POINTS OF VIEW REGARDING THE APPROACH TO THE SPACE-TIME EQUATION IN THE NOVEL FROM THE SEVENTH DECADE OF THE 20TH CENTURY

Alina-Roxana MUȘAT (STOIAN)
PhD Candidate, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: The focus of this study is the change caused by the 70's promotion in the "space-time equation", through a systematization of significant narrative experiences starting with the approaches of Nicolae Manolescu, Sorin Alexandrescu, Liviu Petrescu and so on. The 70's writers venture on their own in the troubled waters after the step of false liberation through which Romanian literature tries to connect to the European literature movement. Through rediscussing of literature in a polydiegetic way, moving from one level of narrative records to another, we'll signal the ''specific difference'' between the levels of 60's modernism and the particular and recognizable notes of the 70's modernism, in general, in the mannerist option for the sibilance of fictive reality. A distinctive feature of the 70's, this "productive choice" and "anti-representative power" will add a root symbol under the question mark, the "expression-representation dogma" according to which at the base of every written work lies an "antecedence": The World or the Self. It's about a response to the "idealism" which Ricardou will disapprove in "Problèmes du Nouveau Roman" (1976), published under the Romanian title of "Noi probleme ale romanului" (Univers Publishing 1988), which highlights the dangers of "realistic trivialization" that pretends that inside the novel there is a replacement of an "installed world", the expression of a previous meaning. The adherence to "creative deciphering", launched into an era of artistic duality, enslaved to the intention of resisting the direction of social realism and the temptation of speaking "forbidden truths" was rated a form of cultural resistance. So, the 70's novel confirms an unusual method of assimilation of the crisis of modernity through the mainstreaming of contradictions and related tensions of an innovative register readapted to the formula established by A. Gide. The addictive integration in cannon can also be found in the attention of new critique. Paul Cernat in the work entitled "Modernismul retro in romanul românesc interbelic", harnessing some suggestions of fellow critiques Nicolae Manolescu, Eugen Lovinescu or Eugen Simion, with the desire of looking back at the evolution of literature in relation to the social dynamic.
The basic principle, which also provides a starting point, is the new perspective towards time and space in the new Romanian novel. This narrative option, which visibly modifies itself when Romanian writers come close to the formula proposed by the new French novel, rather than the formula of canonic modernism, reactivated in accordance to the interwar model by the 60's people. Translated in the formula used by the theorist and novelist Jean Ricardou, the literature of the 70's class will assume, in subsidiary, an immanent critical role, through which he "(self)presents", "(self)designates", "(self)comments" his own doing and mechanism. It's about a radicalized role first in the "self presentation tendency "a la maniere de New Novel", through which the story of the 70's refers to itself countless amounts of times. Opposed to the traditional perspective of space and time, timelessness and spacelessness of the modern novels of the 70's offer another look over these categories in which the inner feelings of characters can influence chronologies and can transpose "histories'' in a new/other space in order to protect and accurately reproduce, through memorizing, past and finished events , retransposed in a continuous present. Gh. Manolache considers that these "champions of detoxification" and "decanonization of genre" make themselves known through a few "important wins" acknowledged in the experimentation of certain composition formulas which affirm the natural discontinuity of the act of storytelling.

Keywords: ideology, crisis, maturation, 70's people, experimental

În cele ce urmează vom avea în vedere schimbarea produsă de promoţia ’70 în ecuaţia dintre *spaţiu* şi *timp*, concepte pe care le vom urmări prezenţa în romane şi vom realiza o sistematizare a experienţelor naratologice semnificative, aşa cum au fost ele abordate şi decodate în variantele propuse de Nicolae Manolescu, Sorin Alexandrescu, Virgil Nemoianu, Liviu Petrescu etc.

Aşa cum am demonstrat, se poate afirma că scriitorii anilor ’70 se aventurează pe cont propriu în apele tulburi de după etapa falsei liberalizări care, în ciuda unor capcane paradoxale ale istoriei, le-a prins bine, chiar şi sub diversiunea sugerării normalităţii printr-o creaţie artistică de înaltă factură dublată de racordarea la mişcarea literară europeană, până la urmă, mai avantajaţi fiind scriitorii care au creat avanposturi literare imposibil de doborât.

Atunci când ne refeream la „ispitirea scriitorului” aveam în vedere o serie de „curse” abil întinse de implicarea politicii ceauşiste în „declanşarea revoluţiei lui culturale dâmboviţene”.

Ceea ce nu s-a menţionat cu suficienţă fermitate are în vedere menţinerea în raza de influenţă a culturii sovietice, mai cu seamă în ceea ce priveşte deschiderea hrusciovistă spre revederea critică a stalinismului cultural, dublată de desfacerea cortinei spre Occident, urmată apoi de închiderea carapacei ideologice după o serie de libertăţi venite dinspre avangarde şi revoluţionarism. În literatura română apele pot fi cu adevărat despărţite abia odată cu producţia literară a şaptezeciştilor atenţi la nuanţe: menţinerea activă a unor teme ideologice de bază supuse, firesc, unor „nuanţări”, unor „transfuzii” şi „unor operaţii chirurgicale” (fapt ce le-a permis să rămână, totuşi, sub diverse forme şi formule, în circulaţie). Referitor la acest segment al nuanţelor trebuie spus că, în chiar răstimpul radios 1965-1971, în care scriitorii respirau uşuraţi, mirându-se de câtă consideraţie, de câte avantaje şi de câte libertăţi au parte, ei se aflau în serviciul unei propagande care îşi schimbase obiectivul tactic. Scriitorii, prin creaţia lor „descătuşată”, „plină de avânt”, erau desemnaţi să dovedească tuturor denigratorilor posibili, celor ce nu credeau în experienţa primăverii româneşti, „bogăţia stilurilor”, proprie socialismului nostru iniţiat şi orientat de un om plin de bunăvoinţă, atent şi înţelept, decis să rupă cu erorile trecutului şi pe care numai presiunea rusească îl împiedică să ducă „pe noi culmi” binele general (Raport final, 2006, p. 502).

