

FIXAREA ÎN RAMĂ „NEO-”(MODERNISTĂ/ REALISTĂ) A EȘANTIONULUI DE ROMANCIERI REPREZENTATIVI PENTRU „SERIA” ȘAPTEZECISTĂ

Alina-Roxana Mușat (Stoian)*

*Preliminarii la o posibilă corecție a fenomenelor
de succesiune în literatura postbelică*

După părerea lui Ion Simuț, „cine confundă canonul neomodernist, unul esențialmente estetic, cu un canon ce ar fi fost creat de regimul comunist, pe un principiu politic, greșește fundamental”¹. La mijloc pare fi vorba despre „o falsă deducție” cauzată de rupturile (fisurile) dintre promoțiile decenale ('50-'60-'70-'80-'90) și orientările literare din a doua jumătate a secolului al XX-lea, fapt care generează inerente „incompatibilități” între valori, puncte de vedere și registre. Prin urmare, (re)apărut în anii '60 și (re)consolidat în cel de-al șaptelea deceniu, canonul neomodernist „nu e comunist din pricină că s-a născut în timpul comunismului”, Nicolae Manolescu, Ion Simuț, Gh. Manolache *et al.* subliniind că, după îndelungi și dramatice cristalizări, „fiecare din aceste epoci își edifică un canon literar propriu, aproape independent de cel din epoca anterioară”²; altfel spus, o cu totul „altă literatură”.

Premisa cu privire la o posibilă randomizare are ca punct de sprijin constatarea că „seria” reformată, de care ne ocupăm, este compusă din prozatori interesați de reciclarea formelor tematice și de (re)exersarea formulelor narative într-un alt registru (cotat ca neomodernist), unul parțial-diferit de poetica modernismului canonic resuscitat odată cu „dezghețul” politic și ideologic de la mijlocul anilor '60.

În cazul de față, avem în vedere o „serie” inegală de prozatori cotați ca fiind „neo-” moderniști/-realiști; oricum, „diferiți”, în primul rând, ca formulă narativă și apoi ca opțiune tematică și configurație literară, cei mai mulți dintre autorii vizați de noi fiind plasați de către critica și istoria literară în primele rafturi ale literaturii experimentale, „neo”-realiste/ neomoderniste.

Prin consens, „noua literatură” din anii '70 este decodată și acceptată ca o formă particulară a narațiunii realiste, cu mențiunea că, spre deosebire de „șazeciști”, prozatorii „noului val” schimbă de nenumărate ori perspectiva. Această

* Doctorand, Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu. Titlul tezei de doctorat: *Congruența spațiului și a timpului în romanescul anilor '70*; îndrumător științific: prof. univ. dr. Gheorghe Manolache; e-mail: alina_2007musatt@yahoo.com.

¹ Ion Simuț, *Canon după canon*, în „România literară”, nr. 6 (15/02/2006–21/02/2006), p. 9.

² *Ibidem*.

disponibilitate narativă îi diferențiază de antecesori, în primul rând, prin adoptarea unei noi ecuații (altei relații) dintre ficționalitate și realitate.

Dacă în romanul „șaizecest” personajele contribuie la „reprezentarea” unui mediu dat, în „noul roman realist” atenția nu va mai fi focalizată asupra contradicțiilor interne ale personajului. Transfigurat într-un ins preocupat de „îndoieli existențiale” și îngrijorat de impactul devastator al marilor tragedii istorice ale veacului asupra omului modern, personajului (ca instanță narativă) îi sunt repartizate atribuții diferite în funcție de natura informațiilor, rolul în gestionarea relațiilor narrative și de poziția/ funcția sa în povestire. În dorința lor de a exprima „altfel” ceea ce credeau că știu „de la” și „despre” viață, noii protagoniști nu mai sunt atât de clari în reprezentarea narativă a „evenimentului” acceptat, de această dată, ca un punct aleatoriu din „continuul cvadridimensional”, numit „spațiu-timp”. Astfel „încercătura explozivă a libertății”, care-l animă pe romancierul „neo-”modernist/-realist, nu mai depinde de dorința acestuia de a se documenta și de a-și informa cititorul cu „adevăruri ascunse”, ci de a se „prezenta” ca locutor și locatar al unor povești de viață netrucate istoric și/ sau igrasiate politic, ideologic.

În *The Varieties of Reference*, Gareth Evans pornea de la supoziția potrivit căreia „povestitorul pretinde că ne povestește (ne informează) despre unele lucruri” iar noi ne arătăm dispuși să prelungim acest joc asumându-ne evenimentele narate, fie acestea ficționale, posibile sau non-ficționale, factuale pe motiv că „naratorul ar depune mărturie despre ele”. Potrivit lui Gareth Evans, în condițiile în care naratorul diferă de autor, avem acces la două mărturii distincte³. După cum constata și Matei Călinescu, în funcție de „plauzibilitate” și de „consecvență internă”, cititorul are tendința de a evalua „evenimentele narate” pe baza „credibilității naratorului-martor”. Date fiind „regulile tacite ale jocului narativ-ficțional”⁴, în atari condiții, orice verificare „dinafară” este cotată ca fiind nu doar „imposibilă”, ci și una de-a dreptul irelevantă.

În ceea ce ne privește, ne-am asumat ca atare efectele alternanței între „poetica neomodernismului” și cea a „modernismului canonic” ori de câte ori am avut în vedere formele de accedere la canonul literar recondiționat la mijlocul deceniului al șaselea al secolului trecut; respectiv de reactivare a categoriilor și subcategoriilor de realism, neorealism, metarealism⁵ atunci când ne vom fi referit la formule particulare de deconspirare a po(i)eticii romanului postșaizecest și de alternare a accentului transmutat de pe veridicitatea realistă pe verosimilitatea neorealistă.

Din perspectiva sociologiei literare, apreciem că ne aflăm în prezența unei „serii neo-”moderniste/-realiste configurate scriitoricesc în intervalul 1960-

³ Gareth Evans, *The Varieties of Reference*, Edited by John McDowell, Oxford University Press, 1982, pp. 358-340.

⁴ Matei Călinescu, *A citi, a reciti: către o poetică a (re)lecturii*, Editura Polirom, Iași, 2007, p. 198.

⁵ Anton Cosma, *Romanul românesc contemporan 1945-1985 II. Metarealismul*, Editura Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 1998, pp. 27-51.

1970, moment pe care l-am arondat resuscitării canonului literar modernist. Într-o reprezentare geometrică elementară, anticipăm că se poate vorbi de un cerc postbelic al neomodernismului, epifenomen circumscris modernismului de sorginte interbelică, ambele versiuni putând fi înscrise într-un „triunghi ortologic”. Dinamica acestei construcții este acceptată ca o relație de raportare „simetrică” atunci când „perpendicularele” duse prin vârfurile primului triunghi la laturile celui de-al doilea sunt „concurrente”, situație în care și cel de-al doilea triunghi este „ortologic” în raport cu primul. După cum precizează Ion Pătrașcu și Florentin Smarandache „orice triunghi poate fi ortologic în raport cu el însuși, centrul de ortologie fiind chiar ortocentrul”⁶. Așadar, în cazul de mai sus, „relația de ortologie” se dovedește a fi, în egală măsură și una „reflexivă”.

Așa cum îl distingem din perspectiva relațiilor de raportare „simetrică” și „reflexivă”, fenomenul neomodernist își are suport în tolerarea inovațiilor și acceptarea experiențelor începând cu posibilitatea de a se opta, în parametrii literarizării, pentru o altă „ierarhie”: în principiu, una axată protimisitor pe primatul estetic recunoscut în randomizarea tematică și în virtuozitatea stilistică – atent cultivată – a unor opere literare (romane, în special) menținute în siajul canonului interbelic⁷.

În consecință, optăm pentru utilizarea sintagmei „serie” neomodernistă la schimb/în alternanță cu noțiunile de „promoție”, „grupare”, „constelație” etc., forme tipice, de altfel, fenomenelor de „succesiune” în varianta „xenopolianismului”⁸. În lumina celor insuflăte de Xenopol, atunci când ne referim la generație, promoție, grupare literară etc. ar trebui să avem în vedere „faptele de succesiune” petrecute în cultura și literatura română într-un interval istoric determinat: în cazul de față, arcul de timp ’60-(’70)-’80. Așa cum se poate constata din cele semnalate de Xenopol, sunt în joc epifenomene al căror „element principal” nu se recunoaște în „partea de asemănare”, ci în „partea diferită”. Și într-adevăr, cazul „seriei” șaptezeciste poate fi relevant dacă avem în vedere denivelarea „specifică” între proletcultismul din „obsedantul deceniu” și „modernismul reformat” începând cu/de la mijlocul anilor ’60. Dacă ne referim, în continuare, la particularitatea „relației de succesiune” între modernismul anilor ’60 și neomodernismul anilor ’70, putem accepta ca validă nuanța propusă de A.D. Xenopol, potrivit căreia, ceea ce contează „pentru faptele de succesiune” nu se rezumă atât la asemănare, cât, mai curând, la „diferența specifică”, recte la „partea diferită” a relației. De altfel, Xenopol pledează pentru ideea că acest element „diferit” ar constitui, *de facto*, „esența fenomenului” iar elementul „repetat” ar „cădea” la „rangul de accesoriu”.

⁶ Ion Pătrașcu, Florentin Smarandache, *Geometria triunghiurilor ortologice*, Editura Agora, Sibiu, 2020, pp. 31-39.

⁷ Gheorghe Manolache, *Regula lui doi (registre duale în dezvoltarea postmodernismului românesc)*, Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2004, pp. 231-234.

⁸ A.D. Xenopol, *Principiile fundamentale ale istoriei*, Editura Albatros, București, 2003, pp. 39-47.

După cum se poate constata, este în joc o nuanță mai puțin remarcată de cei ce s-au declarat a fi interesați, cu precădere, de vârstele canonului modernist pe motiv că, în logica xenopoliană, „faptele de succesiune” sunt cele la care „repetiția se face astfel încât lipsa de asemănare să ducă spre elementul comun, unde variațiile sunt continue”⁹ și nu spre discrepanțe. În consecință, pledoaria lui A.D. Xenopol poate fi angajată în devoalarea „legilor abstracte de succesiune” prezente în cultură și literatură, cu precizarea că acestea „nu dau naștere decât la serii de fenomene sau evenimente întotdeauna unice și caracteristice”¹⁰. În cazul de față acestea se rezumă la „neo-”modernism/-realism. Așa se face că „fenomenele individuale” atât în raport cu spațiul, cât și în relație cu timpul¹¹ rămân cele de factură istorică propriu-zisă.

În cadrul faptelor de istorie literară relevante cultural (romantism, modernism, proletcultism, neo-/ tardo-/ post- modernism, douămiism ș.a.m.d.), înțelegerea corectă a raportului dintre „repetiție” și „succesiune” permite explicarea recurenței modernismului canonic începând cu a doua jumătate a deceniului al șaselea. O atare particularitate îl va determina pe Nicolae Manolescu să constate că, în realitate, se poate discuta, cu precădere, despre caracterul reformator al punctului de cotitură din anii 1960 în literatura noastră postbelică, fenomen marcat de/ prin abandonarea ideologicului și „refuzul categoric a tot ceea ce aducea cu stilul proletcultist”¹². De fapt, „noua atitudine” consistă, în primul rând, în (re)descoperirea de către autorii șaizeciști a poeziei modernismului interbelic așa cum a fost ea fixată și consolidată în literatură de către E. Lovinescu, Șerban Cioculescu, Pompiliu Constantinescu, G. Călinescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu ș.a. urmând ca, mai apoi, să își certifice implicarea în resuscitarea modernismului estetic în punctul lui de fractură (altfel spus, de suprimare ideologică). Legat de evidențierea faptelor de „succesiune” și de „repetiție” în cultura și literatura română din a doua jumătate a veacului trecut, considerăm că ambele fenomene sunt inerente în enuclearea neomodernismului pentru că împreună alcătuiesc identitatea literaturii noastre moderne, recunoscută atât la nivelul „continuităților relevante pentru un anume destin istoric”, cât și la cel al „detaliilor care dau seamă despre bogăția și specificitatea culturii în cauză”¹³; mai exact, este vorba despre amănuntele care vizează „crizismul” culturii moderniste, imprevizibil și spontan. În dorința lui de a (re)stabiliza coordonatele canonului modernist, recuperat în anii ‘60-’70, Nicolae Manolescu pleda pentru preponderența reformatoare resimțită mai curând ca o cosmetizare (schimbare de suprafață) prin ranversarea „treptată, lentă, dar perceptibilă a tematicii și atitudinii

⁹ *Ibidem*, pp. 41.

¹⁰ *Ibidem*, p. 37.

¹¹ *Ibidem*, p. 46.

¹² Nicolae Manolescu, *Cuvânt înainte*, în *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu. I. Poezia*, Editura „AULA”, Brașov, 2001, p. 11.

¹³ Ovidiu Pecican, *AVALON. Repetiție și succesiune în câmpul culturii române, A.D. Xenopol – Principiile fundamentale ale istoriei*, în „Observator cultural”, nr. 739/ 12-09-2014.

noii literaturi” marcate de un „anume prozaism tern și voit al descrierii și caracterul cotidian al multora dintre evenimentele descrise”¹⁴.

