NEUTRALITATEA PROCEDEULUI LITERAR...

Virgil ŞOPTEREANU

Problema pe care ne-am propus să o ridicăm în prezentul studiu este dacă procedeul literar rămâne neutru faţă de evoluţia literaturii sau se schimbă şi 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 tendinţa de transferare a accentului din sfera conţinutistică în cea a tehnicii literare devenise o marcă a noii literaturi, diversele mişcări formaliste – futurismul, expresionismul, dadaismul, imaginismul, suprarealismul – se deosebeau între ele tocmai în funcţie de procedeele folosite.

Pe noi ne interesează însă, în cazul de faţă, naraţiunile în proză care, spre sfârşitul secolului al XX-lea acumulaseră un important arsenal de procedee, îmbogăţite şi cizelate de către marii prozatori de-a lungul traseului parcurs de literatură de la romantism la realism, iar apoi – la modernism şi postmodernism. Or, în acest context, destinul romanului, „genul genurilor", cu o istorie de veacuri, merită o atenţie specială. El ne oferă posibilitatea de a urmări cum literatura, prefigurând noile forme romaneşti, îşi revizuieşte periodic experienţa, ducând la naşterea unor noi concepte despre procesul creativ.

Literatura a pretins dintotdeauna că îşi aduce propria sa contribuţie la cunoaşterea lumii, prin mijloacele sale specifice: analiza vieţii omului şi a existenţei umane, crearea de vaste fresce epice, „povestind istoria" şi înregistrându-i mersul în succesiunea cronologică a elementelor constitutive ale subiectului literar. Se înălţa, astfel, un edificiu arhitectonic solid şi armonios, ce părea clădit pe vecie.

Asemenea construcţii romaneşti e puţin 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 autoreferenţialităţi", iar pentru a depăşi situaţia respectivă el „trebuie să revină la epic şi tipologic"[1].

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

[1] 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.

BDD-A24255 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:00:19 UTC)

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

Trilogia *Schisma* a lui V. Liciutin, denumită „un miracol al istoriei ruse", e un roman metaistoric despre confruntarea dintre bine şi rău, lumină şi 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. Saluţki „se va putea studia starea de spirit din Rusia de la sfârşitul veacului al XX-lea".

Şi totuşi, la drept vorbind, asemenea romane par mai degrabă nişte insule într-o mare de scrieri postmoderniste, ai căror autori susţin că tehnica narativă tradiţională este incompatibilă cu noua realitate, complexă şi instabilă, ce depăşeşte imaginaţia artistică. Prin urmare, dacă romanul vrea să supravieţuiască, el trebuie să opereze transformări în însăşi natura genului.

Iar „revizuirea valorilor" duce la destrămarea naraţiunii tradiţionale, la „revelarea procedeului", la distrugerea iluziei verosimilităţii celor înfăţişate.

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

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

Subiectul literar, o trăsătură de bază a „normalităţii" în proză, este supus discreditării. Ceea ce nu înseamnă însă că în romanul postmodernist subiectul literar lipseşte. Pur şi 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 lipeşte tot ce întâlneşte în cale.

Eliminarea din poetica postmodernă a timpului liniar, istoric, având drept consecinţă subminarea coerenţei epice, nu putea să nu se răsfrângă asupra arhitectonicii romaneşti, căpătând acum un caracter discontinuu şi fragmentar. Construcţia romanului *Ceapaev şi Pustota* (1995) de Viktor Pelevin, cunoscut în română sub titlul *Mitraliera de lut*[1], ne sugerează forma „unui cerc trist al existenţei" din timpul ciclic. În *Zâtul* (1986-2000) de Tatiana Tolstaia, tradus şi la noi[2], finalul romanului ne aminteşte de începutul lui: *ekpyrosis*, focul ce a cauzat apariţia lumii monstruoase din roman, face ca, la sfârşitul naraţiunii, lumea respectivă să dispară.

