

## NEUTRALITATEA PROCEDEULUI LITERAR...

Virgil ȘOPTEREANU

Problema pe care ne-am propus să o ridicăm în prezentul studiu este dacă procedeul literar rămâne neutru față de evoluția literaturii sau se schimbă și el odată cu succesiunea curentelor literare.

Întrebarea nu e lipsită de interes, cu atât mai mult cu cât la începutul secolului al XX-lea, când tendința de transferare a accentului din sfera conținutistică în cea a tehnicii literare devenise o marcă a noii literaturi, diversele mișcări formaliste – futurismul, expresionismul, dadaismul, imaginismul, suprarealismul – se deosebeau între ele tocmai în funcție de procedeele folosite.

Pe noi ne interesează însă, în cazul de față, narațiunile în proză care, spre sfârșitul secolului al XX-lea acumulasera un important arsenal de procedee, îmbogățite și cizelate de către marii prozatori de-a lungul traseului parcurs de literatură de la romantism la realism, iar apoi – la modernism și postmodernism. Or, în acest context, destinul romanului, „genul genurilor”, cu o istorie de veacuri, merită o atenție specială. El ne oferă posibilitatea de a urmări cum literatura, prefigurând noile forme românești, își revizuieste periodic experiența, ducând la nașterea unor noi concepte despre procesul creativ.

Literatura a pretins dintotdeauna că își aduce propria sa contribuție la cunoașterea lumii, prin mijloacele sale specifice: analiza vieții omului și a existenței umane, crearea de vaste fresce epice, „povestind istoria” și înregistrându-i mersul în succesiunea cronologică a elementelor constitutive ale subiectului literar. Se înălța, astfel, un edificiu arhitectonic solid și armonios, ce părea clădit pe vecie.

Asemenea construcții românești e puțin probabil că mai pot fi întâlnite în peisajul literaturii române de astăzi, romanul românesc din ultimele decenii intrând – după cuvintele unui reputat specialist în domeniu – „în labirintul unei mărunte autoreferențialități”, iar pentru a depăși situația respectivă el „trebuie să revină la epic și tipologic”<sup>1</sup>.

În literatura rusă din etapa actuală n-au dispărut modelele românești tradiționale, care cu greu pot fi închipuite fără să conțină o dezbatere de idei, fie că au fost ele scrise de un Dostoievski, Bulgakov sau de un romancier contemporan, cum sunt, de pildă,

---

<sup>1</sup> Eugen Simion, *Mi-ar plăcea să formez o echipă de 5-6 critici tineri...*, „România literară”, an. XL, nr. 25, 27 iunie 2008, p.18.

Valentin Rasputin, cu ultimul său roman, *Fiica lui Ivan, mama lui Ivan* (2004), Vladimir Liciutin, cu trilogia sa istorică, *Schisma* (1994-2000), Aleksandr Prohanov și Anatoli Saluțki, cu romanele *Inscripție* (2005) și, respectiv, *Din Rusia, cu dragoste* (2006) ș.a.

Trilogia *Schisma* a lui V. Liciutin, denumită „un miracol al istoriei ruse”, e un roman metaistoric despre confruntarea dintre bine și rău, lumină și întuneric, ancorat într-o istorie reală, în care schisma din secolul al XVII-lea este văzută ca o fatalitate pentru societatea rusă. Iar romanul lui A. Prohanov este definit ca un epos tipic pentru secolul al XXI-lea, în timp ce după proza lui A. Saluțki „se va putea studia starea de spirit din Rusia de la sfârșitul veacului al XX-lea”.

Și totuși, la drept vorbind, asemenea romane par mai degrabă niște insule într-o mare de scrieri postmoderniste, ai căror autori susțin că tehnica narativă tradițională este incompatibilă cu noua realitate, complexă și instabilă, ce depășește imaginația artistică. Prin urmare, dacă romanul vrea să supraviețuiască, el trebuie să opereze transformări în însăși natura genului.

Iar „revizuirea valorilor” duce la destrămarea narațiunii tradiționale, la „revelarea procedurii”, la distrugerea iluziei verosimilității celor înfățișate.

