

Sergiu PAVLICENCO
doctor habilitat, profesor universitar,
Universitatea de Stat din Moldova

LITERATURA DUPĂ UN SECOL DE CONFRUNTĂRI ESTETICE

În comunicarea sa autorul scoate în evidență câteva aspecte ale literaturii universale din secolul al XX-lea, considerând că, în evoluția sa de la modernism la postmodernism, literatura s-a transformat într-o teorie, într-un fel de autocomentariu ce poate exista și fără literatură, demonstrând capacitatea sa de a exista și fără cititor, fiind o literatură mai mult pentru scriitor, iar cea mai mare realizare cu care s-a ales literatura contemporană după un secol de confruntări estetice este fuziunea energiilor creatoare, sinteza postmodernismului și a realismului, ilustrată de cele mai reprezentative opere ale celor mai reprezentativi scriitori, „acaparați” de postmodernism (Jorge Luis Borges, Italo Calvino, Umberto Eco, John Fowles, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Milan Kundera, Vladimir Nabokov ș.a.).

Cuvinte-cheie: literatură, roman, avangardă, modernism, postmodernism, realism, teză, antiteză, sinteză, existențialism, absurd, intertextualitate, dramă, scriitor, cititor.

In his communication, the author highlights some aspects of world literature from the 20th century, considering that in its evolution from modernism to postmodernism, literature has turned into a theory, a sort of self-explanatory commentary that can exist without literature, demonstrating its ability to exist without a reader, being more a literature for the writer, and the greatest achievement which contemporary literature has achieved after a century of aesthetic confrontations, is the fusion of creative energies, the synthesis of postmodernism and realism, illustrated by the most representative works of the most prominent writers, „seized” by postmodernism (Jorge Luis Borges, Italo Calvino, Umberto Eco, John Fowles, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Milan Kundera, Vladimir Nabokov, etc.).

Key-words: literature, novel, avant-garde, modernism, postmodernism, realism, thesis, antithesis, synthesis, existentialism, absurd, intertextuality, drama, writer, reader.

În ultima vreme, poate că și sub povara anilor tot mai mulți ce se adună, mă gândesc la anii începuturilor, la anii studenției și la profesorii mei, la urma ce au lăsat-o în formarea mea. Chiar nu demult am deschis site-ul Universității “M.V.Lomonosov” din Moscova, al catedrei de filologie spaniolă și de literatură universală ca să descopăr că foarte mulți dintre foștii mei profesori nu mai activează, în schimb mai lucrează acolo unii dintre colegii mei de grupă, de an și de generație, care au rămas la universitate. Și mi-am adus aminte de cursurile de literatură universală contemporană ascultate jumătate de secol în urmă. M-a impresionat îndeosebi un capitol din manualul “Literatură universală din mileniul al doilea (1000-2000), capitol semnat de regretatul profesor Leonid Grigorievici Andreev, mulți ani decan al facultății de filologie și șef al catedrei de literatură universală ale Universității “M.V.Lomonosov”, unde mi-am luat primul doctorat în 1987. Capitolul reflectă starea de lucruri din literatura universală de la sfârșitul secolului trecut, dar în el am regăsit și foarte multe idei expuse de profesorul Leonid G. Andreev la cursurile sale încă pe când eram eu

student și pe care le mai găsesc și acum în notele mele de curs, inclusiv fraze sau formulări pe care atâția ani le-am repetat și eu la cursurile mele. Atunci nu se vorbea încă despre postmodernism, unele lucruri erau numite altfel, dar toate convergeau, într-un fel sau altul, spre ceea ce mai târziu s-a numit postmodernism. Era sfârșitul anilor 60... Dar despre acest aspect, adică despre aceea cum era comentată atunci literatura cea mai recentă, despre aceea cum am început eu să țin cursul de literatură universal, recurgând adesea la notele mele de curs, voi vorbi, poate, cu alt prilej.

