

DIRECTIONS OF THE ROMANIAN INTERWAR NOVEL

Alina-Mariana Stîngă (Zaria)

Phd Student, University of Pitești

Abstract: A taxonomy of the novel is concerned with aspects related to the instances of narrative communication: author-narrator-character-reader. Jaap Lintvelt identifies the existence of four plans that contain a dynamic interaction between different instances. Another approach in narrative analysis starts from the two terms proposed by Gérard Genette, the speech and diegesis. R-M. Albérès synthesizes the features of the novel, establishing somehow a first antinomic classification: the traditional novel and the new novel.

The Lovinescian theory of synchronicity, the theory of mutation of aesthetic values, the law of imitation, saeculum are concepts that will draw the directions of the Romanian interwar literature, the aim being the social progress and cultural evolution. Garabet Ibrăileanu recognizes the existence of two types of novel: the creative one and the analysis. Nicolae Manolescu links the social to the literary, "Doric, Ionic and Corinthian being the ages of the novel".

These "classical" typologies of the Romanian inter-war novel can be related to a current analysis, such as that of Gheorghe Glodeanu, the objective (objectivized) narrative model and the experimental narrative model, or Radu G. Țeposu, the transitive novel - the reflexive one.

Keywords: instances of narrative communication, types of novel: the creative - the analysis, the Doric - the Ionic, the objective (objectivized) narrative model - the experimental narrative model, the transitive - the reflexive one.

Evoluția literaturii universale, implicit a celei europene, a exercitat o influență permanentă și directă asupra literaturii române, apăsată de nevoia recuperării unui decalaj față de marile literaturi ale lumii. Este motivul pentru care, în perioada interbelică, „s-au ars etape”, s-au hibridizat creații, s-a educat gustul estetic al publicului și, mai ales, s-a intelectualizat proza românească, devenind evidentă trecerea de lirismul primelor romane la obiectivare, adică la maturitate, în conformitatea cu aprecierile lovinesciene.

O taxonomie a romanului are în vedere aspecte legate de instanțele comunicării narative: autor-narator-personaj-cititor. Lucrările de specialitate au urmărit de-a lungul timpului să definească aceste noțiuni în termeni cât mai clari, pentru a suprima confuziile.

Jaap Lintvelt, în celebrul studiu *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere* identifica existența a patru planuri care conțin o interacțiune dinamică între instanțe diferite¹: instanțele concrete, adică instanțele universului real: *autor concret, cititor concret*; instanțele abstracte, care desemnează instanțele operei literare: *autor abstract, cititor abstract* și instanțele fictive, care denumesc instanțele lumii narate: *narator, naratar, actori*.

Jaap Lintvelt menționează că *autorul concret* și *cititorul concret* duc o viață extraliterară, în timp ce *autorul abstract* și *cititorul abstract* sunt incluși în opera literară², iar între aceștia nu există o comunicare lingvistică reală.

¹ Lintvelt, Jaap, *Încercare de tipologie narativă, Punctul de vedere*, București, Ed. Univers, 1994, pg. 25

² Idem pg. 26

Realizând o netă distincție între *autorul concret* și *autorul abstract*, Lintvelt urmărește aceste aspecte prin raportare la observațiile lui Georg Lukács. Modele analizate sunt considerate „clasice” din punctul de vedere al dihotomiei *roman tradițional* și *roman modern*: Balzac și Proust. Cel din urmă afirmă că *autorul abstract* ar constitui „eul profund” și „singurul real”, în timp ce *autorul concret* n-ar fi decât „un sine însuși cu mult mai exterior”³. Acest aspect îl determină pe Lukács să constate că Proust a văzut „abisul care-l desparte pe scriitor de omul de lume”, iar la Balzac surprinde un paradox între *autorul concret* și *autorul abstract* prin diferențele dintre ideologia manifestată în viața cotidiană și cea din romanele balzaciene: pe de o parte, la suprafață, există viziunea lumii reacționare a *autorului concret* și, pe de altă parte, în profunzime, ideologia de fapt progresistă a *autorului abstract*.

Lintvelt disociază clar rolurile de *narator* și *personaj*, considerând că *naratorul* își asumă exclusiv preia *funcția narativă/funcția de reprezentare* și *funcția de control* sau *de regie*, fără a îndeplini vreodată *funcția de acțiune*, în timp ce *actorul* se află întotdeauna înzestrat cu *funcția de acțiune* și privat de *funcțiile de narare* și *de control*.

Așadar, taxonomia autorului unei opere literare identifică: un *autor concret*, efectiv real, o „persoană biografică”⁴ și *autorul abstract*, „care nu corespunde niciunei ființe reale, e o plăsmuire a minții noastre, creată de așteptările, împlinite sau nu, conferite de lectura operei”⁵. *Cititorul*, la rândul său, este unul *concret*, care ia act de conținutul operei, prin lectura efectivă, și unul *abstract*, o imagine ideală care poate însuma și pătrunde sensurile profunde ale creației „într-o lectură activă”⁶.