Acest moment a fuzionat cu o schimbare de macaz în ceea ce priveşte efectele directe ale presiunii ideologice, în condiţiile în care funcţiona mascat un control satrapic manifest după 1977, când Comitetul pentru presă şi tipărituri a fost convertit în scheme de personal ale judeţenelor de partid cu atribuţii de verificare şi cenzură a cărţilor şi publicaţiilor, fiecare revistă autotransformîndu-se în „oficină de cenzură” atentă la recomandările venite pe filiera de partid de la Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste, Secţia de Presă a Comitetului Central sau la informaţiile oferite de Securitatea care avea sub urmărire directă un număr impresionant de scriitori, editori şi ziarişti.

În ceea ce priveşte fenomenul şaptezecist, Ioan Bogdan Lefter evită denumirea de generaţie pentru scriitorii care s-au remarcat în anii ’70, în favoarea sintagmei patentate de Laurenţiu Ulici -„promoţia anilor 70”-, considerând că pentru a vorbi de o generaţie este imperios necesară o perioadă mai lungă de timp de afirmare a scriitorilor motivând

că în „reevaluarea unei literaturi a cărei bază canonică a fost formată mereu din reiterări aproximative ale modernismului interbelic”.[1], rolul „excepţiilor notabile” nu trebuie ignorat.

Referitor la reevaluarea literaturii postbelice, Ştefan Baghiu sintetizează aspectele de fond ale „alexandrinismului” literaturii anilor’’70:

> Foarte pe scurt spus, după aventurile de capă şi spadă ale «obsedantului deceniu» au fost traversate în linii mari trei etape de creaţie: în anii ’60 s-a revenit la «estetic», şi anume printr-o ingenuă reîntoarcere la originile confesivmetaforizante ale modernismului, la simbolisme nonreferenţiale şi – în genere – la «categoriile negative» ale lirismului («necuvintele» şi altele...); în anii ’70, istoria aceluiaşi modernism a fost reparcursă în ritm accelerat, ajungându-se la forme rafinate, calofile, livreşti, «alexandrine»; pentru ca anii ’80 să aducă în prim-plan ofensiva postmodernă, punând retroactiv în valoare o întreagă filieră a reacţiilor subterane, care au pregătit-o şi au anunţat-o.[2]

În atenţia lui Ştefan Baghiu se află, pe lângă evidenţierea unor chestiuni cu privire la aspectul formal, şi developarea contextelor istorice, acestea condiţionând într-un anume mod suprapunerile sau clivajele din cadrul modernismului postbelic.

Ideea unei „transformări majore, separată total de succesiunile isme-lor modernităţii” se pare că este soluţia propusă de I.B. Lefter. În schimb, „redescoperirile (revitalizările literaturii) experimentalismului avangardist în anii ’60 (antologia lui Saşa Pană, primele studii ale lui Ion Pop) sunt văzute ca adevărate acte de revelare a conţinuturilor experimentale ale literaturii”.[3] Este consemnată, în această lumină, implicarea prozatorilor grupaţi sub sigla „Şcoala de la Târgovişte”, în special cea a lui Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu şi Costache Olăreanu, scriitori care vor constitui „canonul alternativ” alături de/în paralel cu poezia lui Leonid Dimov, Emil Brumaru şi Mircea Ivănescu.

Prin rediscutarea literaturii din această perspectivă a trecerii de la etaj la altul al modernismului, Laurenţiu Ulici insistă asupra diferenţei specifice recunoscute în opţiunea pentru varianta esopică (însemn distinctiv al prozei anilor’70) propulsată într-o perioadă de dualitate artistică, aservită intenţei de a rezista la directiva realismului social şi a tentaţiei de a rosti „adevăruri interzise”:

> A rosti adevăruri interzise cu aerul că rosteşti ceea ce este permis devine în scurt timp ţinta dicţiunii scriitoriceşti, în slujba căreia vor fi puse inteligenţa, imaginaţia, subtilitatea şi expresivitatea, într-un cuvânt, talentul literar în toată puterea. Uneori, înfăţişarea fabulistică a textului n-a trecut neobservată de cenzura care, decodificând înţelesul secund, a oprit apariţia cărţilor sau (când, totuşi, ele erau tipărite) difuzarea şi comentariul critic. De cele mai multe ori însă, vocaţia esopică a putut fi actualizată fără prea mari seisme în relieful operelor, cu toate că, prinşi ei înşişi în mrejele gândirii duble, cenzorii obişnuiau să vadă sensuri ascunse chiar şi

[1] Ion Bogdan Lefter, *„Recapitularea modernităţii: pentru o nouă istorie a literaturii române”*, Piteşti, Paralela 45, 2000.
[2] *Idem*, p.66.
[3] Ştefan BAGHIU, *Bătăliile postmodernismului românesc: Ion Bogdan Lefter – „Postmodernism. Din dosarul unei «bătălii» culturale” , op.cit., p.76.*

> acolo unde acestea lipseau cu desăvârşire. Inducerea în eroare a controlorilor ideologici căpătase un aspect de competiţie, cu performanţe răsunătoare uneori, cu contraperformanţe alteori, într-un climat din ce în ce mai enervant pentru scriitor, din ce în ce mai derutant si buimacitor pentru cenzură. [4]

Astfel, romanul anilor ’70 confirmă o modalitate atipică de asimilare a crizei modernităţii prin înglobarea de contradicţii şi tensiunile aferente unui registru revoluţionar readaptate formulei instituite de A. Gide.