Azi pentru toată lumea literatura sfârșitului de secol XX se indentifică, în primul rând, cu postmodernismul, care în viziunea multora dintre cei care fac literatură ar însemna o adevărată revoluție ce deschide posibilități nemaipomenite, reprezentând o nouă etapă în istoria literaturii și artei, o nouă paradigmă, un nou salt, o explozie puternică a energiilor creatoare. Cu alte cuvinte, postmodernismul este considerat curentul principal în literatura de azi, azi totul ce este literatură „bună” înseamnă postmodernism, cum până mai nu demult totul era modernism. Eu personal am o părere proprie despre postmodernism, expusă în mai multe cărți și studii, părere sugerată de o schemă a succesiunii curentelor literare, elaborată în scopuri pur didactice, dar care poate trezi și interesul teoreticienilor și istoricilor literari. Nu polemizez cu nimeni, mai curând constat niște lucruri. La unul dintre acestea aș dori să mă opresc în comunicarea mea.

Să încercăm să urmărim în linii generale mișcarea modernismului spre postmodernism în baza materialului oferit de literatura franceză. În lucrările despre postmodernism, în discuțiile și polemicile în jurul postmodernismului s-au conturat clar două puncte de vedere în ceea ce privește raportul *modernism-postmodernism*. Conform unuia, postmodernismul reprezintă o etapă în evoluția modernismului, conform altuia – postmodernismul este un sistem deosebit, o nouă calitate a literaturii, uneori sau adesea opus modernismului. Să ne amintim cunoscutul tabel întocmit de Ihab Hassan cu evidențierea trăsăturilor modernismului și postmodernismului, de unde ar reieși că modernismul și postmodernismul ar fi diferite, aproape opuse unul altuia, dar la o analiză mai atentă a acestor trăsături s-ar putea observa și o anumită afinitate, înrudire, condescendență între ele. Astfel, mișcarea „noului roman” francez spre „noul nou roman”, schimbarea priorităților și legătura reciprocă dintre ambele fenomene arată că postmodernismul este mai curând o etapă, poate ultima, în istoria modernismului, legată organic de principalele lui caracteristici și care le duce sau le dezvoltă până la limita lor logică. Prin urmare, postmodernismul este un produs al modernismului, un copil capricios și îndărătnic al acestuia. Să vedem încotro a împins literatura această mișcare a modernismului spre postmodernism, exemplificând cu materialul francez, poate cel mai relevant în comparație cu alte literaturi naționale, deși se spune că postmodernismul a luat naștere în America, dar aproape tot arsenalul său teoretic este de sorginte franceză.

După cum se știe, la baza modernismului se află ideea absurdității lumii, o lume fără Dumnezeu, fără sens, iar arta modernistă nu are de a face cu concretul istoric, cu realul. Realitatea modernistă este mitică prin esența sa, oricât de cotidiană ar fi reprezentarea ei. Absurditatea lumii se află și la baza literaturii existențialiste (Kafka, Sarte, Camus) cu toate încercările de a sfida sau depăși absurdul, inclusiv prin apelarea la mit. Absurdul alimentează „antidrama”, dar și „antiromanul”, adică „noul roman” și „noul nou roman” francez. Atât reprezentanții antidramei (Ionesco, Beckett), cât și cei ai noului roman (Robbe-Grillet, Butor ș.a.) resping canoanele tradiționale ale genurilor respective, renunță la dialog și acțiune, la personaje și fabulă, concentrându-se mai mult pe „tehnică” și pe „procedee”, pe primatul limbajului literaturii. Aceasta îi caracterizează și pe scriitorii grupați în jurul revistei *Tel Quel*, apărută în primăvara anului 1960 care se vor orienta spre structuralismul tot mai la modă atunci, iar ulterior spre poststructuralism. În evoluția modernismului spre postmodernism un rol important în Franța le-a revenit unor personalități de prim rang, cum ar fi Julia Kristeva, Roland Barthes, Jacques Derrida ș.a.

Roland Barthes în anii '40 este pasionat de Sartre, de marxism, în anii '50 descoperă lingvistica și semiologia, manifestă interes pentru noul roman. În prima sa carte *Gradul zero al scriiturii* (1953) el spunea că modelul scriiturii pare a fi lingvistic, că romanul nu-i decât o frază mare, subiectul îl constituie cuvintele, vidul. Noul roman era pentru el un model de literatură ce se eliberează de semnificații. În mișcarea modernismului (noul roman) spre postmodernism (noul nou roman) pare semnificativ articolul lui Roland Barthes *Drama, poemul, romanul*, în care analizează romanul lui Philippe Sollers *Dramă* (1965) și în legătură cu acest roman emite un șir de idei cum ar fi dispariția personajelor și a istoriilor, depersonalizarea narațiunii, debarasarea de psihologie, constatând în romanul lui Sollers cea mai mare ruptură dintre semnificat și referent, universul romanului devenind un spațiu al semnificațiilor, o mișcare a limbajului, un proces de autoproducere a cuvintelor, iar ca o concluzie ar putea servi afirmația conform căreia romanul lui Sollers poate fi citit doar de un scriitor, numai un scriitor poate fi capabil de așa ceva.

