

Editor: Călin Vlasie
Redactare: Iulian Popescu
Tehnoredactare: Adriana Vlădescu
Design copertă: Ionuț Broștianu

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

MANOLESCU, NICOLAE

Arca lui Noe : Studiu despre romanul românesc / Nicolae Manolescu. -

București : Cartea Românească, 2018

ISBN 978-973-23-3262-7

821.135.1.09



Editura Cartea Românească
Copyright © Editura Cartea Românească Educațional, 2018
Editura Cartea Românească este un imprint al
Editurii Cartea Românească Educațional
www.cartearomaneasca.ro

Nicolae Manolescu

Arca lui Noe

Studiu despre romanul românesc

ediție definitivă



CARTEA ROMÂNEASCĂ

Cuprins

DORICUL, IONICUL ȘI CORINTICUL	7
ARTA DE A ÎNCEPE ROMANUL ROMÂNESC.....	51
Catastihul romanului	53
Orfanul și familia	66
Misterele orașului	74
Roata norocului	84
În absența stăpânilor.....	94
DORICUL.....	107
Săraca văduvă cu doi copii	109
Drumul și spânzurătoarea	123
O femeie în țara bărbaților	154
Soldatul fanfaron	176
Ochiul estetului	195
Marile familii	213
Cel din urmă țăran	227
IONICUL	267
Trei femei	269
Fals tratat pentru uzul romancierilor	313
Jurnalul seducătorului.....	372
Sandu scrie un roman	397
Jocurile Maitreyiei	419
O fată mănâncă un măr	446

CORINTICUL	475
Arghezi & Urmuz.....	477
Prin niște locuri rele.....	512
Sub pecetea artei.....	530
Condurul împărătesc și ghetele roșii	558
Oameni și câini.....	583
Demonul jovial.....	601
Metamorfoza	621
Comedia literaturii	643
POSTFAȚĂ: CELĂLALT TIGRU	665

DORICUL, IONICUL ȘI CORINTICUL

Nu sunt un cititor de romane. În ordinea preferințelor mele de lectură, romanul a ocupat mult timp unul din ultimele locuri, lăsând în urmă poate doar cărțile de călătorie și pe cele de aventuri. Și totuși *Arca lui Noe* este un lung eseu despre roman; contradicție numai aparentă, pe care aș lămuri-o spunând deocamdată că un critic nu scrie neapărat despre ce i-ar plăcea să scrie. Plăcerea constituie pentru el un criteriu secundar, căci nu hedonismul se află la originea actului critic, ci o anumită necesitate a spiritului care substituie dorinței un sentiment de obligație. Așa cum moralistul (bine se știe) nu este neapărat un iubitor al moralei, nici criticul nu-și găsește justificarea psihologică în iubirea de literatură, ci, mai degrabă, într-un interes complex, care o face uneori posibilă, fără însă a o presupune totdeauna în punctul de pornire. Thibaudet spune că nu atât dragostea de literatură, cât nevoia de a vorbi despre ea, face critica. Un autor, o operă, un gen sau o epocă literară constituie în primul rând pentru critic *o problemă*: o dificultate de învins. Nu numai poetul, cum spune Valéry, dar și criticul este „un martir al rezistenței față de ceea ce se face ușor”. Și nu caută cu orice preț o soluție; se confruntă adesea cu lipsa ei. Soluțiile lesnicioase îl lasă indiferent; insolubilul, iată visul.

Romanul a fost de la început în ochii mei insolubilul însuși. Despre niciun gen literar nu s-a vorbit, în ultima sută de ani, mai mult; și niciunul nu s-a dovedit la fel de capabil să suporte – fără să se destrame – atâtea interpretări contradictorii, sau chiar paradoxale. Și nu numai când a fost vorba de a-l defini: în literatură definițiile sfârșesc aproape totdeauna în paradox; dar chiar și când a fost vorba de a-i aproxima natura, mijloacele