Despre obsedanta epocă scrie şi Paul Cernat în lucrarea intitulată *Modernismul retro în romanul românesc interbelic,* valorificând unele sugestii ale criticilor Nicolae Manolescu, Eugen Lovinescu sau Eugen Simion, prezentând evoluţia literaturii în raport cu dinamica societală.

De asemenea, Matei Călinescu în lucrarea intitulată *Cele cinci feţe ale modernităţii* sau Sorin Alexandrescu în studiul *Privind înapoi modernitatea*, creionează imaginea paradoxală a unui modernism antimodern, „ambivalent”, „progresist” şi „reacţionar”, tolerant şi exclusivist. În acest sens, Paul Cernat considera că:

> Există, în definitiv, o modernitate antimodernă, aşa cum există un modernism nostalgic, paseist, „racţionar” sau clasicizant; asemenea distincţii sunt în parte valabile şi în cazul românesc. Deosebit de interesant este modul în care nostalgia sau reminescenţele secolului al XX-lea in-formează o serie de romane moderne (şi chiar moderniste) autohtone din anii 20-30 ai secolului trecut.[5]

Prin maturizarea romanului autohton, se înţelege capacitatea de acceptare a efectelor modernismului şi alunecarea către antimodern, ca element ce continuă să coexiste în mentalul societăţii. Este în joc un fel particular de modernizare a romanului care îşi permite libertatea de a „privi înapoi”, nostalgic, fără a pierde contactul cu mimesis-ul tradiţional.

Această discuţie despre modernismul „retro” poate fi extinsă şi către poezie sau critică literară, considera Paul Cernat, convins că trecutul şi prezentul, livrescul şi reprezentarea realistă se suprapun dând naştere unor versiuni hibride ce se alimentează din poetica necenzurată a crizei. Referindu-se la aceste scrieri, Paul Cernat considera că:

> ingredientele livreşti sunt, de altfel, la ele acasă, iar echilibrul între reprezentarea „realistă” şi livrescul „artist” constituie o marcă indelebilă a acestor cărţi cu o posteritate postbeleică, mai bogată decât s-ar crede. Mă gândesc, de pildă, la Matei Călinescu, de Radu Petrescu, la *Dimineaţa pierdută* de Gabriela Adameştenu, la *Supravieţuirile* lui Radu Cosaşu sau la *Sala de aşteptare* de Bedros Horasangian, la romanele fals „istorice” ale lui Ştefan Agopian, la fantasta *Eclipsa* de Alice Botez sau la *Cartea Milionarului* de Ştefan Bănulescu.[6]

Ideea de bază care constituie şi un punct de pornire, o reprezintă perspectiva asupra *timpului* şi *spaţiului*, opţiune care se modifică vizibil odată cu apropierea de formula

[4] Laurenţiu Ulici, *Literatura română contemporană,* op.cit.
[5] Paul Cernat, *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*, Editura Art, Bucureşti, 2009, p. 9.
[6] Paul Cernat, *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*, op.cit., p.21.

propusă de Noul Roman francez şi de cel anglo-saxon, cu preiczarea că acest continuum *spaţiu-timp* regăsit în romanul românesc al anilor ’70 este inspirat şi dependent de poetica Noului roman francez. În acest sens, convingerea lui Silvian Iosifescu şi Ovid. S. Crohmălniceanu este aceea că ne aflăm în faţa unui „fenomen contradictoriu”, presa literară românească din anii 1963/4 acordând spaţii generoase punctelor de vedere ce privesc numeroasele „experimente” romaneşti rezultate în urma unor teoretizări prealabile.

În studiul intitulat „Receptarea noului roman francez în spaţiul literar românesc”, Şerban Axinte pledează pentru descendenţa romanului românesc din cel european, fără a avea pretenţia de a-l concura în ceea ce priveşte vocaţia experimentală.

Noul roman contrazice scrierile anterioare şi aşa cum cum susţine Şerban Axinte:

> este cel mai adesea o scriere ce „sună” atemporal, în ciuda faptului că datarea evenimentelor nu lipseşte, fiind chiar foarte precisă. Atitudinea faţă de realitate e fie notaţie rece şi impersonală, care „împinge spre vag faptul discontinuu”, caracterele nemaifiind caractere, „ci stare psihică”, „o privire”, fie căutare, parcurgere de etape în sensul abstractizării.[7]

În ceea ce priveşte accesul la poetica, Noul roman creat, acesta depinde de rolul decodator al criticii literare, a lipsei de prejudecăţi moderniste cu care este privită inovaţia dependentă de rolul monologului interior prin intermediul căruia sunt redate evenimentele abstractizate, la persoana a doua, de tehnica decupajului şi a instantaneelor prin care sunt descrise comportamente fizice amănunţite.

