

UNIVERSITATEA DE STAT DIN MOLDOVA

Cu titlu de manuscris

C.Z.U.: 821.135.1.09-3(043.2)

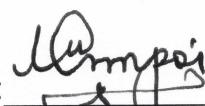
DIANA ȘEVCENCO

**PERSONAJUL ÎN ROMANUL ROMÂNESC DIN PERIOADA
INTERBELICĂ (MODALITĂȚI DE CARACTERIZARE
PSIHOLOGICĂ)**

622.01.LITERATURA ROMÂNĂ

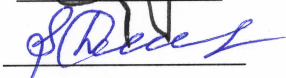
Teză de doctor în filologie

Conducător științific:



acad. Mihai Cimpoi, dr. hab., prof. univ.

Autorul:



CHIȘINĂU, 2023

© Şevcenco Diana, 2023

CUPRINS:

ADNOTARE	4
INTRODUCERE	7
1. REPERE CONCEPTUALE ALE CERCETĂRII	18
1.1. Particularități generale ale romanului psihologic	18
1.2. Statutul personajului în romanul psihologic interbelic	28
1.3. Transformări și extrapolări paradigmatic	38
1.4. Concluzii la capitolul 1	43
2. ROMANUL INTERBELIC: METAMORFOZE NARATIVE.....	46
2.1. Modele și realizări originale. Modelul dostoevskian: Liviu Rebreanu, Gib I. Mihăescu.....	46
2.2. Modelul proustian: Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu.....	54
2.3. Romanul trăirist: Mircea Eliade, Anton Holban, Max Blecher	62
2.4. Concluzii la capitolul 2.....	71
3. TEHNICI NARATIVE CA MODALITĂȚI DE CARACTERIZARE PSIHOLOGICĂ	73
3.1. Analiza introspectivă și formarea caracterului dialogic	77
3.2. Tehnica punctului de vedere la crearea personajului-conștiință	82
3.3. Notația analitică auctorială și proiecția personajului-experiență	89
3.4. Visul, reveria la constituirea modelului dinamic și a tipului halucinant.....	96
3.5. Confesiunea și monologul interior la personajul-mască și personajul-cameleon.....	106
3.6. Fluxul conștiinței și memoria involuntară la reprezentarea personajului (auto)reflexiv	118
3.7. Concluzii la capitolul 3	131
CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI	135
BIBLIOGRAFIE	140
Anexa 1	150
DECLARAȚIE PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII	152
CURRICULUM VITAE	153

ADNOTARE

Șevenco Diana: Personajul în romanul românesc din perioada interbelică (modalități de caracterizare psihologică), teză de doctor în filologie, Chișinău, 2023.

Structura tezei: introducere, trei capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie din 162 de titluri, anexa 1, 140 pagini de text de bază, declarația privind asumarea răspunderii, CV-ul autoarei. **Rezultatele obținute** sunt publicate în 11 lucrări științifice.

Cuvinte-cheie: caracterizare psihologică, conștiință, imagine artistică, lume interioară, analiză introspectivă, monolog interior, pluriperspectivism, fluxul conștiinței, notație auctorială, confesiune, memorie involuntară, construcție hibridă, personalitate individualizată, personaj (în devenire).

Scopul lucrării științifice constă în sistematizarea și reconsiderarea din perspectivă axiologică și interdisciplinară de azi a tehnicilor narative ca modalități de caracterizare psihologică, în vederea stabilirii profilului interior al personajului.

Obiectivele cercetării sunt: prezentarea sinoptică și analitică a celor mai importante cercetări științifice privind romanul psihologic european din perioada interbelică; examinarea influenței modelatoare a prozei europene asupra constituirii romanului psihologic în spațiul literar românesc; studierea impactului catalizator și modelator al romanului dostoevskian, proustian și gidian asupra noului roman românesc; investigarea narațiunii de tip subiectiv și a modalităților caracterologice noi în creația scriitorilor reprezentativi ai epocii: L. Rebreanu, Gib I. Mihăescu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, A. Holban, M. Blecher, M. Eliade; evidențierea factorilor culturologici ai creșterii interesului autorilor pentru stările lăuntrice și situațiile existențiale noi ale omului; descrierea instrumentariului nou de caracterizare psihologică a personajului în romanul românesc interbelic, prin identificarea elementelor definitorii ale caracterizării psihologice a personajului; investigarea *perspectivismului*, a *introspecției*, *confesiunii*, *fluxului de conștiință*, a *monologului interior* și a altor tehnici narative ca și mijloace artistice eficiente de configurare a imaginii *omului complet* în devenire; cercetarea impactului paradigmatic asupra modului de a concepe personajul românesc și crearea imaginii artistice a omului modern.

Noutatea și originalitatea științifică a tezei constă în elucidarea fațetelor contradictorii ale romanului european prin evidențierea influenței catalitice pentru contextul literar românesc, cu ilustrarea principiilor europene și a căilor prin care modelele creative au pătruns în conștiința estetică a scriitorilor români din perioada interbelică; în identificarea și în demonstrarea elementelor caracterologice de reprezentare artistică a omului interior; în reevaluarea din perspectivă umanistă a modalităților noi de prezentare a personajului în devenire.

Rezultatul obținut care contribuie la soluționarea unei probleme științifice importante constă în *reconceptualizarea noii viziuni* asupra tehnicilor narative, din unghiul caracterologic, *fapt care a permis inovarea paradigmei „ansamblului”* de personaje pentru *utilizarea ulterioară* la studierea imaginii „omului complet”.

Semnificația teoretică: investigația actualizează principiile modernismului literar și dezvăluie impactul lor asupra formelor de reprezentare și exprimare a personajului, în dinamica dialecticii lui interioare, ceea ce a generat identificarea unui concept integrator nou – cel de *personaj în devenire* care are afinități semantice cu ideea de umanitate, prin operarea căruia putem descifra calitatea desăvârșită de *subiect-personalitate-existențială* în manifestarea plenară a „omului din om”.

Valoarea aplicativă a cercetării rezultă din unghiului de abordare original al subiectului, precum și din caracterul multiaspectual și interdisciplinar axat pe deschiderea unei perspective mult mai largi pentru descifrarea tiparului uman, prin utilizarea conceptelor moderne ale teoriei literare și ale filosofiei. Lucrarea prezintă, de asemenea, perspective inedite de investigare a personajului, oferind noi posibilități pentru modernizarea cursurilor universitare de profil, pentru eficientizarea analizei textului literar, precum și pentru viitoarele contribuții la dezvoltarea teoriei și metodologiei literare.

Implementarea rezultatelor științifice. Rezultatele esențiale ale tezei au fost aplicate la elaborarea articolelor (4 publicații) și la prezentarea comunicărilor științifice în cadrul unor conferințe naționale și internaționale (7 comunicări).

АННОТАЦИЯ

Шевченко Диана: Персонаж румынского романа межвоенного периода (методы психологической характеристики), диссертация по филологии, Кишинев, 2023.

Структура работы: введение, три главы, общие выводы и рекомендации, библиография из 162 источников, приложение 1, 140 страниц основного текста, заявление об ответственности, CV автора, **результаты диссертации** были отражены в **11 научных работах**.

Ключевые слова: психологическая характеристика, сознание, художественный образ, внутренний мир, самосозерцательный анализ, внутренний монолог, множественный перспективизм, поток сознания, авторская отметка, исповедь, непровольная память, гибридная конструкция, индивидуализированная личность, персонаж (в становлении).

Цель научной работы состоит в систематизации и переосмыслении с современной аксиологической и междисциплинарной точки зрения приемов повествования как методов психологической характеристики, в смысле установления внутреннего профиля персонажа.

Задачи исследования являются: синоптическое и аналитическое представление наиболее важных научных исследований европейского психологического романа межвоенного периода; исследование формирующего влияния европейской прозы на создание психологического романа в румынском литературном пространстве; изучение каталитического и формирующего воздействия романов Достоевского, Пруста и Джиды на новый румынский роман; исследование субъективного повествования и новых характерологических модальностей в творчестве представительных писателей эпохи: Л. Ребряну, Гиб И. Михэеску, Камила Петреску, Хортензии Пападат-Бенгеску, А. Холбана, М. Блехера, М. Элиаде; выделение культурологических факторов повышения интереса авторов к внутренним состояниям и новым экзистенциальным ситуациям человека; описание новых средств психологической характеристики персонажа в межвоенном румынском романе путем выявления определяющих элементов психологической характеристики персонажа; исследование перспективизма, самоанализа, исповеди, потока сознания, внутреннего монолога и других повествовательных приемов как эффективных художественных средств формирования образа целостного человека в процессе становления; исследование парадигматического влияния на восприятии румынского характера и на создание художественного образа современного человека.

Научная новизна и оригинальность диссертации заключаются в освещении противоречивых граней европейского романа путем выделения каталитического влияния на румынский литературный контекст, с иллюстрацией европейских принципов и способов, посредством которых творческие модели проникли в эстетическое сознание румынских писателей межвоенного периода; в выявлении и демонстрации характерологических элементов художественного изображения внутреннего человека; в переоценке с гуманистической точки зрения новых способов представления становящегося персонажа.

Полученный результат, способствующий решению важной научной проблемы, состоит в *переосмыслении нового взгляда* на повествовательные приемы с характерологической точки зрения, что *позволило новаторствовать* парадигму «ансамбля» персонажей для *дальнейшего использования* при изучении образа «цельного человека».

Теоретическое значение работы: исследование актуализирует принципы литературного модернизма и выявляет их влияние на формы изображения и выражения персонажа, на динамику его внутренней диалектики, что привело к выявлению нового интегративного понятия - *героя в становлении*, имеющее смысловое родство с идеей человечества, посредством действия которого мы можем расшифровать совершенное качество субъектно-лично-экзистенциального в полном проявлении «человека в человеке».

Прикладная ценность исследования обусловлена оригинальным подходом к субъекту, а также многоаспектным и междисциплинарным характером, ориентированном на открытие гораздо более широкой перспективы человеческого типа за счет использования современных концепций теории литературы и философии. Работа также представляет новые перспективы исследования персонажа, предлагая новые возможности для модернизации специализированных университетских курсов, повышения эффективности анализа литературного текста, а также для будущего вклада в развитие теории и методологии литературы.

Внедрение научных результатов. Основные результаты диссертации были применены при разработке статей (4 публикации) и представлении научных сообщений на национальных и международных конференциях (7 сообщений).

ANNOTATION

Sevcenco Diana: The character in Romanian novel of the interwar period (modalities of psychological characterization), thesis of PhD in philology, Chisinau, 2023.

Thesis structure: introduction, three chapters, general conclusions and recommendations, bibliography made up of 162 titles, appendix 1, 140 pages of basic text, statement of responsibility, the author's CV, the results obtained are published in **11 scientific papers**.

Keywords: psychological characterization, consciousness, artistic image, inner world, introspective analysis, interior monologue, pluriperspectivism, stream of consciousness, authorial notation, confession, involuntary memory, hybrid construction, individualized personality, character (in the process of formation).

The purpose of the work consists in systematization and reconsideration from today's axiological and interdisciplinary perspective of narrative techniques as psychological characterization methods, in order to establish the inner profile of the character.

Research objectives: the synoptic and analytical presentation of the most important scientific research on the European psychological novel of interwar period; examination of shaping influence of European prose on the creation of psychological novel in Romanian literary space; studying the catalytic and shaping impact of Dostoevsky, Proust and Gide novel on Romanian novel; the investigation of subjective narrative and new characterological modalities in the creation of the representative writers of the era: L. Rebreanu, Gib I. Mihaescu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, A. Holban, M. Blecher, M. Eliade; highlighting the culturological factors of authors' interest increase in the inner states and new existential situations of human being; description of new tools for the psychological characterization of the character in the interwar Romanian novel, by identifying the defining elements of psychological characterization; investigation of perspectivism, introspection, confession, stream of consciousness, inner monologue and other narrative techniques as effective artistic means of configuring the image of the complete human in the process of formation; research of the paradigmatic impact on the way to conceive the novel character and the creation of the artistic image of the modern human.

The scientific novelty and originality of the thesis consists in the elucidation of contradictory facets of European novel by highlighting the catalytic influence for Romanian literary context, with the illustration of European principles and the ways through which the creative models entered the aesthetic consciousness of the Romanian writers from the interwar period; in identifying and demonstrating the characterological elements of artistic representation of the inner human; in reevaluation from a humanistic perspective the new ways of presenting the character in the process of formation.

The scientific result obtained consists in *reconceptualization* of a new vision on narrative techniques, from the characterological angle, a *fact that allowed the innovation* of "ensemble" of characters paradigm for *further use* in studying the image of the "complete human".

Theoretical significance: the investigation updates the principles of literary modernism and reveals their impact on the forms of representation and expression of the character, in the dynamics of his inner dialectics, which generated the identification of a new integrative concept - that of a *character in the process of formation* that has semantic affinities with the idea of humanity, through the operation of which we can decipher the perfect quality of an existential-personality-subject in full manifestation of a "human from the human".

Applied value of the research results from the original approach to the subject, as well as from the multiple and interdisciplinary aspect focused on opening a wider perspective for the human type, by using modern concepts of literary theory and philosophy. The work also presents new perspectives for the investigation of the character, offering new possibilities for the modernization of specialized university courses, for the efficiency of literary text analysis, as well as for future contributions to the development of literary theory and methodology.

Implementation of scientific results. The essential results of the thesis were applied to the elaboration of articles (4 publications) and to the presentation of scientific communications at national and international conferences (7 communications).

INTRODUCERE

Actualitatea și importanța temei investigate. În literatura română interbelică și-a găsit reflectarea artistică viața tumultuoasă, multiformă și ambiguă a unei societăți marcată puternic de primul război mondial, de crizele ce i-au urmat, dar și de noi curente ideologice, filosofice, religioase, morale, de marile descoperiri în științele naturale, socio-umane și în domeniul inovațiilor tehnologice.

În acea societate democratică, pluralistă se constituise totuși un vector de dezvoltare director, determinat de confruntarea dintre „forțele progresiste și forțele reacționare” (E. Lovinescu), civilizația românească atingând apogeul tensiunilor evolutive. Sincronizarea cu Occidentul în plan social, cultural și literar era considerată, în spațiul românesc, un imperativ. Tot mai mulți scriitori și filosofi extindeau, cu necesitate, ideea *sincronismului* asupra romanului românesc. Va fi luat în discuție, în special, statutul romanului psihologic, care trebuia să pună în expresie constituția interioară complexă a „omului complex” (G. Ibrăileanu), a „omului întreg” (C. Noica) în procesul contradictoriu al devenirii conștiinței de sine a personalității noi, individualizate. Se va produce deci o apropiere de reflexia personajului în eseu filosofic al lui Lucian Blaga, Emil Cioran și Constantin Noica, ultimul elaborând, în 1937, un adevărat tratat „în jurul individului”.

Viziunile artistice ale scriitorilor după primul război mondial s-au modificat profund sub impactul a ceea ce ofereau, în epocă, filosofia, psihologia și sociologia. Modalitățile narative vor evolua fără a se ține seama de autoritatea vreunui canon, stilurile artistice individualizate se vor întrepătrunde, îmbogățindu-se reciproc și funcționând printr-o interrelaționare activă. Mulți romancieri și-au asumat, chiar, drept sarcină principală, înfruntarea și depășirea formulelor narative convenționale, regândirea relațiilor dintre literatură și faptul real, în favoarea reconstrucției fundamentale a romanului ca gen. Astfel, noile trăsături definitorii ale romanului, „avatarurile” interbelice ale acestuia prezintă interes până la ora actuală, nu doar pentru cercetătorii literari, ci și pentru cei preocupați de diversele mutații de fond în psihologia umană.

Deși critica și teoria literară au emis, până în prezent, teze importante ce reflectă conținutul (structura) personajului literar, ele nu acoperă și nu explică în întregime universul problematic și caracterologic al acestuia. Rămân insuficient studiate aspectele ce țin de modalitățile de caracterizare psihologică a personajelor. De aici provine și actualitatea, și importanța cercetării acestei teme, precum și ponderea ei științifică. Or, există și astăzi fenomene – determinate de atmosfera cultural-spirituală, de modificările ce se produc în mentalitatea individului (și a personajelor), de acțiunile conștiente sau inconștiente ale acestuia – care nu sunt

studiate pe deplin. E firesc deci ca aceste forme de manifestare și procese inedite să se bucure de demersuri explicative cât mai complete, fiind deschise oricând pentru actualizări noi.

Actualitatea cercetării de față mai rezidă în analiza *pe text*, cu *finalitate didactică* a tehnicilor narative cu funcții caracterologice care nu s-au bucurat, până în prezent, de atenția cuvenită a exegezei și a naratologiei contemporane. Se impune deci necesitatea unei analize mai profunde a imaginii artistice a universului interior al personajului în multipla varietate a ipostazelor sale interioare.

Descrierea situației în domeniul cercetării și identificarea problemelor. Afirmarea romanului psihologic românesc se datorează, în mare parte, și capacității prozatorilor de a sonda și transpune artistic viața spirituală a omului în devenire. Caracterizarea psihologică ocupă, în perioada interbelică, un loc tot mai însemnat în domeniul romanului. Ea devine cea mai eficientă modalitate de explorare și de individualizare a personajului. Iată de ce în procesul contemporan de studiere și promovare a literaturii moderne cercetarea mai cuprinzătoare a imaginii ideatico-artistice a *omului complet* devine un obiectiv stringent.

În această ordine de idei, drept repere ne-au servit următoarele contribuții de valoare: Harold Bloom, *Canonul occidental* [14] – un studiu fundamental, alcătuit din patru părți, în care autorul pledează pentru viabilitatea ideii de canon literar, identificând și „piscurile” definiții ale acestuia, de la Shakespeare, Dante, Goethe la „canonicii” secolului al XX-lea: M. Proust, J. Joyce, F. Kafka și Borges, pe Proust considerându-l un „concurrent” al lui Shakespeare în „forța de reprezentare a personalității”; Wayne G. Booth, *Retorica romanului* [15], în care se face o reconsiderare a funcțiilor mijloacelor de expresie specifice romanului, punându-se accentul pe relevanța psihologică a acestora; Mihail Bahtin, *Probleme de literatură și estetică* [6], *Problemele poeziei lui Dostoievski* [7] – lucrări de interes mondial, în care savantul rus instituie un nou sistem de evaluare estetică a operei scrise, un sistem bazat pe ideea filosofică a naturii *dialogice* a cuvântului, a enunțului și a ființei umane; Edward Morgan Forster, *Aspects of the novel* [152] – tema centrală a acestei lucrări de epocă este statutul romanului realist și al psihologiei românești în raport cu mutațiile formale moderniste; R-M. Albérès. *Istoria romanul modern* [1] – studiu construit pe opoziția „forțelor de creștere” care reprezintă romanul tradițional și al „forțelor de opoziție” care au reformat arta romanului european; G. Ibrăileanu, *Scriitori români și străini* [74], eseu în care criticul pune în evidență, printre primii în spațiul culturii române, impactul literaturii universale asupra viziunii auctoriale a scriitorilor români; Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români* [143], o culegere de articole critice în care L. Rebreanu și Hortensia Papadat-Bengescu sunt considerați „doi critici ai romanului nou” și doi scriitori care „au exercitat o înrâurire adâncă asupra dezvoltării romanului nou”, iar Gib I. Mihăescu și Camil

Petrescu – promotorii unei convenții literare pe care o numește „al treilea realism”; Jaap Lintvelt, *Punctul de vedere* [83] – un eseu de tipologie narativă cu titlu de referință pentru teoreticienii literari, dar și pentru cititorii de romane; Dumitru Micu, *În căutarea autenticității* [91], volum în care autorul analizează – tocmai din perspectiva anunțată în titlu – opera marilor romancieri din perioada interbelică, stabilind o serie de relații între scrisul acestora și câteva modele din literatura universală: M. Proust, J. Joyce, V. Wolf ș.a.; Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe* [88] – un alt tratat de referință despre evoluția tipologică a romanului românesc, în care criticul întreprinde, în spiritul erudiției și al discernământului care îl caracterizează, o clasificare a genului românesc, care a devenit, pentru cercetătorii literaturii, una dintre cele „canonizate”: este vorba de romanul *ionic, doric și corintic*; Alexandru Protopopescu, *Romanul psihologic românesc* [125] – o explorare a aspectelor esențiale, definitorii ale fenomenului românesc interbelic (și nu numai), evidențiindu-i, de rând cu *autenticitatea*, pregnanța remodelatoare a *psihologismului*; Martin Buber, *Eu și Tu* [17] – una dintre „marile cărți mici” ale gândirii filosofice universale, o „adevărată biblie a întâlnirii și dialogului”, relația dialogică fiind înțeleasă ca „un eveniment ontologic” sau „locul de manifestare a Spiritului” (Șt. A. Doinaș); Constantin Noica, *Devenirea întru ființă* [100], cunoscut eseu filosofic în care se vorbește despre „un sentiment românesc mai deosebit al ființei”, cu trimitere la „geniul limbii” și cu ilustrarea ideii principale în baza creației plastice a lui C. Brâncuși; Anatol Gavrilov, *Conceptul de roman la G. Ibrăileanu și structura stratiformă a operei literare* [58] – un studiu substanțial, de mare erudiție teoretică și umanistă, care include „rezultatele cele mai importante ale cercetărilor efectuate de autor pe parcursul a patru decenii în domeniul teoriei și criticii romanului universal și național” și al „problematicii complexe a personajului românesc”; Aliona Grati, *Cuvântul Celuilalt. Dialogismul romanului românesc* [65] – una dintre cele mai importante lucrări de la noi care au încercat să pună în circulație „paradigma dialogică a științei literaturii”, pe linia – explicită – a sistemului estetic bahtinian, autoarea reușind să dezvăluie nuanțe valorice inedite ale romanului românesc în general și ale romanului contemporan basarabean în special.

Nu au rămas în afara atenției noastre și alte importante studii privind – din diverse unghiuri – aspectele distinctive ale romanului psihologic românesc, studii pe care le-am citat, la locul potrivit, pentru argumentarea critico-teoretică a propriilor observații și idei, avem în vedere: *Istoria literaturii române contemporane* de Eugen Lovinescu [87]; *Ficțiunea jurnalului intim* de Eugen Simion [135]; *Romanul de analiza psihologică în literatura română interbelică* de Gheorghe Lăzărescu [81]; *Spiritul și Literatura. Încercări de pseudocritică* de Alexandru Paleologu [103]; *Poetica postmodernismului* de Liviu Petrescu [115]; *Romanul românesc interbelic: debateri teoretice, polemici, opinii critice* de Carmen Mușat [96]; *Eu, personajul*

[121], *Lumea personajului. O sistematică a personajului literar* [122] de Vasile Popovici; *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia* de Mihai Cimpoi [33]; *Texistențe. Umbra lui Ulysse* de Alexandru Burlacu [18], precum și *Dicționarul de termeni literari* al lui Dinu Pillat [117]; studiul colectiv de *Terminologie poetică și retorică* elaborat la Universitatea din Iași [105]; *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* [151] și altele – toate servind drept surse pentru verificarea propriilor supoziții teoretice, pentru precizarea semantică a conceptelor și a terminologiei utilizate pe parcursul cercetării și pentru atingerea obiectivelor științifice ale tezei.

Lucrările și studiile în limbi străine (engleză, franceză, rusă) care ne-au folosit la consolidarea unui punct de vedere personal referitor la dimensiunea și componenta romanului european, metamorfozele formelor literare, precum și a spiritului individului sunt: Deleuze Gilles, *Proust and Signs* (2000); Harry Levin, *James Joyce. A critical introduction* (1970), Beach Joseph Warren, *The twentieth century novel: studies in technique* (1932), Edel Leon *The modern psychological novel* (1964), Descamps Marc-Alain, Alfille Licien, Nicolescu Basarab. *Que est-ce-que le transpersonnel?* (1987), Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman* (1998); Бахтин Михайл Михайлович. *Эстетика словенского творчества* (1979).

Esențiale ca material demonstrativ al tezei și pentru valorizarea noului tip de personaj romanesc sunt următoarele scrieri epice: *Pădurea spânzuraților* de L. Rebreanu; *Rusoaica* de Gib I. Mihăescu; *Concert din muzică de Bach* de Hortensia Papadat-Bengescu; *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* și *Patul lui Procust* de Camil Petrescu; *Maitreyi* de M. Eliade; *O moarte care nu dovedește nimic* de A. Holban și *Întâmplări în irealitatea imediată* de M. Blecher.

Scopul lucrării constă în sistematizarea și reconsiderarea din perspectivă axiologică și interdisciplinară de azi a tehnicilor narative ca modalități de caracterizare psihologică, în vederea stabilirii profilului interior al personajului.

Scopul preconizat se va releva prin intermediul următoarelor **obiective de cercetare**:

- prezentarea sinoptică și analitică a celor mai importante cercetări științifice privind romanul psihologic european din perioada interbelică;
- examinarea influenței modelatoare a prozei europene asupra constituirii romanului psihologic în spațiul literar românesc;
- studierea impactului catalizator și modelator al romanului dostoevskian, proustian și gidian asupra noului roman românesc;

- investigarea narațiunii de tip subiectiv și a modalităților caracterologice noi în creația scriitorilor reprezentativi ai epocii: L. Rebreanu, Gib I. Mihăescu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, A. Holban, M. Blecher, M. Eliade;
- evidențierea factorilor culturologici ai creșterii interesului autorilor pentru stările lăuntrice și situațiile existențiale noi ale omului;
- descrierea instrumentariului nou de caracterizare psihologică în romanul românesc interbelic prin identificarea elementelor caracterologice definitorii;
- investigarea *perspectivismului*, a *introspecției*, a *confesiunii*, *fluxului de conștiință*, a *monologului interior* și altor tehnici narative ca și mijloace artistice eficiente de configurare a imaginii *omului complet* în devenire;
- cercetarea impactului paradigmatic asupra modului de a concepe personajul românesc și crearea/configurarea imaginii artistice a omului modern.

Noutatea și originalitatea științifică a tezei constă în elucidarea fațetelor contradictorii ale romanului european prin evidențierea influenței catalitice pentru contextul literar românesc, cu ilustrarea principiilor europene și a căilor prin care modelele creative au pătruns în conștiința estetică a scriitorilor români din perioada interbelică; în identificarea și în demonstrarea elementelor caracterologice de reprezentare artistică a omului interior; în reevaluarea din perspectivă umanistă a modalităților noi de prezentare a personajului în devenire.

Rezultatul obținut care contribuie la soluționarea unei probleme științifice importante constă în *reconceptualizarea noii viziuni* asupra tehnicilor narative, din unghiul caracterologic, *fapt care a permis inovarea* paradigmei „ansamblului” de personaje pentru *utilizarea ulterioară* la studierea imaginii „omului complet”.

Semnificația teoretică: investigația actualizează principiile modernismului literar și dezvăluie impactul lor asupra formelor de reprezentare și exprimare a personajului, în dinamica dialecticii lui interioare, ceea ce a generat identificarea unui concept integrator nou – cel de *personaj în devenire* care are afinități semantice cu ideea de umanitate, prin operarea căruia putem descifra calitatea desăvârșită de *subiect-personalitate-existențială* în manifestarea plenară a „omului din om”.

Valoarea aplicativă a cercetării rezultă din unghiului de abordare original al subiectului, precum și din caracterul multiaspectual și interdisciplinar axat pe deschiderea unei perspective mult mai largi pentru descifrarea tiparului uman, prin utilizarea conceptelor moderne ale teoriei literare și ale filosofiei. Lucrarea prezintă, de asemenea, perspective inedite de investigare a personajului, oferind noi posibilități pentru modernizarea cursurilor universitare de profil, pentru

eficientizarea analizei textului literar, precum și pentru viitoarele contribuții la dezvoltarea teoriei și metodologiei literare.

Rezultatele științifice principale înaintate spre susținere:

1. S-a fundamentat o sinteză utilă pentru studierea istoriei și a tipologiei romanului modernist, a exegezei europene și românești cu privire la marea „ruptură” în evoluția acestuia determinată de impactul modelului dostoievskian, proustian și gidian. Ca urmare a „rupturii” a intrat în funcțiune forța *modelatoare* a celor trei tipuri de roman în spațiul prozei românești, în perfect acord cu teoria *sincronismului* lovinescian.

2. S-a ilustrat că mutația s-a produs la nivelul construcției românești, dar și la cel al concepției de *poetică* a romanului, prin asimilarea simbiotică a convențiilor și practicilor scripturale promovate de modelele sus-amintite. În direcția respectivă au perseverat, L. Rebreanu, Camil Petrescu, Gib I. Mihăescu, Hortensia Papadat-Bengescu, A. Holban, M. Blecher și M. Eliade.

3. S-a argumentat că romanul psihologic impune, în mod legic, adoptarea sau generarea unor modalități compozițional-stilistice noi de caracterizare a personajului, adecvate obiectivului scriitoricesc de a scoate în evidență *individualitatea* acestuia, calitatea sa deplină de *subiect-personalitate*.

4. S-a exemplificat necesitatea și apariția unor tehnici narative noi care a facilitat atingerea unor obiective artistice majore. Am constatat că cele mai utilizate și cele mai eficiente modalități s-au dovedit a fi: introspecția, monologul interior, pluriperspectivismul, notația analitică auctorială, fluxul conștiinței, memoria involuntară și alte tehnici specifice literaturii confesive.

5. S-a demonstrat că în funcție de teoria estetică a *dialogismului* bahtinian, în acord cu perspectivismul, cu teoria punctului de vedere, polifonia vocilor narative, puterea de influență a *psihologismului* a adus și o redefinire substanțială a ființei omului – fapt ce i-a conferit personajului mai multă credibilitate în fața cititorului și mai multă *autenticitate* în raport cu personajul monologic din romanul tradițional.

Rezultatele cercetării pot fi utile la elaborarea cursurilor universitare și a materialelor didactice cu caracter teoretico-literar și istorico-literar, la scrierea manualelor de literatură, precum și la redactarea tezelor de an, de licență și masterat. Eventual, materialele tezei și sintezele pe care le conține vor servi drept sursă de informare pentru cei interesați de complexitatea psihologiei umane.

Ipoteza de cercetare: personajul din romanul românesc al epocii interbelice, conceput prin mijlocirea modalităților modernizate de caracterizare psihologică cuprinde multiple ipostaze ale devenirii.

Suportul metodologic și teoretico-științific. Partea teoretico-metodologică fundamentală cuprinde studii care dezvoltă tema crizei romanului realist, statutul și metamorfozele formelor narative, aspecte ce pun în lumină tradiția și noutatea romanului modernist și a personajului literar printre care menționăm: E. M. Forster, *Aspecte ale romanului*, R-M. Albérès *Istoria romanului modern*, M. Bahtin *Probleme de literatură și estetică și Problemele poeziei lui Dostoievski*, An. Gavrilov, *Conceptul de roman la G. Ibrăileanu și structura stratiformă a operei literare și În căutarea de noi repere pe drumul gândirii*; V. Popovici *Eu, personajul și Lumea personajului. O sistematică a personajului literar* ș.a.

Suportul metodologic al unei asemenea abordări constă în realizarea unei sinteze selective a metodelor specifice teoriei, criticii literare, psihologiei și epistemologiei literare moderne. Pe parcursul elaborării tezei am exploatat, în mod aplicativ, diverse metode de cercetare științifică: analiza textuală, metoda comparată, metoda dialectică, structurală, hermeneutica, abordarea intrinsecă și extrinsecă ș.a.

Implementarea rezultatelor științifice. Rezultatele esențiale ale tezei au fost aplicate la elaborarea articolelor (4 publicații) și la prezentarea comunicărilor științifice în cadrul unor conferințe naționale și internaționale (7 comunicări).

Aprobarea rezultatelor. Teza a fost elaborată, discutată și susținută la *Sectorul de literatură română premodernă și modernă* (11.06.2019) și *Seminarul științific de profil* din cadrul Institutului de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” al USM (28.04.2023). Tezele esențiale ale investigației au fost reflectate, între anii 2004 și 2021, dintre acestea menționăm: articole publicate în reviste de specialitate: **Fluxul Conștiinței la James Joyce și Camil Petrescu.** În: *Metaliteratură*, Chișinău, 2004, vol. 10, p. 148-152. ISBN 9975-921-60-4; **Memoria involuntară – modalitate de caracterizare psihologică a personajului interbelic.** În: *Metaliteratură*, Chișinău, 2014, nr. 2 (36), p. 74-80. ISSN 1857-1905; **Funcția caracterologică a monologului interior în romanul lui Anton Holban.** În: *Philologia*, Chișinău, 2014, nr. 3-4 (273-274), p. 31-38. ISSN 1857-4300; **Tehnica punctului de vedere.** În: *Philologia*, Chișinău, 2016, nr. 5-6 (287-288), p. 17-26. ISSN 1857-4300, ISSN-e 2587-3717; și comunicări științifice/teze prezentate în cadrul unor conferințe și colocvii naționale și internaționale: **Jurnalul Intim – modalitate de caracterizare psihologică a personajului în romanul psihologic interbelic.** În: *Rezumatele lucrărilor Conferinței Internaționale a Tinerilor Cercetători*, Chișinău, 2005, p. 202. ISBN 9975-9716-1-X; **Contribuția filosofiei dialogului la teoria comunicării.** În: *Materialele Conferinței Științifice interuniversitare dedicată aniversării a XV-a de la fondarea Academiei „Ștefan cel Mare”*, Chișinău, 2006, p. 246-253. ISBN 978-9975-935-97-5; **Confesiunea – modalitate de autoidentificare a personajului în romanul**

românesc. În: Materialele Colocviului Internațional anual ediția a V-a Filologia Modernă: Realizări și perspective în context european. Reprezentări identitare în discursul lingvistic și literar actual, Chișinău, 2012, p. 60-65. ISBN 978-9975-4354-1-3; **Analiza introspectivă – modalitate de caracterizare psihologică a personajului în romanul românesc.** În: Materialele Colocviului Internațional „Lecturi in memoriam acad. Silviu Berejan”, Chișinău, 2013, p. 71-75. ISBN 978-9975-4354-5-1; **Personajul din romanele interbelice – modalități de caracterizare psihologică.** În: Materialele Colocviului Internațional „Lecturi in memoriam acad. Silviu Berejan” (ediția a V-a). Chișinău, 2021. p. 191-198. ISBN 978-9975-3387-7-6; **Visul personajului – formă conținutistă de caracterizare psihologică.** În: Materialele Colocviului Internațional anual ediția a VI-a, Filologia Modernă: Realizări și perspective în context european. Cercetarea filologică între tradiție și inovare, Chișinău, 2015, p. 119-123. ISBN 978-9975-4358-4-0; **Schimbarea perspectivei în caracterizarea personajului (anii 20-30).** În: Materialele conferinței științifice internaționale „Perspectivele și problemele integrării în spațiul European al Cercetării și Educației”, Cahul: USC, 2019. p. 302-306. ISSN 2587-3563, E-ISSN 2587-3571.

Sumarul compartimentelor tezei. Concepută ca o cercetare analitică cu caracter aplicativ, lucrarea corespunde obiectivelor trasate și este structurată în: Introducere, trei Capitole (fiecare este însoțit de concluzii), Concluzii generale, Recomandări și Bibliografia selectivă a lucrărilor teoretice, critice și artistice utilizate, o Anexă.

În **Introducere** este argumentată actualitatea și importanța științifică a temei, este conturat cadrul problematic și stadiul actual de cercetare a subiectului, susținându-se, totodată, necesitatea înnoirii demersului teoretic și analitic asupra panoramei „vieții complete” a „omului complet”; sunt formulate principalele scopuri și obiective. De asemenea, trasăm perspectivele metodologice ale investigării, descriem suportul teoretico-științific al lucrării și prefigurăm valoarea practică a acesteia, evidențiind caracterul ei novator. Fiind axată pe o problemă de teorie și istorie literară, cu incursiuni în domeniul filosofiei și cel al psihologiei, teza se vrea un studiu pertinent, cu caracter interdisciplinar, asupra complexității subiectului investigat.

În **primul capitol, Repere conceptuale ale cercetării,** am profilat tabloul sintetic al evoluției romanului european, cu referire la cel psihologic, am făcut delimitările conceptuale necesare, precizând sensul specific al termenilor utilizați pe parcursul studiului. Termenul *analiză psihologică* și, în special, cel de *roman de analiză psihologică* circulă ca noțiuni teoretice mai ales în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și în secolul următor, teoria și critica literară beneficiind de conceptele filosofiei și ale psihologiei moderne privind inconștientul, subconștientul, sinele, eul ș.a.m.d. În romanul psihologic, *omul* nu mai este privit ca un produs

tipic al determinismului social, nici ca promotor al unor acțiuni determinate exclusiv de rațiunea lui practică, ci ca *o individualitate pluridimensională și integră*, comportamentul său fiind rezultanta interacțiunii celor trei niveluri ale psihicului uman: sinele, eul și supraeul. Autorii romanului de analiză psihologică explorează, cu prioritate și în mod principal, psihicul, zonele conștientului și subconștientului, formele comportamentului contradictoriu, dar – mai ales – adâncul tenebros al trăirilor sufletești care se desfășoară în preajma rațiunii.

În acest capitol am urmărit diferite ipostaze, posibile sau reale, ale raportului complex dintre comportamentul exterior, social al personajului și fluxul interior dinamic și incoerent al conștiinței sale. Dat fiind faptul că viața cotidiană a individului formează obiectul romanului psihologic, autorii își concentrează atenția asupra lumii interioare a acestuia, analizează în detalii impactul evenimentelor sociale asupra conștiinței, dezvăluind afecte, aspirații, bucurii sau frustrări, decepții și luări de decizii cruciale. Sunt tocmai aspectele care pun în lumină structura complexă a „personalității existențiale” (Jaspers), prin care se produce, totodată, tranziția de la individul-caracter-gata-format la omul-subiect-personalitate.

Capitolul al doilea, intitulat *Romanul interbelic: metamorfoze narative*, dezvăluie, cu instrumentar științific, particularitățile de bază ale romanului psihologic și cele trei entități cu impact substanțial pentru evoluția, în secolul al XX-lea, a romanului românesc. Este vorba de modelul românesc dostoievskian, proustian și cel gidian.

Literatura română asimilează creator din arealul universal, în special – din cel european, diferite tipuri de roman. Ne referim, în primul rând, la modelele franceze Marcel Proust și André Gide, a căror influență asupra literaturii române interbelice este cunoscută. Dar nu pot fi omise, în contextul acestei discuții, nici modelele rusești: Lev Tolstoi și – mai ales – Fiodor M. Dostoievski. De asemenea, trebuie luate în considerare, atunci când vorbim de evoluția romanului românesc interbelic, nume de mare autoritate în filosofia europeană a epocii: J. James, S. Freud, C. Jung, H. Bergson, M. Heidegger și K. Jaspers, și, în aceeași măsură, contribuția expresă a unor reputați literați: G. Ibrăileanu, M. Ralea, L. Rebreanu, Gib I. Mihăescu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, M. Eliade, A. Holban și M. Blecher.

În **capitolul al treilea**, *Tehnici narative ca modalități de caracterizare psihologică a personajului*, sunt conceptualizate și dezvoltate principalele caractere de personaj psihologic în devenire: *personajul dialogic*, *personajul dinamic / rotund*, *personajul-mască*, *personalitate individualizată*, *personajul (auto)reflexiv*, *personajul-cameleon (care se autodemască, având o identitate dublă, sau se află în căutarea propriei identități)*, *personajul-experiență*, *personajul inconsecvent cu sine sau personajul cu conștiința scindată*, *personajul atipic*, *halucinant*, *singuratic*, *ambiguu* ș.a. în baza analizei pe text a celor mai elocvente și concludente tehnici

narativ-artistice reconceptualizate. Capitolul precede cu un *Preambul* unde am argumentat principiile modernismului care au influențat modernizarea tehnicilor narative și acceptarea lor ca modalități de caracterizare psihologică a personajului conform unor noi tendințe estetice și literare.

Se trece apoi la analiza principalelor mijloace artistice de cunoaștere și reprezentare artistică a imaginii „omului complet”: analiza introspectivă, intervenția auctorială, tehnica punctului de vedere (pluriperspectivismul), notația analitică auctorială, visul, reveria personajului, confesiunea, monologul interior, fluxul conștiinței și memoria involuntară – modalități compozițional-stilistice de caracterizare psihologică reconsiderate și operate la crearea unei noi viziuni integratoare, complexe și exhaustive asupra personajului literar în devenire. Sunt lămurite, totodată, principalele noțiuni, concepte și strategii de caracterizare a eroului literar în romanul psihologic românesc: trăirea existențială, cunoașterea de sine, dialectica sufletului, experiența existențială, tensiunea emotivă, „cuvântul lăuntric convingător”, „cuvântul propriu”, „fluiditatea interioară”, autoscopia și autoanaliza personajului, autonomia conștiinței de sine etc. Am definit, de asemenea, particularitățile psihologice individualizante, elemente relevante pentru dimensiunea caracterologică a personajelor. Scriitori ca L. Rebreanu, Gib I. Mihăescu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, M. Eliade, A. Holban și M. Blecher au adoptat și au dezvoltat o concepție nouă, evoluată, modernizată a modalităților tradiționale. În acest fel, ei au trasat și au promovat, prin operele lor reprezentative, cea mai remarcabilă etapă de dezvoltare a romanului psihologic (și nu numai) în literatura română. Se ajunge, prin urmare, la o „imagine compozită”, complexă, în mișcare, de multe ori contradictorie, a *omului*, care devine atractiv chiar și pentru cititorul contemporan, care își confruntă propriile trăiri cu cele ale personajului sau chiar se redescoperă în acesta.

În **concluzii generale și recomandări** am întreprins o sintetizare a rezultatelor cercetării, configurând, în parametrii lui definatorii, *modelul nou de personaj în devenire*, construit, de data aceasta, în baza noilor modalități de caracterizare psihologică operate de romancierii reformatori interbelici. Tot aici, am formulat imperativul necesității analizei psihologice a personajului (dar și în lumina altor modalități de caracterizare), în literatura noastră contemporană. *Viața și moartea nefericitului Filimon* de Vladimir Beșleagă ar fi, în acest sens, o probă demnă de toată atenția.

Anexa 1 cuprinde sinteza analizelor pe text (sub formă de tabel) unde sunt listate personajele și romanele analizate, sunt delimitate tipologiile și modalitățile narative prin care acestea au fost conceptualizate.

Cuvinte-cheie: caracterizare psihologică, conștiință, imagine artistică, lume interioară, analiză introspectivă, monolog interior, pluriperspectivism, fluxul conștiinței, notație auctorială, confesiune, memorie involuntară, construcție hibridă, personalitate individualizată, personaj (în devenire).

1. REPERE CONCEPTUALE ALE CERCETĂRII

1.1. Particularități generale ale romanului psihologic

Cultura europeană din secolul al XIX-lea se caracterizează printr-o efervescență teoretică survenită în urma crizei romanului realist, acompaniată de romantism, mișcările filosofice și poetice (naturalismul, impresionismul, simbolismul ș.a.) co-existente. Romanul european își pune problema restructurării, se dezvoltă gradual, neîntrerupt, într-o manieră armonioasă odată cu presa și amplificarea opiniei publice, păstrându-și traiectoria evolutivă. Revoluția tehnică și multiplicarea tematică a romanului care a marcat anii 1920-1930 ai secolului trecut, de asemenea, au servit drept filon plauzibil pentru transformările reformatoare survenite ulterior. Romanul englez și cel francez constituie două dintre formele cele mai reprezentative ale perioadei de referință, în care sunt abandonate tradițiile academice și istorice standarde, se face o trecere de la naturalism la impresionism pentru ca, într-un final, să se producă despărțirea de *povestirea obiectivă, povestea descriptivă, narațiunea coerentă*.

În această perioadă de tranziție civilizațională, când artele (poezia, pictura ș.a.) sunt preocupate de „realismul formelor”, romanul este determinat și el de „optica realistă” [1, p. 101] reușind să intensifice un fenomen literar cu o funcție exponențială și anume: evenimentele expuse, zugrăvite minuțios, cu vagi nuanțe orientează cititorul către o *altă realitate, indefinibilă, inexplicabilă și netrucată*, aflată în spatele textului. În acest fel, în substratul povestirii, în adâncul aventurii se situează profunzimea evenimentului relatat pe care povestirea îl omitea anterior. Multilateralitatea trăirii *realului* anulează logicul, raționalul schimbând în mod radical raportul complex dintre autor – narator – personaj – cititor.

Privită din perspectiva *experienței*, trăirea existențială este pusă față în față cu ideea și actul cunoașterii. Scriitorii își încep activitatea pornind tocmai de la conceptul dinamic al existenței, concept modelat, în multe privințe, de doctrina bergsoniană. Conform teoriei lui Bergson, „viața se înfățișează esențialmente ca devenire, ca mobilitate inepuizabilă, într-un cuvânt, ca mișcare în sine însăși” [11, p. 136]. Autenticitatea experienței trăite, expresia directă a acesteia devine criteriul de validitate al scrisului literar. Autorul se dedică, fără prejudecăți moraliste, studierii experiențelor trăite, experiențe cu un fundament autobiografic nedisimulat, numai o astfel de trăire face posibilă cunoașterea veritabilă a omului interior. Aceste fapte sunt prezentate în comunicarea cu cititorul cu o „sinceritate liminară” (Camil Petrescu). Ca măsură a esteticului, în literatură se instituie *substanțialismul* existențial, în defavoarea *calofilismului* beletristic și a oricărui manierism.

Fundamentându-și teoriile pe operele exponențiale ale lui A. Gide, J. Joyce, V. Woolf, M. Proust, F. Dostoievski ș.a., eseistul cu studii aprofundate E. M. Forster observă și vorbește

textual despre evoluția modernistă a romanului și așa-numita „mișcare de înnoire” a literaturii europene. Teoreticianul și-a formulat argumentele pentru o creștere, „o deschidere a romanului”, pentru o proză cu „un cadru mai puțin logic și mai adaptată geniului ei”; care îi sugerează romancierului să se îndrepte către „o țintă pe care nu poate să o întrevadă”, nici să o justifice. Aceste raționamente se îndreaptă împotriva „romanul închis” unde romancierul explică conduite, comentează acțiuni, iar omul se „privește într-o oglindă psihologică și socială” [152, p. 67-68].

Un concept asemănător îl găsim și la R-M. Albérès care analizează foarte subtil evoluția artei românești explicând modificările fundamentale pe care „criza” romanului le-a adus în obiectivele și structurile literare. Studiul este realizat în baza raportului dintre „forțele de creștere” care reprezintă romanul tradițional și „forțele de opoziție” care au apărut în romanul nou. Criticul confirmă faptul că romanului „tradițional”, povestire obiectivă oferită de un romancier atoateștiutor, comentator, i se opune un alt roman cu o convenție și optică diferită: „romanul care nu mai este o lecție completă, ci o enigmă care vrea să exprime o experiență ce nu va fi *povestită*, ce nu va trece prin laminorul *povestirii*”, deci nu va zugrăvi o realitate falsificată, ci va evoca „surprinderea faptului uman în afara artificiei povestirii”, păstrându-și totodată misterul netrucat [1, p. 57].

În continuare, exegetul constată că romancierul se retrage treptat din poziția de „analist rațional al *psihicului*”, el este preocupat de „bogăția dezordinii, secretului, angoasei, pateticului, «coborând mai adânc în *dispersiunea lumii interioare*»”, scoate la iveală nuanțele greu perceptibile „datorită fluidității psihologice, inspirată de ambiguitatea sentimentelor, trăite în mod real, opusă preciziei tradiționalei «analize psihologice»”. Sub acest aspect, romanul se eliberează de „*concepția tragică*”, de *romanescul exterior și de coerența personajelor* „bine construite”, *semnificative* [1, p. 57].

Pe acest fâgaș se naște și se impune romanul *heterodox*, romanul împotriva povestirii, a aventurii eroice, romanul care are scopul de a urmări și descoperi „*ideea generală despre natura umană*” și „*studiul asupra variațiilor sale*” în diferite timpuri, diferite „climate psihice sau sociale”. Concluzia criticului este plină de adevăr, de aceea subscriem la aceste opinii judicioase și ne vom călăuzi de ele pe parcursul cercetării noastre. Urmând considerentele teoretice ale lui R-M. Albérès, vom distinge caracteristicile cele mai importante și relevante ale romanului nou, *heterodox*.

Prin urmare, „romanul psihologic” sau „romanul de analiză”, „romanul intim” sau altfel numit „romanul pasiunii” (A. Thibaudet), „«realist», de moravuri” este romanul care se detașează de eleganta povestire imaginară, descriptivă pentru a „trece la cruda și dura analiză psihologică”, la „subtila transcriere a *intimității umane, a conștiinței, a interiorității*” și se

evidențiază prin *maniera* de investigare mai profundă, mai detaliată, prin predilecția pentru *detaliul* emoției – aceasta pentru a-i surprinde nuanțele cele mai intense sau tulbure. Romanul psihologic e acel roman „deschis” care este supus unei mutații de viziune și anume: se trece de la „aspectul oficial al vieții la aspectul cotidian”, textul nu mai conține fapte și comportamente, ci se arată „dedesubtul faptelor și vorbelor, interesele personale ale eroului, ce îl determină să se comporte într-un anumit fel”, printr-o analiză amănunțită, „o disecție a inimii și sufletului” (Léon Bopp), astfel se descoperă „noua viziune asupra omului, nu într-o aureolă eroică, ci în viața lui de toate zilele” [1, p. 19].

Începând cu anul 1921, romanul psihologic se impune în mod vădit în Franța caracterizându-se printr-o artă subtilă în care „zugrăvirea pasiunilor, arta vieții familiale și a dialogului, evocarea discretă a vieții burgheze, narațiunea bine întocmită se unesc cu un dram de confesiune” [1, p. 41]. Valul francez acoperă, într-un timp relativ scurt, alte țări europene: Anglia, Italia, Germania. Trăsăturile distinctive ale acestui tip de roman, care se aseamănă, într-un fel, cu romanul-foileton cuprind: „distanțarea” naratorului față de descrierea emoțiilor, explorarea necunoscutului care sălășluiește psihicul uman, evocarea crizelor nervoase împinse până la dramă (fie psihologică, fie socială), redarea dezordinii psihologice sau sociale, evocarea temelor concrete, reale, analiza stărilor de spirit, a neliniștii omului aflat în fața a ceea ce îl depășește ș. a. – toate acestea formând un întreg organic, zugrăvit într-o manieră stilistică echilibrată, fină și „elegantă” ce permite cititorului să resimtă și să atingă realități pe care nu le trăiește aievea [1, p. 41-42].

În decursul secolului al XIX-lea, odată cu pătrunderea în acest „necunoscut”, romanul psihologic descoperă „puterile *conștiinței* și a reacțiilor ei”, e pregătit să răzbată intens și aprig în acest spațiu învolburat și greu de înțeles care este *sinele individului*, „*secretul conștiinței, amănuntul senzațiilor, micimea și măreția intimă a ființei omenești*” [1, p. 19-21]. Spre sfârșitul secolului, „psihologismul și caracterizarea socială”, alături de detaliile noi ale artei românești încheagă subtil conținutul integral al personajului literar – imagine a omului modern [58, p. 151].

Glosând pe marginea fenomenul în discuție, care ia amploare în această perioadă prolifică, Corin Braga face un studiu cu referire la „liniile de forță” pe care le-a deschis psihanaliza în romanul „adâncurilor” și „cercetarea creativității umane” [16, p. 7]. Potrivit acestei cercetării, analiza psihologică perfecționată de scriitori a devenit „un instrument de autocunoaștere prin proiecție în personaje. Funcția cognitivă a generat un limbaj specific odată cu apariția prozei de «analiză psihologică»”. După opinia exegetului literatură, în special romanul, oferă celor care citesc repere și modele de autocunoaștere a nebuloaselor interioare, de conștientizare a propriilor pulsioni și dorințe nespuse și greu de controlat [16, p. 9].

Din perspectivă istoriografică, anii '20 sunt marcați și de o puternică bulversare formală. Literatura renunță la formele fixe, exacte, statice și își materializează „forțele” într-o formulă literară necunoscută anterior, ale cărei intenții sunt diferite – de a exprima „viziunea omului de lume”. „Forțele de creștere” s-au dezvoltat și au evoluat continuu prin romanul reprezentat de conceptul general asupra naturii umane, caracterizat de „studiul analitic, căutarea pitorescului, a verosimilității, a coerenței”. „Forțele de opoziție”, cele care au „reformate arta romanului, au propus noi modalități ale unui roman-enigmă”. Ne referim în acest caz la operele de anvergură ale lui M. Proust, J. Joyce, F. Kafka, R. Musil, V. Woolf, W. Faulkner, romanul „ironic” a lui A. Gide, J. Giraudoux, romanul care „dislocă” povestirea reprezentat de A. Huxley, H. D. Lawrence, L. Durrell, romanul „mitopoetic” (H. Broch), romanul „condiției umane” (A. Malraux, Saint-Exupéry, A. Camus) și altele [1, p. 8].

Cu toate că există voci care susțin „ruptura totală cu trecutul”, iar altele militează împotriva romanului, a arbitrarului și a impurității romanescului (P. Valéry, A. Breton, la noi, E. Ionescu – pledează pentru *reportaj*), între aceste două „forțe”, două modele de roman se păstrează totuși o joncțiune. Se produce o readaptare a modalităților artistice: a fluxului conștiinței, a monologului interior, a memoriei involuntare, a jurnalului intim, a punctului de vedere ș.a., o îmbogățire a romanului prin tot ce nu era cunoscut acestui gen literar. Modelul nou de literatură crește interesul cititorului, și în cele din urmă, se bucură de o mare răspândire la publicul cultivat.

Cităm, spre exemplificare câteva nume și titluri care conțin reflecții critice cu privire la fațetele multiple și contradictorii ale romanului european din perioada de referință: Georges Duhamel, *Essai sur le roman*, din 1925; Henri Massis, *Reflecții despre arta romanului*, din 1927; *Romanul*, al lui François Mauriac din 1928; *Schiță despre un tratat al romanului*, a lui Léon Bopp din 1935; *Arta romanului* de Virginia Woolf și *Aspecte ale romanului* a lui E. M. Forster din 1927. Tema centrală a acestor exegeze de epocă este statutul romanului realist și al psihologiei românești în raport cu mutațiile formale moderniste.

Toate aceste fenomene culturale și confruntări de idei se fac auzite și în spațiul intelectual românesc din perioada interbelică, unde persista o anumită lipsă a publicului instruit și a culturii livrești, fapt ce determină romanul de până la 1930 să se prezinte drept „un gen convențional”, „destinat petrecerii timpului liber” [96, p. 9].

Valorificarea experienței europene și a formulei romanului nou era una din prioritățile programatice ale reunitărilor de creație, ale cercurilor literare și unul din obiectivele principale ale „artei prozatorilor români” din acea perioadă. Scriitorii și criticii literari, situați pe poziții ideologice și politice diferite, împărtășeau consensul că tocmai romanului îi revine rolul principal

în sincronizarea literaturii române cu literaturile europene cele mai avansate. Tot atunci, în România au fost puse temeliile teoriei naționale a romanului în eseurile lui G. Ibrăileanu, Camil Petrescu, G. Călinescu, T. Vianu și ale exponenților „tinerei generații”. În acea epocă critică, de o mare efervescentă intelectuală și filosofică, teologia, știința, literatura și critica literară interferau profund în publicistica și gândirea fiecărei personalități culturale remarcabile. Într-adevăr, *romanul*, genul literar cel mai complex și cuprinzător, oferea terenul cel mai fertil pentru o asemenea interferență, iar aceasta urma să se materializeze într-un conținut expresiv adecvat.