O altă abordare în analiza naratologică pornește de la cei doi termeni propuși de Gérard Genette în studiul *Introducere în arhitext* (1979): *discursul* și *diegeza*. Dacă primul (*discursul* – *récit* în opinia teoreticianului) se referă la relatarea efectivă a istoriei, adică spunerea unei povești, al doilea termen (*diegeza* – „diégèse” sau „histoire”) transpune acțiunea propriu-zisă, contrazicând opinia lui Platon pentru care *diegeză* („diegesis”) reprezintă simpla povestire. Pentru Tzvetan Todorov (*Introducere în literatura fantastică*), *discursul* reprezintă modul în care evenimentele sunt relatate, mai precis felul în care *naratorul* se raportează la evenimente pentru a le aduce la cunoștință naratarului/cititorului. Al doilea nivel ar fi, după Todorov, *povestirea* care desemnează conținutul narațiunii.

Prin urmare, tipul de *narator* se poate stabili prin raportare la *discursul narativ*, la *diegeza* sau la informația transmisă. Genette stabilește o tipologie naratorială devenită clasică: în funcție de nivelul narativ se disting *naratori extradiegetici* și *intradiegetici*, iar în funcție de gradul de participare în povestire (relația cu *diegeza*), există *naratori homodiegetici* și *heterodiegetici*.

Preluând aceste clasificări, și Jaap Lintvelt identifică cinci tipuri de narațiune: *heterodiegetică auctorială*, *heterodiegetică actorială*, *heterodiegetică neutră*, *homodiegetică auctorială* și *homodiegetică actorială*.

Aceste distincții naratologice stabilite de Gérard Genette și aprofundate de Jaap Lintvelt constituie de fapt traiectorii cărora li se va circumscrie specia *roman*, determinând și în literatura română clasificări de tipul celei a lui Nicolae Manolescu – *doric*, *ionic* și *corintic* (după relația autor-narator-personaj) sau a lui Radu G. Țeposu – *roman tranzitiv*, *roman reflexiv* și *metaroman* (relația narator-personaj).

Modele consacrate: Balzac și Proust

³ Idem, pg. 29

⁴ Boghiu, E., Mutoiu, L., *Hermeneutică și naratologie aplicată, ediția aII-a*, Editura Eurocart, Iași, 2003 p.9

⁵ Ibidem

⁶ Ibidem, p. 10

Literatura română, în evoluția ei, a căutat acel „spirit al veacului”, urmând, poate involuntar uneori, dihotomii ale romanului universal. R-M. Albérès sintetizează trăsăturile romanului într-o definiție pe cât de simplă, pe atât de cuprinzătoare: *o «istorie» care comportă «personaje» și o acțiune*⁷, stabilind o primă clasificare oarecum antinomică: *romanul tradițional și noul roman*.

În capitolul *Forțele de opoziție*, sunt creionate pentru început trăsăturile romanului tradițional, definit ca „o experiență lipsită de mister, atrăgătoare prin arta povestirii”⁸. Tot ce narează acest tip de roman este falsificat, pentru că nu vizează realitatea, ci este un studiu asupra realității, „cam pedant și bine adus din condei”. Acestui roman tradițional, „artificial «pus în scenă» de un romancier atoateștiutor”⁹ i se va opune un alt roman care, prin creatori precum Kafka, Proust, Musil, Joyce, va aborda o optică diferită și nu va mai fi o „lecție completă, ci o enigmă”.

Apelând la modelul balzacian, încadrat *forțelor de creștere* (Balzac știe dinainte că personajul său, Rastignac, va deveni un cinic), Albérès constată că povestitorul falsifică experiența în romanul tradițional. De altfel, într-un capitol anterior, *Beția realismului*, criticul atrăgea atenția asupra rolului dedemiurg al autorului la scriitori precum Balzac (care a depășit realismul, fiind un autor „ezoteric și teofizic”), Dickens sau Hugo, acest termen fiind abolit de orice semnificație și aplicat, din principiu, tuturor romancierilor.

Un exponent al *noului roman* devine Marcel Proust, în creația căruia analiza presupune o cufundare în realitatea umană, nefiind „un tablou cu contururi definitive”, ci o „amețelă” care are atracția *maelstrom-ului*¹⁰.

Opoziția tradițional-nou (modern) se bazează pe atitudinea romancierului: primul știe tot ce are de spus, al doilea nu înțelege în întregime și nici nu domină ceea ce povestește, adoptând punctul de vedere al omului. Apare astfel opoziția *demiurg (regizor)- om (actor)*.