Şerban Axinte constată că Noul roman devine o nici mai mult nici mai puţin decât o invenţie care pare mai degrabă

> o reflecţie asupra actului narativ, fără ca această reflecţie sau acest act să conţină şi o judecată asupra lumii. Fără imaginaţie, fără ca spiritul să poată organiza impresiile disparate.[8]

Fără pretenţii exagerate în legătură cu „arta interpretării”, Noul roman „prezintă” în mod neproporţionat, haotic, enigmatic şi fără semnificaţii, conducând către naturalism şi o viziune amorfă asupra vieţii. Astfel, epicul îşi etalează condiţia în prezentarea unei realităţi neconvenţionale, a unui spaţiu vid în care cuvintele sunt lipsite de semnificaţii având totuşi o multitudine de sensuri posibile.

Cu toate acestea, Noul roman, aduce cu sine noutatea inovatoare semnalată la nivel metaliterar care va constitui, de fapt, înnoirea radicală valorificată în contextul unui realism radical a cărui absenţă e compensată prin trimiteri la imagini ale realităţii şi nu la realitatea în sine. Romanul românesc creşte din marile modele europene, dar nu manifestă obsesia de a fi la zi ca Noul Roman care e privit ca o curiozitate, ca un joc inteligent, superior, dar care nu pare să întrunească toate calităţile necesare pentru a deveni un model demn de urmat.

Alain Robbe Grillet, Nathalie Sarraute sau Michel Butor sunt traduşi, Robbe Grillet vine în vizita la Bucureşti etc. şi, ca urmare, referinţe la romanele lor apar frecvent în

[7] Axinte Șerban, *Receptarea noului roman francez în spațiul literar românesc,* Metaliteratura, nr. 2, 2015, p.73.
[8] *Ibidem*, p.74.

comentariile criticilor şi scriitorilor noştri, dornici să-şi expună concepţiile despre modernizarea romanului românesc.

Referitor la „nucleul textualist" al promoţiei, acesta se distinge nu doar prin opţiunile culturale, limbajul şi stilul insolit al eşalonului dependent de modelul francez, ci şi prin „substanţa de viaţă" investigată, cu această promoţie făcându-se simţită „o nouă viziune ontologică a realului", conchide Gh. Manolache (Regula lui doi (registre duale în developarea postmodernismului românesc), Editura Universităţii Lucuan Blaga din Sibiu, 2004, pp.25-27). În eseul *Un alt chip al hazardului: cartea constituită din fragmente*, centrat pe relaţia constantă, indisociabilă dintre hazard, necesitate, literatură, Irina Mavrodin (1994) (re)pune în discuţie cele două principii opuse ale „Dispozitivului Osiriac" (Ricardou :1988) ce guvernează dintotdeauna textul: „fragmentarea" şi „reunirea".

„Discoerenţa" ca „înlănţuire contradictorie ce structurează textul" (Ricardou 1988) este „elementul trans-osiriac" pe care, alături de Irina Mavrodin, îl putem identifica în scriiturile unor Blanchot, Barthes, Derrida, Poulet, Jean-Pierre Richard şi Jean Ricardou, dar şi în unele texte ale şaptezeciştilor, preocupaţi de configurarea unei scrituri în care simţi cum se înaintează ca într-un „ţinut necunoscut". Cu toţii producători ai „unor fragmente textuale ce se caută şi, în cele din urmă, se (re)găsesc între ele, alcătuindu-se într-o „carte": un fel de „du – te – vino" generalizat („ între fragment şi carte, între carte şi fragment"), precum şi un fel de „osmoză între pagina de critică şi pagina de creaţie literară". Este în joc un procedeu specific „mâinii duale" (concept propus iniţial de Evola şi adoptat de Irina Mavrodin) care se regăseşte, parţial, şi în eseurile teoretice ale lui Robbe-Grillet, Sarraute sau Butor. Cu menţiunea că „ţesătura textelor teoretice" ale noilor romancieri francezi este mai curând heterogenă în relaţie cu textele literare, ţinând de un gen de discurs univoc, tradiţional, fără deschiderile, fluidităţile ori „neprevăzutele alunecări din propriile lor romane" (existente însă la Ricardou, Adameşteanu, Alexandru Vlad etc.). După cum confirmă şi Irina Mavrodin în „marginaliile" la *Noi probleme ale romanului* (1988) [(re)tipărite în volumul *Mâna care scrie***,** (1994)], spre deosebire de Blanchot (impus ca eseist), Barthes [eseist ce aspiră la inaugurarea fragmentului de roman] sau Sollers (romancier şi teoretician al noilor scrituri), Jean Ricardou reuşeşte o performanţă la care aspirau şi prozatori români ai anilor '70. Acesta are intenţia de a „proceda cu sistemă fără a fi sistematic", de a elabora o teorie a „noii proze", fără a rămâne prizonierul propriilor concepte. El profită „de orice hazard ispititor şi propice" pentru a evada din acesta şi a glisa cu fantezie, pe canalele „noii textualităţi", transgresând eventualele antinomii prin producerea de concepte care să le integreze într-un proces fagocitar, capabil să se autodevore alternativ," ad infinitum".