și scopul. Nu există consens în nicio privință. Nici măcar în privința datei de naștere, care e probabil mai controversată decât a oricărei specii sau gen. Pentru unii, *Iliada* sau *Eneida* sunt romanele celor vechi; pentru alții, întâiul roman sunt abia *Les chansons de geste*; pentru o a treia categorie, ar fi fără sens să numim romane prozele anterioare secolului al XVIII-lea; în sfârșit, sunt destui care încep romanul cu Balzac. Thibaudet (*Cititorul de romane*) consideră că genul, cel puțin în Franța, s-a dezvoltat din marele trunchi epic al cărților de aventură, pe de o parte, și al celor din ciclul breton, romane de curte, pe de alta. În pragul epocii moderne, Gasset (*Prima meditație despre Don Quijote*) afirmă dimpotrivă: „Romanul este contrariul genului epic”, adică al epopeii, în aceasta din urmă intrând și scrierile Europei de mijloc invocate de către criticul francez. În *Teoria romanului*, Lukács preia de la Hegel o idee asemănătoare. Prin intermediul romanului (se susține uneori, în altă ordine de idei), își fac loc în literatură viața obișnuită, omul comun, cotidianul; romanul (se susține la fel de des) oferă cititorului – de ieri și de azi – o „mitologie”, este adică o formă populară a imaginației. Ceea ce e curios și greu de elucidat teoretic este că toate aceste constatări se pot, în egală măsură, documenta pe baza romanelor existente. Teoria romanului conține câteva contradicții în înseși premisele ei; a le înlătura înseamnă a spulbera genul ca atare; a le accepta echivalează cu a face imposibilă o explicație coerentă. Iar dacă, după toate acestea, luăm în considerare și evoluția istorică a genului, dificultățile sporesc considerabil. Rezultatul este că fiecare critic sau teoretician pare a opera cu o noțiune proprie de roman, și oarecum improvizată; în orice caz, adaptată romanelor asupra cărora se aplică în mod obișnuit. Concluziile lui Wayne C. Booth (*Retorica romanului*) diferă de ale lui Thibaudet (*Reflecții asupra romanului*) – luând două exemple la întâmplare – atât fiindcă între ei e o diferență de vârstă (și de cultură) de cincizeci de ani, cât și fiindcă unul citește în primul rând romane franțuzești, iar altul, în primul rând romane englezești.

Ar fi oare mai firesc, în aceste condiții, să renunțăm cu totul la a vorbi despre roman în general, mulțumindu-ne cu romanele de care dispunem? Începând cu Thibaudet și sfârșind cu nu știu care critic actual, puțini au renunțat, în ultima jumătate de secol, la a fixa romanele în solul unei teorii despre roman. Critica redusă la descriere nu valorează mare lucru. Ea își regăsește interesul când generalizează spontan sau metodic. Empiria pură nu ne ajută nici măcar să analizăm bine producția de cărți existente