Acest fapt a fost demonstrat de G. Ibrăileanu, Mihai Ralea, Mihail Sebastian, Șerban Cioculescu, Alexandru Protopopescu, G. Călinescu, Eugen Ionescu, Mircea Eliade, Camil Petrescu, Octav Șuluțiu, Anton Holban, Paul Zarifopol, E. Lovinescu, Tudor Vianu, Pompiliu Constantinescu, Nicolae Manolescu, Vladimir Streinu, Liviu Petrescu, Dumitru Micu – nume notorii ale conștiinței de sine a literaturii române. Începând cu 1930, se percepe o stringență în soluționarea primei „crize a romanului” în literatura românească. Se citeau și se comentau cu ardoare ultimele romanele și reviste de specialitate apărute în Europa, se încerca cultivarea gustului public și „construirea unei teorii a romanului sub semnul modernizării și al *sincronismului* promovată de gruparea de la *Sburătorul*, al cărui mentor era E. Lovinescu. Accentele se plasau pe „necesitatea revitalizării literaturii române” prin formarea sensului „realității și al realului” [96, p. 8].

„Arderea etapelor” standardizate, aflate sub semnul semănătorismului și al poporanismului, al „omniprezenței categoriei melodramatice” și elementelor sociale, precum și dezvoltarea pasiunii artistice pentru „viciul modern al lecturii”, caracterizează cultura românească din primele decenii ale secolului al XX-lea [96, p. 9]. Abia după 1930, odată cu noile orientări din domeniul științei și filosofiei, cu apariția artei cinematografice, a capitalismului și dezvoltarea burgheziei ca clasă, evoluția principiilor democratice se constată sincronizarea literaturii române cu marile literaturi europene și occidentale.

Astfel, se produce o metamorfoză a genului reflectată prin restructurarea formulei vechi, îmbogățirea romanului sub aspectul formei stilistice și tematice, deci e firesc să se vorbească tot mai mult despre conceptul de *artă* a prozei românești. Romanul reprezintă o nouă viziune asupra lumii, normată de știința și filosofia epocii, devenind, treptat, un „gen dominant” în peisajul cultural românesc.

Multiplicitatea traducerilor sau chiar prezența originalelor pe teritoriul României au favorizat asimilarea tot ce oferea romanul european, fapt ce a permis asocierea unor lumi foarte apropiate din punct de vedere social sau intelectual. Însă totuși cu câțiva ani de întârziere, romanul românesc, „importat târziu din literatura occidentală” (M. Ralea), apare cu noi forme

stilistice și tematice, conform unor noi tendințe estetice. Acesta „trăiește” aventura romanului occidental integrându-și elemente străine și noi. Arta narativă a romanului românesc oglindește „noua” concepție despre roman, o concepție de „deschidere” către „mișcarea” literaturii europene. Formele vechi coexistă cu cele noi, contopindu-se lent cu istoria și destinul nostru, astfel modelul nou de roman se naște și evoluează odată cu „omul modern”.

Prin urmare, începând cu anii '30, romanul românesc capătă o nouă dimensiune, în scenă reapare o nouă lume. În plin proces de modernizare socială, romanul este sincronizat și ajustat la schimbările inovatoare europene: este prezentă în text abundența sentimentelor, analiza lor, actele umane sunt dublate de senzații și disensiuni, este evocată conștiința cu jocurile și pasiunile ei subtile. Fenomenul se remarcă la scriitorii tineri pentru care emoția și pateticul sunt catalizatorii ce determină „adevărul” reacțiilor umane. Noua artă romanescă mimează delicat, iar autorul „creează” un personaj în mișcare: „așa ia naștere arta de a închipui oameni mai «adevărați», mai asemănători lor înșiși decât în realitate; această artă a devenit *regulă* a romanului, rămânând unul din cele mai imperative criterii” [1, p. 19].

„Dacă până în anul 1900, romancierul se întreba cum poate deveni realitatea esențială”, în perioada interbelică, el dezvăluie și afirmă *esența* ca realitate, opinează Al. Protopopescu [125, p. 25-26]. Scriitorul, care creează artistic un model, descoperă în personaj o valoroasă entitate literară. Explorând, prin „Stendhal, Gustave Flaubert sau Honoré de Balzac, rigiditatea lumii exterioare, romanul descoperă mai târziu – prin Marcel Proust, André Gide, James Joyce, Virginia Woolf sau Fiodor Dostoievski – melodioasa fluiditate interioară”. Romancierul interbelic are convingerea că „omul este, în esența sa, subiectiv și că formele romanului trebuie deci să respecte, în primul rând, principiul *subiectivității*” [125, p. 27]. Considerată din acest unghi, subiectivitatea se contopește cu spiritul, care capătă un conținut nou, iar elucidarea și sondarea acestuia devine sarcina principală a romancierului, și premisa determinantă a „noului” roman.

Marele interes pentru experiența personală, pentru trăirea în contemporaneitatea imediată care este „cercul viu al istoriei” (F. Dostoievski) pornea de la convingerea comună a filosofilor, scriitorilor și criticilor acelei epoci că, în „dosarele existenței”, se plămădește o „nouă structură” a ființei în om, în cugetarea și simțirea lui. Această nouă formă nu poate fi cunoscută și reprezentată – se credea – prin formule literare clasice, canonice, pentru că ele concep și reprezintă ființa ca pe o construcție desăvârșită, monumentală și statică. Or, „noua structură” (Camil Petrescu) venea să reprezinte ființa într-o continuă devenire, transformare activă.

Într-o societate supusă unor șocuri sociopolitice și istorice bulversante, științele umane au început să conștientizeze necesitatea unui concept nou, adecvat fenomenului numit de G.

Ibrăileanu „**omul complex**”. Pornind cu pașoptismul, lupta pentru afirmarea, la noi, a tipului european de civilizație se intensifică și atinge punctul culminant abia în perioada interbelică. În prezent, un studiu în această direcție constituie un deziderat al integrării europene și, implicit, al resincronizării literaturii și culturii române cu realizările importante din Europa de Vest. Sunt imperative readuse pe agenda zilei, ca opțiune vectorială decisivă, inclusiv datorită faptului că omul contemporan își caută, insistent, identitatea. Nu numai identitatea națională, ci și, sau în primul rând, identitatea **umană** – dimensiune definitorie pentru spiritualitatea sa.

Prin urmare, *omul* nu mai este privit ca un produs pasiv, tipic determinismului social, nici ca promotor al unor acțiuni condiționate exclusiv de rațiunea practică, ci ca *individualitate pluridimensională și integră*, al cărei comportament rezultă din interacțiunea celor trei niveluri ale psihicului uman: *sinele, eul și supraeul*. Romancierii manifestă vocație, în primul rând, pentru explorarea și coloristica emoției, a cuvântului interior, a visului, a întregului necunoscut care sălășluiește în psihicul uman, pentru zonele conștientului și subconștientului, a spațiului tenebros al trăirilor sufletești inconștiente sau aflate în proces de conștientizare, care necesită o investigație abilă. Scriitorii „aduc în prim-planul discursului narativ, printr-o manieră nouă de a scrie, *fînța umană surprinsă în unicitatea*” și *eterogenitatea sa*, reflectând artistic *fluiditatea interioară* intensă și profundă [161, p. 140].

Această categorie de romane circumscrie în special romancierii care aprofundează cunoașterea naturii umane și se situează în categoria literaturii moraliste și umaniste de tip nou. Cele mai reprezentative în direcția respectivă s-au dovedit a fi operele scriitorilor care au teoretizat, au instituit și promovat tendințele inovatoare: Liviu Rebreanu, M. Blecher, Anton Holban, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Mircea Eliade, Gib I. Mihăescu și alți prozatori expresioniști și realiști, care pun accentul pe „neliniștitoarea și ciudata forfotă a lăuntrului omenesc”, pe „explorarea feroce a lumilor proliferante ale senzației, ale subconștientului, ale conștiinței surprinse în dezordinea ei illogică” [1, p. 21].

În textele acestor romancieri, personajul este reprezentat în mișcare, în devenire „lăsându-se antrenat într-un seducător itinerar cognitiv – fapt ce deplasează centrul de greutate al narațiunii dinspre întâmplare, aventură și acțiune spre *autoscopia sinelui*”, spre *reflectarea fluidității lăuntrice, spre dezvăluirea vibrațiilor psihice adânci și complexe ale devenirii conștiinței de sine*. Obiectivul principal al narațiunii „devine procesul de *cunoaștere și autocunoaștere*, care oferă o imagine a eului în evoluție și în schimbare”, în plină geneză și metamorfoză, pe linia unor mutații similare din romanul european [162, p. 13].

Analizând romanul românesc în *Scurtă istorie a literaturii române*, D. Micu stabilește următoarele traiectorii ale evoluției acestuia: *dostoievskiană, proustiană, gidiană*. Varianta

dostoievskiană se află, structural, la minimă distanță față de modalitatea narativă clasică de analiză psihologică. Prefigurări ale ei apar, de altfel, în interiorul prozei de construcție clasică, de factură evenimentială și comportamentistă. Analiza psihologică – foarte cultivată în cenaclul *Sburătorul* – devine a doua coordonată definitorie a prozei românești, în special a romanului. Referindu-se la tehnici și la narațiunea psihologizantă, D. Micu consemnează: „Este indiscutabil faptul că nu poate exista literatură și artă în general, fără psihologie, însă psihologia poate fi revelată fie prin surprinderea ei în manifestări concrete, fie pe cale introspectivă, sau prin comunicarea nemijlocită (confidență orală, jurnal intim, corespondență)” [93, p. 148]. Aceste observații pot ajuta la examinarea de mai departe a formelor stilistice noi de reprezentare artistică a omului. „Proliferarea modalității introspective este, în mare parte, un fenomen caracteristic prozei din secolul al XX-lea care se diferențiază paradigmatic prin creația unor autori din diverse spații culturale: Marcel Proust, James Joyce, Andre Gide, Virginia Woolf, Fiodor Dostoievski ș.a.”, conchide criticul.

Constatarea lui D. Micu rezonază cu ideea lui Paul Zarifopol care, în lucrarea *Pentru arta literară*, vorbea în felul următor despre influența literaturii franceze asupra artei europene și despre geneza literaturii psihologice: „De mult se glorifica literatura franceză cu descrierea și explicarea vieții sufletești. În teatru, în povestiri sau, mai de-a dreptul, în aforisme și portrete, așa-numita analiză psihologică s-a cultivat ca unul din cele mai firești poduri ale spiritului franțuzesc. O adevărată virtuozitate națională; aproape un monopol” [149, p. 101].

În același context, P. Zarifopol citează pe G. Ibrăileanu care formulase două principii de creare a operei literare: *creația* și *analiza*. Potrivit convingerilor sale, acești doi termeni nu se opun unul altuia, ci se completează. „Analiza ajută creația, iar creația este implicită analizei. Arta literară nu poate exista nici fără creație, nici fără analiză”. Referitor la instanța auctorială, criticul menționează că „pentru studiul psihologiei, materialul cel mai complet l-a dat, în literatură, Proust, caracterizându-l pe acesta scurt și exact: analiza lui Proust este creație, prin fixarea amănuntelor sufletești la care nici un literat de până la dânsul n-a luat seama (...). Proust întrebuințează reminiscențe și asociații mărunte și ciudate, omul comun, matur și practic”; el „«creează» tocmai cu ajutorul «nimicurilor» bizare”, „atitudinea științifică invadează, figurile se desfac în grupe de generalități, detaliile nu mai apar localizate și concrete, ci devin exemple care, oricât ar fi de ingenios extrase, nu mai pot avea efect artistic” [149, p. 174-176]. Vom exploata aceste opinii judicioase ale lui P. Zarifopol, călăuzindu-ne de ele la analiza noilor modalități stilistice de reprezentare a personajului.

Mai târziu, literatura rusă se impune ca factor catalizator al literaturii franceze, „subminându-i”, treptat, monopolul. Pe cititorul european îl captează literatura rusă prin

„materialul de viață exotic și senzațional”, prin „analiza vieții interioare și prin tehnica minuțioasă de dezvăluire a acesteia”, „confuzia micrologică a artei”, după cum constata încă P. Zarifopol în același studiu. Prin urmare, se imune următoarea concluzie: „valoarea nouă, se află în tratarea vieții sufletești” [149, p.101].

Modalitatea scriitorilor ruși de a reduce durata dramei cauzează pătrunderea în subtilitățile adânci ale vieții interioare, cu o străduință nemaiîntâlnită până la ei. Se dezvăluie dinamica interioară intensă și se aduce în prim-plan trăirea existențială, „devenirea reală a vieții în locul caracterizării descriptive și schemelor generale” [149, p.101]. Lev Tolstoi a fost primul romancier care a străbătut, cu o forță sporită, în sufletul eroului și a scos la lumină starea bizară și neordinară a acestuia. Receptivitatea lui la valoarea *semnificativă* a detaliului în raport cu viața interioară răstoarnă vechile convenții ale psihologiei literare din perioada respectivă. La Tolstoi, viziunea rămâne totuși, cu excepția unor elemente, una predominant realistă.

Literatura dostoievskiană adoptă, la rândul ei, perspectiva dialectică asupra proceselor psihice. Prin modalitățile introspective, F. M. Dostoievski dezvăluie, în cele mai mici detalii, tensiunea dramatică a trăirii, mișcarea vie a sentimentelor, intensitatea frământărilor sufletești. Personajul dostoievskian se transformă substanțial în etapa realistă, prinde viață și obține credibilitate prin trăsăturile morale *puternic individualizate*. Studiind aspectele forte ale creației dostoievskiene criticul V. Cristea subliniază că, acest mare prozator a evocat în operele sale un principiu fundamental al psihanalizei – *ambivalența sentimentului*: orice sentiment, abia ivit în conștiința omului, dă naștere unui sentiment total opus, creând, în felul acesta, o tensiune interioară împinsă la extreme. Majoritatea personajelor dostoievskiene se regăsesc în această ipostază.

Impactul estetic al celor două tipuri de roman, prin a căror prismă a fost judecată proza românească din perioada interbelică, a fost evidențiat și de Sorin Alexandrescu. El consideră că *tipul cultural* instituit de E. Lovinescu și de G. Călinescu funcționează la nivel tematic, după care urmează diferențierea literaturii moderne de literatura tradițională. Al doilea tip, crede Sorin Alexandrescu, se datorează disocierii pe care o face N. Manolescu între *romanul doric*, *romanul ionic* și *romanul corintic* – un canon literar „intern”, a cărui constituire s-a produs în funcție de raportul narator-personaj. S. Alexandrescu contestă această clasificare, considerând-o relativă și subiectivă, deoarece pleacă de la supoziția „autonomiei faptului literar în raport cu faptele culturale și sociale” [2, p. 132].

Cert este că romanul românesc tinde spre explorarea *limitelor ficțiunii*. Este un tip de roman în care personajul sondează propria conștiință cu „sinceritatea liminară” de care vorbea Camil Petrescu. Premisa principală de la care pornesc întemeietorii acestui model de roman este

necesitatea substituirii modelului vechi prin forme neconformiste, prin modalități inedite de reprezentare a omului ca subiect al propriei lui vieți, sau ca subiect al observației, analizei și cugetării asupra vieții. Astfel, romanul pare să evolueze, simultan, pe două direcții. Prima – stabilirea unui nou tip de relație cu faptul real, cea de-a doua – transgresarea limitelor ficțiunii. Devenind „oglanda sufletului”, romanul cultivă „autenticitatea trăirii” existențiale, „nefalsificată de vreo optică exterioară”, reliefând „dezvăluirea completă și netrucată” a ontologiei *omului complet*, viu. Universul lumii plurivalente este supus principiului *trăirii emotive*, impersonalizarea fiind substituită prin *subiectivitatea vie*, iar destinul – înlocuit cu „*conștiința de sine*” [120].

Critici rafinați ca Pompiliu Constantinescu, Mihail Sebastian, Șerban Cioculescu ș. a își îndreaptă atenția spre dezvoltarea progresivă, îmbogățirea romanului cu tot ce este nou, rațional și util. Într-un articol publicat în anul 1926, *Problema romanului românesc*, P. Constantinescu afirmă că, orice ar spune criticii, „conștiința unei literaturi se realizează eminentemente în roman, iar invazia romanului e o acceptare, nu și o epuizare impusă genului”. El îi contrazice pe N. Davidescu și O. Densusianu care puneau „degradarea noului model de roman pe seama vieții cotidiene și îl vedeau eșuat” [120]. Una dintre cele mai acute polemici a fost cea privind „moartea” romanului, „puritatea” epicului amenințată de „invadarea elementelor străine, raportul dintre biografie și roman, autenticitatea, rolul personajului în construcția romanului, arhitectura romanului modern sau receptarea critică și creatoare a lui Proust”. Astfel, Eugen Ionescu considera că „romanul va muri, deoarece formulele prozastice au devenit niște forme facile, mecanizate care treptat vor dispărea” [120].

„Spiritul veacului” este prezent în majoritatea lucrărilor perioadei interbelice evidențindu-se printr-o puternică tentă teoretică de anvergură occidentală, observăm un interes deosebit față de tot ce înseamnă „evoluție spirituală în plan universal”. Cercetătoarea Carmen Mușat, foarte inspirată, îl numește „momentul de maximă deschidere a culturii române către valorile culturii și civilizației occidentale”, grație faptului că viziunea romanescă este contaminată, pentru prima oară, de *rațiune „critică”, aptitudine „teoretică”, interes pentru „rigoarea construcției românești”* [96, p. 16].

Teoretic vorbind, în primele două decenii, în care mai este simțită prezența elementelor clasice și romantice, romanul românesc face o trecere de la „realismul epic, orientat spre lumea exterioară”, la „realismul subiectiv”, preocupat de complexitatea spiritului, la care, ceva mai târziu, se vor suprapune „influențele naturaliste” reprezentate în cultura europeană prin Émile Zola, Marcel Proust și André Gide. Scriitorii acestei perioade de tranziție (Liviu Rebreanu, Cezar Petrescu, Constantin Stere, G. Călinescu ș.a.), când „realismul românesc este mai curând o

problemă de *atitudine și opțiune*”, deschid, prin operele lor, trasee inedite în înțelegerea segmentului literar modern, ce reflectă multiplele „fațete ale unui curent polimorf și inepuizabil” [96, p. 18].

În concluzie: un fapt este sigur – romanul secolului al XX-lea evoluează de la o metafizică a autorului la o fenomenologie a personajului, constituind cea dintâi mare reformă a genului în spațiul european.

1.2. Statutul personajului în romanul psihologic interbelic

Din antichitate până în prezent, consacrați teoreticieni literari, esteticieni și filosofi și-au exprimat opinia în legătură cu ființa proteică a personajului, evidențiindu-i rolul de instanță decisivă în viabilitatea operei literare. Termenul *personaj* este preluat din limba franceză *personnage* („persoană”, „figură umană”, „protagonist”, „erou”) și italiană *personaggio* („figură”, „personalitate”, „caracter”, „tip”), având originea în latină *persona* („mască de teatru”, „rol”).

Salvatore Battaglia, în *Mitografia personajului*, cercetează noțiunea de *personaj* încercând să clarifice evoluția ei literară și afirmă că acesta ar trebui numit cu termenul grecesc „protagonist”, deoarece e capabil să „definească poziția artei și gândirii în raport cu realitatea și cu destinul omenesc în decursul unei tradiții de veacuri, ca o consecință pe care individul și-a format-o despre propria sa relație cu lumea, cu societatea, cu istoria” [9, p. 8].

Constatarea lui Battaglia rezonază cu cea a Roxanei-Elena Oniga care definește conceptul de personaj pornind de la ideea că acesta este „semnul central al operei literare narative” care înfățișează „un tip uman semnificativ, o individualitate cu trăsături fizice și morale distincte, pusă în lumină printr-un șir de întâmplări situate într-un anumit cadru temporal și social”. Prin urmare, „personajul literar reprezintă o categorie principală a unei opere epice sau dramatice alături de acțiune, narator, timp și spațiu” [101, p. 284].

În cercetările de naratologie valoroase, formalistii și structuraliștii se îndepărtează de noțiunea de personaj și întrebuintează în locul ei lexeme ca *funcție* sau *rol* (Vladimir I. Propp, Etienne Souriau, Claude Bremond), *actant*, *agent* (Algirdas Julien Greinmas, Tzvetan Todorov), *actor* (Lubomir Dolezel și Jaap Lintvelt); apoi personajul este definit drept *ființă de hârtie* (Roland Barthes) sau *ființă ficțională* (Toma Pavel), precum și *erou* (Mihail Bahtin).

După cum am menționat mai sus, teoreticienii de orientare formalistă și structuralistă pun accentul, în definirea conceptului de personaj, pe *funcție și relație*. Vl. Propp, în *Morfologia basmului*, a tratat personajul ca pe o „identitate subordonată subiectului” [124], iar Philippe Hamon în studiul *Personnage et évaluat* – ca principalul vector al orientării axiologice a

povestirii, în strânsă legătură cu subiectul [156, p. 104]. Ideea a fost susținută și de structuraliștii și naratologii francezi, aceștia definindu-l din punctul de vedere al funcției pe care o joacă în dezvoltarea acțiunii.

Aceeași convingere o împărtășesc autorii *Noului dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, unde personajul este prezentat ca o „cvasi-persoană” în care se concentrează fondul tematic și cel ideatic al operei, precum și conținutul umanistic. Observăm că accentele se plasează pe *funcțiile* personajului și *caracterizarea* lui. Sub acest aspect, caracterizarea axiologică a personajului poate fi realizată prin două modalități: *directă* sau *indirectă*. Directă este atunci când „naratorul ne spune că X este curajos, generos etc.; sau atunci când X este caracterizat de un alt personaj; sau atunci când eroul se descrie singur. Caracterizarea este **indirectă** atunci când sarcina de a trage concluziile îi revine cititorului, acesta identificând calitățile personajului, fie pornind de la acțiunile în care acesta se află implicat, fie pornind de la modul în care personajul (care poate fi naratorul însuși) îi percepe pe ceilalți sau este perceput de către ei” [48, p. 485-488].

Wolfgang Kayser, în *Opera literară. O introducere în știința literaturii*, concepe personajul ca pe un *element structural*, de rând cu spațiul și acțiunea [80]. Aceeași idee am găsit-o și la B. Tomașevski: „personajul este un factor structurant al povestirii, un fir conducător care creează posibilitatea unei bune înțelegeri a motivelor îngrămădite și se constituie într-un mijloc auxiliar de clasificare și ordonare a motivelor” [140, p. 25]. Însă definițiile funcționale ale personajului cu explicații care relevă rolul acestuia în dezvoltarea acțiunii și narațiunii, devin mai puțin eficiente ori chiar inoperante atunci când ne referim la locul și funcționalitatea personajului în romanul modernist. Vl. Propp atenționează asupra faptului că modelul sistemului său funcțional nu poate fi extins asupra prozei și romanului modernist, deoarece aici personajul nu este reductibil la o simplă funcție a subiectului.

În demersul teoretic ne-au călăuzit considerentele teoretice expuse în următoarele cercetări și repere critice asupra problemei definirii personajului literar: *Mitografia personajului* de Salvatore Battaglia; *Ipostaze ale personajului în roman* de Hertha Perez; *L'effet-personnage dans le roman* de Vincent Jouve, *Lumea personajului. O sistemică a personajului literar* de Vasile Popovici; *Eu, personajul* de Vasile Popovici; *Îngeri, demoni și muieri. O istorie a personajului feminin în literatura română* de Sultana Craia; *Psihobiografii* de Corin Braga; *Personajul literar* de Roxana-Elena Onigă, *Personajul cu povestea sa* de Tatiana Potîng.

Pentru delimitările și demonstrațiile care urmează vom accepta și susține în calitate de suport teoretic definiția lui Vasile Popovici pentru noțiunea de personaj (lucrarea *Lumea personajului. O sistemică a personajului literar* din 1997): „o reprezentare mentală ghidată

strict de indicațiile textului. Ceea ce-l deosebește de celelalte interpretări mentale este faptul că reprezentarea mentală numită personaj există pentru autor, pentru noi și pentru celelalte personaje ca un orizont de conștiință, ca un subiect” [122, p. 14]. Considerăm că opiniile expuse în această lucrare cu referire la sistematica personajului sunt capabile să ne ajute în privința examinării de mai departe a modalităților de caracterizare psihologică a personajului din romanul interbelic.

Luată în totalitate, exegeza criticului V. Popovici conține formulări prețioase privind modelul de *personaj monologic, dialogic* sau *trialogic*. Conform analizei criticului, în studiul său mai vechi *Eu, personajul* (1988) se constată că *personajul monologic* (monadologic) are „«un conținut», o interioritate definibilă, un «al său», fiind un ghem de atribute ce reprezintă o culme a subiectivității. El se știe a caracteriza și se lasă caracterizat. Eul său nu e decât un simulacru. Eul nu se poate defini pe sine și nu poate fi definit, fără ca – prin însăși acțiunea definirii – să nu devină un Obiect, un El; acesta duce o existență *obiectuală*, căci nu cunoaște modalitatea câștigării propriei sale subiectivități [121, p. 56].

Al doilea component analizat subtil de către V. Popovici este personajul *dialogic* (introdus de savantul filolog M. Bahtin), astfel că acesta „impune personajelor intrate în dialog să se diferențieze nu numai ca entități subiective, conștiente și independente, dar și ca mentalitate și limbaj. Acest tip de personaj marchează limita superioară în cercetarea poetică” [121, p. 59].

Al treilea tip – *personajul trialogic* – este, potrivit cercetărilor analitice ale lui V. Popovici – personajul teatral (nu trebuie confundat cu personajul care apare în teatru). Acesta „cumulează trei instanțe: Eul său, Tu-ul protagonistului cu care împarte aceeași soartă și Eul spectatorului. Personajul trialogic percepe, interiorizează, trăiește *simultan* trei conștiințe distincte, trei tipuri de conștiințe” [121, p. 60].

Atenția cercetătorului se menține asupra acestor abordări analitice (trei modele de personaj), astfel că în *Lumea personajului. O sistematică a personajului literar* vine cu noi analize și puncte de vedere îmbunătățite. Acceptând clasificările lui V. Popovici, vom desfășura demersul teoretic și critic asupra modelelor de personaj literar. Afirmările savantului le vom utiliza în capitolul analitico-aplicativ destinat modalităților de caracterizare psihologică a personajului.

Imaginea artistică a omului a ocupat întotdeauna locul central într-o operă literară, fiind definită prin diverse concepte: personaj, tip literar, caracter, erou literar, antierou, personalitate etc. Vincent Jouve, în studiul său dedicat personajului literar, *L'effet-personnage dans le roman*, susține că imaginea personajului este constituită în funcție de competența cititorului de a descifra

conținutul extratextual și cel intertextual, materializând sub formă de imagine ceea ce îi oferă textul [157].

Într-adevăr, cititorului îi revine sarcina de a proiecta, obiectiva, reconstitui personajul în baza unor informații vag nuanțate în text, exprimate prin material psihologic nonverbal pe marginea trăirilor și sentimentelor trăite de personaje; imaginea personajului poate fi „impusă de către cititorul însuși, fără a fi prezentă în text: astfel, are loc reinterpretarea anumitor opere în funcție de codurile culturale dominante într-o epocă ulterioară producerii lor (Todorov, 1972)” [48, p. 486-487]. Prin urmare, imaginea artistică a omului este, deseori o sinteză generată de propriile percepții ale lectorului asupra ființei lumii.

Evoluția diacronică a personajului este dictată și de mutațiile cauzate de procesele estetice ale curentelor literare. Prin urmare, în antichitate trebuia să existe asemănare între „tipul creat și modelul real”, adică, personajul să se evidențieze prin „logică, unitate interioară, verosimilitate, raționalitate, inteligibilitate” [101, p. 285-286]. Personajul din perioada clasică se distingea prin „unitate, consecvență, caracter universal-valabil, cu trăsături dominante” și cu o formulă sufletească unică, gânditoare, însă fără o expresie profundă. Personajul clasic manifestă „bunul simț” și este „inteligibil” în comportamentul său, e sociabil și dă preferință dialogului, dar îi lipsește interesul față de existență și are o „viziune caracterologică despre lume” [21, p. 347-355].

În romantism personajul vine cu „trăiri interioare antagonice, suferă mutații spectaculoase, este «un monstru de frumusețe sau de urâțenie, de bunătate sau de răutate ori de toate astea amestecate»”. Aici avem reprezentarea unui om anormal, dezechilibrat, uneori „sentimental sau plângăreț”, visător; e un „subom sau supraom, înger sau demon” [21, p. 347-355], el este patetic și plin de idei.

Personajul din arta realistă suferă o transformare, dar își păstrează unitatea, autorii înfățișează omul firesc, natural, „considerat nu în generalitatea lui clasică, ci în diversitatea lui individuală și istorică, în nenumăratele lui întrupări pe care le conferă observarea realului” [101, p. 286]. Scriitorul realist înfățișează omul în mediul său natural, social și istoric, „portretul și descrierea întemeindu-se pe reflecție morală și analiză psihologică” [110, p. 78].

Naturalismul operează cu personaje acțiunile și comportamentul cărora „sunt determinate de cauze ereditate, boală, instincte, obsesii”, sunt reprezentați oameni fiziologici, naturi fruste, impulsive [101, p. 286]. Romancierul naturalist subliniază în mod deosebit condițiile fiziologice, influența mediului și a împrejurărilor ce caracterizează sau determină ființa umană.

În modernism (aici sunt prezente aspectele pe care vom căuta să se dezvoltăm în capitolul analitico-aplicativ al lucrării), personajul își pierde consistența și coerența de altă dată, fiind

întruchipat ca o „expresie a unei subiectivități” (An. Gavrilov) și se detașează prin discontinuitate, schimbare, deosebire, el e un produs al duratei și al devenirii, traversând un proces al dezeroizării, acesta caută răspunsuri la întrebările mereu eterne ale existenței și ființei.

Existențialismul se preocupă de existența omului în realitatea sa concretă. Astfel, personajul din literatura existențialistă, fiind construit pe conceptul individualității, pe adevărul individual al experienței umane, prin intermediul unor trăiri directe, intense, este văzut dintr-un unghi de vedere teologic, moral sau psihologic. Personajul se „construiește și se făurește în același timp”, firea lui, realitatea lui profundă rezultă din acțiunile sale în situații concrete, din viața cotidiană, din experiențele afective imediate: disperarea, anxietatea, singurătatea într-o lume de „străini”, neliniștea în fața necunoscutului, angoasa, imposibilitatea cunoașterii și comunicării. Se remarcă fragilitatea omului, alienarea lui, condamnarea la singurătate, „nevoia angajării de acte prin care omul să devină răspunzător de propria existență”. Personajul nu este decât ceea ce concepe el însuși din sine, de el însuși depinde acordarea unui sens propriei vieți și devenirea sa ca ființă rațională [110, p. 38-40].

Pe de altă parte, spectrul larg de particularități ale mutațiilor substanțiale, pe care le probează romanul în procesul devenirii sale ca specie literară, reflectă schimbările importante în raportul autor-narator-personaj. Pornind de la esența enunțată, în *proza modernistă*, instanța auctorială își pierde autoritatea de altă dată, vocea naratorului omniscient se diminuează. Autorul dirijează destinul personajului din culise, prezent în text el însuși sub o mască sau alta. „Un autor poate până la un punct să-și aleagă deghizările, el nu poate alege niciodată să dispară” constată W. C. Booth [15, p. 49]. Este o constatare judicioasă care ar trebui să dea de gândit celor ce postulează „moartea” autorului în literatura contemporană.

Prin urmare, în teoria literaturii s-au cristalizat două modele distincte de abordare a personajului romanesc: abordarea psihologică și abordarea tehnică. Abordarea psihologică este cea umanistă, ilustrată, bunăoară, de François Mauriac în *Romancierul și personajele sale* (1923) sau de Edward Forster în *Aspecte ale romanului* (1927) ș.a., care fac o diferențiere între personaje plate, adică stabile, construite odată și pentru totdeauna, conform principiului tipologic și personajele rotunde, puternic individualizate și susceptibile de variații. Caracterizarea tehnică, împreună cu tot spectrul criticii savante contemporane are, la rândul ei, are două căi de recurs metodologic. Prima este analiza semiologică, unde personajul este privit printr-un ansamblu de indicatori direcți (stare civilă, biografie, portret, limbaj etc.) sau indicatori indirecti (reacții emotive, amintiri, trăiri, vise, coșmaruri, flash-back-uri etc.). Cea de a doua abordare, este analiza funcțională care elucidează personajul printr-o funcție în sistemul povestirii, cu toată

ordinea naratologică ce derivă: natura informației, gestionarea informației, focalizarea, opoziția, repartizarea rolurilor, structura actanțială etc.

În capitol analitic al lucrării vom lua în considerare anumite elemente sau direcții ale acestor abordări aflate într-o interconexiune și intercon condiționare constructivă în măsură să pună în lumină modalitățile de caracterizare psihologică a personajului românesc. Așadar, vom apela la abordarea psihologică cu referire la tipologiile formale care reprezintă *personaje dinamice*, flexibile, care se schimbă și tipologiile după gradul de complexitate – *personaje rotunde*, aproape de cele dinamice în asocierea atributelor contradictorii, însoțite de analiza semiologică ce recurge la indicatorii indirecti. *Stricto sensu*, vom pune în aplicare caracterizarea personajului pe cale indirectă, aspect ce se realizează prin intermediul vorbelor, a faptelor, gesturilor, mimicilor și acțiunilor în care este implicat personajul sau prin modul în care acest personaj se percepe pe sine și pe ceilalți.

Sintetizând trăsăturile definitorii ale personajului literar reprezentativ pentru tipologia romanului european, am constatat că acesta traversează o evoluție distinctă în prima jumătate a sec. al XX-lea. Astfel, din anii '20, personajul este dispersat, atomizat într-o miriadă de senzații care reduc subiectul la o pură conștiință. Aici vorbim despre personajele emblematice din creațiile lui Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf. Începând cu anii '30, se accentuează o revenire la un personaj puternic individualizat, activ, implicat în lume, cu o personalitate clar delimitată și aici identificăm personajele lui André Malraux, Ernest Hemingway. În anii '50, odată cu lucrarea lui R. Briere *Pentru o penurie a romanului*, personajul este considerat o noțiune perimată și se declară moartă. O atare opinie nu merită a fi acceptată.

Mai mult, existența creatoare a artistului nu poate fi concepută liniar, fără salturi calitative, schimbări de viziune, rupturi între contemporaneitatea vie și epocile imediat anterioare sau mai îndepărtate. Însă a opune tradiționalismului conservator un modernism „revoluționar”, avangardist, care nu admite afirmarea noului decât ca „îngropare” a trecutului, înseamnă a promova o concepție eronată și unilaterală despre evoluția istorică reală a culturii, literaturii și artei. Trecutul nu este mort, ci este – după cum afirmă Karl Jaspers – „originea mereu prezentă a ființei” în toate genurile de creație verbală. Potența creatoare se actualizează în toate genurile literare, definite de către M. Bahtin ca „memorie a literaturii”.

Proza perioadei interbelice nu este o excepție, ci e una în care viziunile artistice ale scriitorilor s-au transformat substanțial sub acțiunea viguroasă a unui nou spirit științific, alături de cel al asimilării a tot ce au putut oferi filosofia, psihologia și sociologia. În această epocă, relativ scurtă, au fost create personaje (auto)reflexive reprezentative pentru paradigma civilizațională a primelor trei decenii ale secolului al XX-lea, când cultura și democrația

occidentală au fost zguduite din temelii de primul război mondial și de criza economică ce i-a urmat. Aceasta din urmă nu a fost doar una economică, ea a cuprins sfere largi ale vieții sociale, și mediul valorilor culturale, spirituale, politice, și morale. Astfel că, anii '30, în mare parte, stau sub semnul recentrării pe natura omului, a redefinirii omului românesc, al lui *homo fictus*, reinserat în istorie, confruntat cu un destin și devenit obiect al înscenărilor și al analizelor.

Drept argument este faptul că în romanul psihologic, cel *heterodox*, romancierul nu mai prezintă personaje determinate, „logice”, „bine construite”, „«caractere» pretinse”. Imaginea omului nu apare asemenea unui obiect de cercetare, ci este dezvoltată ca o „rețea de indeterminări” cu variațiuni diversificate care escamotează realitatea și redefinesc „autonomia și fascinația artistică” [1, p. 59]. Imaginea personajului este realizată „concret prin propriile lui acte”, fapte, acțiuni [37, p. 537]. Observăm afirmarea unui mod nou de a concepe statutul ființei în raport cu omul înțeles ca „personalitate existențială” (K. Jaspers) [78], al cărui comportament are resorturi mai adânci decât trăirea conștientă și rațională determinată social, psihologic sau biologic. Comparând aceste definiții, ajungem la concluzia că natura radicală a schimbării constă în faptul că romancierii noii generații caută „dimensiunea adâncă a substanței, depășind interesul relațiilor între oameni ca simpli indivizi” [37, p. 537].

Prin analiza și interpretarea textelor critice la subiect se evidențiază faptul că investigarea prozei interbelice românești din perspectiva crizei reprezentării manifestată în câmpul artelor din prima jumătate a secolului al XX-lea pune în relație evoluția formelor de expresie a umanului în romanul european și în cel românesc. În mod sigur, tensiunea maximă a trăirii existențiale, pe care literatura română nu o mai cunoscuse după lirica lui Eminescu, își găsește din nou expresia posibilă. Mutația paradigmatică a ființei s-a răsfrânt, înainte de toate, asupra modului de a concepe și plăsmui imaginea artistică a omului și a lumii lui interioare multiplă, amplă și complexă. Scriitorul este interesat nu de ce se întâmplă *cu* personajul romanului, ci *în* personajul romanului.

De exemplu, portretul sintetic și static cedează locul portretizării dinamice, treptate, în funcție de conjunctură, iar forma clasică a discursului logic, liniar este înlocuită cu forme stilistice noi, cum sunt: *dialectica sufletului*, *fluxul conștiinței*, *memoria involuntară* și alte modalități prin care sunt dezvăluite procese mai adânci și mai complexe ale devenirii conștiinței de sine și ale gândirii personajului (auto)reflexiv. Această gândire – încă neconceptualizată, nondiscursivă – probează procese psihice originare, reflectă universul interior al omului aflat într-o stare-limită, la frontiera dintre trăirea subconștientă și conștientizarea treptată a experiențelor emotive. Valorificând artistic aspectul socio-cultural al vieții, literatura perioadei interbelice nu prezintă atât modele sociale, cât modele morale, psihologice, personaje care

comportă un fond ideatic-artistic puternic individualizat, personaje care întruchipează noua relație dintre ființă și existență, raportul dintre individ și situația critică existențială.

Inovațiile narative, inclusiv tehnica *punctului de vedere*, au fost cercetate și sistematizate teoretic în naratologia postbelică și contemporană de către I. Kristeva, Tz. Todorov, G. Genette, C. Bremond, J. Lintvelt ș.a. Cercetările lor naratologice, influențate de structuralismul semiotic și metoda formalismului rus, centrate exclusiv pe latura tehnică a creației literare, deviază de la fondul conceptual nou al structurii estetico-artistice a personajului, cât și de la esența lui umanistă. Acesta este gândit schematic, doar ca executant al unor funcții de dezvoltare a narațiunii, conform schemei vechi de construcție formală a subiectului. Conținutul este extras din interiorul structurii organice a operei literare și transformat în obiect de sine stătător al cercetării. Or, imaginea artistică a ființei nu se reduce doar la funcțiile compoziționale ale personajului, rolul său în viabilitatea operei depășește cu mult importanța unei figuri narative. Dimpotrivă, toate inovațiile narative pot fi cercetate și definite satisfăcător, deplin prin raportarea lor funcțională la structura „intimă”, integrală a personajului.

De remarcat este, aici, preferința scriitorilor pentru modalitățile narative care oferă personajului posibilități maxime de autoexprimare. „Fluiditatea interioară” (G. Ibrăileanu) a personajului este conceptul care a impus o înnoire radicală a tehnicilor narative. Caracterizarea prin metoda analizei introspective auctoriale este acum completată sau înlocuită total prin autoscopia și autoanaliza personajului, acesta fiind deseori naratorul propriei povești tragice sau de dragoste – situație în care între autorul real și naratorul fictiv se stabilesc relații dialogice, de apropiere sau relativă distanțare – fapt ce implică, la rândul său, interferența a două orizonturi axiologice care generează posibilități noi pentru hermeneutica interogativă și pentru interpretarea textului literar.

În secolul al XX-lea, cum am constatat deja, se aprofundează teoria *cunoașterii pe baza principiului experienței*, în temeiul acumulării de date privind natura umană vastă, ambiguă și multiformă, cât și cu referire la finețea, și delicatețea ei. Aceste noi aspecte sporesc scepticismul în privința așa-ziselor cunoștințe înnăscute, se pune la îndoială caracterul rațional al adevărului în favoarea cunoașterii prin intermediul direct al simțurilor. O atare ipoteză se prefigurează, în forme incipiente, încă „în lucrarea lui Saint-Simon *Expunere a doctrinei lui Saint-Simon*, iar mai târziu – la Claude Bernard, în cunoscuta *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, ambii definind subiectul cunoscător în funcție de capacitatea lui de inventivitate” [117, p. 19].

Principiul susținut de Claude Bernard acționează atât în sfera obiectelor inerte, cât și în cea a corpurilor însuflețite. Sub impactul acestor idei, poetica romanului descoperă în personajul literar pe *omul natural*, dacă e să-i respectăm conceptul, adică omul supus legilor naturii, dar îl

tratează ca pe o ființă metafizică. Individului îi revine deci responsabilitatea pentru propria sa alegere spirituală. În avanscenă apar personaje reale, cu istoria lor trăită, marcată de profundele experiențe existențiale.

Profesorul francez, A. David-Sauvageot atenționează asupra faptului că descoperirea dimensiunii „naturale” a omului a impus integrarea acestuia în contextul social, ceea ce a echivalat cu „o revanșă a naturii exterioare, a lumii materiale, a meșteșugurilor și a industriei” [115, p. 49]. Romancierul se concentrează, așadar, asupra vieții organice, asupra sferei biologicului, adică asupra acelor aspecte ce statuează personajul ca „ins natural”. A. David-Sauvageot vorbește și despre o „revanșă a corpului”, iar Emile Zola reclamă, într-un spirit înrudit, înlocuirea „omului metafizic” prin „omul fiziologic” [115, p. 42].

Modelul nou de personaj, considerat, din punct de vedere propriu, rod al viziunii lui însuși, cere metode evoluate pentru reprezentarea sa artistică. Nu mai contează deconspirarea sau descrierea precisă, comentată a epopeii existențiale a personajului, ci „bilanțul conștiinței și al cunoașterii de sine, altfel spus — ultimul cuvânt al personajului însuși despre lumea și viața sa lăuntrică” [7, p. 66].

Scriitorii români din perioada interbelică L. Rebreanu, Gib I. Mihăescu, Camil Petrescu, M. Eliade, A. Holban, M. Blecher, Hortensia Papadat-Bengescu ș.a., conștienți de imposibila întoarcere spre tărâmul retrospectiv al fenomenelor exterioare, edifică artistic personaje care se află într-o căutare dramatică a propriei identități. Romancierii noștri explorează acum sufletele omenești, ei „văd” ființa umană dincolo de acțiuni, vorbe sau gesturi. Astfel, fiecare nouă experiență psiho-emotivă individuală determină apariția unor opere originale, ce vor marca specificul epocii românești. Acest aspect al prozei interbelice l-am dezvoltat mai amplu în articolul *Personajul din romanele interbelice – modalități de caracterizare psihologică* [138, p. 191-198]. Romanele, luate în vizorul nostru, dovedesc existența unei interacțiuni covârșitoare între tipologia personajului și structura romanului, astfel ele pot fi circumscrise unei „*poetici a incertitudinii*” (C. Mușat) caracteristică romanului „deschis”, în senul că enigma vrea să exprime o experiență ce nu va fi *povestită*. Misterul rămâne nedescifrat, nedeslușit până la ultima filă a romanului, cititorul mișcându-se într-o lume impenetrabilă, văzută doar din exterior – ceea ce constituie o formă capabilă de o înaltă dezvoltare mintală.

Generalizând cele prezentate, susținem că modelul conceptual nou de ființă, propriu nivelului valoric european la acel moment, nu pornește de la trăsăturile fizice, morale ale omului sau ale mediului în care se afirmă, ci de la accepția și valoarea pe care acestea o au pentru el, și pentru *conștiința lui de sine*. În sensul respectiv, M. Bahtin afirmă că „toate însușirile constante, obiective ale omului, poziția socială, tipicitatea sociologică și caracterologică, habitatul, formația

lui sufletească și chiar înfățișarea, adică tot ceea ce slujește autorului spre a făuri un chip de erou bine conturat, devine obiectul reflecțiilor, iar obiectul viziunii artistice și figurării scriitoricești îl *formează funcția acestei conștiințe de sine*” [7, p. 66-67].

Mișcarea de înnoire resimțită în literatura europeană de la sfârșitul secolului al XIX-lea reflectă faptul că „acum viața cu evenimentele ei este pusă sub lumina *ideii devenirii*, relevantă ca o experiență a eroului, ca școală, ca mediu, care formează și modelează pentru prima dată caracterul eroului și concepția lui despre lume” [7, p. 259]. Acest fenomen permite o ordonare nouă a textului factual cu evidențierea în acest corpus a unor aspecte cu totul inedite. Tocmai de aceea, în demersul analitico-aplicativ, am optat pentru conceptul *de personaj în devenire*, prin care putem descifra caracterul original, lăuntric, organic al eroului din romanul psihologic care este prezentat în „mișcare”, creștere, schimbare, „transformare”, „liberă manifestare”, fiind „educat de viață” (M. Bahtin). Romancierul reușește se descopere trasee inedite în reprezentarea personajului ca ființă umană în care se concentrează o anumită viziune asupra lumii și existenței, grație faptului că acum întreaga „diversitate a lumii” e transpusă „într-un singur plan orizontal», acela al devenirii libere a cosmosului, a existenței înseși în manifestare, neîngrădită de nici o opreliște”, deci în deplină libertate [7, p. 33]. Anume romanului psihologic, acel roman heterodox (R-M. Albérès), roman „deschis” (E. M. Forster) îi este proprie, potrivit teoreticianului rus M. Bahtin, „reprezentarea plinară a lumilor sociale, a vocilor, a limbajului epocii, în mijlocul cărora se țese, se împlinește devenirea, prin încercarea și alegerea eroului [7, p. 281]. Evoluția, „formarea treptată a omului” implică și un „dualism, o anumită lipsă de perfecțiune a omului viu”, un amestec de social și individual, bine și rău, forță și slăbiciune, rațional și emoțional – doi poli ai devenirii – care formează un întreg organic, iar cititorul e invitat să sesizeze aceste elementele componente, să le interpună pentru a forma imaginea vie a „omului complet”.

Noul personaj, care și-a dobândit „consistența și realitatea ființei umane” [122, p. 12], rezultat din considerarea acestuia ca subiect în devenire, este într-o corelație strânsă cu un întreg ansamblu de categorii conceptuale lansate de filosofia și critica interbelică europeană și română: *omul complet* (G. Ibrăileanu) și – într-o altă formă – *omul întreg* (C. Noica), *personajul-personalitate individuală unică* (Camil Petrescu), *personajul-subiect al vorbirii proprii*, autor al propriului *cuvânt lăuntric convingător, eroul-ideolog* (M. Bahtin), *autonomia conștiinței de sine, libertatea individuală* în luarea „deciziei existențiale în situația-limită a existenței umane” (K. Jaspers), asumarea responsabilității depline pentru propriul *cuvânt-faptă* ș. a.

Prin urmare, forma plinară, nouă a trăirii existențiale se reflectă în reprezentarea artistică a *omului viu*, înțeles ca personalitate pluridimensională, unică și integră, cu însușirile fizice și

spirituale specifice speciei și timpului. În acest sens, forța de impact și adevărul scrierilor literare rezidă în personajele-caractere – modele identitare pe care cititorul le-ar memora și în care și-ar regăsi propria umanitate.

1.3. Transformări și extrapolări paradigmatică

În cultura românească, epoca interbelică poate fi numită o epocă a cosmopolitismului și semnifică un început de eră nouă. Viața socială și individuală din secolul al XX-lea nu mai încăpea în formele vechi. Pe bună dreptate menționează cercetătorul literar An. Gavrilov că „necesitatea de a proiecta adecvat procesualitatea dinamică, în continuă devenire a vieții sociale, obiective și a celei individuale, subiective, a impus regândirea condiției ontologice a literaturii” [58, p. 109]. Noua viziune asupra literaturii e o consecință a epuizării viziunii vechi, la care se adaugă – întemeiat – un fenomen și mai important: investiția eului uman cu o **altă** demnitate.

Mutația începe în anii '20, ca mai apoi, în anii '30 să atingă apogeul, anul 1933 reprezentând segmentul de glorie al literaturii române. În critica românească interbelică această transformare a fost observată și teoretizată de G. Ibrăileanu, Camil Petrescu, P. Zarifopol, M. Ralea, D. Gherea – autori consacrați, preocupați de noile tendințe moderniste, modelatoare – care aduc în discuție viața și opera scriitorilor străini. Revista *Viața românească* traduce activ noile apariții în literatura europeană ale lui M. Proust, An. France, Thomas Hardy ș.a. – jaloane literare importante și dezirabile, care servesc drept modele pentru scriitorii români. În presa vremii apare o serie de articole programatice, opinii critice informate și maturizate, studii sintetice de mare valoare estetică și literară. Acestea contribuie plener la solidificarea unei noi sensibilități artistice, fapt ce propulsează opinia publică spre cultivarea și instruirea gustului lecturii.

P. Zarifopol, printre primii în critica românească, a încercat să evidențieze spiritul modernist al perioadei constatând „influența directă a metodei psihologice a lui Lev Tolstoi asupra profilului formativ al lui Proust” [58, p. 109]. Argumentul criticului este următorul: „Scriitorii ruși au arătat viața sufletească în mișcarea ei imediată, iar devenirea reală a acesteia au adus-o în locul caracterizării prin definiții și scheme generale, în locul rezumatelor și surogatelor logice folosite în psihologia literară veche, în special cea franțuzească” [148, p. 245-246].

În articolul *William James. Scrisori*, G. Ibrăileanu consemnează o situație similară, reflectând asupra a ceea ce psihologul american a numit *fluxul conștiinței*, termen utilizat la analiza creației lui M. Proust. Criticul remarcă la ambii interesul pentru *fluiditatea vieții psihice*, pentru „totalitatea faptelor sufletești introspectate și «obiectivate» prin exprimare” [75, p. 142]. Tot el face deosebirea necesară între *fluxul conștiinței* în prezent (când personajul trăiește acest fenomen *in praxis*, în prezentul acțiunii) și *fluxul conștiinței* la M. Proust, unde evenimentul din

trecut este reactualizat prin *memoria involuntară*. Asemănarea dintre viziunea lui W. James și cea a lui M. Proust se explică prin „puterea lor de introspecție”, prin felul de a „concepe sufletul: mai întâi, ca o continuitate, ca un curent, în al doilea rând, ca ceva incoerent și contradictoriu, spre deosebire de concepția sufletului unitar” [75, p. 141].

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

Camil Petrescu identifică dogmatismul literaturii vechi în *caracter*, adică în comportamentul imanent și logic al personajului, în consecvența lui mecanică; în ambiția autorului de a crea tipuri și arhetipuri de oameni, în tendința de a construi un caracter definibil, un suflet-monadă, neschimbător. După părerea scriitorului, „trebuie să realizăm *concretul*, existența actuală, prezentul din această clipă și să îl reluăm apoi în devenire, căci alt *concret* nu există” [112, p. 23-26]. Literatura, susține Camil Petrescu, „oferă preferințial tipuri, arhetipuri de oameni: un avar, un viteaz, prin îngrămădire de trăsături...” [112, p. 44]. În aceasta constă și revoluția proustiană: în valorificarea concretului autentic care nu este altceva decât *întregul în devenirea sa continuă, calitativă*, a unei persoane exacte cu soarta sa.

În această atmosferă de reprezentare a spiritului nou, viu al epocii, declanșat de o *altă* viziune despre lume, proza anilor '30 devine „*substanțială*” și influențează „formal narațiunea subiectivă la persoana întâi, realizând structuri cu o reală, indiscutabilă obiectivitate”. Noul suflu epic este „centrat pe personalitatea naratorului, viziunea capătă o unitate stilistică” emblematică. În contextul literar respectiv, personajele „caractere” tipizate, logic construite, ordonate dispar, ca să ofere locul pe scenă personajelor „*complexe*”, *contradictorii, incompreensibile* care revendică „dimensiunea substanțială, reacțiuni adecvate indefinit, acestea oferă imprevizibilul *devenirii concrete*, sentimentul metafizic al existenței” [37, p. 537]. În funcție de obiectivele plasate, au fost adoptate noi modalități de reprezentare artistică a „omului din om” (F. M.

Dostoievski): introspecția auctorială, punctul de vedere, monologul interior, confesiunea, notația analitică auctorială, memoria involuntară, fluxul conștiinței – formule distinctive care ilustrează trecerea de la prezentarea unui caracter tipic, static și sintetic, la imaginea dinamică a „omului în devenire” (M. Bahtin).

Problema unității personajului în roman este mai dificilă decât în cazul altor specii literare, pentru că dimensiunile cronotopice ale acestuia – mult mai complexe – dictează autorului să își prezinte eroul într-o multitudine de ipostaze caracterologice, în funcție de locul, mediul și timpul acțiunii, în funcție de relațiile lui cu celelalte personaje și cu sine însuși. An. Gavrilov menționează că: personajul romanesc impune un mod special, individual de percepere și (auto)evaluare, autorul urmărind să ne dezvăluie personalitatea lui ca pe o „întreagă lume”, trăind o „viață completă”, în toată diversitatea ei socială, morală și intimă. „«Lumea întreagă» și «viața completă» trebuie să ne fie înfățișată într-o formă individuală unică, fiindcă viața reală, adevărată se află numai în formele individuale cele mai evolute, mai bogate, care au acumulat cel mai plener dezvoltarea culturii spirituale a societății și a poporului dat” [58, p. 111].

Pentru ca cititorul să trăiască romanul, autorul trebuie să prezinte „personajul în toată complexitatea caracterului individual, în situații și etape diferite ale evoluției sale” și să comunice ceva esențial, semnificativ prin „lumea” și „viața completă” a personajului pe care îl zugrăvește. Romanul psihologic îi cere autorului depășirea modului personal de a fi și cugeta: scriitorul trebuie „să adopte o viziune artistică mai largă și flexibilă asupra omului și vieții, să îi ofere personajului libertatea de a-și manifesta propria personalitate, prin propriile gânduri, sentimente, trăiri, cuvinte, prin capacitatea de a se asculta și a se auzi pe sine” conchide cercetătorul [58, p. 113].

