

ASPECTS OF THE NOVEL

Adrian IANCU*"Lucian Blaga" University of Sibiu*

Abstract: The main conditions which determine the affirmation of the novel narrative model, namely the existence of the elements of the triad author - hero - reader were emerging at the end of the third decade of the nineteenth century, when the Romanians began to communicate with the world and to communicate among themselves following a process of self-identification, surpassing their strict local and provincial condition realizing that they are Romanians, moreover, Latin. The main problem of the novel's identity is related to the mutual relationship between the act of creation and that of reception.

Keywords: Novel, typology of narrative discourse, character, author, reader.

Problematica cristalizării și maturizării romanului în literatura română a generat o serie de întrebări pe care critica literară din perioada interbelică s-a simțit datoră să și le pună. Răspunsurile la obsedanta întrebare "*De ce nu avem roman?*" nu au întârziat să apară¹. Astfel, George Călinescu, după ce afirmă în articolul *Romanul și viața modernă*, publicat în "*România literară*", nr.2/1932, că Liviu Rebreanu este autorul care "*a hotărât soarta romanului la noi*", este de părere că rolul romanului constă în "*a stârni contemplație în jurul faptului, de a proiecta ziua în eternitate*" și recomandă, prin urmare, romancierilor "*o întoarcere din convențional în real*".

La doi ani de la apariția judecăților critice ale lui Călinescu, Eugen Ionescu, într-o încercare de radiografiere a evoluției romanului românesc, cu titlul *Moartea de mâine a romanului*, publicată în "*Credința*" nr.73/1934, va face și el câteva afirmații, de data aceasta mult mai curajoase în raport cu opiniile lui Călinescu, dar și în comparație cu ale lui Mihai Ralea și Camil Petrescu, ultimele două apărute în "*Viața literară*" din 1927; curajoase, dacă ne gândim la faptul că ele au fost făcute tocmai din interiorul epocii literare respective, susținând că "*din punct de vedere tehnic (...) genurile literare vechi au început să decadă, să moară, cum, pe vremuri, a murit epopeea, ca să fie înlocuită de tragedie și apoi tragedia ca să fie înlocuită de roman*". Opiniei mai sus amintite i se adaugă, în același articol, exprimarea ideii de metamorfoză a romanului în forme estetico-literare care să corespundă dinamicii pulsului momentului în care se întrezăreau, de altfel, germenii artelor pluridimensionale: "*Astăzi trăiesc reportajul, fotografia, cinematograful*". În circularitatea evoluției lor, consideră Eugen Ionescu, "*aceste forme ale artei vor dispărea, desigur, când totul se va re-*

¹ Ideea a făcut obiectul câtorva articole și studii din care amintim pe cele mai importante: Nicolae Iorga, *De ce nu avem roman?*, studiu datat 1 aprilie 1890, reprodus în *Bătălia pentru roman*, Antologie de Aurel Sasu și Marian Vartic, Editura Atos, București, 1997, p.24-29; Mihai Ralea, *De ce nu avem roman?*, în "*Viața românească*", nr.4/1927, p.82-91; Camil Petrescu, *De ce nu avem roman?*, în "*Viața literară*", nr.54/1927, p.1-2.

liniști în lume și când vom fi călătorit prea mult. Dar până atunci, mai avem enorm de câștigat".

Iată două puncte de vedere asupra formelor românești din perioada interbelică, mai târziu considerate complementare, dintre care primul întrevede maturizarea romanului prin densitatea substanței epice și cristalizarea conștiinței de sine a personajului literar, iar cel de-al doilea prevestește moartea și metamorfoza acestuia prin coagularea altor forme epice (reportajul); ambele pun în discuție schemele narrative deja cunoscute și peisajul interior/exterior al personajului literar care, din acel moment, nu mai trebuie să fie aidoma celui din viață, ci esențializarea acestuia până la interesanta experiență a *personajului-obiect* (exemplu, în literatura română, Oltul din *Cartea Oltului* de Geo Bogza), model exploatat de scriitorii francezi grupați sub genericul "*Noul Roman*"².