la un moment dat. Și dacă n-am descoperit încă, în domeniul nostru, legea conform căreia indivizii se reunesc în specii, știm totuși că speciile trebuie să existe. Operația cea mai legitimă a criticii (de îndată ce depășește simplele considerații de valoare) constă în a reduce multiplul fenomenal la un model. Trăiește mai puțin din analize și descrieri de „evenimente” decât din compararea lor (fie și nesistematică), din încercarea de a le descoperi un numitor comun. Istoria (afirmă specialiștii) nu se mai construiește pe planul evenimentelor, nici fizica pe acela al datelor furnizate de simțuri. Critica modernă urmează exemplul științelor moderne, deși nu este ea însăși o știință. Un antropolog contemporan scrie: „Ansamblul obiceiurilor unui popor este totdeauna marcat de un stil; ele formează sisteme. Sunt convins că numărul acestor sisteme este limitat și că societățile omenești, ca și indivizii, în jocurile, visurile și delirurile lor, nu creează niciodată în chip absolut, ci aleg anumite combinații dintr-un repertoriu ideal, care poate fi reconstituit.” Nici romancierii nu creează în chip absolut. Au și ei un fel de repertoriu ideal de combinații, din care aleg, după împrejurări, și pe care l-am putea numi domeniul romanescului. Dacă am reuși să aflăm granițele acestui domeniu, am fi în posesia unui instrument minunat (și periculos) de a pătrunde în tainele imaginației romancierilor sau, mai exact, ale fan-teziei lor tehnice. Să fie în aceste condiții scopul criticii cu desăvârșire altul decât al științelor moderne, care constă în „a construi un model, în a-i studia în laborator proprietățile și reacțiile, pentru a aplica apoi diversele observații la interpretarea faptelor empirice și care pot fi foarte departe de previziuni!” (Claude Levi-Strauss, *Tropice triste*). Chiar dacă analogia mea poate părea, și este până la un punct, forțată, căci intuiția și inducția joacă (și vor juca totdeauna) în critică un rol mai important decât în chimie sau biologie, ne putem închipui totuși un model al romanului, care să nu fie rezultatul adunării, oricât de meticuloase sau de exhaustive, a faptelor, ci o ipoteză intuitivă introdusă în ansamblul de opere, o *teoria* în sensul grecesc. Putem citi toate romanele lumii, fără să știm că aparțin romanului; critica romanelor, ea, începe de la un model al romanului. Între cititor și critic este deosebirea dintre un amator de ierbare și un botanist. Primul colecționează plante, în speranța obscură și rareori împlinită, de a descoperi o lege a vieții vegetale; al doilea vede în varietatea ierbarului doar mijlocul de a verifica legea de la care a pornit, adică o concepție asupra naturii. Trebuie să răsturnăm vechiul raport: nu colecția romanelor face Romanul,

ci Romanul creează, abia, condițiile de existență ale colecției. În absența romanului (a modelului cu acest nume), nu există romane (opere cu acest nume), ci doar cărți pe care, în naivitatea lui, cititorul le ia drept romane, așa cum Petrușka din *Suflete moarte*, citind tot ce-i cade în mână, crede că citește literatură. *Cititorul de romane* al lui Thibaudet presupune *Reflecțiile asupra romanului* ale aceluiași. Singularul noțiunii de Roman distinge pe critic de cititor. În *Arca lui Noe*, veți căuta zadarnic pe *cititorul de romane*; s-ar putea să găsiți, cu oarecare bunăvoință pentru strădania autorului, un *critic al Romanului*.

Sistem, model, acestea și altele pot fi cu greu imaginate în stadiul pur inductiv al criticii, care este încă, după părerea lui Northrop Frye (*Anatomia criticii*), acela al unei „științe primitive”. Poate visa disciplina noastră la mai mult? A cădea în reverii scientiste e o greșală la fel de mare cu a nega criticii absolut orice posibilitate sistematică. Frye ne previne că această din urmă greșală se explică prin interpretarea criticii ca literatură pur și simplu. Critica fiind o artă, și nu o știință, ea poate și trebuie să fie totuși distinsă de literatură, al cărui „studiu sistematic” este. Și dacă sistemul literaturii, inventat de critică, nu va fi niciodată, nici pe departe, la fel de riguros (și mai ales de previzibil) ca acela mendeleevian al elementelor, aceasta nu înseamnă decât că – nimic mai mult – critica nu va fi niciodată o chimie. Însă o anumită ordine și coerență specifică nu-i sunt cu desăvârșire interzise.

Ordinea trebuie făcută înainte de orice în limbaj. Cum nu stă în intenția mea să propun în această introducere o teorie a literaturii sau a criticii, îmi voi limita observațiile la roman și la critica romanului. Oricine a răsfoit câteva studii despre roman și-a putut face o idee de diversitatea, adesea contradictorie, a terminologiei folosite. Se remarcă în general două tendințe: una pe care aș numi-o neglijentă, și alta pe care aș numi-o pedantă. Critica neglijentă moștenește libertățile impresionismului, limbajul lui boem, artistic, fermecător. Critica pedantă moștenește rigiditățile pozitivismului de la sfârșitul secolului trecut, limbajul lui scrobite, științific, rebarbativ. Iubind-o din instinct pe cea dintâi, îmi dau totuși seama că ea nu mai este ce a fost pe timpul lui E. Lovinescu și nici chiar al lui G. Călinescu. Continui să cred că un critic adevărat e un scriitor, mânuind limba ca un artist. Dar nu pot ignora faptul că limba însăși s-a schimbat pe nesimțite,