Aceste observații subtile și inedite, prelevate din cercetările critice ale lui G. Ibrăileanu, ne ajută să identificăm un „transformism” dinamic și radical la toate nivelurile de analiză psihologică a personajului. Criticul pornește de la concepția că romanul este un „tablou al vieții complete” – noțiune principială în reflecțiile savantului „asupra trăsăturilor definitorii ale romanului ca gen literar nou”. Potrivit opiniei lui G. Ibrăileanu, „romanul are un conținut estetic mai complex față de alte specii literare și e singura formă care poate reflecta toată plenitudinea existenței umane, un loc însemnat ocupând, în economia lui, faptele comune, banale, aspectele cenușii ale vieții individuale a omului”. De aceea, dezvoltând un singur subiect, scriitorul tinde, totodată, „să ne prezinte viața în toată multitudinea și amploarea formelor ei de manifestare” [59, p. 7]. „În conformitate cu conceptul de *viață completă*, personajul de roman” cuprinde imaginea unui *om complet*, afirmă G. Ibrăileanu. Dezvoltând acest subiect, An. Gavrilov evidențiază două premise indispensabile definirii personajului romanesc: prima este complexitatea caracterologică

a acestuia care are în vedere un personaj cu trăsături multiple, contradictorii, dar care înfățișează imaginea integrală a omului. „Date fiind larghețea spațială și durata temporală mult mai mari, numărul crescut de personaje aflate în diverse relații unul cu altul, personajele principale nu pot fi reduse la manifestarea unei singure trăsături de caracter, ci, fiind puse în cele mai diferite situații și relații cu alte personaje, trebuie să manifeste o multitudine de însușiri omenești, inclusiv unele slăbiciuni și chiar vicii. Cu alte cuvinte, nimic din ce-i omenesc nu trebuie să fie străin personajului românesc” conchide criticul [59, p. 7].

Cea mai dificilă este surprinderea și reflectarea artistică a omului în mișcare, devenirea, transformarea lui. Aceasta este cea de-a doua premisă care necesită multă îndemânare și măiestrie în caracterizarea veritabilă a personajului, adică „nu în mod static, ca pe un caracter deja format definitiv, ci în evoluția lui interioară, în continuă devenire și schimbare, păstrându-se totodată identitatea personalității individuale pe parcursul întregii acțiuni” [59, p. 8]. Anume deosebirea dintre caracterul static, imuabil și reflectarea caracterului în devenire explică „transformismul” despre care vorbea G. Ibrăileanu.

Or, de la interesul pentru reflectarea „fluidității interioare” (G. Ibrăileanu) dinamice și incoerente a pornit schimbarea stilistică a modalităților artistice de reprezentare a personajului literar. Dacă e să facem o analiză comparativă a *monologului interior* la Stendhal și L. Tolstoi, vom observa „că scriitorii de până la L. Tolstoi descompuneau sentimentul în părțile lui componente și, în loc de mișcarea vie a sentimentului, prezentau o «tăbliță anatomică» (N. Cernășevski): chiar în monologuri, care, se pare, ar trebui să fie, mai mult decât orice, expresia acestui proces, mai totdeauna se arată lupta sentimentelor și zgomotul acestei lupte, care sustrage atenția noastră de la legile și trecerile în care se înlănțuiesc asociațiile reprezentărilor, (...) mai totdeauna monologurile, dacă nu sunt o simplă anatomizare a unui sentiment static, se deosebesc numai formal de dialoguri” [58, p. 161]. În schimb, pe L. Tolstoi „îl interesează mai mult decât orice însuși procesul psihic, formele lui, legile lui interioare, dialectica sufletului”, toate acestea constituind, o „etapă superioară în evoluția generală a metodei psihologice în roman, care va căpăta, în secolul al XX-lea, forma stilistică unitară a *fluxului conștiinței* și a *memoriei involuntare* în romanele lui M. Proust, J. Joyce, W. Woolf, W. Faulkner ș.a.”, conchide An. Gavriloș [58, p. 161].

Curiozitatea pentru viața psihică și emoțională, în detalii mici, demonstrează preocuparea feroce pentru „viața interioară înțeleasă ca proces psihic” a noii generații de scriitori. Acest fapt determină interesul sporit al prozatorilor-romancieri față de vorbirea interioară, fluctuațiile lăuntrice ale afectivității și mijloacele artistice de exprimare cât mai adecvată a acestor procese psiho-emoționale existențiale. În literatura rusă, spre exemplu, se creează

un „nou tip de monolog interior care reflectă fidel caracterul contradictoriu (din punct de vedere al logicii obiective) și asociativ al gândurilor, când omul reflectează în sinea sa” [58, p. 163]. Aceasta este fază determinantă în care se produce *schimbarea, evoluția, transformismul, reflectarea fluidității vieții lăuntrice dinamice și incoerente*: în trecerea de la monologul-discurs logic, liniar la monologul interior, monolog-vorbire interioară, non-discursiv; modificarea analizei auctoriale în forma (auto)analizei dialogate sau monologate; trecerea de la uniperspectivism la multiperspectivism (relativizarea perspectivei narative prin multiplicarea punctelor de vedere); instituirea notației analitico-auctoriale în locul jurnalului intim; generarea unei forme evaluate, modernizate a visului ș.a.m.d..

Pornind de la o analiză mai amplă a acestui subiect, teoreticianul M. Bahtin consemnează faptul că în roman nu există doar „dialog și narațiune”, ci dialog *în* narațiune. În acest caz, dialogul poate înregistra niște remarci sau comentarii mai extinse ale autorului. La nivelul respectiv, se produce o schimbare calitativă: dialogul se include în narațiune și narațiunea autorului se integrează în dialog, unde generează un raport de interferență între aceste două forme din care iau naștere „construcțiile stilistice hibride” (M. Bahtin). Mai mult, comentariul autorului pătrunde pe spații foarte largi, între replici, ceea ce face ca acestea din urmă să se îndepărteze atât de mult una de alta încât să nu mai poată fi tratate ca „replică contra replică” [6]. În cazul dat, se dezvăluie o altă relație: între replică și comentariul autorului. Încadrată în comentariul autorului, fiecare replică duce la formarea unei relații speciale între autor și personaj: în aparență, autorul nu participă la dialog, în fapt – se implică în dezvoltarea acestuia, prin comentariul său ori prin însuși modul cum prezintă el acest dialog.

Renunțând la modalitățile tradiționale, clasice, canonizate, standardizate romancierii reușesc să realizeze o apropiere sesizabilă, calitativă între opera literară și referentul acesteia – *trăirea existențială*. În aspirația lor de a fi cât mai autentici, ei operează nenumărate mijloace artistice noi, deoarece romancierul nu se poate limita la o singură modalitate artistică de prezentare a personajului. Prin urmare, mutația se materializează plenar nu numai în schimbarea portretului, ci și în schimbarea funcției caracterologice a imaginii artistice, astfel încât totul se dinamizează: portretul, confesiunea, monologul interior, notația analitico-auctorială etc. – procedee care imprimă dinamism și flexibilitate actului romanesc.

Mijloacele de analiză psihologică (introspecția auctorială, confesiunea, monologul interior, punctul de vedere, fluxul conștiinței ș. a.), care formează substanța însăși a narațiunii, analizate aparte, disparat nu ne dau o idee clară despre imaginea artistică a omului interior, ci servesc doar ca puncte de pornire. Considerate în ansamblu, funcționând în tandem, într-o interacțiune activă cu celelalte elemente, ele ne ajută la configurarea imaginii autentice a *omului*

complet, a omului viu în devenire. Am studiat mai detaliat acest fenomen în articolul „Schimbarea perspectivei în caracterizarea personajului (anii 20-30)” [139, p. 302-306].

Anume sub aceste aspecte se produce sincronizarea literaturii române în perioada interbelică cu marile literaturi ale țărilor mai dezvoltate. Faptul a fost observat încă de D. Zamfirescu, însă, doar în secolul al XX-lea, P. Zarifopol, G. Ibrăileanu și Camil Petrescu argumentează tenace această tendință novatoare și promovează ideea de reprezentare a personajului ca ființă *completă*, vie și liberă, emblematică pentru perioada de tranziție civilizațională. E o concepție caracteristică prozei interbelice în general și o normă distinctivă care „acordă valoare și interes” romanului psihologic, acesta fiind gândit ca formă de explorare a omului în interioritatea lui intimă ce instigă la transcrierea cu o „sinceritate liminară”, fără reminiscențe, „fără reticențe a întregului cuprins sufletesc în cuvintele care îl exprimă” [38, p. 623].

Conceperea personajului ficțional se face, de fiecare dată, în acord cu reprezentările culturale și istorice specifice ideii de „viziune a omului de lume” (R-M. Albérès). Doar un cititor avizat îi poate „scoate masca” și poate citi *printre și dincolo* de cuvintele autorului. Noile modalități de caracterizare psihologică a personajului, pentru care optează romancierii români interbelici, constituie nota specifică a unei inedite viziuni asupra *omului modern*. Progresul sau regresul interior al personajului, acompaniate de *relațiile* pe care acesta le stabilește cu alte personaje în cadrul propriului său univers, formează puntea de interconținere, interconexiune dintre cititor și personaj, pe baza căreia are loc „reprezentarea concretă, propriu-zisă, a personajului de către cititor”. Fiecare dintre aceste fundamente manifestă o viziune verosimilă asupra „ființei umane în relația cu sine și cu semenii” [122, p. 15] care exprimă „adevăratul eu”, „patria lăuntrică” (R-M. Albérès), centrul ființei.

1.4. Concluzii la capitolul 1

1. Trecând în revistă crizele romanului european din epoca interbelică, am constatat că acesta reflectă, în mare parte, criza omului modern pe care textul artistic îl înfățișează în complexitatea și unicitatea sa unică. S-a ilustrat că, prozatorul-romancier fiind convins că omul în literatură are, în esența sa, calitatea deplină de subiect-personalitate, romanul trebuie să dezvăluie, în primul rând, conținutul integral al *subiectualității* lui. Considerată în acest sens, dar și ca marcă definitivă a interiorității, subiectualitatea capătă *formă și conținut nou* în înțelegerea profunzimii umane. Autorii exponențiali ai spiritualității europene M. Proust, J. Joyce, F. Kafka, R. Musil, V. Woolf, W. Faulkner, A. Gide, J. Giraudoux, A. Huxley, L. Durrell, A. Malraux, A. Camus, F. Dostoievski ș.a., axându-și romanul ca *gen* pe noul concept al *ființei umane*, au

teoretizat și promovat o nouă formulă compozițional-stilistică a textului literar. Ei pledează pentru noua perspectivă în care accentul cade pe *individualismul uman*, optează pentru observația detaliată a trăirii existențiale.

2. Sintetizând ampla și valoroasa exegeză la subiect, am ilustrat aspectele ce reflectă dimensiunea și componenta nouă a romanului european. Astfel că, obiectivul și conținutul nu mai rezidă în istorisirea faptelor; povestirea analitică, obiectivă și intrigă dramatică dispare și apare „*studiul realității*”; *apare realitatea care nu poate fi descrisă în întregime, o realitate profundă, densă și complexă, o realitate „impenetrabilă” și masivă.*

3. S-a insistat asupra elementelor caracteristice ale prozei subiective care se referă la îndepărtarea de realismul social și psihologic, la instituirea unei *noi maniere de a scrie roman*, afirmarea în prim-planul discursului narativ a *finței umane* surprinsă în precaritatea ei. S-a evidențiat faptul că *romanul psihologic* din epoca interbelică se remarcă prin: *evocarea pasiunilor vieții familiale, „distanțarea” naratorului față de descrierea emoțiilor tumultuoase, explorarea necunoscutului care sălășluiește psihicul uman, evocarea crizelor nervoase împinse până la dramă, redarea dezordinii psihologice, tratarea temelor concrete, reale, analiza stărilor de spirit zbuciumate sau pline de extaz, neliniștile omului ș. a.*

4. S-a demonstrat că noul personaj este definit prin frământul interior, care reflectă relația cu sine însuși, în locul experiențelor exterioare. Tocmai de aceea, esențiale sunt *trăirile lăuntrice* ca modalități de regăsire a propriei integrități, ca forme de auto-verificare, punere la încercare sau cunoaștere a eului. Personajul literar este cultivat și valorificat în diapazonul lui interior, profund, orchestrat de „cuvântul propriu” și „cuvântul străin”, de contradicții intense, nuanțate. Conceperea lui se produce prin interacțiunea activă a două planuri, cel exterior, din afară și cel lăuntric, spiritual. Abordarea metodologică se realizează prin intermediul a două abordări existente: cea psihologică (tipologii formale – *personaj dinamic, flexibil, rotund*) și cea tehnică din care derivă analiza semiologică exprimată prin intermediul indicatorilor indirecti (reacții emotive, trăiri, vise, amintiri etc.). Prin urmare, *personajul în devenire* din perioada interbelică este evocat în formare treptată, „creștere”, „modificare”, „liberă manifestare”, în autonomie deplină, nestrămutată, „educat de viață” (M. Bahtin) grație existenței înseși în manifestare într-un context social, cultural și istoric dat.

5. Romanul psihologic aduce modernitatea în România în epoca interbelică. Modelul nou de personaj depășește ipostazele tradiționale pentru a prezenta o imagine calitativ nouă a omului, o tipologie umană mai complexă. *Schimbarea radicală a poziției autorului față de personaj, condiția dialogică a scriitorului și angajarea în acțiune a unei conștiințe străine, autonomia și independența totală a personajului* sunt factori cu determinării civilizaționale, adecvați pentru

investigarea tiparului uman. Trăsăturile personajului, caracterul său nu se desprind direct din acțiuni, vorbe, mimică sau gesturi, ci din interacțiunea unor proiecții diferite ale acestuia. Noile personaje, constituite pe criterii umaniste, sunt dovada elocventă că odată cu societatea s-a schimbat și cititorul și, odată cu cititorul, s-a schimbat și literatura.

2. ROMANUL INTERBELIC: METAMORFOZE NARATIVE

2.1. Modele și realizări originale. Modelul dostoievskian: Liviu Rebreanu, Gib I. Mihăescu

La începutul secolului al XX-lea romanul european răspunde stăruitor atât cerințelor creatoare, cât și celor ale publicului perseverent al timpului. Pe scenă își face apariția un model nou de roman care tinde să nu contrarieze procedeele deja existente, dar care pretinde să prezinte o *altă* viziune asupra adevărului, a lumii și a existenței. Este vorba despre *modelul dostoievskian* care îmbină magistral, într-o manieră mult mai plină de nerv, arta tradițională cu cea a narațiunii tragice. Multiplicitatea și multitudinea personajelor, a acțiunilor și epizoadelor, reprezentarea amănuntului ca fapt esențial, frământarea sufletească febrilă ș.a. sunt componente ce oferă o nouă concepție asupra vieții reprezentate în text: cea a tragismului care „se joacă în spatele” cuvintelor, a gesturilor și actelor. Conversațiile excesive, replicile sinuoase, expresiile incoerente trădează „pecetea” unei „drame invizibile”, iar temele din acest tip de roman servesc drept „pretext sau pedestal” pentru drama existențială umană (R-M. Albérés).

În capitolul dedicat *romanului dostoievskian* din studiul *Istoria romanului modern*, criticul francez R-M. Albérés explică detaliat particularitățile scrierilor „noului val” în felul următor: subiectul este „îneecat în abundența epizoadelor, într-o viață forfotitoare și iureșă, în bizareria personajelor și, abia în ultimă instanță, răzbătând din această viață, se întrevede *noua* dimensiune pe care F. Dostoievski o adaugă povestirii românești, căci arta sa constă în a dărui personajului o «altă» viață” [1, p. 109]. Potrivit analizei criticului stările de spirit, manierele, gesturile, poziția mâinilor, mișcările feței și a întregului corp nu formează un „caracter” static, logic, coerent, bine construit ca în romanul tradițional, ci se adună pentru a forma o relație bidimensională, „un fel de enigmă și de exasperare – ca și cum viața nu ar fi suficientă personajului pentru a exprima tot ce cuprinde în el. Vehemența, ilogismul, beția, cruzimea, crima, incoerența îngăduie să simți în om mai mult decât poate face sau spune el” [1, p. 109].

În aceeași ordine de idei, scriitorul român contemporan Corin Braga afirmă că, romanul nou dezvoltă un tip modernizat de narațiune, un „discurs literar cu funcție introspectivă”, precipitat de „gândirea neoplatonică ocultă, cât și cea creștină, pe filiera psihologiei abisale a lui F. Dostoievski” [16, p. 7].

Filosofia modernă și intuițiile psihologice ale scriitorului rus F. Dostoievski au adus în discuție problema *subconștientului* și a *inconștientului* în literatura universală. Romancierii de după F. Dostoievski nu mai prezintă doar reacțiile comportamentale ale personajului, cauzate de impulsurile subconștientului, ci urmăresc și mișcarea, și finalitatea imprevizibilă a acestor vibrații – de la cauze până la efectul pe care îl provoacă.

În literatura universală sunt puțini scriitori ale căror opere ar fi suscitât atâtea discuții în contradictoriu ca opera lui F. Dostoievski. De la primele povestiri și până în anii săi de glorie, tot ce publică F. Dostoievski devine obiect de polemică. Iar după moartea scriitorului, controversele s-au extins dincolo de granițele Rusiei.

Critica literară europeană a descoperit în creația lui F. Dostoievski nu atât un prototip de roman mai captivant, cât un roman care trasează noi direcții pentru viitoarele descoperiri valoroase ale secolului al XX-lea. Romanul dostoievskian devine cunoscut cititorului european abia prin 1920, iar odată cu apariția „romanului tragic creștin” este situat în categoria romanului „condiției umane”. Privită în acest sens, creația lui F. Dostoievski a lărgit, într-o măsură incomparabilă, orizontul pentru diverse inovații literare. Proza dostoievskiană a depășit limitele concepției raționaliste clasice despre om și a demonstrat „că în anumite situații-limită comportamentul personajului scapă de sub controlul rațiunii și acesta acționează inconștient sub imboldul unor porniri interioare subconștiente” [60, p. 105]. Scriitorul rus coboară în abisurile cele mai profunde ale personajului pentru a surprinde viața interioară a acestuia în plinătatea ei, pentru a vedea omul în momentele lui cruciale, ca „să găsească în om – omul” (F. M. Dostoievski) [7, p. 118].

Unele „personaje dostoievskiene acționează aparent ilogic sau demential. Autorul nu stă să analizeze cauzele conduitei lor sau funcționarea mecanismelor anormalității, ci fixează cu neegalată relevanță și putere expresivă efectele proceselor subconștiente”, afirmă D. Micu [91, p. 126]. Prozatorul evocă unitatea organică dintre dimensiunea socială și cea interioară a omului. În romanele sale, centrate pe om, planul social și cel interior al vieții omului nu „coexistă” mecanic, ci se întrepătrund organic într-o relație bidimensională, aprofundându-se unul pe celălalt. E tocmai ceea ce-l îndreptățește pe An. Gavrilov să observe că, pe măsură ce devine o modalitate de transfigurare artistică ce urmărește unitatea dintre „universul interior al omului și mediul social, *analiza psihologică* capătă în roman o funcție caracterologică tot mai pronunțată” [58, p. 153].

O analiză critică – de o remarcabilă profunzime – a creației dostoievskiene întreprinde M. Bahtin în *Problemele poeticii lui Dostoievski*, unde găsim că „eroul îl interesează pe Dostoievski ca punct de vedere distinct asupra lumii și asupra lui însuși, ca poziție apreciativă și definitivă de sens a omului față de sine însuși și față de realitatea înconjurătoare. Pentru Dostoievski nu este important cum apare eroul său în ochii lumii, ci mai ales ce reprezintă lumea pentru erou și ce reprezintă el în propriii săi ochi. Noi nu vedem cine este el, ci cum se consideră el pe sine însuși, viziunea noastră artistică nu are ca obiect realitatea eroului, ci numai funcția percepției acestei realități de către erou”. Pentru a complini acest obiectiv, Dostoievski teleportează

„autorul și naratorul, cu toate punctele lor de vedere, cu descrierile, caracterizările și aprecierile făcute asupra eroului, în orizontul eroului însuși, transformând astfel realitatea întregă și finită a acestuia în material al conștiinței sale” [7, p. 67].

Deoarece la F. Dostoievski, deseori, naratorul ia rolul de personaj, acesta aruncă lumină asupra propriei personalități din toate unghiurile de vedere. Iar autorul „nu mai relevă realitatea personajului, ci conștiința de sine a acestuia ca pe o realitate de prim ordin. Astfel, viziunea artistică și structura romanului suferă o schimbare substanțială, imprimând universului un aspect cu totul nou” [7, p. 68].

Explicând acest aspect relevant, V. Cristea declară, în *Tânărul Dostoievski*, că personajele dostoievskiene „au mereu tendința de a se dezice de propria lor natură, devenind echivoce. Orice structurare presupune aici o restructurare, orice caracter – un anticaracter. Cristalizarea la un pol declanșează o concentrare de semn opus la celălalt. În sufletul atât de larg al personajelor dostoievskiene e loc întotdeauna pentru unul sau mai mulți intruși” [44, p. 9].

În contextul respectiv, atât realitatea personajului, cât și lumea exterioară, viața cu multiplele ei forme și ambiguități sunt „atrase într-un proces de conștiință, trecând din orizontul de observație al autorului în cel al personajului”. Toate împreună „nu se mai află în același plan ca eroul, alături de el și în afara lui, în unicul univers al autorului, și de aceea nu pot fi factori cauzali și genetici definatorii ai eroului și nici nu pot îndeplini o funcție explicativă în operă. Conștiinței atotcuprinzătoare a eroului autorul nu-i poate opune decât o singură lume obiectivă — lumea altor conștiințe egale în drepturi cu ea a altor personaje”, susține M. Bahtin [7, p. 68-69].

În continuare, criticul analizează amănunțit acest raport dintre existență și conștiința de sine a eroului dostoievskian acolo unde se referă la structura polifonică a romanului, a textului artistic ca *eteromondenitate* („разномирие”), ca o interacțiune dintre lumi diferite cu multiple cauze – condiție în care se află și eroii lui Dostoievski. În conștiința de sine a fiecărui erou se manifestă interferența dintre existențele individuale reflectate în conștiința celorlalți eroi și nu o „conștiință în general”, cea a autorului, așa cum se întâmplă în romanul tradițional, monologic, în care toate conștiințele individuale ale eroilor sunt extrase din cronotopii lor existențiali și proiectate în conștiința omnipotentă a autorului.

Din cele menționate se poate deduce destul de clar că, F. Dostoievski construiește un personaj conștient prin excelență, unul a cărui viață tumultuoasă și înverșunată este în întregime „concentrată în funcția pură”, materializată în procesul înțelegerii de către personaj „a propriului eu și a lumii” [7, p. 69]. Autorul evocă, cu o inegalabilă măiestrie creatoare, rolul existențial plasând acest obiectiv fundamental al literaturii și filosofiei în conștiința personajelor sale.

În aceeași ordine de idei, R-M. Albérés afirmă că, odată cu F. Dostoievski în acțiunea romanescă este inclusă „adevărata psihanaliză spirituală”. Personajele dostoievskiene sunt descătușate de psihologia tradițională, obișnuită datorită apariției în roman a condiției noi, diferite și anume: „rezonanța supranaturală a actelor, a cuvintelor, a intențiilor”, a gesturilor și a mimicilor care le „modifică reacțiile, suprapunându-le o invizibilă și incoerentă «psihologie» spirituală”. Este meritul lui F. Dostoievski de a-l face pe cititor să simtă „sensul secund” al romanului de natură spirituală, desprins din conglomeratul „episoadelor omenești” care nu-și poate găsi „sensul într-o lume pur umană” [1, p. 110].

Interesul uriaș pentru creația lui F. Dostoievski este susținut și prin numeroasele cercetări ale unor autori români. În afara unor studii cu privire la ecoul și răspândirea operei lui Dostoievski (Tatiana Nicolescu, *Dostoievski și literatura română între cele două războaie mondiale* [99]; Dinu Pillat, *Descoperirea lui Dostoievski* [118]; M. Eliade, *Dostoievski și tradiția europeană*, în *Fragmentarium*) trebuie menționate aici studiile de substanță care sunt preocupate de aspectele fundamentale ale operei sale: Ion Ianoși, *Dostoievski: tragedia subteranei* [72]; Liviu Petrescu, *Dostoievski. Eseu* [114]; Valeriu Cristea, *Tânărul Dostoievski* [44] și *Dicționarul personajelor lui Dostoievski* [43]; Elena Loghinovski, *Dostoievski și romanul românesc* [85]; Alfred Heinrich, *Tentația absolutului* [68] ș.a. *Schimbarea radicală a poziției autorului față de universul ontologic pe care l-a creat, dinamismul specific romanului polifonic, angajarea conștiinței străine, a punctului de vedere străin într-un dialog, deschiderea și poziția dialogală, portretizarea dinamică* etc. ilustrează semnificațiile general-umane ale creației sale estetice, forța de pătrundere în adâncul sufletului omenesc, contribuția multiplă, și totodată unică, la modernizarea literaturii universale.

În perioada interbelică a romanului românesc mai mulți critici au remarcat „momentul Rebreanu”, în special – profunzimea metodelor de (auto)analiză a personajului și relevarea ființei „ascunse” a acestuia, în tradiția marelui scriitor rus F. Dostoievski. Primul, care a întrevăzut la L. Rebreanu influența dostoievskiană, a fost E. Lovinescu atunci când menționa „misticismul eroului” [87, p. 220].

Potrivit opiniei lui Z. Ornea, unul dintre primele romane românești de analiză psihologică este romanul lui L. Rebreanu *Pădurea spânzuraților* (1922): „Primul mare roman de idei românesc, *Pădurea spânzuraților*, este și o extraordinară carte de analiză” [102, p. 536]. Al. Săndulescu, în *Introducere în opera lui L. Rebreanu*, constată aceeași ipoteză: „Rebreanu dădea, cu *Pădurea spânzuraților*, primul roman de introspecție din literatura română” [134, p. 112]. Opinii similare au formulat Gh. Lăzărescu în studiul *Romanul de analiză psihologică în literatura română interbelică* [81] și Al. Protopopescu – în *Romanul psihologic românesc* [125].

În articolul *Rebreanu și Dostoievski*, criticul literar M. Cimpoi analizează „*statutul de pionierat și patternierat*” pe care îl are F. Dostoievski în domeniul psihologiei abisale sau existențiale și notează: „remarcând impactul lui Dostoievski asupra unor mari scriitori existențialiști, de talia lui André Gide, Jean-Paul Sartre, Ștefan Zveig, James Joyce, Thomas Mann, Virginia Woolf, Franz Kafka, profesorul Ioan Mânzat afirmă ipotetic: «Este posibil să-l fi influențat și pe Liviu Rebreanu»” [34, p. 3].

Într-adevăr, odată cu *Pădurea spânzuraților* L. Rebreanu trece la romanul subiectiv, de analiză. Realismul patetic al scriitorului a reușit, prin achiziționarea metodelor specifice romanului psihologic, să evoce halucinantă tragedie în conștiința de sine a personajului. P. Constantinescu susține, pe linia acestei idei, că romanul în cauză „se alimentează din analismul precipitat al unei psihoze spre disoluție” [84, p. 79].

Omul lui L. Rebreanu este plin de nerv, uneori cu gesturi grotești, reprezentat prin incongruență: neputincios, aprig, feroce, blând, cu temeri imaginare, totul se întretaie în el, rațiunea și emoția, exact ca în formula dostoievskiană. Cititorului îi este dificil să decodifice prăbușirea, eșecul, acestea izvorăsc din nepotriviri ale unor spirite morale, „resortul psihologic” nu aparține lumii coerente, ci unui univers misterios, necunoscut până la sfârșitul ultimei file din carte.

În contextul dat, trebuie menționată predilecția lui L. Rebreanu pentru modul de concepere și caracterizare a personajului. Autorul ilustrează, cu o iscusință covârșitoare, procesul dinamic al transformării interioare, prin faptul cum o concepție abstractă – ideea datoriei față de stat – se risipește și intră în conflict cu sentimentul moral ce își are originea în miezul adânc al ființei. E tocmai aspectul care plasează *Pădurea spânzuraților* în categoria modelului de roman dostoievskian. Eroi lui L. Rebreanu se integrează magistral în conjunctura evenimentelor sociale, fiind marcați profund de antecedentele lor biografice și de conținutul moral-psihologic. Experiența lor existențială ia amploare gradual, dezvăluind complexitatea și complicațiile ei, printr-un proces dialectic al fenomenelor psihice de conștiință specifice omului autoreflexiv.

L. Rebreanu depășește, așadar, formula realismului tradițional, naturalist și descriptiv. Cităm, la acest subiect, din *Poetica postmodernismului* de L. Petrescu următoarele: „El (L. Rebreanu) se dezice de realismul care copia sincer, fidel și fotografic – până la mărunte amănunte, totul; a venit momentul ca literatura (și mai cu seamă romanul) să pășească pe drumul unui «realism nou», un «realism al esențelor»”. Pentru L. Rebreanu romanul se materializează într-o „construcție de artă care fixează curgerea vieții, iar această viață e nestatornică, fluidă, fără tipar, iar romanul dă vieții un tipar care cuprinde și dinamismul și fluiditatea” [115, p. 58-59]. Este un punct de vedere, așadar, care reafirmă că în „țesătura” textuală a romanelor lui L.

Rebreanu se înfiripă un „realism al esențelor”. În concepția scriitorului, amploarea vieții apare sub înfățișarea unei cuprinzătoare „sinteze”, a unei totalități depline a ființei autentice profunde – locul în care se înfăptuiește întâlnirea extremelor și joncțiunea elementelor contradictorii, locul incongruenței și al ambiguității ființei existențiale.

Alte argumente grăitoare, în această ordine de idei, propune D. Micu care afirmă că, la L. Rebreanu, saltul dincolo de realism se înfăptuiește „prin calitățile scrierilor în măsură de a redeștepta interesul cititorului pentru extraordinar, pentru fabulos, pentru metafizică” [93, p. 114]. M. Cimpoi subliniază, în articolul amintit anterior, influența indiscutabilă a lui Dostoievski la formarea prozatorului român, pe care o descifrăm în meditația asupra „sensului creației, a condiției estetice a romanului și reorientării moderne a acestuia spre explorarea psihologiei adâncurilor” [34, p. 3-4].

Imaginea vieții nu poate fi realizată artistic decât doar atunci când „psihologia și obiectivitatea merg alături”, după cum afirmă însuși L. Rebreanu [128, p. 22]. Obiectivitatea autorului presupune, astfel, crearea unor personaje a căror viață sufletească să se manifeste independent de autoritatea sa, în deplină autonomie ideologică și psihologică.

În vederea susținerii acestei idei, T. Vianu afirma referindu-se la realismul lui L. Rebreanu: „Norma internă a realismului cerea o atitudine liberă de parțialitățile sentimentului, capabilă să privească realitatea în față și care să ne seducă nu prin măgulirea unei sensibilități înrudite cu a scriitorului, ci prin forța constrângătoare a adevărului curat” [143, p. 274-275]. Aici se află explicația atitudinii distante și a „răcelii” autorului sau naratorului față de soarta personajelor sale. Nu este vorba deci de „indiferență” pură, ci despre o formă modernă de „sinceritate în artă”, considerată de L. Rebreanu însuși esențială în demersul romanesc.

Adoptând aceeași perspectivă teoretică, O. Botez susține, într-un articol din *Viața Românească*, că la L. Rebreanu instanța auctorială „nu intervine niciodată pentru a analiza sau explica în mod discursiv psihologia unui personaj, ci zugrăvește numai atitudini sau gesturi, lăsând personajele să vorbească sau să reacționeze în raport cu mediul. (...) Căci d. Rebreanu posedă într-un grad înalt acea imaginație psihologică și sintetică care, spre deosebire de cea plastică, creează caractere animate de o logică internă, însușire fără de care un scriitor nu ne poate da decât viziunea exterioară” [129, p. 60].

Generalizând cele expuse putem susține că, arta sa de a conferi complexitate interioară personajelor se manifestă deci la L. Rebreanu, nu în măiestria de a mânui modalitățile figurative, ci în vocația de *individualizare a eroilor prin reprezentări artistice de mare profunzime și finețe psihologică*, acompaniate de autoscopia și autoanaliza unui personaj care este naratorul propriei povești.

Asemenea lui L. Rebreanu, **Gib I. Mihăescu** a nutrit un interes deosebit față de creația lui F. Dostoievski, considerându-l, în articolele din revista *Gândirea*, un exponent al „realismului integral”. Este ceea ce l-a determinat pe Vl. Streinu să îl califice pe Gib I. Mihăescu drept „un puternic și original talent, a cărui evoluție poate arăta pe cel mai înzestrat dintre romancierii de școală rusească” [137, p. 148]. Într-adevăr, majoritatea romanelor psihologice ale lui Gib I. Mihăescu au fost scrise sub vizibila influență a prozei ruse. Narațiunea romanescă, inundată de situații critice, limite-extreme, saturată de evenimente și convingeri zdruncinate de crize grave, de mitologii personale care devin ideologii, de conflicte existențiale și interumane, coboară în zonele cele mai insondabile ale vieții interioare a personajului.

În acest sens, opinia lui Vl. Streinu rezonază cu cea a lui D. Micu care îl califică pe Gib I. Mihăescu „un romancier și un nuvelist al obsesiei”, ale cărui personaje sunt „naturi interiorizate, fără a fi complexe, devorate, asemenea oamenilor lui Camil Petrescu, de câte o unică idee”, dar care „nu posedă luciditatea acelor; trăiesc drame nu ale cunoașterii, ale inteligenței, ci tocmai ale neputinței de ridicare la idee, de trecere dincolo de empatia vieții imediate. Firi mai curând elementare, pasiunile lor nu sunt decât patimi, cărora, căutându-le sursa, dăm de instinctele brute. De unde și violența lor” [93, p. 151].

Potrivit exegetului: „noutatea prozei lui Gib I. Mihăescu rezidă și în utilizarea unor tehnici adecvate pentru *cunoașterea și examinarea patimilor ființei din interior*”, în dezvăluirea detaliată, prin modalități narrative modernizate, a «omului întreg» (C. Noica). „Scriitorul utilizează eficient tehnica (auto)analizei și autoscopia în efortul de individualizare a eroului și operează introspecții în baza unor date comportamentale” [93, p. 151]. Fiind considerat un romancier al „obsesiei”, romanele sale – *Rusoaica* și *Donna Alba* – pot fi interpretate ca „radiografii sau analize fenomenologice ale unor obsesii intense”, afirmă în continuare criticul. Aceeași idee am găsit-o și la cercetătoarea Lilia Don, care explică motivele dostoievskiene în romanul românesc în felul următor: „Gib Mihăescu și-a conceput totdeauna personajele în chip dinamic. În acest sens, literatura sa îndeamnă iarăși la unele asocieri cu proza lui Dostoievski” [47, p. 117].

La acest subiect, în critica literară, sunt atestate diferite opinii, deseori controversate. Reputatul critic N. Manolescu afirmă în *Arca lui Noe* că interesul cititorului din secolul al XX-lea crește pentru romanul care face ca normalul să pară extraordinar, dar și pentru arta care face lucrurile insolite să pară comune, pentru arta care aduce excepționalul la nivelul banalului. Astfel încât, în viziunea aceluiași N. Manolescu, romanul lui Gib I. Mihăescu *Rusoaica* este unul aventurier cu „dublarea mistificației de luciditate, destrămarea iluziei perceptibilă la nivelul stilului”. Romanul este construit pe o anumită corelare a evenimentelor trăite, pe conflicte

existențiale și relaționale. În același eseu-studiu, N. Manolescu mai notează: „meritul *Rusoaicei* a fost descoperit în *finețea analizei psihologice*, care ar înnobila latura senzațională” la noi [88, p. 203].

Într-adevăr, romanele lui Gib I. Mihăescu ocupă un loc aparte în contextul prozei românești interbelice. Ele reprezintă un act de performanță, unicitate și rafinament estetic „unind ceea ce s-ar părea că nu se poate uni: o acțiune palpitantă de roman polițist cu studiul microcosmosului sufletesc, o realitate socială cu eroi plăsmuiți ca izvor de cunoaștere a trăirii individuale” [88, p. 203]. E tocmai aspectul în care trebuie căutat punctul de tangență cu romanul dostoievskian: nici la scriitorul rus realismul nu vine în contradicție cu investigația psihologică (și cea filosofică), iar valoarea socială a operei sale este independentă de atitudinea ideologică a autorului, fapt ce se manifestă în așa-zisa „pasivitate a autorului” și în „activismul dialogic” al discursului românesc (M. Bahtin).

Ceea ce l-a consacrat pe F. Dostoievski ca predecesor al literaturii moderniste este crearea romanului polifonic, care propune în același timp un alt tip de personaj, cu o atitudine specifică față de viață multiplă, realitatea vie, organică și problemele ei; cu un personaj lăsat în toată libertatea de a lua „decizii proprii în situațiile-limită ale vieții” (K. Jaspers) și de a-și asuma responsabilități pentru propriul cuvânt-faptă [78]. Dinamica dialogică a scriiturii, dinamismul pozitiv specific romanului polifonic i-au permis lui F. Dostoievski să dezvăluie, ca niciun alt scriitor de până la el, complexitatea și ambiguitatea vieții sufletești a *omului complet*, liber și viu.

Mai mult, suntem de acord cu cercetătoarea C. Mușat care analizează romanul interbelic și afirmă, în ceea ce privește evoluția romanului românesc, că anii 1930 se califică drept un „triumf incontestabil al analizei psihologice” [96, p. 22]. Din acest punct de vedere, am optat, în demersul analitic, pentru operele reprezentative ce se încadrează în modelul dostoievskian și reflectă fenomenul în cauză: *Pădurea spânzuraților* și *Rusoaica*. Notele specifice ale acestor romane psihologice se referă la *abandonarea descrierii și narațiunii în favoarea sondajului conștiinței; impersonalitatea discursului narativ, neimplicarea autorului în relatarea faptelor prin descrieri, comentarii, clarificări; neintervenția în existența personajului; lipsa călăuzirii personajului și lipsa ghidării cititorului; abținerea de „a da verdicte în privința conduitei eroilor”; trecerea de la existența elementară (instinctuală) la finețea psihologiei; cultivarea „substanțialismului în sensul de amănunt luat ca esențial” ș. a – semne distinctive ale realismului psihologic european.*

Dacă e să identificăm aspectele originale în formula narativă a scriitorilor români interbelici, raportându-i totodată, la diversele tipuri de roman modernist, putem afirma că romanele lui L. Rebreanu și cele ale lui Gib I. Mihăescu se înscriu, cu desăvârșire, în categoria

romanului de tip *dostoievskian*. În opinia noastră, aceste romane marchează extrapolările genului romanesc prin: renunțarea la „punctul de vedere al scriitorului”, la estomparea lui; acceptarea, prezentarea „punctului de vedere personal al omului”, al personajului; identificarea cu conștiința cititorului, invitarea lui în căutarea raporturilor reale, adevărate. În romanul psihologic cititorul este chemat să participe activ la roman, să trăiască romanul, să observe cu atenție, tacit fenomenele existenței umane în derularea lor concretă.

În concluzie subliniem că, romanul românesc încetează, lent, de a mai fi *povestire*, comentare, informare, acesta evoluează, se descătușează din forma clasică, se îmbogățește treptat, se încarcă de „adevăr” devenind *observație, analiză, studiu al vieții, confesiune*. Publicul românesc îl caută și îl citește cu interes, deoarece le coincid trăirile, au aceleași scopuri și probleme, fie personale, fie sociale. Suflul epic dostoievskian găsește scriitorul român rătăcit în micile epopei ale unității sale naționale. Romancierul zugrăvește omul, epoca istorică, evidențiind adevărul psihologic, precum și structura, mecanismul societății interbelice și cel al vieții moderne.

2.2. Modelul proustian: Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu

Necesitatea de a oferi o viziune nouă asupra lumii, o sinteză, nu o fotografie sau o descriere a propulsat în epoca interbelică „o altă strategie narativă și o altă atitudine față de tehnica romanescă. Aceste modalități și procedee narrative au fost profesate, cu succes în spațiul românesc, de către L. Rebreanu, A. Holban, M. Eliade, M. Sebastian, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu ș.a. În studiul analitic, am preferat să ne oprim la creațiile artistice emblematice modelului proustian: *Concert din muzică de Bach, Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război și Patul lui Procust* deoarece anume aceste texte ilustrează elocvent fațetele romanului românesc care descoperă pentru prima dată „în voluptatea căutării unor formule noi o cale de acces către esența ființei umane” [96, p. 24]. Opere anunțate sunt romane exponențiale ce se încadrează cu desăvârșire în categoria romanului psihologic prin preferința autorilor pentru „relativizarea perspectivei narrative”, „multiplicarea punctelor de vedere asupra aceluiași eveniment”, renunțarea la omnisciența naratorului, „analiza în profunzime a conștiinței personajelor în detrimentul acțiunii și cauzalității”, prezenta autonomiei personajelor cu propria perspectivă asupra faptelor; înfățișarea conștiinței realității obiective ș. a. [96, p. 24].

Perspectiva proustiană acceptată și asimilată de către scriitorii români ai perioadei interbelice, revigorează, într-un fel, punctul de vedere *impresionist*. Direcția nouă de evoluție a romanului reclamă, la rândul său, noi formule compozițional-stilistice. O astfel de formulă narativă este cea a romanului „personal”, introspectiv, subiectiv care implică renunțarea din

partea autorului la „măștile” sale și angajarea în narațiune a mai multor conștiințe străine, a punctului de vedere din exterior într-un dialog activ.

Criticul francez R-M. Albérès în studiul său *Istoria romanul modern* face o amplă analiză a drumului parcurs de romanul modern european, a „crizelor” și a principalelor probleme pe care acesta și le pune. În capitolul destinat romanului proustian R-M. Albérès subliniază influența covârșitoare și scandaloaasă, la început, a lui M. Proust, vorbește despre apariția romanului heterodox și a formelor noi de analiză. Astfel, potrivit opiniei exegetului, chiar dacă oamenii la M. Proust constituie subiecte de analiză, această analiză nu poate „constitui un adevăr obiectiv și exhaustiv, ci doar o încercare disperată, infinită, niciodată terminată, în realitatea impenetrabilă care este realitatea umană. Analiza proustiană nu e un tablou cu contururi definitive. Arta lui M. Proust ne face să înțelegem că niciodată încercarea de a cunoaște un om nu poate lua sfârșit. Analiza lui e un *maelstrom*. Majoritatea personajelor rămân enigmatice în esența lor” [1, p. 57]. Personajele lui M. Proust sunt, în fapt, hărți interioare, universuri omenești oferite cititorului pentru exercițiul de a percepe itinerarul anevoios al cunoașterii de sine pentru a ajunge la centrul ființei umane.

Referindu-se la sintaxa frazei, mulți critici literari i-au reproșat lui M. Proust, fără prea multă înțelegere, lungimea frazelor, cu paranteze și paranteze în paranteze. Or, acestea marcau etapele incursiunii autorului în sfera moral-psihologică a personajului, treptele de investigație tot mai adânci, deconstrucția fiecărui element psihic, rezultat dintr-o deconstrucție anterioară. Tot așa se întâmplă în psihologie, unde orice element trebuie examinat „în funcțiune”, în raport cu alte elemente. E ceea ce face M. Proust, dezvăluind dezgolirea, „fiziologia” sufletului omenesc, relevând funcționarea acestuia printr-o analiză minuțioasă a elementelor lui constitutive. Scriitorul înlocuiește, deseori, observația analitică cu judecata de valoare, cu metoda investigației psihologice, constatând natura contradictorie a ființei. Mai mult, dezzechilibrul interior, sensibilitatea excesivă și inteligența superioară, precum și boala fizică au catalizat intensitatea introspecției unice a prozatorului francez.

Noul fenomen literar ilustrat de M. Proust și alți impresionisti este acceptat și devine manifest în Europa abia după 1925. Până în prezent, critica literară a conturat o panoramă vastă a influenței proustiene asupra literaturii universale. La noi, printre primele și cele mai importante constatări privind contribuția lui M. Proust la modernizarea artei literare și consolidarea romanului modernist sunt cele a lui M. Ralea, B. Fundoianu, M. Sebastian, G. Ibrăileanu, G. Călinescu, Camil Petrescu, F. Aderca, P. Constantinescu, E. Lovinescu, A. Holban, P. Zarifopol, M. Zamfir, T. Vianu ș.a.

În căutarea timpului pierdut pune, într-o manieră nouă, problema „creației și analizei”, acesta fiind meritul esențial al lui M. Proust, afirmă G. Ibrăileanu menționând printre primii importanța operei proustiene. Criticul argumentează noutatea lui M. Proust prin analiza lui *sui-generis*. Or, analiza este creație, fie că autorul se analizează pe sine în diverse ipostaze morale, fie că investighează lăuntricul altor subiecți. În orice caz, autorul dezvoltă romanul epic sub aspectul unor stări sufletești, psihologice. Romancierul creează universuri interioare diferite, realități organice interdependente sau libere, autonome. M. Proust zugrăvește „geneza și coliziunea stărilor de suflet”, așa cum i se relevă ele însele, fără vreo „corespondență cu referentul extern” [75].

În opinia lui G. Ibrăileanu, „scriitorii români au multe de învățat la școala romanului psihologic nou, îndeosebi la școala lui Proust, la «proustism», dar nu credea, cum vor susține Camil Petrescu și alți proustieni români, că aceasta este singura cale de modernizare și sincronizare a romanului și prozei române” [58, p. 106].

An. Gavrilov, în *Conceptul de roman la G. Ibrăileanu și structura stratiformă a operei literare*, efectuând o analiză amplă a personajului din opera lui M. Proust, a remarcat metoda de „introspecție psihologică obiectivă, străină de orice confesiune lirică, subiectivă” și a subliniat faptul că, opera artistică proustiană reprezintă, în esență, o serie de „studii asupra sufletului omenesc pe viu”. M. Proust a fost capabil să ne dea prin creația sa „nu doar observații exacte și pătrunzătoare despre suflet, ci stări și mișcări ale vieții sufletești a personajului” [58, p. 105-106]. Analiza psihologică devine la M. Proust procreare de „realități sufletești de sine stătătoare”, pentru că acestea sunt redată „nu discursiv, noțional” [75], ci în toate subtilitățile și în complexitatea lor psihică, impregnată de factorul biologic.

Confruntarea pluralistă a ideilor din țările europene, precum și concepțiile veacului au reflecții de rezonanță la intelectualitatea românească în perioada de sincronizare a literaturii cu filosofia și cu psihologia modernă. E o stare de fapt reflectată și în lucrarea *Noua structură și opera lui Marcel Proust* a lui Camil Petrescu, una dintre primele din lume credem, în care prozatorul nostru întreprinde o delimitare pertinentă între vechea „literatură rațională” și literatura ce valorifică „intuiția” – punctul central al intuiționismului și al fenomenologiei spiritului, impunând o „schimbare de paradigmă a romanului, o înnoire radicală a lui” [142, p.5].

I. Eliade și, mai târziu, I. Mavrodin au demonstrat că „receptarea creației proustiene în România” a fost tot atât de amplă și consacrată precum în Anglia, Spania, Germania și Statele Unite ale Americii, iar uneori „comparabilă chiar cu cea din Franța” [119].

Camil Petrescu îl considera pe M. Proust – „singurul prozator de seamă corespunzător structurii culturale noi a veacului și deschizător de eră nouă care a apărut pe terenul revoluției

bergsoniene și a științei moderne”, un punct de pornire important spre noi direcții literare [63, p. 99]. Opera lui M. Proust apare deci ca una corelatoare, datorită faptului că autorul ei este un emul stăruitor al lui Bergson, cu afirmația lui aproape aforistică: „Nu cunoaștem absolut decât propriul nostru eu, singura realitate înregistrabilă”. Acest „eu” este conceput într-o continuă transformare și devenire. Ceea ce putem cunoaște din *eul* uman este, însă, numai starea lui în clipa de față, care însumează, la rândul ei, toate stările trecutului; nu există decât „prezentul continuu, perpetuu, un prezent dilatat și permanent ce cuprinde în el tot trecutul” [63, p. 92].

Spre deosebire de romancierii tradiționaliști, în paginile cărora profilarea personajului este un exercițiu artificial, romancierul noii generații creează personajul dintr-o perspectivă interioară, dialectică. Construcția noului personaj se face prin intermediul unor modalități modernizate, evolute, apte să favorizeze accesul la nucleul, la universul interior al individului. Ceea ce răspunde sensibilității cititorilor lui M. Proust – observase și Camil Petrescu – este tocmai onestitatea viziunii, maniera de a expune sincer ceea ce-i frământă conștiința proprie. Grație acestei perspective, opera lui M. Proust comportă mai multă autenticitate și inspiră o credibilitate nemaiîntâlnită până la el.

La timpul potrivit, critica și istoria literară românească au identificat afinități certe între opera lui Proust și cea a lui Camil Petrescu. Însă scriitorul român nu aplică niciodată calificativul „proustian” la propria sa operă, acesta „fiindu-i atribuit întotdeauna de către criticii literari” declară Iu. Băicuș în studiul său *Dublul Narcis* [10].

Observația respectivă ne face să înțelegem că este important pentru studiul pe care îl realizăm să ne amintim analizele tenace ale criticilor cu autoritate preocupați de fenomenul Proust și impactul catalitic asupra noului roman românesc. Deși G. Călinescu constată, într-un articol din 1933, că „romanul proustian este un caz de excepție, iar formula lui nu poate fi imitată” revine constant în dezbateri contradictorii la tema proustianismului lui Camil Petrescu și adoptă o poziție critică neutră față de metoda scriitorului francez numind-o „metod expositiv” [23, p. 208-209].

M. Sebastian intervine la același subiect și identifică influențele semnificative asupra romanului camilpetrescian „prin prisma romanului *În căutarea timpului pierdut*, înrudindu-se conceptual cu autorul acestuia într-o manieră originală” [145, p. 270].

Printre cei care constată influența lui M. Proust se numără critici și esești cu studii aprofundate, precum Al. Paleologu, Al. George, Gh. Lăzărescu, S. Alexandrescu, E. Simion, G. Dimisianu care s-au preocupat direct și activ de modelul nou de roman și au făcut trimiteri în studiile lor la opera scriitorului francez. Sub acest aspect, sunt valoroase afirmațiile lui Gh. Lăzărescu în *Romanul de analiză psihologică în literatura română interbelică*: „aceste romane

nu reprezintă confesiuni nemijlocite ale autorilor lor, ci utilizează, ca și Marcel Proust, intermediari între ei și public: naratorii, care, deși transmit experiența autentică a romancierilor, totuși nu se identifică total cu aceștia, nici prin nume, nici prin biografie”. În continuare, exegetul constată, pe un ton axiomatic, faptul că „în analiza iubirii și a geloziei din romanele lui Camil Petrescu întâlnim similitudini cu Proust, romancierul pe care scriitorul român îl situa în fruntea literaturii moderne, sincrone cu «noua structură»” [81, p.70-73].

Caustice pe dinafară, pătrunzătoare, sunt, în fond, și meditațiile lui E. Ionescu despre forța de impact a romancierului francez asupra operei lui Camil Petrescu, meditații înserate în celebra plachetă de critică literară *Nu* [76].

Criticii T. Vianu, I. Vinea, Felix Aderca, N. Manolescu, dar și Ov. S. Crohmălniceanu, deși apreciază originalitatea lui M. Proust, exprimă rezerve în privința proustianismului lui Camil Petrescu.

În același spirit este scrisă și exegeza lui L. Petrescu care afirmă că autoritatea lui M. Proust a acționat în favoarea întoarcerii la „naturaletă”, la un roman „fără stil”, la o literatură fără pecetea „literarității”, fenomen complinit de Camil Petrescu. Însă, „oricât de rodnic ar fi fost, pentru Camil Petrescu, exemplul operei proustiene, orientarea anti-calofilă nu putea să-i fie indusă” de opera lui M. Proust, *În căutarea timpului pierdut*, fiind „riguros construit”, aidoma unei „catedrale”, de aceea influența o găsim în „programul estetic gidian”, concluzionează criticul [115, p. 91].

Al. Paleologu consideră că unicul element proustian, și anume – nucleul comun al scriiturii la persoana întâi, nu poate fi suficient pentru a defini proustianismul lui Camil Petrescu. Eseistul crede în unitatea de perspectivă, în „perspectivismul” romanului lui M. Proust. Însă, în opinia lui, „dislocarea unității de perspectivă” este trecută cu vederea de Camil Petrescu, acesta vorbind în baza unei teorii proprii, despre „o hipostaziere în acte străine a naratorului însuși” [103, p. 170]. Suntem în drept să afirmăm că polemicele la subiectul influențelor romanului proustian supra scriitorului român au avut continuitate în presa vremii și s-au prelungit până astăzi.

În concluzie subliniem că, teoretic, Camil Petrescu este „un romancier de factură proustiană” (E. Simion), în timp ce personajul său, *eu narator* și toată lumea, sunt prezentate prin prisma subiectivă a acestui *eu* [136, p. 162]. *Timpul*, în proza camilpetresciană, corespunde ideilor estetice exprimate în *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, unde Camil Petrescu făcuse analiza *timpului bergsonian*. În roman, conceptul de timp capătă variate expresii artistice în planul construcției și cel al caracterizării psihologice a personajelor. Persoana întâi a modurilor și timpurilor narrative aduce unitatea de vedere a celor comunicate. Analizând în acest

sens, în prima parte a romanului *Ultima noapte de dragoste...*, Camil Petrescu este proustian, datorită faptului că recapitulează, printr-o exersare a *memoriei involuntare*, istoria dragostei lui Ștefan Gheorghidiu, nașterea și trăirea chinuitoare a incertitudinii, unde prezentarea fenomenului este monoperspectivistă; pe când, în partea a doua a romanului, el nu mai este proustian: personajul narator ne prezintă trăirile existențiale și ororile războiului printr-o avansare în prezent a *fluxului de conștiință*, ceea ce îl apropie, în acest caz, mai mult de modalitatea lui James Joyce. Romanul camilpetrescian urmărește cele două experiențe existențiale importante ale personajului, iubirea și războiul, în actul de trecere prin purgatoriul aceleiași conștiințe care cunoaște și se (auto)cunoaște.

La subiectul influențelor și similitudinilor proustiene, *Hortensia Papadat-Bengescu* pare a-l devansa pe Camil Petrescu, prin noutatea scrierii și analiza psihologică subtilă. Ca și Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu nu se consideră o promotoare a proustianismului și nici nu pretinde calificativul proustian, deși ea însăși se declara „novistă” și revoluționară. Autoarea este, în opinia noastră, primul scriitor român la care interesul pentru viața sufletească ascunsă și analiza psihologică subtilă și amplă capătă substanță, consistență, acestea fiind și trăsăturile esențiale ale prozei perioadei interbelice.

Critica epocii a avut, de asemenea, un rol semnificativ în afirmarea scriitoarei. Numeroși exegeți ai creației bengesciene au găsit înclinații asociative operei lui M. Proust. E. Lovinescu a fost printre primii care a provocat discuția identificând conexiuni rezonabile între cele două opere majore, iar controversele pe acest subiect par să nu se fi stins nici astăzi.

G. Călinescu declară convins faptul că scriitoarea „s-a dedicat unei serii de romane «proustiene»”, deoarece „respectul pentru lumea convențională o face să dea importanță societății snobe, apropiindu-se astfel de formula intimă a romanelor lui Proust care transcriu viețile consumate în nimicuri mondene, tragediile imperceptibile ale salonului” [20, p. 290-300].

Deși optează împotriva proustianismului scriitoarei noastre, Ș. Cioculescu remarcă în *Aspecte literare contemporane* „«devenirile» pe linia destinului individual” al personajelor „atent construite după legile subiective ale structurilor particulare și prin metoda introspecției”, fenomen caracteristic și operei proustiene [35, p. 239].

Apropierea de M. Proust a sesizat-o și Tudor Vianu când a afirmat că „analizele, pătrunse de numeroase elemente senzoriale, dobândesc largi dezvoltări, încât un singur gest sau o singură reacție sufletească este intens urmărită, aprofundată în toate laturile ei, printr-o metodă de istovire a amănuntului psihologic, prin bogate asociații în jurul unui punct infinitezimal, care, multiplicând senzația prin reflecție, amintește de aproape tehnica ingenioaselor și abundentelor analize ale lui Marcel Proust” [143, p. 290].

