

CONSTRUCTING A LITERARY IDENTITY – POETICS OF THE FIRST ROMANIAN NOVELS

Sanda Pădurețu

Assist. Prof., PhD, Technical University of Cluj-Napoca

Abstract: The socio-literary component of literature from the two circuits (literary and para-literary) suddenly opens up to a new perspective, both in terms of how literature has changed in the period 1830-1860, but also regarding the transformations of the process of reading in the Romanian Principalities. Changes in society during the era of our first modernization are reflected in a new type of public, corresponding to a democratization of taste, which does not avoid the literary phenomenon. Historical and literary facts highlight the 1840-1850 decade as the one which gives us the first samples of the novel genre in Romanian literature; in the spirit of the fashionable French novels, which the nobility as an audience enjoyed. The beginnings of the Romanian novel are marked by the value of commonplace statements which stress on the late emergence of the genre and the ridiculous quality of indigenous production. In terms of value and structure however, the difficulty of the new genre in imposing its prevalence is obvious. In quantitative terms only a few novels appear (an average of two titles per year until 1890) and qualitatively they are considered either mediocre or far from decent. The novel, more than all other literary genres, is conditioned by the prospect of reading and by the requirements of the readers. An unwritten, but equally engaging contract, between the author and the audience of his presumptive novels comes into being. The terms are the following: the first offers an artistic product which he suspects that the second needs.

Keywords: literary phenomenon, first modernity, novel genre, public, reading

Între poetica romanului pentru literatura “înaltă”...

Romanul are o istorie conceptuală complexă. Cu toate că lucrarea noastră nu își propune definirea exhaustivă a termenului (demers utopic și, în ultimă instanță irealizabil) trebuie totuși să menționăm câteva din reperele operaționale fundamentale folosite pentru a descrie genul acesta extrem de eterogen.

Cea dintâi problemă este definirea genului însuși, imposibilitatea de a desemna un ansamblu de norme sau reguli privind „nașterea” sau „facerea” romanului, sau în general

tehnicile sau conținutul acestuia. Fie că oferă o panoramă istorică sau geografică (atunci când se înscriu în contextul unei filiații lingvistice ori a unei arii culturale), sau se ocupă mai degrabă de forme și teme, decât de cronologie, lucrările care încearcă să se ocupe de roman vorbesc, în ultimă analiză, despre felul în care acest gen literar “scapă” limitelor unei periodizări, precum și frontierele naționale.

Aceste abordări diferite, indiferent dacă determină intervenția diacroniei (cum a evoluat romanul de la începuturile sale până în zilele noastre?) ori a sincroniei (care sunt structurile tip ale universului romanesc?), sunt toate precedate de un demers comparatist. Ele se străduie să delimiteze romanul pornind de la ceea ce nu este (genurile proxime) sau de la ceea ce nu mai este (genurile din care a izvorât).¹

Din rațiuni foarte diferite (revendicarea libertății de creație, incapacitatea de a oferi criterii stabile), mulți romancieri și critici au proclamat adesea dogma imposibilității de a defini romanul. Din punctul de vedere al perspectivei istorice asupra teoriei genurilor (înțeleasă ca încercare de delimitare a spațiului literar după modele compoziționale precise), romanul se sustrage atât criteriilor tematice, cât și celor formale de clasificare

Romanescul lipsește din organizarea artistotelică a principalelor genuri, după *obiectul* lor (superior: tragedie, epopee; inferior: comedie, satiră) și după *modul de tratare* (dramatic: tragedie, comedie; narativ: epopee, satiră). Dacă ar fi să-i găsim însă un loc în această ordonare a principalelor modele compoziționale, acesta ar fi undeva între epopee și satiră. Teoria romantică, dominantă la sfârșitul secolului al XVIII-lea se raportează la un unic criteriu: *cine are cuvântul în text*: personajul sau creatorul? În funcție de răspunsurile posibile sunt delimitate cele trei genuri: *liric* (enunțarea este rezervată poetului), *epic* (enunțarea alternată) și *dramatic* (enunțarea rezervată personajelor). Romanul se încadrează aici pe orbita epicului. Limitele celor două terorii sunt astfel evidente: legând prea mult forma de obiect, teoria clasică nu propunea decât canoane prea puțin adecvate reflecției despre roman (păstrând un singur criteriu de clasificare), iar teoria romantică, la rândul ei, nu propune decât categorii generale, prea puțin utile.²

