

SCHIMBAREA PERSPECTIVEI ÎN CARACTERIZAREA PERSONAJULUI (ANII '20 - '30)

Diana ȘEVCENCO, lector universitar
Academia „Ștefan cel Mare”, Chișinău

Summary. The interwar period is a specific stage in the history of mankind. The need to design the dynamic progressive procession of social, objective and individual, subjective life has generated the rethinking of the ontological condition of novel and character. The new vision of literature is a consequence of the old vision exhaustion, which adds the human ego' investiture with a new dignity.

The mutation causes the change in the artistic structure of the novel' character and its inner world, stimulating the transition from the presentation of a typical, static and synthetic character to the dynamic image of „the human being in the process of formation”. In the Romanian inter-war critique this transformation was observed and theorized by Garabet Ibraileanu, Camil Petrescu, Paul Zarifopol and Mihai Ralea. The artistic techniques have also existed in the old structure, but only in the new one they have acquired another content, a qualitative consistency. Considered as a whole, in interaction with the other structural elements, they help to configure the authentic image of the complete man.

Perioada dintre cele două războaie mondiale constituie o etapă specifică în istoria omenirii. Viața

socială și individuală din secolul al XX-lea nu mai încăpea în formele vechi. Necesitatea de a proiecta adecvat procesualitatea dinamică, în continuă devenire, a vieții sociale, obiective și a celei individuale, subiective, a impus regândirea condiției ontologice a literaturii în general și a romanului și personajului în particular. Noua viziune asupra literaturii e o consecință a epuizării viziunii vechi, la care se adaugă – întemeiat – un fenomen și mai important: investirea eului uman cu o **altă** demnitate.

Mutația se produce în anii '20 - '30 și atrage modificarea structurii artistice a personajului românesc și a lumii sale interioare, stimulând trecerea de la prezentarea unui caracter tipic, static și sintetic, la imaginea dinamică a „omului în devenire” (M. Bahtin). În critica românească interbelică această transformare a fost observată și teoretizată de Garabet Ibrăileanu, Camil Petrescu, Paul Zarifopol, Mihai Ralea ș. a. În funcție de acest obiectiv, au fost adoptate noi modalități de reprezentare artistică a „omului din om” (F. M. Dostoievski): introspecția auctorială, punctul de vedere, monologul interior, confesiunea, jurnalul intim, memoria involuntară, fluxul conștiinței etc.

Viața este mișcare și schimbare, dar este, totodată, în structurile ei adânci și continuitate, unitate, monadă identică cu sine însăși. Această idee filosofică este aplicată în critica românească de Paul Zarifopol, atunci când constată influența directă a metodei psihologice a lui Tolstoi asupra profilului formativ al lui Proust. Argumentul criticului este: „Scriitorii ruși au arătat viața sufletească în mișcarea ei imediată, iar devenirea reală a acesteia au adus-o în locul caracterizării prin definiții și scheme generale, în locul rezumatelor și surogatelor logice folosite în psihologia literară veche, în special cea franțuzească”¹.

În articolul *William James. Scrisori*, Garabet Ibrăileanu consemnează o situație similară, reflectând asupra a ceea ce psihologul american a numit *fluxul conștiinței*, termen preluat la analiza creației lui Proust. Criticul nostru remarcă la ambii interesul pentru *fluiditatea vieții psihice*, pentru „totalitatea faptelor sufletești introspectate și «obiectivate» prin exprimare”². Tot el face deosebirea necesară între *fluxul conștiinței* în prezent (când personajul trăiește acest fenomen *in praxis*, în prezentul acțiunii), și *fluxul conștiinței* la Proust, unde evenimentul din trecut este reactualizat prin *memoria involuntară*. Asemănarea dintre viziunea lui James și cea a lui Proust se explică prin „puterea lor de introspecție”, prin felul de a „concepe sufletul: mai întâi, ca o continuitate, ca un curent, (...) în al doilea rând, ca ceva incoerent și contradictoriu, spre deosebire de concepția sufletului unitar”³.