Derutantă pentru „neavizaţi", dar „tot mai seducătorare, mai încărcată de bogate descoperiri pentru cel ce insistă pe text", pentru cel ce se străduieşte să intre în posesia „unei noi cunoaşteri despre felul cum se face (scriindu-se, citindu-se), literatura", tehnica impusă de Ricardou se va recunoaşte în proza anilor '70, în impresia de construcţie şi (de)construcţie, de „opacizare" a semnificatului (care, trimiţând la semnificantul său, trimite, totodată, la sine) ce îşi exhibă propriul mod de a funcţiona.

Gh. Manolache lua în calcul o tendinţă ce capătă forme tot mai radicalizate pe măsură ce se exercită şi pe care o relansează, ca pe o cucerire proprie, textele nucleului şaptezecist.

> Reflexele unei astfel de perspective propuse de Ricardou, de a transforma „textul - obiect" într-un „generator textual", bucuria de „a descrie" şi de a „analiza" teoria ce se face şi se "(des)face" la nivelul unei „scrituri izomorfe", sunt de recunoscut atât în majoritatea textelor teoretice, cât şi în proza anilor '70. O proză în care fragmentele sunt nişte pseudofragmente, în sensul că ele nu sunt rezultatul unei scrituri producătoare de sensuri, ci al unei pre-concepţii (re)produse prin scriitură. Textul gândit de Ricardou – „scriptorul" în raporturile lui reale cu alte texte, ca „parte" a unei intertextualităţi generale sau restrânse, şi-a transmis amprentele asupra celui profesat de şaptezecişti[9].

Virtuozitatea în „ a crea", a „inventa soluţii" ingenioase, în a rămâne mereu imprevizibil, cu un „gust mereu proaspăt", reperată iniţial în textele Noului Roman şi a Noului Nou Roman (Mavrodin 1994: 110; 1988: 8) le-a fost inspirată „textualiştilor dâmboviţeni", în primul rând, de „practico-teoria" lui Jean Ricardou. De aici, poate, şi plăcerea lor de a căuta „metafore memorabile". Între „minuţia analizei" din *Noi probleme **ale** romanului*, recunoscută într-un partizanat al „fragmentarismului inepuizabil" şi descrierile unor textualişti români care par a-şi pulveriza obiectul, spre a se „desemna în cele din urmă doar pe sine", sunt suficiente căi de „acces comune" intenţiei de a arăta cum funcţionează textul. Efectul este iluzoriu, pentru că „la relectură, obiectul descris şi analizat îşi recapătă consistenţa, cititorul menţinând totodată în conştiinţa lui şi mişcarea contrară, prin care „scriitura se spune pe sine", dezvăluindu-şi mecanismele"[10]

Coerenţa scriiturii şaptezeciste este (ca şi în cazul celei lansate de Ricardou) „coerenţa unei scrituri speculare "de puneri în abis generalizate", „éclatée" a propriului text, aplicată în egală măsură „obiectului arătat" şi „instrumentului" care-l cercetează. Refacerea nu se realizează însă printr-un „travaliu" ce ar cunoaşte o progresie lineară, ci printr-o alternantă montare şi (de)montare, „mereu uşor modificate" în (re)punerea lor în poziţie, analoge acelor realităţi variabile, variante reale, prin care se defineşte un procedeu preponderent în Noul Roman (Gh. Manolache, 2004, p.28). Este „principiul" conform căruia, într-un text, „realul" se relevă ca virtual, ca posibil (probabil), iar „virtualul" (posibilul, probabilul), ca real, *în* şi *prin* scriitură (Re)prezentată de un narator unic, ce dispare îndărătul naraţiunii sale, o scenă este, de nenumărate ori, reluată în variante progresive şi, printr-o „omogenitate de scriitură" care o instaurează, de fiecare dată într-o egală „realitate" , conchide Gh. Manolache.

Pe filiera lui Ricardou, literatura promoţiei '70 îşi va asuma, în subsidiar, şi o funcţie critică imanentă, prin care îşi „(auto)prezintă", „(auto)desemnează", „(auto)comentează" propria-i facere şi propriul mecanism, „funcţie" radicalizată mai întâi în „tendinţa de autoprezentare a Noului Roman", prin care povestirea se desemnează de nenumărate ori pe ea însăşi. Celor trei „tendinţe, strâns înmănuncheate,

[9] *Ibidem*, pp.26-27.

[10] Irina Mavrodin, (1994). *„Mâna stângă, mâna dreaptă. "; Către o „geometrie a hazardului"; „A intra (a te hazarda)în spaţiul literaturii"; „O rezolvare a antimoniei hazard-necesitate", în Mâna care scrie. Spre o poietică a hazardului,* Editura Eminescu, Bucureşti., pp.9-60.

care îşi dispută textul (ce s-ar putea defini prin cea mai influentă dintre ele) - „iluzionismul balzacian", „tendinţa de autoprezentare" a „Noului Roman" şi tentativa de „antiprezentare" practicată de *Tel Quel* - le-ar corespunde în relieful prozei şaptezeciste stadiile de evoluţie: retorică, reproductivă şi productivă „de sens", „de cunoaştere".

Într-un acord de principiu cu Linda Hutcheon cred că trebuie să vorbim mai curând de un *tardomodernism* atunci când avem în vedere asemenea recidivări din domeniul semiologiei textului.