începând a pretinde alt fel de mână. Să spun deocamdată că și-a pierdut din nonșalanță, aspirând să devină cât mai exactă: și dacă exactitatea deplină (în definitiv, iluzorie) o lasă pedanților, este în schimb foarte interesată de proprietatea termenilor. Cred că acesta e cu adevărat un câștig și încă unul esențial. Pedanteria îmi displace, nu și suava rigoare a unui vocabular modern. Memoria îmi joacă feste când e să repet terminologia lui Greimas sau Todorov. O uit instantaneu, după ce le închid cărțile. Nu-l înțeleg nici pe Frye care, în cartea citată, sub cuvânt că ordonează limbajul criticii, făcându-l mai consecvent, folosește termenii în accepții uneori atât de departe de cele curente, sau atât de neprevăzute, încât are nevoie de un *Glosar*. Prefer totuși moderația anglo-saxonilor, a lui Booth bunăoară, care se mulțumesc cu câteva distincții, acolo unde termenii tind să se confunde în chip periculos, sau cu minime precizări, acolo unde e nevoie să realizăm un acord. Fiindcă nu de un limbaj în sine, de un limbaj de dragul limbajului, avem nevoie, ci de unul funcțional, adică eficient, și care, cât e cu putință, să rămână firesc. În *Experiment in Criticism*, T. S. Eliot pretindea încă din 1929 un studiu „logic și dialectic” al termenilor folosiți în critică și era destul de categoric în privința labilității unora. Astăzi, Frye ironizează și mai sângeros incapacitatea de sistem a criticii: „În prezent, criticii nu dețin altceva decât o religie secretă, fără evanghelie, ei fiind inițiații care pot comunica sau se pot contrazice numai între dâșii”. Dar oare evanghelia ce ne lipsește am dobândit-o cu adevărat pe calea unui limbaj totalmente tehnic sau ne-am trezi dimpotrivă că cercul inițiaților s-ar restrânge și mai mult, până la a nu mai permite nici măcar tuturor criticilor accesul, divizând biserica de azi în numeroase capele perfect străine unele de altele? Când laudăm la un critic limbajul lui „tehnic”, să punem cuvântul între ghilimele: căci critica nu va fi niciodată decât o „știință” (adică o știință între ghilimele). Respectivul semn grafic reprezintă indiciul umorului în biata noastră disciplină încăpută pe mâna atâtor oameni serioși. Toată ordinea pe care ne-o putem permite în materie de limbaj critic nu ajunge să suprimă ghilimelele.

Începutul acesta de capitulare al artiștilor în fața pedanților nu e, desigur, străin de unele abuzuri ale celor dintâi, plătite, cum se vede, foarte scump. Criticii artiști au rămas de obicei surzi la apelurile mai savanților lor colegi în ce privește atât un limbaj tehnic riguros al disciplinei, cât și deprinderea de a privi noțiunile fundamentale în relația lor, adică pe latură

sistematică. Frica artistului de rigoare în vocabular și de metodă în gândire a creat mari greutatea criticii și teoriei literare. Lui E. Lovinescu i se păreau complet inutile cercetările lui M. Dragomirescu, iar G. Călinescu nu-i găsea niciun haz lui D. Caracostea. În mare măsură aveau dreptate. Ce poate fi mai nesărat decât *Știința literaturii* sau *Creativitatea eminesciană*? Însă și una și alta constituiau încercări meritorii într-un domeniu lăsat cam de izbeliște de către criticii notorii ai vremii: acela teoretic. Terminologia prea complicată a lui M. Dragomirescu nu servea drept justificare pentru a abandona orice preocupare terminologică. Critica romanului n-a făcut multă vreme (uneori nu le face nici astăzi) distincții teoretice absolut necesare între noțiuni pentru care, fie a avut prea mulți termeni, și i s-au părut de prisos, fie n-a avut niciunul satisfăcător.