După principiul de funcționare al vaselor comunicante, începând cu a doua parte a celui de al șaselea deceniu, critica tematistă la vârf, reprezentată de Nicolae Manolescu, Eugen Simion, Lucian Raicu, Valeriu Cristea, Mircea Iorgulescu, Laurențiu Ulici ș.a., își va menține suprafața liberă în același plan orizontal, străduindu-se, ori de câte ori i se va ivi ocazia, să descrie și „să explice cât de urâtă, meschină, apăsătoare și imorală era lumea” în care „ trăiau ” personaje și „personae”, scriitori și cititori, cenzori și cenzurați etc¹⁵. Privită din perspectiva sociologiei literare, „seria” neomodernistă, la care ne referim, este constituită din scriitorii născuți, cu aproximație, între 1935/6-1945/7 care au succedat generației șaizeciste. În arena literaturii (proaspăt curățate de leșturile proletcultismului), ei și-au făcut loc mai curând la nivel individual decât ca grupare, strecurându-se în sumare și planuri editoriale și nu integrându-se. „Fenomenul de succesiune” este înregistrat odată cu momentul de restabilire a unui climat cultural oarecum apropiat de normalitatea fenomenului modernist așa cum era el fixat în interbelic. Altfel spus, prin ceea ce Laurențiu Ulici considera „promoția reformată” în anii ’70 se viza un fenomen care, în ordinea „poeticii” și a „poieticii” modernismului, definea un proiect insolit care și-a dovedit „variabilitatea” prin a fi constituit dintr-o „serie” de scriitori (prozatori, în cazul de față) mai curând solitari decât solidari. Concomitența confirmării literare a „șaizecismului” ca restaurator și moștenitor al canonului modernist, în tandem cu afirmarea „șaptezecismului” – implicat într-o schimbare de macaz în direcția de acces necondiționat la coordonata estetică petrecută în plină eră comunistă – ține de o „întâmplare semnificativă” în sensul că „seria” neomodernistă se infiltrează în antecamera canonului¹⁶ în contextul și pe fondul schimbării de paradigmă și a modificării felului de a concepe literatura. Acesta este și motivul ce-l va determina pe Laurențiu Ulici¹⁷ să constate că suntem în prezența unei „promoții plină de semnificație”, cu adevărat importantă în devenirea literaturii noastre din a doua jumătate a secolului al XX-lea. Chiar dacă scriitorii nu au mai fost primiți în salonul canonului modernist.

¹⁴ Nicolae Manolescu, *op. cit.*, pp. 11-12.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Potrivit departajării propuse de Gh. Manolache (*op. cit.*), optăm, în această situație, pentru sintagma „antecamera canonului” cu sensul de compartiment al camerei de combustie literară a modernismului în care se injectează „combustibilul” românesc/ antiromânesc în cazul de față. „Anticamera canonului” trimite la sintagma încetățenită cu sensul de salonul/ „sala de așteptare” situat(ă) la „intrarea într-un birou, într-un cabinet al unei persoane cu funcție importantă etc.” De aici expresia *a face anticameră*: a aștepta (mult) până a fi primit în audiență de către cineva superior. A se vedea opțiunea lui Ion Holban pentru titlul volumului *Salonul refuzaților* (Editura Moldova, 1995).

¹⁷ Laurențiu Ulici, *Literatura română contemporană*, Editura Eminescu, București, 1995, p. 19-20.

La rândul său, Gheorghe Manolache sublinia că, în condițiile în care tematica literaturii era ținută încă sub strictă „observație” politică, ideologică (uneori, „de-a dreptul imobilizantă, dacă nu chiar paralizantă”), mutația produsă de/ prin poetica romanului „neo-”modernist/-realist este resimțită mai cu seamă în planul scriptural (al „combustiei” literare). Prin întreținerea unei acute suspiciuni cu privire la blocarea romanescului în registrele modernismului canonic, aspect ușor de recunoscut în preocuparea pentru omnisciență, purism estetic, alexandrinism ș.a.m.d., „seria” „neo-”modernistă/-realistă experimentează libertatea de a vorbi, în romanele sale, despre identitate, alteritate, „mentalitate fragmentată” asumate ca o formă de apărare împotriva răului social¹⁸. Potrivit lui Gh. Manolache, fragmentarismul, micile adevăruri, relativizarea unicei perspective, abordarea cu prudență a erudiției naratoriale sunt „soluții particulare” prin care „seria” neomodernistă își marchează suspiciunea și se distanțează de „reflexele condiționate” formate în cadrul așa-zisei libertăți tematice. Așa se explică faptul că afluenții „noului flux” vor prefera strategii auctoriale „proteiforme” și, prin urmare, vor fi implicați în varii „perspective”, dintre care unele de-a dreptul „contradictorii”, „informe și haotice”.

Meandrele trecutului dejist și subteranele «întunecatului deceniu», redescoperite prin intermediul noului roman românesc al anilor '60-'70, exploatate, prelucrate și propulsate ca resurse ale revigorării unor standarde tabuizate vor constitui paregoricul de sub faldurile căruia se va recupera consubstanțialitatea experimentală a canonului modernist¹⁹.

Fixarea în ramă „neo-” (modernistă/-realistă) a eșantionului de romancieri reprezentativi pentru „seria” șaptezecistă

Dacă în cazul celei de a șaptea artă, putem vorbi, cu argumente edificatoare (de ordin stilistic, semantic, naratologic, tematic etc.) despre o generație '70 a cinematografului românesc – una preponderent neorealistică –, în cazul romancierilor, considerați de noi ca reprezentativi pentru „seria” șaptezecistă, optăm pentru sintagma de „scriitori neo-” moderniști în alternanță cu romancieri „neo-”realiști. Nuanțele de ordin tematic, narativ, poetic și poietic fiind cele care fac diferența.

În conturarea „portretului de grup” al regizorilor ce aparțin „de jure” generației '70, Călin Căliman sublinia că, din această constelație, pe lângă Mircea Veroiu și Dan Pița, mai face parte o falangă impozantă de regizori care „au avut – sau mai au – un

¹⁸ Tzvetan Todorov, *Confruntarea cu extrema. Victime și torționari în secolul XX*, Editura Humanitas, București, 1992.

¹⁹ Gheorghe Manolache, *Mecanisme fagice și emice implicate în crearea unui „spațiu social” securizat politic și imagologic*, în vol. Conferinței *Un veac de conflagrații: realitate și ficțiune*, Ediția a 7-a, 2019, Chișinău, pp. 16-17.

cuvânt important de spus în filmul românesc”²⁰. Este vorba despre Radu Gabrea²¹, Mircea Daneliuc, Alexandru Tatos, Stere Gulea, Ada Pistiner ș.a. Criteriul sociologic pe care îl utilizează criticul și istoricul de film este unul predominant-cronologic având ca reper anul nașterii conjugat cu elemente individuale de ordin filmografic subordonate unei cu totul alte cronologii (cu precădere celei filmologice, regizorale, teatrale etc.) Conform acestei departajări, în tabloul regizorilor șaptezeciști se regăsesc: Mircea Moldovan (1936-2020), Alexandru Tatos (1937-1990), Radu Gabrea (1937), Dan Pița (1937), Ada Pistiner (1938), Nicolae Mărgineanu (1938), Timotei Ursu (1939), Felicia Cernăianu (1940-2010), Petre Bokor (1940-2014), Tudor Mărăscu (1940-2012), Iosif Demian (1941), Mircea Veroiu (1941-1997), Dan Necșulea (1942), Constantin Vaeni (1942), Cristiana Nicolae (1943), Stere Gulea (1943), Șerban Creangă (1944-2012), Mircea Daneliuc (1945), Dinu Tănase (1946), Andrei Cătălin Băleanu (1947), Nicolae Oprețescu (1947), Alexa Visarion (1947)²² et alii.

„Specificul” neorealist al acestui pluton de regizori, cel care „a provocat atâtea discuții”, unele chiar „până la confuzie”, este definit de Alexandru Tatos printr-o serie de trăsături lapidare:

adevăr, autenticitate, originalitate în formă, dezbateră problemelor care frământă propria noastră societate, dar cu o corespondență în universalitate. [...] Am avut întotdeauna ambiția ca filmele mele, chiar dacă dezbăteau o problemă specifică nouă, să se atașeze totodată unei teme de interes general-uman (moartea, singurătatea, puterea etc.) pentru ca să fie înțelese pretutindeni²³.

În ceea ce privește cronologia „seriei” de romancieri șaptezeciști, în principiu, ea respectă aceleași coordonate de ordin istoriografic, biografic și sociologic semnalate de Călin Căliman în cazul generației ’70 de regizori neorealiști. Dintre scriitorii încadrabili în aceste criterii (de ordin istoriografic și biografic), am optat pentru: Norman Manea (1936); Bujor Nedelcovici (1936); Mircea Ciobanu (1940-1996); Radu Mareș (1941-2016); Gabriela Adameșteanu (1942); Mihai Sin (1942-2014); Dana Dumitriu (1943-1987); Eugen Uricaru (1946) considerați de noi ca reprezentativi în promovarea „noului flux” românesc. În strategia de atac, neorealismul „șaptezeciștilor” Radu Mareș, Mihai Sin, Bujor Nedelcovici

²⁰ Titus Vîjjeu, *Dan Pița: Arta privirii*, Editura NOI Media Print, București, 2012, 192 p.

²¹ Călin Stănculescu, *Radu Gabrea: Biografia unei opere*, Editura NOI Media Print, București, 2012, p. 216.

²² Călin Căliman, *Istoria filmului românesc (1897-2000)*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2000; *Istoria filmului românesc 1987-2017*, Editura EuroPress, București, 2017.

²³ Alexandru Tatos, *Gânduri...despre generația '70*, în *Pagini de jurnal* (Ediția a II-a), Prefață de Stere Gulea, Postfață de D.R. Popescu, Ediție alcătuită de Liana Tatos, Editura Nemira, București, 2010.

Gabriela Adameșteanu, Dana Dumitriu ș.a. înaintează „umăr la umăr” alături de neomodernismul exersat într-o gamă individualiza(n)tă de Norman Manea, Mircea Ciobanu sau de Eugen Uricaru ș.a.

La un bilanț al „notelor comune” ale „seriei” ’70 în cultura română – cu precădere în cinematografie și literatură –, acestea se pot configura cumulativ într-o gamă de „caracteristici proprii” și comune celor două arte, dintre care Alexandu Tatos și Nicolae Manolescu rețin: recursul la încifrare în relevarea adevărului, expunerea esopică („printre rânduri”/ cadr(aj)e), echivocă, sau prin apelul la diversele jocuri ale „aparenței și esenței” ș.a.m.d. În condițiile în care spectatorul sau cititorul se rezumă la/ se mulțumesc „să urmărească doar story-ul” și/ sau ceea ce-i oferă imaginea și scenariul ori, în plan romanesc, trama textului la prima vedere/lectură, filmele „neo-”realiste și romanele „neo-”moderniste nu prea mai spun mare lucru. Pentru că „în spatele imaginilor și al cuvintelor se găsește încifrată adevărata problemă, adevăratul miez” al filmului sau al cărții, ceea ce „le face mai greu accesibile, mai greu de înțeles, dar, în același timp, cu siguranță, mult mai „subtile”, conchide Alexandru Tatos. La rândul său, criticul seriei” („promoției”) șaptezeciste, Laurențiu Ulici²⁴, „explică” și detaliază resorturile și efectele unei atari „semnificații esopice”, „duale” ale operelor create de reprezentanții „seriei” („promoției”) după criteriul istoriografico-tematic al lui Laurențiu Ulici) șaptezeciste în proză și poezie:

A rosti adevăruri interzise cu aerul ca rostești ceea ce este permis devine în scurt timp ținta dicțiunii scriitoricești, în slujba căreia vor fi puse inteligența, imaginația, subtilitatea și expresivitatea, într-un cuvânt, talentul literar în toată puterea. Uneori, înfățișarea fabulistică a textului n-a trecut neobservată de cenzura care, decodificând înțelesul secund, a oprit apariția cărților sau (când, totuși, ele erau tipărite) difuzarea și comentariul critic. De cele mai multe ori însă, vocația esopică a putut fi actualizată fără prea mari seisme în relieful operelor, cu toate că, prinși ei înșiși în mrejele gândirii duble, cenzorii obișnuiau să vadă sensuri ascunse chiar și acolo unde acestea lipseau cu desăvârșire. Inducerea în eroare a controlorilor ideologici căpătase un aspect de competiție, cu performanțe răsunătoare uneori, cu contraperformanțe alteori, într-un climat din ce în ce mai enervant pentru scriitor, din ce în ce mai derutant și buimăcitor pentru cenzură²⁵.

²⁴ Mircea A. Diaconu, într-un serial din revista „Vatra” (nr. 4-5; 6-7; 7-8, 2021), *Spiritul liberal în critica generației ’70. Cazul Laurențiu Ulici* – propune o incursiune în arealul criticii românești pentru a-i putea găsi locul cuvenit lui Laurențiu Ulici opinând că „în totul, criticul șaptezecist e un ironist. Ca și cum n-ar ști că există călinescieni și lovinescieni, e dispus să se joace cu gravitate sinucigașă, făcând un pas înapoi de pe metereze, dar și de pe soclu ori de la tribună, coborând în țesătura sofisticată a subiectului, în căutarea unei identități precare. A propriei identități, pentru care ceilalți par să fie doar mijloace de relevare. E fascinat de ipotetic și se refugiază în text. Textul a devenit singura lui salvare”, *Spiritul liberal în critica generației ’70*, în „Vatra”, nr. 7-8/2021.