Într-un tablou sintetic, aceste infiltrări tel-quel-iste în po(i)etica şaptezecistă s-ar rezuma la „producerea conştientă a sensului în simultaneitate cu procesul constituirii textului", „preeminenţa conştiinţei structurale asupra celei semantice", „posibilitatea denunţării ideologiei prin gândirea lucidă a formei şi a mecanismelor textuale", „pragmatismul scriiturii". Însă ideea mai înaltă că „scrisul e mai întâi de toate un act cultural" şi că „literatura din literatură se naşte" a fost promovată la noi (tot pe această filieră) mai întâi de caligarfii târgovişteni (Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu, Tudor Ţopa ori Costache Olăreanu). (Gh. Manolache, op. cit.) etc. Noul Roman Francez pare o extensie narativă ce poate fi integrată într-un circuit al ideilor ce propun şi conturează totuşi o cu totul altă viziune de manifestare potenţială în zona practicii scrisului.

În studiul lui Şerban Axinte, Noul Roman Francez este numit „roman experimental", roman „alb", „roman al obiectelor", fiind considerat o scriere ce pare a se afla în atemporalitate în ciuda faptului că evenimentele sunt datate cu exactitate. Astfel autorul devine un comentator infinit desprins de realitatea timpului său, cu o conştiinţă modificată, prezentată prin monolog interior.

Aşa cum se cunoaşte, în literatura tradiţională „timpul" este prezentat cronologic ţinând cont de elemente calendaristice, după cum remarcă Romul Munteanu în *Preludii la o poetică a antiromanului,* studiu sintetic prin care va marca existenţa complinitorie în tandem cu reperele spaţialităţii:

> Există astfel un anumit *spaţiu evocator,* înscris în mod programatic într-o dimensiune temporală. Aşa cum se poate vorbi de un *timp gol* şi de un *timp plin*, la fel putem constata prezenţa unui *spaţiu vid* şi a unui *spaţiu plin.* […] *Relaţia timp-spaţiu* este permanentă în roman. De aceea, numai discutarea ei în ansamblu ni se pare avantajoasă pentru înţelegerea cât mai complexă a unor elemente de poetică a prozei[11]

Opuse perspectivei tradiţionale asupra *spaţiului* şi *timpului*, atemporalitatea şi aspaţialitatea din romanele moderne ale anilor'70 oferă o altă viziune asupra acestor categorii în care trăirile interioare ale personajelor pot influenţa cronologiile şi pot transpune într-un nou/alt *spaţiu* în măsură a proteja şi reda întocmai, prin rememorare, experienţe trecute şi încheiate şi retranspuse într-un prezent continuu. Gaston Bachelard remarcă discontinuităţi la nivelul unei atente interpretări a *timpului* punând în discuţie noţiuni ca „timpul imanent, tranzitiv, timpul individului şi timpul lumii".

[11] Romulus Munteanu, *op. cit*.

> Câteodată timpul individului pare să meargă mult mai repede decât timpul lumii; noi avem impresia că timpul se scurge repede, viaţa ne surâde şi suntem veseli. Altădată, dimpotrivă, timpul eului pare să întârzie faţă de acela al lumii, atunci el pare să se eternizeze, sunte, morocănoşi şi plictiseala ne cuprinde.[12]

Există multiple interpretări asupra *timpului* din roman, categorie narativă care poate fi transpusă în mai multe formule epice raportate la continuitate, spaţialitate, simultaneitate sau ciclicitate, oferind fie circularitate, fie sincopare romanelor în care se remarcă.

Într-o clasificare cât se poate de realistă, Michel Butor sintetizează, în funcţie de relaţia scriitor-personaj-narator-cititor, existenţa mai multor „viteze ale timpului": 1) timpul aventurii; 2) timpul scriiturii şi 3) timpul lecturii. [13]

Se constată o insistentă şi acută dorinţă de a spaţializa *timpul*, pentru a putea obţine o imagine mai clară a timpului şi pentru a sublinia dependenţa imanentă a celor două, ajungând chiar până la suprapunerea unor spaţii imaginare peste cele reale. Acelaşi Gaston Bachelard observă că „viaţa activă, viaţa animată de funcţia realului este o viaţă divizată, care ne fărâmiţează în afara noastră şi în noi. Deci noi suntem întotdeauna în afară"[14].

Atitudinea faţă de realitate rămâne fie notaţie rece şi impersonală, care „împinge spre vag faptul discontinuu", caracterele nemaifiind caractere, ci „stare psihică", „privire", fie căutare, parcurgere de etape în sensul abstractizării.

Deconectat de la realitatea timpului său, autorul tinde să devină un „comentator infinit" în sensul că parcurgerea evenimenţială nu e altceva decât modificare de conştiinţă, romanul devenind astfel un prelung monolog interior, romanul experimental rămânând cumva dependent de critică. Fiind experimental, hipersimbolizant şi derutant pentru cititor, el are nevoie de o „călăuză critică" indispensabilă (în Franţa Gaëtan Picon, Maurice Blanchot, Claude Mauriac ş.a. se recunosc în această ipostază).

Aşa cum vom putea observa din lectura romanelor Gabrielei Adameşteanu, de multe ori, firul epic se deduce indirect şi fragmentar dintr-un „solilocviu" al personajului uneori întrerupt de presiunea prezentului. (În cazul lui Michel Butor, un solilocviu la persoana a doua, personajul fiind alcătuit, constituit dintr-un monolog interior net controlat şi echilibrat.)