Iată un exemplu cu totul elementar pentru primul caz: confuzia *autorului* cu *naratorul* (s-ar zice că *cel care scrie* e sortit să fie mereu confundat cu altcineva: în epoca criticii istorice și biografice, cu *cel care trăiește*; apoi, cu *cel care narează*). Al doilea cuvânt, mai recent decât primul în teoria literară, a fost (și mai este) întrebuițat în locul celui dintâi, ca și cum înțelesul ar fi același. Chiar dacă astăzi termenul *narator* pare a se fi impus, multe interpretări nu țin seama de el. Confuzia termenilor reflecta pe vremuri una de gândire. Vladimir Streinu, într-un studiu despre *Adela* din al doilea volum de *Pagini de critică literară*, scrie: „Doctorul Emil Codrescu e însuși Ibrăileanu...” Și mai departe: „Emil Codrescu, dacă mai e cazul să-i zicem așa...” De ce să nu mai fie? Confuzia aceasta atrage numaidecât o alta: „Adela este varianta narativă a cugetărilor din *Privind viața*”. Dar Emil Codrescu nu e Ibrăileanu și nici romanul o variantă a unei culegeri de reflecții morale! Stăruința mea ar fi superfluă, dacă o întreagă tradiție în interpretarea *Adelei* (teribil de persistentă) nu și-ar baza concluziile contestabile pe aceste premise false. Ideea că autorul și naratorul sunt totuna a condus pe comentatori la consecința logică după care Adela este zgrăvită direct de Ibrăileanu, în loc sa se remarce că ea este produsul viziunii subiective a doctorului Codrescu, adevăratul narator. Tânăra femeie nu există *decât în perspectiva* lui Codrescu, acesta fiind, în plus, și naratorul sau povestitorul. Dar Codrescu, om delicat și fantast, o iubește și deci o idealizează. Se simte prea bătrân pentru ea. Uneori dă semne de gelozie. Tot ce știm despre Adela ne parvine prin această prismă. Se cade să admitem că Adela din roman e Adela lui Codrescu. Dar oare

acest îndrăgostit platonice trebuie luat pe cuvânt, fără obiecție? Va fi fiind Adela exact femeia pe care o iubește el? Să ne închipuim o clipă că autorul (cel adevărat de data aceasta) ne-ar pune la dispoziție un teanc de scrisori ale soțului, repede abandonat, al Adelei (despre care nu știm mare lucru), în care am avea asupra tinerei femei și o altă perspectivă. Presupunerea e abuzivă, însă nu absurdă. Camil Petrescu va utiliza o asemenea dublă perspectivă în *Patul lui Procust*. Ce am gândi despre Emilia de acolo, dacă romanul s-ar fi limitat la scrisorile lui Ladima?