Referindu-se nemijlocit la acest aspect L. Petrescu identifică comprehensibil noutatea scrierii și tehnica psihologică a scriitoarei prin filieră proustiană: „Hortensia Papadat-Bengescu, oprindu-se asupra realității sufletești, distinge două forme de existență: o stare a lor de simplă virtualitate, pe de o parte și o stare în act, pe de alta. În fiecare din aceste stări, sufletul se prezintă ca o realitate corporală”. Un *eu* interior și un *eu* real, iar dezacordul dintre ele „formează obiectul principal al observației psihologice din romanele ciclului Hallipa”; „personajele nu mai pot fi raportate la „categoria tradițională a «caracterului», cele mai multe ilustrând – ca și romanul atât de novator al lui Marcel Proust – fenomenul «multiplicității eurilor» și înscrierea personalității pe o dimensiune a «duratei»”. Luată în totalitate, exegeza savantului, conține formulări prețioase cu referire la aceleași „devieri” care i-au preocupat cu desăvârșire și pe alți romancieri moderni ca M. Proust, J. Joyce, V. Woolf ș.a. [116, p. 85-122].

Glosând pe subiectul scrierii bengesciene, N. Manolescu, în *Acra lui Noe*, contrasemnează proustianismul în cauză, referindu-se la cele mai relevante analogii: „pentru reflectorul din romanul Hortensiei Papadat-Bengescu, sufletul psihologic este o realitate imposibil de determinat în toate datele care-l constituie. Ideea că sufletul pe care l-am numit etic este în definitiv o simplă ficțiune artistică, tinzând să schematizeze sufletul psihologic adevărat și viu, a formulat-o întâi Proust într-un pasaj din *Sodome at Gomorrhe*” [88, p. 317]. Apoi, savantul relatează caracteristicile definatorii în felul următor: „erotica e, ca la Proust, ușor perversă; aspectul cu adevărat proustian al romanului constă în zugrăvirea atmosferei snobe cu toate consecințele ei: artificialitate, perversiune, boală” [88, p. 337]. În continuare, atenția exegetului se îndreaptă spre *analiza psihologică* care constă „în căutarea mijlocului de a le face semnificative, de a le smulge un înțeles. Orice *acțiune reală* pare pusă în paranteză – aici e de aflat singurul element proustian esențial în *cronica* familiei Hallipa: în care nu timpul personajelor curge, ci al naratorului; în care nu evenimentele au un trup, ci sufletul: dar acest *trup sufletesc* nu există decât prin ochiul care-l scrutează și pe durata cât e scrutat”, concluzionează criticul, foarte convins [88, p. 342].

Noutatea scrierii bengesciene se materializează în „romanele perioadei «obiective»”, unde autoarea își schimbă radical poziția față de personaj, „adoptând o optică și o poziție” dialogală, „obiectivă”, îndreptată către personaj. „«Obiectiv» nu în sensul de «rece», că s-ar limita doar să înregistreze, aidoma unui stenograf, ci în acela că face în permanență abstracție de sine însăși, nu se confesează, nu își permite efuziuni, dar nici nu ascunde nimic, dezvăluie totul, necruțător, cu minuțiozitate și cu calm imparțial”. D. Micu explică această opțiune prin „*dezeroizarea (mai generală) a personajului* în literatura română și prin renunțarea la caracterele artistice sintetice, încremenite”. Exegetul constată că, în reprezentările obiective ale scriitorilor

realiști, personajele „se reduc la câteva «trăsături»” distinctive, sunt caractere statice, imuabile, logice în timp ce personajele „noului roman reacționează inconsecvent și contradictoriu, evoluează, se modifică” substanțial. Eroi „nemonolitici, obișnuiți, de tipul «ohne Eigenschaften» („omul fără însușiri”), ne-eroi sau oameni curenți” formează punctele de forță în jurul cărora se structurează romane „fără subiect”, „fără intrigă”, iar „acțiunea”, în măsura în care există, nu se mai desfășoară gradat, ci sporadic, arbitrar. Autoarea nu respectă „regulile clasice de compoziție, de narație, ci creează personaje organic structurate”, iar romanele își dobândesc „coerența internă” în virtutea firească a talentului reformatoare [93, p. 166-168].

Privite în ansamblul lor, exegezele la tema proustianismului Hortensiei Papadat-Bengescu varsă lumină asupra caracterului novator și rebarbativ al creației sale și ne ajută să facem o sinteză a celor discutate până aici. Astfel, găsim similitudini metodologice cu maniera rafinată a lui M. Proust în următoarele privințe: acordarea unei atenții majore *timpului*, reconstituirea timpului recent, folosirea tehnicii retrospective, a memoriei involuntare și a monologului interior, subiectivizarea opticii narative, interiorizarea lumii într-o singură conștiință, multiplicarea vocilor narative, reevaluarea succesivă a trăsăturilor morale ale personajelor, semnalarea raportului disjunctiv între funcționarea trupului „sufletesc” și a celui fizic.

Drept argumente din totalitatea aspectelor care rămân în memorie în urma lecturii romanelor Hortensiei Papadat-Bengescu câteva sunt semnificative: influența modelului proustian, noutatea tehnicilor narative, caracterul subiectiv al prozei, reflectarea mecanismelor psihologice și a motivațiilor interioare ale personajelor în interacțiunea lor cu alte personaje, dezvăluirea resorturilor subiective, descrierea exactă, relevantă a vieții interioare ș. a. Sunt particularități care confirmă vocația înnoitoare a unei personalități creatoare puternice care a învins autoritatea modelelor românești canonizate. Nici un alt scriitor român nu a investigat cu atâta tenacitate și amplitudine imparțială trăirea subiectivă, viața mondenă, citadinismul. Personajele nu se află în prizonieratul unor senzații simple, ci formează – ele însele – un fluviu incoerent și dinamic de senzații, sumă cosmică de impresii. Ecoul sufletesc al personajelor sale este incomparabil mai complex, mai multiform și vast decât cauza care îl produce.

Generalizând cele prezentate mai sus, putem afirma că în spațiul românesc romanul proustian se fructifică între anii 1890 și 1940. Odată cu reorganizarea opiniei publice acest model literar care accentuează motive burgheze, teme precise, reale constituie un bun prilej de meditație, de popularizare. Este perioada când cititorul cultivat, pasionat de cărți din străinătate, dar și funcționarul mărunț, provincialul parvenit este impresionat de literatura care înfățișează un

alt mediu și anume: nobilimea sau burghezia reprezentată ca clasă socială, cu toate problemele și aspectele ascensiunii sociale.

În final, se impune următoarea concluzie: Camil Petrescu și Hortensia Papadat-Bengescu au rămas fideli preocupărilor prozastice ale lui M. Proust, creând definitiv un gen – romanul polifonic, existențial, al condiției umane, reinventând creator modalitățile moderniste de caracterizare psihologică a personajului, pe linia tehnicilor caracteristice romanului subiectiv, ilustrând într-un mod original și veritabil tipologii umane puternic individualizate, chipuri noi de „oameni întregi”, independenți și vii.

2.3. Romanul trăirist: Mircea Eliade, Anton Holban, Max Blecher

Cea mai importantă *subiectivizare* a arhitecturii romanului românesc, după părerea noastră, s-a produs sub impulsul și considerabila influență a scriitorului francez A. Gide. Meritul romancierului constă în faptul că a descătușat umanitatea individuală de sub autoritatea determinismului unilateral, a asociat această dimensiune la realitatea dinamică, a evocat senzații, bucurii, impresii, „încrucișări de destine”, în „multitudinea intențiilor și bogăția hazardului”, a reprezentat incongruența existenței ș.a. [1, p. 69]. În acest sens, R-M. Albérès îl numește pe A. Gide „creierul receptiv” care înregistrează un nou sezon al romanului european „simțind că arta romanescă poate consta și în a spune ceea ce e neînsemnat” [1, p. 69]. Naratiunea gidiană se caracterizează prin trăsături opuse „artei” tradiționale, tehnici de negare a convențiilor specifice romanului monologic, prin negarea artificiilor de compoziție, stil și detalii. Direcția anti-artă, promovată și impusă cu superioară consecvență de scriitorul francez, câștigă o popularitate excepțională în spațiul cultural românesc în perioada de tranziție civilizațională care se extinde în epoca interbelică.

Pe fundalul evoluției spirituale europene, romancierii și eseștii români s-au dovedit a fi receptivi la sugestiile și propunerile anti-formaliste dezvoltate în romanul lui A. Gide. *Stricto sensu*, observăm că se conturează lent o nouă paradigmă literară reprezentată de M. Eliade, A. Holban, M. Sebastian, E. Ionescu, scriitori cu dublă vocație, de romancieri și esești, care se pronunță pentru atitudinea experiențialistă ca o „categorie de înțelegere și mântuire a realității” (P. Comarnescu) [96, p. 27]. În capitolul analitico-aplicativ, destinat modalităților de caracterizare psihologică a personajului, am ales operele artistice distinctive ale modelului trăirist care ilustrează fenomenul în discuție și anume: *Maitreyi* de M. Eliade; *O moarte care nu dovedește nimic* de A. Holban și *Întâmplări în irealitatea imediată* de M. Blecher. Romanele enunțate pot fi circumscrise în categoria romanului psihologic „deschis”, existențial, subiectiv, „al condiției umane” prin punerea accentelor pe *autenticitatea experienței, înfățișarea*

conținutului sufletesc, pe evocarea febrilității trăirii, a dramatismului confesiunii, pe reprezentarea conștiinței metafizice, a psihologismului uman, precum și valorificarea spirituală a realității.

Direcția instituită de A. Gide – consideră L. Petrescu – „este legată de forma «spontaneității» discursului românesc. Textele narative ale lui A. Gide tind, după cum se știe, să păstreze caracterul unei confesiuni fruste, lipsită de orice preocupare de «artă», atât în construcție, cât și în stil. Literatura lui Gide pretinde a se alimenta în exclusivitate din resursele nesfârșite ale spontaneității, ale unei subiectivități nepăsătoare de canoanele frumosului” [115, p. 89]. Modelul românesc propus de Gide este unul în care organizarea artistică și respectarea unei formule a genului să fie reduse la minimum; romanul – ca formă de expresie a spontaneității subiective – să fie un produs, o pictură fidelă a „vieții complete” a „omului complet”.

Inventarierea exactă a metamorfozelor narative, prin care trece romanul interbelic românesc în procesul de înnoire sub impactul prozei gidiene, dezvăluie instituirea, la noi, a unei direcții de dezvoltare regeneratoare a romanului: *trăirismul*. La acesta se mai adaugă „noul umanism”, promovat în Italia de Giovanni Papini, „scriitor pentru care romancierii români ai anilor ’30 au nutrit o vie admirație” [115, p. 102].

Personajele din romanele lui A. Gide sunt indivizi al căror comportament denotă, nu o singură dată, porniri lăuntrice de protest, antisociale, tendința lor specifică fiind aceea de a respinge și de a adopta „stilul *out-sider*-ului” sau boema, vagabondajul. Este o particularitate care a înrâurit substanțial tipologia personajului din romanul românesc interbelic și nu numai. Lafcadio Wluiki din *Pivnițele Vaticanului* sau Michel din *L’Immoraliste* de A. Gide au servit ca exemple dintre cele mai molipsitoare pentru un „*sine*” ce se voia liber de orice angajamente sociale ori sentimentale.

Un exponent deopotrivă de semnificativ al direcției promovate de A. Gide și unul dintre precursorii autenticității în literatura română a fost *M. Eliade*. Acesta a făcut parte din „generația nouă” „bântuită de «neliniști» și angajată în «aventuri» spirituale” o spune cu multă certitudine D. Micu. M. Eliade a năzuit la „sinteză” și, fiind însetat de (auto)cunoaștere, a înțeles că trebuie și poate să își comunice în mod *autentic* aspirațiile și experiențele. D. Micu subliniază faptul că M. Eliade, la început, înțelegea prin „autenticitate” un jurnal, o povestire la persoana întâi, o corespondență, rememorare netrucată, confidență, o dezvăluire a experiențelor interioare ș.a.m.d. Mai târziu însă, sensul *autenticității* se adâncește substanțial în gândirea scriitorului. Judecate sub acest aspect, personajele lui M. Eliade sunt cele mai relevante în literatura românească interbelică și se situează în cea mai pură tradiție a personajelor gidiene. În sensul respectiv, G.

Călinescu îl consideră pe M. Eliade, pe bună dreptate, „cea mai integrală și servilă întrupare a gidismului în literatura noastră” [20, p. 391].

Preocupat de poetica și evoluția organică a romanului, M. Eliade, constată Gh. Lăzărescu, „preconiza desprinderea romanului românesc de caracterul său de roman «plastic» (adică roman de creație, roman frescă, exterior, descriptiv) și dezvoltarea ipostazei lui psihologice din propriile rădăcini”, un roman nou „cu viziune lăuntrică, cu oglindirea lăuntrică a lumii, a oamenilor”, „care «au o excepțională capacitate de libertate și de suferință», posedând totodată «o grandioasă conștiință teoretică a lumii»” [81, p. 130].

Apropierea de A. Gide o observă Gh. Lăzărescu și atunci când contestă franc influența literaturii franceze asupra scriitorului roman și afirmă că „principalul model al lui M. Eliade în ceea ce privește literatura documentului și a experienței” este A. Gide. Drept argument ne servește faptul că M. Eliade se pronunță și adoptă un roman intelectual, deoarece „în regiunea gândirii poate exista tot atâta viață, neliniște, pasiune și suferință ca și în viața propriu-zisă” [81, p. 132].

În primele sale romane și mai cu seamă în introducerea la *Romanul adolescentului miop* [50], M. Eliade mărturisea – după cum observă D. Micu – că vrea să scrie „un roman care să nu fie literatură, ci o «carte de viață afectivă, o confesiune personală, o oglindă a sufletului, o răfuială». Întocmai ca la mult admiratul Giovanni Papini, „adolescentul miop scrie pentru a se «descărca». Desconsiderarea literaturii, a literaturii îl apropie și de Gide”. Într-adevăr M. Eliade a izbutit să realizeze exact ceea ce și-a proiectat: romane la persoana întâi care „dezvăluie «experiențe», «trăiri»” interiorizate ale eroului marcat intelectual. Pe de o parte, aceste experiențe sunt „«revelații succesive» care provoacă mediația”, iar pe de altă parte, „«ideile» lui sunt trăiri” în stare pură [93, p. 191]. În prefața la *Șantier*, care e considerat roman indirect, M. Eliade „susține că «scriind chiar pentru el însuși», un prozator «va scrie un roman ori de câte ori va fi vorba de oameni și de întâmplări, iar nu de teorii sau reverii»”. Ulterior, subliniază că *Șantier* e „un roman «indirect» prin faptul că «toate pornesc de la mine, de la voința mea de a cunoaște, păstra sau respinge oamenii»” [93, p. 192]. Mai mult, volumele ciclului declarat autobiografic sunt tipic *experiențialiste*, *existențialiste*, iar eroii săi nu sunt altceva – în ciuda diferențelor individuale – decât subiecți ai „*spiritului în căutare*”, angajați într-un „*efort de cunoaștere a sensului suprem al existenței* – singurul în măsură să justifice prezența omului în lume” [93, p. 195].

Deschiderea analizei critice spre multiple raportări, precum și filiația literară l-au făcut pe Al. Protopopescu să considere romanul lui M. Eliade *Maitreyi* unul „de reală profunzime analitică”, „capodoperă a romancierului și unul din cele mai pure romane de introspecție din

literatura noastră”. Textul romanului determină „mai întâi probleme de tehnică, pentru a rezolva însă idei personale” contestă cu tenacitate criticul, formula sa romanescă, „fiind și cea mai tributară lui Gide”, accentuează în concluzie exegetul [125, p. 196-198].

Prima carte a lui M. Eliade, *Maitreyi*, roman existențial, face parte din categoria *bildungsroman*-lui. Fiind un „veritabil model de roman psihologic modern, sub formă de povestire de către una dintre «părțile» angajate în ea, cea masculină”, *Maitreyi* este – subliniază D. Micu – și istoria unei trăiri existențiale într-o cunoaștere [93, p. 193]. Iubirea povestită nu e o iubire obișnuită, pentru că eroina romanului nu este o femeie oarecare, ci o indiană care întruchipează (pentru Allen) spiritualitatea subconștientului oriental. Romanul este unul inițiativ, dar e totodată și un roman autenticist al lui M. Eliade. Autorul crede că romanul autenticității este acela în care se relevă „lupta omului viu”, a omului modern „cu propriile gânduri sau cu sine însuși între cărți și vise” [88, p. 456]. Într-adevăr, *Maitreyi* este un roman metafizic și unul al autenticității care țese în interiorul textului genuri diaristice.

Privindu-l din această perspectivă, N. Manolescu declară romanul *Maitreyi* o adevărată capodoperă și îl clasează în categoria *corinticului* care refuză strategiile verosimilității și e orientat contra realismului *doric* sau *ionic*. Cu toate acestea, opera discutată denotă câteva elemente înnoitoare definerii care o fac remarcabilă în literatura română. Scrierea este o manifestare pleneră întru atingerea sacrului, o *hierofanie*, o formă incomparabilă de reevaluare a spiritului, o reprezentare a unui mijloc de a ajunge la desăvârșirea morală a omului ca ființă existențială.

Conflictul eroului lui M. Eliade cu lumea nu este altceva decât un „subterfugiu” compozițional al autorului interesat de individualitatea unică a omului și de mecanismele psihice complexe și complicate ale metamorfozelor interioare. N. Manolescu afirmă că studierea acestor mecanisme e specifică *romanului de analiză*, *roman al trăirii*. Avantajele acestui prototip de roman este anume discursul (auto)analitic, vorbirea interioară ca reflecție a „dialecticii sufletului”. Indiscutabil, M. Eliade respinge tradiționalismul și realismul în schimbul unei noi concepții și înțelegeri mai cuprinzătoare și mai complete a conștiinței de sine a personajului. Explicând aceste forme, N. Manolescu subliniază că romancierul propune o perspectivă nouă care ilustrează „tendința de revenire la formele colective de existență”, o viziune care trebuie să se „împace cu vechile noțiuni de *experiență* și *autenticitate* ce reflectau triumful individualității și al psihologismului” [88, p. 461-462].

Din cele menționate se poate deduce destul de clar că, indiferent de conținuturile ei, proza lui M. Eliade este o literatură a „*experienței*”. *Isabel și apele diavolului* [50], *Lumina ce se stinge* [52] sunt „romane ale unor experiențe umane individuale”. *Întoarcerea din rai* [51] și

Huliganii [49] – creații ale „experiențelor existențiale ale unei generații”, iar *Maitreyi* [53] și *Nuntă în cer* [54] rememorează „experiențe de cunoaștere a erosului și de (auto)cunoaștere” [93, p. 196].

În literatura română interbelică, A. Holban, alături de M. Eliade, M. Blecher ș.a., reprezintă un alt nume de referință, un punct de pornire în evoluția imanentă a *romanului trăirist*. Originalitatea și caracterul rebarbativ al scrierilor sale, centrate pe om, capătă expresie prin evocarea și reprezentarea cu lux de amănunte a arheologiei umanului. Univocitatea personajului, vacarmul sufletesc, reevaluarea neconținută a lumii interioare, autorelevarea spirituală sunt interpretate de către A. Hoban într-o cheie personală, distinctivă.

Din analiza contribuțiilor critice ale lui G. Călinescu asupra operei holbaniene putem remarca oscilația spre influența literaturii franceze. A. Holban va asimila și va fructifica modelele oferite, devenind un adevărat „specialist”, „modernizator”, un gidian „în căutare de «experiențe tragice», preocupat de a nu «trișa»”. „Anchetele personale” ale personajului „egoist și experimentalist” subliniază interesante particularități de psihologie senilă [20, p. 393-394].

Într-adevăr, A. Holban și-a câștigat pe deplin meritul de a fi considerat „cel mai autentist dintre prozatorii români notorii din perioada interbelică și cel mai «gidian» după Camil Petrescu și M. Eliade”. În proza sa, scriitorul „recurge la «documente», fragmente de jurnal, scrisori, la confesiune – ceea ce îl situează tipologic în descendența lui A. Gide” [93, p. 199-200]. Asemenea romancierului francez, el e un autenticist care „acordă constant o maximă atenție compoziției și etalează autenticitatea din calcul artistic”. „Nimeni, în afară de Camil Petrescu, n-a surprins, până la apariția primului roman analitic al lui Anton Holban, procese sufletești în însăși derularea lor concretă”, o spune categoric D. Micu. Aspectul forte al prozei holbaniene include, fără îndoială, trăirea „incertitudinii”, „a anxietății”, „a sentimentului de umilință, amorul propriu rănit” toate fiind reprezentate ca stări manifeste, „trăite direct”, în „stare pură”, ca experiențe existențiale care întrunesc, împreună, însuși *procesul devenirii conștiinței de sine a omului în interioritatea lui intimă*.

A. Holban face parte din generația, „în fruntea căreia Gide face figură de magistru” și pentru care „conștiința mijlocirii, atât de specifică snobului, capătă o orientare «culturală» puțin obișnuită în roman”. În proza sa „introspecția nu se mai adresează irealității pentru a obține confirmări”, ci „printr-o întorsătură de spirit atât de scumpă scriitorului, *analiza* e cea care se încapățânează să ofere realității «modele»”, „din exagerarea că analiza realității poate înlocui realitatea însăși. E, în fond, utopia subiectivității pe care toți analiștii au trăit-o într-un fel sau altul. Anton Holban a trăit-o cu exasperare”, în felul lui Gide, constată Al. Protopopescu [125, p. 152-170].

În aceeași manieră și-a expus părerea Ș. Cioculescu când a afirmat în *Aspecte literare contemporane* următoarele: „Anton Holban este prin excelență romancierul vieții interioare”, „una din personalitățile literare de cea mai armonioasă formație intelectuală”, „unul dintre primii, poate primul promotor al analizei interioare, pe lângă întâietatea cronologică, îi recunoaștem și întâietatea calitativă în domeniul vieții morale subiective” [35, p. 284]. Aproape toate romanele sale au drept finalitate studiul vieții, studiul intimității, „a unei dureroase creșteri din adâncuri, a unei sfâșietoare analize de sine” într-un „ritm sufletesc dezorganizat”. „Formula sufletească” se „integrează mai temeinic în structura morală a indivizilor” care sunt „conduși de fatalitățile structurii lor” [35, p. 285].

Personajul emblematic al lui A. Holban (*streinul* – cum îl numește Al. Protopopescu) este „o apariție remarcabilă în proza noastră interbelică, înzestrat până la nevroză cu tehnica reculului sufletesc, el făgăduiește romanului momente de fecundă neliniște, așezând între om și realitatea sufletească obstacolul adevărului” [125, p. 162]. Tot atât de personală, o spune exegetul, este și maniera lui Gide care „informează realitatea despre ceea ce este ea capabilă să producă în spirit” [125, p. 27].

Asupra structurii personajului holbanian a intervenit și D. Micu afirmând franc că: „gândind și simțind totul din perspectiva existenței, personajul se comportă contradictoriu și inconsecvent, irațional” [91, p. 74]. Naratorul holbanian este componenta romanescă primordială ce își etalează autenticitatea mișcărilor sufletești din rațiuni artistice, fapt care îl face pe N. Manolescu să susțină, în studiul său pe subiect, *Sandru scrie un roman*, că toți „acești eroi au o singură trăsătură «socială» precisă (și comună): intelectualitatea” [88, p. 436].

Influența concepției gidienne asupra personajului o remarcă subtil L. Petrescu în studiul *Realitate și romanesc* consacrat lui A. Holban. Extrapolând observația criticului, constatăm că personajul holbanian se lasă atras de anumite porniri instinctive în ciuda faptului de a da expresie doar acelor trăiri care se bucură de un caracter organic, care se nasc în etajele superioare ale conștiinței [116, p. 227]. În acest fel, prozatorul român repune în circulație ideea (mai veche) de *organicitate*, definită într-un spirit nou: unitatea sufletului este o pură ficțiune atâta timp cât se menține în limitele unei atitudini naturale, în sfera reacțiilor imediate. Trăirile spontane și vii au un caracter exterior, însă cât se ridică de la planul psihologic la cel al convingerilor, ele dobândesc însușirea organicității, susține criticului.

Important este de precizat că personalitatea lui A. Holban foarte caracteristică „spiritului introspectiv” se reflectă armonios în spațiul fertil al „domeniului de investigație la propria sa lume interioară” [81, p. 96-100]. Parametrii caracteristici ai prozei sale derivă din trăsăturile dominante ale epocii: individualismul extrem, subiectivismul, incomunicabilitatea colectivă și

experiență individuală, evocarea erosului ce exprimă dorința supremă, dezvăluirea umanului, manifestul jocului sufletesc, neprevăzutul cuprins într-un gest care nu *semnifică* nimic, dar care înseamnă existență, viața amplă și complexă care este reprezentată ca o galaxie mișcătoare și tranzitorie.

În contextul dat, A. Holban în *Testament literar*, face o distincție clară între *romanul dinamic*, bazat pe șirul evenimentelor și cel *static*, în care „subiectul nu mai are nicio valoare, numai lucrul” [71, p. 97]. Fiind adeptul romanului *static* (preferința pentru acesta provine de la clasicismul francez), scriitorul optează pentru spiritul introspectiv corelat cu admirația pentru literatura psihologică nouă: „În tot ce am scris eu, se observă o colecție de fragmente care la un loc trebuie să facă o atmosferă, dar care se pot cunoaște și separat. Căci fiecare brodează pe altă nuanță sufletească” [71, p.103]. Un roman dinamic, afirmă A. Holban, „presupune să te ocupi numai de lucrurile exterioare oamenilor, căci numai întâmplările se pot petrece în salturi. O carte statică te obligă a rămâne înăuntrul oamenilor” [71, p. 97]. Evenimentele rămân în interiorul unui singur actor care narează, naratorul fiind aici „omul” care scrie romanul.

O concluzie firească, în urma demersului analitic întreprins, ar fi aceea că până în epoca interbelică romanul românesc nu fusese preocupat de *studiul analitic* al cazurilor de conștiință. Prin urmare, opera lui A. Holban este cu atât mai importantă cu cât ea nu rămâne numai o operă de pionierat, ci una de o valoare incontestabilă ce experimentează o formulă literară nouă, cea a monologului interior, a jurnalului intim, a memoriei involuntare sau a visului. Predilecția lui A. Holban pentru expresia existențialistă se explică prin interesul său pentru sfera interioară, pentru fluxul incoerent și dinamic al „vieții trăite” în stare pură, pentru personajul care este o rostire esențială a ființei.

M. Blecher face parte din aceeași generație cu M. Eliade și A. Holban, mesageri ai schimbărilor, scriitori mai „deschiși” către alternativele vestice care aduc în literatura română spiritul confesiv, fără false pudori, grație lucidității lor superioare. M. Blecher este un autor diferit de ceilalți prozatori români ai perioadei interbelice, deci – avem un *alt* tip de proză, de o altă calitate decât cea de factură social-psihologică.

În contextul respectiv, M. Zamfir, în eseul *Maestrul din umbră. Proza lui M. Blecher și proza anilor '30*, relevă trăsătura definitorie a „vocalilor distincte în literatura română” ale perioadei de referință și anume – *emblema „noutății”* care deschide trasee inedite în înțelegerea segmentului literar modernist. Reforma prozastică a lui M. Blecher – consonantă cu cea a lui A. Holban, M. Eliade, M. Sebastian, C. Fântâneru, O. Șuluțiu, Al. Robot ș.a. toți precedați de Camil Petrescu – a însemnat o „noutate absolută nu doar în spațiul literelor noastre” [146]. E constatare onorabilă pentru tezaurul epic românesc.

Puțin cunoscute în timpul vieții autorului, scrierile lui M. Blecher se bucură de o neașteptată atenție postumă. Situându-se, ca tip de sensibilitate, în categoria unor scriitori precum sunt F. Kafka, R. Walser și B. Schulz, M. Blecher a creat o proză originală care îl include în rândul marilor scriitori experiențialiști *avant la lettre*. Precursor al romanului heterodox, M. Blecher va oferi publicului „complexitatea realului ori chiar o imagine simbolică (adică și mai complexă) a acestui real” [1, p. 58]. În romanul său, cititorul este invitat să participe la trăirea și receptarea cărții, să caute în conglomeratul care i se propune diverse relații posibile sau imposibile, raționale sau iraționale, să asiste „cu atenție” alături la fenomenele tranzitorii ale ființei umane. M. Blecher, romancier trăirist, evocă „totalitatea, complexitatea și confuzia realității”, iar pe lector îl învață să „descopere straturi diferite” ale acestei realități [1, p. 58], să conștientizeze valoare celor doi poli ai devenirii: moartea și nașterea.

Mult timp, critica literară românească situa proza lui M. Blecher în categoria celei de analiză pur psihologică. Am găsit această idee la N. Manolescu care consemnează următoarele: „E. Lovinescu, M. Sebastian, P. Constantinescu și alți istorici și critici literari au discutat romanul *Întâmplări în irealitatea imediată* în termeni de «analiză», «confesiune», «sinceritate». E. Ionescu însă combate această opinie comună într-un articol din 1936 publicat în *Flacăra*” din care N. Manolescu citează, în mod relevant, următorul fragment: „Luciditatea d-lui Blecher nu se oprește niciodată la psihologie, la efecte, la periferia sufletului, care n-are decât să rămână și de-acum înainte, în stăpânirea netulburată a așa-zisei «literaturi de autoanaliză». M. Blecher, trecând prin psihologie, prin emoție, depășește totuși, planul psihologic, realitatea prea superficială a emoției” [88, p. 561].

Interpreți de seamă ai romanului românesc, N. Balotă și I. Negoïtescu, dezvoltă aceeași ipoteză. În articolul *De la Ion la Ioanide*, primul face următoarea precizare: „Ca și Kafka, Blecher practică doar aparent o literatură a mărturisirilor, considerând criza din *Întâmplări în irealitatea imediată* ca fiind de natură ontică, nu psihologică” [8, p. 154-156]. I. Negoïtescu, în *Engrame*, înscrie opera lui Blecher în paradigma existențialismului și o discută din perspectiva filosofiei lui Jaspers [98]. Al. Protopopescu afirmă că proza lui M. Blecher iese „în afara impresionismului care planează peste întreaga literatură” [125, p. 215].

Având un titlul oarecum derutant, romanul *Întâmplări în irealitatea imediată*, închipuie evadarea din real a unui tânăr dintr-un oraș de provincie „țintuit la pat” de o boală cumplită. Fire extrem de sensibilă, el se zbate în limitele propriei condiții sociale și, mai ales, a celei biologice. „*Eram un băiat slab, cu gâtul subțire ieșind din gulerul prea larg al tunicii*”, așa începe unul din capitolele cărții. Acestui adolescent plâpând îi este dat să fie, în nenumărate rânduri, eroul unor

întâmplări catastrofale, halucinante, trăite în stare pură și analizate cu luciditate sau cu ascuțime de spirit care se întorc, de multe ori, împotriva lui însuși, precum și a conștiinței sale individuale.

Personajul-narator în romanul amintit manifestă într-adevăr „afinități cu personajele lui Kafka sau Beckett. Se aseamănă cu eroii lui Kafka prin pasivitate și apatie, prin impulsurile involutive ale ființei profunde, iar cu cei ai lui Beckett – prin optica maladivă, subumană asupra vieții. Cu alte cuvinte, lumea lui Blecher e un panopticum al damnării ca și pământul kaskian” [93, p. 206-207]. Scriitura sa este sobră și denotă precizia aceluia care stăpânește cuvântul. Sunt însemne ale unei proze centrate pe om; discursul analitic auster urmărește stările latente alternante care conturează imaginea personajului.

Altă trăsătură distinctivă a romanului blecherian este că acesta nu mai continuă cercetarea omului pe un *singur plan* (psihologic, social, moral), ci se extinde, evoluează și propune „studierea *diversității planurilor* prin care se pot face secțiuni în omul primitiv și simplist” [1, p. 58]. În procesul profundelor transformări spirituale, a erupțiilor creatoare, M. Blecher reușește să realizeze o schimbare, un salt de la „rațiunea universală” la „*explorarea lumilor inumane*”. Opera sa reflectă o lucidă, concretă analiză a existenței individuale și a raporturilor eului cu lumea. Personajul blecherian se înfățișează ca o apariție iluzorie, indefinibilă care evoluează confuz în „irealitatea imediată” a sinelui și a realității fizice, iar tragismul trăirii existențiale e dublat de tragismul imposibilității de a-și găsi reperul în existența spirituală.

Plasat, la apariție, în categoria prozei psihologice, a „experienței” și „autenticității”, caracteristică tinerei generații din anii '30, romanul lui M. Blecher a fost interpretat și ca expresie a unei „crize ontice” (Al. Protopopescu). Privit din acest unghi, *Întâmplări în irealitatea imediată* premerge literaturii de sorginte experiențialistă și deschide noi căi de înțelegere a umanității individuale, prin care „ființează” și se „manifestă” întru spirit omul.

Marele val trăirist ajuns în România începând cu anul 1920 i-a modificat romanului forma, tehnica, natura și aspirația. Noul roman românesc renunță a mai fi „artă” în favoarea „zugrăvirii” vieții multiforme și ambigue, subordonează plăsmuirea materiei, realitatea este tratată „fără artificii și fără convenții” (R-M. Alberes). Romancierul urmărește să „descopere materia cu ochi noi” și o desenează așa cum îi dictează forța creatoare. Inspirația europeană – în cazul dat cea gidiană – apare ca un act reflex al scriitorilor existențialiști la realitatea infinită și extrem de complexă a individului. Prozatorii încearcă să extrapoleze viața nu ca pe un amalgam de evenimente ce pot fi analizate, ci ca pe o relație bidimensională, ca o coeziune de experiențe alegorice expuse *studiului, reflectării, aprofundării*, fără ca acestea să coaguleze o *istorisire* monologică, informativă care să îi epuizeze semnificațiile.

În concluzie trebuie accentuat faptul că, influența gidiană asupra romanului românesc trăirist, experiențialist, existențialist (reprezentat de M. Eliade, A. Holban, M. Blecher ș.a.) a fost copleșitoare și a contribuit la revelarea, în spațiul culturii române, a *omului complet*, autentic și liber.

2.4. Concluzii la capitolul 2

1. În literatura română perioada interbelică este răstimpul în care identificăm începuturile tuturor elementelor ce vor modifica „tehnica” și „punctul de vedere” al genului românesc. Prozatorul-romancier se implică activ în procesul de regândire, reconceptualizare și reconstituire a genului literar invitând cititorul să participe alături de el la receptarea și trăirea creației artistice. Romanul românesc și-a asumat „curajul” de a-și egala standardele de modernitate cu cele ale romanului european din țările mai dezvoltate, mai evolute. *Modelul dostoievskian* a fost asimilat de romancierii ca L. Rebreanu, I. Teodoreanu, Gib I. Mihăescu, V. Papilian și alții, *modelul proustian* a fost ales, în mod programatic, de Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu și F. Aderca, iar scriitorii M. Eliade, M. Sebastian, A. Holban și M. Blecher au preferat versiunea romanului trăirist, experiențialist, adică – *gidian*.

2. Reprezentanți de seamă ai realismului românesc, L. Rebreanu și Gib I. Mihăescu, au fost capabili să ilustreze o nouă *obiectivitate*, „stilizată” care să prezinte o sinteză, nu o imagine, o fotografie a vieții. S-a produs ceea ce M. Bahtin denumea „pasivitatea autorului” prin instituirea „activismului dialogic”. Câteva dintre trăsăturile esențiale ale influenței *dostoievskiene* se referă, în opera lui L. Rebreanu și cea a lui Gib I. Mihăescu la: *autoscopia* și *autoanaliza personajului*, *sondarea profunzimii sufletești prin confruntări relevante*, *impersonalitatea discursului narativ*, *tehnica pașilor mici* și *principiul teleologic* de construcție a romanului.

3. Romanele de referință ale lui Camil Petrescu și Hortensiei Papadat-Bengescu, doi „reformatori” ai literaturii române, ilustrează elocvent categoria romanului heterodox, subiectiv, psihologic. Sensul inovației de inspirație *proustiană* este evident în: *noua densitate a textului*, *contopirea/juxtapunerea mai multor puncte de vedere*, *teleportarea în fiecare conștiință individuală*, *autonomia relativă a personajelor*, *variabilitatea/mobilitatea perspectivei narrative*, *întrepătrunderea trecutului cu prezentul prin modificarea intenționată a cronologiei*, *explorarea mecanismelor profunde și complexe ce motivează/impulsionează fluxul incoerent al trăirilor interioare*, *analiza resorturilor subiective și a sensibilității personale a personajului* – aspecte ce conferă romanului subiectiv mai multă viabilitate și actualitate în raport cu romanul realist.

4. Popularitatea lui A. Gide și-a demonstrat eficiența prin procrearea altor scriitori. În spațiul românesc acest fenomen a condus la *redefinirea codului* și a *conceptului de roman* în

direcția valorizării naturalei, spontaneității și expresiei direct trăite. Romanul *trăirii*, reprezentat în literatura română de M. Eliade, A. Holban, M. Blecher, „folosește” *monologul interior, fluxul conștiinței, confesiunea*, adică materialul psihologic brut pentru construirea unui model de viață experiențialist. Atenția acestor prozatori este îndreptată către organic, instinctual, inefabil, către unicitatea fenomenului vital, intensitatea lucidității analitice. În acest tip nou de roman pentru publicul românesc – *gidian* – autorul tinde să estompeze intensitatea acțiunilor în favoarea *perspectivei și a vorbirii personajelor înseși prin exprimarea autenticității experienței prin „cuvântul său propriu”, „lăuntric convingător”, „dialogizat”, respectarea conținutului sufletesc, înlăturarea artificialității stilistice*. Timpul narațiunii și timpul povestirii nu coincid, singurul timp perceptibil fiind acela al *actului de conștiință*.

5. Modele narative analizate – romanul dostoievskian, proustian și cel gidian – vin să deschidă calea definirii *omului existență individuală distinctivă* în afirmarea valorilor umane autentice și confirmă ideea că sursa inspirației este nu doar realitatea socială, ci și viața spiritului. Aceste elemente, dozate cu acuratețe, au generat o imagine artistică a *omului complet*, autentic, *ființă vie și liberă*, pusă în mișcare de propria energie internă, nu de vectorii unei funcționalități supraindividuale.

3. TEHNICI NARATIVE CA MODALITĂȚI DE CARACTERIZARE PSIHOLOGICĂ

Preambul. Într-un amplu context de modernizare socială, romanul psihologic românesc (sincronizat și ajustat la tendințele inovatoare europene) trece, treptat, printr-un complicat și lent proces de integrare, metamorfozare, pentru a „trăi” o restructurare substanțială a formulei narative care se evidențiază prin: *abundența sentimentelor trăite, analiza lor minuțioasă, prezentarea în detalii a actelor umane dublate de sume exorbitante de senzații, impresii și disensiuni, evocarea conștiinței cu jocurile și pasiunile ei subtile, tertipurile ei, exprimarea fluxul incoerent și dinamic al vieții trăite ș. a.* Romanul apare cu noi forme stilistice și tematice conform unor noi tendințe estetice, este „decorat” cu elementele străine, imperios necesare – elemente novatoare care comunică *o nouă viziune* asupra omului și a lumii sale interioare, a lumii în general determinată de noile cuceriri ale filosofiei și științei. În ceea ce privește personajul, se renunță la condiționările mono-cauzale, la determinismul social și la corespondența mecanică dintre portretul fizic și cel moral, reprezentat de tehnicile de caracterizare tradiționale. Ceea ce individualizează personajul este, înainte de toate, specificul *universului său interior*, care se reliefează prin intermediul mijloacelor caracterologice netradiționale, evaluate calitativ, devenite modalități de caracterizare psihologică apte să contureze un nou raport între ființă și existență.

Oglindirea vieții interioare a personajului, în continuă modificare, a constituit, în epocă, nu doar o inovație românească structurală, ci și o premisă pentru înțelegerea „omului complet” (G. Ibrăileanu) și – într-o altă formă – a „omului întreg” (C. Noica), „personalitate individuală unică” (Camil Petrescu) în procesul complex al devenirii conștiinței de sine.

În capitolul ce urmează vom focaliza studiul asupra analizei pe text a celor mai reprezentative modalități de caracterizare psihologică a personajului din romanele emblematice ale epocii interbelice și anume: *analiza introspectivă (auctorială), tehnica punctului de vedere (pluriperspectivism), notația analitică auctorială, visul/reveria, confesiunea, monologul interior, fluxul conștiinței și memoria involuntară.* Prin definiție aceste formule compozițional-stilistice reprezintă mijloace narative tradiționale, noi însă, ne vom apropia de ele prin prisma funcțiilor caracterologice și aspectelor modernizate în măsura în care pun în lumină „omul din om” (Dostoievski), omul interior, „adevăratul eu”, personalitatea puternic individualizată a personajului literar. Elementele caracterologice readaptate nu formează conținuturi stabile, siderate, ci sunt construcții stilistice active, schimbătoare, care transgresează, uneori contrastant, frontierele „zonelor speciale” ale eroilor formând mutații funcționale. Aceste mutații aduc, prin ele însăși, o redimensionare radicală a perspectivei interioare, o recentrare pe natura omului, și

cel mai important, relevă „sensuri-atitudini existențiale axiologice noi”, de profunzime ale ființei omului. Prin urmare, funcția caracterologică întrupează ca o „imagine compozită” tabloul „vieții complete” a „omului complet”, „întreg”, „liber și viu” în devenire, care vorbește prin „cuvântul său propriu”, „lăuntric convingător și dialogizat” [60, p. 355].

Ideile anunțate au fost preluate din studiile lui M. Bahtin despre poetica romanului lui Dostoievski și cele ale lui G. Ibrăileanu cu referire la conceptul de roman prin intermediul cercetărilor lui An. Gavrilov, cel care evidențiază faptul că fiecare element formal al narațiunii este, totodată, și unul conținutist. Subscriem ideii cercetătorului că „în toate literaturile europene se poate urmări evoluția de la «psihologismul abstract» la integrarea stărilor psihologice general-umane în caractere individuale” [58, p. 153], astfel că și tehnica narativă cunoaște o dezvoltare a formulelor stilistice. Potrivit acestei judecăți de valoare, de care ne vom ghida pe parcursul studiului, prin **modalitate de caracterizare psihologică a personajului** avem în vedere o formă stilistică nouă de reprezentare artistică a omului, prin modul personal al scriitorului de înfățișare a fiecărui personaj, „ca pe o individualitate umană cu o dezvoltată conștiință de sine”, autonomă, liberă, „ca pe un „eu” care interpretează *sui-generis* viața epocii” [58, p. 152-154]. Modalitățile modernizate de caracterizare psihologică „dezvăluie caracterul omului nu printr-o vivisecție a lumii lui interioare, ci prin autoexprimarea liberă a eroului, el apărând în fața cititorului ca un „eu” care își talmăcește propriile gânduri și sentimente, și nu ca un „el” despre care ne povestește autorul, ocolind conștiința lui de sine”; astfel se evocă fidel și concludent „reflectarea unității dialectice dintre universul interior al omului și mediul social” [58, p. 154-156]. Pornind de la esența anunțată, considerăm că *modalitatea de caracterizare psihologică* reprezintă binomul „lumea lăuntrică a omului” și „lumea lui înconjurătoare” orientate spre conținutul romanului, cu o interdependență coerentă dintre „concepția, metoda și stilul scriitorului” [58, p. 158], prin care se conturează armonios și spectaculos imaginea artistică a omului în literatură.

Caracterizarea psihologică a personajului prin analiza introspectivă, tehnica punctului de vedere, notația analitică auctorială, confesiunea, monologul interior, visul și reveria, fluxul conștiinței și memoria involuntară – procedee modernizate, readaptate ne oferă o perspectivă umanistă mai concretă, mult mai adecvată, asupra „unității dialectice dintre conținutul și forma caracterului literar” plurivalent (An. Gavrilov). Prozatorul-romancier nu reține din portretul clasic, static și sintetic al personajului coerent decât doar anumite detalii fizice, dar care sunt semnificative pentru relevarea trăirilor lăuntrice profunde și intense, surprinse la nivelul *conștiinței individuale*.

Prin analiza *modalităților noi de caracterizare psihologică* vom scoate în evidență tehnicile narativ-artistice care asigură o dezvoltare solidă a formulelor stilistice tradiționale și

sunt folosite de romancierii români interbelici pentru instituirea unui *alt fel* de personaj în operă, un personaj cu locul său în lume, cu trăsăturile morale și de caracter distincte și originale, aflat într-o continuă interacțiune cu sine însuși, cu alte personaje sau cu o altă ipostază a autorului. Aceste modalități, în forme mult mai simple și reduse, au existat și în vechea arhitectură românească, dar care în arhitectura nouă au dobândit funcții noi, modernizate și, în acest fel, contribuie la cunoașterea mai autentică, veritabilă a naturii adânci, origine a ființei umane, a devenirii ei. Mai mult, acestea formează instrumentarul esențial pentru modul în care romancierul își concepe personajul, un nou model de *personaj – pregnant individualizat* – cel care întruchiează trăsăturile definitorii ale omului european.

Modalitatea de caracterizare psihologică poartă pecetea manierei individuale „de a gândi și vorbi a personajului” [58, p. 158]. Prin *analiza introspectivă (auctorială)*, dincolo de cea corespunzătoare conceptului de „autor implicat”, capătă relief „poziția și dinamica dialogală” specială față de personaj. *Monologul interior* ia forma *monologului-confesiune* sau cea a *monologului dialogizat*, care scoate la lumină esența abisală a *interiorității omului* în anumite momente de cotitură sau în răgazul său autoanalitic, atunci când ne este evocată însăși „vorbirea directă” în „dialogul interuman și interpersonal al ființei omului ca întreg și a cuvântului său întreg” „cuvânt împreună al rostirii rostuitoare” (C. Noica) [60, p. 410]. Formula stilistică nouă a *memoriei involuntare* și a *fluxului de conștiință* evidențiază de asemenea, fenomenul fluidității vieții lăuntrice a omului în devenire. Amintirile declanșează în conștiința personajului cele mai puternice și răscolitoare emoții, rememorări spontane ale unor clipe uitate, care, prin raportare la prezent, capătă, în ansamblul fazelor psihice, un sens axiologic nou. Un astfel de *caracter* nu se modifică în sine, ci își modifică doar *conștiința*, rămânând mereu *același*, dar nu și *el însuși*, ilustrând elocvent și veridic „dualitatea ireductibilă a ființei lumii, a omului” [60, p. 407]. Acesta din urmă aspiră la un *tip de identitate* pe care o înțelege ca rezultat al unui anumit act care îl conduce uneori către o imagine falsă (este cazul lui Ștefan Gheorghidiu, pentru care iubirea consumată de îndoială și războiul ca experiență a confruntării cu moartea favorizează *verificarea de sine*). *Fluxul conștiinței* capătă o funcție dintre cele mai interesante și productive din punctul de vedere al caracterizării personajului la care „vorbirea interioară” se amestecă cu impulsurile neconținute venite din afară, duse de curenți și de vârtejuri ca o „experiență imersivă” generând noi asociații, noi motive, sensuri noi și concepții bazate pe experiențe de viață reale.

Sintetizând mutațiile paradigmatică ale tehnicilor narative nominalizate, constatăm că anume proza (romanul) psihologică interbelică este cea care aduce modernitatea, transformismul (în spațiul românesc), schimbarea de viziune printr-un proces de sincronizare cu modelele europene de top (ca romanul proustian, gidian și cel dostoevskian). Romancierii reformatori,

„modernizatori” ai epocii operează cu instrumentele tradiționale ale narațiunii recentrate pe natura profundă a omului, dezvoltându-le și conferindu-le funcții noi. În acest fel, *analiza auctorială* – subiectualizează personajul prin fapte, mimică, vorbire și accente axiologice contrastante; interiorizarea *punctului de vedere* se realizează prin „limbajul propriu” al personajului în confruntarea cu „limbajul străin” al autorului; *confesiunea* este încadrată stilistic în roman prin „cuvântul figurat”. *Monologul interior dialogizat* or *monologat* este evocat în dialogul interuman; *notația analitică auctorială* este deschisă către comunicarea „dialogală”. De asemenea, *visul* este reprezentat ca formă de autodemascare interioară; *memoria involuntară* și *fluxul conștiinței* sunt evocate ca elemente completative, transfigurative de reactualizare mentală a trăirii existențiale – toate având funcții caracterologice.

Cercetarea și analiza noilor modalități de caracterizare psihologică reclamă că una dintre marile inovații ale romancierilor interbelici rezidă în faptul că personajele lor nu sunt niște caractere în sensul clasic al termenului, logic și coerent construite, nu sunt personaje lejer descriptibile. Acestea sunt *imagini artistice* mai complexe ale *omului complet și viu*, realizate prin formule verbale speciale, prin „schimbarea” activă a „accentelor logice, a intonațiilor, a discontinuității logice, prin diverse distorsiuni ale structurii sintactice normale a discursului” [60, p. 433], precum și compoziții stilistice adecvate funcției lor caracterologice. Astfel de tipologii și caractere de personaje le vom descoperi prin Apostol Bologa din *Pădurea spânzuraților* de L. Rebreanu; prin Ragaiac din *Rusoaica* de Gib I. Mihăescu; prin Lică Trubadurul din *Concert din muzică de Bach* de Hortensia Papadat-Bengescu; Ștefan Gheorghidiu din *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* și Ladima, Fred Vasilescu, doamna T. din *Patul lui Procust* de Camil Petrescu; Allen din *Maitreyi* de M. Eliade; prin Sandu din *O moarte care nu dovedește nimic* de A. Holban și prin personajul narator din *Întâmplări în irealitatea imediată* de M. Blecher.

În opinia noastră, dacă ținem cont de reflecțiile expuse mai sus, este evident că reprezentanții noii generații de romancieri, preocupați în mod special de tehnica romanescă, dezvăluie un fenomen desăvârșit – *devenirea conștiinței de sine a omului în interioritatea lui intimă*. Procesul la care ne referim îl remarcăm la scriitorii pentru care emoția și trăirea patetică sunt catalizatorii ce determină „adevărul” reacțiilor umane. Noua artă romanescă mimează delicat sentimentele tumultuoase, trăirea în „stare pură”, profunzimea emoției, în timp ce autorul creează *un personaj în mișcare*, pe scenă apar oameni „mai adevărați”, „mai asemănători lor înșiși decât în realitate” [1], mai liberi, simțindu-se ei înșiși, întregi, compleți. Este una din particularitățile definitorii ale romanului psihologic românesc și continuă să fie unul din criteriile imperative care îi asigură succesul și vitalitatea.

3.1. Analiza introspectivă și formarea caracterului dialogic

Analiza introspectivă (introspecția auctorială) este una dintre formele primare de investigație artistică prin intermediul căreia „scriitorul ne relatează, în propriile cuvinte, ceea ce se produce în conștiința și trăirile personajului, pătrunzând în lumea interioară a acestuia pentru a-i dezvălui motivele cele mai adânci ale comportamentului” [58, p.154]. Acest procedeu artistic este folosit de către scriitorii români ai epocii interbelice ca o modalitate „modernizată” de caracterizare psihologică a personajului.

Teoreticianul rus M. Bahtin, analizând narațiunea dostoievskiană și aspectele prozei obiective, subliniază următoarele: „romanul nu trebuie să prezinte punctul de vedere subiectiv al scriitorului; nici simpatiile și antipatiile sale, nici acordul ori dezacordul său cu diferiții eroi, nici propria sa poziție ideologică” [7, p. 94]. Acest fapt nu înseamnă că romanul trebuie să suprimă complet poziția autorului, romancierul trebuie să tindă „către «obiectivitate» și să-și asume procedeele de «construcție» obiectivă, care nu sunt altceva decât principii – deosebite, dar corelative – de construire a figurii personajului” [7, p. 93-95]. Cu alte cuvinte, nu e vorba despre eliminarea poziției autorului din text, ci despre *relativizarea* acesteia, astfel încât să permită eroilor să-și afirme propriile convingeri în toată libertatea și autonomia desăvârșită.

Prin urmare, narațiunea psihologică are ca subiect esențial exprimarea dinamicii gândurilor, a imaginilor mintale, a trăirilor tenebroase, a intensității vibrațiilor afective, nuanțarea celor mai colorate tulburării interioare, adică tot ce cuprinde dialectica psihicului uman. Autorul explorează lumea interioară a personajului, analizează impactul evenimentelor asupra conștiinței sale, pune în evidență întreaga diversitate și pluritate a sentimentelor, speranțelor, bucuriilor, aspirațiilor sau decepțiilor, convingerilor acestuia. După părerea filosofului german G. Lessing, „la reprezentarea nemijlocită a lucrurilor statice literatura schimbă dinamica lucrurilor cu dinamica povestirii despre ele” [82, p. 74]. La fel se derulează evenimentele și în procesul de analiză psihologică a personajului literar: prin trecerea etapizată de la un moment sau fază vitală la alta, în mod inconsecvent, descoperindu-se notele dinamice ale sentimentelor și emoțiilor curente întru crearea unui complex tablou psihologic al caracterului artistic.

În opinia noastră, analiza psihologică impune utilizarea, la locul potrivit, a celor mai variate mijloace de reprezentare artistică a imaginii *omului complet*. Pornind de la o analiză amplă în materie, An. Gavrilov menționează că „un roman în care analiza psihologică e realizată doar în forma introspecției autoricești, pare unilateral în caracterizarea eroului: individualitatea umană nu capătă destul relief, dacă autorul nu îmbină «introspecția autoricească» cu modalitățile ce realizează stilistic autoexprimarea eroului” [61, p. 84].

Bazându-ne pe această afirmație, constatăm că analiza introspectivă operează mai eficient în corelație cu timpul artistic: decelează amănunțit stările psihologice de scurtă durată, dar poate informa și foarte laconic despre evenimentele de amploare. Această valență imprimă mai multă verosimilitate reprezentării psihologice, transferând interesul cititorului de la datele faptelor la detaliile proceselor psihice, care s-ar crede ne semnificative. Mai mult, analiza introspectivă devine, la necesitate, modalitatea primordială, substanțială, fapt ce dă posibilitate autorului să prezinte, în mod cât mai potrivit, conținutul interior complicat, incomprehensibil al personajului în devenire.

În vederea susținerii acestei idei, subliniem că trecerea de la viziunea socială asupra vieții la aspectul individual, cotidian al acesteia a constituit o propulsare decisivă în dezvoltarea romanului psihologic românesc din perioada interbelică. Explicând aceste forme An. Gavrilov consemnează următoarele: „analiza psihologică a căpătat o funcție caracterologică tot mai pronunțată, pe măsură ce devine o modalitate frecventă de reflectare a unității dialectice dintre universul interior al omului și mediul social” [58, p.153].

Pentru a ilustra mai elocvent modalitatea de caracterizare psihologică, vom aduce în discuție personajul principal din *Pădurea spânzuraților* – Apostol Bologa. Analiza psihologică are, în acest roman, o importantă funcție caracterologică, constituind, totodată, un procedeu stilistic de prezentare a imaginii omului în devenire. Drama interioară a personajului are filon și cauză primară *criza lui individuală*, acesta încercând să-și explice comportamentul într-o manieră *dialogală*. T. Vianu a numit stările date „senzații organice”, observând că ele „ocupă un spațiu întins în toate romanele lui Rebreanu” și că se produc – toate – sub „impactul puternic al unor fapte și evenimente ce provoacă fisuri tot mai adânci” în convingerile și prejudecățile însușite ale protagonistului [143, p. 277]. Fazele succesive de confuzie lăuntrică, și ulterior, de dedublare a personalității sunt semnificative pentru înțelegerea „patriei lăuntrice” a personajului dat.