[1] Ed. Curtea veche, Bucureşti, 2006, trad. din lb. rusă şi note de Denisa Fejes.
[2] Ed. Curtea veche, Bucureşti, 2006, trad. din lb. rusă de Luana Schidu.

BDD-A24255 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:00:19 UTC)

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 morţii* (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-şi propria sa „voce" şi propriul său stil de expunere. În aceeaşi notă este susţinut şi romanul *Daniel Stein, traducător* (2007) de Ludmila Uliţkaia, un fel de colaj, constând din scrisori, note de jurnal, interviuri.

Este interesant de menţionat că Cinghiz Aitmatov, prin romanul său, *Eşafodul* (1986), a arătat, practic, pentru prima dată în literatura rusă că subminarea cronologiei şi fragmentarismul pot fi adaptate şi 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 privinţa fragmentarismului, e lesne de observat că cele trei părţi ale romanului par a nu avea nicio legătură între ele. Singurul episod ce leagă partea a treia de părţile precedente este o amintire fugară a lupoaicei 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 conştiente a materialului şi a amestecului realului, istoricului cu fantasticul şi cu mitologia, *Eşafodul*, ca şi scrierile tradiţionale menţionate la început, tinde spre o totalitate, spre o sinteză, prezentând imaginea unei lumi reale, când achiziţiile tehnico-ştiinţifice şi-au pus amprenta asupra sufletului uman, cât şi 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 renunţă la vorbirea indirect liberă, ca una din formele obiective folosite în romanul realist din secolul al XIX-lea[1], în care între autor şi personaj se aşternea o distanţă epică. Schimbările din acest raport merg şi mai departe în textul postmodern unde, ca o consecinţă a renunţării autorului la rolul său de demiurg, capătă importanţă „calitatea textului" „de sine stătător", înrădăcinându-se, astfel, ideea „morţii autorului".

Textul literar postmodern se deosebeşte şi prin încredinţarea funcţiei auctoriale unui personaj-narator, astfel încât delimitarea precisă între aceste două instanţe narative se şterge, aşa cum se poate vedea în scrierile lui Vl. Makanin, Viktor Erofeev, V. Pelevin ş.a.

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

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

[1] Vezi: *Istorija russkoj literatury. XX vek. Serebrjanyj vek*, sub red. lui E. Etkind, G. Nivat, I. Serman şi V. Strada, Ed. gruppa „Progress" – „Litera", Moscova, 1995, p. 275.

BDD-A24255 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:00:19 UTC)

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

Lumea fantastică, de după cataclismul nuclear, din romanul *Zâtul* al Tatianei Tolstaia, reprezintă o simplă născocire. Viziunea sumbră asupra celor înfăţişate, intertextualitatea ironică, amestecul limbajului poetic cu limbajul străzii, dezinhibarea sexualităţii – sunt elemente ce conferă acestui roman o identitate postmodernă. Iar cosmosul static şi grotesc din prozele lui Viktor Erofeev, ce apare ca un univers absurd, în care, în lipsa poziţiei unui observator „normal”, aflat în exteriorul zonei alogicului, *hors-sens*-ul (R. Barthes), este trăit ca o existenţă cotidiană. Semnalizează „cea de a doua realitate”, devenită propriul său referent, suficient sieşi, şi 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[2], 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 provenienţa livrescă, cunoscută de tradiţia literar-filosofică rusă sub denumirea de „un erou al timpului nostru”.

Se apelează din plin la grotesc, acest însoţitor al satirei, şi la parodie, cu scopul de a demonstra absurditatea şi irealitatea vieţii, relativizarea oricărui gest omenesc.

Relevant este că nici tradiţionaliştii nu pot evita atracţia irealului. Căci adevărul este că, trăind în postmodernism, nu te poţi sustrage influenţei acestuia. Astfel, Valeri Popov, fiind – după propriile-i cuvinte – „un prozator al şcolii vechi”, dar, totodată, şi „naşul prozei noi”, afirmă că el nu împărtăşeşte ideea „unei proze pur realiste” şi preferă jocul, calamburul, grotescul[3].