Am stabilit până aici faptul că romanul este deosebit de refractar clasificărilor rigide, fapt ce se datorează imposibilității de a legifera în domeniul genurilor literare în aceeași manieră în care am face-o, de pildă, în cazul formelor fixe. Aplicată la roman, noțiunea însăși de gen, pare a fi nu doar inoperabilă, ci și desuetă. Deși putem identifica ușor, la un prim nivel, constituenții romanului (secvențe narative, descriptive, dialogice) sau la un nivel secund, tipurile de enunțare (personală sau impersonală etc.), totuși această acțiune nu ne salvează din următorul impas. Combinațiile de secvențe sau tipurile de enunțare propuse de roman nu sunt, în ultimă instanță, diferite de cele propuse, de pildă de biografie și autobiografie. Gérard Genette renunță cu totul la noțiunea de gen, în favoarea uneia mai generale, pe care ne propune să o numim *arhitext*: citirea unui text (romanesc, în cazul nostru) înseamnă mai întâi resituarea textului într-un corpus (ale cărui limite sunt extrem de variabile) cu care l-am identificat.³ Astfel, nu vom citi în același mod un fragment romanesc sau unul autobiografic, după cum alegem să îl situăm pe fiecare dintre ele într-un anume corpus atestabil al tradiției literare, dincolo de felul în care acestea răspund anumitor exigențe formale sau tematice.

¹Bernard Valette, *Romanul. Introducere în metodele și tehnicile moderne de analiză literară*, Ed. Cartea Românească, București, 1997, p.7

²Gilles Philippe, *Romanul: de la teorii la analize*, Ed. Institutul European, Iași, 2002, p.66-67

³ Cf. Gérard Genette, *Introducere în arhitext, ficțiune și dicțiune*, Ed. Univers, București, 1994

Odată cu această perspectivă ne despărțim deci de ideea inițială, conform căreia, pornind de la date generale putem determina cu acuratețe corpusuri generice. De acum înainte, acceptăm premisa că pornim de la un corpus eterogen, dacă nu chiar eteroclit (cu toată sfera semantică circumscrisă termenului, ce variază de la “deviere de la regulă” până la “ciudat” sau “bizar”), pentru a încerca să descoperim principii de organizare invariante. Este simptomatic să constatăm că dicționarele de teorie literară alocă spații însemnate încercării de definire a termenului. Cu valoare de exemplu, articolul destinat explicitării termenului “roman” al dicționarul-antologie de *Teoria literaturii* întocmit de Irina Petraș,⁴ oferă nu mai puțin de 17 încercări de definire.

Prin hățișul acestor definiții ne putem lesne rătăci, căci ele diferă de la cele programatice la cele foarte generale, cu o inaplicabilă valoare operațională (prea vagi pentru a putea exclude din orbita romanului un mare număr de produse ficționale care nu se revendică de la acesta și totodată prea precise pentru a circumscrie un corpus general de texte).

Fiecare nouă perspectivă se revendică de la, sau se desparte de cea anterioară, deschizând, la rândul ei noi metode critice, dar și noi probleme de analiză, structurate parcă după descrierea figurativă a principiului cutiilor chinezești. Transformată în metaforă pentru diferitele straturi de încapsulare ale ficțiunii sau narațiunii și oferind un exemplu ilustrativ de situație care demonstrează suprapuneri conceptuale sau măsuri recursive, teoria romanului ne plasează în final în fața unui imens bagaj interpretant. Ea construiește, în ultimă instanță, o meta-narațiune explicativă asupra genului, care nu face decât să amplifice paradoxul potrivit căruia, deși apărut tardiv în tradiția literară occidentală, romanul este singurul gen literar cu o evoluție aproape întotdeauna însoțită de o producție critică importantă.