²⁵ Laurențiu Ulici, *Literatura română contemporană: Promoția ’70*, Editura Eminescu, București, 1995, pp. 27-28.

Așezate în oglindă, caracteristicile de departajare a „literaturii neo-” moderniste/-realiste (în varianta practică de romancierii „seriei” șaptezeciste) și a celei realiste (în versiunea generației șaiszeciste) sunt, mai curând, de ordinul nuanței decât al discrepantei, în sensul că ambele „mișcări” vizau realitatea; cu mențiunea că „realitățile” avute sub lupă de modernistii canonici și de „neo-”moderniști erau diferite însă. Mai mult, realismul canonic, moștenit pe filiera interbelicului, resuscitat și reformat de către scriitorii anilor 1960, nu s-a dovedit a fi la fel de „concentra(n)t” ca „neo-”realismul, acest descendent fiind cu mult mai „intens” implicat în abordarea fenomenelor. O anume opțiune conciliantă asupra realității între șaiszeciști și șaptezeciști a condus la prevalarea experiențelor scriitoricești brute și imediate, total diferite de scenariile de mucava ideologică în care era împachetat realismul socialist. Cronologic, realismul canonic s-a bucurat de o viață lungă și de un spațiu de manevră generos, cu o extindere longevivă de mai bine de un secol, acaparând continente culturale diverse și apelând proteic la arta supraviețuirii prin disimulare. În schimb, „neo-”realismul, cu punct de pornire în cinematografia italienească, a fost o mișcare de scurtă durată și, prin urmare, una specifică timpului său, adaptată și adecvată contextului istoric, realității imediate. Nu întâmplător, „textualiștii” autohtoni, în frunte cu Mircea Nedelciu (*Zmeura de câmpie*) fascinați de Michelangelo Antonioni, vor împrumuta tehnica „studiului asupra modului în care observăm” și decupăm „hălci” (de toate mărimile) din realitatea clasei de jos, cu precădere cea a „pălăriilor cenușii”, a navetiștilor, șoferilor etc.) sau, parțial, a clasei de mijloc (profesori, cinești, ingineri etc.) mai puțin atrasă în capcanele oportunistului coruptibil al puterii.

Dacă realismul este asumat ca fenomen global, neorealismul se recomandă, mai curând, ca o mișcare specifică Europei postbelice, nașterea și semnificația lui avându-și descendența în cinematografia și literatura Italiei „postmussolinice”. Din punct de vedere politic, neorealismul a avut aliniamente mai rezistente în spațiile culturale înstăpânite de „intelectualii de stânga”, cu tot ceea ce ține de o înclinație necamuflată înspre marxism și socialism, în cazul realismului continental neexistând însă o atare „atitudine politică” rigidă. Prefixul „neo-” din sintagma „neorealism” sugerează că suntem în contact cu un nou tip de realism; evident, unul pe care l-au cerut „condițiile” de după cel de-la doilea Război Mondial. Ca urmare, neorealismul în arte (cinematografie și literatură, arte plastice și muzică etc.) nu a presupus doar o revigorare a vechilor practici ancorate în/ dependente de mimesis, ci, mai curând, o reacție specifică și necesară la „scenariul existent” prin care artiștii au decis să creeze cu fața la realitatea imediată, cea de lângă ei. Așa se explică faptul că, în cazul particular al cinematografului și al literaturii, personajele au fost plasate într-un context social și istoric determina(n)t, trăirile lor fiind specifice condițiilor predominante epocii. Considerând că tema compasiunii a jucat un rol major în scrierile neorealiste, romancierii au dorit să descrie emoțiile și experiențele umane prin intermediul unor naratori subiectivi, transfocatorul lor – unul cu distanța focală variabilă continuă – fiind concentrat pe fapte aprofundate, pe reprezentări binare ale identității.

Manfred Pütz denunța că, în majoritatea „fabulelor despre identitate”, mediatorul, care este eroul însuși, „garantează o evoluție coerentă de la o situație inițială dată spre o situație finală contrastantă”. În consecință, acesta devine „subiectul și obiectul procesului de mediere”²⁶. Referindu-se la tentativa lui Paul Ricœur de a redefini relația dintre „identitatea narativă” și cea personală²⁷, Carmen Mușat observa:

Această structură chiasmatică pune în lumină renunțarea la ordinea paralelă a istoriei și a ficțiunii și permite totodată abordarea identității narative ca element structural al acțiunii sinelui. [...] Ca trăsătură constitutivă a ipseității, alteritatea desemnează variațiile identității narative, esențialmente dinamică. [...] Corelația între acțiune și personaj, faptul că identitatea personajului se construiește în raport cu configurația intrigii, dând naștere unei «concordanțe discordante», caracteristică de altfel oricărei narațiuni, face ca între istorie și personaj să se dezvolte o relație simbiotică²⁸.

Deși se presupune că neorealismul ar fi de fapt un realism în „alte haine și cu altă pălărie” (evident, una nouă!), în realitatea literaturii există, totuși, o continuitate cu stilurile și scrierile anterioare, în sensul că romancierii „seriei” șaptezeciste s-au situat „în moment”, dar, în același timp, au înțeles că „momentul” a reapărut dintr-un trecut apropiat și/ sau mai îndepărtat al cărui cordon ombilical nu a fost în totalitate retezat.

Așa se explică de ce, în plan tematic, romanele neorealiste ale Gabrielei Adameșteanu, Mihai Sin, Norman Manea, Bujor Nedelcovici ș.a. au optat pentru a scoate la iveală poveștile neobservate sau ignorate ale „clasei de jos” și/sau a unor personaje înfrânte de o „realitate neplăcută” (recte, socialistă) și, evident, dezavuabilă. Folosirea unui limbaj colocvial, argotic pe alocuri, conferă pasajelor românești o notă acut-realistă, după cum recursul la mituri și simboluri, parabole etc. constituie cota-parte dintr-o strategie ce va evita descriptivismul spre a se putea angaja în transmiterea emoțiilor care stau la baza realității obiective. Într-un desen topografic al seriei recurente a trăsăturilor recunoscute în „structurile sintagmatice de profunzime”²⁹ – cele ce definesc logica imanentă a secvențelor și evenimentelor narate, pe harta „romanului neo-” (modernist/-realist) pot fi localizate aspecte

²⁶ Manfred Pütz, *Fabula identității. Romanul american din anii șaizeci*, Editura Institutul European, Iași, 1993, pp. 12-13.

²⁷ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, Paris, 1990.

²⁸ Carmen Mușat, *Identitate-alteritate*, în *Ipostaze asupra romanului postmodern și alte ficțiuni teoretice*, Editura Paralela 45, Pitești, 1998, pp. 80-81.

²⁹ Potrivit naratologiei anilor 1970, în special cea practică de A.J. Greimas, „structura narativă de suprafață” este constituită din secvențe consecutive de evenimente în vreme ce „structura narativă de profunzime” („gramatica de profunzime”) are în vedere organizarea unei semnificații tematice („semantică de profunzime”) într-un text narativ. În A.J. Greimas, *Elemente pentru o gramatică narativă; Despre sens-Eseuri semiotice*, Editura Univers, București, 1975.

caracteristice vizând identificarea „componentelor”, respectiv, „categoriilor universale” de la funcții, mediatori, potențialitate, actualizare, la opțiune binară, evoluție triadică, câmpuri semantice etc.

Pe de o parte, un atare „model relațional”, la care se pot raporta tramele narative concrete, se poate descrie (cu aproximațiile de rigoare) după modelul schematic utilizat de Manfred Pütz în decodarea romanelor a căror tematică este (con)centrată pe problemele vizând „căutarea de sine prin ficțiune”³⁰. Liminar, se pare că există un „agent” (o serie de agenți) individual(i), implicit sau explicit nesatisfăcut(ți) de condiția dată a existenței și pe care acesta (aceștia) o trăiește(sc) cu sentimentul imposibilității sau a unei vagi posibilități de „autodefinire”. În acest mod, se poate considera că „sfera globală” a unei (unor) atari narațiuni este formată din „câmpuri semantice contrastante: de unitate și de diviziune”³¹. Fenomenologic, agentul(ții) este (sunt) dominat(ți) de dorința de a-și modifica condiția și de a trece granița dintre cele două „câmpuri semantice contrastante” recurgând la o mișcare de transcendență. La nivel individual sunt semnalate însă „contraforțe” (obstacole) reale sau imaginare care generează suferința individului și-i interzic orice modificare a situației. De regulă, există însă un „mediator” (sau mai mulți!) cu un potențial „rol instrumental” în lupta care va învinge forțele opuse. Fie că înfruntarea este actualizată și (con)duce, în cele din urmă, la o situație dinamică de schimbări specifice (ca de pildă trecerea dintr-un câmp în altul), fie că starea individului este „nesatisfăcătoare” și „contradictorie” dar „statică”, acestea vor determina afirmarea frustrării finale. Lupta se încheie cu un rezultat care se prezintă fie sub forma dicotomiei succes/ eșec, fie ca o a treia opțiune, una indecisă: succes parțial ori eșec parțial. Condiția de bază a unei atari reprezentări schematice se rezumă la reducerea varietății derutante de „fenomene narative de suprafață” și acceptarea unei formule narative comune ca model recurent al povestirii ce reflectă preocupările și certifică valorile principale ale unei anume perioade.

Pe de altă parte, am putea recurge la o perspectivă de ansamblu cu irizații didacticiste de tipul celei propuse Anton Cosma în tentativa lui de a „panorama romanul românesc contemporan”. Atunci când face referire la intervalul 1945-1989, istoricul literar îl amplasează sub sigla „metarealismului” cu dublă față: neotraditionalistă și neomodernistă sau experimentală. Neotraditionalismul, subordonat principiului „stilizării culturale”, respectiv „funcției cognitive a limbajului”, în genere, cuprinde romane ale căror texte îi „reamintesc” lectorului de prezența unui imaginar recurent, identificat în mituri, tradiții, fapte și personaje istorice, pe care scriitorul le manevrează în funcție de orizontul de așteptare al cititorului aflat în postura de creuzet al „memoriei culturale”, loc unde se amestecă diverse produse culturale. Referindu-ne la „Vocativul” și „Imperativul” prin care Roman Jakobson exemplifica funcția conativă a limbajului, observăm că Anton

³⁰ Manfred Pütz, *op. cit.*, pp. 10-13.

³¹ *Ibidem*, p. 11.

Cosma consideră că, în romanul neotradiționalist, aceste „cazuri” și „moduri” își au corespondent în invocarea și provocarea „memoriei culturale” și a „conștiinței individuale” cu ecouri în resuscitarea fondului „reminiscentelor cultural literare”.³²

În exemplificările din secțiunea consacrată romanului narativ-baroc, alături de autori canonici (Mihail Sadoveanu, Zaharia Stancu, Radu Tudoran ș.a.) implicați în „stilizarea tradiției”, se regăsesc și unii dintre romancierii seriei șaptezeciste cum ar fi Mircea Ciobanu cu ciclul de *Istorii* (I, 1977, II, 1978, III, 1981; IV, 1983; V, 1986) ș.a. În opinia lui Anton Cosma, „romanul baroc”, subsumat preocupărilor pentru resuscitarea tradiției, abundă în „cronotopul spectacular”, plasat într-un timp mitic, aflat la distanță față de timpul prezent cu toate că „atitudinea politică și etică” se regăsește la modul indirect și/ sau direct în cazul romanului politic. Ca semn distinctiv recunoaștem „introducerea, în mixajul rafinat al neotradiționalismului, a semnelor unei acute participări la dilemele și dramele prezentului”³³.

Referitor la „romanul retro” din deceniile șapte-opt, se remarcă „tendința naturală” – a unora dintre prozatorii acomodați cu formula „noului roman francez” și modelul instaurat de William Faulkner – de transformare a „limbajului în metalimbaj” și de „stilizare culturală a trecutului”. Opțiunea este validată de/ prin romanele *Despre purpură* (1974), *Antonia* (1978), *Rug și flacără* (1977), *Mierea* (1978), *1784, vreme în schimbare* (1984) ale lui Eugen Uricaru, *Drumul egal al fiecărei zile* (1975), *Dimineață pierdută* (1983) ale Gabrielei Adameșteanu, *Masa Zarafului* (1972), *Duminica mironosițelor* (1977), *Întoarcerea lui Pascal* (1979), *Prințul Ghica* (1982, 1984, 1986) ale Danei Dumitriu etc. Sunt scrieri ce deconspiră pasiunea pentru o autentică trăire și o profundă cunoaștere a ființei prezente ca „ființă aluvionară”. Această propensiune este abordată în tandem cu relevarea relației „istorie-utopie”, „realitate-metarealitate”, „societate-imaginea despre sine” a insului și a societății³⁴.

Cealaltă axă a „metarealismului”, „neomodernismul experimental sau experimentalismul”, aceasta este prezentată (ca în cazul „romanului retro” practicat de șaptezeciști) drept „rezultatul exercitării funcției autoreferențiale a romanului” experimentat ca „fapt de limbaj”; mai exact ca prag de trecere de la „limbaj” la „metalimbaj”. Nota particulară a unui atare experiment literar este dată de capacitatea și predispoziția romancierului de a-și concentra atenția asupra „propriului eu” angrenat în producerea „literaturii” ca „meditație asupra propriei sale condiții” și de a transpune „actul creației literare” ca ficțiune romanescă.