Critica americană a mers, în astfel de cazuri, până la a deosebi un narator *creditabil* de unul *necreditabil*. În romanul vechi, toți naratorii sunt din prima categorie (sau, cel puțin, aceasta este intenția autorilor, pe care cititorii n-o pun în discuție). În romanul mai nou, din contra, cei mai mulți naratori sunt deliberat subminați, în autoritatea și cinstea lor, de către autori, care-și iau distanțe de ordin moral, filosofic, stilistic. Pe de altă parte, din clipa în care romancierii descoperă acest „joc” (această strategie complexă), îl folosesc și ca să-și inducă în eroare cititorii, punându-le perspicacitatea la încercare. În astfel de împrejurări, ei își lipsesc cititorii de mijlocul de a distinge între autor și narator. Nu trebuie totuși să dezarmăm. Dacă în *Adela* confuzia se datorează doar naivității criticii, alteori ea este, cum să zic, aproape scuzabilă. E cazul romanelor impersonale. Cine narează în *Ion* sau în *Madame Bovary*? N-avem niciun indiciu, material în cel dintâi și un indiciu cu totul nesemnificativ în al doilea (când naratorul „scapă” mărturisirea că a fost coleg de liceu cu Charles Bovary). Să admitem totuși, ca indispensabile, două premise: și anume că așa cum naratorul poate fi exhibit de autor, scos la iveală, „distanțat” de el, tot astfel poate fi și ținut secret; și că, în orice roman, trebuie să existe cineva care narează, indiferent de dorința autorului de a dezvălui persoana care îndeplinește acest rol (identificând-o cu un personaj, atribuindu-i o consistență) sau de a nu îngădui o identificare. Punând problema în acest fel, vom înțelege că naratorul este un procedeu retoric utilizat de autor și că acest procedeu diferă de la un tip de roman la altul. În epoca lui Fielding, Balzac sau Filimon, pare firesc ca autorul să încerce să ne convingă că el însuși, și nu altul, este cel care narează; la fel de firesc li se pare lui Flaubert sau Rebreanu să păstreze cea mai desăvârșită tăcere cu privire la narator. Renunțarea la acest procedeu se datorează, ulterior, tocmai faptului că el nu mai e simțit ca firesc: și atunci Henry James sau Proust atribuie deschis narațiunea unor

personaje. În literatură, nimic nu e în chip absolut natural! Ceea ce la un moment dat e considerat așa, devine în altă conjunctură artificial. Prezența sau absența naratorului, identificarea sau separarea lui de autor, investirea personajelor cu această sarcină, toate acestea sunt procedee retorice, artificii, strategii. Bardamu din *Călătorie la capătul nopții* e tot atât de puțin Céline pe cât e Werther din celebrul roman al lui Goethe. Și la oricâtă confuzie (uneori scontată de scriitor) s-ar preta identificarea dintre autor și narator în asemenea romane, lucrurile trebuie elucidate și răspunerile împărțite. Știm cu toții ce s-a întâmplat cu *Bunavestire*: sensul critic și sarcasmul romanului au fost complet eludate de către cei care au considerat că frazele și sentimentele lui Grobei (personajul din perspectiva căruia trebuie citit romanul, chiar dacă el nu este și narator) sunt de fapt ale lui Nicolae Breban; se uită prea ușor în asemenea cazuri că un romancier nu creează personaje doar ca să se exprime pe sine prin intermediul lor, ci și ca să se decică uneori de sine însuși. Distanța dintre autor și narator trebuie păstrată ca o distanță și ca o tensiune, deopotrivă ideologică și stilistică.

Aici e cazul să explic și o altă distincție, pe care am făcut-o de câteva ori în carte: între *perspectivă* și actul propriu-zis al *narării*. Perspectiva este punctul de vedere, actul de a nara este vocea povestitorului. Genette spune că prima se referă la întrebarea „cine vede”, al doilea, la întrebarea „cine narează” (*Figures III*). Nu totdeauna perspectiva implică nararea. În *Pădurea spânzuraților*, relativizarea perspectivei din scena spânzuraților nu atrage automat și înmulțirea vocilor: naratorul rămâne acela impersonal din *Ion*, dar el adoptă, pe rând, punctul de vedere al mai multor personaje. Numai în romanele scrise integral la persoana întâi avem o identitate deplină între punctul de vedere și voce.

Iată și un al doilea exemplu, de asemenea elementar, de data aceasta de lipsă a termenului potrivit: o astfel de situație ne împiedică să distingem între diferitele aspecte ale „povestirii” într-un roman. Este evident că „povestirea” implică cel puțin două planuri principale: al narațiunii (prin care înțelegem acțiunea, personajele, pe scurt diegeza) și al actului de a nara (timpuri, aspecte și moduri specifice). Cum să le numim? Cuvântul „povestire” le implică pe amândouă și e utilizat, în plus, și ca nume al unei specii de proză. „Istorie” și „istorisire” sunt prea generali, „enunț” și „enunțare” prea specializați în lingvistică. Vechii retoricieni distingueau „inventio” de „dispositio”, iar formalistii ruși „fabula” de „subiect”. Narațiune (fapte narate) și narare (actul de a