... și producția paraliterară

Încercarea dificilă – descrisă mai sus - de a creiona o poetică a romanului, devine și mai provocatoare atunci când luăm în calcul aspectele mai puțin cunoscute ale apariției și dezvoltării a acestui gen în spațiul literaturii române din secolul al XIX-lea. Este vorba despre forma sa “populară”, de “larg consum”, devenită fenomen cultural și social al veacului pe care îl studiem (ajungând să fie denumit în Europa drept “secolul romanului”) și care nu ocolește nici fenomenul literar din Principate.

Pornind de la constatarea că în orice moment în cultură se poate identifica existența a cel puțin două niveluri de literatură, mai precis a două circuite: unul literar, elitist, intelectual, cărturăresc, generat de literatura “înaltă”, omologat de către critica literară și unul paralel, “de masă”, popular, de mare tiraj, al literaturii “de consum”, “vulgare”, comerciale, destinată publicului larg, Ioana Drăgan apreciază că această literatură nu pare reprezenta niciodată obiectul sferei de interes al criticii literare. Din lipsă de orice altă definiție, acesteia din urmă i s-a aplicat o etichetă care poartă în sine marca excluderii, **paraliteratura**.⁵ Apropiată ca sens de *literatura de masă* și de *subliteratură*, ideea de *paraliteratură* pare – în concepția lui Adrian Marino – în același timp să le dubleze și chiar să se confunde adesea cu aceste două noțiuni.⁶

Și în cazul încercării de definire a paraliteraturii suntem din nou puși în fața dificultăților de natură conceptuală, precum în situația evidențiată anterior, cea a poeziei romanului ca gen al

⁴ Irina Petraș, *Teoria literaturii: dicționar-antologie*, București, Ed. Didactică și Pedagogică, 2009, p. 295-307

⁵ Ioana Drăgan, *Romanul popular în România: literar și paraliterar*, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2001, p. 5

⁶ Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1998, p. 184

literaturii “înalte”, sau, în termenii lui Paul Cornea: “cu cât resimțim mai intens nevoia unei definiții riguroase, cu atât ne vedem mai mult obligați să acceptăm fluiditatea noțiunii”.⁷

Terminologic vorbind, *paraliteratura* include în etimologia sa două sensuri de bază, etimonul grecesc *para* având un dublu înțeles. Cel dintâi, însemnând “alături” sau “aproape de”, “pe lângă”, “în afară”, “în jurul” a ceva, include ideea de vecinătate, de marginalitate, periferie și, implicit de depărtare sau chiar de degradare a unui model. Dar prin inevitabilele ambiguități, nici ideea de continuitate nu poate fi exclusă și, odată cu ea perpetuarea unor numeroase elemente ale definiției clasice a literaturii “înalte”, canonice, dar și diferite posibile asociații, suprapuneri și interferențe, care tulbură și mai mult un contur originar imprecis. Complicațiile terminologice îi conferă termenului *para* uneori și sensul de “opus”, de “contra”. În această variantă, *paraliteratura* dă impresia a se opune, structural, modului exemplar, “clasic” de literatură, cu o vocație perturbatoare, nonconformistă, predispusă la iregularități și chiar la dizidențe.⁸

Deși între cele două circuite s-a manifestat mereu o explicabilă rivalitate, de fapt, în planul realității literare, între ele nu s-a stabilit niciodată o relație de incompatibilitate. Neaflându-se în stare pură, de sine stătătoare, de-a lungul timpului literarul și paraliterarul s-au întrepătruns și s-au influențat reciproc, “împrumutând unul de la altul de la mijloace, procedee, tehnici, până la tentative de convingere a cititorilor prin infiltrarea în teritoriul vecin”.⁹