Problema unității personajului în roman este mai dificilă decât în cazul altor specii literare, pentru că dimensiunile cronotopice ale acestuia – mult mai complexe – dictează autorului să își prezinte eroul într-o multitudine de ipostaze caracterologice, în funcție de locul, mediul și timpul acțiunii, în funcție de relațiile lui cu celelalte personaje. Cercetătorul literar Anatol Gavrilov menționează că: personajul românesc impune un mod special, individual de percepere și evaluare, autorul urmărind să ne dezvăluie personalitatea lui ca pe o „întreagă lume”, trăind o „viață completă”, în toată diversitatea ei socială, morală și intimă. „«Lumea întreagă» și «viața completă» trebuie să ne fie înfățișată într-o formă individuală unică, fiindcă viața reală, adevărată se află numai în formele individuale cele mai evolute, mai bogate, care au acumulat cel mai plener dezvoltarea culturii spirituale a societății și poporului dat”⁴.

De aceea, în fața romancierului stă o sarcină dublă: pe de o parte, el trebuie să prezinte personajul în toată complexitatea caracterului individual, în situații și etape diferite ale evoluției sale, pe de altă parte – să comunice ceva esențial prin „lumea” și „viața completă” a personajului pe care îl zugrăvește. Romanul îi cere autorului depășirea modului personal de a fi și cugeta: scriitorul trebuie să adopte o viziune artistică mai largă și flexibilă asupra omului și vieții, să îi ofere personajului libertatea de a-și manifesta propria personalitate, prin propriile gânduri, sentimente, trăiri, cuvinte, prin capacitatea de a se asculta și a se auzi pe sine.

Această „conviețuire” contradictorie face cititorul să oscileze mereu între *eul* autorului (sau al personajului reprezentativ, substituent) și *alteritatea* unui personaj care reprezintă, într-adevăr, altă ființă, distinctă și opusă *eului auctorial* și care își găsește în roman o deplină legitimare artistică, revendicându-și suveranitatea ontologică în universul artistic al romanului.

Aceste observații fine, prelevate din cercetările critice ale lui G. Ibrăileanu, ne ajută să

¹ Zarifopol P. *Încercări de precizie literară*. Stud. intr. Al. Paleologul. Ed. îngrijită de Al. Săndulescu. Timișoara: Amarcord, 1998. 554 p., p. 245-246.

² Ibrăileanu G. *Opere*. Vol. 3. București: Minerva, 1976. 454 p., p. 142

³ Ibidem., p. 141.

⁴ Gavrilov An. *Conceptul de roman la G. Ibrăileanu și structura stratiformă a operei literare*. Chișinău: CEP USM, 2006. 277 p., p. 111.

identificăm un „transformism” dinamic și radical la toate nivelurile de analiză psihologică a personajului. Criticul pornește de la concepția că romanul este un tablou al „vieții complete” – noțiune principală în reflecțiile savantului asupra trăsăturilor definitorii ale romanului ca gen literar nou. Potrivit opiniei lui G. Ibrăileanu, romanul are un conținut estetic mai complex față de alte specii literare și e singura formă care poate reflecta toată plenitudinea existenței umane, un loc însemnat ocupând, în economia lui, faptele comune, banale, aspectele cenușii ale vieții particulare a omului. De aceea, dezvoltând un singur subiect, tinde, totodată, să ne prezinte viața în toată multitudinea formelor ei de manifestare. În conformitate cu conceptul de *viață completă*, personajul de roman cuprinde imaginea unui *om complet*, afirmă G. Ibrăileanu. Dezvoltând acest subiect, An. Gavrilov, evidențiază două premise indispensabile definirii personajului românesc: prima este complexitatea caracterologică a acestuia, care are în vedere un personaj cu trăsături multiple, contradictorii, dar care înfățișează imaginea integrală a omului. „Date fiind larghețea spațială și durata temporală mult mai mari, numărul crescut de personaje aflate în diverse relații unul cu altul, personajele principale nu pot fi reduse la manifestarea unei singure trăsături de caracter, ci, fiind puse în cele mai diferite situații și relații cu alte personaje, trebuie să manifeste o multitudine de însușiri omenești, inclusiv unele slăbiciuni și chiar vicii. Cu alte cuvinte, nimic din ce-i omenească nu trebuie să fie străin personajului românesc”¹.

Cea mai dificilă este surprinderea și reflectarea artistică a vieții omului în mișcare, devenirea lui, identitatea sa. Aceasta este cea de-a doua premisă și necesită multă îndemânare și măiestrie în caracterizarea veritabilă a personajului „nu în mod static, ca pe un caracter deja format definitiv, ci în evoluția lui interioară, în continuă devenire și schimbare, păstrându-se totodată identitatea personalității individuale pe parcursul întregii acțiuni”². Anume deosebirea dintre caracterul static, imuabil și reflectarea caracterului în devenire explică „transformismul” despre care vorbea G. Ibrăileanu.