În opţiunea lui Şerban Axinte, „realitatea e cel mai bine redată prin mobilitatea epică şi prin interconectarea unor cadre aparent fără legătură între ele. Din acest motiv se simte totuşi o „anemizare" a contactului cu realitatea „reală" ce devine realitate „cerebrală". Preocuparea de a crea simboluri are drept efect o diminuare a consistenţei faptelor ca atare. Abstractizarea conduce inevitabil la „sterilizarea romanului de germenii vieţii"[15]

---

[12] G. Bachelard, *La dialectique de la durée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963, p.95.
[13] M . Butor, *Répertoir*e, II, p. 93.
[14] *Ibidem*, p. 140.
[15] Șerban Axinte, *Receptarea noului Roman Francez în spațiul literar românesc*, în METALITERATURĂ, Nr. 2, 2015, p. 76.

Într-o sinteză cu privire la raportul dintre „Noul Roman Francez" şi „Noul Roman Român", Sivian Iosifescu pledează pentru ideea că, în cazul Noul Roman Francez,

> nu mai avem de-a face cu ficţiunea verosimilă, în sens aristotelic, cu plăsmuirea care nu e viaţă, nu cuprinde fapte petrecute, ci doar posibile, dar în care crezi, pentru că reflectă esenţa vieţii şi îi reproduce concreteţea. Ficţiunea verosimilă a artei realiste devine aici echivalentul a ceea ce omul de ştiinţă numeşte ipoteză de lucru. [...]. Nu mai avem epică propriu-zisă, ci doar acumulare de notaţii disparate în jurul unei teme abstracte: suprimare simultaneităţii şi a individualităţii unei zile"

Pe aceeaşi coordonată, Ov. S. Crohmălniceanu porneşte de la observaţia că, în situaţia unui „roman fără autor", un şir întreg de forme narative caută căile prin care să se dispenseze complet de persoana autorului, cititorul devenind în acest caz „martor nemijlocit" al unor fragmente de viaţă cărora să le poată el restabili coerenţa pentru sine fără ajutorul nimănui din afara sa. E cazul „romanului-document", „romanului-dosar", „romanului-confesiune" la care face referire şi Şerban Axinte. Parafrazându-l pe Roger Callois, Ov. S. Crohmălniceanu constată că

> epicul şi-a diversificat posibilităţile prin intermediul procedeelor cinematografice: eliminarea completă a analizei psihologice şi înlocuirea ei cu descripţia amănunţită doar a comportamentelor fizice, înregistrarea simultană a tot ce se petrece în câmpul vizual, istorisirea prin prezentarea succesivă de instantanee, decupajul, montajul etc. Astfel, „din orice punct se poate construi imaginea unui obiect. Reciproca nu e însă valabilă. Un caz presupune deducţia, pe când celălalt o operaţie inductivă. Teza că o reprezentare oricât de deformată a realităţii e reductibilă mental la alta exactă, dacă i se cunoaşte cheia, nu stă în picioare. [...]. A fi consecvent realist înseamnă a păstra o maximă luciditate în investigarea realităţii exterioare şi interioare"[16]

Referindu-se la criza definirii şi realizării personajului romanesc, ce nu mai poate rămâne fixat în scheme, Lidia Bote consideră că se cer a fi înlocuite, printr-o tehnică literară novatoare, atât analiza psihologică, cât şi notaţia obişnuită a dialogului pe motiv că „documentul trăit" nu ar putea fi atins decât printr-o „sondă aruncată şi mai adânc, la limita conştientului şi subconştientului". Astfel, toate „stările vagi", nedefinibile, concentrate s-ar traduce printr-un „vagabondaj mental, schiţând cuvinte, gesturi, acţiuni, rămase toate în stare larvară şi pentru care eul lucid constituie un simplu spectator".(Lidia Bote, Nathalie Sarraute şi teoria „Noului roman", „Cotidianul", nr. 15, 1965).

Între priorităţile Noului Roman figurează „descoperirea, pe mici porţiuni, dar cât mai în adâncime, a realităţii", relevarea fragmentului de viaţă izolat,fără a fi subsumat vreunui tip sau unei acţiuni anume. Aşadar: „autenticitate, discontinuitate, viziune amorfă a realităţii, fără ligamente, fără legi, fără scheme, o pulverizare a percepţiei, la extrema opusă a marilor sinteze psihologice şi sociale"[17].

[16] Ov. S. Crohmălniceanu, *Romanul fără autor* în „Gazeta literară", nr. 35, 1963.
[17] *Ibidem*, p.75.

În sinteza propusă de Şerban Axinte, între cele consemnate despre ceea ce i s-a reproşat Noului roman figurează:

> sunetul atemporal, notaţia rece şi impersonală, lipsa oricărui contact cu realitatea timpului său, aspectul de „monolog interior descarnat, hipersimbolizant şi derutant, anemizarea mutaţiei nefireşti de pe realitatea reală pe realitatea cerebrală, „extirparea germenilor vieţii, transformarea epicului într-o simplă acumulare de notaţii disparate, dispensarea completă de persoana autorului, transformarea formei romaneşti în scop al romanului, lipsa oricărei judecăţi asupra lumii pe măsură ce romanul s-ar reduce doar la o reflecţie asupra actului narativ. Cu alte cuvinte, acestui „cocktail experimental preparat fără prea mult har demiurgic" i s-a reproşat eludarea specificului literaturii.[18]

Referindu-se la arta narativă a romanului, Romul Munteanu considera că literatura secolului al XX-lea prezintă o distanţare de modelul care înfăţişa o lume interioară, deplasându-şi obiectivul către exterioritatea aflată în sincronie cu evoluţia ştiinţei, alături de revoluţionarea altor arte. Opţiunea trasează o nouă perspectivă asupra *spaţiului* şi a *timpului*, anulând cronologia clasică şi coordonatele spaţiale care constituiau apanajul romanului tradiţional prin deplasarea accentului asupra realităţii imediate, căutând noi soluţii artistice de aducere mai aproape de natura faptelor. Cât despre modul de funcţionare a celeilalte structuri paralele, Gh. Manolache considera că procedeul este unul deductiv: lumea este constituită din totalitatea faptelor; faptele sunt compuse din stări de lucru; stările de lucru sunt „concatenări" la rândul lor, alcătuite din obiecte.