În *Scurtă istorie a literaturii române* Dumitru Micu operează cu aceiași termeni. Găsim în studiul său următoarele argumentări: „obsesiile și stările prin care trece Apostol Bologa în diverse împrejurări sunt detectate cu un simț fără greș al adevărului psihologic. Metoda e notarea *senzațiilor organice* în care se traduc învântejirile dinăuntru și gândurile, simțămintele capătă o pregnanță și un contur de o materialitate torturantă” [93, p. 113-114].

L. Rebreanu însuși întrebuințează termenul de „obsesie”. „Senzațiile organice” se multiplică și intensifică pe parcursul textului, dezvăluind ruptura, iar apoi separarea, care se va produce în conștiința eroului între devotamentul civic și experiența nouă, dezastruoasă cauzată de război. Spre confirmarea acestei prezumții, aducem un fragment din textul lucrării: într-un

moment de liniște, Apostol Bologa simți cum „*mii de frânturi de gânduri scânteiau în aceeași secundă, se ciocneau, se amestecau, se înlănțuiau. Și printre ele, ca un bondar roșu, bâzâia de ici-colo, când mai tare, când în șoaptă și mereu sub forme noi, obsesia că, în noaptea asta, trebuie să sfârșească, negreșit...*” [131, p. 104]. În opinia noastră, nu e o simplă constatare sau notare a stărilor interioare pe care *narațiunea le integrează în acțiune*, în evoluția subiectului, ci un procedeu caracterologic prin care se evidențiază *trăirea* febrilă și expresia directă a acestei stări devorante și epuizante ce îi dezvăluie individualitatea personalității personajului dat.

Simțind acut necesitatea de a se convinge de justetea pedepsei, Bologa caută în sine adevărul profund. Această căutare înverșunată se transformă, progresiv, într-o luptă lăuntrică impetuoasă și îl face să devină ezitant. Devenirea, evoluția interioară îl silesc să vadă cu „alți ochi” realitatea vie, exactă: „*o ură nouă, plămădită în sufletul lui pe nesimțite*”, apoi „... *îi încolți în minte o idee ca un cârlig: ce căuta el aici?*” [131, p. 46]. Prin urmare, în conștiința de sine a lui Bologa capătă expresie marea și zguduitoră *dramă interioară*, cauzată de incongruența între ideea de abnegație civică și convingerile spirituale cultivate (din copilărie) în adâncul ființei sale omenești, doi poli ai devenirii ce determină comportamentul personajului.

Natura interioară *dialogală* a personajului poate fi dezvoltată prin acest continuum al relatărilor și raporturilor emotive – procedeu care adaptează romanul lui L. Rebreanu la cel al lui F. Dostoievski. După multe și variate analize de stări obsesive se țese episodul unde imaginea luminii se contopește cu imaginea lucirii din ochii cehului și autorul o redă în felul următor: „*În loc de răspuns, în suflet îi răsări deodată lumina albă pe care o gătuise adineauri, strălucind ca un far într-o depărtare imensă. Și strălucirea i se părea când ca privirea lui Svoboda sub ștreang, când ca vedenia pe care a avut-o în copilărie, la biserică, în fața altarului, sfârșind rugăciunea către Dumnezeu*” [131, p. 60].

Analiza auctorială (introspectivă), înțeleasă în funcția ei caracterologică, se realizează la L. Rebreanu prin nararea consecutivă a trăirilor și rememorărilor la persoana a treia, de către o instanță *extradiegetică*, iar „retrospectiva în ordine cronologică a biografiei este proiectată nu din perspectiva personajului, ci din cea a naratorului” [18, p. 226] afirmă cercetătorul științific A. Burlacu. Pornind de la această idee, constatăm că „naratorul, fără să renunțe la privilegiul omniscienței, optează pentru relatarea neutră, impasibilă a evenimentelor” [96, p. 19]. „Impersonalitatea discursului narativ” se exprimă prin „neimplicarea în existența complicată a eroilor și refuzul de a interveni în desfășurarea faptelor cu comentarii, explicații” sau informații rectificative. În opinia criticului literar Carmen Mușat, L. Rebreanu „nu are vocația manipulării personajului și a cititorului, nici intenția de a da verdicte în privința conduitei eroilor”. Romanul

în cauză ne oferă impresia că autorul și-a asumat rolul unui observator intransigent care studiază viața cu un nedisimulat interes [96, p. 19].

În fragmentele enunțate mai sus, identificăm și cuvintele autorului, comentariul lui – cuvântul străin, care figurează cuvântul personajului și care se integrează organic în narațiune contribuind la întregirea imaginii unei *conștiințe dezgolite*, iterative. Examinată din perspectiva esteticii bahtiniene, autoritatea auctorială omniprezentă nu prefăce conștiințele personajelor în simple obiecte de analiză și nu le dă calificative definitive, ci le face simțită alături prezența, investindu-le cu drepturi și libertăți egale, infinite și nesupuse. *Cuvântul personajului* este „făurit de autor în așa fel, încât acesta să-și poată urma până la capăt logica lăuntrică și independența, ca și cum ar fi cuvântul altuia” [7, p. 92] în exprimarea unui adevăr propriu prin *cuvântul lăuntric convingător*. Concepția lui L. Rebreanu referitor la noua artă românească se manifestă anume prin această excludere a personajului din orizontul monologic al autorului.

Interacțiunea monologului interior al personajului cu analiza psihologică, perfectată în formula proprie de către autor, configurează o formulă complexă a devenirii. Transfigurările psihologice înregistrate, cu acuratețe și scrupulozitate, reaccentuează tensiunea lăuntrică, vacuitatea sufletească, deznădejdea, dezrădăcinarea personajului, a omului. El „*simte un frig dureros care îi cutreiera inima*” și șoptește „*cu un scâncet bolnav – ce întuneric, Doamne, ce întuneric s-a lăsat pe pământ...*” [131, p. 15]. Interferența vorbirii interioare (a „vorbirii indirecte”) cu comentariul autorului vădesc nuanțele semantico-psihologice multiple și intensifică tensiunea trăirilor existențiale noi în care se dezvăluie, ca pe un ecran, însuși procesul *devenirii conștiinței de sine* a personajului.

Prin urmare, poziția autorului față de erou în romanul rebrenian este o *poziție dialogală*, una care îi asigură, celui din urmă, independența și libertatea interioară. La L. Rebreanu *deschiderea dialogală* (M. Bahtin) precede actul de creație, ea derivă dintr-o viziune nouă asupra romanului și asupra personajului (Anexa 1). Această organizare a discursului scriitoricesc nu este o metodă convențională, ci constituie opțiunea definitorie a autorului – mesager al noii arte românești.

În acest roman autorul vorbește nu numai *despre* personaj, ci și *cu* personajul și este preocupat nu de ceea ce se petrece *cu* personajul romanului, ci *în* personajul romanului. Conștiința de sine, ca principiu de constituire a atitudinii de sine, impune edificarea unui context epic special în care cuvântul propriu al personajului ar putea să se desfășoare liber, în funcție de fluidul frământului său interior. Fluxul dinamic, incoerent al gândurilor, sentimentelor, obsesiilor și preocupărilor personajului trec în prim-planul romanului, iar „autorul se retrage strategic pentru a deveni difuz” [96, p.19]. Așadar, indiferent de genul de discurs adoptat de către autor,

conceperea intrinsec psihologică a personajului amplifică, în mod logic, *autodefinirea, reevaluarea interioară, autorelevarea esenței ființei*.

Dinamica incoerentă a trăirilor sufletești declanșată în momentul în care întâlnește privirea lui Svoboda, în ai cărui ochi se aprinsese o „lumină semeață”, se dezvoltă progresiv. Este o pagină a cărții în care autorul probează elocvent interacțiunea dintre diferite niveluri ale psihicului uman, configurând pregnant imaginea unei conștiințe dramatice care ia ființă succesiv, dinamic pe durata noilor experiențe existențiale cunoscute: puternic emoționat și copleșit de asemănarea celor spânzurați, „*Apostol se cutremură (...) și deodată își zise: e Svoboda... privirea lui*” [131, p. 179], ne spune textual naratorul.

În mărturisirile despre *Pădurea spânzuraților*, autorul afirmă despre personajul său următoarele: „În *Apostol*, am vrut să sesizez prototipul propriei mele generații. Șovăielile lui *Apostol Bologa* sunt șovăielile noastre, ale tuturor, ca și zbuciumările lui... Numai un astfel de om putea să fie personajul central al unui roman în care lupta dintre datorie și sentiment amenință mereu să degenereze în frazeologie goală, patriotardă” [130, p. 232]. *Apostol Bologa* este deci exponentul artistic al generației sale, romanul reliefând un personaj dilematic, în continuă căutare de sine, reevaluare interioară și împăcare cu sine și cu lumea din exterior.

L. Rebreanu zugrăvește, cu o uimitoare tenacitate, ultimele ore de viață ale personajului ce reflectă, verosimil, învâlmășirea *gândurilor în mișcare, cugetări prin care se caută pe sine, se autoanalizează*. Momentele de tulburare adâncă ce preced moartea deschid, dintr-o dată, un alt regim sufleteș al personajului și dezvoltă un adevăr care se impune conștiinței cu puterea unei revelații cutremurătoare. În cele din urmă, personajul renunță la apărare, iar după parcurgerea drumului până la locul execuției nu își recunoaște propriul nume scris pe cruce: „*Oare cine să fie Apostol Bologa?*”. Laitmotivul luminii din ochii lui Svoboda, anunțat în scena executării camaradului ceh, susține axial problema identității individuale până la finalul romanului, când lui Bologa i s-a pus ștreangul.

Personajul lui L. Rebreanu exprimă legitatea și logica sa interioară, autorul fiind condus de raționamentele temeinice ale materialului ales care reflectă imaginea veridică a unei *conștiințe în devenire*. Reprezentarea fictivă a proceselor psihice admite anumite procedee artistice adecvate dezvoltării, elucidării și reprezentării autentice a *omului întreg*. Imaginea artistică a acestuia nu poate fi relevată prin interogații și provocări, și nicidecum printr-o proiecție previzibilă sau limitată. *Libertatea eroului* constituie, așadar, un imperativ și un criteriu de bază al viziunii românești a scriitorului român. Am examinat acest subiect mai detaliat în articolul „*Analiza introspectivă – modalitate de caracterizare psihologică a personajului în romanul românesc*” [24, p. 71-75].

În literatura română modelul de roman dostoievskian al lui L. Rebreanu extrapolează cu toate implicațiile sale contextuale și conținutiste, punând în lumină noi modalități de prezentare a personajului în devenire. Romancierul nostru dezvoltă o imagine a individului în etape contrapuse și înfățișează forme psihice colective specifice epocii, construind un model de *personaj singuratic* (Anexa 1). Deloc întâmplător, T. Vianu afirmă: „Rebreanu este un analist al stărilor de subconștiință, al învălmășelilor de gânduri, al obsesiilor tiranice”, iar *Pădurea spânzuraților* este construit în întregime „pe schema unei obsesii, dirijând destinul eroului din adâncimile subconștientului” [143, p. 277-278]. Decăderea spirituală, deznădăcinarea personajului declanșează reacții lăuntrice tulburătoare, alternante, de la indignarea ostentativă la constatarea unui absurd existențial invincibil.

Apostol Bologa este conceput de L. Rebreanu ca un *personaj dialogic* construit în baza unei viziuni modernizate, asemuitoare celei din romanul dostoievskian. În plină dialectică, conștiința eroului evoluează în direct contact dialogal cu alte conștiințe, autorul pătrunzând astfel în largul inepuizabil al ființei umane pe care nimeni până la el nu l-a încercat în literatura română. Romancierul a dezvoltat, prin portretizarea dinamică și autoscopică, un proces profund și complex – *devenirea conștiinței de sine a omului în interioritatea lui intimă*. El a conferit discursului său românesc sensuri inedite și o pluralitate surprinzătoare de semnificații artistice. Procedeele pe care le-a exploatat în atingerea acestui scop constituie: schimbarea radicală a poziției auctoriale față de personaj, angajarea în economia epicului a unei conștiințe străine, „dinamica și deschiderea dialogală”, efectul „cuvântului străin” ș. a. toate puse în valoare ca descoperire, constituind o formă nouă de reprezentare psihologică a personajului în devenire.

3.2. Tehnica punctului de vedere la crearea personajului-conștiință

La intersectarea secolelor al XIX-lea și al XX-lea, genul românesc a fost marcat în mod definitoriu de reafirmarea *subiectualității auctoriale*. Acest proces presupunea transferarea activității cognitive în orizontul senzorialului și lărgirea acestuia prin multiplicarea *punctelor de vedere* ca în „oglinzi paralele” (Camil Petrescu) în care realul și imaginarul se contopesc, prezentul și trecutul, raportate la viitor, se profilează reciproc, descoperind sensuri noi. Mutația respectivă își are filonul în impresionismul anglo-saxon și provoacă restructurări substanțiale manifestate prin „dislocarea tehnicii unilaterale a povestirii și înlocuirea ei printr-o acțiune multidirecțională” [1, p. 76]. Făcând o analiză amplă la acest subiect în *Poetica modalității la Proust* cercetătoarea științifică E. Prus face următoarea constatare: „Autorul, naratorul, personajele, cititorul luptă spre a pune la punct viziunea unei lumi obiective. Realitatea, văzută

de fiecare dată sub alt unghi, sub un nou aspect, este dinamică, mereu rectificată, mereu îmbogățită” [127, p. 124-125].

Prozatorul instituie o nouă poetică a romanului prin aplicarea unor noi principii estetice precum: autenticitatea, substanțialitatea, relativismul care presupun reprezentarea unui personaj lucid, analitic. Utilizarea modalităților narative perspectiviste, prin intermediul cărora este descoperit însuși actul cognitiv, aduce în avanscenă *personaje ale cunoașterii*, personalități puternic individualizate, în devenire.

Cercetătoarea T. Potâng care a studiat în profunzime tehnica punctului de vedere în romanul românesc interbelic a făcut următoarea constatare judicioasă în privința acestui fenomen: „obiectul cunoașterii este «văzut» în mai multe feluri de mai multe conștiințe, în locul viziunii autoritare, abstracte propuse de Balzac, identificăm un fascicul de «viziuni», care sunt proiecții ale unor conștiințe concrete, interferente. Această modalitate narativă se încadrează cu ușurință în tipul narativ actorial cu perspectivă variabilă, fapt ce presupune mai mulți subiecți-perceptori, în timp ce adevărul gnoseologic constituie o sumă de adevăruri relative, comparate și confruntate mereu. (...) În aceste condiții, *eul* cunoscător, aflat în proces de (auto)cunoaștere, se regăsește într-o multitudine de *huri*, dar rămâne unitar în diversitatea sa” [123, p. 78]. Prin urmare, romancierul preocupat de actul cunoașterii caută insistent adevărul, căci descoperirea acestuia constituie un subiect niciodată epuizat.

În al doilea roman de excepție al lui Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, romancierul mizează pe experiment, pe un registru superior, pe modalitatea *multiperspectivistă* sincronă cu noua poetică a romanului european heterodox. Teoretizată în eseurile din *Teze și antiteze* (unele scrise înaintea apariției respectivului roman) evoluția genului prevedea „*descentrarea autorului*” (N. Manolescu) și înlocuirea lui parțială cu unul sau mai mulți naratori. Termenul nu exista în perioada în care Camil Petrescu își scria romanele. E o achiziție mult mai recentă a teoriei literare, însă romancierul îl validează și îl ilustrează în mod anticipat în scrisul său.

Putem susține, așadar, că *Patul lui Procust* este primul roman românesc scris în baza unei *poetici experimentale* (Ov. S. Crohmălniceanu). În acest sens, observația lui G. Călinescu este plină de adevăr: „Oroarea de «artă», de compus se condensează în pagini ce multora li se par prolix, documente «autentice», care dau «o impresie unică de trăire adevărată»” [20, p. 294]. Garanția autenticității faptului sufletesc o aflăm în trăirea personajului, în evocarea naratorului și „în mărturiile directe din subsolul paginilor – procese verbale reprezentând, parcă, un alt roman, complementar primului”. Autorul este nu numai organizatorul „dosarului de existențe”, ca A. Gide, ci și unul dintre protagoniștii romanului care supraveghează gradul de autenticitate a trăirii, a sentimentelor și faptelor din această dublă ipostază. În continuare, G. Călinescu constată: „Este

aici un joc subtil, aproape genial, de *a parte* teatral, fiecare comentând cu ochiul către cititor faptul și dovedind disparitatea punctelor de vedere” [20, p. 294].

Camil Petrescu extinde unghiul de vedere asupra evenimentelor, acționând ca un „perspectivist”. În acest context, T. Vianu subliniază: „El pare a ști că ceea ce numim *adevărat* este întotdeauna produsul unui punct de vedere și că singura putință de a ne salva oarecum din relativismul fatal al cunoștinței este a înmulți perspectivele în jurul aceluiași obiect. Tehnica *Patului lui Procust* este cea a relativismului modern” [143, p. 332]. Romanul este construit din mărturisirile și declarațiile unor personaje centrale, variabile la aceleași fapte, realități completate cu scrisori și două epiloguri. Este vorba de procedeul care focalizează evidențierea caracterelor prin interferarea unor mărturii originale, acestea se suprapun și se amestecă, se întretaie și se întrerup, autorul „nu urmărește un destin, ci o încrucișare de destine” [1, p. 49]. Perspectiva narativă este plăsmuită prin intermediul personajelor Fred Vasilescu, G. D. Ladima, doamna T., Emilia Rachitaru, Cibanoiu, Penciulescu, amici sau persoane incidente, dar și din punctul de vedere al autorului-protagonist care extrapolează pe diferite teme. Această modalitate modernizată permite definirea antitetică a personajelor, acestea alăturându-se și îndepărtându-se perpetuu.

Totodată, autorul păstrează câteva modalități tradiționale și anume: ordonează scenariul evenimential, organizează acțiunea într-o unitate compozițională deplină, concepe personajele, le plasează în conjunctura temporală și spațială definită, în timp ce autorul convențional – căruia prozatorul îi încredințează rolul de a povesti faptele – „corijează indicele de deformare a fiecărei viziuni particulare, prin confruntarea cu alte puncte de vedere” [6, p. 171] care se leagă și se contopesc organic. Autorul convențional are o funcție aparte în romanul discutat fiind introdus „ca exponent al unui anumit orizont lingvistic și verbal-ideologic special, al unui punct de vedere personal asupra lumii și evenimentelor, al unor aprecieri și intonații distincte privind autorul, discursul direct, narațiunea literară «normală» și limbajul literar «normal»” [6, p. 171].

În spiritul narațiunii proustiene, cu fraze lungi, cu incidente, cu acumulare de asociații în jurul unei impresii unice, „personajele din primul plan sunt observate nu din toate părțile dintr-o dată, ci din perspective adecvate locului și momentului” [143, p. 332-333]. C. Ciopraga opinează, asemenea lui T. Vianu, cu referire la *modalitatea perspectivistă* a prozatorului despre faptul că „fascicule de lumină se încrucișează, scriitorul înțelegând să înregistreze imaginile mobile ale unui personaj în felul cum se reflectă în conștiințe diferite” [36, p. 174-202]. Din cele expuse deducem faptul că, creația literară dobândește o nouă densitate prin juxtapunerea mai multor puncte de vedere și prin teleportarea în fiecare dintre conștiințe individuale.

Am menționat mai sus că, noutatea și interesul lui Camil Petrescu rezidă în saltul de la *uniperspectivism* la *pluriperspectivism*. În acest sens, putem invoca romanul *Ulise* de James Joyce, în care *fluxul conștiinței* este atribuit mai multor personaje-conștiințe. Privit sub acest raport, în romanul *Patul lui Procust* autorul adoptă, în mod sistemic și alternativ, personaje naratori, motivându-și opțiunea pentru principialitatea evocării discursului narativ autentic și viu.

Prin vocile narrative particulare, doamna T., Emilia Rachitaru, Fred Vasilescu și George Demetru Ladima își expun judecățile existențiale individuale din perspective diferite, toți fiind marcați de o inconfundabilă originalitate. Relatarea evenimentelor trece prin conștiința fiecărui personaj narator, iar fiecare nouă serie de fapte este acompaniată de comentarii privitor la timpul, locul și maniera evocării. Această perspectivă a fost numită de J. Pouillon și T. Todorov „*viziune cu*”, „*împreună cu*”: naratorul cunoaște atât cât cunosc personajele. G. Genette numește procedeul – „focalizare internă” – prin care se înțelege punctul de vedere al unui „personaj focal”, în timp ce perspectiva narativă se definește prin subiectul-perceptor. Pe de o parte, termenul desemnează „perspectiva narativă internă, pentru că sursa ei este un actor plasat în interiorul povestirii”, iar pe de altă parte, acesta „semnalează profunzimea perspectivei narrative prin posibilitatea unei percepții interne a personajului focal” [83, p. 57-58]. Evenimentele evocate, în același timp, de mai mulți reflectori dobândesc, inevitabil, diferite versiuni fără ca vreuna să fie considerată superioară celeilalte.

După cum am anunțat anterior, unitatea personajelor este edificată artistic în temeiul valențelor umane prezentate prin reflectarea individualității în conștiința celorlalte personaje. În rezultat, noua modalitate narativă la care apelează scriitorul remodelează atât conceperea personajul, cât și conținutul lui. Textul propriu-zis ne oferă exemple relevante în sensul respectiv, astfel că în „zona specială a eroului” descoperim calificative variate, contrapuse, de exemplu: de la om „*bine crescut*”, „*de o superioritate intelectuală*”, „*naiv*”, „*serios*”, „*de reală distincție*”, „*poet de geniu*” Ladima poate fi și „*posomorât și fără șarm*”, „*dobitoc*”, „*om de paie*”; Fred, fiind înțeles ca o persoană „*loială*”, „*delicată*”, „*intelectual profund*”, „*bogat și monden*” este văzut de alte personaje ca „*prost și incult*”; Emilia este „*femeie frumoasă*”, „*talentată*”, în același timp ea este și „*vulgară*”, „*simplistă*”, „*falsă*” etc. – lexeme date formează un ansamblu de indicatori indirecți.

În contextul dat, M. Bahtin vorbea textual despre personajele naratori care se deosebesc prin limbaje individuale și sunt „purtătoarele unor puncte de vedere” și conținuturi „verbal-ideologice specifice și limitate, dar sunt productive ca subiecți ai unor orizonturi speciale, opuse punctelor de vedere pe fondul cărora sunt receptate” [6, p. 172]. Camil Petrescu acordă personajului narator funcția de reflector, asemenea aceleia pe care o au personajele în romanele

Fecioarele despletite și *Concert din muzica de Bach* de Hortensia Papadat-Bengescu. Astfel, Ladima ne este înfățișat din contextul scrisorilor către Emilia, caracterizat de către personajul reflector doamna T.; Emilia este construită în baza judecăților și convingerilor lui Fred; ș.a.m.d.. Discursul acestor personaje este un *discurs străin* în raport cu *discursul direct* sau posibil al autorului, e construit într-o limbaj *străin*, în raport cu varianta limbajului literar. E un caz de *vorbire directă*, printr-un limbaj ce provine dintr-un mediu lingvistic „străin”, ca o refracție a intențiilor autorului (M. Bahtin). Cel mai relevant, în acest sens, este Fred Vasilescu, personaj narator cu o viziune foarte subiectivă, autentic de felul său, incomprehensibil și imprevizibil, sub acest aspect N. Manolescu îl consideră un „personaj superior” [88, p. 121]. Pornind de la această idee, considerăm că Fred face parte din categoria personajului „rotund”, „care nu poate fi caracterizat succint și exact” (E. M. Forster) [152, p. 48] (Anexa1).

Noua concepție romanească – relativitatea – consolidată în proza interbelică de către Camil Petrescu se evidențiază în caracterizarea indirectă a personajului doamna T. a cărei originalitate se reflectă, de asemenea, diferit în conștiința altor personaje. Într-unul din pasajele cărții găsim relatarea unui personaj secundar în felul următor: „*N-oi fi pus gând rău urâtei aceleia care stă de vorba cu Ladima? Șefule, te știam om de gust*”. Această frază instigă o revelație consistentă în conștiința individuală a lui Fred, pe care deseori îl găsim meditănd asupra importanței și grandomaniei sale: „*mă măgulea gândul de a ști că e frumoasă numai cu mine și mai ales numai prin mine*” [111, p. 198-200]. Mai mult, descoperim conținutul personajului – doamna T. – în *discursul specific* din propriile scrisori.

În contextul acestei abordări, observăm că personajul camilpetrescian se evidențiază prin puternice trăsături individuale, cu o valență umană specială, care nu poate fi definit sau caracterizat în totalitate. Spre exemplificare ne vin în ajutor exprimările ce urmează: „*Parcă i-am tulburat puțin limpezimea convingerii... Acum șovăie îngândurată. (...) Acum e revoltată. (...) Albastrul cald al privirii a devenit de platină, fixându-mă. (...) Îi străluceau ochii ironic și puțin cochet. (...) I s-a înnegurat privirea, i s-au imobilizat toate gesturile și pe urmă mi-a spus, cu acea voce adâncă și tulburătoare, cu un soi de închidere de iris peste tot ce e în interior, răspicat și trist: – Eu n-am nimic de spus*” [111, p. 41].

În fragmentele de mai sus, autorul pune accentul atât pe obiectul povestirii, cât și pe povestirea însăși, dar și pe imaginea autorului convențional care se dezvăluie pe măsura dezvoltării narațiunii. Privite în ansamblul lor, procedeele conferă personajului camilpetrescian – *haloul idealității individualizate*. Doamna T. este o ființă „cerebrală, frumusețea și atractivitatea ei sexuală sunt rezultatul unei bogate vieți interioare, sunt «gândire»” adevărată, constată, la acest subiect, Gh. Lăzărescu [81, p.80].

În notele de la subsolul paginilor, autorul convențional îi schițează următorul portret: „*Nu înaltă și înșelător slabă, palidă și cu un păr bogat de culoarea castanei (când cădea lumina pe el părea ruginiu) și mai ales extrem de emotivă, alternând o sprinteneală nervoasă, cu lungi tăceri melancolice. (...) Ca fizic, era prea personală ca să fie frumoasă, în sensul obișnuit al cuvântului*” [111, p. 39]. Într-un alt fragment îi relevă feminitatea senzuală, intrinsecă a doamnei T.: „*De o tulburătoare feminitate uneori, avea o voce scăzută, gravă, seacă, dar alteori cu mângâieri de violoncel, care veneau nu sonor din cutia de rezonanță a maxilarelor, ca la primadone, ci din piept, și mai de jos încă, din tot corpul, din adâncurile fiziologice, o voce cu inflexiuni sexuale, care dau unui bărbat amețeli calde și reci*” [111, p. 39]. Avem în față o analiză semiologică, unde personajul este vizualizat printr-un ansamblu de indicatori direcți.

Portretul schițat de autorul convențional se configurează pe fundalul limbajului literar „normal”, obișnuit, tradițional. Fiecare moment al povestirii este corelat cu acest limbaj și totodată i se opune, „însă i se opune în mod dialogic, ca un punct de vedere opus altui punct de vedere, ca o apreciere opusă altei aprecieri, ca un accent opus altui accent, și nu doar ca două fenomene abstract-lingvistice” [6, p. 173].

În compoziția multiperspectivistă, autorul convențional creează iluzia că se situează în afara ficțiunii (în subsolul paginii). Fiecare personaj narator, aflat în unghiuri de vedere speciale, se configurează poliedric în viziunea celorlalți naratori, în viziunea autorului, cât și în cea a lectorului. Potrivit concepției că fiecărei epoci îi este caracteristică exprimarea prin artă, aceasta, la rândul său, fiind imposibilă în afara libertății explică faptul că noua formulă compozițională probează o *altă* concepție asupra artei românești și include libertatea prozatorului în alegerea limbajului. Această alegere este determinată de „*relativitatea sistemelor literar-lingvistice care îi oferă autorului posibilitatea de a-și transfera intențiile dintr-un sistem lingvistic în altul, de a contopi limbajul adevărului cu limbajul curent, de a vorbi despre sine în limbajul altuia și despre altul în limbajul propriu*” [6, p. 174].

Subscriem principiilor teoretice a lui M. Bahtin și afirmăm că, fiecare moment al romanului se desfășoară pe două planuri: al personajului narator, „în orizontul lui obiectual-semantic și expresiv”, și în „planul autorului care se exprimă în mod refractat *în și prin* această povestire” [6, p. 173].

Zona specială a personajului, în care doamna T. își evocă trăirile, denotă un puternic instinct al iubirii, un amestec de luciditate și extaz, atât de caracteristic eroilor lui Camil Petrescu. Cu toate acestea, expresiile din *zona specială a personajului* (construcții stilistice hibride) și *cuvântul rostuitor propriu* al acesteia atunci când rememorează crâmpie din întâlnirile cu D. („*îi ordonam*”, „*continua să mă facă să privesc în jurul meu de câte ori mă*

oprea pe stradă” „nu scosesem pentru el cești japoneze”, „cei doi bărbați îmi spusese că am un corp neasemănat”) divulgă o fire orgolioasă ce se consideră superioară, dar care, în forul interior adânc, nu e sigură de sine. E un aspect relevant în care se întrevide noua funcție a *cuvântului străin al personajului* – figurarea structurii duale a imaginii *omului complet* (Anexa 1).

George Demetru Ladima este un personaj *in absentia*, portretul său conturându-se doar în confesarea și exprimarea unui adevăr propriu prin *cuvântul lăuntric convingător* din scrisorile adresate Emiliei, prin impresiile puternice asupra celorlalte personaje (Fred Vasilescu și Emilia Rachitaru), prin notele de subsol ale autorului convențional, prin articolele de ziar reproduse în aceste note, prin opiniile altor personaje (procurorul care anchetase sinuciderea ori mărturiile prietenilor săi de cafea). Opiniile, evocările, concepțiile personajelor – toate sculptează portretul individual al eroului camilpetrescian: *idealistul pățimaș*, neînțeleș de către alții și uneori de sine însuși, incapabil să se supune normelor comune care se potrivesc anevoios cu certitudinea și cunoașterea de sine. Analizând structura tipologică a personajului inadaptat, cercetătoarea G. Anișoi subliniază că, intelectualii camilpetrescieni sunt niște „inadaptați incurabili, cu o viață sufletească complexă, brăzdată de pasiuni adânci, puternice, ei țintesc culmi, aspiră spre un ideal suprem, intangibil, existent doar în conștiința lor, nu și în realitatea obiectivă” [5, p.112].

Tipologic, Ladima face parte din seria personajului „rotund”, dinamic, capabil de variații care nu este caracterizat concis și exact, ci prin coprezența atributelor contradictorii. Ladima trăiește un conflict dramatic, fiind „măcinat de drama imposibilității împlinirii în absolut; se zbuțumă neconținut, militând pentru adevăruri absolute și visând la triumful idealității asupra naturii contingente a sentimentelor” [5, p 112].

După cum vedem, galeria personajelor lui Camil Petrescu se constituie din tipuri de oameni orgolioși, stăpâniți de trufie și dragoste exagerată față de sine; personaje „dialogice” (V. Popovici) pe care nu rapacitatea, ci excesul de inteligență, dorința de a înțelege totul, de a supune totul unei concepții elaborate rațional îi duce la pieire. La Camil Petrescu, ca și la M. Proust, J. Joyce și Simone de Beauvoir, în locul romanului social-psihologic, monologic apare romanul metafizic, al condiției umane. Diferiți ca structură interioară Ștefan Gheorghidiu și G. D. Ladima sunt exponenții aceleiași literaturi *a singurătății*, ca și eroii lui Camus. „Ambii vor sfârși în înfrângere, dar ideile lor păstrează nostalgia atitudinii”, opinează la acest subiect C. Ciopraga [36, p. 174-202].

Camil Petrescu abordează tematica *intelectualului* prin exploatarea funcției caracterologice a *punctului de vedere pluriperspectivist* ceea ce a constituit o noutate absolută în literatura română din epoca interbelică. În *Patul lui Procust*, veridicitatea și autenticitatea experiențelor

existențiale se confirmă prin efortul autorului de a ne oferi o perspectivă multiplă asupra realității mai clară, prin polifonia vocilor individualizate reprezentate prin intermediul unor „construcții stilistice hibride”, *personaje dialogice* aflate în relații dialogice cu ele însele și cu autorul convențional ca subiect distinct al narațiunii. Acest aspect al comunicării prin dialog l-am analizat mai amplu în articolul „Contribuția filosofiei dialogului la teoria comunicării” [26, p. 246-253].

Patul lui Procust este un roman psihologic, confesiv, poetico-filosofic care scoate în relief o concepție nouă, mai cuprinzătoare și mai complexă, a conținutului ideatico-estetic a imaginii *omului complet*. Personaje dominate de propriile idei se definesc, în esența lor, prin imposibilitatea împlinirii existențiale. Concepția lui Camil Petrescu de a încadra personajele în interiorul unor parametri cronotopici inediti izvorăște din voința de a exacerba autenticitatea noilor experiențe existențiale atât de caracteristice epocii în care a fost scris romanul.

Promotor al substanțialității și relativismului în literatura română, Camil Petrescu creează, printre primii la noi, un personaj cu personalitate puternic individualizată. N. Manolescu menționa, în legătură cu acest roman, faptul că reprezintă o formulă experimentală nouă, „cu un conținut uman destul de interesant”, „unul inteligent și bine construit”, identificându-l cu „o formă de garantare a autenticității realității și impresiilor”; meritul scriitorului se datorează „acțiunii de captare a impresiilor din izvorul însuși al vieții trăite” [89, p. 31-33].

Fatumul personajelor îndreptățește titlul cărții, metafora „procustiană” reflectă viața în realitatea ei *terrenă*, aptă să învingă aspirația sau elanul idealist. Personajul, denotă calitatea deplină de subiect conștient de propria identitate umană, are cuvântul lui propriu, *cuvânt lăuntric convingător* și o concepție solidă bazată pe experiența de viață care exprimă adevărul prin care se creează sensuri-atitudini noi. *Personaje dialogice*, complexe, naturi reflexive care se „zbuțumă neconținut” și se supun ordinii interioare. Incongruența dintre această ordine interioară și lumea exterioară face din eroul lui Camil Petrescu un inadaptat ce refuză orice tip de relativizare logică. Romanul este unul „deschis” în care omul și lumea – pare să sugereze autorul – „pot fi privite concomitent de o mie de ochi” (N. Manolescu), dar rămâne, fiecare, un fenomen neelucidat până la capăt.

3.3. Notația analitică auctorială și proiecția personajului-experiență

Romanul *Maitreyi* a lui M. Eliade aduce în literatura noastră una dintre cele mai reprezentative modele de personaj – *cel dialogic* care înfățișează artistic imaginea deplină și complexă a *omului aflat în proces de auto-reevaluare și autocunoaștere* coagulat în interacțiunea *cu celălalt*. Promotor al existențialismului, M. Eliade renunță la arhitectura veche romanescă pe

care o consideră „lucrare confecționată” și pledează pentru descătușarea operei din canonul clasic optând pentru formula nouă, capabilă să descopere „o valoare omenească” care să accentueze însușirile originare ale ființei. Scriitorul constată că romanul „trebuie să înfățișeze o experiență umană într-un mod cât mai autentic, adică nealterat și fără literatură”, fiindcă orice operă confecționată „nu va reuși niciodată să prezerve savoarea frustă a vieții” [115, p. 90]. Formula stilistică a notației analitice auctoriale din romanul *Maitreyi* pune în ecuație, întocmai, această nouă viziune, asigurându-i narațiunii mai multă autenticitate existențialistă, iar personajului literar mai multă viabilitate și expresivitate.

Conform teoriei narative a lui J. Lintvelt, în romanul anunțat mai sus, predomină narațiunea *homodiegetică*, Allan întruchipând o dublă ipostază: cea de narator, instanță care narează și cea de actor, instanță care acționează. Prin urmare, personajul obține privilegiul de a constitui și mania faza de scufundare, imersiune în conținutul perceptiv-psihic, temporal și spațial pentru a constitui mintal trecutul care este nu doar reprodus, ci și completat și transfigurat. Cu toate acestea, putem observa și o disproporție între *eul narant* și *eul narat*: Allan, cel care narează, se află în alt plan temporal și psihologic față de Allan, cel care se află în miezul evenimentelor. Iată cum începe jurnalul: „*Am șovăit atâta în fața acestui caiet, pentru că n-am izbutit să aflu încă ziua precisă când am întâlnit-o pe Maitreyi. În însemnările mele din acel an n-am găsit nimic. (...) Și dacă sufăr oarecum începând această povestire, e tocmai pentru că nu știu cum să evoc figura ei de-atunci și nu pot retrăi aievea mirarea mea, nesiguranța și tulburarea celor dintâi întâlniri*” [53, p. 7]. Afecțiunea tulburătoare a lui Allan pentru indianca Maitreyi reprezintă o „experiență existențială nouă”, în rezultatul căreia acesta se alege cu revelația și aflarea *propriului eu*. El se consacră „erosului înțeles ca trăire-limită, ca experiență a ieșirii din spațiul și timpul social, ca itinerar al cunoașterii și autocunoașterii revelatoare” [161, p. 160].

Pe lângă funcțiile de narator și actor, Allan deține a treia funcție – de *autor al jurnalului* pe care îl ține în timpul escapadei sale amoroase pentru a se destăinui, pentru a-și analiza trăirile, sentimentele și impresiile despre lumea interioară a seducătoarei Maitreyi. Anume acest Allan, care explorează convenția jurnalului și conținutul faptului trăit, prezintă, în cazul studiului nostru, cel mai mare interes.

Explicând aceste forme, cercetătoarea științifică A. Grati afirmă următoarele în articolul *Dialogul intercultural în romanul „Maitreyi” de Mircea Eliade*: „narațiunea din jurnalul său poate fi interpretată ca o încercare inițiativă, naratorul fiind un *Ulise*, în care este întruchipat omul modern, nevoit să-și găsească sinele, după o lungă perioadă de rătăcire prin labirint” [66, p. 8]. Prins în ecuația culturii hinduse și a spațiului indian, Allan caută calea spre sine, spre adevăr, spre propria identitate. Tentativa de a fi împreună cu ființa dragă în plan social se soldează cu

eșec, fapt ce-i provoacă o traumă morală și metafizică profundă. Drept rezultat, „personajul nu mai găsește repere sigure în ceilalți și caută salvarea în sinele său ca realitate absolută” [66, p. 8].

Autoanaliza lui Allan – subiectivă, dramatică, pasionantă – ia forma unei dezbateri în jurul propriului *eu* și a propriei sale condiții. Romanul e construit pe discrepanța dintre „*timpul spontaneității și timpul reflecției, dintre timpul experienței și timpul narării*”. „Allan, cel care scrie jurnalul, se află în incapacitatea de a anticipa evenimentele și prezintă numai cursul spontan al gândirii sale” [66, p. 9]. Cităm, spre exemplificare, din textul romanului: „*Îmi amintesc foarte vag că, văzând-o odată în mașină, (...) – am avut o ciudată tresărire, urmată de un surprinzător dispreț. Mi se părea urâtă – cu ochii ei prea mari și prea negri, cu buzele cărnoase și rășfrânte, cu sâni puternici, de fecioară bengaleză crescută prea plin, ca un fruct trecut în copt. Când i-am fost prezentat și și-a adus palmele la frunte, să mă salute, i-am văzut deodată brațul întreg gol (...) al Maitreyiei și straniul acelu galben întunecat atât de tulburător, atât de puțin feminin, de parcă ar fi fost mai mult al unei zeițe sau al unei cadre decât al unei indiene*” [53, p. 7-8].

Prima impresie asupra personajului feminin a fost una bizară, Allan „înscriindu-se oarecum în șirul naratorilor tradiționali din literatura românească”, susține Iu. Băicuș. El este sedus de o parte a fizicului „destul de tern în romanul european, dar de mare semnificație în cultura și arta orientală – *mâna*, care joacă un rol special în reprezentările unor zeități indiene, fiind unul dintre cele mai importante mijloace de expresie coregrafică în dansurile rituale” [10].

Întâlnirile ulterioare o completează pe prima, imaginea Maitreyiei, reflectată prin prisma personajului narator, e mult mai vie acum decât anterior.: „*Maitreyi mi s-a părut, atunci, mult mai frumoasă, în sari de culoarea ceaiului palid, cu papuci albi cusuți în argint, cu șalul aidoma cireșelor galbene, și bucele ei prea negre, ochii ei prea mari, buzele ei prea roșii creau parcă o viață mai puțin umană în acest trup înfășurat și totuși transparent, care trăia, s-ar fi spus, prin miracol, nu prin biologie. O priveam cu oarecare curiozitate, căci nu izbuteam să înțeleg ce taină ascunde făptura aceasta în mișcările ei moi, de mătase, în zâmbetul ei timid, preliminar de panică și, mai ales, în glasul ei atât de schimbat în fiecare clipă, un glas care parcă ar fi descoperit atunci anumite sunete*” [53, p. 13]. În acest fragment Maitreyi apare în fața cititorului ca o tânără enigmatică, afectuoasă, frapantă, în timp ce evocarea fluctuațiilor interioare ale afectivității dezvăluie aurora sufletească, starea amorezată, de incantație, precum și transfigurarea interioară prin care trece personajul narator. Cercetătoarea Nadejda Ivanov, analizând acest aspect, susține că „reconsiderarea vine printr-o consecință de *metanoia*, prin dobândirea aceluși ochi ascuns care deschide posibilitatea de a vedea ființa umană din interior, prin ascultarea simțurilor” [77, p. 152]. În persoana Maitreyi personajul „găsește prilejul descoperirii Sinelui”. Enigma, exotismul și feminitatea acesteia „zdruncină sentimentul de

superioritate și scepticismul europeanului” [77, p. 151-158]. Treptat, Allan este „scos din izolarea de lume și din concentrarea în sine” [161, p. 164]. Altfel spus, componenta „spirituală și tainele Indiei preschimbă egotismul tânărului într-o împlinire de sine” [77, p. 151].

Conținutul și detaliile stilistice ale notației analitico-auctoriale evidențiază evocarea unei permanente oscilații a eroului între cei doi poli ai devenirii: aspirație și realitate, între posibilitate și devenire, între viața interioară și ambianța socială. Allan „retrăiește, revitalizează universul mitic în care a trăit”; „*a povesti* pentru el echivalează cu o descătușare a memoriei involuntare, personajul realizează un arhetip al operei eliadești: autooglindirea de tip narcisiac” [161, p. 163]. Este o ipostază care îngăduie interpretarea notațiilor analitice auctoriale drept *căutare de sine, prin coborârea în spațiul eului profund*, prin cunoașterea ființei iubite, ființei de alături (Anexa 1). Textul propriu-zis ilustrează această supoziție și proiectează, totodată, autoanaliza, autocunoașterea celui care face notițe. În opinia criticului literar C. Mușat, personajele eliadești se conturează pe fundalul unor „complexe mentalități marcate de mituri străvechi, existența umană se raportează în permanență la un scenariu arhetipal care conferă dimensiuni simbolice gesturilor personajelor” [96, p. 32].

În alte pagini ale romanului, găsim aceeași formulă stilistică a notației analitico-auctoriale, în funcție de tensiunea dramatică a experienței trăite personal, dar care „îmbracă” stilul confesiunii dominate de intensitatea lucidității analitice, fapt care o poziționează în prim-planul narațiunii: „*mi-am dat deodată seama că se petrece ceva neobișnuit cu mine, că am rămas singur și am să mor singur. Gândul acesta nu mă întrista; dimpotrivă, eram liniștit, senin, împăcat cu toată câmpia din jurul meu și, dacă mi s-ar fi spus atunci că trebuie să mor într-un ceas, nu mi-ar fi părut rău. M-aș fi întins pe iarbă, mi-aș fi pus brațele sub cap și, privind oceanul acela albastru deasupra mea, aș fi așteptat să se scurgă minutele fără să le număr și fără să le precipit, aproape fără să le simt. Nu știu ce măreție firească și inumană trăia atunci în mine. Aș fi făcut orice, deși nu mai doream nimic. Gustul singurătății mele în această lume de minuni mă amețise. Mă gândeam la Norinne, la Harold, la ceilalți și mă întrebam cum au intrat ei în viața mea, ce rost am eu printre existențele lor atât de tihnite și de mediocre, umblam fără să înțeleg nimic*” [53, p. 17].

Străduința de a transcrie cât mai fidel și exact actul de trăire existențială nouă elucidează evazivitatea, disperarea, incongruența umană. Acestea din urmă, confirmă adevărul că jurnalul înregistrează tot ce a fost închipuit și plăsmuit cu gândul. Fragmentul citat *supra* evidențiază individualitatea personalității lui unice, caracterul lui meditativ, reflexiv, lipsit însă de voința acțiunii. Elementele stilistice și ideatice ale notației analitice auctoriale prefigurează *ambiguitatea individului*, imaginea omului contradictoriu, incomprehensibil. Astfel ajungem la

concluzia că oamenii sunt posedați de sentimente inteligibile, ordonate, facil de mărturisit, pe când în realitate lucrurile stau cu totul diferit.

Legăturile cu lumea exterioară sunt superficiale și sporadice la personajul eliadesc. Incongruența îl face să își închipuie doar că îi înțelege pe alții, că iubește și că este iubit. Aceasta este eroarea gravă pe care ajunge s-o perceapă tocmai în clipele când singurătatea îl copleșește înverșunat. Însemnările despre sine exprimă voința sinceră de *autocunoaștere*, iar impresiile despre lumea din afară comportă pecetea judecății reci. În această ordine de idei, cercetătoarea N. Ivanov subliniază că „sentimentul împlinirii se descoperă plenar cu alte imperative de viață, de trăire și de comportament” [77, p. 155]. Notațiile analitice auctoriale, absorbite organic în narațiune, dezvăluie mai clar profunda transformare spirituală prin care trece personajul, în Allan „s-a născut un *altul*, străin și enigmatic – e *sinele* care are nevoie de realizarea spațiului și timpului sacru” [77, p. 156].

În episodul în care Allan este invitat de familia inginerului să locuiască în casa lor, prezența Maitreyiei în timpul discuției purtată cu Sen îi trezește în suflet un zbucium inexplicabil: „*Mi-aduc aminte vag (și vagul acesta se datorează nu atât depănării în timp, cât nenumăratelor sentimente și revolte pe care le-am încercat eu de-atunci și care aproape au neutralizat, au estompat în cenușiu și banal preliminariile), mi-aduc aminte că strigau în mine două suflete; unul mă îndemna către viața nouă, pe care nici un alb, după știința mea, nu o cunoaște de-a dreptul din izvor, o viață pe care vizita lui Lucien mi-o relevase ca pe o minune, pe care prezența Maitreyi o făcea mai tainică și mai fascinantă ca o legendă, către care mă simțeam atras și dezarmat; și celălalt suflet, care se revolta împotriva conspirației acesteia din umbra șefului meu pentru a-mi paraliza libertatea și a mă implica într-o existență cu rigori și mistere, unde petrecerile mele tinerești vor trebui sacrificate, băuturile excluse, cinematografele rărite. Simțeam tot atât de organic și tot atât de «ale mele» ambele îndemnuri*” [53, p. 30].

Analizând comentariile din jurnalul personajului, în lumina *dezvăluirii profunde a ființei și a autocunoașterii* prin intermediul notației analitice auctoriale, putem remarca la eroii lui M. Eliade o formă de a „se comunica” (T. Vianu) foarte apropiată de cea a confesiunii. O confesiune deghezată, pătimașă, o depoziție lucidă asupra unor evidențe, stări de spirit sau atitudini afective ce divulgă o natură psihică ambiguă, polimorfă (Anexa 1). Formula stilistică a *notației analitice auctoriale* din *Maitreyi*, cu funcție caracterologică, reliefează „patria lăuntrică”, „adevăratul eu” al personajului (R-M. Albérès), dar, totodată, constituie o refulare compensatorie a insatisfacțiilor, a erorilor și eșecurilor curente ale *ființei în devenire*, căci omul „poate arăta în nenumărate feluri cum se pot pierde sorții ființei, atunci când el rămâne la un tipar al societății și nu se deschide mai departe către omenesc” [100, p. 192]. Am cercetat aceste aspecte ale notației

analitice auctoriale în articolul „Jurnalul Intim – modalitate de caracterizare psihologică a personajului în romanul psihologic interbelic” [29, p. 202].

Notația analitică auctorială, ca modalitate de caracterizare psihologică a personajului în acest roman, înfățișează *întoarcerea spre sine* pentru a anula dispariția. Pentru M. Eliade și congenerii săi, comunicarea nealterată și neliteraturizată, confesarea – prezintă singura modalitate de reflectare a experienței de „a trăi tu însuși, a cunoaște prin tine, a te exprima pe tine”, ceea ce acumulează „întreaga conștiință umană în clipa în care gândul devenit fapt se transformă într-un excepțional și inestimabil document existențial” [153, p. 44]. Explicând aceste forme, considerăm că dramatismul confesiunii care derivă din forma notației analitice auctoriale cu funcție de caracterizare psihologică indică la M. Eliade o introvertire născută din dorința personajului de a atinge ipostaza aspirată. Cu ajutorul acestei formule artistice noi, scriitorul a creat un personaj unic, *dinamic, cu o personalitate în devenire*, făcându-l să privească *în afară* pentru a se cunoaște pe sine, pentru a ajunge la împăcarea cu sine.

Studiat din respectiva abordare, romanul *Maitreyi* pune în avanscenă *un act de autoanaliză*, mărturisire a unui personaj care se află într-un moment de cotitură, moment care îl determină să ia o decizie crucială, să-și schimbe cursul vieții ca „devenire ce integrează ipostazele timpului (devenirea trecută fiind una cu devenirea prezentă, iar deschiderea lor către cea viitoare)” [100, p. 195]. În fabuloasa Indie, „Allan își redescoperă ființa, și-o recrează, iar întâlnirea cu Maitreyi îl scoate din izolare” și din refugiul în sine [161, p. 162-164], afirmă A. Grati. Aceeași idee am găsit-o și la C. Mușat care subliniază că romanul este „creație de oameni noi, înzestrați cu o conștiință teoretică asupra lumii și văd, totodată, conștiința propriului lor destin” [96, p.24].

Asemenea lui M. Eliade, A. Holban evocă, în *O moarte care nu dovedește nimic*, dialectica actului confesiv, prin intermediul notației analitice auctoriale, care se produce mai mult în planul rațional al personajului narator și care devine un exercițiu al inteligenței menite să rezolve ecuații sufletești sinuoase. Rememorarea, la personajul holbanian, este completativă și se transformă treptat într-un argument, o reflectare perpetuă, în care lipsa de verticalitate și evitarea expresă a însușirilor originare deformează impresia veridică, relevând sensul experimental al iubirii. Chinurile și incertitudinile personajului nu au o proveniență senzitivă, natura lor e una cerebrală, foarte asemănătoare cu cea a personajului lui F. Dostoievski, Ivan Karamazov.

Afirmându-se într-o atmosferă încinsă de spectacolul tendințelor novatoare, A. Holban probează, în *O moarte care nu dovedește nimic*, formula notației *analitico-auctoriale introspective* scrisă într-un stil precipitat, ceea ce favorizează înfățișarea imaginii complexe a *omului complet*. Mărturisirea personajului holbanian, fie că ia forma confesiunii sau cea a

notației analitice, evocă haosul lăuntric, dezechilibrul sufletesc. Confesiunea acestuia se naște din dorința de a-și contura o imagine năzuită. Privit din acest unghi, notația auctorială devine un mijloc de revanșă, deoarece se pretează, în subsidiar, la „jocul grav și tragic” dintre postura fabulată a dorințelor refulate și realitate.

Prozatorul român respectă concepția potrivit căreia nimic nu trebuie exprimat în afara trăirii autentice, orientându-se mai mult spre sondarea reacțiilor particulare ale individului, așa cum au fost ele percepute în momentele unice, irepetabile în procesul autocunoașterii de sine. Tendința de a surprinde și a comunica tensiunea dramatică a stărilor sufletești ascunse, fluxul dinamic și incoerent al „vieții trăite” generează *subiectivismul* profund al modalității psihologice.

Consemnarea trăirilor existențiale noi ale lui Sandu poate fi considerată o formă de intelectualizare a sentimentelor, în sensul elucidării stărilor sufletești prin intermediul intelectului. Nu putem afirma cu certitudine că o mare iubire i-a legat pe cei doi protagoniști ai romanului. *Ut supra* vorbind, între caracterul masculin și cel feminin înfățișat de A. Holban, există o fisură, o lipsă de continuitate interpusă în relația lor dialogală: e în spiritul omului modern, care are un temperament oscilant, să manifeste o nestăpânită înclinație spre autoanaliză, spre autocritică, adică, o tendință de a recurge la jurnal. Dovadă avem radiografia trăirilor interioare și secvențele timpului petrecut împreună: „Știam că pagina va fi citită de Irina, astfel că poezia era socotită să fie o mică răutate și să-i facă un mare necaz. Reprezenta și un adevăr: plictiseala pe care o simțeam, cunoscând-o prea bine. Dar, de fapt, la o judecată dreaptă, versurile erau o laudă pentru ea, însemnau că cel puțin o dată am prețuit viața noastră. Ceea ce nu e adevărat. Chiar înainte de a mă deprinde cu ea mi se păruse că mă sacrific” [70, p. 55].

În pasajul sus citat, vorbirea (vocea) autorului se face deslușită și în vorbirea personajului, ea își găsește expresie dinlăuntru vorbirii personajului, prin modul cum o modelează stilistic, imprimându-i propriile accente ideologico-axiologice, estetice și creează o anumită prismă de percepție a ceea ce spune personajul. Este ceea ce M. Bahtin a numit „dubla orientare intențională a cuvântului străin” pe care i-o imprimă „vorbirea nondirectă”, refractată a autorului care creează dualitatea internă a imaginii artistice a cuvântului personajului – cuvânt cu două fețe, nu ale cuvântului eroului, ci a imaginii acestui cuvânt străin, creat de autor ca imagine duală a cuvântului (Anexa 1). Personajul holbanian trăiește o stare interiorizată dublă în care își destăinuie și își analizează realitatea afectivă, evocând, concomitent spectrul manifestării lor originare. El se caută pe sine în însuși actul scriiturii.

Alături de alți scriitori ai epocii, A. Holban, discipol al lui A. Gide, „mărturisind intenția de a scrie roman compus din nimicuri ca viața însăși, face un studiu” [96, p. 24]. Notația analitică auctorială, ca modalitate de caracterizare psihologică a personajului, transpune în text intensă

fluctuație interioară, incoerența lăuntrică, fapt ce dezvăluie „adevăratul eu”, natura complexă și incomprehensibilă a protagonistului. Sandu, asemenea lui Allan, „funcționează ca un caleidoscop întors asupra lui însuși” [10], o conștiință metafizică care trăiește o neliniște existențială.

Efortul lui Sandu de a face notații autentice este anevoios: obiectivarea subiectivității implică o dispersie epuizantă a ființei. Frământul lăuntric devine laitmotiv în roman, dar și o stare constantă a personajului holbanian. Prin *cuvântul propriu* al personajului se înregistrează filmul existenței sale, ecranizat din episoade dramatice, tragice care dezvoltă haosul dezechilibrului sufletesc al omului modern. Conștiința analitică a personajului dezlanțuie o confidență brută, astfel că *notația auctorială* vedește proba unei experiențe existențiale a omului care purcede *în căutarea dramatică a identității*.