Delimitând cele două sintagme *arta romanului și romanul ca artă*, Albérès ajunge la o altă opoziție: *romanul deschis*, în care scriitorul știe dinainte că nu va ajunge să se interpreteze pe sine (romanul postsimbolist: Gide, Rainer Maria Rilke) și *romanul închis*, în care povestirea sete suficientă sieși, iar omul se privește într-o oglindă psihologică și socială (romanul postrealist Anatole France, Daudet). Romanul-artă (Henry James, Kafka, Cocteau, Musil) nu se va impune definitiv în fața romanului tradițional. *Arta romanului își păstrează ascendentul asupra romanului ca artă*¹¹.

Evoluția romanului a presupus trecerea de la „bun-simț” și „rațiune universală” la „explorarea lumilor inumane”. Concluziile eseistului francez surprind imposibilitatea reducerii opoziției dintre romanul tradițional și noul roman doar la opoziția dintre două generații sau la cea dintre tradiționaliști și snobi. Se constată trecerea a cel puțin trei generații de când romanului bazat pe „arta povestirii” i se opune un gen literar cu intenții diferite. „*Cele două tendințe au coexistat în omul modern*”¹², pentru că arta tradițională continuă să fie apreciată, iar influența heterodoxă a unui Proust sau Joyce nu mai scandalizează.

Direcții ale romanului românesc interbelic

Complexitatea celei mai ample forme a epicului a refuzat în general taxonomiile – după cum remarcă Ion Vlad, fiind o specie mobilă, cu o natură proteică și care presupune, în ciuda nenumăratelor încercări, o dificultate în a o defini, în a o insera într-un limbaj

⁷R-M. Albérès, *Istoria romanului modern*, Ed. pentru Literatura Universală, 1968 pg. 172

⁸ Idem, pg. 57

⁹ Idem pg 58

¹⁰ Idem pg 59

¹¹ Idem, pg. 102

¹²R-M. Albérès, *Istoria romanului modern*, Ed. pentru Literatura Universală, 1968 pg. 102

taxonomic. Literatura română interbelică, dincolo de a trăi în umbra literaturii europene, a cunoscut o evoluție de la obiectiv la subiectiv, marcată printr-o serie de investigații și disocieri realizate de criticii literari.

A) E. Lovinescu – poezia epică de la rural la urban

Dezideratele estetice lovinesciene au fost cele care au deschis drumul înnoirii literare, marele merit al criticului de la „Sburătorul” fiind acela de a adapta trăsăturile modernismului universal la particularitățile culturale românești. În 1919, E. Lovinescu înființa una dintre cele mai ample grupări literare, în jurul revistei și cenaclului „Sburătorul”, urmând linia trasată de predecesori precum Mihail Kogălniceanu sau Titu Maiorescu.

Teoria sincronismului, teoria mutației valorilor estetice, legea imitației, *saeculum* sunt concepte ce vor trasa direcțiile literaturii interbelice, scopul fiind progresul social și evoluția culturală. În proză, este susținută trecerea de la o literatură de inspirație rurală spre mediul urban, personajul este mai complex și are o bogată activitate a conștiinței. Scrierile epice trebuie să fie obiective, eliminând lirismul de început, dar se impune și necesitatea dezvoltării romanului analitic.

În *Istoria literaturii române contemporane* (1926-1929, sintetizată în 1937 într-un singur volum), Lovinescu analizează evoluția poeziei epice „de la subiect la obiect sau de la lirism la adevărata literatură epică”¹³. Criticul remarcă existența unei poezii epice rurale, reprezentată de semănătorismul paseist moldovean, dar și de creația obiectivă a semănătorismului ardelean strălucit realizată de Liviu Rebreanu.

În poezia epică urbană, pornită înaintea mișcării semănătoriste, se impune o lume nouă cu probleme noi, cu o psihologie complexă și cu un anume nivel de civilizație. Literatura urbană se realizează în special în spațiul muntean și ardelean, reprezentat de Hortensia Papadat-Bengescu, dar și de anumite opere ale lui Liviu Rebreanu.

Așadar, o primă taxonomie a romanului interbelic vizează criteriile precum: spațiul geografic (ardelean – Liviu Rebreanu, muntean – Hortensia Papadat-Bengescu, moldovean – Mihail Sadoveanu), mediul urban/rural, curente literare (de la semănătorism și poporanism la realismul plat și mișcarea modernistă), dar mai ales atitudinea scriitorului față de materialul prim al scrierii, atitudine ce determină trecerea de la liric la epic.