În rezumat, „formele neotradiționaliste” ale forjării „experienței culturale” se întemeiază decisiv pe „ideea de Timp”, comunicarea cu cititorul având la bază un anume „capital de memorie”, recte depozitar al unui „Timp al umanității”. În ceea ce privește „romanul retro”, viziunea asupra lumii rămâne fidelă principiului istoric,

³² Anton Cosma, *op. cit.*, pp. 47- 48.

³³ *Ibidem*, pp. 53-54.

³⁴ *Ibidem*, pp. 116-117.

„mitul, mai precis, aici, tradiția, ritul, legenda având mai mult un rol stilistic, de cheie tonală pentru evocarea epică”.³⁵

Referitor la „romanul-eseu” – în versiunea pentru care au optat Norman Manea prin romanele *Captivi* (1970), *Atrium* (1974), *Zilele și jocul* (1977), *Anii de tinerețe ai lui August Prostul* (1979) și parțial Dana Dumitriu în *Masa Zarafului* (1972), *Duminica mironosițelor* (1977), *Întoarcerea lui Pascal* (1979), *Prințul Ghica* (1982, 1984, 1986) -, prioritatea timpului este conjugată cu cea a „spațiului interior”, al „scriiturii” și al „eului”. Astfel, în „romanul-eseu”, spațiul este unul al „metarealității extranee, al ideilor și al intertextului”, atitudinea romancierului căpătând un „aspect cultural-sapiential”, cu iz de „înțelepciune a cărților”.

Ca urmare, „metarealismul neotradiționalist” alături de cel „neomodernist, experimental”, favorizează, în cadrul romanului „seriei” șaptezeciste, congruența „meta-timpului” și a „meta-spațiului”, timpul și spațiul realității figurând la modul aluziv.

Trecut la rubrica „Scriitori din diaspora”, Bujor Nedelcovici, autorul romanelor neomoderniste *Ultimii* (1970), *Fără vâsle* (1972), *Noaptea* (1974), *Grădina Icoanei* (1977), *Zile de nisip* (1979) scrise și publicate în România lui Ceaușescu, se cere a fi (re)citit cu aceeași lupă folosită în deciptarea formulei narrative a „romanului-eseu” din anii ‘70.

Considerată „promoția” cea mai „curată” din literatura română postdejistă, una formată din individualități creatoare bine configurate și predispușe la indulgențe atât față de predecesori (șazeciști, cu precădere) cât și la toleranțe ale succesorilor optzeciști, „seria” șaptezecistă se bucură de simpatia generației ‘60 care îi considera adevărații lor continuatori în plan estetic, respectiv de îngăduința textualiștilor care îi acceptau ca promotorii „noului roman românesc”.

Departate de a face din această coincidență o chestiune de orgoliu stupid, ambele promoții în cauză au conservat, în cele două decenii de la afirmare, imaginea ce și-o făcuseră de la început una despre cealaltă. Căci, dacă șaptezeciștii vedeau în «reformați» un model de intelectualitate, aceștia din urmă îi vor fi privit pe mai tinerii comilitoni mai mult decât ca pe niște discipoli, îi vor fi privit ca pe niște versiuni neîntrerupte, nefrustrate, ale propriei lor deveniri.³⁶

Fixarea în ramă „neo-”(modernistă, -realistă) a eșantionului de romancieri reprezentativi pentru „seria” șaptezecistă respectă coordonatele de navigare pe traseul curățat de leșturile ideologice ale realismului socialist în literatură și validează ansamblul de procedee încarnate în poetica neorealismului și politica neomodernismului.

³⁵ *Ibidem*, pp. 49-50.

³⁶ Laurențiu Ulici, *op. cit.*, p. 29.

Portret de grup cu două doamne neomoderniste și un disident

Este binecunoscut faptul că prozatoarea Gabriela Adameșteanu (1942) se arată sceptică în ceea ce privește teoretizările și încadrările generaționiste considerându-se un scriitor pur și simplu. Apropiată stilistic și tematic de felul particular de a scrie al lui Paul Goma (care i-a „influențat, într-o anumită măsură, oralitățile, vorbirea naturală, detaliul realist”³⁷), Gabriela Adameșteanu probează afinități similare și cu Norman Manea ori Eugen Uricaru, aflați la polii extremi ai „seriei” șaptezeciste. Intersectarea cu Eugen Uricaru, în opera căruia autoarea va regăsi o confirmare a formulei pentru care a optat, este vizibilă, mai cu seamă, în „perspectiva slabă” asupra Istoriei asumată ca (supra)temă a operei și reperată contrapunctic în gama aceleiași „obsesii a istoriei”³⁸.

Referitor la modelele literare pe care și le-a asumat, Gabriela Adameșteanu se consideră apropiată, ca structură, de proza analitică și de formula autenticității lui Camil Petrescu, Anton Holban, Hortensia Papadat-Bengescu ș.a.

Am avut marea șansă ca adolescența să-mi coincidă cu momentul marilor retipăriri, cu atâtea fabuloase recuperări și întâlniri, de la Faulkner la Camus, de la Kafka la Eugen Ionescu, de la Bлага la Mircea Eliade. Ar fi prea multe nume și prea multe cărți de enumerat, importantă mi se pare, mai ales, amintirea acestui lung șir de entuziasme care m-a făcut să am, încă multă vreme, senzația unei studenții prelungite. Însă nu pot să-i numesc eu pe scriitorii care m-au format. De pildă, în legătură cu proza mea, am citit uneori, în cronici, referiri la Hortensia Papadat-Bengescu care, evident, mă măgulesc, dar prozatorii mei preferați au fost multă vreme Camil Petrescu și Anton Holban, mai de curând Rebreanu și Caragiale. Evident, i-am citit și am învățat de la contemporanii mei – de la Marin Preda până la Sorin Titel. Afinitățile, îndeosebi cele cu colegii mei de generație, au fost în parte semnalate de critică, mai ales de la apariția celui de al doilea volum. Dar asupra prozei mele, eu nu pot privi decât dinăuntru³⁹.

Paralaxa antimodernismului, așa cum o recunoaștem în *Drumul egal al fiecărei zile* (1975), *Dimineața pierdută* (1983), *Provizorat* (2010), *Anii romantici* (2014) sau *Fontana di Trevi*, (2018), este orientată „verso”, în sensul că prozatoarea caută, în debaraua trecutului, printre lucruri, amintiri, imagini, evenimente etc., busola necesară orientării pe harta iregulară a prezentului. Polarizarea viziunii antimoderniste se recunoaște în importanța pe care naratorul și personajele o acordă trecutului ca frânghie de siguranță în aventura escaladării expedientelor ce scot la iveală trăsăturile și neliniștile umane dintotdeauna. Așa cum se poate observa și din cărțile prezentului – *Obsesia politicii* (1995), *Cele două Români*,

³⁷ Gabriela Adameșteanu, *Anii romantici*, Editura Polirom, Iași, 2014, p. 45.

³⁸ *Ibidem*, p. 93.

³⁹ Nicolae Băciuț, *O istorie a literaturii române contemporane în interviuri*, volumul I, Editura Reîntregirea, Alba Iulia, 2005, p. 17.

articole și fragmente memorialistice (2000) – acest lucru nu înseamnă, totuși, că formula antimodernistă este constrânsă, în limitele precedentului istoric, să afle și să ofere soluții universal-valabile pentru ameliorarea crizelor prezente și/ sau viitoare. Privită prin „oceanul” lui Antoine Compagnon, romanciera Gabriela Adameșteanu se dovedește o personalitate ambivalentă, prinsă în mișcarea timpului său, scriitoare care aruncă, simultan, și o privire în urmă („en arrière”).

Adagiul „rezistență la modernism în cadrul modernității” cred, că i se potrivește atât literaturii sale de dinainte de '89, cât și (mai ales) celei de după 2000. Dacă o considerăm o prozatoare „antimodernă”, aceasta nu înseamnă că, de fapt, îi atribuim calitatea de inamic al modernității sau de adversar al modernismului literar și, cu atât mai puțin, de contestatar vehement al tradiționalismului. Anton Cosma vedea în neotradiționalismul său o nișă a „romanului retro”, cu toate că, „antimoderna” Adameșteanu este, în fapt, o adevărată modernă atentă la regret și la melancolia din spatele progresului. Această condiție a modernismului funciar se recunoaște în accepția pe care protagoniștii din cărțile sale o conced posibilității ratate de a se întoarce și a rămâne în trecut. Așa se explică și faptul că majoritatea personajelor recuză complacerea în „idealizarea” trecutului. Fiindcă, după cum mărturisea scriitoarea, în cazul prozei, pe lângă atribuirea unei necesare „ambiguități soluțiilor”, se impune și recursul la ținuta narativă din garderoba antimodernismului literar: „distanțare”, „neutralitate”, „scepticism”, uneori chiar și un ușor „cinism” față de unele dintre personaje cum ar fi Madam Delcă, Sofia Ioaniu, Ștefan Mironescu ș.a.

De altfel, axul motor al romanelor și nuvelor îl recunoaștem în construcția personajele și reconstrucția mediilor. Acestea sunt, de fapt, cele care stabilesc importanța faptelor și a evenimentelor, în măsura în care naratorul le indică sau le înserează în țesătura ficțională. Pentru că, în cazul particular al prozelor Gabrielei Adameșteanu, textul este acela care „absoarbe” istoria, nu istoria este cea care-l „resoarbe”, cum ar spune Serge Doubrovsky⁴⁰, fluxul comprehensiunii circulând de la operă la autor pentru a se întoarce definitiv spre operă, și nu de la autor spre operă pentru a se „închide asupra autorului”.⁴¹

Opțiunea cu privire la „desfacerea nodului biografist”, confirmă faptul că lumea „concepută” de Gabriela Adameșteanu în plan ficțional face concurență, în plan factual, „stării civile” prin recursul la o „gesticulație așintit catoptrică” (Irina Petraș). Ceea ce predomină însă, în acest proces de reflexie ține de „creație și reproducere”. Pentru că, în realitatea ficțională, proiectată de Gabriela Adameșteanu, totul se întâmplă „ca în viață”, la scară reală. În sensul că, supunerea de bună voie, aplicată la tipologii consacrate ori în curs de consacrare, conferă fabulației un evident grad de verosimilitate, valabilitate și chiar un farmec inconfundabil. I-am întâlnit incluși în această categorie a „conceptivilor”, la care Gabriela Adameșteanu a aderat, pe Liviu Rebreanu (conceptivul prin excelență), pe Camil Petrescu, Anton Holban,

⁴⁰ Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, Édition Gallimard, Paris, 1963.

⁴¹ Serge Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique: critique et objectivité*, Édition Mercure de France, Paris, 1966.

Radu Petrescu ori Hortensia Papadat-Bengescu, „conceptivi-holografici”, ale căror desfășurări epice se repliază periodic în subtile sondări psihologice, cu relații spațiale de o rigiditate fluidă, paradoxală, sensibilă. Pentru că, așa cum observa Irina Petraș⁴², la Gabriela Adameșteanu, „rumoarea mică” a existenței diurne este amplificată sub imperiul ficțiunii ordonatoare devenind exemplară, traducerea în cuvinte expresive a existenței umane fiind un proces în permanentă modificare, „în progress”. Prozatoarea este conștientă de faptul că tăvălugul istoriei deformează „solidele, mediocrele noastre sentimente familiale”, dar nu crede că acesta le și poate anula, cărțile Gabrielei Adameșteanu fiind documentele unei viziuni „personale” asupra lumii, viziune care nu acceptă uniformizarea și care refuză tabuurile.

Nuvelele și romanele Gabrielei Adameșteanu mizează pe accentele dramatice, desfășurându-se ca un palimpsest al emoțiilor, existențele fiind dezvăluite gradual, din aproape în aproape. Sub aceste „măști ale tragicului” se ascund fascinante povești de viață învăluite în monotonie, discordie și blazare. În regia cronotopului „drumului egal al fiecărei zile”, configurată de prozatoarea neorealistică, predomină solitudinea, sentimentul de însingurare și ratare etc. Se pare că acestea au determinat-o pe Sanda Cordoș să considere că literatura Gabrielei Adameșteanu e una a „profunzimilor”, a dispozițiilor imanente, a crizelor eului, care investighează omul, cu toate traumele sale și explorează, totodată, „problematika identitară”, azimuturile acestui univers al vieții interioare fiind coordonate în funcție de unghiul unui accentuat „palpăt intrinsec”⁴³. Este în joc o temă recurentă, de altfel, în literatura modernă postbelică.

Eugen Simion sublinia că, întâi de toate, ceea ce se remarcă în proza Gabrielei Adameșteanu

este cruzimea ei realistă. Notele tradiționale ale literaturii feminine (gustul pentru melodramă, lirismul, mizandria, senzualitatea, psihologismul fin) lipsesc aproape total în romanele și povestirile dure, interesate de culorile terne ale cotidianului și de cronologia existențelor mediocre. Modelul Hortensia Papadat-Bengescu este părăsit, în narațiune se afirmă, pe față, o observatoare rea, neînduplecată a imperfecțiunilor umane. Lumea văzută prin mediocritățile, vulgaritățile, duplicitățile ei⁴⁴.

Literatura Gabrielei Adameșteanu este pătrunsă de valori cronotopice de dimensiuni și niveluri diferite, cronotopul fiind cel care determină unitatea artistică a romanelor în raporturile lor cu realitatea.

⁴² Irina Petraș, *Oglinda și drumul. Prozatori contemporani*, Editura Cartea Românească, București, 2013; *De veghe între cărți. Scriitori contemporani*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2017.