Formula stilistică *a notațiilor analitice auctoriale* din romanele lui M. Eliade și A. Hoban reprezintă expresia cea mai adecvată a literaturii subiective, demersul autentic de înfățișare a *fluidității* trăirilor profunde și intense ale eului artistic, evocând *un personaj dialogic, complex*, cu trăsături contradictorii, cu experiență de viață și gândire specifică omului modern european.

3.4. Visul, reveria la constituirea modelului dinamic și a tipului halucinant

Visul reprezintă o fază naturală a nivelului inconștient al psihicului uman exprimând o conotație simbolico-psihologică. Visului îi este specifică gândirea onirică, adică „gândirea schematică și simbolizată care redă într-un mod travestit un conținut ideatic sau afectat latent” [57, p. 140]. S. Freud menționa ca *visul* este cheia cu care pătrundem în abisurile ființei, în inconștientul ai ascuns. Cartea sa *Interpretarea viselor* a însemnat un punct de pornire pentru analiza zonelor inconștiente și a deschis căi noi pentru redimensionarea, reinterpretarea visului. Filosoful a demonstrat că sentimentele cele mai complexe, aspirațiile și unele fenomene psihice sunt traduse în timpul visului în imagini vizuale sub o formă condensată și simbolică. Mai mult, visul ne poate ajuta să înțelegem mai bine anumite procese interioare conștiente sau inconștiente. S. Freud afirma că „orice vis este expresia unei dorințe, însă, de cele mai multe ori, această dorință rămâne latentă, ea fiind reprezentată printr-un conținut manifest, care, în pofida cenzurii, îi permite dorinței refulate să se exprime în forme deghizate” [3, p. 52]. Câțiva discipoli ai lui S. Freud au acordat visului un rol constructiv în evoluția spirituală, observând în fenomenul oniric nu doar o formă de împlinire deghizată a unor „dorințe refulate”, ci și un mijloc de a „pre-seta” și de a organiza conduita individuală.

În textul literar, imaginea onirică este atestată sub diverse forme având funcții diferite (procedeu sugestiv, element constructiv etc.). Unii scriitori operează visul cu valoare de precogniție, alții îi atribuie sensul de pedeapsă interioară sau de aspirație iluzorie, niciodată

împlinită, altelei aceasta exprimă libertatea interioară. De asemenea, visul mai poate proiecta imagini mitice, magice ori un spațiu de refugiu și alienare. În cazul cercetării noastre, vom studia această fază a procesului psihicului uman ca modalitate de caracterizare psihologică a personajului.

Visul a devenit, în anii de mai încoace, un simbol psihologic care semnifică declanșarea în sufletul personajului a unor stări afective, sentimente morale, remușcări, regrete exuberante sau aspirații, dorințe debordante, contribuind la întregirea peisajului interior al *omului complet*. Visul eroului, ca modalitate de reflectare a tensiunii și vibrațiilor interioare ale acestuia, ajută la cunoașterea celor mai intime sfere ale vieții sufletești. Această funcție a visului este analizată în articolul „Visul personajului – formă conținutistă de caracterizare psihologică” [32, p. 119-123].

Cercetătorul literar An. Gavrilov argumentează funcția caracterologică a *visului*, pornind de la faptul că acesta „reflectă într-o formă specific metamorfozată gândurile, impresiile și emoțiile adânc înrădăcinate în subconștientul personajului. Imaginile onirice nu sunt un joc gratuit al fanteziei scriitorului, ele dau o expresie simbolică unor trăsături definitorii ale individualității eroului” [58, p. 172]. Dincolo de personalitatea fiecărui personaj, *visul* sau *reveria*, visul-aspirație reprezintă o „figură” în economia stilistică a operei literare, o variațiune discursivă altfel organizată decât celelalte componente ale textului. Cu toate că aparține aceluiași autor, fragmentul visului dintr-o operă artistică impune acestuia un limbaj determinat și un sistem specific de norme lingvistice. Este vorba despre o schimbare sintactică a scriiturii în favoarea unui „discurs dialogic special” diferit de macro-textul creației literare. Micro-fragmentul literar al *visului* poate conține elemente polemice, dialogice care modifică relația stilistică dintre micro-text și întregul acestuia, sporindu-i funcția caracterologică. Spre exemplu, micro-fragmentele visului în opera lui F. Dostoievski, „dialogismul” implică un interlocutor imaginar sau real, un monolog ce ascunde un dialog disimulat, ambiguizând identitatea personajelor.

Unul dintre autorii români interbelici care plasează accentul pe psihicul uman și pe valorificarea spirituală a realității – M. Blecher – reabilitează modalitatea narativă a *visului* și *reveriei*, reorientându-și preocuparea de la existența exterioară spre cea interioară. Romancierul depășește limita cunoașterii perceptibile, experimentale, plasându-și personajul în spațiul onticului și oniricului, ceea ce demonstrează complexitatea și ambiguitatea viziunii naratoriale. D. Micu, analizând opera lui M. Blecher, menționează că „prozatorul nu descrie realitatea, ci dimpotrivă – o de-realizează, o transformă în irealitate (...): De-realizarea însă nu-i altceva decât trecerea din existența reală în vis, mai exact: provocare de asemenea interferări ale realității cu visul, încât să nu se poată delimita domeniile. Naratorul lui Blecher creează o altă realitate, o

realitate de gradul doi, numind-o «irealitatea imediată». Ea nu este omoloagă celei dintâi, ci mai mult o copie într-o oglindă denaturată, în care imaginile capătă contururi improprii. «Reportajele» lui M. Blecher sunt proiecții ale unui coșmar, deseori, ale unor stări care sunt, în același timp, de vis și de veghe, care transportă realitatea în vis și scufundă visul în realitate” [91, p. 102].

În vederea susținerii acestei afirmații, constatăm influența modelatoare a visului – ca stare fiziologică – asupra conștiinței individuale care pune în pericol receptarea verosimilă a realității organice a personajului narator. În textul romanului, găsim adesea *visul* care se dublează: personajul blecherian își visează somnul, se vede, în vis, dormind și visând. Imaginea onirică îl înspăimântă și agită, el dă din mâini, se teme că nu se va trezi și nu va putea reveni niciodată din vis, însă țipătul puternic îl trezește. Personajul narator ne dezvăluie textual că, uneori visează faze alternative, că doarme și că e treaz. Trezindu-se aieva sau în vis, constată cu stupeoare că odaia sa reală e aceeași cu cea din vis. Aducem, spre exemplificare următorul pasaj: „*Într-un sfârșit mă recunosc pe mine însumi și regăsesc odaia. E o senzație de ușoară beție. (...) niciodată și în nici o împrejurare nu mi se pare mai evident, decât în acele momente, că fiecare obiect trebuie să ocupe locul pe care îl ocupă și că eu trebuie să fiu cel care sunt*” [13, p. 43-44].

La lectura acestui fragment, ne dăm bine seama că personajul narator își mărturisește experiențele personale confruntând lumea exterioară cu cea interioară și invers, lăsând incertă granița dintre situațiile traversate aieva și cele visate. Referindu-se la acest aspect al prozei lui M. Blecher, D. Micu insistă că romanul blecherian ia forma jurnalului, iar personajul narator este un spirit care nu face „diferență între lumea exterioară și cea a imaginilor mentale”. Pentru personajul cărții experiența „de a trăi sau visa este o întâmplare și care, vrând să delimiteze terenul visului, să-l diferențieze de acela al realității, se încurcă”, deoarece viața vie, reală a personajului „este tot atât de halucinantă și stranie ca și cea a somnului” [91, p. 103]. Extrapolând ideea criticului, putem afirma că manifestările concrete din timpul visului exprimă *subiectivitatea* tranșantă a *eului* personajului care se materializează în conținutul existențial real, precis. Dezvoltând această judecată, considerăm că sincronismul realului și al imaginarului definește existența personajului narator dominat de „drama conștiinței prizoniere într-un trup măcinat de boală” [96, p. 35]. Mai mult, estomparea conturului dintre lumea reală și cea ireală constituie nota definitorie a esteticii clarobscurului – trăsătură reprezentativă pentru proza interbelică.

Referindu-se la registrul zonelor subliminale, în opera lui M. Blecher, cercetătoarea T. Potâng distinge visul aspirație, visul infantil, transe halucinatorii, vise banale sau cele cu un

conținut manifest ininteligibil, însă visul revelator, blecherian prin definiție – „rămâne a fi acel în care naratorul visează că doarme și nu se poate trezi – *vis prin care este surmontată însăși esența realității*” [123, p. 47].

M. Blecher exersează formula visului, într-o cheie personală, oferindu-i ființei mutilate posibilitatea de regenerare, de remodelare spirituală. Personajul este zdruncinat de incapacitatea funcțională a eului, dar și de cea a lumii, fapt ce condiționează apariția „aspirației către *altceva*, către o altă identitate sau o altă realitate” [123, p. 41]. Prin utilizarea formei narative a *visului*, autorul corijează și conturează imaginea artistică a omului chinuit de boală, dezvoltându-i starea interioară amplificată și neputința de a-și defini propria ființă, zugrăvind un model de *personaj halucinant* (Anexa 1).

Aflat la zenitul a două realități limitrofe, personajul blecherian „trăiește *dublul sentiment al dezamăgirii concrete și al imprevizibilului oniric*” [123, p. 42]. Dislocarea sa este reflectată în „realitatea imediată” și se manifestă direct prin experiența trăită personal, în stare pură, fapt elocvent în următorul fragment de text: „*Visai că mă găseam pe străzile unui oraș plin de praf, cu mult soare și cu casele albe; poate un oraș oriental. Mergeam alături de o femeie în negru, cu voaluri mari de doliu. Ciudat însă, femeia n-avea cap. Voalurile erau foarte bine aranjate unde trebuia să fie capul, dar în locul lui nu era decât o gaură beantă, o sferă goală până la ceafă*” [13, p. 95]. Golul, vacuitatea, dezechilibrul exprimă aici deschiderea către ființa completă, aspirația către preaplinul uman.

În scrierile sale, M. Blecher pledează pentru „estetica clarobscurului” – textul propriu-zis confirmă atenuarea hotarului dintre real și ireal [96, p. 33]. În această conjunctură personajul narator încearcă să-și reinventeze condiția existențială și să-și redobândească echilibrul sufletesc, construindu-și în vis, o altă realitate, „prin selectarea din cotidian a insolitului, a tot ce este deformat, bizar, ilogic” [91, p. 106]. El imaginează tot ce nu poate realiza, iar reveria devine o metodă de refulare. Extrapolând viziunea lui M. Bahtin, evenimentele narate în „*zona specială a personajului*” sunt trăiri interioare halucinatorii care marchează evoluția lui interioară, orientând-o înspre *dedublarea eului*. Adevărul experiențelor sale existențiale trebuie căutat în însuși actul consemnării evenimentelor. Fixarea clipei trăite personal are rolul unei măsurători a consistenței ontologice a vieții în manifestările ei extreme. *Eul* eroului se află în continuă reșezare, într-o refacere perpetuă în direcția devenirii întru ființă.

În orele de reverie, personajul narator blecherian se găsește pe sine străbătând „peisaje necunoscute”. Dorința din subconștientul personajului explorator al „realității imediate” este disoluția vieții și chiar a existenței personale. Imaginația lui, născută dintr-un sentiment intens al trăirii, creează lumi fantasmagorice, contorsionate: „*Îmi imaginam de pildă, – și asta ca un*

repertoriu corect al lumii, – lanțul tuturor umbrelor de pe pământ, ciudata și fantastica lume cenușie ce doarme la picioarele vieții. Omul negru, culcat ca un voal peste iarbă, cu picioarele subțiri ce s-au scurs ca apa, cu brațele de fier întunecat, umblând printre pomii orizontali cu ramurile eflorate” [13, p. 62]. Schimbarea accentelor axiologice în micro-fragmentul visului denotă un element polemic și reflectă condiția dialectică a proceselor psihice și a *devenirii conștiinței de sine a unei personalități pregnant individualizate*, cu o viziune proprie asupra lumii.

Omul lui M. Blecher se opune unei lumi eronate, variabile și anoste, „plutind în aburii aproximărilor” [123, p. 43]. *Personaj rotund* care manifestă atribute contradictorii, insistă să exprime adevărul propriu prin „*cuvântul lăuntric convingător*” (M. Bahtin) cu desăvârșita însușire de *subiect* și trece prin „realitățile paralele ale visului și ale amintirii exprimându-și incertitudinea, angoasa”, creând sensuri existențiale noi [123, p. 43]. „Omul negru” din vis simbolizează latura umbrită a interiorității personajului. Această interioritate este prezentată auster, evocând sentimentul de înstrăinare de realitatea vie, reală. Plasat în acești parametri, visul oferă naratorului o dimensiune vizionară. Doar prin trăirea unei astfel de experiențe personajul blecherian poate primi și accepta realitatea, poate atinge emisferile omului complet, ființă nouă, vie și liberă care își croiește singură calea spre izbăvire și echilibru.

În capitolul consacrat lui M. Blecher din *Arca lui Noe*, N. Manolescu consemnează în legătură cu realitatea personajelor lui A. Holban și cele ale lui Camil Petrescu pentru care realitatea vie este doar „evenimentul trăit subiectiv”, la personajul blecherian, „nimic nu mai este real, decât trăirea în vis” [88, p. 560]. Într-adevăr, reveriile personajului sunt cele mai eficiente în colorarea stilistică și ideatică a cadrului imaginar. Cităm, spre exemplificare următorul fragment: „*Compuneam detaliile scenelor imaginare cu cea mai migăloasă exactitudine. Mă vedeam în odăi de hotel, cu Edda întinsă lângă mine, în timp ce lumina asfințitului intra pe fereastră prin perdelele groase și umbra lor fină se desena celulară pe obrazul ei adormit*” [13, p. 85]. Autorul aduce în ecuația discursivă reveria care amplifică lumea ireală și se manifestă ca un refuz la lumea reală, obiectivă. În felul acesta, eul narator se remodelează și se reconfigurează mereu. „În fiecare om o lume își face încercarea”, pare să sugereze – oarecum în răspăr cu realitatea – acest *eu*. Personajul se complăce în precaritatea naturii sale individuale, ajungând la acea sitare pe care existențialismul contemporan o definește drept neîncetata „*proiectare de sine*” a insului [100, p. 273].

În contextul abordării prozei lui M. Blecher din perspectiva realului și a imaginarului, T. Potâng face următoarea constatare: „într-o perioadă a manifestării diverselor mișcări moderniste și de avangardă, M. Blecher nu putea să rămână străin de spiritul timpului, el se apropie mai mult

de incantația romantică în fața spațiului oniric, dedându-se ca și aceștia, povestirii viselor, fără a încerca însă să le interpreteze sau să le atribuie varii semnificații și simboluri” [123, p. 46-47]. Prin comentariile aduse în *visului eroului*, care este un act evident al subconștientului, se evidențiază fenomenul dedublării *eului*, astfel, prin intermediul acestei modalități artistice, autorul reușește, fie și intuitiv, să ne învedereze trăirile interioare în care se manifestă identitatea *personajului stăpânit de solipsism*.

Spectrul activităților psihice subliminale ale personajului lui M. Blecher, „căzut în vis”, ia diferite aspecte și variațiuni: vise, reverii, vedenii sau coșmaruri. Prin formele acestora modernizate, prin „*cuvântul lăuntric convingător*” al personajului narator, autorul ne sugerează ideea că omul caută un refugiu, o soluție și pentru că trăirea existențială e atât de irațională și lipsită de coerență, el *preferă trăirea onirică*. Cu o indubitabilă măiestrie a reprezentării artistice a *omului întreg*, scriitorul a făcut din vis o modalitate de caracterizare psihologică a acestuia ca *ființă vie, în devenire*, anticipând apariția personajului cu *identitate ambiguă, scindată, dedublata* care este actuală și astăzi (Anexa 1).

Resimțind, probabil, „natura visului ca pe o reflectare specifică în conștiința omului adormit a impresiilor și faptelor emoționante, trăite anterior inconștient” [58, p. 171], A. Holban a recurs în romanele sale la modalitatea visului pentru a deconspira trăsăturile individuale ale caracterului artistic. În paginile cărții găsim un pasaj, micro-text ce exprimă conținutul unui vis al lui Sandu: „*Mă găsii deodată într-o bisericuță de mahala. Acolo, o nuntă umilă și tot lume cunoscută, ocupată toată ca să dea impresia unei nunți mari. Într-un colț Niki Mihail își rezemase capul pe gâtul de cocostârc și, în mijloc, mirii: domnul, rotofei, făcut cu penița rondă; alături, Irina, dizgrațioasă în văluri albe, gesticulând dizgrațios, vopsită cu roșu pe fața ei roșie (...). Irina șoptea mereu vecinului: «Ah, cum mă enervează!» în mers, voalurile i se deranjaseră. Mă gândeam cum să mă răzbun... Să-mi fac apariția brusc acolo. Dar cum?...*”

Sufeream îngrozitor, dar preferam orice, numai să nu fiu ridicol. Tot atunci atenția îmi fu atrasă în altă parte, pe obiectul din mijloc în jurul căruia se dănuia. Mi se păruse la început o masă, dar era un catafalc. (...) Și pe el, printre câteva flori, cu ochii închiși, cu gura deschisă, cu nasul cârn, iarăși Irina. Vânăță, umilă și mică, tocmai ca atunci când o alungam acasă și ea se ținea după mine. Fără mișcare, acolo, din pricina mea... (...)Și la un moment dat — și mă asigur că asta e nemaipomenit chiar și în vis, — le-am văzut pe amândouă deodată. Una roșie, dizgrațioasă, cealaltă neagră, înțepenită.” [70, p. 27].

Este un episod „de vis” vibrant, dinamizat datorită accentelor cromatice contrapuse ca o frescă colorată intens: „*Una roșie, dizgrațioasă, cealaltă neagră, înțepenită*”. Simbolurile psihologice din vis se referă la cei doi poli ai devenirii: viața și moartea, sugerând, totodată,

efortul la care este chemat personajul pentru a lupta cu propria conștiință. El s-a „trezit țipând”, „imaginile erau așa de puternice” că le-a văzut și „treaz”. A avut nevoie să-și „întărească toată judecata” ca să se „potolească”, căutându-și o justificare umană: „Nu se poate să fie așa. Aceeași persoană de două ori deodată, asta nu se poate” [70, p. 28]. Micro-textul reușește, prin accente axiologice, detalii și stil, să scoată la lumină nu doar realitatea organică, ci și „conștiința de sine a eroului, ca o realitate de ordinul doi” [7, p 88].

Personajul narator Sandu, din romanul *O moarte care nu dovedește nimic*, afirmă, prin *cuvântul rostuitor propriu*, că femeile reduc totul la o singură formulă – „mariajul” și că, în orice caz, Irina este „prea neînsemnată” pentru el, care, „nefiind ca toți oamenii”, nu își poate lua „obligații” și responsabilități pentru alții. El refuză ideea căsătoriei, declară uneori că vrea să se debaraseze de partenera sa, dar o cheamă, cu disperare, de câte ori sunt temporar despărțiți. Visul, pe care Sandu îl vede, constituie o proiectare fictivă a trăirilor interioare agitate, care, prin schimbarea stilului scriitoricesc, dezvăluie o conștiință precipitată, marcată de vina de a fi judecat prea superficial și simplist de către o femeie. În opinia noastră, autorul evocă, prin modalitatea artistică a *visului*, faptul că Sandu este imaginea unui om *evaziv*, incapabil de opțiuni clare, caracter nevertebrat, iar sentimentul lui, în raport cu Irina, este unul de confuzie, de neînțelegere.

Citez, în aceeași ordine de idei, următoarele observații judicioase ale lui Al. Protopopescu referitor la caracterizarea personajului Sandu care se mișcă meschin, și uneori penibil, între da și nu, calificând această oscilație ca „dramă de incertitudine”, pentru că este „un logic și nu un intuitiv; «intuiționistul» Proust mergea până în pânzele albe cu presupunerea. Sandu, în schimb, își precupește meticolos «dilema», pentru că nu are la dispoziție decât o alternativă: «Se poate, admitând posibilitățile cele mai extreme, ca [Irina] să se fi omorât pentru mine sau să se fi măritat pentru altul»” [125, p. 156]. Conștiința de sine a personajului este împărțită în două, atitudinile lui diferite se resping neconținut și se anulează într-un final. „Străduința și neastâmpărul lui se varsă în contul înființării *dublului*”, observă la același subiect Al. Călinescu [19, p. 173]. Imaginile ficționale ale visului, încadrate în „discursul special”, reflectă, în primul rând, peisajul interior al personajului, *scindarea personalității* sale din cauza dorințelor contrare latente. Prin modalitatea artistică a visului dinamizat, A. Holban zugrăvește *starea duală, spiritul egocentrist și egoismul camuflat* care individualizează puternic personajul, evidențiind caracterul lui contradictoriu, incomprehensibil. Manifestările imprevizibile ale naturii umane duale, reprezentate artistic prin detaliile visului și accentele axiologice opuse au determinații bine prinse într-o matrice generală care așteaptă prilejul potrivit pentru declanșarea *ambiguității* (noțiune foarte des aplicată în literatura interbelică).

Un vis de altă factură și de alt conținut configurează imaginea personajului Ragaiac în romanul lui Gib I. Mihăescu *Rusoaica*. Visul personajului său masculin este echivalentul premisei, „închipuirii”, memoriei proiectate în viitor a misterului feminin. Care este rolul visului lui Ragaiac? O încercare dramatică, nereușită de a atenua imaginea, profilul ființei visate, imaginate, fantastice și de a aduce în viziune o proiecție existentă. Rememorarea, cât și experiența existențială nouă a eroului, au menirea să furnizeze date cât mai concrete pentru confruntările imaginare, ulterioare, viitoare. Personajul lui Gib I. Mihăescu este măcinat de *îndoială* din cauza viziunilor sale fantasmagorice și se înverșunează împotriva *abstracției*, acestea marchează, ca un fir roșu, traseul lui existențial.

Cercetătoarea E. Loghinovski constată că, de-a lungul deceniilor istoria receptării romanului include polemici aprinse asupra personajului gibmihăescian, „punctele de vedere pornind de la definirea lui Ragaiac – în lumina considerațiilor psihanalitice – drept «un tip lucid și pervers», «tip de realist provincial, machiavelic și freudian», mânat de o «dorință sadică de dominare și de umilire a altora» (acest punct de vedere al lui O. Șuluțiu, reluat de N. Balotă și N. Manolescu) și ajungând la «idealist» de structură bovarică (părerea lui G. Călinescu, susținută, printre alții, de I. Chinezu)”. Majoritatea exegeților din zilele noastre îi conferă un „caracter contradictoriu și, deci, complex” [85, p. 74].

Suntem de acord cu afirmația lui An. Gavrilov că „visul eroului este organic legat de caracterul personajului” [58, p. 173]. Ragaiac vede visuri ce exprimă „conduita sa dominată de porniri posesive, instinctuale care îl transformă într-un sclav al simțurilor, incapabil de autodepășire” [4, p. 289]. N. Manolescu remarcă că procesul analitic urmărește „degradarea în trepte a închipuirii, până la a lua forma realității”; astfel, visul lui Ragaiac ia proporții nebănuite: „*Zeii greci începură să frecventeze visurile mele. Brațele albe ale Junorei nu odată se întinseră molatic în adâncul turburatelor mele vise, încrucișându-se la ceafă și făcând să se ridice, într-o voluptoasă răsufare, un bust turburător din școala lui Fidias. Nu o dată, părul creț al blondei Venere îi înfășoară goliciunea ei divină, punând capăt lăcomiei ochilor mei, asmuțiți în neființă. Dar cine nu mă vizita în nopțile acelea, de adâncă tăcere, pe malul singuratic al fluviului cu capricioase meandre și cu lascive convulsii! Frumoasa Elena, Penelope, Zâna Calipso și demonica Circe, frumoasa Andromaca și, pasiunea mea deosebită, virginala zeiță Pallas, ale cărei trăsături de severă și gravă mândrie, al cărei profil ideal, sub coiful de războinică, îmi plăceau să le văd în vârtejul fantasmagoriilor stupide ce mă frământau, ca pe un nevrednic solitar, consacrate de spasmurile surprizei primului amor-sacrilegiu*” [95, p. 25].

Reveria, în acest roman, de asemenea, are un accent polemic, prin care se justifică acțiunile, temperamentul și frenezia simțului erotic obsesiv al eroului dat. Edificarea artistică a

lui urmează un drum sinuos, sincopat, opus celui cu care ne-au fascinat căutătorii de adevăr și certitudine ai lui Camil Petrescu, A. Holban, M. Eliade. Spre exemplu, pentru Ladima, Fred Vasilescu cunoașterea semnifică *per aspera ad astra*, pentru Ragaiac, Aspru ori Lazăr, convingerea lui Seneca capătă reformularea *per astra ad aspera*. Idealul personajelor lui Gib I. Mihăescu constă nu în savurarea farmecului, ci, mai curând, în destrămarea acestuia, în recâștigarea dreptului de a pipăi concretul. Astfel că, visul, aspirația, setea de pur și ideal, de necunoscut și de nemărginit determină transformarea oniricului în real, necunoscutul în cunoscut, iar imaterialul în profiluri vii.

Ragaiac plăsmuiește în minte o „rusoaică” frumoasă din ceea ce „are la îndemână”, adică din lecturi sau doar din vise: „Și tocmai din peisajul acesta încremenit, la un semn magic al destinului, avea să se întrupeze ea, Rusoaica” [95, p. 28]. Și-o imaginează în peisaj rusesc, iarna, „alunecând pe valul de gheață lucioasă, printre tufișurile de chiciură, în cadru iernatic, în care poate să-i stea bine unei rusoaice” [95, p. 29] și îi atribuie tot ce știa el despre femeie de la Dostoievski, Andreev și Turgheniev, fără a fi sigur că-i va deveni soție. Dorința lui expansivă îi silește pe prietenii săi să caute o soluție, așa cum o văd și o înțeleg ei – o altă femeie.

Fiind un romanul centrat pe ființa umană, autorul construiește personajul în funcție de evoluția epicului. Contrar reprezentărilor distinctive, Ragaiac se raportează la tipologia personajului donquijotesc (L. Corobca) prin salvarea în ireal, în spațiul oniric. Din dezvăluirea reveriilor sale, desprindem ideea că Ragaiac nu-și simte culpabilitatea, ca personajul lui M. Blecher, nu are vreo frică că ar putea fi blamat, ca personajul lui A. Holban, e fals și știe să-și camufleze înfățișarea reală. Eroul gibmihăescian creează iluzia că probează crezul lui Dostoievski: „dacă Dumnezeu nu există, totul este permis”.

N. Manolescu însă îl vede pe Ragaiac ca „un ins cu picioarele pe pământ, întreprinzător și energic, mai curând un Sancho Panza decât Don Quijote” dar se întreabă: „cum pot fi Biblia și marii scriitori ruși adevăratele lecturi ale unui individ care se exprimă ca Ragaiac?” [88, p. 201]. În opinia noastră, anume aceste detalii disimulate ale caracterului personajului dat creionează imaginea umană puternic individualizată a naturii schimbătoare, variabile și foarte ilustrativă pentru perioada interbelică.

Plecarea din târgul unde își pierduse vremea în beții, jocuri de cărți și intrigii amoroase, pare un excelent prilej pentru a se regăsi, pentru a se ocupa cu lucruri „de suflet”. Este momentul și timpul pentru reconsiderarea experiențelor trăite, pentru abdicarea la libertate și escapade efemere, este vremea pentru cugetare și reflecție profundă. Citește *Biblia*, fapt care îl înalță și îi conferă încredere, lecturează din Tolstoi, Dostoievski, Andreev, cărți care îl inspiră, regăsindu-se în personajele acestora. Prin urmare, la această etapă, personajul Ragaiac se află în căutarea

propriei identități (specifică tipului de personaj-cameleon), o căutare intensă și profundă, departe de metamorfozele anterioare.

Peste o perioadă, Ragaiac, „obosit” de cărți și de duplicitate, aspiră „bovaric” (G. Călinescu), visează obsedant la un model perfect, indefinibil, dar intuit al femeii senzuale, pe care o așteaptă să apară din umbrele scitice, ca o lumină, în tunelul existenței lui plictisitoare. Modelul femeii sale perfecte este o „rusoaică”, „frumoasă la corp”, senzuală, aristocrată, inteligentă, „cea pe veci pierdută, pururi adorată”, mereu proiectată în toate femeile întâlnite în calea vieții.: *„Și pentru a o vedea mai bine, împrumutasem fetei, mult așteptate, când trăsăturile Avdotiei Alexandrovna, sora lui Raskolnikov, când ale Zinei, ori Dariei din Posedații, ale Natașei din Război și pace, ale Nastasiei Filipovna din Idiotul, ale Ecaterinei Ivanovna, ori ale Grușenkăi din Frații Karamazov, sau ale Soniei din Crimă și pedeapsă, pe care împrejurările de acum din țara ei o scuzau mai mult decât orice pledoarie dostoevskiană”* [95, p. 29]. Perfecțiunea feminină, decupată din reveriile sale, îl privează însă de adevăr, căci rusoaica, femeia din vis, exista în viața reală, vie. Imaginea rusoaicei este ceea ce reflectă spiritul aventurier al personajului, este o stare existențială nouă a cărei pierdere ar fi însemnat căderea în propria sa condiție. Ragaiac este un „mare căutător de ideal” îl caracterizează succint Al. Protopopescu care își face mereu iluzii [125, p. 171]. Personajul gibmihăecian reprezintă imaginea omului aflat în goana după indefinit și inabordabil care speră inepuizabil în realizarea mirajului său și se îndreaptă spre el cu multă tenacitate, austeritate și exaltare.

Gib I. Mihăescu a recurs de nenumărate ori la valențele *visului* ca formă de reprezentare fictivă a *omului complet* în devenire (Anexa 1). Ca și Don Quijote, personajul său are predilecție pentru iluzii efemere: *„O subțirică studentă anarhistă aș fi vrut să se izbească de ușa mea, cu toată puterea corpului plăpând, speriată de realitatea idealului ei social. Însă, dacă ar fi fost ca întâmplarea să se împlinescă întocmai, întocmai după gându-mi, eu visam o subțire cazacă palidă, cântând și acompaniindu-se din chitară, așa ca într-una din micile povestiri vânătorești ale lui Turgheniev”* [95, p. 29]. Rusoaica este prezentă și simțită mai mult în visurile lui Ragaiac decât în realitatea existențială, personajul fiind dezamăgit de himera iubirii, fapt ce îi determină, într-un anume fel, caracterul, destinul, viața, de aceea, nu ajunge să *cunoască și să trăiască fericirea în forma ei desăvârșită*.

Modalitatea narativă a *visului* îi permite autorului să traseze clar frontiera dintre trăirea subconștientă și conștientizarea treptată a experiențelor emotive – modalitate prin care pot fi dezvăluite procesele mai adânci și complexe ale devenirii conștiinței de sine a personajului (auto)reflexiv. Autorul explorează, cu o rară forță creatoare, subconștientul personajului, pătrunde și dezvăluie amănunțit registrul abisal al obsesiilor devastatoare, evocă etapele

conștientizării erosului – procedeu care ilustrează elocvent influența concepțiilor dostoievskiene a romanului.

Prin modul în care exploatează artistic visul, Gib I. Mihăescu sugerează ideea că personajul său se află *într-o criză de singurătate, de cunoaștere și exprimare a unui adevăr*. Ca subiect al vorbirii proprii, autor al propriului „*cuvânt lăuntric convingător*”, Ragaiac reușește să evoce faptul că își analizează și modifică, cel puțin o parte a existenței sale, nerenunțând completamente la visuri (Anexa 1).

Sunt doar câteva exemple ce confirmă faptul că forma evoluată, dozată cu o anumită vigoare stilistică și ideatică, a micro-fragmentul visului servește eficient scopului artistic de caracterizare a personajului în devenire. Visul și reveria, puse în anumiți parametri stilistici, forează subconștientul uman și ilustrează *personaje rotunde, aproape de cele dinamice*, unice, singulare, atipice; cu alte cuvinte – caractere complexe, care se (auto)dezvăluie în timpul și spațiul visului.

3.5. Confesiunea și monologul interior la personajul-mască și personajul-cameleon

Confesiunea este una dintre modalitățile artistice prin care personajul exprimă direct, prin limbajul propriu, mărturisiri personale, sentimente, gânduri, stări sufletești, dar și motivele acestora sau redă prin „cuvântul propriu” decizii ireductibile, principii existențiale, concepții filosofice, adică acele componente esențiale care formează subiectului narațiunii și care pot fi explicate doar de personajul însuși.

Romanul psihologic adoptă discursul confesiv pentru o mai sinceră și mai autentică autoexprimare a *eului* artistic, pentru o reflectare a subiectualității lui veritabile. Deschizându-și sufletul cititorului, personajul nu este influențat de percepțiile „străine”, nici de concepțiile morale, intelectuale sau sociale ale scriitorului. În procesul confesării, în conștiința personajului au loc fenomene profunde și, deseori, contradictorii pe care autorul le materializează în „construcții stilistice” cu valoare preponderent simbolică. Prin intermediul *confesiunii*, cititorul cunoaște „din prima sursă” principalele evenimente din viața personajului. Mărturisind, el dezvăluie, cu „sinceritate liminară” adevărul faptului sau „adevăratul” *eu*.

Convingerea unor scriitori tineri ai epocii interbelice că doar prin „propriul cuvânt” despre sine se reliefează individualitatea, a generat apariția personajului *subiect-personalitate* participant la dialogul interuman în locul personajului *obiect* – marionetă supusă, altădată, voinței autorului. Această schimbare conceptuală explică preferința romancierilor pentru (auto)exprimarea autentică a personajelor – modalitate prin care acestea își dezvăluie trăirile sufletești, inconștiente sau abia în curs de conștientizare.

Primul autor, care trebuie menționat în acest sens, este Camil Petrescu, cu romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, mai apoi – M. Blecher, cu *Întâmplări în irealitatea imediată*; Anton Holban, cu cele trei romane: *Ioana*, *O moarte care nu dovedește nimic* și *Jocurile Daniei*; iar între contemporani – Vladimir Beșleagă, cu *Viața și moartea nefericitului Filimon*; Vintilă Horia, Nicolae Breban, Sorin Titel, Radu Petrescu ș.a.

Textul factual din *O moarte care nu dovedește nimic*, fragmentat de discursul direct confesiv, este intercalat între meditațiile și judecățile personajului, reconstituirea timpului trecut încadrându-se perfect în exercițiul de creare a conținutului narativ. A. Holban evită realitatea obiectivă, renunță la privilegiul omniscienței naratoriale și recurge la exprimarea realității subiective, de (auto)cunoaștere prin actul mărturisirii în formă brută.

Confesiunea personajului evidențiază curiozitatea și interesul pentru autoanaliză sau, după cum a menționat Em. Bucuța, „confesiunea și introspecția alcătuiesc substanța însăși a narațiunii” [96, p. 33]. Revelația că el însuși trece prin procese psihice bizare îl fascinează pe personajul Sandu. Dovadă ne servește discursul direct al personajului care evocă „sinceritatea, despuieră suflăscă, cerebrală și mistică” (E. Ionescu) [96, p. 34].

Pentru exemplificare vom apela la următoarele fragmente: „Și eu mă analizez pasionant și fără întrerupere de când mă cunosc. Când mă gândesc, văd ce gusturi contrarii am avut întotdeauna. De-mi citesc jurnalul de zi al câtorva clipe din viața mea, văd că uneori sunt mulțumit și alteori disperat, uneori mi-e milă de ea și alteori o urăsc, și alteori nu mă interesează” [70, p. 29]. Atitudinea subiectivă îl îndepărtează de realitatea *celuilalt*, dar și de sine însuși. Personajul Sandu își îndreaptă atenția și rațiunea asupra propriului *eu* și reușește să își surprindă scindarea, „candoarea cinică, autoflagelarea” [96, p. 34]. Apoi: „Mă duc cu mine și nu mă cunosc, cu toate că mă observ cu o grijă migăloasă și o trudă inutilă. Vreau să pricep pe alții! Mă mir cum pot suporta să târâi cu mine, pretutindeni, pe mine, străinul. Și uneori acel străin e blând, agreabil, dar alteori e odios cu egoismul lui. Și eu îl suport mereu cu mine...” [70, p. 30]. Discursul special al personajului din acest pasaj pune în evidență *imaginea dedublată* a personalității eroului și *alteritatea sinelui* – concepte aplicabile și la caracterizarea psihologică a personajelor lui M. Blecher. Punctele de suspensie frecvente sunt mărturia sugestivă a unui subtext aflat dincolo de textul propriu-zis al romanului. Autoanaliza personajului pare fără sfârșit, experiențele existențiale rămân mereu nevindecate, iar personajul le simte mistuit de acestea. Confesiunea, sub presiunea trăirilor afective intense, relevă contradicția lăuntrică a caracterului dat, autorul reușind să construiască un *eu* marcat, în mod exemplar, de „*instabilitate, inconsecvență și dualitate psihică*”. Evocarea personajului prin cuvântul său propriu, „cuvânt

care exprimă adevărul” a echivocului de sentimente și gesturi denotă „*disoluția personalității individuale*” și mai apoi „*pierderea identității*” caracterului dat [91, p. 62].

Confesiunea de acest fel este o modalitate specifică de interacțiune a „*cuvântului propriu*” cu „*cuvântul străin*”. Potrivit viziunii lui M. Bahtin, autorul dezvăluie conștiința de sine a personajului prin „autodezvăluirea” acestuia. E un raport ce variază de la o formă *egonarativă* la alta, de la autorul autobiografic la personajul cu funcție de *alter ego* al autorului, de la compasiunea pentru personaj la distanțarea critică, ironică, persiflantă a autorului față de confesiunea eroului său. „*Cuvântul propriu*” al personajului este, în fapt, imaginea artistică a „*cuvântului propriu*” al autorului (Anexa 1).

Luciditatea, pe care i-a acordat-o A. Holban personajului său, i-ar permite să-și dobândească echilibrul sufletesc, „confesiunea ar trebui să aibă o valoare terapeutică, să ducă la o eliberare de complexe, însă acestea nu fac decât să-i agraveze starea” [132, p. 250]. A. Sasu îl citează, nu întâmplător, pe A. Holban care scrie despre „groaza de a rămâne singur” și despre „groaza de singurătate”, accentuând faptul că „eroii lui trăiesc o experiență definitivă, așa cum cei ai lui Camil Petrescu au trăit-o pe câmpul de luptă sau ai Hortensiei Papadat-Bengescu pe patul de suferință; a iubi dragostea mai mult decât obiectul dragostei, a iubi pasiunea pentru că ea însăși înseamnă «a iubi și a căuta suferința»” [132, p. 258-259]. În acest fel, cele trei romane subiective ale lui A. Holban exprimă o criză profundă a relațiilor între oameni, ilustrând tragedia iluziei, autoputernicia conștiinței individuale opusă tragediei înglobării: împreună și totuși doi, „fiecare singur și despărțiți de toată lumea”. Același adevăr îl afirmă Camil Petrescu, „prin imposibilitatea conjugării unor «entități abstracte»” ca și M. Eliade, „prin acel «singur alături de cineva» sau «singurătatea în mijlocul oamenilor»” [132, p. 258].

Alt gen de destăinuire face personajul-narator, dar la fel de straniu ca și atitudinea lui dublă când o vede pe Irina transformată și hotărâtă să îl părăsească: – „*O să mă omor!*”, ca mai apoi să-și recunoască: „*Asta desigur, n-o voi face!*”. Ulterior, se autoanalizează confesiv: „*Știu însă că în clipele acela groaznice îmi dam seama de mine și de ceilalți (...) Căci eram mereu dublu*” [70, p. 98]. „Discursul special” al personajului care-i dezvăluie și mai mult starea interioară ambiguă și anume dedublarea care se referă la „*oglundirea narcisiacă*” ce reflectă distanțarea autocritică întru dobândirea capacității de a fi obiectiv [104, p. 102].

Personajul narator din *O moarte...* își manifestă la toate nivelurile existenței umane comportamentul contradictoriu. El nu-și poate explica nici reacțiile proprii, nici pe ale altora, nici pe ale femeii „iubite”, este nesigur de sentimentele sale, chiar și de cele care le trăiește într-adevăr. Stările afective și trăirile existențiale noi sunt evidențiate atât prin modalitatea visului, cât și cea a notației analitice auctoriale.

Prin confesiuni directe, Sandu reușește să înregistreze și să-și comunice „proceșele sufletești în derularea lor concretă”, actuală, oscilând între *acuză* și *justificare* – cei doi poli ai devenirii. „Incertitudinea, așteptarea, anxietatea, sentimentul de umilință sau amorul propriu rănit sunt sentimente trăite direct”, la temperatura unor adevărate erupții interioare care întruchipează un model de *personaj-cameleon*, având o identitate dublă sau se află în căutarea propriei identități [91, p. 60] (Anexa 1).

Așadar, A. Holban propune o formă oarecum distinctă a *confesiunii*, diferită de cea existentă în literatură anterior, una evoluată, modernizată, prin care personajul narator se autodemască. Cuvântul personajului capătă o funcție figurativă nouă, el formează imaginea „cuvântului străin” al autorului, iar instanța auctorială „veghează” confesiunea în așa fel încât să creeze iluzia că personajul însuși depune mărturii despre o *conștiință egoistă, suficientă sieși*. Am dezvoltat acest aspect al confesiunii în articolul „Confesiunea – modalitate de autoidentificare a personajului în romanul românesc” [25, p. 60-65].

Confesiunea ca modalitate de caracterizare psihologică a personajului în devenire, dialogul lui cu realitatea își găsesc oglindire și în romanele lui M. Blecher. Autorul își consolidează opiniile individuale în contextul dezvoltării variabile ale esteticului și, în funcție de acestea, își modelează personajul narator, edifică profilul sintetic al personalității fictive – imagine veritabilă a omului modern autentic.

Fiecare persoană se poziționează în centul lumii sale cuprinse în limitele orizontului său, ca un *eu* cu o conștiință de sine, cu un punct de vedere personal asupra universului creat. Personajul narator blecherian „apare perfect detașat chiar de el însuși, e obiectiv, nesentimental”, asemănător personajului narator holbanian [91, p. 105]. Autorul dezvăluie, prin intermediul confesiunii, caracterul exhaustiv al personajului, zugrăvind-i *fluiditatea interioară* incoerentă în ipostaza unui *eu* care își comunică – subiectiv și grav – propriile gânduri și sentimente. Nu e vorba, firește, de o simplă expunere, ci de tentația lăuntrică puternică de a face din emoțiile și fluctuațiile interioare personale *obiectul predilect al reflecției* care invocă un *alt* conținut al trăirii.

Este semnificativ, în acest sens, începutul romanului *Întâmplări în irealitatea imediată*, în care personajul-narator mărturisește: „*Mi se întâmplă câteodată să nu mai știu nici cine sunt, nici unde mă aflu. Simt atunci lipsa identității mele de departe ca și cum aș fi devenit, o clipă, o persoană cu totul străină. Acest personaj abstract și persoana mea reală îmi dispută convingerea cu forțe egale*” [13, p. 43]. Confesiunea, ca element component al structurii interne a personajului nu este, în romanul lui M. Blecher, o simplă modalitate artistică, ci un fenomen *psihodiscursiv autentic*, prin care personajul însuși depune „mărturisiri despre *traversarea unei*

crize de identitate, pe durata căreia îl încearcă sentimentul sciziunii lăuntrice; personajul-narator are senzația că a devenit o persoană străină, un «personaj abstract», un *alter-ego* care își dispută în fața *eului* supremația «cu forțe egale» [91, p. 102].

Într-unul dintre capitolele romanului, personajul zărește, în vitrina unei librării, printre mingi, cărți și călimări, un mic clovn-jucărie care bate cu voioșie din două talere: „*Era atât de curat, atât de răcoare și atât de frumos în colțul acela de vitrină! Într-adevăr, un loc ideal în lumea asta unde să stai liniștit și să bați din talgere, îmbrăcat în frumoase haine colorate*” [13, p. 102]. După rememorarea unor astfel de evenimente, îi re apare în conștiință problema identității: „*În jurul meu, printre copaci, în lumina soarelui, curgea un curent vioi și amplu, plin de viață și de puritate. Eu eram menit să rămân veșnic în marginea lui, îmbâcsit de întuneric și de slăbiciuni de leșin*” [13, p. 103]. Identitatea personajului este „împărțită, încă de la primele rânduri ale cărții, între un «personaj abstract» și «persoana mea reală»”, remarcă M. Zamfir în *Imaginea ascunsă* [147, p. 47].

Personajul lui M. Blecher se confesează la persoana întâi, configurând implicit o viziune (amplă și bine conturată pe experiența de viață) proprie asupra existenței. Faptul reflectă „condiția specifică a eului, nevoia lui de a-și împărtăși experiențele de bolnav incurabil și de a-și face analiza eului” [91, p. 105].

Confesiunea personajului narator este asemănătoare unei surpări într-o magmă a unui vulcan de senzații organice, dar e o surpare susținută de luciditate și precizie analitică. Am putea-o numi „evadare din sine însuși”, relatată cu lux neîntrerupt de detalii: „*Senzația de depărtare și singurătate, în momentele când persoana mea cotidiană s-a dizolvat în inconsistență, e diferită de orice altă senzație. (...)Teribila întrebare «cine anume sunt» trăiește atunci în mine ca un corp în întregime nou, crescut în mine cu piele și niște organe ce-mi sunt complet necunoscute. Rezolvarea ei este cerută de o luciditate mai profundă și mai esențială decât a creierului. Tot ce e capabil să se agite în corpul meu, se agită, se zbate și se revoltă mai puternic și mai elementar decât în viața cotidiană. Totul imploră o soluție*” [13, p. 43]. Personajul mărturisește cu o „sinceritate liminară” trăirile existențiale care îl apasă, punând în expresie procesul însuși al conștiinței în derulare, ca o adresare către un „*Tu al său*” (M. Buber), față de care are încredere totală. Se produce aici un fenomen care poate fi numit în termeni psihologici „*transgresarea orgoliului singurătății*”, în speranța refulată, disimulată de a-și găsi, undeva, „corespondentul sau un ecou, un răspuns” (M. Sebastian).

Artificialul constituie o altă atracție puternică a personajului blecherian. El însuși, prin propriul „*cuvânt lăuntric convingător*” (M. Bahtin), dezvăluie această tentație lăuntrică: „*Am avut întotdeauna o atracție bizară pentru afublările feminine și pentru obiectele artificiale ieftin*

ornamentate” [13, p. 66]. Predilecția pentru obiecte și ornamente banale sau atracția pentru noroi denotă *degradarea spiritului*, descompunerea ființei și *pierderea identității*. D. Micu observă în aceste propensiuni „o nostalgie a elementarității, o atracție absurdă spre elementar” [91, p. 105].

Această tendință a remarcat-o și N. Manolescu în eseu *Arca lui Noe* comentând în felul următor: „lumea romanelor lui M. Blecher este compusă din obiecte de formă materială care par să invadeze și lumea interioară a personajului” [88, p. 565]. E ca și cum am avea în față o altă condiție ontologică a lumii, unde materialitatea e fluidă sau friabilă, confruntându-se cu jocul de umbre și lumini: „...*omul negru, culcat ca un voal peste iarbă, cu picioarele subțiri ce s-au scurs ca apa, cu brațele de fier întunecat, umblând printre pomii orizontali cu ramurile lor explorate*” [13, p. 62]. Într-unul dintre fragmente, „panopticul și bâlciul dezvăluie esența acestei lumi paralele” [88, p. 567].

Personajul, aflându-se în fața vitrinei în care se află expusă propria lui fotografie, trăiește sentimente asemănătoare cu cele pe care le-a avut în timpul disputei dintre „persoana reală” și „personagiul abstract”: „*Toată viața mea proprie, a celui ce stătea în carne și sânge dincolo de vitrină, îmi apăru dintr-o dată indiferentă și fără însemnătate, așa cum persoanei vii de sticlă îi apăreau absurde călătoriile prin orașe necunoscute ale eului fotografic. În același fel în care fotografia care mă reprezintă umbla din loc în loc contemplând prin geamul murdar și prăfuit perspective mereu noi, eu însumi, dincoace de sticlă, îmi plimbam mereu personajul meu asemănător în alte locuri, veșnic privind lucruri noi și veșnic neînțelegând nimic din ele. Faptul că mă mișcam, că eram viu, nu putea fi decât o simplă întâmplare, o întâmplare care n-avea nici un sens*” [13, p. 70]. Fragmentul reprezintă tipul specific de întâlnire a personajului cu imaginea simetrică a „omului din oglindă”. Lumea e privită ca o fotografie mereu prezentă în conștiința personajului. Autorul preferă o versiune confesivă prin care personajul se autodefinește prin „*cuvântul rostuiitor propriu*” și debitează sensuri-atitudini noi. M. Blecher a reprezentat o imagine specială a omului în devenire pentru a sugera că „*perspectiva asupra omului poate fi răsturnată, că omul poate cădea în ipostaza de obiect, de figurină marginală și inertă și că își poate pierde statutul de subiect viu sau real*” [88, p. 568]. Ritmurile interioare intense și friabile ale trăirilor sale dezvăluie dualitatea ființei nevertebrate.

Dedublarea personalității o surprindem și în „discursul direct” al personajului care își exprimă frica de a nu se mai regăsi: „*Teribila întrebare «cine anume sunt» trăiește în mine (...). cu o piele și niște organe ce-mi sunt complet necunoscute*” [13, p. 43]. Criza lăuntrică se confundă cu o modificare aproape fizică: „*Zbaterea mea în nesiguranță nu mai are (...) un nume; e un simplu regret că n-am găsit nimic în adâncul ei. Mă surprinde doar faptul că o lipsă totală de semnificație a putut fi legată atât de profund de materia mea intimă*” [13, p. 44].

De regulă, modalitatea artistică a confesiunii reflectă sufletul ca realitate adâncă și „palpabilă” – marcă ireductibilă a personalității. Or, *eul* personajului lui M. Blecher este diferit. N. Manolescu nu exagerează când afirmă că *eul* personajului blecherian „nu are substanță și adâncime, în interiorul sufletului său nu există nimic, iar senzația schizoidă nu e decât o exagerare a identității. Psihologismul explică comportamentul exterior prin trăirile interioare. Conștiința individuală este stăpânită de dispariția subită a identității” [88, p. 563-564].

Dincolo de tulburările obsesive ale crizei, personajul narator blecherian trăiește o stare de exasperare, un sentiment al lipsei de sens prezent în toate: „*Inutilitatea pătrunde scobiturile lumii ca un lichid ce s-ar fi răspândit în toate direcțiile, iar cerul asupra mea, cerul veșnic corect, absurd și nedefinit, capătă culoarea proprie a disperării. În inutilitatea aceasta care mă înconjoară și sub cerul acesta pe veci blestemat umblu încă și azi*” [13, p. 48]. E o experiență nouă ce se justifică prin „*nihilismul existențial* al personajului narator: un mod de a substitui vidului ontologic al realului printr-un univers spectacular compensativ” [91, p. 107]. Disperarea, opinează L. Corobca, „vine din constatarea unei absurdități generale, oamenii sunt niște biete ființe de compătimit pentru seriozitatea cu care erau mereu ocupați și credeau naiv în ceea ce fac și ceea ce simt” [40, p. 130]. Personajul, dominat de obsesie, se crede copac, apoi, aproape ca la Urmuz, are viziunea metamorfozei unei eșarfe într-un vas cu dalii, „sfârșind prin a înțelege că nimeni în lume nu își schimbă după voie condiția. Faptul de a rămâne tu însuși se pare un prizonierat” [88, p. 573]. Anxietatea dezastruoasă a personajului lui M. Blecher se consumă în neputința de a-și găsi propria *identitate*, iar „suferința lui existențială” stă în imposibilitatea de a fi altceva decât el însuși [88, p. 573].

Confesiunea personajului blecherian derivă din năzuința copleșitoare de a se face auzit, de a fi înțeles, deoarece își trăiește susceptibil izolarea. „*Discursul special*” al personajului narator copleșit de frământări sufletești reflectă ezitarea și agitația interioară latentă, întrebări adresate ființei profunde exasperate, reprimare. Formula proprie a confesiunii eroului lui M. Blecher redă autentic *fluidul interior* incoerent, vacarmul spiritului, conținutul moral autentic, autoanaliza critică cu o profundă valență umană, în care se întrezărește o luminiță la capătul tunelului, o cale spre *celălalt eu* singuratic (Anexa 1).

Într-o epocă de criză a valorilor tradiționale, precum a fost perioada interbelică și precum este și tranziția critică de astăzi, lucrul cel mai important este asumarea „putinței de-a fi” în lume (Heidegger). În conștiința de sine a personajului blecherian se produce „iluminarea existenței” (Jaspers), prin lumina intensă care eliberează rațiunea egocentrică din catena subiectivistă, din dedalul inconștientului și îl aduce la malul co-existenței armonioase cu celălalt *eu*, prin conviețuirea echilibrată. Renunțarea de adâncire în abisul inconștientului, descătușarea de povara

„grijii pentru altul” (Fürsorge), de „eliberare-dezlănțuire” a eului profund, pun în expresie destăinuirea precoce a eroului ca o mântuire prin sine însuși. Apelând la procedeul *confesiunii*, perfecționat în formula proprie, M. Blecher configurează *un personaj atipic, dinamic*, care se schimbă și configurează o imagine a omului ce își caută febril identitatea ca pe un răspuns afirmativ la întrebarea magistrală: *a fi sau a nu fi ?*

Romanul psihologic din epoca interbelică reprezintă *altă* viziune românească, în care forma artistică a *monologului interior* îmbracă o formulă stilistică nouă, modernizată, mai adecvată obiectivului de a reprezenta „dialectica sufletului”, „fluiditatea vieții psihice” a omului lăuntric, sentimentele lui profunde latente. „Noul” monolog interior reflectă mai fidel caracterul contradictoriu și asociativ al procesului psihic cognitiv al personajului. Textul narativ se împletește cu reproducerea directă a conștiinței personajului, nu sub forma analizei sau autoanalizei, ci a limbajului interior.

Cercetătorul An. Gavrilov comentează elocvent această modalitate artistică în felul următor: „firul gândului nu este dus până la capăt și începe derularea altui gând; gândirea se desfășoară, simultan, pe mai multe planuri tematice ori sare de la un obiect la altul, fără vreo legătură logică. Cuvintele capătă, deseori, un sens simbolic, individual, care nu corespunde cu sensul lor comun; acest sens simbolic nu poate fi înțeles decât în cadrul textului respectiv, din interiorul limbajului individual al personajului. Structura acestui tip de monolog corespunde scopului de a exprima nu atât rezultatul, cât însuși procesul psihic în care se naște gândul, astfel ca, prin neregularitățile stilistice, să iasă la iveală viața sufletească a individului și să avem iluzia că suntem martori la mișcarea vie a gândurilor intime ale eroilor” [58, p. 164], în realitate omul nefiind în stare să comunice altuia bogăția nuanțelor fenomenului psihic pe care îl trăiește.

Un model ce demonstrează eficacitatea funcției expresiv-demascatoare a monologului interior este, în cazul studiului respectiv, personajul lui A. Holban din *O moarte care nu dovedește nimic*. Autorul construiește personajul său prin *monologul-confesiune* pentru a dezvolta, în mod convingător, imaginea *omului modern în devenire*.