Printre altele, atunci când a lansat noțiunea de *intertextualitate* cu articolul (inițial o comunicare în seminarul lui Roland Barthes) *Bahtin: cuvântul, dialogul și romanul*, susținând că romanul monologic a fost substituit de romanul polifonic, Julia Kristeva considera drept modele de roman polifonic romanele lui Joyce, Proust, Kafka, iar drept exemplu de roman ce marca în literatură „ruptura”, aducea același roman al lui Philippe Sollers *Dramă*. Astfel Kristeva îl introducea pe Bahtin în circuitul occidental exact în momentul „rupturii”, al apariției filosofiei și esteticii poststructuraliste, al înlocuirii noului roman (modernist) cu noul nou roman (postmodernist). La mijlocul anilor '60 Sollers, liderul grupului din jurul revistei *Tel Quel*, era un postmodernist cunoscut. La început Sollers a fost atras de Robbe-Grillet, de noul roman, pe care în curând avea să-l învinuiască de inconsecvență, de faptul că nu și-a dus

până la capăt misiunea de a înnoi romanul, de a renunța la canonul tradițional: noul roman mai avea personaje, mai avea un loc determinat al acțiunii etc. Sollers declară că romanul trebuie să renunțe la sens și la adevăr, limba nu mai trebuie să fie un instrument, ci scopul însuși al romanului care are menirea de a arăta funcționarea scriiturii. După romanul *Dramă*, Sollers este pasionat de neofreudismul lingvistic al lui Lacan, de subconștient ca text, dar și de marxism. În următorul roman *Numere* (1966) textul trimite la un spațiu de producere, unde cuvintele nu sunt litere sau semne, ci urme ale numărării ce produce neconținut textul. Sollers vorbește despre aceea că orice scriitură este, vrând-nevrând, politică, că scriitura este o continuare a politicii prin alte mijloace, că trebuie întărită lupta ideologică, lupta cu ideologia burgheză în baza ideologiei socialiste. Limba devine pentru structuralistul de ieri o parte a istoriei, funcționând în textul societății capitaliste, de aceea demontarea limbii burgheze i se părea un mod eficace de demontare a sistemului burghez în general. Astfel, în declarațiile lui Sollers apare tot mai des numele lui Jacques Derrida, iar odată cu acesta și un șir de noțiuni fundamentale ale deconstructivismului (decentrare, joc, urmă etc.) ca întruchipare a ideologiei poststructuraliste. Deconstrucția este un fenomen asemănător intertextualității. În lipsa oricărui centru, totul devine text și intertext. Ar prezenta interes aparte felul cum Kristeva a lansat termenul „intertextualitate” și cum acesta a prins rădăcini și s-a răspândit printre reprezentanții postmodernismului francez, inclusiv printre membrii „Atelierului de literatură potențială” (OuLiPo), apărut odată cu grupul și revista *Tel Quel*. Pasionați de cuvintele lui Lautréamont, autorul *Cânturilor lui Maldoror*, care spunea: „Plagiatul este necesar”, membrii atelierului au creat o sumedenie de „texte”, de „plagate cu anticipație”. Citatul devine un procedeu fundamental al literaturii postmoderniste, iar textul alcătuit din citate, intertextul în general distruge orice urmă de roman în sensul tradițional al termenului, ceea ce și își propunea Sollers și noul nou roman.

Literatura franceză a dat un impresionant număr de teoreticieni ai postmodernismului (Barthes, Kristeva, Sollers, Foucault, Derrida ș.a.), dar lipsesc operele sau capodoperele postmoderniste, deoarece aproape nimeni nu le cunoaște și nici nu le citește. Același Sollers spunea despre sine: „Eu m-am obișnuit că nu mă citesc”, iar mai sus amintisem afirmația lui Barthes despre romanul lui Sollers *Dramă* precum că numai un scriitor este capabil să-l citească. Între teoria și practica postmodernismului francez s-a stabilit următoarea relație: pe de o parte, avem o teorie ce demonstrează că poate exista și fără literatură, iar pe de altă parte, avem o literatură ce demonstrează că poate exista și fără cititor, o literatură pentru scriitor. Ideea lui Roland Barthes despre lectură-scriitură înseamnă că cititorul se transformă în critic literar, în teoretician al literaturii, iar literatura se scrie pentru scriitori. Literatura, presupunea Barthes, rămâne în trecut, și tot Barthes declara că el (criticul literar) „citește puțin”.