De la începuturile sale romanul s-a vrut un gen popular, destinat tuturor și tocmai de aceea înfăptuiește în secolul al XIX-lea o adevărată revoluție literară, care schimbă ordinea preexistentă și permite extraordinara dezvoltare a acestui gen “proteic și genofag, menit să absoarbă glorios celelate genuri. Rapida popularitate a romanului se datorează și pretenției sale de a fi pe placul tuturor, corespunzător gustului unor cât mai diferite și largi clase sociale, care au descoperit lectura de literatură exact prin mijloacele sale seducătoare: construcție, sistem de personaje, desfășurare epică, poveste”.¹⁰ Critica literară operează selecții (bazându-se pe criterii istorice – fiecare epocă își are scriitorii și operele sale glorioase și estetice – în funcție de norme, grile și canoane de valorizare), eliminând din totalul producțiilor “literare” ale unei epoci un număr de cărți incomparabil mai mare față de cel reținut, separând ferm literatura ca artă de oponenta sa paraliterară.¹¹ Dar Ioana Drăgan identifică elementul care scapă acestei selecții critice - ea ignoră componenta socială a literaturii: “valoarea socială pe care o conține modelarea conștiinței publicului devorator al unui corpus de texte nediferențiat în momentul lecturii. Această lectură ‘populară’ nu este aproape niciodată critică, nu este numai ‘obligatorie’ în cadrul educativ și formator al școlii, ci este de cele mai multe ori un capriciu, o desfătare, o evadare plăcută într-o lume ficțională paralelă existenței cotidiene fizice, ‘viciul nostru cel de toate zilele libere’”.¹²

Încercând diferențierea criteriilor în funcție de care *paraliteratura* se desparte de componenta sa *literatura*, Ioana Drăgan inventariază¹³ o serie de definiții ale acesteia, care, deși

⁷ Paul Cornea, *Regula jocului*, p. 266

⁸ Adrian Marino, *op.cit.*, p.184

⁹ Ioana Drăgan, *op.cit.*, p.5

¹⁰ *Ibid.*, p.5-6

¹¹ *Ibid.*, p.6

¹² *Ibid.*

¹³ Cf. Ioana Drăgan, *op.cit.*, p.17-37

niciodată complete sau perfect satisfăcătoare, sunt adevărate, credibile și valabile în perimetrul strict al zonei luate în considerație. Redate pe scurt, acestea sunt următoarele:

a. criteriul valoric

Este primul și cel mai important, asupra lui oprindu-se cei mai mulți dintre cercetătorii literari și începându-și în funcție de el cele mai multe dintre definițiile selective. Ansamblul operelor paraliterare sunt ficțiuni care beneficiază de o difuzare masivă și pe care critica literară avizată (acționând ca instanță valorizatoare, aptă și legitimată să opereze selecții și excluderi din câmpul / teritoriul literar) îl apreciază drept lipsit de valoare estetică, neapartenând literaturii “înalte” (înțeleasă ca artă, printr-un complex ansamblu de norme valorizatoare).

Sunt excluse astfel din literatură toate textele tipărite în tiraje foarte mari, accesibile unui public numeros, care le “consumă” efectiv, achiziționându-le mai puțin din librării (spații consacrate, revendicate în special de celălalt circuit, de editorii și publicul “adevăratei” literaturi) și mai mult din locurile publice prin excelență.

Trebuie remarcat aici că la noi, în prima etapă a comerțului cu carte, atât producțiile românești literare cât și cele paraliterare erau expuse și se vindeau în prăvălii sau chiar în băcăniile patriarhale, ele fiind etalate lângă alimente și articole “de brașovenie”, ca orice alt bun de larg consum (după cum am ilustrat în capitolele anterioare referitoare la dezvoltarea instituției editorului și librarului în Principate, cu studiul de caz al lui George Ioanid).