La începutul romanului, Sandu, personajul-actor, este înfățișat făcând eforturi pentru a-și întări temeritatea față de femei. Însă analiza trăirilor sale interioare nu poate fi edificatoare fără participarea unei instanțe naratoriale raționale, aceasta constituind o calitate definitorie a naratorului holbanian. Spiritul de observație al naratorului fictiv se manifestă, mai ales, în stratul ultim al operei, acolo unde sunt investigate resorturile adânci ale dialecticii interioare a personajului.

Pentru Sandu, autoanaliza nu este o cale a vieții, ci doar o stare, etapă, o manifestare interioară la un moment dat. Cercetătoarea T. Potâng, analizând subtil perspectiva enfatizată în

discursul narativ holbanian, subliniază faptul că „structura artistică a personajului este, prin excelență, monologică, el izolându-se în auto-reflecție”. Pentru a-și analiza sentimentul pretinsei iubiri acesta „monologhează extenuant” de parcă întreaga lui existență s-ar consuma în această auto-reflecție, „este fascinat de îndoiala ce-l copleșește, fără a-și dori certitudini; e ipocrit, fiindcă mimează, până la epuizare, virtutea”, dialogând întruna cu sine [123, p. 88]. În sensul respectiv, Sandu este antipodul lui Ștefan Gheorghidiu, pentru care îndoiala e experiența ce îi macină sufletul, el căutând izbăvirea în dorința nestinsă de a afla adevărul și certitudinea. În acest roman, Sandu nu săvârșește nicio faptă importantă, nu emite nicio idee mai substanțială decât dubioasele-i auto-observații.

Celălalt personaj, Irina, ca „obiect al analizei lui Sandu, nu are altă realitate decât aceea pe care i-o conferă subiectivitatea lui și, dacă subiectivitatea lui nu este capabilă să recepteze «împrejurările reale»”, Irina, devine, în ochii lui Sandu un simplu pretext pentru profilarea „propriei sale realități” [123, p. 89]. Aducem, spre exemplificare, următorul pasaj: „*Eram sfârâmat, și totuși mintea lucidă continua reflexiile asupra mea. Nu credea că mă interesează... Vasăzică, nu-i făcusem impresia — nici ei (Ginei), care trăise mai mult în preajma noastră — că Irina m-ar fi interesat câtuși de puțin, atât fusesem de discret, atât părusem de indiferent și atât părusem de surâzător față de toate fetele. Și o idee nouă îmi fulgeră: cum să nu aibă dreptate, când eu însumi, cu o lună mai înainte, n-aș fi crezut că mă interesează! Când apropiam cele două imagini ale mele de la o distanță așa de scurtă, nu mai pricepeam nimic. Și atunci mă întrebai șovăind: oare sunt normal?*” [70, p. 95]. Monologul interior, la persoana întâi, este o dovadă a „sincerității liminare”, dar și a atitudinii echidistante a naratorului care se îndepărtează de „imaginea Celuilalt” (M. Buber). Aceste neregularități stilistice ale monologului interior dialogizat al personajului aflat într-o stare de agitație intensă pune în relief *eul profund*, „adevăratul eu”, nucleul ființei, relevându-i caracterul *dual și natura scindată*.

Prin *monologul interior dialogizat* autorul reprezintă trăirea, vorbirea interioară a personajului care își exprimă, în sine și pentru sine, cele mai intime stări sufletești și gânduri ce sunt mai aproape de inconștient, mai exact – în sfera preconștientului (Vorbewusstsein-ului), ca etapă anterioară vorbirii, a unei organizări logice, discursive, adică în starea lor incipientă, originară. Zugrăvit ca un personaj egocentric, Sandu nu vede și nu simte nimic decât propria persoană (Anexa 1). Acest fapt poate fi sesizat grație amalgamului de aprecieri contextuale, accente axiologice opuse, notații obiective, directe, ca în următorul fragment: „*Cum să știu adevărul asupra ei, când nu știu adevărul asupra mea? Și eu mă am la îndemână, mă știu sincer față de mine, și în același timp mă analizez pasionat și fără întrerupere de când mă cunosc*” [70, p. 29].

În desfășurarea ulterioară a romanului, nimic din ceea ce intră în conștiința personajului – oameni, idei, lucruri – nu rămâne în afara analizei. Opticele din exterior interacționează activ cu optica personajului narator. Tot ce intră în vizorul său, atât drumurile prăfuite ale Bucureștiului, cât și Parisul sclipitor, faptele banale, confruntările ordinare, sunt absorbite în dialog, răspund la întrebările sale, îi adresează altele, îl incită, îl desconsideră sau încuviințează. Exprimarea gândurilor confuze, care preced trăirea emotivă intensă, se materializează prin intermediul unor fraze reduse la un minimum sintactic, astfel încât să dea impresia că reproduc gândurile așa cum vin ele în minte, într-un șir discontinuu. Această formă de expresie – *monolog-confesiune* – afirmă An. Gavrilov „a devenit un mijloc eficient de a exprima bogăția lumii interioare, caracterul plurivalent și divergent al raporturilor dintre individul uman și împrejurările sociale” [58, p.160]. Altfel spus, cititorul are impresia unui real trăit, lipsit de logică, are senzația transmisiei directe, de parcă ar fi teleportat în conștiința personajului, în dramatismul spiritului auster care trece prin confuzii grave.

Imaginea iubitei cade sub repercusiunea monologului analitic al personajului. Iată pasajul care explică această supoziție: „*Cum? Să nu pot deduce ce ar fi în stare să facă Irina în lipsa mea, după ce am trăit atâția ani în preajma ei și, chiar dacă nu m-am ocupat special s-o analizez, totuși o cunosc, fatal, destul de bine? Să mă gândesc la sărutările disperate din fiecare seară..., dar și la sărutul rece de la urmă... A evoluat poate?*” [70, p. 9-10]. Fragmentul pune în evidență vorbirea interioară a personajului din care desprindem o intonație cu inflexiuni demascatoare („*lăsând la o parte vreo fatalitate a naturii extravagante*”), păstrându-se coloristica pregnantă a „*cuvântului lăuntric*” al lui Sandu. Extrapolând viziunea lui M. Bahtin susținem că această formă a vorbirii interioare introduce în cursul dezordonat și sacadat al monologului ordine și armonie stilistică, „prin însemnările sale sintactice și stilistice principale, discursul reflectă îmbinarea organică și armonioasă a monologului interior al *altuia* cu *cuvântul sau contextul* autorului” [6, p. 179]. Este o „construcție stilistică hibridă” în care *vocea* autorului intervine mai mult sau mai puțin activă și introduce în discurs un *accent amendabil*. Subscriem ideii criticului și afirmăm: construcția păstrează structura expresivă eliptică și ambiguă a monologului interior, ceea ce este imposibil în discursul logic al monologului clasic.

Sandu este, de cele mai multe ori, contrariat de comportamentul Irinei, de imperfecțiunile și convingerile ei „mediocre”. Următorul fragment conține elemente probatorii în acest sens: „*Strâmbă, cu picioarele sucite, cu părul lațe, cu rochia de 10 lei metrul, cu locuința în mahalaua Dudeștilor, funcționară, mâine poate telegrafistă și viitoare soție de avocat mediocru de provincie, cu cunoștințe de franceză, de modistă, cu un sentimentalism de melodramă, la dispoziția mea când vreau și când nu vreau, să mă chinui eu din pricina ei*” [70, p. 57]. A.

Holban propune, prin perfecția formulei proprii, *monologul-confesiune* care devine un instrumentar metadiscursiv și reprezintă un tip inedit de *personaj-mască*. Protagonistul este zugrăvit astfel de către autor, încât apare ca o persoană lipsită de voință, fără un scop concret în viață, incapabil de a-și lua angajamente și responsabilități, un caracter nevertebrat. Iu. Băicuș, analizând amplu categoriile importante ale prozei holbaniene, subliniază faptul că „perechea generică *Eu–Tu* are în romanul lui A. Holban cel puțin două situații fundamentale: *Eu*, bărbatul și *Tu*, femeia și *Eu*, femeia și *Tu*, bărbatul, diferențele dintre cele două situații ar fi în centralitatea conștiinței bărbatului care merge până acolo încât transformă personajul feminin într-o simplă marionetă” [10].

Imagina artistică a Irinei, construită din perspectiva naratorului, pare mai naturală. Însă în loc să dezvolte portretul ei moral filmul subiectivității eroului imprimă, „cu o relativă consecvență, doar propria-i imagine” [123, p. 89]. Iată un fragment elocvent în acest sens: „*În preajma mea și-a îmbogățit mintea, asta e adevărat. Dar dacă pentru ea această îmbogățire era ceva artificial, atunci de ce s-o numesc ingrată! Și să-i cer recunoștință? Cum voi putea ști eu dacă o puneam în curent cu toate observațiile mele ca s-o învăț pe ea sau numai ca să mă clarific pe mine?*” [70, p. 61]. Aplicând judicioasa observație a lui M. Bahtin referitor la discursul în roman, susținem următoarele: autorul pune fiecare gest, gând sau vorbă a personajului într-o perspectivă dublă, făcând perceptibile limitele orizontului său axiologic. Acesta trăiește o scindare interioară în cel *observat-analizat* și cel care *observă-analizează* și se înfățișează nu numai în cadrul propriului orizont, dar și în cel din afara lui. Judecata eroului, fiind supusă examenului autenticității, dă în vileag și ceea ce rămâne ascuns în firea lui narcisică, reliefându-i infamia, orgoliul și grandomania sa. Am dezvoltat mai amplu acest aspect al monologului interior ca modalitate de caracterizare psihologică în articolul „Funcția caracterologică a monologului interior în romanul lui Anton Holban” [28, p. 31-38].

Portretul Irinei îl deducem din impulsunile primare și starea lăuntrică pe care o trăiește Sandu în anumite circumstanțe în raport cu ea, caracterizarea ei fiind definită preponderent prin aprecieri contextuale și intonații persiflante. Pe Ella o descoperim, la fel, doar prin vorbele și din perspectiva subiectivă a lui Ștefan Gheorghidiu. Într-un pasaj al cărții, Irina este plăsmuită de către autor în solilocviul lui Sandu care evocă prin „*cuvântul lui propriu*” profilul moral al personalității ei în felul următor: „*Am lăsat acasă o fată care mă iubește. Nu e frumoasă și ochii mei au obosit repede îndreptându-se spre silueta ei bicisnică. Nu e savantă, și am ostenit vorbind singur, inutil și ridicol. Nu e bogată, și mi-ar îngreuna mersul purtând-o pe umerii mei, ca melcul cocioaba. Dar e îndrăgostită, căci pentru dragoste nu e nevoie de frumusețe, de minte sau de bani. Am simțit-o că trăiește numai din gândul la mine, că singură s-ar usca întocmai ca*

o floare neudată” [70, p. 9]. Conștiința totalitară a lui Sandu devine arena de luptă a unor voci și conștiințe străine. Evenimentele trăite (tăcerea Irinei, dispariția ei), proiectate în conștiința personajului narator, au condiționat constituirea unui dialog tensionat cu un interlocutor absent. Este un exemplu ce demonstrează funcția demascatoare a *monologului-confesiune*. Ceea ce pentru Irina este o dragoste adevărată, asemenea celor din romanele citite împreună cu iubitul, pentru Sandu nu este decât o aventură amoroasă în palmaresul său, camuflată în veleități literare, scene de gelozie și „lecții” de viață. Dragostea Irinei este o formă de autoafirmare care însă nu-i mai oferă lui Sandu senzația propriei importanțe, nu îl fletează, nu îi alimentează amorul propriu, ci îl plectisește. Astfel că, modalitatea monologului-confesiune conturează imaginea unei ființe umane caracterizată prin instabilitate și inconsecvență. Sandu fiind, de fapt, o persoană cu un caracter nevertebrat, inhibat, complexat care se raportează mereu la lumea *din afară*.

Forma nouă de expresie a *monolog interior dialogizat* este un important element în definirea *caracterului în devenire*. În astfel de circumstanțe, personajul se află în spațiul unei discuții imaginare cu autorul, care, prin crearea unui „fundal dialogizant”, include „zona specială a vorbirii eroului” în „zona contactului dialogic” ce cuprinde întreaga „viziune din afara orizontului subiectiv al eroului”, acesta fiind un important component în arhitectura romanului. Zona aceasta nu este izolată în discursul autorului nici prin procedee compoziționale, nici sintactice, este o „zonă pur stilistică”. Conversația pătrunde în interiorul imaginii „limbajului străin” și o „dialogizează” [6, p. 180].

Romanul lui A. Holban *O moarte care nu dovedește nimic* este, asemenea celorlalte opere reprezentative ale noii generații, o retrăire a unei experiențe individuale în vederea regăsirii echilibrului sufletesc mult căutat. Parcurgerea sinuoasă a acestui traseu existențial ia forma *monologului interior inform* al unui *personaj dialogic* în stare de meditație retrospectivă, interogativă, acesta fiind încadrat organic în narațiune. Obiectivul primordial este ca cele două entități, derivate din aceeași ființă, să se unifice, să ajungă la starea de integritate desăvârșită, beatitudine nestrămutată, prin care s-ar reuși *împăcarea cu sine*.

Prin *monologul-confesiune*, care exprimă stările de trăire emotivă intensă a personajului, este scoasă la lumină esența abisală a *interiorității omului întreg și viu*, în anumite momente de cotitură, în faze critice sau în răgazul său autoanalitic. Conținutul lui este întotdeauna corespondent scopului artistic și anume: dezvoltarea unui strat mai adânc și mai profund al vieții sufletești a individului în devenire.

3.6. Fluxul conștiinței și memoria involuntară la reprezentarea personajului (auto)reflexiv

În literatura de specialitate, *fluxul conștiinței* este un fenomen definit uneori și prin noțiunea de „curentul conștiinței” sau „fluxul gândirii” ș. a. Ca proces psihic conceptul a fost analizat și teoretizat de către psihologul american W. James. Rolul important pe care l-a avut această descoperire cu valoare literară la dezvoltarea analizei psihologice în roman a fost demonstrat, în literatura română, de G. Ibrăileanu în baza operei lui M. Proust.

În eseu *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, Camil Petrescu vorbește despre *fluxul conștiinței* în termenii lui Bergson și Husserl care pun accentul pe privirea în *noi înșine*, definind metoda romancierului francez drept *memorie involuntară* și înscriind-o în tradiția filosofică a intuiționismului: „ca să putem fi siguri de ceea ce cunoaștem, trebuie să facem abstracție de existența lumii exterioare, chiar de propriul nostru corp, să ne închipuim că nu există decât gândirea și fluxul conștiinței noastre” [112, p. 44]. Această expediție între paranteze a lumii exterioare amintește de celebra formulă filosofică a reducăției fenomenologice. Ne întrebam în ce sens ne ajută să descoperim privirea înăuntru? O succesiune de stări interioare, o avalanșă nedeterminată de imagini, reflexii, îndoieli, toate constituind materialul imaginației și al gândirii omului aflat într-o anumită stare psihică sau etapă critică.

În accepția exegetului francez V. Larbaud, *fluxul conștiinței* este „o metodă care îi permite scriitorului să zugrăvească profunzimea personalității umane, să exploreze conținuturile secrete ale *eului*, să surprindă gândurile chiar în clipa în care se nasc” [67, p. 101].

Criticul literar M. Zérafă consideră romanul *fluxului de conștiință* „o căutare a sensului și a formei persoanei într-o societate în care omul nu întâlnește decât contingență și dezordine”. Acest model de roman „constituie o tentativă de a lupta împotriva fragmentarismului conștiințelor, a dezagregării ființei umane, a celei disjunccii între *Eu* și *Non Eu* care ține de o fatalitate tragică”, temă specifică pentru literatura modernistă [160, p. 71].

Dicționarul colectiv *Terminologie poetică și retorică* (coord. Val Panaitescu) ne prezintă procedeul discutat în felul următor: *fluxul conștiinței* este o modalitate de „reprezentare a vieții interioare în ficțiune”, având „capacitatea de a mima mișcările psihice” și „cursul sinuos al gândurilor spontane” prin „asocierea liberă de idei” [105, p. 70-71].

În *Stream of Consciousness in the modern novel* remarcăm următoarea lămurire a modalității literare: „Definim literatura fluxului de conștiință ca un tip de literatură în care accentul principal este pus pe explorarea nivelurilor pre-verbale ale conștiinței, cu scopul de a dezvălui ființa psihică a personajelor” (trad. n. – D. C.) [153, p. 74].

Diferiți comentatori ai romanului lui James Joyce emiteau opinii critice diverse, deseori, contradictorii în privința modalității narative din romanul *Ulise*. Exegetul romanului modern D. Daices, referindu-se la acest procedeu, afirmă: „efectul metodei subiective este de a-l face pe cititor colaborator al romancierului, alături de care el deduce trăsăturile personajului”. În felul acesta, J. Joyce „îl lasă pe personajul său, Bloom, să își proiecteze propria personalitate pe ecranul contemplației cititorului” (trad. n. – D. C.) [154, p. 114]. Cea mai semnificativă explicație se conține, probabil, în mărturia lui J. Joyce reprodusă de Frank Budgen: „Ulise nu îl interesa ca personaj literar, ci ca individ uman cu multe fațete: fiu, tată, soț, îndrăgostit, prieten, iubitor al păcii, luptător, inventator al unor mașini de război și chiar cel dintâi gentleman” (trad. n. – D. C.) [154, p. 120].

Comparând aceste afirmații ajungem, la concluzia că, indiferent cum s-ar fi numit procedeu narativ, el reprezintă noul suflu epic pentru proza deceniului al treilea din secolul al XX-lea.

În partea a doua a romanului *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, Camil Petrescu, care a respins în eseu menționat mai sus, metoda lui J. Joyce, se apropie el însuși de modalitatea narativă a scriitorului irlandez în scenele batalice, scene ce se derulează în planul trăirii nemijlocite a prezentului imediat și nu al reactualizării în memorie. Această ipoteză am dezvoltat-o mai detaliat în articolul „Fluxul Conștiinței la J. Joyce și Camil Petrescu” [27, p. 148-152].

Personajul central al cărții – Ștefan Gheorghidiu, se caută pe sine în toate actele existențiale, el tinde ostentativ spre identificarea propriului *eu*, fiind dispus să plătească orice preț pentru această revelație launtrică. Angoasa omului în fața morții iminente, ce i se înfățișa în absurditatea ei crudă, nu ca în meditațiile filosofice, ci în imaginile realiste ale războiului, nealterate de retorica demagogiei patriotarde a sacrificiului eroic, îi provoacă *crize profunde, grave de conștiință* care, la rândul lor, impun necesitatea revizuirii celor mai importante sentimente și trăiri existențiale.

Cu ochii îngroziți de atrocitățile văzute și cu sufletul călit la flacăra solidarității umane, el contemplă, cu un sentiment de detașare, teritoriul devastat al iubirii sale. Confruntarea cu moartea îi anulează complet orgoliul rănit și gelozia obsedantă. Propunem, spre exemplificare un fragment, în acest sens, din roman: „...trăsnetele de obuze se prăbușesc acum în plutonul meu. (...) Ne prăbușim odată cu ele. Nervii plesnesc, pământul și cerul se despică, sufletul a ieșit din trup ca să revină imediat, ca să vedem că am scăpat. (...) Animalic, oamenii se strâng unii lângă alții, iar cel de la picioarele mele are capul plin de sânge. Nu mai e nimic omenesc în noi” [113, p. 233-234].

Și James Joyce, și Camil Petrescu au cultivat modalitatea narativă a *fluxului de conștiință*, încât aceasta, încadrată în narațiune printr-o formulă stilistică proprie, corespunzătoare, transmite fluidul dinamic, cursiv al dezechilibrului lăuntrului omenesc în timpul trăirii frământărilor inepuizabile și a înstrăinării de sine etapizate. Este vorba despre „limbajul interior”, ca un proces specific, complex, contradictoriu, nu analiză sub forma discursului logic, precum se constituia în vechea formă narativă. Cităm spre exemplificare un fragment elocvent, în acest sens, din romanul lui J. Joyce *Ulise*: „*Marmura, de ar fi putut reproduce farmecul originalului, umerii, spatele, întreaga simetrie. Restul, într-adevăr, mda, puritanismul. Și cu toate acestea, virtutea Sfântului Iosif, nu-i așa. (...) astfel ca și ceilalți să-i soarbă frumusețea, prestața ei de artistă scenică fiind, sincer vorbind, spectacol în sine pe care aparatul de fotografiat n-ar fi reușit niciodată să-l reproducă întocmai (...). Și simțea parcă și un fel de mică nevoie să urmeze și el exemplul, o voce lăuntrică cerându-i să satisfacă o oarecare necesitate punându-se în mișcare. Ce-ar fi ca ea să nu fi fost acasă când el... ?*” [79, p. 285-286]. Tensiunea dramatică din discursul narativ al *fluxului de conștiință* nu evoluează în aceeași matcă, în același ritm, ea se adaptează la fiecă situație, în funcție de particularitățile psihice și de personalitatea fiecăruia dintre cele trei personaje ale romanului. Totodată, personalitatea omului nu este reductibilă la criteriul raționalului, ea se răsfrânge, în egală măsură, în subconștient și în inconștient. Cele trei personaje principale ale romanului: Bloom, Stephen și Molly „se rătăcesc, fiecare, în propriul labirint” [12, p. 164]. Astfel că, ipostazele personajului au ajuns la o multitudine de forme pe care nu a mai atins-o niciun alt erou din literatura universală: e ființă socială, fiziologică, psihologică, istorică, e personaj literar, e oglindire a unor modele originare, al unor „sosii” culturale și morale.

În romanul lui Camil Petrescu, capitolul *Post înaintat la Cohalm* și, mai ales, *Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu* ilustrează utilizarea adecvată a formulei *fluxului de conștiință*, cu scopul de a dezvolta imaginea personajului în evoluție, în devenirea lui caracterologică. Revelator este, în acest sens, următorul episod: „*Pe câmpia mare și netedă ca un lac înaintează spre noi un lanț de trăgători, căruia în întunericul vag negricios le disting siluetele negre ca păcura. Se apropie ca niște spirite ale nopții. Mi-e frică și mi-e frig [...]. Nu pot să știu precis de ce tremur atât de nervos, de frică sau de frig. Îmi simt mușchii de deasupra genunchilor tremurând fără nici o senzație de oboseală*” [113, p. 196].

Examinat din perspectiva esteticii bahtiniene, fragmentul reprezintă „orizontul străin”, „punctul de vedere special” asupra războiului – modalități utilizate de către autor pentru productivitatea și capacitatea lor de a pune „obiectul reprezentării” într-o lumină nouă, de a dezvălui aspecte inedite [6, p. 172]. Experiența reală a războiului determină personajul să se

aprofundeze în spațiul interior al conștiinței, în largul spiritului autoanalitic. Lupta lui pentru viață devine, de asemenea, o problemă de morală și conștiință. Iată un pasaj ilustrativ în acest sens: „*Mă gândeam uneori la sentimentul groaznic pe care îl încearcă cei condamnați, care află numai în ultimul moment că sunt grațiați. Dar noi, aici, care suntem condamnați cu fiecare lovitură și după fiecare, parcă, grațiați [...]. Mă trântesc jos, cu oamenii care se țin după mine. Parcă aș suporta totul, dar zgomotul nu. Exploziile ca prăbușiri de locomotive înroșite una într-alta, îmi înfig, cu lovituri de baros, cuie în timpane și cuțite în măduva spinării*” [113, p. 235].

Vorbirea eroului situat în orizontul său special, vorbire într-un limbaj propriu, reflectă drama marcată de îndoială și incertitudine: „*...obuzele ne ajung înainte, căci ei calculează, prevăzând ca vânătorii de porumbei. Nu pot gândi nimic. Creierul parcă mi s-a zemuit, nervii, de atâta încordare, s-au rupt ca niște sfori putrede. Nu pot nici măcar să-mi dau seama dacă oamenii din jurul meu sunt mereu aceiași, dacă au căzut, și câți. Acum nici nu îmi mai vine să alerg....Abia mai înțeleg bocetul, ca o litanie, ca un blestem apocaliptic, din adâncul adâncurilor parcă*” [113, p. 235-236]. Și acest fragment, expus în registrul „discursului propriu” al personajului, denotă înțelegerea *în act* a unei experiențe dure, care îi impune acestuia *redefinirea interioară* și nevoia omului „de alături”, a altor oamenilor cu care personajul se simte înrudit prin destin.

În partea a doua a romanului, Camil Petrescu își individualizează personajul nu prin felul acțiunilor, ci prin vorbirea lui, prin „limbajul special” emis într-un mediu lingvistic „străin”, limbaj ce provine direct din fluxul gândurilor în mișcare. Experiența zguduitoare a războiului este esențială, în timp ce drama iubirii, „războiul dintre orgolii” intră definitiv în umbră. Prin experiența nouă a războiului, Ștefan Gheorghidiu dobândește cunoașterea autentică a realității, iar conștiința lui individuală se purifică de incertitudini și îndoieli chinuitoare fără sfârșit. Coșmarul morții a cutremurat din temelii conștiința întregii colectivități și, mai cu seamă, a adâncit drama individuală a personajului, o dramă care, acum, pare lipsită de semnificație. În pofida celor întâmplare, Ștefan Gheorghidiu nu poate fi considerat un învins. El se ridică pe o nouă treaptă, trăiește o experiență morală superioară – de a-și regăsi propria valență *umană*. Iubirea dublată de îndoială și războiul ca experiență a confruntării cu moartea sunt, în primul rând, *condiții ale cunoașterii de sine*, două imagini ale unor realități umane extreme, două perspective diferite de interogare a conștiinței (Anexa 1).

Ștefan Gheorghidiu reprezintă deconstrucția eroului romantic: e o figură antinomică, un exponent al *devenirii sufletești*, foarte diferit de subiecții patetici ai „devenirii ideologice” (M. Bahtin). Privit din acest unghi, romanul *Ultima noapte de dragoste ...* elucidează latura radicală a unor inovații în literatura română, iar personajul principal, puternic individualizat nu numai

prin acțiunile sale, ci și prin „cuvântul lui propriu”, înfățișează tipul de om concentrat mereu asupra lui însuși, mereu în alertă, frământat de gânduri sau ipoteze și tocmai în aceasta rezidă unicitatea și grandoarea sa.

Un alt personaj din literatura română interbelică, prezentat prin formula stilistică individualizată a *fluxului de conștiință*, este Lică Trubadurul din romanul *Concert din muzică de Bach* de Hortensia Papadat-Bengescu, erou care își are originile în proza subiectivă a secolului al XIX-lea și deschide galeria tipologică a oamenilor ariviști. E un tip de personaj ambiguu, „fluctuant” (L. Corobca), complex, „imaginea lui e a unui Don-Juan învechit și fără ambiții” [40, p. 153]. Personajul este caracterizat indirect și analizat cu o „rece detașare de un narator impasibil” [96, p. 35]. În fața cititorului se produce evoluția, devenirea, transformarea lui dintr-un „prăpădit” umil și fluturatic într-o „mostră de masculinitate crudă și forță sălbatică” [40, p. 15].

Examinând polifonia eurilor din proza bengesiană, T. Potâng susține că cititorul descoperă și află lumea din perspectiva personajului reflector. Subiecții reflectori percep și prezintă aceeași realitate în mod diferit, ei „nu comunică principii existențiale sau concepte filosofice”, ci doar emit niște opinii referitoare la realitatea ambientală. Realitatea este prismatică în funcție de personaj: la Maxențiu care își examinează cu sollicitudine corpul maladiv – ea este interioară, la Lică realitatea este exterioară, el se uită și vede doar lumea din afară, cea exterioară, de „dincolo de sine”. Prin aceste puncte de vedere diferite, care se află într-un dialog „deschis”, continuu, „polemizând sau ironizând subtil”, se singularizează construcția caracterologică a personajelor bengesciene: „niște monștri incapabili de trăire profundă, iar dramele prin care le este sortit să treacă (incest, adulter, concubinaj, trădare) îi lasă placizi și imperturbabili” [123, p. 102].

Episodul în care Lică este prins fumând în grajduri, între el și Ada se creează o stare tensionată, ambii fiind gata să își dea palme: „*Pricinile căutate de Ada erau tot mai absurde, mai provocatoare. Lică se reținea abia, furios și decis: «O las să se isprăvească și ies pe ușă fără să mă uit la ea, și pentru totdeauna»*”, iar după ce Ada țipă cu toată gura, Lică, printr-o mișcare brutală, necugetată, o lovește peste mâini cu cravașa: „*Dunga albă lăsată de curea se desena pe brațul înroșit. «Tot era să plec, și așa, și așa!» se gândi Lică sumar. Dar de ce tăcea muierea?*”. Ada, de durere, abia de-și ținea lacrimile și cu un glas ca geamătul unui câine biciuit, ceru ceva să n-o usture: „... *Lică, cu mâinile subțiri și tari, o apucă până ce brațele slabe și falangele îi pârâiră pe oase... Mușca, lupoaica!... Apoi simți muchea mesei de lemn că-i taie șalele..., o împinse de perete (...). «Țigancă...» gândi Lică... «Țigancă», mestecă iar în gura care apucă arțăgos, ca a unui câine tânăr...«Pe scânduri... țigancă!»*” [107, p. 178-179].

Examinat din perspectiva esteticii bahtiniene, în acest fragment, cuvântul naratorului nu are doar rolul de a colora cuvântul personajului, ci invers, acesta înrăurește și întregeste „cuvântul străin” al naratorului. Procedeele conferă mai multă credibilitate personajului bengenscian care „dobândește o relativă autonomie” [96, p. 23] și îi oferă independență în exprimarea punctului de vedere special-individual, iar descrierea gesturilor face posibilă urmărirea lui ca pe un actor pe scenă. E o modalitate prin care romanciera subînțelege caracterul ascuns, deoarece Lică nu este un avar autentic, „arivismul lui e mai mult comic-ironic”, e o „mască inedită pe care și-o pune și nu i se potrivește” [40, p. 156]. Continuând această idee, putem afirma că personajul-mască Lică reprezintă o conștiință inexplicabilă, unică în singurătatea ei profundă.

Reflectarea „fluidului interior” dinamic și incoerent al proceselor psihice denotă interesul romancierei pentru *specificul vorbirii interioare* și pentru *formele stilistice noi de exprimare*. Caracterul ambiguu al gândurilor și emoțiilor marchează starea de agitație interioară, plasând universul interior al personajelor la marginea lumii înconjurătoare (Anexa 1). Este o funcție dintre cele mai interesante și productive ale vorbirii interioare, or, când „eroul este adâncit în gândurile sale cele mai intime, impulsurile din afara nu încetează să pătrundă în conștiința lui, generând noi asociații, noi motive, susținând intensitatea fluxului interior” afirmă An. Gavrilov [58, p. 164].

Un bun material ilustrativ ne oferă capitolul cinci al romanului *Concert din muzică de Bach*, unde perspectiva interioară a lui Maxențiu se împletește cu vocea naratorului, care ia o atitudine ironică, zeflemitoare față de personaj, dinamizând discursul din interior. Pornirile nestăpânite, dar și incapacitatea îl silesc pe Maxențiu să-și înăbușe sentimentele, concentrându-și atenția atunci când Ada continuă să „sporovăiască”: „*Lăți pe dinții rari buzele violete, și ochii cu pete galbene îi închise ca să se apere de vederea lor supărătoare... Miserabila! De ce nu-l păstrase ascuns, ca să nu-l vadă, ca să se poată face că nu știe!...poate că vrea înadins să-l omoare și să rămână cu celălalt, de aceea dă lovituri de teatru!...*” [107, p. 163] și ulterior: „*Ce vroia nemernica? De ce-l ținea lângă ea? Nu prefera să fie liberă? Ce însemna rezistența ei? Poate că nu vrea să audă de o localitate ponosită. Îi era rușine că el e nevoit să meargă la Leysins. Se temea de comentariul lumii!*” [107, p. 183]. Vorbirea interioară a personajului, prezentată în forma fluxului interior al gândurilor, trece în prim-plan, prevalează asupra dialogului din afară, cititorul auzind doar câteva cuvinte pe care le deslușește Maxențiu, acest fapt amplificând detaliile cotidianului.

În roman nu găsim personaje neprefăcute și oneste, acestea fie că oscilează spre reacții afective intense, acute sau se ascund după baraje emotive. „Disimularea este trăsătura esențială a

personajelor” bengesciene, afirmă cercetătoarea T. Potîng [123, p. 103]. Ele folosesc orice mijloc în ascensiunea socială și recurg la acțiuni extreme în drumul spre parvenire. Această imagine se desprinde atât din perspectiva personajului reflector, cât și din funcția figurativă a „*cuvântului propriu convingător*” prin care se autoexprimă personajul – obiect al viziunii și atitudinii axiologice a autorului, și deopotrivă, subiect al cuvântului propriu despre sine însuși.

Luat în totalitate, modelul nou de personaj conceput de Hortensia Papadat-Bengescu prin utilizarea formulei compozițional-stilistice a *fluxului de conștiință* nu se supune autorității auctoriale, ci obține un statut independent. *Personaj rotund, aproape de cel dinamic* – cu o „relativă autonomie”, împrumută, rând pe rând, „punctul de vedere naratorului” care este, în roman, doar o „voce ce relatează evenimentele la persoana a treia” [96, p. 23].

Generalizând cele prezentate, putem constata că pentru Camil Petrescu, cât și pentru Hortensia Papadat-Bengescu, realitatea vie, concretă a omului este un fenomen dialectic care poate fi cunoscut numai din interior.

Prezentarea evenimentelor în deriva *memoriei involuntare* este o inovație a romanului din epoca interbelică și îi aparține lui Marcel Proust. Interesat în mod creator de romanul proustian, Camil Petrescu a reușit, prin perfecția formulei proprii, să dea acestei modalități artistice o formă originală, diferită de cea din „epopeea psihologică” (G. Ibrăileanu) exprimată prin tensiunea dramatică a evenimentului trăit, dar și prin individualizarea irepetabilă a personajelor sale.

Criticii de mare autoritate – G. Călinescu, E. Lovinescu, P. Constantinescu și Ș. Cioculescu – au interpretat romanul *Ultima noapte ...* ca fiind „alcătuit din două părți care nu au între ele decât o legătură accidentală” [22, p. 293], constituit din „două romane separate cu două teme izolate, fiecare epuizată la limitele unui singur volum” [38, p. 99] și „nelegate decât doar prin unitatea biologică a eroului” [87, p. 282].

Unul dintre primii care a elucidat mai convingător mesajul acestei opere a fost Perpessicius, apreciindu-l, într-o postfață, drept „roman de pe ambele fronturi: al amorului conjugal și al războiului, un neîntreput marș, tot mai adânc, în conștiința protagonistului” [109, p. 283].

Subiectul aparent banal al romanului include două mari experiențe extinse pe două planuri narative: unul exterior – realitatea războiului și altul interior – al trăirilor lăuntrice ale personajului care își (auto)dezvăluie frământările generate de sentimentul geloziei. Evenimentele relatate de personajul narator prin rememorare se confruntă pe diferite orizonturi axiologice, creând polifonia autentică a romanului psihologic. Personajul-axă, Ștefan Gheorghidiu, se destăinuie cu ostentație, situându-se și analizându-se în diverse circumstanțe și etape critice. El este singurul personaj evocat în detalii. Celelalte personaje se mișcă și trăiesc în funcție de

protagonist, dar sunt concomitent și coordonatele față de care se (auto)determină și de care se delimitează personajul principal.

Sub acest aspect, Al. George îl plasează pe Camil Petrescu în tagma „maeștrilor” artei psihologice ce creează „indivizi cu o psihologie specială”, pentru care evenimentele exterioare au importanță doar dacă „ele provoacă noi reprezentări în mintea eroului”, astfel încât acțiunea „se mută treptat în conștiință”, de unde începe „drama”, „o continuă agitație lăuntrică provocată nu atât de fapte, cât de confruntarea revelațiilor lor în conștiință” [62, p.104- 106].

Ștefan Gheorghidiu relatează noua experiență existențială la persoana întâi. Fiind subiectivă, narațiunea personajului estompează cronologia evenimentelor reprezentativă pentru proza realist-obiectivă, ordonând-o, primordial, subiectivității sale. Evenimentele prezentate sunt un pretext pentru analiză și autoanaliză, ele oferă prilejul de a pune totul la îndoială, deoarece personajul lui Camil Petrescu supune permanent experiența exterioară unei evaluări a conștiinței individuale. Analizată sub acest aspect, narațiunea camilpetresciană apare ca o *formă egonarativă* în care cuvântul direct al autorului lipsește, la fel ca în *Maitreyi, Concert din muzică de Bach sau Calvarul* ș.a.

Însă romanul nu reprezintă doar imaginea a ceea ce a trăit, a simțit și a gândit naratorul, ci și o imersiune, o proiectare a inflexiunilor „vocii” și a punctului de vedere propriu al personajului narator. Autorul prezintă istoria relațiilor conjugale ale eroului cu Ella în versiunea lui Ștefan Gheorghidiu, ca și cum aceasta ar fi și versiunea obiectivă. Aici trebuie să distingem ceea ce M. Bahtin numea „zona cuvântului eroului”, „discursul direct al eroului” și „discursul autorului” [6, p. 159].

În prima scenă a romanului se prefigurează o incompatibilitate fuzională între structura personajului intelectual, sensibil, cu sistemul său de valori și un nivel comun, „șters”, fad al gândirii și principiilor moral-sociale generale. Discuția dintre ofițeri despre dragoste, femei și fidelitate, pornită de la un articol din presă, subminează resorturile adânci ale eroului care își amintește trăirile intense, fericite alături de iubita sa. Iritarea și nervozitatea lui nu se referă la circumstanțele apărute, ci la propria condiție, la oroarea de platitudine. Gheorghidiu „e din alt aluat decât ceilalți, fibra lui are o finețe care depășește media, experiențe care pe mulți alții nu i-ar atinge decât superficial, pot avea o rezonanță infinit mai profundă și mai gravă într-o astfel de conștiință ca a lui Ștefan Gheorghidiu”, constată la acest subiect N. Crețu [42, p. 142-162].

Protagonistul este zugrăvit de către autor ca o persoană dominată de cunoașterea filosofiei vieții. El evoluează pe linia rațional-critică, potrivit căreia „cugetă și deci există”. Este neliniștit din cauza unei posibile decepții în femeia iubită. Treptat, dubiul devine obsesie, pune stăpânire pe gândirea și imaginația lui. Ștefan Gheorghidiu construiește ipoteze, situații,

presupuneri și pune totul la îndoială: „*Eram însurat de doi ani și jumătate cu o colegă de la facultate și bănuiam că mă înșală*” [113, p. 14]. Prin analiză și autoanaliză, prin invocarea fluidului dinamic al mișcărilor interioare, ființa sensibilă a personajului descoperă tacit ambiguitatea și incertitudinea propriilor trăiri.

Receptiv la ecourile propriului destin, Gheorghidiu rememorează impresiile și emoțiile din primele clipe ale întâlnirii cu Ella. Găsim această evocare în fragmentele următoare: „*Ea locuia încă la mătușa ei, unde mai locuia, de asemenea, în pensiune, o colegă de Universitate, prin care o cunoscusem și care-mi plăcuse mult mai mult, căci era oacheșă, iar mie nu-mi plăceau deloc blondele (...)*”; iar mai apoi, „*lungile convorbiri (...) deveniseră și pentru mine (...) o nevoie sufletească. De altminteri, era această fată un continuu prilej de uimire*” [113, p. 15]. În final, blonda senină cu ochii „înălăcrămați, albaștri” se transformă în femeie „biruitoare”. Cititorul are în față nu imaginea artistică a Ellei ca ființă tandră și atrăgătoare, ci reliefa telescopică a imaginii propriului eu al lui Ștefan Gheorghidiu.

Harta interioară a personajului poate fi surprinsă prin tot ce rememorează și exprimă Gheorghidiu referitor la relația sa cu Ella. Cităm, spre exemplificare următoarele reflecții: „*Pe când eu căutam să ascund oarecum dragostea noastră, ea ținea s-o afișeze cu ostentație, cu mândrie; încât, deși nu-mi plăcea, începusem totuși să fiu măgulit de admirația pe care o avea mai toată lumea pentru mine, fiindcă eram atât de pătimaș iubit de una dintre cele mai frumoase studente și cred că acest orgoliu a constituit baza viitoarei mele iubiri*” [113, p. 15]. E o autocaracterizare localizată în „zona cuvântului eroului” și scoate în vileag ipostazele principale ale cunoașterii de sine. *Orgoliul bărbătesc* a stat la baza căsătoriei lui Ștefan Gheorghidiu. Îndrăgostit de Ella, savurează ipostaza sa de „cauză” a fericirii *Celuilalt*: „*femeia aceasta începuse să-mi fie scumpă tocmai prin bucuria pe care eu i-o dădeam, făcându-mă să cunosc astfel plăcerea neasemănată de a fi dorit și de a fi eu însumi cauză de voluptate*” [113, p. 15]. Exemplul din acest pasaj ilustrează subtil „orizontul străin”, creat de autor pentru a pune obiectul reprezentării într-o lumină nouă, pentru a dezvălui în el natura interioară primară, originară. Astfel, caracterizarea femeii iubite prin optica afectivă a personajului narator, deconspiră *iubirea egocentrică* a lui Ștefan Gheorghidiu, scote în vileag centrul ființei, nucleul ei (Anexa 1).

Merită amintită aici ostentația cu care personajul respinge eticheta de *gelos*: „*Nu, n-am fost niciodată gelos, deși am suferit atâta din cauza iubirii*” [113, p. 64]. Gelozia este un sentiment care se alimentează din el însuși, spune W. Shakespeare, numind-o, prin gura lui Iago, „monstrul cu ochii verzi care batjocorește carnea din care se hrănește” (Otello, act. III; scena 3). O recunoaște și Ștefan Gheorghidiu: „*Era o suferință de neînchipuit care se hrănea din propria ei substanță. De altminteri, toată suferința asta monstruoasă îmi venea din nimic. Mici incidente*

care se hipertrofiau, luau proporții de catastrofe” [113, p. 70]. Episodul-cheie, drumul spre Drăgășani, reprezintă începutul acestui element nodal esențial al subiectului. Gelozia lui nu este determinată de comportamentul Ellei, aceasta derivă dintr-o prea mare dragoste față de sine: „*Să tulburi atât de mistuitor o femeie dorită de toți, să fii atât de necesar unei existențe*” [113, p. 15].

Experiența sentimentală a eroului, „prins între ciocanul geloziei și nicovala introspecției psihologice”, îl face pe Ștefan Gheorghidiu să „îndure” scenele conjugale ale Ellei, insatisfacțiile fiindu-i îndreptățite. La Odobesti, eroina cere cameră separată, Gheorghidiu descoperindu-și nevasta cu o „uimire dureroasă” [109, p. 280]. Personajul nu se poate vedea pe sine doar ca un bărbat pe care îl înșeală soția; incertitudinile și iubirea lui sunt reevaluate ca o experiență a antinomiilor cunoașterii.

Gheorghidiu însuși o împinge pe Ella în brațele altuia. Suferința sa vine din efortul de a se convinge că presupunerile sale sunt întemeiate. D. Micu atribuie acestei drame dimensiuni hamletiene: „el (protagonistul – n. n.) intuiește situații ce dezminț idealul unei căsnicii demne și nu poate înțelege ce anume a intervenit să zdruncine puternica iubire dintre el și soție” [92, p. 319].

După călătoria la Odobesti, Ella, ca alte femei frumoase, vrând să simtă atenția lui Grigoriade, îi incită noi provocări care devin incertitudini pentru Ștefan, adâncindu-i umilințele. El le suportă cu greu, judecă pe alții, se judecă pe sine, căci e în firea omului să fie „martor și judecător” (M. Bahtin); trece de la iluzia fericirii la gustul de cenușă al unei ratări interioare. Tulburările și obsesia lui apar din teama de a-și pierde imaginea privilegiată pe care i-a pictat-o Ella. Criza geloziei lui Ștefan rezultă din impasul solipsismului său subiectiv.

După lungi analize, Ștefan Gheorghidiu descoperă o altă imagine a femeii iubite decât cea din reflecțiile anterioare. El consideră că ea îi înfruntă orgoliul prin toate gesturile. În astfel de circumstanțe, viața îi devine tortură, însă la o întâlnire întâmplătoare, relatată (în capitolul *Asta-i rochia albastra*) prin intermediul *memoriei involuntare* iese în lumină euforia pe care o trăiesc cei doi: „*«Asta-i rochia albastră? dar parcă era mai puțin vie?», «Vai, mi-ai uitat rochiile?» Și sufletele noastre pluteau deasupra cuvintelor, în ezitări, fâlfâiri, fixări, și iar mici zboruri, (...) S-a oprit pe trotuar și în mine totul s-a oprit*” [113, p. 89]. Confesiunea personajului prin intermediul rememorării exprimă reconstituirea mentală a trecutului într-o formă stilistică *individualizată* adecvată funcției caracterologice. Potrivit viziunii estetice a lui M. Bahtin, fiecare moment al povestirii se desfășoară pe două planuri: planul personajului narator, în orizontul lui obiectual-semantic, expresiv și planul autorului, care lipsește în narațiune, dar care se reflectă în vorbirea personajului narator. În forma stilistică nouă a „*discursului străin*” percepem accentele autorului puse pe imaginea unui personaj ce reflectă

faptul că iubirea pentru altul (Ella) nu a putut învinge iubirea de sine (Ștefan). Prin urmare, Ștefan Gheorghidiu reprezintă categoria *personajului dual, contradictoriu*, „care în devenirea sa continuă exprimă identitatea unui individ concret cu destinul său” [59, p. 8].

Analizând imaginea artistică a caracterului dat, reliefată prin intermediul *memoriei involuntare*, descoperim natura sufletească *duală* a eroului, centrul scindat al ființei sale, exprimată și în următorul pasaj: „Prăbușirea mea lăuntrică era cu atât mai grea, cu cât mi se rupsesse deodată și axa sufletească: încrederea în puterea mea de deosebire și alegere, în vigoarea și eficacitatea inteligenței mele” [113, p. 73]. Prin acest personaj autorul dezvoltă imaginea, natura omului care încearcă să își camufleze vulnerabilitatea sufletească și acceptă pentru protecție, o *maskă a indiferenței imperturbabile*. Încercarea de separare a antinomiilor kantiene care au prins rădăcini adânci în drama existențială a vieții lui intime, căutarea perpetuă a încrederii nestrămutate în *Celălalt* și a cunoașterii logice capătă expresie în alternativa „mă îndoiesc, deci gândesc” – reflecție care domină atât judecata, cât și moralitatea, etosul personajului. Prin intervenția cu ajutorul *memoriei involuntare* în straturile adânci ale operei, romancierul face posibilă apariția în avanscenă a unui personaj (auto)reflexiv, interesat primordial de viața intimă, manifestându-se ca subiect al „cuvântului propriu” despre sine și lume.

Stilul individual al *memoriei involuntare* a lui Camil Petrescu – ca modalitate de caracterizare psihologică – îl plasează pe Ștefan Gheorghidiu în seria *personajelor rotunde*, aproape de *cele dinamice*, puternic individualizate care „nu pot fi caracterizate succint și exact” (E. M. Forster). Am analizat în detalii funcția caracterologică a memoriei involuntare în articolul „Memoria involuntară – modalitate de caracterizare psihologică a personajului interbelic” [30, p. 74-80].

Fiind un roman psihologic, filosofic, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* evocă drama omului aflat între cele două dimensiuni cruciale: *viața și moartea*, accentuând, totodată, singurătatea omului modern care depune eforturi disperate să-și înțeleagă natura sa complicată, totodată caută compasiune. Citit din acest punct de vedere, romanul a fost considerat o surpriză *absolută* în perioada interbelică. Ștefan Gheorghidiu reprezintă imaginea omului concentrat asupra cunoașterii de sine, tachinat de teama că nu va fi la înălțimea provocărilor existențiale, o fire prin care autorul pune în cauză procesele mai adânci ale devenirii conștiinței de sine a omului (auto)reflexiv.

Un alt autor, care a valorificat posibilitățile de prezentare a personajului prin intermediul *memoriei involuntare* a fost M. Blecher cu romanul *Întâmplări în irealitatea imediată*. Spre deosebire de alte specii egonarative, acest roman include mai multe instanțe narative: eu –

autorul real, absent în narațiune, eu – personajul narator, eu – copilul (personajul amintirilor) și naratorul fictiv.

Pentru M. Blecher, ca și pentru Nietzsche, omul este un „«animal fantastic», a cărui măreție constă în voința sa de iluzie, în «capacitatea sa de a construi o întregă rețea de concepte iluzorii și mecanisme înșelătoare care falsifică realitatea»”. „Proiectarea în *altceva*, încercarea de a se salva de criză, refuzul identității rănite” își au începutul într-o dramă ontică a eroului. Vorbind în termenii filosofiei lui Jaspers, personajul *Întâmplărilor...* „nu este înzestrat cu vocația suferinței”; el caută „soluții pentru înfrângerea dramei, pentru redobândirea integrității ontologice, pentru atingerea unui echilibru fericit” ca descifrare a problemei fundamentale a ființării spirituale a omului [141, p. 10-19]. Reputatul critic Radu G. Țeposu, în *Studiu Introductiv la Întâmplări în realitatea imediată*, constată că personajului blecherian îi lipsește resemnarea, el „tatonează metodic toate soluțiile de recuperare a autenticității, de sincronizare cu existența, de situare în lume”. Idealul său e „integralitatea ființei, «sănătatea» ontologică” [141, p. 20-21].

În susținerea acestor raționamente sunt esențiale episoadele din primele pagini ale romanului: „*Erau întotdeauna aceleași locuri în stradă, în casă sau în grădina care îmi provocau «crizele». Ori de câte ori intram în spațiul lor, același leșin și aceeași amețeală mă cuprindeau. Adevărate capcane invizibile, plasate ici-acolo în oraș, întru nimic deosebite de aerul ce le înconjură, – ele mă așteptau cu ferocitate să cad pradă atmosferei speciale ce conțineau. Un pas, un singur pas dacă făceam și intram într-un asemenea «spațiu blestemat», criza venea inevitabil*” [13, p. 44]. Experiența răvășită a cotidianului, pe care o evocă personajul narator, ilustrează sensul căutării unei soluții noi pentru existență.

Amintirea trăirilor de adolescență îl urmărește chinuitor amplificând și complicând noua condiție de viață. În timp ce linia de subiect a romanului implică o axă „temporală”, o consecutivitate „cronologică”, personajul-narator deraiază spre o altă axă – cea „spațială” (M. Călinescu). Regula de ordonare a rosturilor existențiale într-un ciclu de alternanță a vieții și morții este umbrită de evocarea unor situri deformate: „*Unul din aceste spații se afla în parcul orașului, într-o poiană mică [...]. Nu exista loc în lume mai trist și mai părăsit. Tăcerea se depunea densă pe frunzele prăfuite, în căldura stătută a verii. [...] Chemările acelea prelungi în deșert erau sfâșietor de triste...*”. Alt fragment: „*Un alt loc blestemat se afla tocmai la celălalt capăt al orașului, între malurile înalte și găunoase ale râului în care mă scăldam cu tovarășii mei de joacă [...]. Încă de departe și cu mult înainte de a ajunge la malul râului, nările mi se umpleau de mirosul cojilor putrezite. El mă pregătea pentru «criză» ca un fel de scurtă perioadă de incubație; era un miros neplăcut și totuși suav. Așa erau și crizele*” [13, p. 44- 45].

Pentru o analiză eficientă a acestor fragmente este important să stabilim contrastul dintre două categorii stilistice: *vorbirea personajului narant* și cea *a naratorului fictiv*. Structura narativă a textului impune această distincție, astfel că și M. Blecher își individualizează „interlocutorul” nu numai prin virtualizarea lui, ci și prin „*cuvântul rostuitor propriu*”. Ambele categorii fac parte din narațiunea personajului narant, iar structura lor diferă prin varietatea relațiilor dintre cuvintele utilizate. În primul fragment, textul se constituie din „*cuvântul direct*” al personajului și o „notă intonațională diferită, narațiunea în ansamblu evoluând, ca și cum, într-o direcție disjunctivă”. Țesătura de cuvinte din acest fragment este o „*construcție stilistică hibridă*”, alcătuită din intonația cuvântului naratorial, rostit în „zona specială a eroului” și expresia trăirilor în „spațiile blestamate”, reflectând centrul ființei [6, p. 177]. Odată cu intrarea în aceste spații, perceperea univocă și monologică a lumii este perturbată, provocând efectul de „criză a realului”.

Și în cel de al doilea fragment, narațiunea e realizată prin „*cuvântul propriu*” al personajului narant. Însă acest „*cuvânt propriu*”, prin care se exprimă personajul, nu este doar un produs al viziunii și atitudinii axiologice a autorului, ci și o expresie a „*cuvântului propriu*” despre sine a personajului (M. Bahtin). Imaginea artistică a personajului blecherian, completată cu ajutorul memoriei involuntare, îl înobilează și îl scindează în același timp. El mărturisește că locurile blestamate îi tulbură percepția și îi produc o senzație oximoronică de „miros neplăcut și totuși suav”, o stare de „leșin plăcut și amețitor”.

Personajul narator își declară scepticismul privind posibilitatea de recuperare a trecutului. El vede viața ca pe o „hoinăreală” ce nu merită a fi povestită și emite dubii cu privire la „importanța” și „sensul” clipelor trăite: „*Plutea o senzație bizară de inutilitate în aceea care exista «undeva în lume», undeva unde eu însumi nimerisem fără rost, într-o oarecare după-amiază de vară ce n-avea nici ea vreun sens. [...] Atunci, simțeam mai profund și mai dureros că n-aveam nimic de făcut în această lume, nimic alta decât să hoinăresc prin parcuri, prin poiene prăfuite și arse de soare, pustii și sălbatece. Era o hoinăreală care într-un sfârșit îmi sfâșia inima*” [13, p. 45]. Acest fragment face parte, de asemenea, din „zona specială a eroului” în care narațiunea auctorială intervine în orizontul acestuia, iar dinamica exterioară a „unei după-amiezi de vară” trece în sfera interioară a personajului inert și distant, care trăiește sentimentul de inutilitate, refuz și lipsă de sens în însuși faptul de a fi. În contextul dat, C. Mușat menționează că personajul blecherian întreprinde „frecvente incursiuni în profunzimea clipei” [96, p. 35].

În ciuda eforturilor de a depăși criza, *frica* existențială rămâne o componentă majoră a experienței emotive; ea trece de faza suportabilă, devine patologică și-i creează blocaje. Utilizând o terminologie psihologică, putem afirma că aici se instalează o altă cauză, cea a

„involuției personale; individul își pierde sentimentul responsabilității sociale, căzând pe o dimensiune inferioară a devenirii, ceea ce cauzează comportamentul dezinhibat, instinctiv sau violent; cu această stare degradantă începe pierderea identității și *de-individualizarea* personajului, el nu mai dorește să fie un subiect distinct în iureșul social și să-și definească eul manifestând o conștiință de sine scăzută și o apatie maladivă” [97, p. 235].