Autorul romanului postmodern nu mai este un martor omniscient și omniprezent al evenimentelor zugrăvite și nici nu emite pretenții de a revela legități, trăsături generale ale epocii. Căci viața i se pare haotică și instabilă, lipsită de acea statornicie pe care se sprijinea romanul clasic și în care mediul înconjurător juca un rol determinant în modelarea caracterului uman. Important pentru acest scriitor este nu „omul ca atare”, ci individul, „eu” individual, independent și „de sine stătător” (Vl. Makanin), liber de orice dependență de obște, de istorie și trecut.

Or, în felul acesta, se renunță la acea constantă a genului romanesc, cum este epicitatea, înțeleasă încă de pe vremea lui Hegel ca o îmbinare a individualului și socialului, a particularului și colectivului.

Subiectul literar, o trăsătură de bază a „normalității” în proză, este supus discreditării. Ceea ce nu înseamnă însă că în romanul postmodernist subiectul literar lipsește. Pur și simplu în acest roman, de exemplu, în scrierile de tip detectiv sau *fantasy*, subiectul literar se transformă adeseori într-un sui-generis bulgăre de zăpadă, de care, în rostogolire, se lipește tot ce întâlnește în cale.

Eliminarea din poetica postmodernă a timpului liniar, istoric, având drept consecință subminarea coerenței epice, nu putea să nu se răsfrângă asupra arhitectonicii romanești, căpătând acum un caracter discontinuu și fragmentar. Construcția romanului *Ceapaev și Pustota* (1995) de Viktor Pelevin, cunoscut în română sub titlul *Mitraliera de lut*<sup>1</sup>, ne sugerează forma „unui cerc trist al existenței” din timpul ciclic. În *Zâtul* (1986-2000) de Tatiana Tolstaia, tradus și la noi<sup>2</sup>, finalul romanului ne amintește de începutul lui: *ekpyrosis*, focul ce a cauzat apariția lumii monstruoase din roman, face ca, la sfârșitul narațiunii, lumea respectivă să dispară.

<sup>1</sup> Ed. Curtea veche, București, 2006, trad. din lb. rusă și note de Denisa Fejes.

<sup>2</sup> Ed. Curtea veche, București, 2006, trad. din lb. rusă de Luana Schidu.

Se propune un „text” – un fel de flux al vorbirii, fragmentar, iar fragmentele, nefiind dispuse într-o succesiune cronologică, pot să nu aibă nicio legătură unele cu altele. Un exemplu tipic al acestui joc postmodern cu cititorul ne oferă romanul *Amanta morții* (2001) de Boris Akunin: textul scrierii este alcătuit dintr-o suită de fragmente, scrise din punctul de vedere al mai multor personaje-naratoare, fiecare avându-și propria sa „voce” și propriul său stil de expunere. În aceeași notă este susținut și romanul *Daniel Stein, traducător* (2007) de Ludmila Ulițkaia, un fel de colaj, constând din scrisori, note de jurnal, interviuri.

Este interesant de menționat că Cinghiz Aitmatov, prin romanul său, *Eșafodul* (1986), a arătat, practic, pentru prima dată în literatura rusă că subminarea cronologiei și fragmentarismul pot fi adaptate și în cazul romanului realist. Căci, în romanul de mai sus, cronologia e supusă unei grele încercări, în acest sens putând fi date numeroase exemple. Iar în privința fragmentarismului, e lesne de observat că cele trei părți ale romanului par a nu avea nicio legătură între ele. Singurul episod ce leagă partea a treia de părțile precedente este o amintire fugară a lupoacei Akbara despre Avdeu.

Or, în ciuda manipulării voit libere a timpului, care, fie că se întoarce la momentele trecute, fie că devansează pe cele prefigurate, în pofida fragmentării conștiente a materialului și a amestecului realului, istoricului cu fantasticul și cu mitologia, *Eșafodul*, ca și scrierile tradiționale menționate la început, tinde spre o totalitate, spre o sinteză, prezentând imaginea unei lumi reale, când achizițiile tehnico-științifice și-au pus amprenta asupra sufletului uman, cât și asupra naturii globale.

S-au conturat modificări în raportul autor-personaj încă de la începutul secolului al XX-lea. Astfel, în scrierile lui A. Belâi, V. Rozanov, A. Remizov se renunță la vorbirea indirect liberă, ca una din formele obiective folosite în romanul realist din secolul al XIX-lea<sup>1</sup>, în care între autor și personaj se așternea o distanță epică. Schimbările din acest raport merg și mai departe în textul postmodern unde, ca o consecință a renunțării autorului la rolul său de demiurg, capătă importanță „calitatea textului” „de sine stătător”, înrădăcinându-se, astfel, ideea „morții autorului”.