Thomas Stearns Eliot își încheia poemul *Oameni găunoși* (1925) cu următoarele versuri: „Și astfel se termină lumea / Nu cu un bang, ci cu un scâncet” (trad. Mircea Ivănescu). Lumea, după cum vedem, nu s-a terminat, dar s-a terminat un secol și cu el și un mileniu, cel de-al doilea mileniu, iar ideea formulată de Eliot în versurile de mai sus se dovedește a fi destul de actuală pentru a caracteriza starea în care a ajuns literatura de la sfârșitul ultimului secol: nu la un bang, nu la o adevărată explozie sau erupție, ci mai curând la un scâncet, poate chiar la un „scârț”. Adevărata literatură, dacă a mai rămas așa ceva, trebuie căutată nu numai în postmodernism sau în ceea ce se numește postmodernism, ci în altă parte, dar nici prea departe: ea se află în fuziunea, în sinteza postmodernismului și a realismului, pentru că cele mai cunoscute și mai citite romane „postmoderniste” sunt tocmai acelea în care scriitorii au reușit să realizeze această sinteză. Iar istoria acestei sinteze se întinde pe întreg parcusul secolului al XX-lea, cu toate discuțiile, polemicile și confruntările estetice care au avut loc. Același Eliot menționa că chiar și cel mai original lucru pe care îl descoperim într-o operă dă în vileag ceea ce a eternizat numele poezilor plecați, numele predecesorilor. Este un lucru știut că un scriitor nu numai scrie, dar mai și citește, că experiența precedentă, conștient sau inconștient, este asimilată de acesta, valorificată, fructificată, că această experiență stimulează și uneori determină până și cel mai liber avânt de creație. Astfel se realizează sinteza în artă, în cultura spirituală, în general. Dar această sinteză poate deveni și un scop conștientizat, un program al unei mișcări literare, al practicii artistice, dacă avem în vedere și dezvoltarea „culturii critice”, termen propus de Veaceslav Ivanov, printre trăsăturile acestei „culturi critice” evidențiindu-se o tot mai mare înstrăinare și o tot mai mică înțelegere reciprocă între grupurile ce se specializează, o competiție inevitabilă a adevărurilor unilaterale și a valorilor relative.

O posibilă depășire a acestei „înstrăinări” și „competiții”, a acestei dispersări și dezmembrări caracteristice pentru cumpăna secolelor XIX-XX era căutarea unor căi de re-unire, de contopire a energiilor creatoare, deci a unei sinteze. O asemenea încercare de sinteză părea să fie simbolismul cu rădăcinile sale romantice, dar simbolismul nu a condus la depășirea crizei în arta și literatura de la cumpăna secolelor XIX-XX, dimpotrivă, aceasta s-a adâncit. Diagnosticul îl pusese încă Gustave Flaubert, o figură emblematică a acelei epoci. Care contopire a energiilor artistice ar fi trebuit să aibă loc, dacă Flaubert declară că literatura contemporană se îneacă în rahat, dacă toți ar trebui să-și asdministreze fier pentru a se salva de anemia de modă veche, moștenită de la Rousseau, Chateaubriand și Lamartine. Astfel aprecia Flaubert romantismul, dorind să-l tragă la răspundere pentru sensibilitatea amorală și idealurile lipsite de viață. Dar nu numai romantismul îl irita pe Flaubert, ci și toți cei ce se declarau realiști, naturaliști, impresionști și pe care îi considera „o adunătură de bufoni”.