Dovezi ale justității observațiilor exprimate de G. Călinescu și E. Ionescu sunt romanele: *Pădurea spânzuraților* de Liviu Rebreanu (1922), unde prin personajul Apostol Bologna se cristalizează conștiința de sine a personajului literar care, până la acesta, parcursese anevoioasa cale de la fiziologia literară înspre portretul literar marcat de o singură trăsătură dominantă, în consonanță cu *Caracterele* lui La Bruyère, apoi "*didacticul*" roman *Cartea nunții* de G. Călinescu (1933) și, în cele din urmă, unica și neașteptată în peisajul prozei românești *Cartea Oltului* de Geo Bogza (1945). Aceste trei momente de referință din istoria romanului interbelic descriu o traiectorie, una din multele posibile, cu care se interferează sau se întrepătrund alte izbutite opere ale genului. Clasificările acestora ar fi arbitrare și nu ar face decât să altereze receptarea operei care trebuie să trăiască prin ea însăși.

Cu toate acestea, critica literară postbelică a fost tentată să găsească constante în această diversitate de manifestări ale romanului. Astfel, Alexandru Protopopescu, (*Romanul psihologic românesc*, 1978) este tentat de sondarea substanței psihologice a personajului literar, Liviu Petrescu (*Romanul condiției umane*, 1979) abordează genul din perspectiva atitudinii oscilante a personajului între inerție/integrare și supunere rațională/acceptată, Nicolae Manolescu (*Arca lui Noe*, vol.I-III, 1980, 1981, 1983) situează evoluția personajului sub semnul modurilor de construcție a romanului, denumite cu terminologia clasică a stilurilor doric, ionic și corintic, iar Mircea Tomuș (*Romanul romanului românesc*, vol.I-II, 1999, 2000) ajunge la o privire analitică și sintetică asupra construcției romanului românesc în dimensiunea mitologică, bazându-se pe *relația dintre roman și personajul său*.

Diferite prin modul de abordare și prin derularea demersului critic, lucrările mai sus amintite au totuși cel puțin un punct comun și anume acela conform căruia discursul narativ se structurează concomitent cu evoluția personajului literar în afluxul de situații posibile, benefice tocmai prin pluralitatea lor, pentru conturarea peisajului interior al personajului literar. Parte implicată în discursul narativ, personajul literar generează lumea romanescă, o

² Suntem de părere că Oltul din romanul lui Geo Bogza, *Cartea Oltului* (1945), este, în literatura europeană, unul dintre precursorii personajului-obiect așa cum l-au definit Michel Butor, Alain Roble-Grillet, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Jean Ricardou, și alți teoreticieni și scriitori care pot fi reuniți sub genericul "*Noul Roman*", direcție care s-a manifestat mai ales după anii '50, și conform căreia personajul nu mai este centrul propriu-zis al organizării ficțiunii, iar elaborarea logicii povestirii se face pornind de la teme generatoare, în conformitate cu cele afirmate de Françoise van Rossum-Guyou, *Conclusions et perspectives*, în *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, Editura Plon, colecția "*10/18*", Paris, 1972, p.402-403.

"rodește", ca să întrebuițăm un verb atât de sugestiv, pentru Mihai Șora (*Despre dialogul interior*, 1995), și rodește el însuși odată cu aceasta, aidoma omului, după al cărui chip și asemănare este virtualmente zămislit.