Textul literar postmodern se deosebește și prin încredințarea funcției auctoriale unui personaj-narator, astfel încât delimitarea precisă între aceste două instanțe narrative se șterge, așa cum se poate vedea în scrierile lui Vl. Makanin, Viktor Erofeev, V. Pelevin ș.a.

Or, nici literatura realistă nu trece pe lângă asemenea mutații, un exemplu, în acest sens, putând servi, din nou, romanele lui Aitmatov, mai ales ultimul său roman, *Când se prăbușesc munții (Veșnica mireasă)*, apărut în 2006, în esență, o scriere realistă, în care adeseori e greu de trasat o delimitare între gândurile personajului și cele ale autorului.

În timpurile mai noi, s-a revizuit și raportul dintre imaginea artistică și verosimilitate, fantasticul devenind, din procedeu, un scop în sine. „Însăși realitatea – scria I.

---

<sup>1</sup> Vezi: *Istoriya russkoj literatury. XX vek. Serebrjanyj vek*, sub red. lui E. Etkind, G. Nivat, I. Serman și V. Strada, Ed. gruppă „Progress” – „Litera”, Moscova, 1995, p. 275.

Mamleev – este atât de fantastică, încât cel mai pur realism pare a fi exotic”<sup>1</sup>. Iar prevalarea imaginii asupra realității deschide acces nelimitat la neverosimil, alogic, imaginar, drept care – cum nota un scriitor postmodernist – rațiunea, „ca în vis”, „este aruncată în vârtoarea unor reprezentări de natură fantastică” (V. Pelevin).

Lumea fantastică, de după cataclismul nuclear, din romanul *Zâțul* al Tatianeii Tolstaia, reprezintă o simplă născocire. Viziunea sumbră asupra celor înfățișate, intertextualitatea ironică, amestecul limbajului poetic cu limbajul străzii, dezinhibarea sexualității – sunt elemente ce conferă acestui roman o identitate postmodernă. Iar cosmosul static și grotesc din prozele lui Viktor Erofeev, ce apare ca un univers absurd, în care, în lipsa poziției unui observator „normal”, aflat în exteriorul zonei alogicii, *hors-sens*-ul (R. Barthes), este trăit ca o existență cotidiană. Semnalizează „cea de a doua realitate”, devenită propriul său referent, suficient sieși, și Pelevin în romanul său amintit mai înainte. În timp ce Vladimir Makanin, în *Underground sau un erou al timpului nostru* (1993), tradus în limba română<sup>2</sup>, face ca în protagonistul romanului – locuitor al periferiei sociale – să poată fi recunoscut, printr-un fel de anamneză, cel de-al doilea strat de codificare, ce îi dezvăluie proveniența livrescă, cunoscută de tradiția literar-filosofică rusă sub denumirea de „un erou al timpului nostru”.

Se apelează din plin la grotesc, acest însoțitor al satirei, și la parodie, cu scopul de a demonstra absurditatea și irealitatea vieții, relativizarea oricărui gest omenesc.

Relevant este că nici tradiționaliștii nu pot evita atracția irealului. Căci adevărul este că, trăind în postmodernism, nu te poți sustrage influenței acestuia. Astfel, Valeri Popov, fiind – după propriile-i cuvinte – „un prozator al școlii vechi”, dar, totodată, și „nașul prozei noi”, afirmă că el nu împărtășește ideea „unei proze pur realiste” și preferă jocul, calamburul, grotescul<sup>3</sup>.

Observăm, de pildă, că tabloul istorico-filosofic din amintitul roman al lui A. Saluțki, *Din Rusia, cu dragoste*, este traversat de motive mistice, iar o parte din romanul extrem de politizat al lui A. Prohanov, *Motonava „Iosif Brodski”* (2006), în care e ușor recognoscibilă istoria recentă a Rusiei, conține motive mistice și conspiratologice, în spirit borgesian.