Eugen Lovinescu grupează romancierii de după 1900 în funcție de tematica abordată, remarcabile fiind subcapitolele referitoare la „epica modernistă fantezistă” (Mateiu I. Caragiale, Felix Aderca, G. Călinescu, Mircea Eliade, Anton Holban, Octav Șuluțiu) și „epica de analiză psihologică” (Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Max Blecher, Gib Mihăescu). „Nu există nimic din întreaga literatură română care să poată sta, sub raportul creației obiective, alături de «Ion» și sub raportul analizei psihologice, alături de «Concert din muzică de Bach» și «Drum ascuns». Generația noastră și-a făcut, prin urmare, datoria dând literaturii române valori unice absolute”.¹⁴

B) Garabet Ibrăileanu – creație și analiză

Studiul din 1926 al lui Garabet Ibrăileanu, *Creație și analiză*, cu subtitlul *Note pe marginea unor cărți* marchează un moment important al evoluției romanului românesc, ieșit dintr-o vârstă a copilăriei tumultuoase și urcat spre o maturitate autentică.

Garabet Ibrăileanu recunoaște existența a două tipuri de roman: cel de *creație*, care urmărește personajele în special prin comportamentul lor și cel de *analiză*, interesat de viața interioară, de psihic. Deși se declară adept al *creației*, prin romanul său, *Adela*, criticul dovedește apropiere de *analiză*, constituind astfel un paradox. În concepția întemeietorului

¹³ Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Ed. Litera, Chișinău, 1998, pg 168

¹⁴ Idem, pg.358

Vieții românești, fiecare roman de analiză valoros trebuie să conțină un minim de creație, și fiecare roman de creație un minim de analiză, dar sunt constatate cu spirit deschis și noile mutații ale genului, formule românești în care personajele fac doar „o slabă concurență stării civile”¹⁵, sau altele, care reprezintă „o colecție de maxime despre iubire și frica de moarte”¹⁶.

Termenul *creație* îl înlocuiește pe unul neobișnuit *compotism*, iar cei doi termeni, *creație* și *analiză* nu se pot opune radical unul altuia. Între *romanele de creație*, Garabet Ibrăileanu amintește opera lui Balzac, Flaubert, Tolstoi, Roger Martin du Gard, iar *romanul de analiză* exemplar construit este considerat *În căutarea timpului pierdut* al lui Proust. El intuiește conturarea unui al treilea tip numit *romanul problemă*, care implică și meditația filozofică, exemplificându-l cu scrierile lui André Gide.

Un asemenea tip de roman folosește deopotrivă *creația* și *analiza*, dar aplică formula *autenticității și experienței* prin multiplicarea unor procedee (jurnal, proces-verbal, scrisori, însemnări, dosar de existență și relativizează punctele de vedere multiple ale naratorilor). În această categorie s-ar încadra *Patul lui Procust*, dar și operele tinerilor romancieri ai anilor `30: Micea Eliade (*Maitreyi, Nuntă în cer*), Anton Holban (*Ioana, Jocurile Daniei*), Mihail Sebastian (*De două mii de ani*), iar modelele europene sunt André Gide, James Joyce, Giovanni Papini.

Romanul de creație cunoaște o diversitate de formule artistice (frescă, „saga”, bildungsroman, de război, istoric, polițist, fantastic și mitic). Distincția *analizști* (F.M. Dostoievski, I.S. Turgheniev) și *moralizști* (Anatole France) nu se poate realiza clar, pentru că „*rarcineva e numai una sau alta (...). Moralismul ajută creația, luminând-o, explicând tipurile prin clasificare psihologică. Analiza o ajută contribuind direct, completând fizionomia tipului prin relevarea mecanismului vieții lui interioare*”¹⁷.

Celebra afirmație „*creația este superioară analizei. Artă literară fără analiză poate să existe. Fără creație, nu*”¹⁸ surprinde preferința lui Ibrăileanu pentru ceea ce consideră a fi condiția sine qua non a artei literare, anume *creația*. Aspecte ce țin de *creație* sunt urmărite în opera lui Sadoveanu („*țărani d-lui Sadoveanu nu pot fi decât moldoveni*”) sau a lui Rebreanu („*d-l Rebreanu e un romancier remarcabil... Psiholog e puțin, dar e sociolog*”), concluziile fiind clare: „*în roman, creația mare se face pe socoteala artei. Cum am văzut, creația mare presupune conceperea individului în raporturile lui cu realitatea, adică o gândire științifică, deci o invazie a elementului neartistic*”¹⁹.

Pe de altă parte, *romanul de analiză* se află sub influența lui Bergson, filozof ce a determinat schimbări radicale în gândirea europeană. Nu mai putea fi ignorată revoluția lui Freud în cercetarea psihicului, iar abisul conștiinței trebuie sondat prin procedee diverse: introspecție, monologul interior, fluxul conștiinței.