⁴³ Sanda Cordoș, *Un roman fără vârstă*, postfață la *Drumul egal al fiecărei zile* de Gabriela Adameșteanu, ediția a V-a revăzută, Editura Polirom, Iași, 2008.

⁴⁴ Eugen Simion, *Gabriela Adameșteanu*, în *Scriitori români de azi*, IV, Editura Cartea Românească, 1989, pp. 453-465.

Neidentificată în „lista lui Manolescu” (după toate probabilitățile din motive de ordin „extraliterar”⁴⁵), Dana Dumitriu (1943-1987) este atașată de Anton Cosma, Eugen Simion *et. al.* ca încheietor de pluton al șaizecismului novator (avându-i ca promotori pe Dumitru Radu Popescu, Augustin Buzura, Paul Goma) grație preocupărilor sale de a transfigura (traduce ficțional) relația dintre individ și mecanismele obscure ale unei istorii canibale. În realitate însă, prozatoarea este o „șaptezecistă” cu drept de liberă circulație între teritoriile asanate ale romanului realist și cele ale metaromanului.

Nu întâmplător, un port-stindard al criticii postdecembriste ca Paul Cernat, luând în calcul criteriile de taxonomie a romanului bazate pe „mimemsis”/„antimimesis”, „realitate”/ „realism”⁴⁶ considera că, „modelele moderniste” interbelice de tip „ionic”, în versiunea lui A. Thibaudet ori N. Manolescu, sunt mai slab reprezentate în literatura română, cu excepția lui Al. Ivasiuc, Gabriela Adameșteanu, Dana Dumitriu.

Alături de Gabriela Adameșteanu, Dana Dumitriu rămâne cea mai importantă prozatoare română postbelică și, probabil, cel mai acut continuator al modernismului introspectiv interbelic (pe linia Hortensia Papadat-Bengescu – Anton Holban), fiind, în plus, un excelent critic și eseist – de fapt, singurul foiletonist-femeie important și relevant din România comunistă (Monica Lovinescu exercitându-și, totuși, «magistratura» în exil)⁴⁷. [...] „După un stagiul în Radiodifuziune și la câteva publicații, Dana a făcut parte, vreme de aproape două decenii, din faimoasa echipă de critici ai «României literare» alcătuită de George Ivașcu; din păcate, autoritatea critică i-a fost eclipsată de dominanta masculină a criticii vremii, inclusiv de partenerul ei de viață, Nicolae Manolescu⁴⁷.”

Observații comune le vom regăsi în studiul sintetic pe care Eugen Simion îl consacră romancierei Dana Dumitriu, autoare a unei „proze de tip eseistic, surprinzător de bine scrisă”, fixată în „tradiția Camil Petrescu” și, prin amploarea analizei psihologice, în „linia Hortensia Papadat-Bengescu, Anton Holban” și, în genere a „proustienilor”⁴⁸. Ceea ce se reține, în primul rând, este constanța tematică a prozelor sale, fenomen semnalat chiar de la debut cu volumul *Migrații* (1971) centrat pe dezvoltarea procesului de „migrare spre sine” ceea ce conferă acestor proze calitatea de „eseuri epice”:

⁴⁵ Arhiva CNSAS, Fond Informativ, Dosar nr. 143879, vol. I-IV. Luând în calcul „informații disparate” din cele patru volume de urmărire a Danei Dumitriu de către securitatea comunistă, reiese că „relația” dintre ea și Nicolae Manolescu s-ar fi derulat între 1970/1971, respectiv între 1985/1986. (Din notele informative și rapoarte aflăm că în 1973 și în 1985 locuiau împreună).

⁴⁶ Paul Cernat, *Identitatea romanului*, în „Revista de Istorie și Teorie Literară”(RITL), nr. 1–4, București, 2019, p. 115.

⁴⁷ Ap. Florian Saiu, *Dana Dumitriu, femeia-stindard a prozei moderne românești*, în „Jurnalul.ro › Cultură › 12 Oct 2022, 07:25 <https://jurnalul.ro/cultura/dana-dumitriu-femeia-stindard-a-prozei-moderne-romanesti-911831.html>.

⁴⁸ Eugen Simion, *Dana Dumitriu*, în *Scriitori români de azi*, vol. IV, *ed. cit.*, p. 239.

complexele adolescenței urâte, nepotrivirea între destinul interior și întâmplările din afară, revelația identității ființei și conștiința duplicității limbajului, complexe ale femeii tinere, orgolioasă și lucidă, relațiile dintre copii și părinți, cu sugestii venite din câmpul psihanalizei, tema, în fine, a incomunicării și a ratării care revine în toate romanele scriitoarei⁴⁹.

Acest invariant de ordin tematologic se conjugă cu opțiunea pentru modelul prozei din *Drumul ascuns* cu mențiunea că, spre deosebire de Hortensia Papadat-Bengescu, Dana Dumitriu nu se angajează la o analiză de tip clinic și nici nu investighează decât fortuit psihologia și imaginarul maladiv al insului bolnav. Per ansamblu, proza scurtă și/ sau cea de mare întindere a Danei Dumitriu este interesată, cu precădere, de revelarea „relațiilor umane” în raport cu interesul pentru sondarea „categoriilor psihologiei clasice”, preocupare pe care o evită, preferând, în schimb, „migrarea spre”, plonjarea în sine. Această opțiune o apropie simțitor de Camil Petrescu și de Anton Holban, prozatori moderni care decodează gelozia, disperarea, dragostea etc. ca pe un nod de pasiuni complexe și de complicații interioare cu efecte vizibile în modificarea tipologiilor tradiționale. Rezumând, într-o atare compunere narativă, „întâmplările” reale sau imaginate sunt „mai presus de noi” și că „biografia reală” se pierde într-un atare hățiș ficțional.

Eugen Simion avertiza asupra unei „teme complementare” axată contrapunctiv pe cartografierea „stărilor intermediare, nedefinite” care „agresează ființa și-i determină comportamentul” polifonic:

Așteptarea, crisparea, orgoliul, sentimentul de vinovăție, aroganța, neputința comunicării și retragerea în sine (*migrarea*) formează toate la un loc, o stare complexă pe care prozatoarea încearcă să o analizeze⁵⁰.

Reținem preferința Danei Dumitriu pentru o perspectivă relativizantă asupra spațiului (interior, desigur) și a timpului tradusă în adagiul „împotriva migrațiilor”, cu tot ceea ce presupune recursul la pasivitate, la imposibilitatea de a se supune „ritualului formal al vieții”, „nereceptivității duratei”, indiferenței la timp, în cele din urmă. „Pasivitatea mea nu era un somn al incapacității de activitate, de atitudine, ci atrofierea aceluși timp puternic al timpului” aflăm din monologul nervos al eroinei din povestirea *Împotriva migrațiilor* considerată focarul narativ din care se alimentează romanul *Masa Zarafului* (1972) în care „eseul romanesc” se aliază cu „senzaționalul”, „melodrama” și cu o subtilă analiză a „duplicității” și a „eșecului”.

După cum remarcă și Eugen Simion un fapt este sigur: „Dana Dumitriu aduce, în câmpul analizei epice”, complicate „zone de penumbră ale psihologiei” și „definește” individul

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 241.

printr-un șir de conflicte (stări) care angajează intens viața spiritului, chiar dacă spiritul nu reușește, până la urmă, să stăpânească încurcatele relații ale vieții. Totul este ca individul să fie conștient de existența lor. Analiza acestor relații obscure și a stărilor indeterminate pe care le provoacă în viața interioară a individului constituie substanța epică a narațiunii⁵¹.

Printr-o atare strategie contrapunctică, proza Danei Dumitriu se deosebește tematic și stilistic de cea a lui Nicolae Breban și Augustin Buzura, chiar dacă insistența asupra dramei intelectualului, aflat în ipostaza de victimă a „circumstanțelor” și a „propriei inerții” (încremeniri într-un timp mort, în Nemișcare) amintește pe alocuri de romanul existențialist (*Absenții*) al lui Augustin Buzura. Ceea ce se reține este faptul că amnezia contaminantă, nemișcarea, contragerea timpului în spațiu și a spațiului în timp (v. cronotopul „masa Zarafului”, a Amiralului, a Marelui Leviathan în jurul căreia personajele eșuează, agonizează) conduc spre o narațiune preocupată de o cu totul altă perspectivă asupra personajului: una în care actanții nu mai sunt entități determinabile după „categoriile psihologiei clasice”, gata-constituite, ci „realități sufletești indeterminate”:

În fața materiei haotice și imprevizibile a vieții psihice, romancierul simte nevoia să nu pună ordine și să explice fenomenele pe care le percepe, ci să le redea în procesul lor viu de interferare, să aducă în prim plan acele evenimente ale lumii interioare care individualizează o psihologie și un punct de vedere asupra lumii exterioare. Din această perspectivă, literatura nu mai poate avea dreptul de a elucida dramele umane, de a propune subiecte închise, soluționate într-un sens sau altul, de a fabrica personaje definite. Căci în felul acesta realitatea pe care încearcă să o clarifice se va reduce la imaginea subiectivă pe care scriitorul o are despre ea⁵².

În acord cu poetica romanescă a seriei șaptezeciste, romanul cel mai apropiat de formula narativă utilizată de Lawrence Durrell în *Cvartetul din Alexandria* este suspectat de o „invenție epică minimă” și de o tipologie „insuficient expresivă”. Ca urmare, el ar putea fi (re)citit ca un alt mod de construcție a feminității, unul diferit de modelul șaizecist, tributar oarecum perspectivei falocratice. Noutatea se recunoaște în „portretul unei doamne” misterioase și cultivate, inteligente și neliniștite, volitive și orgolioase, paradoxal „candidată la ratare”, victimă sigură a unui Leviathan „care înghite soarele din ea”, remarcă Eugen Simion.

Am insistat asupra tipologiilor din *Împotriva migrațiilor* și *Masa Zarafului* pentru că modificări substanțiale în plan naratologic nu se aduc nici în *Duminica mironosițelor* (1977) în care motivul întâmplării devine o formă degradată a fatalității și nici în *Întoarcerea lui Pascal* (1979), un pseudoroman politic atras de

⁵¹ *Ibidem*, p. 243.

⁵² Dana Dumitriu, *Ambasadorii sau despre realismul psihologic*, Editura Cartea Românească, București, 1976, pp. 84-85.

tema adevărului și a culpabilității cu dorința de a studia relații interfamiliale. Dacă tematic, stilistic și tipologic predomină un anumit manierism, noutatea se poate afla din tentativa de a introduce în circuit metaromanul față de care șaizeceștiții nu manifestaseră interes. Este vorba despre procedeul textualist ilustrat de romanul redactat de Maria, sora anchetatorului George, care își compensează „amărăciunea somnolentă a unei căsnicii ratate” prin scrierea romanului care tocmai se derulează sub ochii cititorului ca în textele târgoviștenilor și mai apoi în cele ale grupării textualiste Nedelciu-Crăciun. *Vivat redivivus!*

O revenire la romanescul tradițional este confirmată de romanele *Sărbătorile răbdării* (1980) în care este readusă în discuție relația de cuplu în varianta mariajului nereușit, autoarea inversând și reinterpretând statusurile partenerilor și *Prințul Ghica* (1982, 1984, 1986), o tentativă narativă de a împăca „realismul psihologic” cu „exigențele romanului istoric”, istoria devenind în cazul de față „obiect de reflecție” aura parabolică și spirituală pe care șaizeceștiții o evitaseră furați fiind de dorința de restaurare

În dialogurile sale cu Sergiu Grigore, Bujor Nedelcovici (1936) se consideră „scriitorul total”, angrenat într-un mod particular și profund în felul de „*de a fi*” în lume și „*de a trăi*” exilul și disidența⁵³. Biografic, sunt reținute, de regulă, trei momente traumatice care i-au marcat existența lui Bujor Nedelcovici: arestarea și condamnarea tatălui⁵⁴; intervalul în care a trebuit să renunțe la profesia de avocat dobândită prin studii și, în cele din urmă, exilul. Considerăm la fel de esențială și perioada „senină” din interstițiul ‘70-’80, odată cu decizia de a se „angaja definitiv în slujba literaturii” și de a încerca o reconciliere cu puterea. Dealtfel, scriitorul pledează pentru ideea că, în ceea ce privește disidența și exilul există „un fel de a fi” și „de a trăi” specific unor atari opțiuni (decizii personale, în fond). Condiția exilică ar fi legată direct de existență, de „faptul de a fi în lume (*Être, Connaître, Conscience*), adică de ceea ce este mai profund în noi, „*le noyau dur, indestructible et l'éternel*”. În ceea ce privește disidența, schismaticul este cotate drept „un eretic, un non-conformist, un rebel, un iconoclast...”⁵⁵. Abordarea completă și complexă a operei scriitorului este într-un fel dependentă de exploatarea filonului autobiografic „auctorial”, cu precădere cel din etapa „preexilică” (1970-1987) dar și din intervalul exilului parizian (de după 1987). Bianca Burța (Cernat) mărturisește că la o lectură a „jurnalului infidel” se rămâne cu impresia că „Justin Arghir din *Somnul vameșului* e cel care gândește, se întristează, își face iluzii, se resemnează, se indignează, se bucură în aceste pagini de notație intimă”⁵⁶. Prin urmare, „omul autentic” nu poate fi decât „omul conștient, reflectând simultan scriitorul și personajul”.