> Obiectele sunt „constituenţii ultimi" ai lumii. Obiectele-„constituenţii ultimi ai lumii"-sunt denotate de nume –„constituenţii ultimii ai limbajului". Numele se combină pentru a forma propoziţii elemen¬tare, care corespund stărilor de fapt. La rândul lor, propoziţiile, elementare se combină mai departe pentru a forma propoziţiile avându-şi ca echivalent faptele pe care aceste propoziţii le înfăţişează. Corespondenţa între „propoziţiile elementare" denotă „obiectele" din care sunt alcătuite „stările lor de lucruri corespondente". „Aranjarea" numelor în „propoziţii elementare" oglindeşte logic sau „reprezintă" „aranjarea" obiectelor în „stări de lucruri". În virtutea acestei relaţii „de reprezentare", „propoziţiile" compuse din „propoziţiile elementare" au sens"[19].

Urmărind îndeaproape perspectiva romancierilor raportată la problematica *spaţiului* şi a *timpului*, un rol important îl constituie prezenţa naratorului care „ relatează", în joc fiind

> o artă narativă prin excelenţă, situaţia epică originară caracterizându-se prin prezenţa unui povestitor care relatează ascultătorilor anumite întâmplări, suportate sau înfăptuite de personaje reale sau fictive. Fascinat de evenimentele exemplare, prozatorul ca şi cititorul, ataşat de romanul clasic, acordă intrigii o semnificaţie deosebită, personajul fiind doar un element de susţinere a acestuia.[20]

[18] Şerban Axinte, *art. cit*. p.76.
[19] Gh. Manolache, *op. cit*., p, 37.
[20] Romul Munteanu, *Noul Roman Francez*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1968, p.7.

Indicarea maximei naturaleţi şi a maximei artificialităţi este regăsită de prozatorii şaptezecişti în paradoxala coordonare tehnică a tuturor „datelor textului" pentru a se putea obţine efectele de autenticitate dorite. In ceea ce priveşte acest „concept-debara" (Gh. Manolache) s-a remarcat faptul că şi el este amplasat într-un „orizont de aşteptare" fals, tipic recuperărilor estetice din anii '60-'70. Precizăm că nu avem în faţă o „reeditare epigonică" a unei convenţii literare a autenticismului interbelic, ci, pur şi simplu, „o metodă de lucru" construită pe convingerea că „insurecţiile" şi abaterile de la „normă" se istoricizează, redimensionând spaţiul literar.

Gh. Manoloache consideră că aceşti „campioni ai dedoxificării şi decanonizării genului" se remarcă prin câteva „câştiguri importante": experimentarea unor formule de compoziţie care afirmă discontinuitatea naturală a actului povestirii; „iniţierea unor modele sintactice axate pe o conştiinţă mai analitică a limbajului"; „problematizarea până la a dovedi caracterul său de stimul narativ al statutului personajului"; „revizuirea poziţiei autorului faţă de procesul elaborării scrierii sale, în general, deschiderea spre procedee şi materiale exterioare genului". Confruntat cu stereotipiile, poncifele şi limitele cunoaşterii estetice, cititorului i se cere să accepte punctul de vedere subiectiv al scriitorului şi, astfel ghidat, să transgreseze împreună cu autorul deconstruind convenţiile şi filtrele deformatoare ale reprezentării.

BIBLIOGRAFIE

Bachelard G., *La dialectique de la durée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.
Baghiu, Ştefan, *Bătăliile postmodernismului românesc: Ion Bogdan Lefter – „Postmodernism. Din dosarul unei «bătălii» culturale" , op.cit..*
Butor M., Répertoire, II, p. 93.
Cernat Paul, *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*, Editura Art, Bucureşti, 2009.
Crohmălniceanu Ov. S., Romanul fără autor în „Gazeta literară", nr. 35, 1963.
Lefter Ion Bogdan, *„Recapitularea modernităţii: pentru o nouă istorie a literaturii române"*, Piteşti, Paralela 45, 2000.
Manolache Gh., *Regula lui doi (registre duale în developarea postmodernismului românesc)*, Editura Universităţii „Lucian Blaga", din Sibiu, 2004.
Mavrodin Irina, (1994). *„Mâna stângă, mâna dreaptă. "; Către o „geometrie a hazardului"; „A intra (a te hazarda)în spaţiul literaturii"; „O rezolvare a antimoniei hazard-necesitate", în Mâna care scrie. Spre o poietică a hazardului*, Editura Eminescu, Bucureşti.
Munteanu, Romul, *Noul Roman Francez*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1968.
Şerban Axinte, *Receptarea noului roman francez în spaţiul literar românesc,* Metaliteratura, nr. 2, 2015.
Ulici Laurenţiu, *Literatura română contemporană,* Editura Eminescu, 1995 .