Însă irealul nu este menit să estompeze, în aceste scrieri, contururile lumii reale. Așa cum notează A. Kurceatkin, autorul romanului *Țunami* (2008), „lumea ireală” din cartea sa nu este altceva decât „o metaforă dezvoltată a realității”<sup>4</sup>.

Secolul XX a debutat sub zodia mitului, care, alături de parabolă, s-a constituit într-o orientare aparte a artei cuvântului, confirmând parcă ideea lui N. Frye, potrivit căreia mersul istoric al literaturii se vedește a fi unul ciclic: de la mit, către mit. Într-o atare atmosferă, publicarea romanului *Maestrul și Margareta* al lui M. Bulgakov<sup>5</sup> a

<sup>1</sup> „Literaturnaja gazeta”, nr. 50, 13-19 dec. 2006, p. 15.

<sup>2</sup> Ed. Polirom, Iași, 2004, trad. din lb. rusă și note de Emil Iordache.

<sup>3</sup> Vezi: „Literaturnaja gazeta”, nr. 51, 20-26 dec. 2006, p. 15.

<sup>4</sup> „Literaturnaja gazeta”, nr. 20, 14-20 mai 2008, p. 15.

<sup>5</sup> Romanul a apărut postum, în 1966-1967, la douăzeci și șase de ani după scrierea lui.

impulsionat apariția tematicii cristice și demonologice în creația lui L. Leonov, N. Evdokimov, Vl. Orlov, C. Aitmatov, Vl. Tendriakov, I. Dombrovski ș.a.

Or, și mitul devine un procedeu literar folosit pentru exprimarea unei anume viziuni asupra lumii. Tradiționaliștii promovează „Marile Povești” (J.-Fr. Lyotard), pe care se sprijină cultura și care este întemeiată pe principiul gândirii binare, unde unul din termeni ocupă o poziție privilegiată și unde distincția dintre bine și rău, adevăr și fals, frumos și urât etc. este definitorie. În schimb, paradigma postmodernă atestă existența unei rupturi cu acest tip de gândire tradițională, promovând un relativism ontologic și epistemologic. Afirmându-se tocmai prin distrucția codurilor culturale tradiționale, postmoderniștii opun acestora propriile lor „mituri artificiale”, bazate, cum spuneam, pe înlăturarea delimitărilor dintre realitate și conștiință, pe estetizarea totală a realității<sup>1</sup>. Ce e drept, și literatura postmodernă iese, din timp în timp, din limitele esteticului, fapt ce conduce la apariția unor scrieri asemenea unui recipient cu „fund dublu”, când sub acoperirea cu detalii realiste funcționează un mecanism universal al ilogicului și absurdului.

Începând cu literatura secolului al XX-lea, cu tendința ei de a depăși o anumită inerție și rigiditate a canoanelor, s-a observat accentuarea subiectivității narațiunii, iar odată cu „subiectivitatea opticii” individuale și personalizate a autorului față de evenimentele zugrăvite, are loc trecerea de la povestire la prezentare, ca și cum cele desfășurate ar fi văzute nemijlocit. Este vizat psihicul uman, cu procesele sale emoționale, ce nu pot fi modelate logic, nu pot fi algoritmizate. Până spre sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul celui de al XX-lea, acest proces era imposibil de a fi văzut, cum se spune, cu ochii proprii. Și numai așa-numitul „flux al conștiinței” ne-a dat posibilitatea să imităm, cu ajutorul cuvintelor, dinamismul conștiinței, cu zigzagurile ei. Contează, desigur, despre ce fel de conștiință este vorba, deoarece conștiința în sine este ineputabilă, ca și cosmosul din jurul omului.

Fluxul conștiinței a fost valorificat în proza realistă a lui Lev Tolstoi, care a recurs la acest procedeu pentru a reda, de exemplu, monologul interior al Annei Karenina, în clipele când aceasta își pierduse controlul de sine, premergătoare gestului fatal. La rândul său, Dostoievski a prezentat „stenograma conștiinței” personajului din povestirea *Smerita*, iar în *Crimă și pedeapsă* este reprodus „procesul crimei” din sufletul personajului principal.

Cu toate acestea, părintele „fluxului conștiinței” a fost declarat James Joyce, la care, în *Ulise*, acest procedeu este ridicat la rangul de normă universală, devenind o marcă a romanului modern. Spre deosebire de caracterul clar și logic, reglementat, la un Tolstoi sau Dostoievski, de formele analitice ale pronumelui personal, fluxul conștiinței la J. Joyce este neregulat, cu poticniri și meandre capricioase, ca și cum ar fi vorba de irumperea la suprafață a unui subconștient obscur.