⁵³ Bujor Nedelcovici, *Cine sunteți, Bujor Nedelcovici? Bujor Nedelcovici în dialog cu Sergiu Grigore*, Editura Allfa, București, 2010.

⁵⁴ Bujor Nedelcovici, *Opere complete 7*, Editura Allfa, București, 2008, p. 536.

⁵⁵ Bujor Nedelcovici, *Cine sunteți, Bujor Nedelcovici?, ed. cit.*, p. 38.

⁵⁶ Bianca Burța, *Jurnal. Bujor Nedelcovici, Jurnal infidel: ieșirea din exil (1992-1997)*, în „Observator cultural”, nr. 155, 11-02-2003.

Cum fotografia de grup a „seriei” șaptezeciste este una panoramică, ea își va (re)aproxima cadrele în elongarea istoriografiei literare, deopotrivă descriptivă și hermeneutică, având ca țintă orizontul textual și perspectiva contextuală concretizate în investigarea resurselor literare și a perspectivelor extraliterare. Criptic și retractil, „centrat pe sine” (cu accente narcisiste, după cum îl descrie Gh. Manolache), prozatorul Bujor Nedelcovici insistă asupra crizelor de conștiință ale personajelor invocând „culpe ereditare” și configurând astfel o supratemă obsesivă a „fabulei identității”: povestea „vinoavaților fără vină” pe care o va transpune în varii game narrative. Contradicția dintre „adaptabilitatea” scriitorului la „context” (cu efecte benefice asupra „bucureșteanului reintegrat”) și imaginarul visceral anticomunist al „romancierului publicat” nu afectează în profunzime formula romanescă și nici nu diminuează valoarea literară a acestui tip de scriitură. Pentru că, în ceea ce privește condiția de scriitor ea este descrisă de Bujor Nedelcovici în cheie psihanalitică și transpusă naratorial în „gamă” freudistă:

Pentru mine scrisul a fost o respingere, un refuz și o evadare dintr-o realitate potrivnică; o revanșă, o căutare de sine, o exorcizare, un răspuns la întrebarea «de ce m-am născut vinovat și am făcut parte dintre cei care aveau o culpabilitate colectivă», dar... și o salvare dintr-o viață care mi se părea banală, mediocră, vulgară și mizeră. [...] Pentru mine, realul nu este decât o trambulină pentru a mă arunca în imaginar și ficțiune⁵⁷.

Așa după cum s-a mai observat, nu e deloc facil să distingi eul empiric al scriitorului Bujor Nedelcovici, care se automărturisește în jurnal (și/ sau epistolar), de eul auctorial. Prin urmare, validăm ipoteza Biancăi Burța (Cernat) potrivit căreia „de la *Somnul vameșului* sau de la *Al doilea mesager* până la *Jurnal infidel*” distanța se dovedește a fi una „relativ mică”, probabil din cauză că, pe de o parte, „autobiograficul infuzează ficțiunea”, iar pe de altă parte, „nonficcionalul” (factualul) se transformă în mod neașteptat în „poveste” (ficțiune)⁵⁸.

Jurnalul infidel îl aduce în prim-plan pe omul Nedelcovici care își asumă, cu obstinație, serenitate și cu „orgoliu olimpic” condiția de scriitor, „singurătatea ascetică a unei vieți epurate de contingent”, a unei existențe reduse la „liniile abstracte ale evenimentelor esențiale: gândirea, scrisul, aspirația spre autodepășire, religiozitatea”.

Deși mai tot timpul autocenzurate – din pudoare, din pricina unei excesive, dureroase interiorizări, dintr-o prejudecată a incomunicabilității prin cuvânt (paradox al atâtor oameni care, în fond, nu trăiesc decât prin cuvânt) – însemnările lui Bujor Nedelcovici nu reușesc până la urmă să izgonească/ să exorcizeze «demonul» afectivității și să

⁵⁷ Bujor Nedelcovici, *Cine sunteți, Bujor Nedelcovici? Bujor Nedelcovici în dialog cu Sergiu Grigore*, Editura Allfa, București, 2010, p. 81.

⁵⁸ Bianca Burța, *Jurnal. Bujor Nedelcovici, Jurnal infidel: ieșirea din exil (1992-1997)*, în „Observator cultural”, nr. 155, 11-02-2003.

ascundă astfel zbaterile dramatice ale celui care, în efortul adesea mutilator de a elimina din viața sa tot ce i se pare inesențial, secundar, minor ș.a.m.d., nu atinge – cum credea – (prin penitență, prin autoflagelare) ataraxia, împăcarea cu sine și cu lumea, ci își sporește amărăciunea, frustrarea, inconfortul⁵⁹.

Ca scriitor, Bujor Nedelcovici debutează editorial cu romanul *Ultimii* (Editura Eminescu, București, 1970) cartea având un succes literar în măsură a-l încuraja să se consacre în totalitate scrisului. La un interval de doi ani, publică, în continuare, romanul *Fără vâsle* (Editura Eminescu, București, 1972), urmat de *Noaptea* (Editura Eminescu, București, 1974) și *Grădina Icoanei* (Editura Eminescu, București, 1977), cărțile fiind reunite în trilogia *Somnul vameșului* (Editura Eminescu, București, 1981). Romanul *Zile de nisip* (Editura Cartea Românească, 1979) va fi ecranizat de Dan Pița în 1981 sub titlul *Faleze de nisip*, filmul fiind retras din circuitul cinematografic după Conferința ideologică de la Mangalia (1983) ca urmare a reacției critice a hrușciovistului Ceaușescu față de noua orientare tematică.

Odată cu încolțirea germenilor disidenței și ai exilului⁶⁰, rămân în suspensie o serie de atitudini și decizii ale scriitorului care pot provoca nedumerirea: cum se explică faptul că, după 12 ani de „subterană politică”, Bujor Nedelcovici acceptă (în anii de glorie ai ceaușismului!) „oferta” de a deveni secretar al secției de proză din cadrul Asociației Scriitorilor din București și postul de redactor-șef al „Almanahului literar”? – instituție cu dublă subordonare: culturală și de partid (stat). O altă nelămurire are legătură directă cu statutul de exilat al scriitorului Bujor Nedelcovici, autodeclarat (prin rigoare!) ca anticomunist și antisecurist. Avem în vedere situația particulară a scriitorului care va ajunge la Paris, după o „avizare favorabilă” (de către conducerea de partid și securitate) a cererii de „pașaport turistic pentru R.F.G.”. Cunoscând situația din România anilor '80, nu putem să nu luăm în calcul „evoluția” duplicitară a scriitorului care preferă „discreția”⁶¹. Întrucât romancierul nu dorea să fie atașat militantismului activ din cadrul diasporei, rămâne în discuție varianta pragmatică: „angajamentul” (respectat!) că nu se va angrena în acțiuni dușmănoase la adresa puterii politice de la București.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ „Primul exil interior: 12 ani trimis la «munca de jos pentru reeducare» după terminarea facultății și după ce tatăl meu a fost arestat. Al doilea exil interior: publicarea unor cărți, interzicerea și cenzurarea altora (inclusiv un film), efortul de a nu ceda presiunii istoriei și terorii spirituale. Al treilea exil: exil exterior – 1987. Plecarea (Fuga din Egipt) din țară la vârsta de 50 de ani. Al patrulea exil exterior: conștiința că voi rămâne definitiv în exil și că niciodată n-o să trăiesc ziua «repatrierii»”, în Bujor Nedelcovici, *Jurnal infidel: ieșirea din exil (1992-1997)*, Pitești-Brașov-Cluj-Napoca, Editura Paralela 45, 2002, pp. 136-137.

⁶¹ Din cele petrecute, considerăm că, de fapt, Bujor Nedelcovici încearcă să amâne pentru un moment mai „convenabil”, revenirea în țară, solicitând și obținând (!) o prelungire a vizei de la consulatul român de la Paris în urma promisiunii de a nu denigra România lui Ceaușescu.

„Dubla strategie de viață” (cu evidente note iezuitice!), regăsită în formula lui Gabriel Andreescu, capătă în cazul de față, o surprinzătoare claritate odată cu revederea „atitudinii duplicitare” de la București și mai apoi cu luarea în calcul a „fariseismului” de după solicitarea de azil politic în Franța. Potrivit aceluiași Gabriel Andreescu, în cazul scriitorului Bujor Nedelcovici, noțiunea de atitudine „pragmatică” are un sens pozitiv, în cazul său, „comportamentul etic și rațional” presupunând un „anumit grad de adecvare la realitate”⁶², aici fiind inclusă, evident, „împlinirea personală” (cea de scriitor). Altfel cum se poate justifica solicitarea (din anii '70) pentru primirea benevolă în rândurile membrilor de partid a celui care și-a văzut tatăl „ridicat de securitatea comunistă” și trimis în pușcăriile comuniste, care a avut de suportat (din tinerețe) vreme îndelungată, tratamente sociale traumatizante, dacă nu chiar degradante? Din datele biografice se poate constata că, în urma deciziei de a intra benevol în rândul membrilor de partid, acea perioadă de restricții (1959/60-1970/71) va fi, într-o oarecare măsură, (re)compensată de puterea comunistă. Aceasta, în sensul că Bujor Nedelcovici este reintegrat în „comunitatea bună” a intelighentsiei bucureștene; ba, mai mult, din 1982, va „sta la aceeași masă” cu cei care au propus modele de oameni noi, „sensuri și căutări umaniste” în lumea alienantă și profund viciată a comunismului. Campaniile de maculare pe care Bujor Nedelcovici le-a inițiat după revoluție „reflectă dificultăți de situație” atât față de „noile realități postcomuniste” cât și față de „propriul său trecut”. „Frustrării morale” – create de nedreptățile, ipocriziile și lașitățile din România postdecembristă – i s-au adăugat „complicațiile propriei conștiințe” – ale unei „vieți dedublate”, în care „marile aspirații” morale s-au intersectat cu o serie de „comportamente interesate” – conchide Gabriel Andreescu, cu documentele din „dosarul Nedelcovici” pe masă⁶³.

Unul dintre aceste reculuri se prelungește și după 2000 prin organizarea, împreună cu președintele Uniunii Scriitorilor, Nicolae Manolescu, a simpozionului *Scriitorul, Cenzura și Securitatea*, manifestare care s-a derulat concomitent cu lansarea celui de-al șaptelea volum din seria *Opere complete* ale scriitorului (în viață!).

În ceea ce ne privește, dacă avem în vedere soarta romanului *Al doilea mesager*, respins de două ori („Cartea Românească” și „Albatros”) putem să luăm în calcul intenția tacită a scriitorului de a se implica discret (deocamdată) în aventura trecerii frauduloase a graniței culturale în Vest. Astfel, în 1985, deși autorul se afla în București, cartea va fi publicată la Paris de către Editura Albin Michel, cu sprijinul acordat de

⁶² Gabriel Andreescu, *Politica memoriei și politica imaginii*, în *Existența prin cultură. Represiune, colaboraționism și rezistență intelectuală sub regimul comunist*, Editura Polirom, Iași, 2015.

⁶³ Analizând retrospectiv „cazul Nedelcovici” și beneficiind de avantajul dezvăluirilor din arhivele securității, Gabriel Andreescu îi va urmări „istoria până la capăt”, considerând că trebuie disociat între „viața scriitorului” cea „de dinainte” de fuga în Franța și „existența” de după decembrie 1989.

Monica Lovinescu, Virgil Ierunca și Paul Goma, cei care i-au înlesnit traducerea (de către Alain Paruit) sub titlul *Le Second Messenger* (Éditions Albin Michel, 1985), autorul fiind recompensat cu *Premiul libertății* acordat de PEN-Clubul francez, gest care-i va atenua vizibil impactul cu realitatea abrazivă a exilului.

Ca și în situația altor scriitori incomozi, și în cazul său, s-a încercat o tentativă de „îmblânzire” a romancierului – apreciat în Occident și „ținut la respect” în România lui Ceaușescu. Soluția se va dovedi a fi una fără rezultat însă, având în vedere faptul că, la 3 ianuarie 1987, Bujor Nedelcovici va solicita azil politic în Franța optând, ca atâția alți scriitori și artiști români, pentru exil descris ca

O moarte și o înviere. O «metanoia» care dacă este realizată mintal și sufletește după o vreme poți să zâmbești pentru toate suferințele și sfâșierile prin care ai trecut. Dar mai întâi de toate exilul este [...] un surghiun, o pedeapsă⁶⁴.

Plasate sub „semnul biograficului” și al „victimologiei de sorginte comunistă”, romanele (în special) dezvăluie direct, prin incursiuni transliterare, „sinele ascuns” al autorului contemplându-se narcisist „în oglinda personajelor”⁶⁵. Descriș de Eugen Simion ca un „analist cu ochiul ager” care se bazează pe forța „reamintirii”, Bujor Nedelcovici întreține, în stil psihologizant (abuziv pe alocuri), o „tensiune enigmatică” irigată de/ cu istorii bizare dintr-o lume stranie și contradictorie, cu granițe volatile între trecut și prezent, cu limenuri fluide între ficțional, posibil și factual ori cu piscuri greu de escaladat pe versantul dintre individ și bariera politică. În secvența „Politica memoriei și politica imaginii”⁶⁶, Gabriel Andreescu pledează pentru ipoteza că recunoașterea lui Bujor Nedelcovici în lumea literară a vremii s-ar datora, în primul rând, talentului și „liniei oneste a actului său de creație”, coordonate remarcate, de altfel, de critica de întâmpinare încă de la începutul de start al scriitorului, odată cu romanul *Ultimii* (1970), debut care, în opinia lui Alex Ștefănescu, a provocat „un coup de foudre” printre criticii literari ai momentului. Calea pentru care optează scriitorul va intra în coliziune cu intruziunea politicii de partid în cultură (literatură). Cu toate acestea, paradoxal, retivitatea scriitorului este cea care îi va asigura, într-o măsură considerabilă, integrarea simbolică în „salonul refuzaților” alături de Ana Blandiana, Șt. Aug. Doinaș, Marin Sorescu, Mircea Iorgulescu, Lucian Raicu, Mihai Botez, Nicolae Manolescu, Paul Georgescu ș.a. În același timp, scriitorul va profita de protecția oferită de „comunitatea bună” din Occident, cum ar fi, spre exemplu, PEN-Clubul, care i-a premiat romanul din clandestinitate *Le Second Messenger* (președintele juriului, la acea dată, fiind nimeni altul decât Eugen Ionescu).