Așadar, a doua taxonomie pusă în discuție, a lui Garabet Ibrăileanu, vizează modul de realizare a personajelor, intuind existența celor două mari tipuri de roman chiar la nivelul aceluiași scriitor. De exemplu, reprezentativ pentru *romanul de creație* în care personajele se construiesc viu, prin fapte, gesturi, vorbe este *Ion* de Liviu Rebreanu, iar pentru *romanul de analiză* în care autorul este interesat de viața interioară, sondând conștiința personajelor, ilustrativ este *Pădurea spânzuraților* aparținând aceluiași scriitor. Prin această antinomie de

¹⁵ Garabet Ibrăileanu, *Creație și analiză. Note pe marginea unor cărți* (fragmente), în *Studii literare*, ediție îngrijită, prefață și note de Savin Bratu, pg. 185

¹⁶ *Idem*

¹⁷ *Idem*, pg. 88

¹⁸ *Idem*, pg. 91

¹⁹ Garabet Ibrăileanu, 1926, apud Carmen Mușat *Romanul românesc interbelic. Dezbateri teoretice, polemici, opinii critice*, Ed. Humanitas, 2004, pg. 95

ordin teoretic între modalitatea comportamentală și modalitatea analitică a prozei moderne, Garabet Ibrăileanu a contribuit substanțial la fixarea canonului estetic românesc, alături de E. Lovinescu (cu care s-a aflat permanent în conflict), G. Călinescu sau Nicolae Manolescu.

C) Nicolae Manolescu – doric, ionic și corintic

Pe de altă parte, Nicolae Manolescu, în studiul *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc* (1980-1983), leagă literarul de social, această clasificare fiind considerată de Paul Cernat ca având „dezavantajul unei scheme lineare și implicit reductive”²⁰. Pentru Manolescu „doricul, ionicul și corinticul sunt, înainte de orice, vârste ale romanului”²¹: doricul este vârsta dintâi care zugrăvește o lume omogenă și rațională a unui narator heterodiegetic; ionicul este vârsta psihologiei și analizei, care începe să creadă în autenticitate, iar corinticul este romanul postrealist/postmodernist.²²

Ordinea masculină și ordinea feminină, doricul și ionicul său sunt conceptele avansate de Albert Thibaudet, reluate în mottoul lucrării lui Manolescu prin referire la felurile de public care au impus ordinea romanului. De altfel, Thibaudet are o proprie concepție asupra tipurilor de roman (*Reflecții asupra romanului* -1938): romanul *activ*, care „izolează și derulează un episod semnificativ” dintr-o canava mai largă; romanul *pasiv*, definit de „unitatea existenței umane pe care o povestește” și romanul *brut*, romanul frescă socială, care surprinde o epocă. Criticul și eseistul francez împarte romanele între *aventură* și *eros*, primul corespunzând „imaginii virile”, care include romanul social și politic, al doilea fiind „feminin”, de analiză psihologică. Manolescu apreciază nevoia existenței ambelor tipuri de romane, deoarece *romanul feminin* dezvăluie și analizează, pe când *romanul acțiunii* oferă duplicatul imaginar al realului istoric, având astfel nevoie și de Holban, și de Rebreanu.²³ Aceeași dublă traiectorie se regăsește astfel, de-a lungul existenței sale, și în romanul românesc, ilustrând socialul, politicul, fresca și aventura prin Slavici, Agârbiceanu, Rebreanu sau Preda, dar și analiza psihologică, tipologia feminină, dramele sufletului prin Duiliu Zamfirescu, Garabet Ibrăileanu, Hortensia Papadat-Bengescu și Holban.

Raportându-se la tipurile de narator, criticul român distinge *naratorul creditabil* în romanul mai vechi, pe când în romanul mai nou „*naratorii sunt deliberat subminați în autoritatea și cinstea lor de către autori*”²⁴. Se recomandă ca distincția *narator-autor* să fie păstrată ca o tensiune de ordin ideologic și stilistic.

Altă distincție manolesciană vizează concepte precum *perspectivă* care echivalează cu punctul de vedere și *actul propriu-zis al narării*, considerat vocea povestitorului. Genette spune că prima se referă la întrebarea *cine vede*, al doilea la *cine narează* (*Figures III*). *Povestirea* implică cel puțin două planuri: al narațiunii (diegeza) și al actului de a nara (timpuri, aspecte, moduri specifice). S-au încercat diferite denumiri: *istorie* și *istorisire*, *enunț* și *enunțare*, *inventio* și *dispositio* (vechii retoricieni); *fabula* și *subiect* (formaliștii ruși), *fapte relatate* și *relatare a faptelor*, *poveste* și *discurs*.

Aceste disocieri urmăresc deosebirile dintre romanul de tip personal caracterizat de discursivitate (*Ciocoii vechi și noi*, *Manoil*) și romanul de tip impersonal sau pluripersonal (*Ion*, *Concert din muzică de Bach*) în care naratorul se identifică cu o voce supraindividuală sau cu diferite voci și perspective individualizate.