Astfel ia naștere întrebarea referitoare la ce este exclus fără drept de apel din grila valorică a literarului. Răspunsul include romanele populare, romanele polițiste, cele “roz”, lacrimogen-sentimentale din categoria mai largă a melodramei, romanele de groază, din colecții specializate gen *série noire*, viețile celebre, biografiile romanțate consacrate personajelor istorice, precum și alte scrieri din aceeași arie extrem de cuprinzătoare.

În ceea ce privește receptarea acestor texte, citite adesea “pe nerăsuflăte” și apoi “azvârlite” repede la coș, ele sunt evaluate în termeni peiorativi nu doar de criticii literari, care nu-i conferă nici o valoare estetică, ci uneori chiar de către proprii cititori: “Aceștia, după ce se trezesc din vraja seducției efemere, le dezaprobă pentru naivitate, schematism, desuetudine, previzibilitate, senzație de saturație, de *déjà vu*, *déjà lu*, opeându-se imediat o excludere, o “scuturare”, un refuz, o “rușinare”, o despărțire. În cele mai multe dintre cazuri, împărțirea nu este atât de evident tranșantă, iar acest fenomen al “plăcerii” la lectura unor scrieri ce se înscriu în sfera paraliterară este uneori asumat și observat cu simpatie chiar de către unii dintre lectorii avizați, în atitudinea cărora în fața textului se poate observa dubla percepție care coexistă și caracterizează această producție: pe de o parte atracția, seducția, plăcerea, pe de alta, conștiința calității inferioare, un soi de “degradare intelectuală”, o “copilăreală”, în fapt un “joc” nevionvat care îl trimite pe cititor la lecturile primordiale”.¹⁴

Tocmai “consumul” efectiv și influența pe care o exercită asupra unei vaste categorii de public fac din *paraliteratură* un important fenomen social, al cărei instrument de persuasiune și evadare îl reprezintă, caracteristici care stau la originea franceză a termenului cu care este adesea denumită – *littérature d’évasion*, literatura de evaziune.

b. criteriul succesului de public

Tradiția încetățenită în conștiința critică ne spune că succesul de public nu face casă bună cu valoarea, că acesta aduce cu sine părăsirea normelor valorice înalte, cedarea în fața gustului

¹⁴*Ibid.*, p.17-18

primar, ieftin al publicului larg și despărțirea de rafinamentul și erudiția elitelor care au fixat cotele valorice. Cartea cu succes de public este etichetată drept “comercială”, epitet conotat negativ, dezaprobat, ce atrage după sine prejudecățile care înconjoară o paraliteratură apriori descalificată. Și totuși, nu întotdeauna *bestseller*-urile sunt incompatibile cu valoarea literară; câteodată succesul coincide cu valoarea, complicând prejudecățile, definițiile și reprezentările clasice. Fenomenul, mai rar întâlnit în istoria literară (și de aceea catalogat de regulă ca aparținând excepțiilor) transformă blamatul succes dintr-o acțiune disociativă într-una asociativă, combinând cerințele publicului cu exigențele instanțelor critice.¹⁵

Unul din exemplele ilustrative în acest sens este reprezentat de celebrul roman popular al lui Eugène Sue, *Misterele Parisului* (publicat între 1842-1843 în 90 de părți) receptat cu simpatie atât de către un public variat, puțin cultivat (țărani, negustori, burghezi respectabili, nobili), cât și de critica literară sau de romancieri de marcă ai momentului, precum Balzac sau Hugo. Situația de mai sus evidențiază întrepătrunderea și inter-influențarea reciprocă dintre cele două circuite, literar și paraliterar. Încercările de convingere a cititorilor prin insinuările în teritoriile vecine duc la situații în care paraliteratura ajunge să împrumute aparența literaturii, prin adoptarea sistemului general de expresie, a scriiturii, a tehnicilor descrierii și dialogului, a obiectivității relaționale, cunoscând legile compoziției și ale invenției, registrele limbajului, figurile retorice și cele de îngroșare, de insistență (invocația, exclamația, antitezele și hiperbolele) pentru comunicarea cunoștințelor, senzațiilor și sentimentelor.