⁶⁴ *Ibidem*, p. 550.

⁶⁵ Gh. Manolache, *op. cit.*, p. 196.

⁶⁶ Gabriel Andreescu, *Politica memoriei și politica imaginii*, în *Existența prin cultură. Represiune, colaboraționism și rezistență intelectuală sub regimul comunist*, Editura Polirom, Iași, 2015.

Componentele scrierilor lui Bujor Nedelcovici sunt dependente de două elemente contrarii și complementare în același timp: reperele politice ale realității și tribulațiile eului. Mai exact sunt în joc coordonatele realității posibile și fictive aliate cu semiosia imaginarului aferent ale cărui unghiuri sunt suprapuse pe realități românești din a doua jumătate a secolului trecut. Developată istoriografic și tematic în lumina realizării unei radiografii literare a eului, viabil într-o lume ficțională în care definirea de sine se dovedește a fi adesea anevoie de realizat, în cele mai multe dintre „cazuri”, realitatea posibilă polarizează ficționalul și, prin urmare, tramele narrative ale romanelor își creează invarianța și „conținutul” pe baza unui model pe care Manfred Pütz îl numește „povestea” sau „fabula identității”⁶⁷.

În cazul trilogiei din etapa preexilică *Somnul vameșului* (1981), receptată ca formă ilustrativă a „fabulei identității”, ea poate fi arondată categoriei de „histoire” în condițiile în care este privită ca o „succesiune de evenimente” ce cuprind un „univers coerent de persoane și acțiuni”⁶⁸. Aceeași trilogie poate fi abordată însă și din perspectiva unui „discours” în condițiile în care atenția se focalizează asupra „posturii mediatore” a naratorului și, cu precădere, asupra tehnicilor folosite pentru redarea evenimentelor. Așadar, prin relația particulară dintre „histoire” și „discours” în literatura lui Bujor Nedelcovici se evidențiază „diferența specifică” între *ceea ce se transmite* într-un atare roman polifonic (avem în vedere „tema”) și caracteristicile de „mediere” *prin care se comunică* (ne referim la „contratema”).

În dezvoltarea formulei de roman și a funcției naratarului (a adresantului discursului narativ), instanță a cărei figură poate fi reconstituită din însuși textul narațiunii avute sub observație, rețin atenția ceea ce se întâmplă la nivel de „histoire” și ceea ce se petrece în punctul în care „poetica narativă” se întâlnește cu „poetica (re)lecturii” partiturilor românești. Demn de precizat este faptul că, în cazul trilogiei *Somnul vameșului* (1981) pot fi semnalate și o serie de elemente contrarii: este vorba despre „elementele opuse”, frecvent antagonice, ale realității posibile (factice) și cele ale „eului”, ale realității fictive și ale creațiilor imaginare, suprapuse pe formele realității ficționale. Romanele *Fără vâsle* (1972), *Noaptea* (1974) și *Grădina Icoanei* (1977) se preocupă de problema realizării unor „forme viabile ale eului” într-o lume ficțională în care „definirea de sine” este tot mai anevoie de realizat. Ca urmare, tramele narrative ale acestor romane își consolidează unitatea și conținutul în funcție de „fabula identității”, construct narativ pe care îl putem repera și în cazul romanelor lui Norman Manea, Radu Mareș ș.a. Ceea ce intenționăm să demonstrăm, prin atașarea lui Bujor Nedelcovici la această fotografie de grup organizată tematic în jurul „fabulei identității”, se recunoaște în intenția de a dovedi că abordarea „identității” (în romanele scriitorilor de care ne ocupăm) urmează o traiectorie generală de evoluție pe care o considerăm a fi,

⁶⁷ Manfred Pütz, *Fabula identității*, ed. cit., 1995, pp. 2-18.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 2.

alături de congruența spațiului și timpului, „caracteristica decisivă” a romanescului acestei „serii”.

O atare particularizare confirmă profilul literaturii postșăizeciste în care subiectul și preocupările tematice devin, din probleme ale personajelor fictive, probleme ale caracterului ficțiunii și, prin extensie, probleme ale atitudinii cititorului și ale deplasării de accent de pe participarea la demersul de aflare a adevărului istoric pe (co)implicarea la actul „comunicării ficționale”. Sau, în accepția lui Bujor Nedelcovici de a accepta ideea că „realul nu este decât o trambulină” necesară pentru a putea fi „aruncat în imaginar și ficțiune.”⁶⁹ Dealtfel, scriitorul mărturisea că se simte „bine și normal în lumea ficțiunii”:

Pentru mine, «căderea în real» înseamnă adevărata normalitate și alienare. *Aici* este Apocalipsa, nu *acolo!* Armonia, echilibrul și seninătatea se află în imaginar și romanesc. Mă simt *acasă* în *născocire*, iar în rest sunt *mêtèque* și joc rolul unui scriitor...⁷⁰.

Cu privire la „căderea în real”(itate), Bianca Burța (Cernat) marșă pe condiția de „triplu exilat” ca o caracteristică a lui Bujor Nedelcovici, scriitor care își „problematizează cu luciditate situația de perpetuu inadapat”, de „homo viator”, căutător solitar al sensului axiologic de care „omul recent” a divorțat. Așa se justifică convingerea că Bujor Nedelcovici s-a „înstrăinat” nu numai de „nesemnificativul”, de „perisabilul ținut al cotidianului”, al „concretului”, ci și de timpul istoric, în care (con)viețuiește și ale cărui valori nu mai vrea (sau nu mai poate) să le accepte și să le înțeleagă. Ceea ce visează scriitorul în exil vizează abandonarea condiției uliseace, în sensul că îndepărtata Românie nu mai poate „reprezenta” pentru el „nici Itaca” și „nici Centrul”⁷¹.

Rezumând, în funcție de supratema dezbătută – raportul Individ, Putere și Istorie – caracteristică etapei bucureștene (1970-1987) considerăm că se poate avansa o reaproximare a geografiei romanescului aproximată după modelul naratologic, descompus triadic de Tzvetan Todorov⁷² în: „povestiri mitologice” [în care accentul cade pe simpla succesiune de evenimente]; „povestiri gnoseologice” [cu accentul focalizat pe succesiune, abordată din perspectiva predominantă a schimbării „stărilor de cunoaștere”; sau, în varianta propusă de Greimas, de „cunoaștere ca pivot narativ”⁷³]; „povestiri ideologice” [în care succesiunea

⁶⁹ Bujor Nedelcovici, *Cine sunteți, Bujor Nedelcovici?...*, *op. cit.*, p. 81.

⁷⁰ Bujor Nedelcovici, *Jurnal infidel: pagini din exil, 1987-1993*, Editura Eminescu, București, 1998, pp. 152-153.

⁷¹ Bianca Burța, *art. cit.*

⁷² Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Éditions du Seuil, Paris, 1971.

⁷³ A. -J. Greimas, J. Courtès and Michael Rengstorf, *The Cognitive Dimension of Narrative Discourse*, în „New Literary History”, Vol. 7, No. 3, *Thinking in the Arts, Sciences, and Literature* (Spring, 1976), pp. 433-447 (15 pages), Published By: The Johns Hopkins University Press.

de evenimente este de fapt o variantă a uneia și aceleiași acțiuni/ situații, care proiectează și accentuează aceeași idee/ formulă abstractă pentru a o releva drept semnificație esențială]. În legătură cu instalarea în „născocire” (ficțiune) am reținut ideea că pentru scriitor, romanul modern/ antiromanul „seamănă cu un tablou de Arcimboldo format din elemente disparate”, dar care atunci când sub privite de la „distanță” compun o figură reprezentativă. Referitor la domeniul reprezentativ al nivelelor narative, „extra-”, „intra-”, „metadiegetic”, triada propusă de Genette va fi asumată intuitiv de Bujor Nedelcovici, preocupat nu doar de problematica persoanei, ci și de transgresiunile de nivele narative:

Un roman poate fi scris la persoana a treia, la persoana întâi poate cuprinde diferite forme ale existenței și ale imaginarului, de la istorie, biografie, autobiografie, scenariu de film, bandă desenată, imagini picturale, timp interior, timp exterior, hazard, necesitate, dar care toate sunt în căutarea sinelui ascuns din noi înșine și a misterului vieții. Imaginația din literatură este o formă de cunoaștere și înțelegere. [...] Scriitura este un animal sălbatic pe care trebuie să-l îmblânzești în fiecare zi⁷⁴.

În ceea ce privește particularitatea romanescă a „seriei” șaptezeciste privită în context cultural național și universal, considerăm că, singularizate de la scriitor la scriitor, componentele axiologice ale mediului extratextual determină configurația posibilelor opoziții semantice dintr-un text literar și funcționează ca „indici” relevanți pentru punerea în valoare a unor anumite forme de „sujet”. Altfel spus, ceea ce reprezintă, din punct de vedere structural, un „eveniment posibil” de brodat în romanele lui Marin Preda, Augustin Buzura, Dumitru Radu Popescu, George Bălăiță ș.a. nu mai poate fi acceptat ca un eveniment semnificativ pentru anumite tipuri (categorii) de roman șaptezecist. Ca urmare, momentele capitale din viața unui erou literar, nu ar mai trebui comentate ca evenimente generale având consecințe ontologice și ecouri universale. Pentru că, din perspectiva „neo-” modernistă/-realistă, care nu mai acceptă, „grosso modo”, antinomia semantică rigidă dintre momente și evenimente ca pe o opoziție fundamentală, eșecul sau triumful unui erou literar pot deveni și „non-evenimente” sau, după caz, accidente. Această relativizare lotmaniană⁷⁵ a perspectivei și a viziunii despre lume, regăsită în preferințele „seriei” șaptezeciste pentru anumite tipuri de „sujeturi” și evenimente, se află într-o strânsă intercondiționare cu/ alături de modalitățile de construcție a personajelor și de regizare a timpului, modului și vocii narative.

⁷⁴ *Ibidem*, pp. 124-125.

⁷⁵ I. M. Lotman, *Lección de poetică structurală*, Editura Univers, București, 1970; *Studii de tipologie a culturii*, Editura Univers, București, 1974.

Concluzii provizorii

Referindu-se la tipurile de romane care au populat spațiul literar din a doua jumătate a secolului al XX-lea, Nicolae Manolescu pleda pentru ideea că „maturitatea unei literaturi” este girată, în primul rând de calitatea artistică a „romanelor ei”⁷⁶ Remarca viza supremația „romanului doric” și parțial-„ionic”, predominant în deceniile al șaselea și al șaptelea din secolul trecut, cu prelungiri și în etapa ulterioară acestuia. Reperat în perspectiva resurecției canonului modernist, acest tip de roman – cu rădăcini fixate în interbelic – este considerat drept unul de factură preponderent „dorică”, form(ul)ă pentru care optează covârșitor majoritatea prozatorilor din generația șazecistă și nu numai. Pe linie descendentă, profilul reformat al unui atare gen românesc se recomandă „urmașul” (N. Manolescu îl considera „bastardul”!) modelului modernist, de care se deosebește totuși „atitudinal” printr-o „mai mare toleranță față de formulă”⁷⁷.

Acutumanța are în vedere posibilitatea ca, în pasta arhitecturii românești postbelice (cu precădere cea din deceniile al șaselea și al șaptelea, la care ne referim), să fie forjate repere ale „doricului” și „ionicului” după cum, în domeniul tematic vor prevala subiecte din sfera de cuprindere a socialului, istoriei și a psihologicului, acceptate în limitele unui „realism în genere tradițional”, chiar dacă, în acolada temporală ’70-’80, naratorul „a încetat să mai fie pe deplin creditabil”⁷⁸.

Referitor la cea de a doua „serie” românească, localizată în perimetrul extins al anilor ’70 (cu inerente prelungiri și „după”), se poate lua în calcul opțiunea pentru o versiune a „corinticului”, recte a romanului mitic, metafizic, parabolic, înfățișând „un univers care seamănă mai bine cu o planetă explodată decât cu un sistem solar ordonat”.⁷⁹ Din unghiul experimentului naratologic, suntem în prezența unui roman populat de/ cu personaje „capricioase psihologic” ori „chiar fără psihologie perceptibilă”, înscrise într-un „model social regresiv și represiv”, în dezacord cu formele politice de „reglementare a vieții în comunitate”. În plan tematologic însă, „romanul corintic” se dorește a fi preocupat, printre altele, de opțiunea pentru „subiecte epic imprevizibile, fantastice ori bizare”.⁸⁰

Și cu toate că Nicolae Manolescu nu o afirmă răspicat, din melanjul „ionicului” și „corinticului” din cel de-al șaptelea deceniu al secolului trecut va emerge romanul „seriei neo-”moderniste/-realiste) la care urmează a se raporta, mai apoi, „noul flux” al anilor optzeci. Rădăcinile modelului hibridiza(n)t – preocupat, în

⁷⁶ Nicolae Manolescu, *George Bălăiță, Ucenicul neascultător*, în „România literară”, nr. 6, 1978.[Reprodus în Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică 2. - Lista lui Manolescu*, Editura Aula, Brașov, 2001, p. 216.]