La începutul secolului al XX-lea confruntările estetice se întetesc ca urmare a manifestării avangardelor artistice, numite și istorice, care până la sfârșitul secolului au tot încercat să șocheze publicul prin negarea cinică a oricăror tradiții. Să ne amintim de futuriști, dadaști, suprarealiști, ultraiști cu intenția lor de a nega și a distruge totul, de a începe de la zero, iar în a doua jumătate a secolului antiromancierii încearcă să înnoiasă romanul pornind de la nimic, respingând noțiunile învechite și toți porniți să judece realismul, literatura tradițională. Pe măsura constituirii esteticii moderniste se precizează pozițiile, se clarifică relațiile dintre diferite fenomene și curente. Nici realiștii nu stau cu mâinile în sân. Roger Martin du Gard declară, bunăoară, că el este din școala lui Lev Tolstoi, nu din cea a lui André Gide. Alfred Döblin își apără pozițiile în fața futuristului Marinetti, considerând că artiștii mai trebuie să facă și altceva decât să urle, să împuște, să hodorogească. Unilateralității avangardelor, John Galsworthy îi opune principiul integrității, a reprezentării atotcuprinzătoare a vieții: „Scopul artistului este să vadă mereu viața în întregime... O părțică de viață fără a fi corelată cu întregul nu are nicio perspectivă, ea e plată...”. Iată de ce predomină în epocă formele epice mari, moștenire venită dinspre Balzac. E.Zola, R.M. du Gard, J.Galsworthy, H.Mann, T.Dreiser, R.Rolland și alții scriu romane mari sau cicluri de romane. Milan Kundera era încântat de estetica romanului de tip balzacian, ceea ce îl va depărta ulterior de postmoderniști, deși nu va ignora experiența acestora. Realismul crea iluzia realității, a vieții în formele ei înseși – aceasta era marea descoperire a realiștilor. B.Shaw propunea următoarea formulă pentru artă: „Noi înșine în propriile noastre circumstanțe”. Dar același B.Shaw declara că tragedia vieții contemporane constă în aceea că nimic nu se întâmplă, de aceea *O viață* de Maupassant sau *Livada cu vișini* de Cehov se dovedesc a fi mai tragice decât moartea Julietei la Shakespeare. Dar viața se schimbă și tragicul apare sub alte forme, inclusiv la același B.Shaw, începând cu *Casa inimilor sfărâmate* și terminând cu „extravaganțele” sale, în care realitatea („propriile noastre circumstanțe”) este una fantastică, excentrică, absurdă, iar „noi înșine” ajungem să ne mitologizăm, să ne identificăm cu omul în general, de la Adam până la creatura artificială a anului 31920 din *Înapoi spre Matusalem*. Același lucru se poate spune și despre teatrul epic al lui Brecht, care apelează la o multitudine de elemente, de experimente, de idei, și tot pe umerii realismului. Aceeași mișcare de la cotidian spre sfera miticului o ilustrează destul de elocvent Th.Mann: de la *Casa Buddenbrock* spre romanul intelectual *Muntele vrăjit*, realul, cotidianul apare sub formă de mitic, iar în *Iosif și frații săi* miticul apare sub formă de real, de cotidian.

În dorința lor de a crea o imagine simbolică a lumii contemporane, a umanității în unitatea ei, mai mulți scriitori încearcă să facă o sinteză care s-ar conforma cunoscutei triade hegeliene și ar include înlăturarea contradicțiilor în mișcarea de la teză spre antiteză, adică o contopire a energiilor artistice venind din diferite direcții, iar pentru aceasta principiile esteticii realiste tradiționale li

se păreau înguste, uneori depășite, de aceea ei încearcă înnoirea realismului clasic. Dar nimeni nu neagă că realismul secolului al XX-lea s-a sprijinit pe realizările celui clasic din secolul al XIX-lea. Sintezele artistice din secolul al XX-lea se sprijină și ele pe umerii realismului, fie și ale unui realism înnoit, în ele nu lipsește componenta realistă. Creatori de asemenea sinteze conceptuale au fost nu numai B. Shaw, B. Brecht, Th. Mann, dar și H. Hesse, autorul *Jocului cu mărgelile de sticlă*, Herman Broch, autorul romanului *Moartea lui Vergiliu*, Heinrich Böll cu romanele sale *Opiniile unui clovn* și *Fotografie de grup cu doamnă* și alți scriitori ai secolului al XX-lea. Pe toți îi preocupă problema mitului, mitizarea existenței umane, umanizarea mitului. Există totuși o diferență în tratarea mitului în literatura realistă și în cea modernistă. În modernism mitul este o formă de reflectare și o modalitate de organizare a haosului. În acest sens este semnificativă părerea lui T. S. Eliot din eseul *Ulise, ordine și mit*, publicat în 1923, în care el scria despre cartea lui James Joyce că, folosind mitul, manevrând o paralelă continuă între contemporaneitate și antichitate, Joyce aplică o metodă pe care alții vor trebui s-o urmeze după el. Aceștia nu vor fi imitatori, tot așa cum nu este nici omul de știință care folosește descoperirile lui Einstein urmărindu-și-le independent pe ale sale. Este pur și simplu un mod de a controla, de a ordona, de a da formă și semnificație acestei imense panorame de zădărnici și anarhie care este istoria contemporană... În locul metodei narative putem folosi acum metoda mitică. Este, cred cu toată sinceritatea, un popas spre a face lumea modernă posibilă pentru artă.