Reașezând reperele de înțelegere ale destinului romanului românesc, după mai bine de jumătate de veac de la apariția obsedantei întrebări "*De ce nu avem roman?*", lansată, printre alții, la momentul respectiv, de Nicolae Iorga, Mihai Ralea, Camil Petrescu și alții, Mircea Tomuș (*Romanul romanului românesc*, vol.1, 2, 1999, 2000) analizează cauzele care au întârziat apariția romanului românesc. Motivația principală o constituie "*defecțiunile de sincronizare a culturii române cu cultura europeană*", lipsa aceluși autor specializat, literatul, scriitorul "*din care ar fi fost de dorit și așteptat să apară romancierul*" care, la noi, spre deosebire de Occident (Anglia, Franța), unde autorul era caracterizat printr-un profesionalism total, "*nu era decât un simplu amator, fixat, până la urmă, fiecare, în câte-o situație socială și chiar profesională destul de solidă și pentru care ispita rămânea fie doar o amintire din tinerețe, fie ocazia pasageră a unui timp de reverie și creație, furat timpului tiranic al altor preocupări*"³.

Alte cauze ale întârzierii cristalizării romanului românesc, semnalate de Mircea Tomuș în studiul mai sus amintit, sunt abordarea limitată a moravurilor ca teme predilecte în sine, convertirea portretului uman cel mai adesea în fiziologie, caracterul static al personajului, scenele în care prevalează prezentarea obiceiurilor, a ritualurilor, chiar prin repetabilitatea lor nu reușesc să genereze substanță epică. Ceea ce, la o primă analiză, par a fi cauze, nu sunt decât "*efecte ale unui anumit stadiu de dezvoltare*", afirmă Mircea Tomuș⁴.

Existența romanului ca model narativ cu identitate proprie este condiționată de relația triadică: autor specializat – erou, personaj virtual specific romanului – public specializat⁵. Nu ajunge, însă, ca elementele componente ale triadei să existe, mai este nevoie ca între ele să se stabilească o relație de reflexivitate, cu alte cuvinte este posibilă existența romanului numai "*atunci când apare eroul în care un autor va dori și va putea să se descrie, într-un fel, direct sau indirect, mascat, prin contrast etc., iar un cititor să se recunoască sau să se raporteze ca la un termen de contrast*"⁶.

³ Mircea Tomuș, *Romanul romanului românesc. În căutarea personajului*, vol.1, Editura Gramar, București, 1999, p.24-25.

⁴ *Op.,cit.*, p.26: "(...) am putea accepta că trăsăturile prozei românești de dinainte de roman, înainte de a fi cauze, sunt efecte ale unui anumit stadiu de dezvoltare a societății / civilizației / culturii românești, în acel timp în care personalitatea umană individuală și linia ei biografică nu ajunseseră la nivel de independență și autodefinire care să poată susține / justifica o creație romanescă!"

⁵ *Op.,cit.*, p.10: "Ca model narativ cu identitate proprie, romanul e condiționat de câțiva factori specifici, dintre care trei anume par a se detașa; deci, pentru ca romanul să fie, este nevoie, în egală măsură și concomitent, atât de un autor specializat, romancierul, de un public specializat, publicul amator de romane, cât și de un erou, personaj virtual specific romanului, înconjurat de acel context în care el evoluează, se definește și pe care îl definește, ca pe o lume a romanului".

⁶ *Op.,cit.*, p.11.

Principalele condiții care determină afirmarea romanului ca model narativ, respectiv existența elementelor triadei autor – erou – cititor erau pe cale de apariție pe la sfârșitul deceniului al treilea al veacului al XIX-lea, moment în care românii încep să comunice cu lumea și să comunice între ei, urmare a unui proces de autoidentificare, depășindu-și condiția strict locală și pe cea provincială realizând că sunt români, mai mult chiar, latini.

Principala problemă a identității romanului este legată de relația biunivocă între actul creației și actul receptării. Din perspectiva receptării, *"romanul pare a se fi născut din predispoziția omului de a-și da seama, de a observa și înregistra împrejurări exterioare și interioare ale existenței sale"* și, în fine, *"nașterea romanului a fost posibilă atunci când harul de povestitor al omului s-a putut încheaga într-o povestire unitară și coerentă (...)"*⁷.