Observăm, de pildă, că tabloul istorico-filosofic din amintitul roman al lui A. Saluţki, *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 uşor recognoscibilă istoria recentă a Rusiei, conţine motive mistice şi conspiratologice, în spirit borgesian.

Însă irealul nu este menit să estompeze, în aceste scrieri, contururile lumii reale. Aşa cum notează A. Kurceatkin, autorul romanului *Ţunami* (2008), „lumea ireală” din cartea sa nu este altceva decât „o metaforă dezvoltată a realităţii”[4].

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 vădeşte a fi unul ciclic: de la mit, către mit. Într-o atare atmosferă, publicarea romanului *Maestrul şi Margareta* al lui M. Bulgakov[5] a

[1] „Literaturnaja gazeta”, nr. 50, 13-19 dec. 2006, p. 15.
[2] Ed. Polirom, Iaşi, 2004, trad. din lb. rusă şi note de Emil Iordache.
[3] Vezi: „Literaturnaja gazeta”, nr. 51, 20-26 dec. 2006, p. 15.
[4] „Literaturnaja gazeta”, nr. 20, 14-20 mai 2008, p. 15.
[5] Romanul a apărut postum, în 1966-1967, la douăzeci şi şase de ani după scrierea lui.

BDD-A24255 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:00:19 UTC)

impulsionat apariţia tematicii cristice şi demonologice în creaţia lui L. Leonov, N. Evdokimov, Vl. Orlov, C. Aitmatov, Vl. Tendriakov, I. Dombrovski ş.a.

Or, şi mitul devine un procedeu literar folosit pentru exprimarea unei anume viziuni asupra lumii. Tradiţionaliştii promovează „Marile Poveşti" (J.-Fr. Lyotard), pe care se sprijină cultura şi care este întemeiată pe principiul gândirii binare, unde unul din termeni ocupă o poziţie privilegiată şi unde distincţia dintre bine şi rău, adevăr şi fals, frumos şi urât etc. este definitorie. În schimb, paradigma postmodernă atestă existenţa unei rupturi cu acest tip de gândire tradiţională, promovând un relativism ontologic şi epistemologic. Afirmându-se tocmai prin distrucţia codurilor culturale tradiţionale, postmoderniştii opun acestora propriile lor „mituri artificiale", bazate, cum spuneam, pe înlăturarea delimitărilor dintre realitate şi conştiinţă, pe estetizarea totală a realităţii[1]. Ce e drept, şi literatura postmodernă iese, din timp în timp, din limitele esteticului, fapt ce conduce la apariţia unor scrieri asemenea unui recipient cu „fund dublu", când sub acoperirea cu detalii realiste funcţionează un mecanism universal al ilogicului şi absurdului.

Începând cu literatura secolului al XX-lea, cu tendinţa ei de a depăşi o anumită inerţie şi rigiditate a canoanelor, s-a observat accentuarea subiectivităţii naraţiunii, iar odată cu „subiectivitatea opticii" individuale şi personalizate a autorului faţă de evenimentele zugrăvite, are loc trecerea de la povestire la prezentare, ca şi cum cele desfăşurate ar fi văzute nemijlocit. Este vizat psihicul uman, cu procesele sale emoţionale, ce nu pot fi modelate logic, nu pot fi algoritmizate. Până spre sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul celui de al XX-lea, acest proces era imposibil de a fi văzut, cum se spune, cu ochii proprii. Şi numai aşa-numitul „flux al conştiinţei" ne-a dat posibilitatea să imităm, cu ajutorul cuvintelor, dinamismul conştiinţei, cu zigzagurile ei. Contează, desigur, despre ce fel de conştiinţă este vorba, deoarece conştiinţa în sine este inepuizabilă, ca şi cosmosul din jurul omului.