Or, de la interesul pentru reflectarea „fluidității interioare” (G. Ibrăileanu) a pornit schimbarea calitativă, structurală a modalităților artistice de reprezentare a personajului literar. Dacă e să facem o analiză comparativă a *monologului interior* la Stendhal și Tolstoi, vom observa că scriitorii de până la Tolstoi „descompuneau sentimentul în părțile lui componente și, în loc de mișcarea vie a sentimentului, prezentau o «tablă anatomică» (Cernășevski): chiar în monologuri, care, se pare, ar trebui să fie, mai mult decât orice, expresia acestui proces, mai totdeauna se arată lupta sentimentelor și zgomotul acestei lupte, care sustrage atenția noastră de la legile și trecerile în care se înlănțuiesc asociațiile reprezentărilor, (...) mai totdeauna monologurile, dacă nu sunt o simplă anatomizare a unui sentiment static, se deosebesc numai formal de dialoguri”³. În schimb, pe Tolstoi „îl interesează mai mult decât orice însuși procesul psihic, formele lui, legile lui, dialectica sufletului”, toate acestea constituind, potrivit lui Cernășevski, o etapă superioară în evoluția generală a metodei psihologice în roman, și vor căpăta, în secolul al XX-lea, forma stilistică unitară a *fluxului conștiinței* și a *memoriei involuntare* în romanele lui M. Proust, J. Joyce, W. Woolf, W. Faulkner ș.a.

Stendhal a fost un bun cunoscător al sufletelor omenești, iar opera sa a constituit o etapă nouă în evoluția romanului psihologic din prima jumătate a secolului al XIX-lea. În romanele sale găsim observații relevante despre individualitatea umană, despre omul lăuntric, doar că psihologismul său se datorează introspecțiilor auctoriale, iar monologul interior e mai curând o relatare logică și liniară despre ceea ce simte și gândește eroul și nu se ridică la reflectarea fidelă a mișcărilor sufletești ale acestuia.

Doar Tolstoi, în a doua jumătate a aceluiași secol, tinde să reflecte, prin monologul interior, felul în care derularea dezorganizată a gândurilor este condiționată de starea afectivă a personajului. Preocuparea lui Tolstoi pentru viața interioară înțeleasă ca proces psihic a determinat interesul sporit al scriitorilor față de „vorbirea interioară” și mijloacele artistice de exprimare cât mai adecvată a acesteia. În acest sens An. Gavrilov constată: „Anume lui Tolstoi i se recunoaște meritul de a fi creat noul tip de monolog interior, care reflectă fidel caracterul contradictoriu (din punct de vedere al logicii obiective) și asociativ al gândurilor, când omul reflectează în sinea sa”⁴. Tocmai aici se și produce *schimbarea, evoluția, transformismul, reflectarea fluidității vieții lăuntrice*: în trecerea de la monologul-discurs logic, liniar, la monologul interior, monologul-vorbire interioară, non-discursiv.

Asupra necesității de a prezenta personajul în continuă devenire a insistat și Camil Petrescu în

¹ Gavrilov An. *Conceptul de roman la Garabet Ibrăileanu*. În: Metaliteratură, 2001, vol. 4, p. 5-9., p.7.

² Ibidem, p.8.

³ Idem. *Conceptul de roman la G. Ibrăileanu și structura stratiformă a operei literare*. Chișinău: CEP USM, 2006. 277 p., p.161.

⁴Ibidem, p.163.

binecunoscutul eseu *Noua structură și opera lui Marcel Proust*. El își începe studiul cu o descriere generală a trecerii literaturii – și a caracterului literar în particular – de la structura veche la una nouă, mai complexă. Urmărește, apoi, mentalitatea universală a omului în diferite activități de cunoaștere: știință, cultură, biologie, chimie etc. Astfel, conceptul camilpetrescian de personaj implică dimensiuni structurale noi care vin în opoziție cu cele vechi: unicitate, personalitate individuală vizavi de tipicitate; mișcare vie, devenire, fluxul conștiinței – opuse constituției psihologice statice; memoria involuntară subminând compoziția construită rațional; fluiditatea interioară a „trăirii” intense a eului opusă cunoașterii raționale; timpul actual al narațiunii sau prezentul etern care substituie trecutul și viitorul (constatăm această reactualizare la Proust, el prezintă trecutul ca un prezent continuu); devenirea calitativă individuală în locul multiplicării în serie; durata ireversibilă față de unicitatea momentului imuabil al vechii structuri.