nara)? *Fapte* relatate și *relatare* a faptelor? Poveste și discurs? Ultimul termen prezintă însă și un dezavantaj de un alt ordin: face dublet cu „prezentare”, care, pe plan retoric, înseamnă „punere în scenă”. Se admite azi că există două moduri de a înfățișa acțiunea sau personajele unui roman, două strategii prin care ele apar cititorului: unul direct, constând în „povestire”, relatare sau discurs, și altul indirect, constând în prezentare sau punere în scenă. În acest context retoric, evident altul decât acela la care m-am referit inițial, discursivitatea caracterizează tipul de roman personal, în care un autor (*Ciocoii vechi și noi*) sau un narator (*Manoil*) se exprimă în chip nemijlocit, și se opune dramatizării, înscenării evenimentelor, din romanul de tip impersonal sau pluripersonal, în care naratorul se identifică cu o voce supraindividuală (*Ion*) sau cu diferite voci și perspective individualizate (*Concert din muzică de Bach*).

E curios că nici structuraliștii francezi, cărora le datorăm majoritatea acestor distincții, și care, pe urmele formalistilor ruși, au studiat minuțios aceste chestiuni, nu sunt mult mai decisi asupra terminologiei, fiecare susținând una proprie. În cazul lor, e valabil ce spuneam comentând fraza ironică a lui Frye despre critici: din dorința de a vindeca limbajul critic de aproximația care a domnit câteva decenii, naratologii și poeticienii actuali construiesc un Turn Babel al disciplinei noastre. El va avea soarta celui din Biblie, desigur, însă deocamdată, cine să te audă, când toți vorbesc? Și iată cum stăm: în loc să convenim asupra unei limbi, scutită de tatonări și confuzii, și deopotrivă și de paralizie, simplă, clară și eficace, nu facem decât să substituim idiomurilor artistice și încântătoare în care vorbeau impresioniștii alte idiomuri, științifice și rebarbative. Asumându-ne un risc major: artiștii criticii, ca toți artiștii, reușeau să se înțeleagă de minune, deși fiecare avea limba lui originală, în vreme ce savanții de astăzi încep să nu se mai înțeleagă decât dacă se închină în aceeași capelă.

Cu aceste precizări în chip de preambul, putem porni în căutarea modelului nostru.

Să luăm mai întâi în considerare unele din propunerile existente. Cum am putea nega faptul, în această ordine de idei, că romanul se împarte, după expresia lui Thibaudet, între aventură și eros, împărțindu-și totodată publicul? Un prim model ne este sugerat chiar de către această separație. Roman al aventurii, în sens larg, este acela care corespunde unei imaginații

active și virile: romanul social și politic, al explorării lumii exterioare, al cuceririi, fie cucerirea intelectuală, religioasă ori de altă natură. El se bizuie pe un ideal de vigoare fizică și morală, și presupune un cititor doritor de mișcare, de acțiune, de luptă. Celălalt tip, romanul erotic, este „feminin”, în măsura în care este psihologic, secret, interior, preferând explorării lumii explorarea sufletului, iar cuceririi, analiza. Analiza psihologică e formă subtilă de bărfă, o cancanerie. De aceea e „feminin” psihologismul. Balzac e viril, Proust feminin. George Eliot din *Adam Bede* aparține întâiului tip, așa cum Jane Austen din *Emma* aparține celui de al doilea. Între patetismul lui Turgheniev din *Prima iubire* și realismul psihologic al lui Henry James din *Daisy Miller* este aceeași deosebire. În aceste condiții, sursele indicate de criticul francez rămân utilizabile, deși oarecum neistorice și prea încăpătoare. Romanul românesc urmează și el o linie dublă. Prin Slavici, Agârbiceanu, Rebreanu sau Preda, ilustrează socialul, politicul, fresca și aventura; prin Duiliu Zamfirescu, G. Ibrăileanu, Hortensia Pagadat-Bengescu și Holban, ilustrează analiza psihologică, tipologia feminină, dramele sufletului.