⁷⁷ Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică 2. - Lista lui Manolescu*, Editura Aula, Brașov, 2001, p.279

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ibidem*.

egală măsură, de autenticitate și adevăr, de intimitate și implicare în eveniment, caracterizat prin „psihologism” și „analiză” și/ sau acaparat de-a binelea de „alegoric, mitic, fantezism, exotic, livresc” etc. – pot fi recunoscute și regăsite în teritoriile mișcătoare ale mai multor „sectoare marginale” din cadrul romanului postbelic. Unele dintre acestea sunt plasate de către Gh. Manolache în raza de atracție a „nouveau roman” (cu ecou românesc în jurul anilor 1967-1970), în care triumfă o varietate descriptivă dependentă de „școala privirii”: un „descriptivism intens” (apreciat ca fiind, pe alocuri, de-a dreptul „abuziv”), alături de/ împreună cu reflexe „antimimetice” și nuanțe parodic-anti-realiste⁸¹.

Manevrând, în continuare, perspectivele și modalitățile de expresie aparținând zonelor „periferice” ale acestui hibrid ionic-și-corintic, romane ca *Zmeura de câmpie*, *Femeia în roșu*, *Tratament fabulatoriu* vor face „o jumătate de pas mai departe” de această strategie, optând pentru „jocul” cu o convenție foarte serioasă și chiar „puțintel scrobită”.

În mod normal, nu eludăm nici opțiunea pentru procesele opozitorii dintre metaforele temporale și cele spațiale, avute în vedere de Matei Călinescu atunci când abordează posibilitatea de „a citi” aceste romane („diacronic”, „linear-temporal”) și/ sau de a le (re)citi („sincronic”, „spațial”). (Re)citirea, ca structură sincronică prezentă în cazul corpusului pentru care am optat, oferă posibilitatea de a percepe existența spațială a neoromanului șaptezecist, ca „peisaj”, la mijloc fiind vorba mai puțin despre o „problemă de spațiu, cât tot de una de timp”; evident, se ia în calcul un „timp special, circular sau cvasi-mitic⁸²”.

În legătură cu prozatorii „seriei neo-”moderniste/-realiste, nu s-a creionat îndeajuns de ferm modalitatea prin care aceștia au inovat, înainte de toate, posibilitatea de a (re)privi realitatea dintr-o cu totul altă optică: una a „cronosophiei”⁸³ (cu tot ceea ce ține de ilustrarea diversității „chipurilor” timpului subiectiv și a explicării mecanismelor care le generează) și/ sau a „toposophiei”⁸⁴ (ca perspectivă a presupuziției că oamenii au emers din lumea personală spre a locui într-un univers – al culturii sau al societății – pentru a cărei formă și sens ei au fost profund-implicați).

Drept consecință, opțiunea cronotopică sau topocronică, de care suntem interesați în cazul de față, este un semn al refuzului „romanului neo-”(modernist/-realist) de a mai juca pe același teren, împreună cu logica generală a „progresului revoluționar”. Așadar, „romanul neo-”(modernist/-realist) se dovedește a fi segmentul literaturii române care rezistă, pe cont propriu, presiunii venite din partea proiectului cultural îmbibat cu ideologia „umanismului revoluționar”. În ciuda aparențelor, retivitatea lui este cea care-l va legitima să se recomande ca insolit și „antimodern”.

⁸¹ Gheorghe Manolache, *Literatura de grad secund*, ed. cit., pp. 176-178.

⁸² Matei Călinescu, *Flux al timpului sau formă spațială?*, în *A citi, a (re)citi...ed. cit.*, pp. 33-35.

⁸³ Mihai Dinu, *Chronosophia. Chipuri ale timpului*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2002.

⁸⁴ Stanislaw Lem, *Întoarcerea din Stele. Golem XIV*, Editura Univers, București, 1997.

Aceasta înseamnă că, fără a fi „inamicii” modernității recucerite de șaizeciști și nici opozanți ai modernismului canonic, sub cupola paradoxalului „antimodern” romanele „seriei șaptezeciste” trec în revistă varii forme(ule) de „rezistență” la uniformizare, tipizare, istoricizare; pe scurt la „înregimentare” în exponențialitate. „In res”, în „câmpul literar” al celui de-al șaptelea deceniu, romancierii din acest pluton „neo-”(modernist/-realist) ar putea fi considerați „adevărații moderni”, în versiunea lui Antoine Compagnon⁸⁵.

BIBLIOGRAFIE:

- Adameșteanu, Gabriela, *Anii romantici*, Editura Polirom, Iași, 2014.
- Andreescu, Gabriel, *Politica memoriei și politica imaginii*, în *Existența prin cultură. Represiune, colaboraționism și rezistență intelectuală sub regimul comunist*, Editura Polirom, Iași, 2015.
- ***Arhiva CNSAS, Fond Informativ, Dosar nr. 143879, vol. I-IV.
- Băciuț, Nicolae, *O istorie a literaturii române contemporane în interviuri*, volumul I, Editura Reîntregirea, Alba Iulia, 2005.
- Burța, Bianca, *JURNAL. Bujor NEDELCOVICI, Jurnal infidel: ieșirea din exil (1992-1997)*, în „Observator cultural”, nr. 155, 11-02-2003.
- Burța, Bianca, *JURNAL. Bujor NEDELCOVICI, Jurnal infidel: ieșirea din exil (1992-1997)*, în „Observator cultural”, nr. 155, 11-02-2003.
- Căliman, Călin, *Istoria filmului românesc (1897-2000)*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2000;
- Căliman, Călin, *Istoria filmului românesc 1987-2017*, Editura EuroPress, București, 2017.
- Călinescu, Matei, *A citi, a reciti: către o poetică a (re)lecturii*, Editura Polirom, Iași, 2007.
- Cernat, Paul, *Identitatea romanului*, în „Revista de Istorie și Teorie Literară”(RITL), nr. 1-4, București, 2019.
- Cordoș, Sanda, *Un roman fără vârstă*, postfață la *Drumul egal al fiecărei zile* de Gabriela Adameșteanu, ediția a V-a revăzută, Editura Polirom, Iași, 2008.
- Cosma, Anton, *Romanul românesc contemporan 1945-1985 II. Metarealismul*, Editura Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 1998.
- Diaconu, Mircea A., *Spiritul liberal în critica generației '70. Cazul Laurențiu Ulici*, în „Vatra” nr. 4-5; 6-7; 7-8/2021.
- Dinu, Mihai, *Chronosophia. Chipuri ale timpului*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2002.
- Dobrovsky, Serge, *Corneille et la dialectique du héros*, Édition Gallimard, Paris, 1963.
- Dobrovsky, Serge, *Pourquoi la nouvelle critique: critique et objectivité*, Édition Mercure de France, Paris, 1966.

⁸⁵ Antoine Compagnon, *Antimodernii. De la Joseph de Maistre la Roland Barthes*, Editura Art, 2009, București, Traducători: Irina Mavrodin, Adina Dinițoiu.

- Dumitriu, Dana, *Ambasadorii sau despre realismul psihologic*, Editura Cartea Românească, 1976.
- Evans, Gareth, *The Varieties of Reference*, Edited by John McDowell, Oxford University Press, 1982.
- Greimas, A. -J., J. Courtès and Michael Rengstorf, *The Cognitive Dimension of Narrative Discourse*, in „New Literary History”, Vol. 7, No. 3, *Thinking in the Arts, Sciences, and Literature* (Spring, 1976), pp. 433-447 (15 pages), Published By: The Johns Hopkins University Press.
- Greimas, A.J., *Elemente pentru o gramatică narativă; Despre sens-Eseuri semiotice*, Editura Univers, București, 1975.
- Holban, Ion, *Salonul refuzaților*, Editura Moldova, Iași, 1995.
- Lem, Stanislaw, *Întoarcerea din Stele. Golem XIV*, Editura Univers, București, 1997.
- Lotman, I. M., *Lecții de poetică structurală*, Editura Univers, București, 1970.
- Lotman, I. M., *Studii de tipologie a culturii*, Editura Univers, București, 1974.
- Manolache, George, *Mecanisme fagice și emice implicate în crearea unui „spațiu social” securizat politic și imagologic*, în vol. Conferinței *Un veac de conflagrații: realitate și ficțiune*, Ediția a 7-a, 2019, Chișinău.
- Manolache, Gheorghe, *Regula lui doi (registre duale în dezvoltarea postmodernismului românesc)*, Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2004.
- Manolescu, Nicolae, *George Bălăiță, Ucenicul neascultător*, în „România literară”, nr. 6, 1978. [Reprodus în Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică 2. -Lista lui Manolescu-*, Editura Aula, Brașov, 2001].
- Manolescu, Nicolae, *Cuvânt înainte*, în *Literatura română postbelică –Lista lui Manolescu – I. Poezia*, Editura „AULA”, Brașov, 2001.
- Mușat, Carmen, *Identitate-alteritate*, în *Ipostaze asupra romanului postmodern și alte ficțiuni teoretice*, Editura Paralela 45, Pitești, 1998.
- Nedelcovici, Bujor, *Cine sunteți, Bujor Nedelcovici? Bujor Nedelcovici în dialog cu Sergiu Grigore*, Editura Allfa, București, 2010.
- Nedelcovici, Bujor, *Jurnal infidel: ieșirea din exil (1992-1997)*, Pitești-Brașov-Cluj-Napoca, Editura Paralela 45, 2002.
- Nedelcovici, Bujor, *Opere complete 7*, Editura Allfa, București, 2008.
- Pătrașcu, Ion, Florentin Smarandache, *Geometria triunghiurilor ortologice*, Editura Agora, Sibiu, 2020.
- Pecican, Ovidiu, *AVALON. Repetiție și succesiune în câmpul culturii române, A.D. Xenopol – Principiile fundamentale ale istoriei*, în „Observator cultural”, nr. 739/ 12-09-2014.
- Petraș, Irina, *Oglinda și drumul. Prozatori contemporani*, Editura Cartea Românească, București, 2013;
- Petraș, Irina, *De veghe între cărți. Scriitori contemporani*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2017.
- Pütz, Manfred, *Fabula identității – Romanul american din anii șaizeci*, Editura Institutul European, Iași, 1993.
- Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, Paris, 1990.
- Saiu, Florian, *Dana Dumitriu, femeia-stindard a prozei moderne românești*, în „Jurnalul.ro > Cultură > 12 Oct 2022, 07:25 <https://jurnalul.ro/cultura/dana-dumitriu-femeia-stindard-a-prozei-moderne-romanesti-911831.html>.

- Simion, Eugen, „*Scriitori români de azi*, IV, Editura Cartea Românească, București, 1989.
- Simuț, Ion, *Canon după canon*, în „România literară”, nr. 6 (15/02/2006 – 21/02/2006).
- Stănculescu, Călin, *Radu Gabrea: Biografia unei opere*, Editura NOI Media Print, București, 2012.
- Tatos, Alexandru, *Gânduri...despre generația '70*, în *PAGINI DE JURNAL* (Ediția II), Editura Nemira, București, 2010. Prefață de Stere Gulea. Postfață de D.R. Popescu, Ediție alcătuită de Liana Tatos.
- Todorov, Tzvetan, *Confruntarea cu extrema. Victime și torționari în secolul XX*, Editura Humanitas, București, 1992.
- Todorov, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Éditions du Seuil, Paris, 1971.
- Ulici, Laurențiu, *Literatura română contemporană: Promoția 70*, Editura Eminescu, București, 1995.
- Vîjjeu, Titus, *Dan Pița: Arta privirii*, Editura NOI Media Print, București, 2012.
- Xenopol, A. D., *Principiile fundamentale ale istoriei*, Editura Albatros, București, 2003.

**“NEO-”(MODERNIST/REALIST) FRAMING OF A SAMPLE OF
REPRESENTATIVE NOVELISTS OF THE SEVENTEENTH “SERIES”
PRELIMINARIES TO A POSSIBLE CORRECTION
OF SUCCESSION PHENOMENA IN POSTWAR LITERATURE**

Abstract: The study is part of the doctoral thesis *Congruence of space and time in the novels of the 70s* which aims to investigate the way in which space and time, respectively time and space interact in the narrative score of the novels of the “neo-” modernist/realist corpus that I selected and exposed to (re)examination. Taking into account the prevailing socio-cultural circumstances throughout the 70s, with the investigation of the chronotopic/topochronic assemblage, the conjunctures that mark the imprint of the “neo-”realist/modernist imaginary will be highlighted as it is transposed into the texture of some Romanian categories that I opted and which I subjected to “(re)reading”. One of the urgencies of the study is the (re)view of the cultural-literary phenomenon specific to the “seventies” school in the conditions of unconditional ideological and political access to the reinforcement of the neomodernist canon.

Keywords: *chronotope, topochron, series, narrative identity; neorealism, Neomodernism; Neotraditionalism; metarealism; metareality, verisimilitude, truthfulness; functions; mediators; potentiality; update; binary option; semantic fields.*