Camil Petrescu identifică dogmatismul literaturii vechi în *caracter*, adică în comportamentul imanent și logic al personajului, în consecvența lui mecanică; în ambiția autorului de a crea tipuri și arhetipuri de oameni, în tendința de a construi un caracter definibil, un suflet-monadă, neschimbător. Literatura, susține Camil Petrescu, „oferă preferințial tipuri, arhetipuri de oameni: un avar, un viteaz, prin îngrămădire de trăsături...”¹. Literatura, ca și psihologia raționalistă, construiește tipul risipitorului, al pasionatului, al intrigantului, al generosului, al devotatului total. Această pretenție de a „contura” un personaj, de a construi un caracter definibil „geometric” poate fi întrezărită încă în cele mai vechi cronici literare.

După părerea scriitorului, „trebuie să realizăm *concretul*, existența actuală, prezentul din această clipă; și să îl reluăm apoi în devenire, căci alt *concret* nu există”². În aceasta constă și revoluția proustiană: în valorificarea concretului autentic care nu este altceva decât întregul în devenirea lui continuă, calitativă.

Romancierul nu se poate limita la o singură modalitate artistică de prezentare a personajului. În roman nu există doar „dialog și narațiune”, ci dialog *în* narațiune; dialogul în dramă și dialogul în roman sunt forme diferite. În ambele cazuri, structura este aproape identică, doar că în roman dialogul poate înregistra și niște remarci, niște comentarii mai largi ale autorului, pe când în dramă acestea se reduc la minimum, sau sunt puse în paranteze. Și la acest nivel se produce deci o schimbare calitativă: dialogul se integrează în narațiune și narațiunea autorului se integrează în dialog, de unde apare un raport de interferență între aceste două forme din care iau naștere „construcțiile stilistice hibride”³. Alteori, comentariul autorului pătrunde, pe spații foarte largi, între replici, ceea ce face ca acestea să se îndepărteze atât de mult una de alta încât să nu mai poată fi tratate ca „replică contra replică”. În acest caz, se dezvăluie o altă relație: între replică și comentariul autorului. Încadrată în comentariul autorului, fiecare replică duce la formarea unei relații speciale între autor și personaj: în aparență, autorul nu participă la dialog, în fapt – se implică în dezvoltarea acestuia, prin comentariul său ori prin însuși modul cum prezintă el acest dialog.

Renunțând la modalitățile tradiționale, clasice, romancierii moderni reușesc să realizeze o apropiere sesizabilă între opera literară și referentul acesteia – trăirea existențială. În aspirația lor de a fi cât mai autentici, ei probează nenumărate noi mijloace artistice. Prin urmare, noua structură determină utilizarea unor noi tehnici de structurare a personajului românesc. Mutația se materializează nu numai în schimbarea portretului, ci și în schimbarea funcției caracterologice a imaginii artistice, astfel încât totul se dinamizează: portretul, confesiunea, monologul interior, jurnalul intim, care imprimă dinamism și flexibilitate structurii românești.

Modalitățile artistice de caracterizare psihologică au existat și în structura veche, însă doar în structura nouă au căpătat un alt conținut, altă consistență calitativă. Toate mijloacele de analiză psihologică (introspecția auctorială, confesiunea, monologul interior, punctul de vedere, fluxul conștiinței ș. a.), luate aparte, disparate, nu ne dau o idee clară despre imaginea artistică a omului interior. Considerate în ansamblu, în interacțiune cu celelalte elemente structurale, ele ajută la configurarea imaginii autentice a *omului complet*, a omului în devenire, viu.

Anume sub aceste aspecte se produce schimbarea în literatura română din perioada interbelică. Faptul a fost observat încă de Duiliu Zamfirescu, însă doar în secolul al XX-lea Paul Zarifopol, G. Ibrăileanu și Camil Petrescu argumentează această tendință și promovează ideea de reprezentare a

¹ Petrescu Camil. *Teze și antiteze. Eseuri alese*. București: Minerva, 1971, 308 p., p.44

² Ibidem., p.23-26

³ Bahtin M. *Probleme de literatură și estetică*. Trad. de N. Iliescu, prefață de M. Vasile București: Univers, 1982. 598 p., p.162.

personajului ca ființă *completă*, vie și liberă, conformă perioadei de tranziție civilizațională. E o tendință caracteristică romanului interbelic în general și romanului psihologic în special, acesta fiind gândit ca formă de explorare a omului în interioritatea lui intimă.