Indiferent din ce perspectivă abordăm structura narativă numită roman, elementul coagulant al triadei este eroul, personajul literar, căci în el se regăsesc, în încercările lor de a construi și de *"a substanțializa"* lumea romanescă, atât scriitorul cât și cititorul. Lumea romanescă este rezultatul raportului existență – scriitor – operă literară, triadă care, dacă abordăm problema din punctul de vedere al teoriei sistemelor, se identifică cu sistemul-obiect (lumea exterioară, realitatea luată ca punct de pornire pentru creația literară), sistemul-subiect (scriitorul, cel care realizează modelarea) și cu sistemul-model ca produs al celor două sisteme mai sus amintite. Scriitorul și cititorul se află deopotrivă plasați în cadrul sistemului-obiect, al lumii exterioare romanului, evident, nu neapărat ca și compoziție și structură, iar zona lor de interferență și regăsire de sine este textul literar (sistemul-model), marcat de configurația tributară funcționalității sintactice a elementelor componente într-un tot⁸. În căutările lor, discursul narativ reprezintă suportul, solul fertil pe care evoluează și rodește personajul literar ale cărui elemente componente reunite creionează exterioritatea/interioritatea sa, scopul constituindu-l construirea lumii românești căreia, pentru a-i da un sens, scriitor și cititor contribuie substanțial la realizarea arhitecturii sale.

În literatura română, ideea literară de personaj pătrunde masiv și este asimilată intuitiv prin intermediul traducerilor, fiind atât de repede acceptată și valorificată încât oamenii de litere români, din vremea aceea și până la Ibrăileanu (*Creație și analiză*, 1926), nici nu au simțit nevoia să o teoretizeze, cu adevărat. Primele traduceri corespund fazei premergătoare apariției nuvelei și romanului românesc. Cităm câteva exemple fără a emite judecăți de valoare asupra versiunilor românești și fără a avea ambiția de a epuiza lista, dorind să punctăm câteva apariții, cu gândul la valoarea traducerii ca act de cultură. Astfel apar: în 1821, *Bordeiul indienesc* de Bernardin de Saint-Pierre, tradus de Ioan Asachi, în 1931, *Paul și Virginia* de Saint-Pierre, în traducerea lui Iancu Buznea, în 1829, *Aneta și Luben* de Marmontel, în traducerea lui Grigore Pleșoianu, în 1835, *Dracul șchiop* de Le Sage, în traducerea lui Kna.C.Sâmbăteanca, în 1837, *Istoria lui Gil Blas de Santilan* de Le Sage, carte tradusă de Simion Marcovici, iar tot din Le Sage, în 1847, *Bacalaureatul de Salamanca* și *Memoarurile și întâmplările lui Don Heruvin de la Ronda*, în traducerea lui Grigore Mihăiescu. În anul 1837 apare *Julia sau Noua Eloise* de Jean-Jacques Rousseau, în traducerea

⁷ *Op.,cit.*, vol.2, p.23-24.

⁸ Vladimir Brânduș, *Artă și critică în perspectivă comunicatională*, Editura Eminescu, București, 1978, p.37-48.

lui Ion Heliade Rădulescu, în 1840, *Don Quishot de la Mancha* de Cervantes, carte tradusă în românește de Ion Heliade Rădulescu după transpunerea lui Florian, în 1842, *Suferințele tânărului Werter* de Goethe, în traducerea lui Gavriil Munteanu⁹. După modelele personajelor lui Cervantes, Rousseau și Goethe se vor regăsi creionate, în cadrul unui discurs narativ nu îndeajuns de maturizat, personaje cum ar fi acelea ale romanelor de început, de exemplu Manoil, din romanul cu același nume de Dimitrie Bolintineanu. Eugène Sue, cu *Misterele Parisului*, va incita în spiritul câtorva autori din secolul al XIX-lea dorința dezvoltării aceleiași teme – Ioan M. Bujoreanu cu *Mistere din București*, roman publicat în 1862 și George Baronzi cu *Misterele Bucureștilor*, proză publicată între anii 1862-1864.