Traseul istoric al celor două circuite fiind situate sub semnul socialului, este natural ca schimbările de percepție colective, deplasările din mentalul societății să conducă inevitabil la schimbarea de standarde și de criterii care privilegiază una din cele două paradigme pentru un anumit timp, după care să intervină ciclicele răsturnări, rupturi, reveniri sau chiar abandonuri (care țin de dinamica intrinsecă a sistemului literar și extraliterar). Succesul literar este greu de analizat, din perspectiva motivelor pentru care preferințele publicului se îndreaptă într-o direcție sau alta, sau de ce anumite genuri sunt privilegiate în dauna altora. El depinde atât de configurația operei, cât și de disponibilitatea publicului, ca rezultat al relației dintre acești doi termeni, iar în cazul consumatorilor de paraliteratură condițiile *sine qua non* ale întâlnirii orizontului de așteptare cu cu audiența necesară sunt reprezentate de accesibilitatea și recognoscibilitatea genurilor.

Pe de altă parte, circuitul literar elitist, al marilor opere, este cel care impulsionează schimbarea de paradigmă, de canon, permițând recunoașterea, selectarea și omologarea scrierilor de valoare. Restul corpusul imens de texte paraliterare (catalogat de Ioana Drăgan la peste 90% din scrierile ce înfăptuiesc comunicarea literară), în ciuda succesului (sau poate tocmai datorită acestuia) nu suscită modificări de natură stilistică sau preocupare pe o perioadă mai lungă de timp: “odată voga, moda, interesul depășite, ele sunt abandonate și se învechesc, odată cu tehnica și procedeele din interiorul lor. Nu există roman de “consum” de avangardă și nici o “revoluție” literară nu se înfăptuiește în paginile lui”.¹⁶

c. criteriul gradului de difuzare și al consumului

Reprezintă o altă încercare de identificare a locului ocupat de *paraliteratură*, atât față de corpusul acceptat drept *literatură* de către cititorii avizați, cât și în cadrul universului cultural al diferitelor epoci. Componentă esențială a erei industriale, cu un loc central și majoritar în

¹⁵*Ibid.*, p.20-21

¹⁶*Ibid.*, p.24-25

sistemul editorial modern, fiind cea mai citită de către publicul larg (în raport cu lectorii avizați), paraliteratura ajunge să fie să fie recunoscută de către publicul său drept *literatură*, în fapt *unica literatură*.

Din perspectivă sociologică, ea acoperă o mare parte a societății, fiind majoritară prin chiar natura însăși a difuzării sale, în ciuda statutului său minoritar în cadrul sistemului literar ierarhizat în mod tradițional de către instituțiile critice.¹⁷

De altfel vom urmări în acest capitol felul în care această reacție de respingere și condamnare se remarcă și în cazul primelor romane din literatura română (originale sau traduceri), când, dincolo de condamnarea literară, pe criterii estetice, ele sunt respinse cu un reflex de reprobare în primul rând etic, aducând în prim plan degradarea pe care genul romanesc o aduce față de valorile omologate și de codul de norme morale.

d. criteriul gradului de organizare formală a textului

Aici teoreticienii literari trasează cea mai clară linie de demarcație între genurile literare și cele paraliterare. Demersului *literar* caracterizat structural prin organizare narativă, ordonare a evenimentelor, acțiune totalizatoare constituind subiectul epic, alcătuire a unui întreg cu unitate temporală a unei acțiuni depline și atotcuprinzătoare (ce-i conferă *unitatea și literalitatea*), i se opun textele *paraliterare* – lipsite de orice preocupare pentru organizarea formală care le-ar institui drept *opere*, ele se înfățișează în chip definitoriu drept contrariul acestora, sub forma unor produse nestructurate, haotice.