În schimb, în literatura nmodernistă mitul nu este o formă de organizare a haosului, a destrămării, a absurdului, ci o modalitate de depășire a acestora. Cea mai mare realizare a literaturii contemporane este sinteza conceptuală ca formă de depășire a absurdului în tabloul general al existenței tragice a umanității ca parte a unui tot întreg. Literatura de factură filosofică, în primul rând, existențialistă a pus cu acuitate problema omului, a esenței sale adevărate. Dintre scriitorii existențialiști cel ce a creat o adevărată sinteză conceptuală a fost Jean-Paul Sartre, care vorbea despre necesitatea creării unei sinteze ale cărei părți componente ar fi existențialismul, marxismul și freudismul. Iar literatura ar trebui să corespundă acestei cunoașteri totale a lumii, cel mai indicat, în asemenea caz, fiind romanul personalității reale. Ceea ce a și încercat să realizeze Sartre în vasta sa monografie în trei volume, dedicată lui Flaubert - *Idiotul familiei. Gustave Flaubert din 1821 până în 1857*. În sinteza creată de Sartre un rol important l-au jucat nu numai ideile, dar și factorii externi, practica socială, războiul, Rezistența. Dacă variantele germane ale unor astfel de sinteze au apărut mai înainte, deoarece pentru Germania o adevărată catastrofă a fost primul război mondial, variantele franceze au apărut mai târziu, dat fiind faptul că o astfel de catastrofă pentru Franța a fost al doilea război mondial.

O variantă franceză de sinteză artistică reprezintă creația lui Louis Aragon de după al doilea război mondial. Teza o constituie creația lui Aragon din anii

'40-'50, adică realizarea în artă a patosului luptei de rezistență împotriva fascismului, iar antiteza este descoperirea de către comunistul Aragon a unor adevăruri uluitoare după congresul al XX-lea al P.C.U.S. Aragon continuă să creadă în posibilitățile realismului și ale romanului, însă acum scriitorul începe să pledeze pentru un realism și un roman „experimentale”, nesupuse unor reguli, principii sau dogme. „Realismul deschis” al lui Aragon din anii '60 are unele tangențe cu „realismul fără margini” promovat de Roger Garaudy, dar are mult mai multe cu suprarealismul din tinerețe, cu experiența modernismului și a antiromanului. „Romanele experimentale” („neromanele”) lui Aragon din această ultimă perioadă (*Moarte în serios, Blanche sau uitarea*) reprezintă și ele un gen literar sintetizator – „romane-poeme”, în care prevalează expresia asupra descrierii, în care se intensifică și elementul (neo)romantic.

Modele de sinteză artistică, de contopire a energiilor creatoare oferă nu numai literatura europeană, dar și cea de pe continentul american. O variantă americană de sinteză reprezintă creația lui William Faulkner, care declara că nu are studii, că nu se descurcă în idei, în schimb Faulkner se descurca foarte bine în oameni. Inițial modelul întregii umanități a fost pentru Faulkner lumea Sudului american, întruchipată în Yoknopatawpha sa, deși scriitorul spunea că personajele sale ar fi putut trăi oriunde, întrucât Faulkner scria despre experiența întregii umanități, misiunea lui fiind dezvăluirea adevărului despre om. Lectura classicilor literaturii universale, îndeosebi a scriitorilor francezi din secolul al XIX-lea, dar și a lui Dostoievski, admirația pentru Th. Mann, dar și pentru Joyce, au contribuit la sinteza tradițiilor realismului și modernismului în opera sa.