O radiografie a tipologiei romanului românesc interbelic este un obiectiv important cu atât mai mult cu cât cercetarea în acest sens a fost deja onorată de nume de seamă¹⁰ iar rezultatele nu sunt de neglijat. Ne interesează mai mult să abordăm prelungiri ale unor aspecte deja abordate și nu vom greși dacă, în abordarea unor asemenea aspecte ale tipologiei discursului narativ în proza românească interbelică, vectorul va fi rezultanta relației dintre discurs narativ și personaj literar.

Principalele trei direcții ale tipologiei discursului narativ în proza românească din perspectiva relației acestuia cu personajul literar sunt: "*doricul*" ("*înfățișează o vârstă a iluziilor și a inocenței genului*", "*Preponderența moralului asupra psihologicului*"), "*ionicul*" ("*înfățișează o vârstă a conștiinței de sine*") și "*corinticul*" ("*înfățișează o vârstă a ironiei*")¹¹.

. Proiecția și integrarea, mai apoi, a trăirilor în peisajul interior al personajului conturează linii de forță și zonele sensibile ale interiorității acestuia. În felul acesta, personajul, prin capacitatea multiplă a eului, poate dialoga cu realitatea și cu sine însuși, "*viața devine substanță interioară a narațiunii*"¹².

⁹ Teodor Vărgolici, *Opera lui Dimitrie Bolintineanu*, Editura Minerva, colecția "*Introducere în opera...*", București, 1972, p.126-127.

¹⁰ Este vorba aici despre lucrările citate în bibliografie generală, ale căror autori sunt: Al. Protopopescu, Liviu Petrescu, Nicolae Manolescu, Eugen Simion, Mircea Tomuș.

¹¹ Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, vol.III, Editura Minerva, București, 1983, p.254; "*Ionicul înfățișează o vârstă a conștiinței de sine. Lumea romanului ionic rămâne plină de sens, dar își pierde omogenitatea. Exprimă mentalitatea unei burghezii stabilizate și aristocratice. Lipsă de spirit întreprinzător, atonie, individualism. Spirit de finețe, discernământ. Socialitate refuzată, pusă la îndoială. Valorile dominante sunt de ordin personal. Subiectivitate și fragmentarism. Autenticitate, interioritate, intimitate. Sexualitatea ca frustrare, neputință, idealism, defensivă. Dramele personale nici nu modifică, nici nu lasă intact sensul lumii se separă de el, merg în paralel. Viziunea ionică este relativistă. Simțirea este superioară vieții și adesea reflecției. Psihologism. Eroul ca subiect. Narator – personaj. Intermediarul. "Reflectorii". Jurnalul, confesia, biograficul. Autoscopie. Formă deschisă, ignorarea scopului. Trucarea construcției: asimilarea formei românești cu forma sentimentului. Liric, evoluție paradoxală, discontinuitate".*

¹² Alexandru Protopopescu, *Romanul psihologic românesc*, Editura Eminescu, București, 1978, p.26-27; "*Integrarea concretului în viața interioară a personajului devine lege. Se exprimă astfel nu un refuz al lumii exterioare, nici evaziunea din fața istoriei, ci capacitatea multiplă a eului de a dialoga cu formele multiple ale realității. Însăși solitudinea personajului scufundat în sine apare ca fapt social. Dacă acceptăm distincția între tipicul general și tipicul individual, de ce nu am accepta că ambele categorii pot fi obiective sau subiective? Scriitorul nu poate fi un "obiect printre obiecte". Din model exterior, viața devine substanță interioară a*

Personajul literar cu o interioritate puternic conturată se construiește "pe o asociație între istoricitatea fundamentală a vieții și interioritatea animatoare a faptelor, dând prioritate duratei asupra cronologiei, asociativului asupra raționalului, multiplului asupra unității"¹³. Astfel, conștiința de sine a personajului dobândește, mai degrabă, atributul de constituire a realității în interioritatea sa decât pe acela de cunoaștere a acestei realități, prin atitudinea sa oscilantă între, pe de o parte, inerție/integrare, și, pe de alta, prin voința de libertate/eliberare.