Dar efortul de organizare și configurare formală a imaginației creatoare se vede, de-a lungul istoriei literare, amendat de către funcția “corectivă” a paraliteraturii, care atenuează excesul de convenționalitate. Putem vorbi astfel de o evoluție a liberalizării textului literar din strictetea organizării formale și asimilarea progresivă în cadrul teritoriului său a ceea ce era considerat, chiar înainte de a fi denumit ca atare, drept *paraliteratură* sau *subliteratură*. Prin acceptarea acestei concepții asupra literaturii “criteriul” clasic de definire a paraliteraturii drept masă de texte neorganizate structural, destructurate, încetează să mai fie, la rândul său, operant, făcând posibilă confundarea granițelor tradiționale între cele două teritorii”.¹⁸

Componenta socio-literară a literaturii din cele două circuite, *literar* și *paraliterar* deschide dintr-o dată o nouă perspectivă atât în ceea ce privește felul în care s-a modificat literatura perioadei 1830-1860, dar și transformările prin care trece lectura, precum și unghiul din care se realizează aceasta.

Am urmărit în studii anterioare transformările societății din Principate în epoca primei noastre modernizări, reflectate în apariția unui nou tip de public, corespunzător unei democratizări a gustului, care nu ocolește nici fenomenul literar. Pornind de la constatarea că la începutul perioadei oferta de lectură de la noi stătea sub dominația cărții bisericești (monopolul bisericii asupra tiparului), am urmărit apoi felul în care interesul pentru cărțile laice determină stăpânirea momentului să aprobe inițiativele private în domeniul tipăriturilor, - de la privilegiile domnești până la apariția unui sistem literar modern (librari, editori, autori, traducători, public). Dar inovațiile de pe piața literară nu se opresc aici.

Odată ce au descoperit tehnica serializării ficțiunii, aceasta le-a oferit autorilor și editorilor noi căi de acces la cititori. Explorând acesta metodă versatilă a literaturii “populare”,

¹⁷*Ibid.*, p.25

¹⁸*Ibid.*, p.27-28

Martyn Lyons identifică¹⁹ două forme diferite de serializare: mai întâi, publicarea în fascicule independente, de sine stătătoare (populară la mijlocul secolului al XIX-lea), apoi romanul “*feuilleton*” și variantele următoare, care apăreau în ziare la începutul secolului al XIX-lea, iar mai apoi în revistele lunare (în ultimele decenii ale secolului). Putem astfel creiona evoluția și perfecționarea acestui ansamblu de mijloace: în prima fază împărțirea pe fascicule a materialul literar este ulterioară scriiturii romanești propriu-zise, pentru ca odată cu succesul comercial al genului, forma foiletonistică să dicteze fondul scriiturii (cât și cum se scrie, dezvoltare intrigii și multiplicarea firelor narative, introducerea de noi personaje sau eliminarea altora, amânarea deznodământului etc.). Deși ficțiunea romanească domina seriile, tehnica aceasta a avut un succes atât de mare, încât era la modă ca aproape orice să fie serializat: enciclopedii, memorii ale celebrităților precum François-René de Chateaubriand și chiar *Capitalul* de Karl Marx (1867).

Romanul-foileton a devenit o sursă de îmbogățire pentru cei care știau cum să crească suspansul și să creeze așteptarea plină de nerăbdare a cititorilor, dictate de structura episodică. Maeștrii francezi ai genului erau Eugène Sue și Alexandre Dumas. *Cei trei muschetari* de Dumas (1844) a apărut mai întâi ca un foileton, la fel și *Contele de Monte Cristo*, între 1844-1846, pe care autorul a reuși să-l lungească pe întinderea a 139 de fascicule separate. De la jumătatea lui 1844 până la jumătatea lui 1845, seria lui Sue, *Jidovul rătăcitor* a mărit tirajul ziarului *Le Constitutionnel* de la 3600 la 25000 de exemplare.²⁰ Despre succesul pe care romanul l-a avut și în Principate stă mărturie faptul că îl regăsim la Fondul de carte specială Popovici, în traducerea lui Iosif Archidiakonul de la 1857, pe a cărui pagină de gardă – după cum am arătat în capitolul anterior – se află interesante însemnări despre circulația ediției în varianta “oficială”, cea ale cărei depline drepturi de distribuție aparțineau librarului-editor Ioanid.