Dihotomia doric – ionic se aplică și instanțelor comunicării narative. Este punctată forma „auctorială” a așa-zisului roman „tradițional”, în care „*autorul își ia în stăpânire*

²⁰ Paul Cernat, *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*, Ed. Art, București, 2009, pg. 8

²¹ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Ed. Paralela 45, Pitești. 2008, pg. 556

²² Idem

²³ Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, Ed. Gramar, București, 2007, pg.18

²⁴ Idem pg. 13

personajele”, fiind „un demiurg capabil doar de sacrificiul de a nu se dezvălui nemijlocit în creație”.²⁵ Imaginea unui autor omniscient și omnipotent dublează convingerea lui R-M. Albérès că în „forțele de creștere” creatorul are puteri demiurgice, doricul romanului încadrându-se unei vârste biblice de început. Pe de altă parte, ionicul presupune psihologism și analiză, „reflecția începe să tragă viața de mânecă”.²⁶

Este definită formula autenticității, deoarece noul roman pierde speranța în „iluzie și a început să creadă în autenticitate, cuvânt magic ce apare la Camil Petrescu, la Holban, Sebastian, la Eliade.”²⁷. Criticul identifică cele două tendințe ale noului roman care devin antonime termenului *creație*, anume *analiza* și *confesia*, care transformă romanul obiectiv în *jurnal*, una dintre formulele consacrate de scriitură ale ionicului.

Antinomiile continuă la nivelul autorului și naratorului: dacă în romanul tradițional *el* estototdeauna *eu*, cel care narează e cel care scrie, în noul roman *eu* este totdeauna *el*, cel ce scrie este cel care narează²⁸.

Personajele au suferit mutații importante în evoluția de la romanul tradițional la cel modern. Dacă eroi precum Rastignac, Dinu Păturică sau Ion urmăreau integrarea în lume și aveau o morală similară întregii colectivități, la eroul proustian se remarcă încercarea de a-și integra lumea sieși, fiind un contemplativ, nu un luptător. Cu certitudine, simetria doric-ionic presupune și raportarea la cei dor romancieri consacrați, Liviu Rebreanu și Camil Petrescu: dacă la autorul lui *Ion* a triumfat supraindividualitatea, la autorul *Patului lui Procust* individualismul este radical.

Referitor la funcțiile comentariului, Booth aprecia existența a două categorii: *credibil* și *necredibil*, cel auctorial fiind în general „credibil”, deoarece este mult mai ușor de crezut un narator omniscient și omniprezent, care știe cum începe și se încheie romanul. În romanul doric, naratorul adoptă o poziție de „extrateritorialitate”, pe când în ionic „naratorul nu este separat de lumea lui. (...) În romanul doric, «apare» numai ceea ce și întrucât «există»; în cel ionic «există» numai ceea ce și întrucât «apare»”.²⁹

Se face trecerea de la „restituit” la „trăit”, iar naratorul din romanul ionic devine „mai de crezut”, pentru că ceea ce el relatează poate veni sub aspect subiectiv, personal sau fals, dar e clar rezultatul unei „prea umane experiențe”.³⁰ Totul este raportat la uman și subiectiv, depășind impersonalitatea și divinitatea doricului, așa că această nouă estetică a romanului impune și o „nouă morală”.

D. Radu G. Țeposu – romanul tranzitiv vs. romanul reflexiv

Aceste tipologii „clasice” ale romanului românesc interbelic se pot raporta la o analiză actuală, precum cea a lui Radu G. Țeposu care, în lucrarea *Viața și opiniile personajelor*, asociază etapele evoluției romanului românesc cu cele identificate de Nicolae Manolescu: prima etapă definește *romanul tranzitiv* - echivalentul *doricului*, bazat pe omnisciența și omniprezența naratorului; a doua etapă, corespunzătoare *ionicului* manolescian este ilustrată de romanul *reflexiv*, în care rolul principal îl are personajul-narator; cea de-a treia etapă este asumată de *metaroman* – ca un corespondent al *corinticului* la Manolescu.

Tudor Vianu, în studiul *Dubla intenție a limbajului și problema stilului*, aduce în atenție termenii *reflexiv* și *tranzitiv*, raportați la intențiile limbajului omenesc: „cine vorbește «comunică» și «se comunică». O face pentru alții și o face pentru el. (...) Se reflectă în el

²⁵ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Ed. Paralela 45, Pitești. 2008, pg. 556

²⁶ Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, Ed. Gramar, București, 2007, pg. 27

²⁷ Idem

²⁸ Idem, pg. 26

²⁹ Idem, pg. 44

³⁰ Idem, pg. 45

omul care îl produce și sunt atinși, prin el, toți oamenii care îl cunosc”.³¹ Cele două intenții ale limbajului se află într-un raport de „cooperare”: vorbitorul comunică un mesaj, dar totodată intră într-o conexiune socială cu cei care îl ascultă, exprimându-și atitudinea față de cele comunicate tranzitiv. Între cele două funcții ale limbajului există și un raport de inversă proporționalitate: valoarea reflexivă a limbajului scade odată cu creșterea valorii tranzitive. Astfel, cu cât faptul lingvistic se adresează unui grup mai mare de receptori, cu atât valoarea lui tranzitivă crește, iar valoarea sa reflexivă (starea sufletească ce a produs-o) scade. Distincția tranzitiv - reflexiv constituie pentru T. Vianu punctul de plecare în definirea operei literare și a stilului individual al unui scriitor. Tranzitiv presupune un stil obiectiv, impersonal („comunică”), pe când reflexiv impune un stil subiectiv, personal. („se comunică”).