Substanța evenimentială cunoaște, în roman, o înlănțuire care ține de domeniul sintaxei textului literar și o desfășurare în durată, fapt care generează structura conținutului, în timp ce substratul faptic dă textului coeziunea internă care duce la împlinirea lui¹⁴.

Discursul narativ implică o configurație tributară funcționalității sintactice a unităților componente în totalitatea lor. Începând cu unitățile minimale până la imaginea artistică, fiecare element structural asigură funcționarea unui sistem în care ansamblul este condiționat de componentele sale, iar acestea, la rândul lor, sunt în permanență supuse acțiunii integratoare a sistemului. Configurația discursului narativ poate fi redusă, prin schematizare, la un model care rezultă din tehnica combinatorie a unui număr limitat de elemente (unități, secvențe narrative) cu funcțiile lor¹⁵.

Teoria polarizării elementelor (unităților, secvențelor narrative) în jurul unei axe este repetabilă în romanul tradițional. Personajele și discursul narativ constituie elemente polarizate în jurul unui centru tonal care este axa romanului și care determină structura romanescă a operei. Registrele sunt multiple, autorul/naratorul pune în valoare toate posibilitățile sale pentru a împlini textul literar, dar aceste multiple posibilități sunt totdeauna convergente către această axă a romanului care servește la împlinirea ideii care stă la baza creației sale. O idee cum este aceea a ascensiunii sociale polarizează în jurul ei intrigă și personaje și determină compoziția, structura romanului în *Ciocoi vechi și noi*, de exemplu.

Polarizării în jurul unui centru tonal i se opune tehnica discursului narativ structurat în serii de secvențe, în care fiecare secvență narativă are propria personalitate, propriul statut, o oarecare autonomie ca unitate în cadrul sistemului în proza *Ape adânci* de Hortensia Papadat-Bengescu.

În romanul construit pe ideea de polarizare în jurul unui centru, care este și vectorul discursului narativ, viziunea este auctorialială, personajul este dominat de marca excepției, a

narațiunii. Propunând de fiecare dată o optică narativă particulară, un punct de vedere al autorului (și nu al faptelor relatate) narațiunea se compune într-un complex de consecințe și nu de cauze. Sensibilizând puțin lucrurile, am putea spune că în locul romancierului care arăta curiozitate pentru realitate și încredere în formele ei s-a născut analistul care manifestă admirație pentru substanță și îngrijorare pentru formă" .

¹³ *Op.,cit.*, p.28.

¹⁴ Mircea Tomuș, *Romanul romanului românesc*, vol.I, Editura Gramar, București, 1999, p.5-6.

¹⁵ Marin Mincu, *Prefață*, în D'Arco Silvio Avalle, *Modele semiologice în Comedia lui Dante*, Editura Univers, București, 1979, p.15.

crizei, a tipicității. Din punct de vedere narativ, secvențele sunt logic îmbinate, iar continuitatea acestora reprezintă o caracteristică.

Modelul romanului construit prin serii de secvențe are la bază relația care se stabilește între elemente, unități, secvențe și segmente narative și efectul produs de înlănțuirea acestora într-un tot care se constituie ca text. Un asemenea discurs narativ poartă amprenta autenticității, căci personaje și destine pot evolua în paralel; personajele au un peisaj interior nuanțat, adesea caleidoscopic, iar aparenta discontinuitate a înlănțuirii secvențelor dă romanului formă deschisă.