Fluxul conştiinţei 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 îşi pierduse controlul de sine, premergătoare gestului fatal. La rândul său, Dostoievski a prezentat „stenograma conştiinţei" personajului din povestirea *Smerita*, iar în *Crimă şi pedeapsă* este reprodus „procesul crimei" din sufletul personajului principal.

Cu toate acestea, părintele „fluxului conştiinţei" 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 şi logic, reglementat, la un Tolstoi sau Dostoievski, de formele analitice ale pronumelui personal, fluxul conştiinţei la J. Joyce este neregulat, cu poticniri şi meandre capricioase, ca şi cum ar fi vorba de irumperea la suprafaţă a unui subconştient obscur.

[1] Despre miturile postmoderne, vezi studiul: Virgil Şoptereanu, *Mituri literare moderne şi postmoderne*, Paideia, Bucureşti, 2008.

BDD-A24255 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:00:19 UTC)

De obicei nu se ţine seama de faptul că autorul lui *Ulise* a scris în epoca de avânt a artei avangardiste. Pornind de la ideea lui Jung despre rolul subconştientului în crearea operei artistice, suprarealiştii au ajuns la concluzia conform căreia gândirea este un proces automat, lipsit de controlul raţiunii, fiind vorba de un „joc dezinteresat", fără preocupări estetice şi morale. Cât despre avangardismul literar rus, s-ar putea observa că limbajul transraţional, în varianta futuristului A. Krucionâh, se deosebeşte de limbajul comun tocmai prin exprimarea unor „trăiri" guvernate nu de logică şi raţiune, ci de „legile Naturii", sau de subconştient. Or, şi tehnica fluxului conştiinţei are puncte tangenţiale cu pricipiul „dicteului automat" al avangardiştilor.

Din literatura rusă contemporană, am menţiona, în acest sens, două romane, scrise cam în aceeaşi perioadă, în care fluxul conştiinţei 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 şi în română[1], în care gândirea, raţiunea rămân în urma trăirilor eroinei, subjugată instinctualului, iraţionalului şi stihinicului. Cartea e scrisă într-un limbaj ce ar putea fi numit extraraţional, având forma unui joc de puzzle, schizoid, fragmentar şi haotic. Iar apropierea strânsă între eul din scriere şi eul auctorial, eliminând diferenţa dintre ele, exclude şi 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 şi-a adaptat tehnica fluxului conştiinţei. Acţiunea romanului se petrece, practic, într-o singură zi, într-adevăr, „mai lungă decât veacul", în timpul căreia personajul principal, Edighei, îşi trece în revistă, sub formă de amintiri, întreaga sa viaţă, trăită în consens cu istoria ţării şi a epocii. Aşa cum se cuvine, în cazul unor amintiri, „gândurile urmau după gânduri, precum în mare valul urmează după val", notează scriitorul. În universul conştiinţei, liniaritatea temporală cedează locul deplasărilor multidirecţionale, iar personajul, adâncindu-se „în noianul anilor", „atinge simultan epoci atât de îndepărtate unele de altele, între care s-au aşternut atâtea zile – în Timp" (M. Proust).

Totodată, la C. Aitmatov nu dispare nici naratorul, iar formele verbale la persoana a treia – Edighei „îşi amintea", „a înţeles", „se gândea" etc – rămân ca semne ale prezenţei autorului-demiurg, care, păstrând distanţa epică de personajul său, orientează naraţiunea în direcţia dorită de el. Prin urmare, romanul lui Aitmatov poartă amprenta ideii tradiţionale, 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: procedeul literar, o dată elaborat, nu mai dispare din practica artistică, devenind o parte din tradiţia literară, chiar şi a celor ce o resping, şi este folosit pentru a exprima viziunile proprii, adeseori fundamental deosebite, ale scriitorilor respectivi asupra lumii.

[1] Ed. Paralela 45, Piteşti, 2006, trad. din limba rusă şi postfaţă de Antoaneta Olteanu.

BDD-A24255 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:00:19 UTC)

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.

BDD-A24255 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:00:19 UTC)