Folosind aceeași dihotomie, dar raportată la evoluția romanului, pentru Radu G. Țeposu romanul „tranzitiv” se bazează pe „omnisciența naratorului”, protagonistul fiind „narat” și având doar „iluzia vieții” (*Ion*); pe de altă parte, romanul „reflexiv” presupune o „conștiință de sine” a eroului care preia și își asumă funcțiile naratorului (*Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*). Dacă în romanul lui Liviu Rebreanu, personajele se supun unui narator omniscient, iar „romancierul lucrează ca un scenograf”³², la Camil Petrescu „subiectivitatea și autenticitatea sunt deci ale conștiinței, nu ale trăirii senzoriale”³³, fiind vorba despre o confesiune reflexivă, nu tranzitivă, ceea ce asigură un prim semn distinctiv acestei „noi structuri” camilpetresciene.

Spre deosebire de vechiul roman, de tip deductiv, precum cel al lui Duiliu Zamfirescu, în care „viziunea surclasa observația”, romanul interbelic, în special cel camilpetrescian, devine inductiv, deoarece aduce în prim plan „onestitatea confesiunii”. Astfel, teoretizarea din narațiunea omniscientă este înlocuită de problematizare în cea subiectivă³⁴. Dacă în romanul antebelic se încerca descoperirea unui indice de „adaptabilitate la realitate” a faptelor și situațiilor surprinse, în romanul camilpetrescian, ca simbol al reflexivului, primează conștiința și estragerea din realul selectat a generalității sau categorialului.

E. Gheorghe Glodeanu: *modelul narativ obiectiv (obiectivat) și modelul narativ experimental*

Gheorghe Glodeanu surprinde aceeași dualitate obiectiv-subiectiv: „în romanul românesc interbelic coexistă cele două modele epice care (...) au constituit tot atâtea „vârste” distincte din procesul sinuos al impunerii romanului modern. Aceste sunt: modelul narativ obiectiv (obiectivat) și modelul narativ experimental”³⁵.

Este de reținut faptul că modelul epic obiectivat (balzacian) a constituit pentru literatura română, paradoxal, o emblemă a modernității, motiv pentru care Liviu Rebreanu a fost considerat întemeietorul romanului românesc modern, deși a fost adept al viziunii obiective. De asemenea, romanul tradițional aspiră către nou, iar cele două modele epice au suferit contaminări reciproce.

Dacă inițial modelul narativ obiectivat este considerat modelul suprem, odată cu apariția modernismului el devine un anti-model. Se constată că modelul balzacian este unul închis, ce respectă un anumit cod narativ, fiind recunoscută hegemonia marelui roman social. Însă, prin impunerea unui nou discurs și prin inventarea unei noi scriituri, în secolul XX, prin

³¹ Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români. Dubla intenție a limbajului și problema stilului*, Ed. Orizonturi, București, 2010, pg. 15

³² Radu G. Țeposu, *Viața și opiniile personajelor*, Ed. Cartea românească, București, 1983, pg. 52

³³ Idem, pg. 64

³⁴ Idem

³⁵ Gheorghe Glodeanu, *Poetica romanului interbelic*, Ed. Ideea Europeană, ed. a II-a, București, 2007, pg. 17

racordarea la preocupările lumii moderne, apare modelul narativ experimental (proustian, gidian, joycian), „deschis și cumulativ, supus transformărilor, înnoirilor continue”³⁶. Romanul subiectiv (impus de Proust) se completează cu cel autoreferențial (inițiat de Gide) devenind niște reacții pertinente la adresa unei „tradiții istovite întruchipate de modelul narativ impus de Balzac”³⁷.

În modelul narativ obiectivat, scriitorul omniscient este „stăpânul deplin al destinului personajelor”, având acces deplin la conștiința lor și transformându-l pe cititor într-un complice al său, deoarece împărtășesc același punct de vedere. Astfel, autorului îi revine același rol de Demiurg la care făcea trimitere și Manolescu. Însă, s-au înregistrat multiple abateri de la cест cod narativ, ca o încercare de evadare spre modernitate, ceea ce a determinat ca „operele unor autori interbelici precum Liviu Rebreanu, Cezar Petrescu, G. Călinescu și, mai ales, Hortensia Papadat-Bengescu să se constituie în tot atâtea re-evaluări ale codului romanului realist tradițional.