Dacă discursul narativ polarizat în jurul unui centru tonal generează portrete de personaje, discursul de tip serial conturează lumea interioară a personajului prin polifonia planurilor narative datorată îmbinării secvențelor narative. Dacă, în primul caz, avem de-a face cu personaje a căror exterioritate este creionată printr-o trăsătură de caracter care reprezintă vectorul comportamentului lor, în cel de-al doilea, interioritatea, a cărei peisaj/relief constituie resursa discursului narativ prin pluralitatea de proiecții venite din interioritate și direcționate înspre multiplicitatea aspectelor lumii din afara personajului, devine evidentă prin complementaritatea și cromatică liniilor de forță ale conștiinței de sine.

Problematica tipologiei discursurilor impune o dublă abordare a textului romanului ; mai întâi, romanul, prin întreaga sa arhitectură, se află într-o strânsă legătură cu narativitatea, procedează și proces capabil să absoarbă tot ce ține de lumea dinafara romanului, iar istoria genului poate și trebuie să fie privită și sub acest aspect al puterii de devorare a realului, de mistuire în discurs narativ a acestuia și de coagulare, în modele geometrice proiectate în ficțional, a unei lumi cu toate ale sale¹⁶.

Numai că, prin puterea sa de devorare, mistuire și coagulare a realului "dinafara" lui, romanul înglobează "o umanitate formată din indivizi asemenea", având, însă, propriile lor individualități, interiorități sau peisaje interioare care pot avea vectori comuni dar și linii de forță atât de diferite și de particularizante¹⁷.

Îngemănarea dintre posibilitatea practic infinită a modalităților de structurare a discursului narativ și aceea de întrepătrundere, uneori, până la identificare, cu discursul narativ, a liniilor de forță care duc la conturarea conștiinței de sine a personajului literar fac

¹⁶ Mircea Tomuș, *op.cit.* p.32 ; "Pe cel dintâi palier se așează, mai înainte decât orice altceva, raporturile romanului ca model narativ cu dimensiunea cea mai generală a narativității, din care în mod firesc face parte, dar pe care o depășește sau o duce mai departe prin impulsii structurante care îi sunt proprii. Există și funcționează o atât de bună situare a romanului în plasma atotcuprinzătoare a narativității, încât nu credem că am exagera cu nimic dacă am recepta-o și poate chiar numi-o ca pe o adevărată complacere; romanul pare a fi narativitatea prin excelență și nu este deloc de mirare că a fost adesea confundat cu această plasmă matricială din care nu încetează să se nască și să se alimenteze. Fruct, mai degrabă, decât pui al narativității, pentru că nu și-a secționat niciodată cordonul ombilical prin care absoarbe mereu substanță, romanul rămâne mereu prins din ramul pe care i-a fost dat să înflorească și apoi să rodească" .

¹⁷ *Op.,cit.*, p.36 ; "Poate că marea putere și marea rezistență a romanului vin din condiția și din calitatea audienței lui practic nelimitate; asemeni epopeii și basmului de odinioară, romanul este instanța literară și mai mult decât strict literară, complex artistică și ideologică, prin care omul se adresează celei mai largi plaje a umanității. O umanitate formată din indivizi asemenea, diferiți doar prin nuanțele deosebite ale sensibilității lor particulare [...]" .

din roman, văzut sub multiplele sale aspecte, romanul, un gen literar care iese adesea din tipar, scapă clasificărilor strict metodologice și aceasta înspre binele lui ca formă estetică perpetuu supusă înnoirii. Căci atâta timp cât vor exista conștiințe în lumea din afara romanului, discursul narativ și personajul literar își vor trage seva lor din acestea. Lumea dinăuntru romanului trăiește din fapte, din exterioritatea acestuia, iar lumea din afara romanului este în relație cu fapte și evenimente din lumea din interiorul romanului. Complementaritatea este exclusă, singura formă de existență a celor două lumi este cea aflată sub imperativul disjuncției: *și lume reală – și lume ficțională*, ca formă de manifestare a simultaneității derulării existenței în ființă.