---

<sup>1</sup> Despre miturile postmoderne, vezi studiul: Virgil Șoptereanu, *Mituri literare moderne și postmoderne*, Paideia, București, 2008.

De obicei nu se ține seama de faptul că autorul lui *Ulise* a scris în epoca de avânt a artei avangardiste. Pornind de la ideea lui Jung despre rolul subconștientului în crearea operei artistice, suprarealiștii au ajuns la concluzia conform căreia gândirea este un proces automat, lipsit de controlul rațiunii, fiind vorba de un „joc dezinteresat”, fără preocupări estetice și morale. Cât despre avangardismul literar rus, s-ar putea observa că limbajul transrațional, în varianta futuristului A. Krucionâh, se deosebește de limbajul comun tocmai prin exprimarea unor „trăiri” guvernate nu de logică și rațiune, ci de „legile Naturii”, sau de subconștient. Or, și tehnica fluxului conștiinței are puncte tangențiale cu pricipiul „dicteului automat” al avangardiștilor.

Din literatura rusă contemporană, am menționa, în acest sens, două romane, scrise cam în aceeași perioadă, în care fluxul conștiinței devine principalul procedeu al tehnicii narative.

E vorba, pe de o parte, de un roman postmodernist, *Frumoasa rusoaică* (1980-1982; publicat în 1990) de Viktor Erofeev, tradus și în română<sup>1</sup>, în care gândirea, rațiunea rămân în urma trăirilor eroinei, subjugată instinctualului, iraționalului și stihnicului. Cartea e scrisă într-un limbaj ce ar putea fi numit extrarațional, având forma unui joc de puzzle, schizoid, fragmentar și haotic. Iar apropierea strânsă între eul din scriere și eul auctorial, eliminând diferența dintre ele, exclude și principiul evolutiv, caracteristic pentru un Bildungsroman.

La polul opus se află *O zi mai lungă decât veacul* (1980) de Cinghiz Aitmatov, un roman realist, care și-a adaptat tehnica fluxului conștiinței. Acțiunea romanului se petrece, practic, într-o singură zi, într-adevăr, „mai lungă decât veacul”, în timpul căreia personajul principal, Edighei, își trece în revistă, sub formă de amintiri, întreaga sa viață, trăită în consens cu istoria țării și a epocii. Așa cum se cuvine, în cazul unor amintiri, „gândurile urmau după gânduri, precum în mare valul urmează după val”, notează scriitorul. În universul conștiinței, liniaritatea temporală cedează locul deplasărilor multidirecționale, iar personajul, adâncindu-se „în noianul anilor”, „atinge simultan epoci atât de îndepărtate unele de altele, între care s-au așternut atâtea zile – în Timp” (M. Proust).

Totodată, la C. Aitmatov nu dispăre nici naratorul, iar formele verbale la persoana a treia – Edighei „își amintea”, „a înțeles”, „se gândea” etc – rămân ca semne ale prezenței autorului-demiurg, care, păstrând distanța epică de personajul său, orientează narațiunea în direcția dorită de el. Prin urmare, romanul lui Aitmatov poartă amprenta ideii tradiționale, potrivit căreia identitatea umană este suma „unui număr important de fenomene ale trecutului”, care există ca amintire a unui ins.

Presupunem că cele prezentate în studiul nostru sunt în măsură să ne conducă la concluzia: procedeu literar, o dată elaborat, nu mai dispăre din practica artistică, devenind o parte din tradiția literară, chiar și a celor ce o resping, și este folosit pentru a exprima viziunile proprii, adeseori fundamental deosebite, ale scriitorilor respectivi asupra lumii.

---

<sup>1</sup> Ed. Paralela 45, Pitești, 2006, trad. din limba rusă și postfață de Antoaneta Olteanu.

**Нейтральность литературного приема**

В настоящей статье автор, на основании анализа наиболее важных литературных приемов, приходит к выводу, что, раз возникнув, прием не исчезает из художественной практики. Становясь частью литературной традиции, он используется для выражения мировоззрений, часто несовместимых друг с другом.