În romanul lui M. Blecher, manifest al filosofiei existențialiste, modalitatea stilistică a *memoriei involuntare* e menită să ilustreze starea de agitație interioară maladivă a personajului, proces care se întetește de la o rememorare a evenimentelor la alta, marcându-i trăirile subconștiente și stările de conștientizare etapizată a experiențelor existențiale (Anexa 1). Utilizarea adecvată a tehnicii *memoriei involuntare* asigură eficacitatea funcției caracterologice a acesteia, iar ansamblul conținutului ideatico-artistic generează, la M. Blecher, un *personaj dialogic*, entitate subiectivă, imagine a unui om muritor, condamnat la o moarte prematură de o boală incurabilă care caută să-și învingă disprețul față de o viețuire morbidă; o ființă rănită, înstrăinată, captiv al propriei interiorități destrămate, căutându-și o nouă identitate în devenirea sa continuă.

3.7. Concluzii la capitolul 3

1. *Analiza introspectivă (introspecția auctorială)* este una dintre formele primare de investigație artistică care obține funcție caracterologică prin: gradul de deschidere a conștiinței eroului, determinată de „dinamica dialogică a scriitorului” (M. Bahtin) și de „contactul dialogal” cu alte conștiințe egale, schimbarea radicală a poziției auctoriale, neimplicarea în viața personajului, non-influențarea opiniei cititorului, lipsa comentariilor, a explicațiilor în desfășurarea faptelor, angajarea în economia epicului a unei conștiințe străine, efectul „cuvântului străin”. Personajul (*Apostol Bologa*, personaj *dialogic*) este edificat artistic prin portretizarea dinamică și cea autoscopică, relevând devenirea conștiinței de sine a omului în interioritatea lui intimă.

2. *Perspectiva narativă* ca modalitate de caracterizare psihologică nu mai aparține scriitorului obiectiv, ci unui singur personaj care este naratorul însuși (romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*) sau mai multor personaje naratori (*Patul lui Procust*). Această transformare capătă relief prin: „descentrarea autorului”, funcția figurativă a „cuvântului propriu”, plasarea accentelor axiologice tranșante pentru înțelegerea și ilustrarea artistică mai autentică a omului viu. Personajul *dialogic* (camilpetrescian) conceput prin utilizarea acestui procedeu reprezintă o entitate subiectivă, autonomă care se deosebește prin discursul narativ

individual, prin limbajul special și manifestă puncte de vedere verbal-ideologice distinctive și precise, prolifere și ample în orizontul special al fiecăruia (M. Bahtin).

3. Romancierii care au dus la perfecția formulei proprii modalitatea *notației analitice auctoriale* întru afirmarea modelului de personaj individualizat, unitar în complexitatea sa interioară sunt M. Eliade și A. Holban. Comentariile desprinse din *notațiile analitico-auctoriale* reliefează o formă de comunicare interioară, „un dialog interuman” în funcție de o anumită stare sufletească, foarte apropiată de cea a confesiunii. O confesiune disimulată, palpitantă, o mărturie lucidă asupra unor convingeri, stări de spirit sau ezitări ce divulgă o natură psihică ambiguă, polimorfă. Funcția figurativă a „cuvântului propriu” al personajului narator din „zona specială” ne configurează imaginea caracterului complex, imaginea exclusivă a *eului* în formele și ipostazele sale variate. Formula stilistică a notației analitice auctoriale, cu funcție caracterologică, relevă *întoarcerea eului spre sine, pentru a regăsi centrul ființei, „adevăratul eu”* și este reprezentată de *personajul dinamic*.

4. Descifrarea portretului interior al personajului lui M. Blecher din *Întâmplări în realitatea imediată* este mult mai dificilă, deoarece acesta îmbracă „masca maladivă”. Prozatorul alege drept modalitate de cunoaștere și reprezentare artistică a omului *visul* și *reveria* - formulă narativă modernizată aptă să elucideze *ființa vie, în devenire*, anticipând apariția *personajului dinamic, cu identitate ambiguă, scindată, dedublă* actuală și astăzi. Prin comentariile aduse în *vis* autorul evidențiază fenomenul dedublării *eului*, ne sugerează ideea că omul caută o soluție, iar pentru că trăirea existențială e atât de lipsită de consistență, *preferă trăirea onirică*. Un alt fel de *vis* se configurează în *Rusoaica*. Visurile lui Ragaiac puse în anumiți parametri de exprimare afectivi, forează subconștientul uman și explică reacțiile sale dominate de porniri posesive, instinctuale, profane care îl transformă într-un corp captiv al emoțiilor, incapabil de luciditate analitică. În calitatea sa deplină de subiect al vorbirii proprii, autor al propriului „*cuvânt lăuntric convingător*”, Ragaiac ilustrează categoria *personajului rotund, aproape de cel dinamic* cu o „constelație” interioară unică.

5. La A. Holban *confesiunea* ca modalitate de caracterizare psihologică este un act de „trăire în stare pură” prin care personajul narator se autodemască, trădându-și conștiința egoistă. În acest caz „cuvântul propriu”, „cuvântul lăuntric convingător” al personajului capătă o funcție nouă – cea de mărturisire a propriilor păcate. Confesiunea, de acest fel, este o modalitate specifică de a pune în interacțiune „cuvântul propriu” cu „cuvântul străin”, intensificându-i astfel funcția caracterologică. Autorul dezvăluie conștiința de sine a personajului prin autodezvăluirea acestuia. E un raport ce ordonează distanțarea autorului față de eroul său. „Cuvântul propriu” al personajului este o imagine artistică a „cuvântului străin” al autorului. M. Blecher, exploatează

posibilitățile de expresie ale *confesiunii* ca modalitate de caracterizare psihologică pentru a ilustra un exponent atipic, *dinamic*, aflat în transformare perpetuă, accentuându-i trăsăturile de *personaj singuratic* în momente lui de *căutare febrilă a eului și identității sale*, prin „poziția dialogală” liberă (personajul narator din *Întâmplări în irealitatea imediată*).

6. În romanul interbelic atestăm un tip de *monolog interior dialogizat* sau *monolog-confesiune*. Drept mostră ce demonstrează elocvent funcția caracterologică, expresiv-demascatoare a *monologului interior dialogizat* este Sandu din *O moarte care nu dovedește nimic*. Textul relevă pătrunderea unor elemente expresive din „discursul propriu” al personajului în sistemul sintactic al „discursului autorului”. Demersul narativ ia forma *monologului interior inform* al unui *personaj dialogic* în stare de meditație retrospectivă, stilul și frazele sacadate redau doar acest „gând neformulat” care este trăirea dintâi a conștiinței, acesta fiind încadrat organic în narațiune.

7. În romanul lui M. Blecher atestăm o formă nouă a *memoriei involuntare* ca și modalitate de caracterizare psihologică a unui personaj aflat într-o stare de agitație interioară care se întetește de la o rememorare la alta, în special la trecerea limitei dintre trăirea subconștientă și stările de conștientizare treptată a experienței. Anume în această adecvare a *memoriei involuntare*, în dependență de caz, raportată la conținutul universului interior al personajului, se manifestă productivitatea funcției caracterologice a modalității respective care generează un *personaj dialogic*, asemuiitor celui dinamic.

8. Lică Trubadurul reprezintă categoria *personajului rotund* care decelează o autonomie relativă în actul exprimării afective. Reflectarea „fluidului interior” dinamic și incoerent al proceselor psihice denotă *specificul vorbirii interioare*. *Fluxul conștiinței* devenit modalitate de caracterizare psihologică este formula stilistică de evocare prin care se subînțelege caracterul ascuns – Lică nefiind un avar autentic, doar purtând o mască ce nu i se potrivește. Camuflarea, trăsătura care îl definește, este imaginea ce se desprinde din funcția figurativă a „cuvântului propriu convingător”, prin care personajul se autoexprimă.

9. *Personajul dialogic, personajul dinamic/rotund, personajul cu dublă personalitate sau personajul cu conștiința scindată, personajul inconsecvent cu sine, personajul-conștiință, personajul (auto)reflexiv, personajul în căutarea propriei identități, personajul-experiență, personajul-mască, personajul-cameleon, personajul singuratic, personajul atipic, halucinant, ambiguu, personajul cu personalitate pregnant individualizată, personajul-exponent al propriei umanități* sunt „variațiuni”, ipostaze ale aceluiași subiect – omul prins în careul tranziției civilizatoare. Formele de exprimare a acestei condiții sunt multiple și diverse, exteriorizate prin forme verbale și „limbaje” dintre cele mai variate. Tocmai această lume interioară plurală,

multiformă, masivă și ambiguă, marcată de un efervescent proces al devenirii întru ființă, a făcut și face obiectul unui gen literar în continuă devenire el însuși – romanul psihologic, cu un personaj foarte asemănător omului contemporan care, de multe ori, se regăsește, ca într-o oglindă, în imaginea din interiorul ficțiunii.

CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

Concluzii generale:

1. Analizând ampla și valoroasa exegeză cu referire la romanul din epoca interbelică, am relevat transformarea majoră în mentalitatea și concepția existențială a societății marcată de noile condiții culturale și politice, de *noua viziune* a omului față de sine și față de lume, radical schimbată după primul război mondial. Fatumul genului romanesc a demonstrat că acesta este determinat de ritmul prompt în care progresează gândirea umană, de modernismul cu crizele care îl caracterizează și îl explică: cea a subiectului, a valorilor, criza reprezentării și a limbajului survenite în rezultatul zdruncinării raporturilor dintre individ și societate. Într-o asemenea atmosferă are loc o reînnoire a vieții, a realității, o reconsiderare și o reafirmare a *omului interior*.

2. Sintetizând contribuțiile critice, care au ca temă evoluția și statutul romanului realist, al psihologiei românești în raport cu mutațiile formale moderniste, am constata că metamorfoza romanului psihologic se produce *progresiv*, prin asimilare creativă, îmbogățire etapizată. Romanul apare cu noi forme stilistice și tematice conform unor noi tendințe estetice, este „decorat” cu elementele moderne și străine, care comunică *o nouă viziune* asupra omului și a lumii sale interioare. Acesta atestă o eliberare de *concepția tragică*, de *romanescul exterior* și de *coerența personajelor „bine construite”, semnificative, logice; trece la un punct de vedere predominant raționalist și naturalist*. În contextul dat, se afirmă modelul heterodox care are scopul de a redimensiona substanțial *natura ființei umane prin „studiul” asupra variațiilor sale* la diferite etape ale existenței umane. Romanul psihologic se dezvoltă în albia înfruntării formei vechi cu cea a unor inovații creative distincte și originale. Modelul nou de roman constituie o punte de trecere de la psihologismul de factură exterioară, tradițională, plasticizantă la cel interiorizat, confesiv; la analiză psihologică completată *cu*, sau total înlocuită *prin* autoscopia și autoanaliza personajului.

3. Creația romanescă a lui F. Dostoievski, M. Proust, A. Gide și-a demonstrat eficiența și forța prin procrearea altui gen de scriitori și în spațiul românesc. Am remarcat că în literatura română interbelică se produce o efervescentă creatoare cu impact paradigmatic și programatic. Autorii exponențiali ai spiritualității umane experimentează formule compozițional-stilistice proprii și distincte în scopul cunoașterii artistice a *omului profund*, a „*adevăratului eu*”. Romanele acestei perioade tumultuoase și triumfătoare, denotă faptul că autorii, observând modificările de conștiință și – tot atât de sinuoase – în comportamentul uman, au descoperit că omul poate fi înțeles în profunzimea sa dacă se iau în considerație doar cauzalitățile direct cognoscibile. Luând ca suport lucrările teoreticienilor ruși (M. Bahtin, V. Șklovski, B.

Tomașevski) și români din perioada interbelică (G. Ibrăileanu, G. Călinescu, T. Vianu ș.a.), dar și contemporani (D. Micu, V. Popovici, C. Mușat, An. Gavrilov, Al. Burlacu, A. Grati), am constatat că romancierii reformatori ai perioadei în discuție se evidențiază printr-un *stil nou, distinct, cu o formulă proprie* în constituirea tiparului uman. Am considerat relevant efortul de a urmări, schimbând unghiul analizei, relieful intern al personajului, precum și mijloacele compozițional-stilistice în care se materializează conținutul *caracterului* literar.

4. Sensul inovației în proza românească este evident în *Pădurea spânzuraților* de L. Rebreanu; *Rusoaica* de Gib I. Mihăescu; *Concert din muzică de Bach* de Hortensia Papadat-Bengescu; *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* și *Patul lui Procust* de Camil Petrescu; *Maitreyi* de M. Eliade; *O moarte care nu dovedește nimic* de A. Holban și *Întâmplări în irealitatea imediată* de M. Blecher ș.a. Scriitorii enunțați evocă dezordinea vieții însăși, incongruența doctrinelor politice și morale, caracterul efemer al realității umane ș.a. Se refuză construcția dramatică a romanului tradițional, social-psihologic și se adoptă o *altă* arhitectură romanescă observată în: *trecerea la determinismul psihic, promovarea conceptului de continuitate spațio-temporală, multiplicarea punctelor de vedere asupra aceluiași eveniment sau asupra comportamentului personajului, analiza în adâncimea și complexitatea conștiinței personajului, transpunerea exactă a concretului, diminuarea traiectoriei dintre real și ireal, accente plasate pe psihicul uman, pe aspectele morale, pe viziunea nouă.*

5. Nota specifică de îmbogățire și înnoire, pe care o dau modele europene, semnifică dinamismul vieții moderne și maturizarea literaturii române capabilă de a produce tipologii umane mai complexe. *Modelul dostoievskian* adoptă relatarea neutră, impasibilă a evenimentelor, impersonalitatea discursului narativ, relativizarea poziției autorului, teleportarea în conștiința individuală, reflectarea fluxului incoerent și dinamic al „vieții trăite”, apariția/instalarea „studiului” vieții, al realității, descoperirea realității inefabile, evocarea realității netrucate și a dialecticii sufletului. *Modelul proustian* aduce dimensiunea substanțialității, relativizarea perspectivei naratoriale, acțiunea multidirecțională a relatării, confruntarea/juxtapunerea mai multor puncte de vedere, relativitatea timpului, evocarea imprevizibilul devenirii concrete. *Modelul trăirist* sau *gidian (experiențialist, existențialist)* insistă pe atitudinea experiențialistă, pe exprimarea autenticității experienței, respectarea conținutului sufletesc, spontaneism, intensitatea lucidității analitice, înlăturarea artificialității stilistice, reprezentarea subiectivității necenzurate, valorificarea concretului autentic, „studiul” trăirii autentice, febrilitatea trăirii, dramatismul confesiunii.

6. Supunând analizei schimbarea de viziune ce se produce în anii '20 -'30 (ani cu precădere anti-burghezi), am constatat trecerea de la prezentarea pasiv-tipică a unui caracter

clasic, static și sintetic, la un model conceptual nou, la o portretizare dinamică, treptată, în mișcare. În critica românească interbelică această mutație a fost observată și teoretizată între primii de G. Ibrăileanu, Camil Petrescu, P. Zarifopol, M. Ralea ș. a. Imaginea personajului cu biografie și destin bine determinat, formulată logic, a fost substituită de imaginea mai complexă și mai profundă *a omului întreg* (Noica), *subiect-personalitate-existențială* (Jaspers). Interpretând noile modalități de caracterizare psihologică a personajului am ajuns la următoarele modele:

Personajul dialogic – *Apostol Bologa* este definit prin modalitatea subtilă a *introspecției auctoriale* ce permite autodefinirea, autocunoașterea, reevaluarea interioară și relevarea ființei adânci. L. Rebreanu propune imaginea *personajului singuratic* conceput prin schimbarea radicală a poziției auctoriale, neimplicarea în viața lui, prin „dinamica și deschiderea dialogală”, efectul „cuvântului străin”, a „cuvântului auctorial” – elemente intrinseci integratoare ce reflectă însușirea desăvârșită a omului ca subiect-personalitate-existențială.

Personajele care întruchipează trăsăturile definitorii ale spiritualității omului european, cu o *personalitate pluridimensională, uneori egocentrică*, influențată de transformările din conștiință, obsedată de setea de cunoaștere și autocunoaștere sunt ilustrate de *Allan, Ștefan Gheorghidiu, Ladima* și *Fred Vasilescu* poziționați în galeria *personajului-experiență, personaj-conștiință* și celui *(auto)reflexiv*. M. Eliade întruchipează un *personaj unic, dinamic, cu o personalitate în devenire*, făcându-l să privească *în afară* pentru a se cunoaște pe sine. Camil Petrescu creează, printre primii la noi, un personaj *dialogic*, entitate subiectivă, independentă, personalitate puternic individualizată cu o concepție bazată pe experiența proprie de viață.

Personajul narator al lui M. Blecher se integrează în categoria *personajului rotund*, asemuiitor celui *dinamic* și vine cu o viziune proprie asupra lumii, trăiește un dublu sentiment: al dezamăgirii reale și al imprevizibilului oniric – trăiri în „stare pură” care învederează metamorfozele identității *personajului stăpânit de solipsism*.

Ragaiac este modelul de *personaj rotund* (oferit de Gib I. Mihăescu) care trăiește o experiență existențială în demersul său transformator ce exprimă singurătatea. *Personaj atipic, singuratic* este măcinat de îndoială, se înverșunează împotriva abstracției, cade în capcanele profane și tinde spre eșantionul divin, acestea marcând, primordial, traseul sinuos și sincopat al existenței sale proteice.

Lică Trubadurul reprezintă *personajul rotund*, aproape de cel *dinamic*, caracterizat de Hortensia Papadat-Bengescu prin coprezența atributelor contradictorii, este o restructurare reușită a imaginii omului modern, cu o conștiință inexplicabilă, unică în singurătatea ei profundă, un caracter ascuns. Acesta pliază în categoria *personajului atipic, personaj-mască, aflat în căutarea*

propriei identități, cu o viziune dominant exterioară, el se uită și vede doar lumea din afară, de „dincolo de sine”.

A. Holban reușește să construiască prin *Sandu* o imagine veridică și actuală a individului *instabil, inconsecvent, cu o natură interioară duală* raportându-se mereu la lumea *din afară*, reprezentându-ne, astfel, relevarea unui strat mai adânc și mai profund al vieții sufletești în devenire, plasat în categoria *personajului dialogic*.

7. Cercetând modalitățile de caracterizare psihologică din perspectiva unei *noi viziuni* asupra omului interior am ajuns la ideea că noua paradigmă a personajului (din romanul psihologic) nu formează o „carcasă” statică, închisă, ci ia o formă cu un *alt* conținut, deschis, flexibil, ajustabil oricând la realitatea omului. Luată separat, nicio modalitate de analiză nu oferă o imagine deplină a reliefului intern al personajului. Doar valorizate în ansamblu, aceste formule modernizate dezvăluie, în toată amploarea proteică, ființa interioară a omului „*complet*” (G. Ibrăileanu), „*întreg*” (C. Noica), „*în devenire*” (M. Bahtin). S-a ilustrat că procedeele moderne sunt forme de acces spre *ființa autentică și universul de simboluri al omului interior*, tehnici de relevare a gândirii personajului (auto)reflexiv, a dialecticii proceselor psihice care nu pot fi prinse într-o singură formulă narativă.

8. În baza analizei conceptelor și teoriilor moderne, se impune următoarea concluzie generalizatoare: noua imagine a *omului interior* are un conținut *plurivalent și flexibil*. Ea constituie forma stilistică de reprezentare *a omului în devenire* și comportă particularitățile de caracter ale fiecărui personaj, care vorbește prin „cuvântul său propriu”, „lăuntric convingător” la care se adaugă concepția individuală, specifică a prozatorului-romancier. Anume această interconexiune dintre modalitatea de caracterizare psihologică și maniera distinctă a scriitorului proiectează imaginea artistică a *omului complet, întreg, în devenire*, model de personaj care răspunde orizontului de așteptare al cititorului modern, interogativ.

Problema științifică importantă soluționată în domeniul respectiv.

Rezultatul obținut în urma cercetării se constituie într-un studiu care facilitează înțelegerea metamorfozelor narrative ale romanului românesc și reprezentarea artistică a imaginii *omului în devenire* prin (auto)relevarea „omului din om”. Este o interpretare sistemică, multiaspectuală a romanului psihologic prin prisma celor mai noi concepte naratologice, apte să contribuie la elucidarea funcțiilor și elementelor caracterologice modernizate, care operează o dezvoltare activă a formulelor stilistice întru cunoașterea și perceperea tiparului uman.

Esențială pentru valoarea aplicativă a tezei este ilustrarea pe bază de text a modelelor reprezentative de *personaj dialogic, dinamic/rotund, singuratic, (auto)reflexiv, experiență, atipic*

etc. Investigația *actualizează* teoriile modernismului literar și dezvăluie impactul lor asupra formelor contemporane de cunoaștere psihologică a omului interior, iar analiza noilor modalități de caracterizare psihologică poate fi de real folos la cursurile de istoria literaturii române și de poetica romanului.

Rezultatele investigației permit formularea următoarelor recomandări:

- Să se inoveze sistemul metodologic de studiere a formelor de caracterizare psihologică a personajului, astfel se va deschide calea spre descoperirea altor modele originale de personaj în devenire.
- Să se cerceteze și alte modalități compozițional-stilistice din unghiul de vedere al funcției lor caracterologice, romanul românesc contemporan ar putea oferi, în acest sens, probe surprinzătoare.
- Să se realizeze un studiu comparativ al imaginii omului interior din literatura română basarabeană și literatura europeană.
- Să se aplice analizele efectuate în prezenta teză la elucidarea conținutului psihologic al personajului în romanele de valoare din literatura universală.
- Să se elaboreze un curs universitar – special sau opțional – intitulat: „Romanul românesc interbelic și imaginea artistică a omului complet”.

BIBLIOGRAFIE

În limba română:

1. ALBÉRÈS, R-M. *Istoria romanul modern*. [online]. Editura pentru Literatura Universală, 1968. [citată 01.09.2022]. Disponibil: <https://www.academia.edu/18141596/34391891-Istoria-Romanului-Modern-de-R-M-Alberes>.
2. ALEXANDRESCU, Sorin. *Privind înapoi, modernitatea*. București: Univers, 1999. 359 p. ISBN 973-34-0562-0.
3. AMADO, Gilles, GUITTET, André. *Psihologia comunicării în grupuri*. Trad. de G. Sandu. Iași: Polirom, 2007. 264 p. ISBN 9789734607594.
4. ANDRIESCU, Alexandru. Lecturi paralele. Postfață la: Mihăescu Gib I. *Rusoaica*. București: Minerva, 1990. p. 271-301. 301 p. ISBN 973-21-0214-4.
5. ANIȚOI, Galina, *Inadaptatul în proza românească interbelică*, Chișinău: Ellan Poligraf, 2007, 152 p. ISBN 978-9975-66-024-2.
6. BAHTIN, Mihail. *Probleme de literatură și estetică*. Trad. de N. Iliescu, prefață de M. Vasile. București: Univers, 1982. 598 p.
7. BAHTIN, Mihail. *Problemele poeziei lui Dostoievski*. Trad. de S. Recevschi. București: Univers, 1970. 381 p.
8. BALOTĂ, Nicolae. *De la Ion la Ioanide. Prozatori români ai secolului XX*. București: Eminescu, 1974. 539 p.
9. BATTAGLIA, Salvatore. *Mitografia personajului*. Trad. de Alexandru George, București: Univers, 1976, 448 p.
10. BĂICUȘ, Iulian. *Dublul Narcis*. [online]. București: Editura Universității din București, 2003. [citată 10.01.2021]. Disponibil: <http://ebooks.unibuc.ro/filologie/Baicus/index.htm>.
11. BERGSON, Henri. *Gândirea și mișcarea*. Trad. de I. Ingrid. Iași: Polirom, 1995. 282 p. ISBN 973-97410-3-7.
12. BIRĂESCU, Liviu Traian. *Condiția romanului*. Cluj-Napoca: Dacia, 1971. 252 p.
13. BLECHER, Max. *Întâmplări în irealitatea imediată*. București: Vinea, 1999. 422 p. ISBN 973-9490-00-X, ISBN 973-9294-17-0.
14. BLOOM, Harold. *Canonul occidental*. București: Humanitas, 2018. 687 p. ISBN 9786067105315.
15. BOOTH, Wayne C. *Retorica romanului*. București: Univers, 1976. 572 p.
16. BRAGA, Corin. *Psihobiografii*. Iași: Polirom, 2011. 311 p. ISBN 978-973-46-1906-1.
17. BUBER, Martin. *Eu și Tu*. București: Humanitas, 1992. 167 p. ISBN 973-28-0319-3.

18. BURLACU, Alexandru. *Texistențe. Umbra lui Ulysse*. Chișinău: Profesional Service, 2012. 280 p. ISBN 978-9975-4319-9-6.
19. CĂLINESCU, Alexandru. *Anton Holban. Complexul lucidității*. București: Albatros, 1972. 183 p.
20. CĂLINESCU, George. *Istoria literaturii române*. București-Chișinău: Litera International, 2001. 415 p. ISBN 973-99869-1-9, ISBN 9975-74-333-1.
21. CĂLINESCU, George. *Principii de estetică*. București: Editura pentru Literatură, 1968. 407 p.
22. CĂLINESCU, George. *Repere istorico-literare la: Petrescu Camil. Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*. Chișinău: Hyperion, 1991, 379 p. ISBN 5-368-01148-2.
23. CĂLINESCU, George. Romanul românesc față cu Proust. În: *Viața Românească*, anul XXV, nr. 3, martie 1933. p. 208-209.
24. **CEBOTARI, Diana**. Analiza introspectivă – modalitate de caracterizare psihologică a personajului în romanul românesc. În: *Materialele Colocviului Internațional „Lecturi in memoriam acad. Silviu Berejan”*. Chișinău, 2012. p. 71-75. ISBN 978-9975-4354-5-1.
25. **CEBOTARI, Diana**. Confesiunea – modalitate de a personajului în romanul românesc. În: *Materialele Colocviului Internațional anual ediția a V-a Filologia Modernă: Realizări și perspective în context european. Reprezentări identitare în discursul lingvistic și literar actual*. Chișinău, 2012. p. 60-65. ISBN 978-9975-4354-1-3.
26. **CEBOTARI, Diana**. Contribuția filosofiei dialogului la teoria comunicării. În: *Materialele Conferinței Științifice inter-universitare a XV-a de la fondarea Academiei „Ștefan cel Mare”*. Chișinău, 2006. p. 246-253. ISBN 978-9975-935-97-5.
27. **CEBOTARI, Diana**. Fluxul Conștiinței la J. Joyce și Camil Petrescu. *Analele facultății de Filologie UPS „I. Creangă”, Metaliteratură*. Vol. 10. Chișinău, 2004. p. 148-152. ISBN 9975-921-60-4.
28. **CEBOTARI, Diana**. Funcția caracterologică a monologului interior în romanul lui Anton Holban. În: *Philologia*, nr. 3–4 (273–274). Chișinău. 2014. p. 31-38. ISSN 18574300.
29. **CEBOTARI, Diana**. Jurnalul Intim – modalitate de caracterizare psihologică a personajului în romanul psihologic interbelic. În: *Rezumatele lucrărilor. Conferința Internațională a Tinerilor Cercetători*. Chișinău, 2005. p. 202. ISBN 9975-9716-1-X.
30. **CEBOTARI, Diana**. Memoria involuntară – modalitate de caracterizare psihologică a personajului interbelic. În: *Metaliteratură*, nr. 2 (36). Chișinău, 2014. p.74-80. ISSN 1857-1905.

31. **CEBOTARI, Diana.** Tehnica punctului de vedere. În: *Philologia*, nr.5–6 (287–288). Chișinău, 2016. p. 9-18. ISSN 1857-4300.
32. **CEBOTARI, Diana.** Visul personajului – formă conținutistă de caracterizare psihologică. În: *Materialele Colocviului Internațional anual ediția a VI-a, Filologia Modernă, Realizări și perspective în context european. Cercetarea filologică între tradiție și inovare.* Chișinău, 2012. p.119-123. ISBN 978-9975-4358-4-0.
33. **CIMPOI, Mihai.** *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia.* Galați: Porto-Franco, 1997. 460 p. ISBN 973-557-446-2.
34. **CIMPOI, Mihai.** Rebreanu și Dostoievski (modelul „albiei adânci”). În: *Philologia*, nr. 3-4, 2011. p. 3-5. ISSN 1857 4300.
35. **CIOCULESCU, Șerban.** *Aspecte literare contemporane.* București: Minerva, 1972. 735 p.
36. **CIOPRAGA, Constantin.** *Portrete și reflecții literare.* București: Editura pentru Literatură, 1967. 321 p.
37. **CONSTANTINESCU, J., LOHON, O., CONSTANTINESCU, P.M.** *Opinii critice despre roman,* Antologie ediția a II-a, București: Sigma, 2009. ISBN 978-973-649-517-5.
38. **CONSTANTINESCU, Pompiliu.** Repere istorico-literare la: *Petrescu Camil. Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război.* Chișinău: Hyperion, 1991. p. 280-379. 379 p. ISBN 5-368-01148-2.
39. **CONSTANTINESCU, Pompiliu.** *Romanul românesc interbelic.* Antologie, postfață și bibliografie de G. Gheorghită. București: Minerva, 1977. 312 p.
40. **COROBCA, Liliana.** *Personajul în romanul românesc interbelic.* București: Editura Universității, 2003. 213 p. ISBN 973-575-786-9.
41. **CRAIA, Sultana.** *Îngeri, demoni și muieri. O istorie a personajului feminin în literatura română,* București: Univers enciclopedic, 1999. 136 p. ISBN: 973-9436-32-3.
42. **CREȚU, Nicolae.** *Constructorii ai romanului. Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu.* București: Editura Eminescu, 1982. 304 p.
43. **CRISTEA, Valeriu.** *Dicționarul personajelor lui Dostoievski.* București: Polirom, 2007. 973 p. ISBN 978-9734-604-067.
44. **CRISTEA, Valeriu.** *Tânărul Dostoievski.* București: Cartea Românească, 1971. 240 p.
45. **CROHMĂLNICEANU, Ovidiu, S.** *Cinci prozatori, cinci feluri de lectură.* Bacău: Cartea românească, 1984. 253 p.
46. **CROHMĂLNICEANU, Ovidiu, S.** *Literatura română între cele două războaie mondiale.* București: Minerva, 1975. 480 p.

47. DON, Lilia. Motive dostoevskiene la Gib I. Mihăescu. În *Metaliteratură*, 2005, vol.12. p. 115-118. ISSN 1857-1905.
48. DUCROT, Oswald, SCHAEFFER Jean-Marie. *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, trad. de A. Măgureanu, V. Vișan, M. Păunescu. București: Editura Babel, 1996. 530 p.
49. ELIADE, Mircea. *Huliganii*. București: Humanitas. 2003. 372 p. ISBN 973-50-0502-6.
50. ELIADE, Mircea. *Isabel și apele diavolului*. București: Minerva, 1993. 142 p. ISBN 973-21-0376-0.
51. ELIADE, Mircea. *Întoarcerea din rai*. București: Gramond International, 1995. 266 p. ISBN 973-9140-96-3.
52. ELIADE, Mircea. *Lumina ce se stinge*. București: Humanitas, 2003. 287 p. ISBN 973-50-0505-0.
53. ELIADE, Mircea. *Maitreyi*. Chișinău: Minerva, 1993. 192 p. ISBN 5-86892-078-3.
54. ELIADE, Mircea. *Nuntă în cer*. București: Jurnal Internațional, 2009. 288 p. ISBN 978-973-675-618-4.
55. ELIADE, Mircea. *Romanul adolescentul miop*. București: Jurnal Internațional, 2009. 464 p. ISBN 978-973-675-644-3.
56. ELIADE, Mircea. *Șantier*. București: Humanitas, 2003. 448 p. ISBN 973-50-0234-5. ISBN-10: 973-50-0234-5.
57. FREUD, Sigmund. *Interpretarea viselor. Opere. Vol. 2*. Trad., preambul la versiunea în l. rom și note de Gavrilu L. București: Editura științifică, 1993. 496 p. ISBN 973-44-0089-8.
58. GAVRILOV, Anatol. *Conceptul de roman la G. Ibrăileanu și structura stratiformă a operei literare*. Chișinău: CEP USM, 2006. 277 p. ISBN 978-9975-70-056-6.
59. GAVRILOV, Anatol. Conceptul de roman la Garabet Ibrăileanu. [online]. În: *Metaliteratură*, 2001, vol. 4, p. 5-9. [citat 11. 11. 2021]. Disponibil: <https://dialogica.asm.md/arhivarevistei/Metaliteratura/2001,%20vol.%204.pdf>
60. GAVRILOV, Anatol. *În căutarea de noi repere pe drumul gândirii*. Chișinău: Profesional Service, 2013. 458 p. ISBN 978-9975-4319-7-2.
61. GAVRILOV, Anatol. *Structura artistică a caracterului în roman*. Chișinău: Știința, 1976. 220 p.
62. GEORGE, Alexandru. *Semne și repere*. București: Cartea Românească, 1971. 335 p.
63. GHIDIRMIC, Ovidiu. *Camil Petrescu sau Patosul lucidității*. Craiova: Scrisul Românesc, 1975. 140 p.
64. GIDE, André. *Falsificatorii de bani*. București: Vivaldi, 1992. 312 p. ISBN 973-9139-15-9.

65. GRATI, Aliona. *Cuvântul Celuilalt. Dialogismul romanului românesc*. Chișinău: Profesional service, 2011. 335 p.
66. GRATI, Aliona. Dialogul intercultural în romanul „Maitreyi” de Mircea Eliade. În: *Philologia*, nr. 3-4, 2011. p. 6-12. ISSN 1857-4300.
67. GRIGORESCU, Dan. *Realitate, mit, simbol. Un portret al lui James Joyce*. București: Univers, 1984. 528 p.
68. HEINRICH, Alfred. *Tentația absolutului*. Timișoara: Flacăra, 1973. 183 p.
69. HOLBAN, Anton. *Jocurile Daniei*. București: Minerva, 1982. 462 p.
70. HOLBAN, Anton. *O moarte care nu dovedește nimic. Ioana*. Chișinău: Litera, 1997. 282 p. ISBN 9975-74-047-2.
71. HOLBAN, Anton. Testament literar. În: *Jocurile Daniei*. Texte îngrijite și adnotate de N. Florescu, postfață de M. Gafița. București: Cartea Românească, 1971. 185 p.
72. IANOȘI, Ion. *Dostoievski. Tragedia subteranei*. București: Editura pentru Literatura Universală, 1968. 428 p.
73. IBRĂILEANU, Garabet. *Adela*. Chișinău: Litera Internațional, 2003. 288 p. ISBN 973-7916-76-X, ISBN 9975-74-518-4.
74. IBRĂILEANU, Garabet. *Scriitori români și străini*. Ediție îngrijită de I. Crețu. București: Editura pentru Literatură, 1968. 469 p.
75. IBRĂILEANU, Garabet. *Opere*. Vol. 3. București: Minerva, 1976. 454 p.
76. IONESCU, Eugen. *Nu*. București: Humanitas, 1991. 280 p. ISBN 973-28-0233-2.
77. IVANOV, Nadejda. *Mircea Eliade. Oglinzile arhetipale ale erosului*. Chișinău: Epigraf, 2022. 232 p. ISBN 978-9975-60-480-2.
78. JASPERS, Karl. *Texte filosofice*. București: Editura politică, 1986. 390 p.
79. JOYCE, James. *Ulise*. Vol. 2 Trad. și note de M. Ivănescu. București: Univers, 1984. 446 p.
80. KAYSER, Wolfgang. *Opera literară. O introducere în știința literaturii*. București: Univers, 1979. 635 p.
81. LĂZĂRESCU, Gheorghe. *Romanul de analiză psihologică în literatura română interbelică*. București: Minerva, 1983. 300 p.
82. LESSING, Gotthold Ephraim, ERNST, E. *Educarea speciei umane*. București: Paideia, 1996. 196 p. ISBN 973-9131-43-3.
83. LINTVELT, Jaap. *Punctul de vedere*. București: Univers, 1994. 270 p. ISBN 973-34-0226-5.
84. LIVADĂ, Melania. *Pompiliu Constantinescu „Un Saint just al opiniei critice”*. Bacău: Junimea, 1981. 231 p. ISBN 50041981.

85. LOGHINOVSKI, Elena. *Dostoievski și romanul românesc*. București: Editura Fundația Culturală Est-Vest, 2003. 264 p. ISBN 973-85680-2-1.
86. LOVINESCU, Eugen. *Critice*. Vol. VII. Ediție îngrijită de E. Simion. București: Minerva, 1982. 364 p.
87. LOVINESCU, Eugen. *Istoria literaturii române contemporane*. București: Minerva, 1998. 383 p. ISBN 9975-74-050-2.
88. MANOLESCU, Nicolae. *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*. București: 100+1 Gramar, 2005. 736 p. ISBN 973-591-489-1.
89. MANOLESCU, Nicolae. Vanități rănite. Prefață la: Petrescu Camil. *Patul lui Procust*. București: Jurnalul Național, 2010, p. 31-33. 364 p. ISBN 978-973-669-939-9.
90. MÂNZAT, Ion. *Psihologia creștină a adâncurilor. F. M. Dostoievski contra S. Freud*. Ediția a II-a. București: Univers Enciclopedic Gold, 2009. 617 p. ISBN 978-606-92159-1-3.
91. MICU, Dumitru. *În căutarea autenticității. Momente și sinteze*. Vol. 2. București: Minerva, 1994, 173 p. ISBN 973-21-0389-2.
92. MICU, Dumitru. Repere istorico-literare la: Petrescu Camil. *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*. Chișinău: Hyperion, 1991. 379 p. ISBN 5-368-01148-2.
93. MICU, Dumitru. *Scurtă istorie a literaturii române*. Vol. 2. București: Iriana, 1995. 455 p. ISBN 973-97026-1-9.
94. MIHĂESCU, Gib I. *Donna Alba*. București: Minerva, 1975. 352 p.
95. MIHĂESCU, Gib I. *Rusoaica*. Ediție îngrijită și postfață de Al. Andriescu. București: Minerva, 1990. 301 p. ISBN 973-21-0214-4.
96. MUȘAT, Carmen. *Romanul Românesc interbelic: dezbateri teoretice, polemici, opinii critice*, Ediția a 2-a. București: Humanitas Educațional, 2004, ISBN 973-689-010-4.
97. NECULAU, Adrian. *Manual de psihologie socială*. Ediția a II-a. Iași: Polirom, 2004. 352 p. ISBN 973-681-759-8.
98. NEGOIȚESCU, Ion. *Engrame: noi însemnări critice*. București: Albatros, 1975.
99. NICOLESCU, Tatiana. *Istoria literaturii ruse din sec. al XIX-lea*, București, 1978.
100. NOICA, Constantin. *Devenirea întru ființă*, Vol. II Tratat de ontologie. București: Editura Științifică și enciclopedică, 1981. 390 p.
101. ONIGA, Roxana-Elena. *Personajul Literar* [online]. [citat 10.09.2022]. Disponibil: <https://docplayer.ro/116297068-Personajul-literar-roxana-elena-oniga-1-abstract-we-are-going-to-discuss-and-analyse-a-diachronic-presentation-of-literary-ch.html>.
102. ORNEA, Zigu. *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*. București: Eminescu, 1980. 667 p.

103. PALEOLOGU, Alexandru. *Spiritul și Literatura. Încercări de pseudocritică*. București: Eminescu, 1975. 328 p.
104. PAMFIL, Alina. *Spațialitate și temporalitate. Eseuri despre romanul românesc interbelic*. Cluj-Napoca: Dacopress, 1993. 132 p. ISBN 973-95712-4-7.
105. PANAITESCU, Val, AVĂDANEI, Ștefan. *Terminologie poetică și retorică*. Iași: Editura Univ. „Al. I. Cuza”, 1994. 238 p. ISBN 973-9149-11-1.
106. PAPADAT-BENGESCU, Hortensia. *Ciclul familiei Hallipa I*. București: Editura 100+1 Gramar, 2002. 435 p. ISBN 973-991-287-2.
107. PAPADAT-BENGESCU, Hortensia. *Ciclul familiei Hallipa II*. București: Editura 100+1 Gramar, 2002. 534 p. ISBN 973-591-356-9.
108. PEREZ, Hertha. *Ipostaze ale personajului în roman*. Iași: Junimea, 1979, 276 p.
109. PERPESSICIUS. Repere istorico-literare la: Petrescu Camil. *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*. Chișinău: Hyperion, 1991. p. 280-379. 379 p. ISBN 5-368-01148-2.
110. PETRAȘ, Irina. *Curenți literare. Mic dicționar-antologie*. Cimișlia: TipCim, 1994, 110 p. ISBN 5-86892-390-1.
111. PETRESCU, Camil. *Patul lui Procust*. București: Jurnalul național, 2010. 364 p. ISBN 978-973-669-939-9.
112. PETRESCU, Camil. *Teze și antiteze. Eseuri alese*. București: Minerva, 1971, 308 p.
113. PETRESCU, Camil. *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*. Chișinău: Hyperion, 1991, 379 p. ISBN 5-368-01148-2.
114. PETRESCU, Liviu. *Dostoievski. Eseu*. Cluj-Napoca: Dacia, 1971. 107 p.
115. PETRESCU, Liviu. *Poetica postmodernismului*. Pitești: Paralela 45, 1998. 190 p. ISBN 973 929 18 21.
116. PETRESCU, Liviu. *Realitate și romanesc*. București: Editura Tineretului, 1969. 264 p.
117. PILLAT, Dinu. *Dicționar de termeni literari*. București: ESRSR, 1976. 270 p.
118. PILLAT, Dinu. *Dostoievski în conștiința literară românească*. București: Humanitas, 2015. 245 p. ISBN 987-973-50-5050-4.
119. PÎRVAN-JENARU, Dana. Receptarea lui Proust în România. În: *Observator Cultural*. [online]. nr. 436, 14.08.2008 [citată 20.01.2021]. ISSN 1454-9883. Disponibil: <https://www.observatorcultural.ro/articol/receptarea-lui-proust-in-romania-2/>.
120. PÎRVAN-JENARU, Dana. Triumful și moartea romanului interbelic. În: *Observator Cultural*. [online]. nr. 458, 22.01.2009. [citată 22.01.2021]. ISSN 1454-9883. Disponibil: <https://www.observatorcultural.ro/articol/triumful-si-moartea-romanului-interbelic/>.
121. POPOVICI, Vasile. *Eu, personajul*. București: Cartea Românească, 1988. 183 p.

122. POPOVICI, Vasile. *Lumea personajului. O sistematică a personajului literar*. Cluj-Napoca: Editura Echinox, 1997, 240 p.
123. POTÎNG, Tatiana. *Personajul cu povestea sa (perspectiva narativă în romanul interbelic românesc)*. Chișinău: Univers Educațional, 2018, 128 p. ISBN 978-9975-3192-1-8.
124. PROPP, Vladimir. *Morfologia basmului*. București: Univers, 1970. 168 p.
125. PROTOPOPESCU, Alexandru. *Romanul psihologic românesc*. București: Paralela 45, 2000. 280 p. ISBN 973-593-195-8.
126. PROUST, Marcel. *În căutarea timpului pierdut*. Trad. și note de I. Mavrodin. București: Univers, 1989. 574 p.
127. PRUS, Elena. *Poetica modalității la Proust*. Chișinău: Editura Ruxanda, 1998. 235 p. ISBN 9975-72-012-9.
128. REBREANU, Liviu. *Amalgam*. Ediție îngrijită, prefață, antologie și note de M. Mutu. Cluj-Napoca: Dacia, 1976. 226 p.
129. REBREANU, Liviu. *Antologie*, prefață de P. Dugneanu. București: Eminescu, 1987. 404 p.
130. REBREANU, Liviu. *Mărturisiri la: Pădurea spânzuraților*. Chișinău: Hyperion, 1993. p. 230-232. 232 p. ISBN 5-368-01449-X.
131. REBREANU, Liviu. *Pădurea spânzuraților*. Chișinău: Hyperion, 1993. 232 p. ISBN 5-368-01449-X.
132. SASU, Alexandru. *De la N. Filimon la G. Călinescu. Studii de sociologie a romanului românesc*. București: Minerva, 1982. 334 p.
133. SĂNDULESCU, Alexandru. *Introducere în opera lui L. Rebreanu*. București: Minerva, 1976. 183 p.
134. SĂNDULESCU, Alexandru. *Portrete și analize literare*. București: Eminescu, 1982. 268 p.
135. SIMION, Eugen. *Ficțiunea jurnalului intim*. Vol. 1. *Există o poetică a jurnalului?* București: Univers Enciclopedic, 2001. 290 p. ISBN 973-82-40-19-0.
136. SIMION, Eugen. *Scriitori români de azi*. Vol. 1. București-Chișinău: Litera International, 2002. p. 303. ISBN 973-9355-01-3. ISBN 9977-74-087-1.
137. STREINU, Vladimir. *Pagini de critică literară. Scriitori români contemporani*. București: Fundația pentru literatură și artă, 1938. 153 p.
138. ȘEVCENCO, Diana. Personajul din romanele interbelice – modalități de caracterizare psihologică. În: *Materialele Colocviului Internațional „Lecturi in memoriam acad. Silviu Berejan” (ediția a V-a)*. Chișinău, 2021. p. 191-198. ISBN 978-9975-3387-7-6.

139. **ȘEVČENCO, Diana.** Schimbarea perspectivei în caracterizarea personajului (anii 20-30). În: *Perspectivile și problemele integrării în Spațiul European al Cercetării și Educației*, Volumul VI, Partea 2, Cahul, 2019. p. 302-306. ISSN 2587-3563.
140. TOMASEVSKI, Boris. *Teoria literaturii. Poetica*. București: Editura Univers, 1973. 394 p.
141. ȚEPOSU, G. Radu. În căutarea identității pierdute. Studiu introductiv la: Blecher M. *Întâmplări în irealitatea imediată*. București: Vinea, 1999. p. 5-33. 442 p. ISBN 973-9490-00-X, ISBN 973-9294-17-0.
142. VANCEA, Viola. *Pro și contra Marcel Proust. 1921-2000*. Antologie, prefață, notă asupra ediției de V. Vancea. București: Editura Institutului Cultural Român, 2006. 362 p. ISBN 973-577-495-X. ISBN 978-973-577-495-X.
143. VIANU, Tudor. *Arta prozatorilor romani*. Chișinău: Litera, 1997. 383 p. ISBN 9975-74-037-5.
144. VIANU, Tudor. *Opere*. Vol. 5. *Studii de stilistică*. Antologie, note și postfață de S. Alexandrescu. Text stabilit de C. Botez. București: Minerva, 1974. 689 p.
145. VRABIE, Diana. Lecția „Maeștrilor” în secolul al XX-lea (Marcel Proust). În: *Limba și context*. *Revistă internațională de lingvistică, semiotică și știință literară*. Bălți, Nr. 1, anul 2012, p. 268-273. ISSN 1857-4149.
146. ZAMFIR, Mihai. *Cealaltă față a prozei*. București: Minerva, 1988. 220 p.
147. ZAMFIR, Mihai. *Imaginea ascunsă. Structura narativă a romanului proustian*. București: Univers, 1976. 285 p.
148. ZARIFOPOL, Paul. *Încercări de precizie literară*. Stud. intr. Al. Paleologul. Ediție îngrijită de Al. Săndulescu. Timișoara: Amarcord, 1998. 554 p. ISBN 973-9244-29-7.
149. ZARIFOPOL, Paul. *Pentru arta literară*. București: Litera internațional, 1998. 293 p.

În limba engleză:

150. BALDICK, Chris. *Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford University Press, 2009. 361 p. ISBN-13: 9780199208272.
151. CUDDON, J., A., HABIB, M., A., R. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. England: Penguin Books, 2014. 816 p. ISBN-10: 0141047151, ISBN-13: 978-0141047157.
152. FORSTER, Edward. *Aspects of the novel*. [online]. [citat 20.09.2022]. Disponibil: https://www.academia.edu/9745138/Aspects_of_the_novel_written_by_E_M_forster, LLC ISBN 0-7953-0952-X.

153. HUMPHREY, Robert. *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Los Angeles: University of California Press, 1965, 129 p.
154. LEVIN, Harry. *James Joyce: A critical introduction*. Revised and Augmented Edition. New York: New Directions Publishing Corporation, 1970. 260 p.

În limba franceză:

155. DUHAMEL, Georges. *Essai sur le roman*. Paris: Marcelle Lesage, 1925. 133 p.
156. HAMON, Philippe. *Texte et idéologie*. Paris: Presses Universitaires de France. 1997. 232 p. ISBN 9782130480938.
157. JOUVE, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*. Paris: PUF, 1998. 272 p. ISBN: 978-2-13-044270-7.
158. MASSIS, Henry. *Réflexions sur l'art du roman*. Paris: Librairie Plon, 1927. 109 p.
159. MAURIAC, François. *Le Roman*. Paris, 1928. 136 p.
160. ZÉRAFFA, Michel. *La révolution romanesque*. Paris: U.G.E., 1972. 445 p.

AUTOREFERATE, TEZE

161. GRATI, Aliona. *Structuri dialogice în romanul românesc din secolul al XX-lea*: tz. de doct. hab. în filologie. Chișinău, 2010. 305 p.
162. POTÎNG, Tatiana. *Punctul de vedere în romanul românesc interbelic*: autoref. tz. de doct. în filologie. Chișinău, 2008. 26 p.

Anexa 1

Personaj în devenire	Roman/autor	Tipologie/Caractere	Tipicuri psihologice	Modalitatea de caracterizare
Apostol Bologa	<i>Pădurea spânzuraților</i> / L. Rebreanu	personaj dialogic personaj-conștiință	autoreflexiv, singuratic, relevă devenirea conștiinței de sine a „omului întreg” în interioritatea lui intimă	analiza introspectivă (prin contactul dialogal cu alte conștiințe egale străine; portretizarea dinamică și autoscopică; impersonalitatea discursului narativ; dinamica și deschiderea dialogală
Allan	<i>Maitreyi</i> / M. Eliade	personaj dialogic personaj-experiență	egocentric, oscilare între doi poli ai devenirii: aspirație și realitate, posibilitate și devenire, viața interioară și ambianța socială; caracter contradictoriu, incomprehensibil; <i>eul</i> se întoarce spre sine pentru a regăsi centrul ființei, „adevăratul eu”.	notația analitică auctorială (prin funcția figurativă a „cuvântului propriu” al personajului; efectul „cuvântului străin”; schimbarea accentelor axiologice)
Ștefan Gheorghidiu Ladima Fred Vasilescu Doamna T.	<i>Ultima noapte...</i> , <i>Patul lui Procust</i> / Camil Petrescu	personaj dialogic personaj-experiență personaj-conștiință	dominat de (auto)cunoaștere, preocupat de (auto)descoperire, (auto)relevare interioară, entitate subiectivă, autonomă	tehnica punctului de vedere (prin descentrarea autorului; funcția figurativă a „cuvântului propriu” al personajului; discurs narativ individual prin limbaj special; puncte de vedere verbal-ideologice distinctive în orizontul special al fiecărui personaj.

Personaj în devenire	Roman/autor	Tipologie/Caractere	Tipicuri psihologice	Modalitatea de caracterizare
Personajul narator	<i>Întâmplări în irealitatea imediată</i> / M. Blecher.	personaj rotund (aproape de cel dinamic) personaj atipic personaj halucinant personaj în căutare de identitate	stăpânit de solipsism dedublarea eului scindarea sinelui, viziune interioară complexă, pluridimensională înstrăinat de sine și lume captiv al propriei identități maladive	vis, confesiune, memorie involuntară (prin deplasarea sintagmelor sintactice; schimbarea activă a accentelor axiologice; funcția figurativă a „cuvântul propriu”)
Ragaiac	<i>Rusoaica</i> / Gib I. Mihăescu	personaj rotund (aproape de cel dinamic), personaj atipic	îndoielnic, instinctual, singuratic, în căutarea propriei identități	vis (prin vigoare stilistică și ideatică; reprezentarea discontinuității logice; vorbirea proprie, autor al „cuvântului lăuntric convingător”)
Lică Trubadurul	<i>Concert din muzică de Bach</i> / Hortensia Papadat-Bengescu	personaj rotund, personaj ambiguu, personaj-mască, atipic	conștiință de sine inexplicabilă, unicum, în căutarea propriei identități, viziune preponderent exterioară	fluxul conștiinței (prin schimbarea activă a accentelor logice; reprezentarea discontinuității gândurilor, „vorbirii interioare”)
Sandu	<i>O moarte care nu dovedește nimic</i> / A. Holban	personaj dialogic personaj-mască personaj-cameleon	instabil, inconsecvent cu sine, natură duală, ambiguă, viziune exterioară, personalitate dublă; luciditate introspectivă	confesiune-monolog, monolog interior dialogizat (prin interpătrunderea dialogurilor într-un continuu dialog, un dialog interuman al ființei omului)

DECLARAȚIE PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

Subsemnata Șevcenco Diana, declar pe proprie răspundere că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.

Șevcenco Diana

Data:

CURRICULUM VITAE

Nume și prenume: Șevcenco Diana

Data, locul nașterii: 4 iulie 1981, s. Șirăuți, r-nul Briceni, Republica Moldova

Cetățenia: Republica Moldova; România

Studii:

- 2019-2021 – Studii superioare de Master, domeniul de formare profesională: Drept, Academia „Ștefan cel Mare” a MAI.
- 2003-2006 – Studii de doctorat, specialitatea: 622.01 Literatură Română, Institutul de Filologie al Academiei de Științe a Moldovei
- 1998-2003 – Facultatea de Filologie, specialitatea limba și literatura română / engleză, Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă”, Chișinău

Stagii de instruire:

- 27.09.2010 -17.12.2010 – Pregătirea inițială a corpului de comandă mediu, Institutul de formare profesională continuă și cercetări științifice aplicative, Academia „Ștefan cel Mare” a MAI
- 10.06.2019-05.07.2019 – Cursul Formare formatori, specializarea Managementul și comunicarea profesională, Departamentul dezvoltare profesională și managerială, Academia „Ștefan cel Mare” a MAI
- 09.03.2020 – 11.03.2020 – Comunicarea Profesională, Departamentul formare continuă și managerială, Academia „Ștefan cel Mare” a MAI

Activitatea profesională:

- din 2020 – formator, Departamentul Limbi Moderne, Academia „Ștefan cel Mare” a MAI, Chișinău
- 2006-2019 – lector universitar, Catedra Limbi moderne și comunicare profesională, Academia „Ștefan cel Mare” a MAI, Chișinău
- 2003-2006 – profesoară de limba engleză și cultura comunicării, liceul „Sf. Gheorghe” din cadrul Academiei „Ștefan cel Mare” a MAI, Chișinău
- 2006 aprilie-august, Coordonator de comunicare, Corpul Păcii Moldova, Chișinău
- 2003 mai-august, Instructor de limba engleza, Studium Moldova, Chișinău

Participări în proiecte internaționale:

- 2009 – Coordonator de proiect: Programul de dezvoltare profesională CrossRoads International: *Educație pentru dezvoltarea caracterului*.

Participări la foruri științifice (naționale și internaționale): 7 participări

Lucrări științifice și științifico-metodice publicate: 7 articole publicate în culegerile conferințelor științifice naționale și internaționale, 7 articole în reviste de profil, categoria C și un manual pentru învățământul universitar.

Distincții, mențiuni:

Insigna „Colaborator eminent” a MAI – 2013

Crucea „Pentru Merit” clasa II a MAI – 2016

Insigna „Pentru serviciu impecabil” a MAI - 2020

Cunoașterea limbilor:

Limba engleză: Înțelegere – C2; Vorbire – C2; Scriere – C2.

Limba franceză: Înțelegere – B2; Vorbire – B1; Scriere – B1.

Limba rusă: Înțelegere – C2; Vorbire – C2; Scriere – C1.

Date de contact: mun. Chișinău, Republica Moldova

Telefon: 069159447

Email: dianna_cebotari@yahoo.com