După cum reiese din exemplele de mai sus, serializarea este principalul motiv pentru care romanele secolului al XIX-lea erau atât de lungi, autorii fiind plătiți în funcție de numărul de rânduri și de episoade. Dacă titlul avea succes, interesul autorului și al editorului era să perpetueze povestea cât de mult se putea, iar dacă seria nu era apreciată, autorului i se cerea să-i pună capăt repede, sau în alte cazuri era pur și simplu suspendată, anulată sau întreruptă brusc. Este evident că în aceste condiții nu orice scriitor putea face față ritmului accelerat de scriere în episoade, care – potrivit studiului lui Martyn Lyons – însemna în jur de 20000 de cuvinte pe lună. Romancierul britanic Wilkie Collins, de pildă, nu termina niciodată mai devreme de o săptămână înaintea publicării, asta în timp ce alții performau într-un ritm amețitor. Dumas, în schimb, era o “mașină de scris”; lucra douăsprezece sau paisprezece ore pe zi alături de colaboratorul său August Maquet, scriind în același timp mai multe romane destinate publicării serializate. Capitalizând de pe urma succesului înregistrat de romanul foileton, editorii încep acum să producă în mod obișnuit romane noi, de consum, în diferite formate: o versiune serializată – fie tipărită într-un ziar, fie vândută în librării în versiuni de sine stătătoare -, urmată de o versiune de bibliotecă, de obicei în trei volume, iar apoi, după o scurtă pauză, o reeditare mai ieftină, pe o hârtie de calitate inferioară, adesea urmată de încă o ediție, tipărită pe hârtie și mai ieftină, costând câteva centime sau șase penny. Aceasta a reprezentat traiectoria de publicare a multora din marile opere “populare” ale secolului al XIX-lea. Inițial, un roman în fascicule era mult mai scump decât o lucrare într-un singur volum, dar costul defalcat pe un an sau doi reprezenta un avantaj pentru cititor și editor deopotrivă. După 1860 însă, nu mai era loc pe piață pentru romane vândute în fascicule de sine stătătoare, deoarece numeroase reviste publicau

¹⁹ Martyn Lyons, *Istoria cărților*, București, Ed. Art, 2011, p. 153

²⁰ *Ibid.*

ficțiune în serie, iar reeditările ieftine erau acum cu adevărat “populare”, devenind accesibile și pentru bugete mai modeste.²¹

Bibliografie

1. Cornea, Paul, *Regula jocului. Versantul colectiv al literaturii*, Ed. Eminescu, 1980.
2. Drăgan, Ioana, *Romanul popular în România: literar și paraliterar*, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2001.
3. Genette, Gérard, *Introducere în arhitext. ficțiune și dicțiune*, Ed. Univers, București.
4. Lyons, Martyn, *Istoria cărților*, București, Ed. Art, 2011.
5. Marino, Adrian, *Biografia ideii de literatură*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1998.
6. Petraș, Irina, *Teoria literaturii: dicționar-antologie*, București, Ed. Didactică și Pedagogică, 2009.
7. Philippe, Gilles, *Romanul: de la teorii la analize*, Ed. Institutul European, Iași, 2002.
8. Valette, Bernard, *Romanul. Introducere în metodele și tehnicile moderne de analiză literară*, Ed. Cartea Românească, București.

²¹*Ibid.*, p.154-155