Modelul narativ experimental refuză omnisciența, se întoarce spre sine, ajungând la o suprapunere a celor două instanțe: autor-personaj, cel din urmă fiind considerat ordonator de text. Acest nou cod narativ, interesat în primul rând de introspecție, își desfășoară evenimentele pe fundalul unor inserții sociale. Referitor la formula narativă a noului roman, Gheorghe Glodeanu ajunge la aceeași concluzie, ca și Nicolae Manolescu: „subiectivizarea excesivă a relatării transformă adesea romanul într-o lungă confesiune, într-un veritabil *jurnal intim*”³⁸. Noua „vârstă” a romanului interbelic va fi anunțată de *Adela* lui Garabet Ibrăileanu, direcția „autenticistă” înscriind autori precum Mircea Eliade, Camil Petrescu, Mihail Sebastian, Anton Holban etc.

BIBLIOGRAPHY

- Albérès, R-M. *Istoria romanului modern*, Ed. pentru Literatura Universală, 1968
Bergson, Henri *Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței*, traducere și studii H. Lazăr, 1993, Ed. Dacia, Cluj-Napoca
Boghiu, E., Mutoiu, L., *Hermeneutică și naratologie aplicată, ediția a II-a*, Ed. Eurocart, Iași, 2003
Călinescu, G. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Vlad&Vad, Craiova, 1993
Cernat, Paul *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*, Ed. Art, București, 2009
Comarnescu, Petru *Între estetism și experiențialism. Două fenomene ale culturii tinere românești*, rev. *Vremea*, nr. 220. 10 ian 1932
Cosma, Anton *Romanul românesc și problematica omului contemporan*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1977
Crohmalniceanu, Ovid *Literatura română între cele două războaie mondiale (vol. Proza)*, Ed. pt. lit., 1967
Dumitrescu-Buşulenga, Zoe, coord. *Istoria literaturii române. Studii*, Ed. Acad. RSR, București, 1979

³⁶ Gheorghe Glodeanu, *Poetica romanului interbelic*, Ed. Ideea Europeană, ed. a II-a, București, 2007, pg. 19

³⁷ Idem, pg. 20

³⁸ Idem, pg. 23

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

- Eliade, Mircea *Oceanografie*, ed. Humanitas, 2013
- Genette, Gerard *Introducere în arhitect. Ficțiune și dicțiune*, Editura Univers, București, 1994
- Glodeanu, Gheorghe *Poetica romanului interbelic*, Ed. Ideea Europeană, ed. a II-a, București, 2007
- Grigore, Rodica *Evoluția formelor românești*, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2008
- Holban, Anton *Testament literar*, în *Opere*, vol. I, Studiu introductiv
- Ibrăileanu, Garabet, *Creație și analiză. Note pe marginea unor cărți* (fragmente), în *Studii literare*
- Kundera, Milan *Arta romanului*, Ed. Humanitas, București, 2008
- Lintvelt, Jaap, *Încercare de tipologie narativă, Punctul de vedere*, București, Ed. Univers, 1994
- Lovinescu, E. *Istoria literaturii române contemporane*, Ed. Litera, Chișinău, 1998
- Manolescu, Nicolae *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, Ed. Gramar, București, 2007
- Manolescu, Nicolae *Istoria critică a literaturii române*, Ed. Paralela 45, Pitești. 2008
- Mauriac, Claude *La littérature contemporaine*, Paris, Albin Michel, 1958
- Micu, Dumitru *În căutarea autenticității*, vol.II, Ed. Minerva, București, 1994,
- Mușat, Carmen *Romanul românesc interbelic. Dezbateri teoretice, polemici, opinii critice*, Ed. Humanitas, 2004
- Papadima, Ovidiu *Scriitorii și înțelesurile vieții*, Ed. Minerva, București, 1971
- Perpessicius, *Înflorirea romanului*, în *Opere*, vol. 2, *Mențiuni critice*, Ed. Minerva, București, 1967
- Petrescu, Camil *Amintirile colonelului Grigore Lăcusteanu și amărăciunile calofilismului*, vol. Teze și antiteze, Ed. Cultura Națională
- Petrescu, Camil, *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, în *Teze și antiteze* Ed. Cultura Națională
- Piru, Al. *Istoria literaturii române de la început până azi*, ed. Univers, București, 1981
- Rotaru, Ion *O istorie a literaturii române*, Ed. Porto-Franco, Galați, 1997, vol. IV
- Săndulescu, Alexandru, *Dicționar de termeni literari*, Editura Academiei, București, 1976
- Șuluțiu, Octav *Autentic și estetic*, rev. Axa, nr. 1, 1 ian 1934
- Țeposu, Radu G., *Viața și opiniile personajelor*, Ed. Cartea românească, București, 1983
- Vianu, Tudor *Arta prozatorilor români. Dubla intenție a limbajului și problema stilului*, Ed. Orizonturi, București, 2010