Neliniștea teoreticienilor romanului românesc privitoare la evoluția genului literar nu a fost motivată, în direcția dezagregării genului, o spunem astăzi, la câteva decenii de la radiografia romanului românesc făcută de Eugen Ionescu (*Moartea de mâine a romanului*, în "Credința", nr.73/1934). În schimb, este adevărat că diversitatea și diversificarea, în cadrul genului, fac dificilă trasarea unor direcții ferme și a unor catalogări definitive.

Aventura discursului narativ, în numeroasele și ineditele lui ipostaze, s-a străduit, pe cât a fost cu putință, să atenueze, pe parcursul imprezibilului său itinerar, conflictul dintre fragmentar și reuniune. Textul literar în proză poate fi înțeles ca un ansamblu de dimensiuni, iar condiția existenței sistemice a totalității e legată de "*împăcarea*" discursului naratorului cu discursul indirect liber și cu discursul direct. Reconcilierea aduce după sine sedimentarea într-un tot, indiferent dacă acesta se cheamă povestire, nuvelă sau roman

Discursul de tip dialogic este mai întotdeauna gata să devină un traseu sinuos și aceasta datorită faptului că elementele referențiale la care se raportează destinatarul textului narativ sunt plasate, uneori, în mod voit, pentru a crea efectul de debraiere a discursurilor, în structura textului, tocmai acolo unde ne-am fi așteptat mai puțin. Textul dobândește forma unui dialog ca modalitate de contragere, de comprimare la maximum a discursului narativ. Regulile jocului pe care le implică reducerea discursului narativ la un discurs de bază, condensat și tocmai de aceea tensionat, gata să "*explodeze*", în orice moment, sunt îndepărtarea voită de la principiile obiectivității și preciziei prin plasarea în text a elementelor de ambreiere a secvențelor de tipul întrebare – răspuns. Discursul argumentativ care se întrezărește are la origine dubla natură a dialogului, dimensiunea literală și cea referențială.

Dacă discursul narativ nu mai găsește referent în lumea exterioară personajului, comunicarea nu este însă ratată, căci acel "*pivot*" comunicațional poate să capete formele și valențele interiorității. Numai că, dincolo de aceasta, pentru a exista ca discurs narativ, îmbogățit prin cufundarea în acele "*ape adânci*" (Hortensia Papadat-Bengescu) ale peisajului interior, el trebuie să se adreseze celuilalt, căci numai astfel, prin relația exterioritate – interioritate, se maturizează discursul românesc. O situație trebuie ocolită: "*drama pierderii de sine*" (Mihai Șora) în acea dorință de căutare a adevărului despre sine al personajului, prin valențele a ceea ce ne-am obișnuit să numim *logos architecton*¹⁸.

¹⁸ Mihai Șora, *Despre dialogul interior*, Traducere de Mona Antohi și Sorin Antohi, Postfață de Virgil Nemoianu, Editura Humanitas, București, 1995, p.96.

Bibliografie

Bătălia pentru roman, Antologie de Aurel Sasu și Marian Vartic, Editura Atos, București, 1997 ;

*

Brânduș, Vladimir, *Artă și critică în perspectivă comunicatională*, Editura Eminescu, București, 1978 ;

Lăzărescu, Gheorghe, *Romanul de analiză psihologică în literatura română interbelică*, Editura Minerva, București, 1983 ;

Manolescu, Nicolae , *Arca lui Noe*, vol.I-III, Editura Minerva, București, 1980-1983 ;

Protopopescu, Alexandru, *Romanul psihologic românesc*, Editura Eminescu, București, 1978 ;

Tomuș, Mircea , *Romanul romanului românesc*, vol.I-II, Editura Gramar, București, 1999-2000 .