Un exemplu strălucit de sinteză artistică reprezintă romanul Americii Latine, îndeosebi din a doua jumătate a secolului al XX-lea. Pe fundalul lamentațiilor despre moartea romanului, scriitorii latinoamericani demonstrează contrariul, pun în evidență posibilitățile nepuizabile ale romanului. Romanul latinoamerican oferă un nou tip de sinteză, în care un rol important îl joacă caracterul specific al realității Americii Latine, unde omul secolului al XX-lea, după cum consemna Alejo Carpentier, este contemporan cu oameni ce trăiesc în cele mai diferite epoci, unde evenimentele de azi se împletesc cu credințele și obiceiurile străvechi, făcându-se astfel o legătură cu categoriile universale atemporale. În sinteza latinoamericană se include nu numai elementul mitic, ci și cel „minunat”, „neobișnuit”, aproape fantastic, „realitatea minunată” („lo real maravilloso”), o realitate în care se contopesc prezentul și trecutul, cotidianul și fantasticul, evenimentele contemporane și vechile tradiții culturale cu credințele și obiceiurile lor. Romanele lui Alejo Carpentier, Miguel Angel Asturias, Gabriel García Márquez propun asemenea sinteze, în care se împletesc cele mai diverse elemente formale și idei, curente și tendințe, valori și categorii etc. În aceste fuziuni se deslușesc clar două componente: pe de o parte modernistii (Proust, Joyce, Kafka, existențialiștii), iar pe de altă parte realiștii, de la Balzac până la Thomas Mann. García Márquez spunea că misiunea sa era să creeze un

roman atotcuprinzător, un roman total, un roman realist, în fine, deoarece în America Latină totul este real și posibil.

Avangarda postbelică, în varianta ei franceză și clasică, s-a mișcat dinspre teatrul absurdului și noul roman spre noul nou roman, apoi spre structuralism și deconstructivism, ajungând într-un final la postmodernism. Sunt foarte cunoscuți teoreticienii francezi ai postmodernismului și aproape deloc autorii literaturii postmoderniste franceze. Această nouă avangardă este mai curând teoretică, o recunoștea și Barthes când spunea că azi obiectul avangardei este teoretic. Cu toate acestea, postmodernismul se bucură de popularitate în prezent nu datorită teoriilor postmoderniste, care pot exista și fără literatură, fără opere artistice, ci tocmai datorită literaturii, dar nu literaturii scrise pentru scriitori, pe care numai scriitorii și sunt capabili s-o citească, ci datorită literaturii scrise pentru cititori, în primul rând. Postmodernismul se bucură de succes datorită romanelor unor mari prozatorii cum ar fi Umberto Eco, Italo Calvino, John Fowles, Julio Cortázar, Milan Kundera, Vladimir Nabokov și mulți alții, inclusiv prozatori considerați postmoderniști din spațiul românesc (Gh. Crăciun, M. Cărtărescu, Em. Galaicu-Păun ș.a.). Cum se împacă includerea sau prezența acestor scriitori printre postmoderniștii ale căror opere pot fi citite doar de scriitori? E la mijloc o contradicție, un paradox? Explicația ar trebui s-o căutăm tot în sinteza energiilor artistice, dar acum va fi vorba nu de sinteza realist-modernistă, caracteristică pentru prima jumătate a secolului al XX-lea, ci de sinteza realist-postmodernistă, tipică pentru jumătatea a doua a secolului trecut și începutul secolului al XXI-lea.

Spațiul acestei comunicări nu ne permite să ne oprim mai amănunțit asupra celor mai reprezentative romane ale scriitorilor menționați mai sus și asumați de postmodernism. Cele mai cunoscute romane ale acestor scriitori (*Numele tranafirului*, *Pendulul lui Foucault* de Umberto Eco, *Dacă într-o noapte de iarnă un călător* de Italo Calvino, *Iubita locotenentului francez*, *Magicianul* de John Fowles, *Șotron*, *Cartea lui Manuel* de Julio Cortázar, *Nemurirea* de Milan Kundera, *Lolita*, *Foc palid*, *Ada sau Ardoarea*. *O cronică de familie* de Vladimir Nabokov) se bucură de popularitate printre cititori nu pentru că în ele găsim aproape totul ce trebuie să fie într-o operă postmodernistă, ci pentru că în aceste romane teza postmodernistă se contopește cu antiteza realistă într-o sinteză artistică ce scoate operele respective dincolo de hățișul postmodernismului, conducând la noi modalități de înnoire a romanului ale cărui posibilități par a fi într-adevăr nemărginite.