În *Prima meditație despre Don Quijote* și în *Gânduri despre roman*, Gasset face oarecum abstracție de întâia filieră. Romanul modern, spune el, evoluează de la narațiune la reprezentare și de la subiectul epic la analiză: dă atenție figurilor, personajelor, în interioritatea lor, mai degrabă decât tramei. Aventura se mută în interior: „Idea mea este, prin urmare, aceea că așa-numitul interes dramatic nu are valoare estetică în roman, deși constituie totuși o necesitate mecanică”. Îi displac Balzac și Zola, și în general romanul dinamic al secolului al XIX-lea, dar și, ceea ce se înțelege mai greu, Proust însuși ca „ultimă limită a exagerării caracterului nedramatic al romanului”. În *căutarea timpului pierdut* ar fi lipsit de „suportul rigid care asigură tensiunea, semănând cu o umbrelă fără nervuri de sârmă”. În acest caz, nu e oare o contradicție să conchizi că „esența romanului este dată de trăirea pură, de firea personajelor, și de situațiile în care se află, îndeosebi de atmosfera sau de ambianța creată de acestea”? Tot Gasset afirmă că romanul e „o afirmare estetică a cotidianului”, o oglindă „a ceasului simplu și neaureolat de legendă”. Romancierul n-ar trebui să caute să ne stârnească interesul prin lărgirea orizontului nostru zilnic, prezentându-ne aventuri extraordinare: căci, în definitiv, toate orizonturile umane sunt la fel de bogate în semnificații. E o iluzie a slujnicei de la tejghea că al ducesei e altfel decât al ei: „A fi ducesă e o formă a cotidianului ca oricare alta”.

G. Călinescu, distingând romanul de biografie, credea la rândul lui că viața lui Mitică Popescu, impiegat C.F.R., e mai semnificativă în roman decât viața lui Eminescu. „Când viziunea despre lume pe care o oferă mitul – adaugă Gasset – este coborâtă de pe tronul din înălțimea căruia stăpâna sufletele de către sora sa dușmană, știința, epica își pierde înfățișarea religioasă și o apucă încotro vede cu ochii în căutare de aventuri.” Ideea o va relua, mai pe larg, Northrop Frye în *Anatomia criticii*. Așadar, afirmarea cotidianului în roman e totuna cu eliminarea „mitologiei”, însă putem oare uita că romanul a oferit dintotdeauna gustului public o anumită hrană imaginară, adică o mitologie?

Jacques Cabau, într-o spirituală *Istorie a romanului american*, leagă apariția romanului de dincolo de ocean de dispariția Vestului sălbatic. Romanul compensează în imaginație țara promisă a preeriei și joacă în ochii americanului din ultima sută de ani exact rolul pe care l-au jucat epopeile homerice în ochii vechilor greci, *Eneida* în aceia ai romanilor, legendele lui Arthur și *Cântecul lui Roland* în Occidentul european din evul de mijloc. Gen demitizator, romanul este și unul care mitizează. E un instrument de dezvoltare, dar și o cutie de miracole. Ajută oamenilor să-și cunoască lumea în care trăiesc, dar le deschide și o poartă spre transfigurarea ei. Îi pune în contact cu realul, îngăduindu-le deopotrivă să creadă într-o transcendență. Cele două tipuri în care am clasificat, provizoriu, genul răspund la două necesități umane concomitente și la fel de importante. Romanul „feminin”, psihologic, dezvoltă și analizează; romanul acțiunii oferă duplicatul imaginar al realului istoric. Avem nevoie probabil și de unul, și de altul, și de Holban, și de Rebreanu. Întâiul e o coborâre în arcanele sufletului individual, ale intimității, un viol legal; al doilea e o poveste. Citim *Ion* cu sentimentul eposului, al mitului. Țăranul însetat de pământ și îngenunchind spre a-l săruta este, la Rebreanu, mai puțin acel individ istoricește adevărat, cu care ne-a deprins realismul, și mai mult un *erou*, un Roland sau un Arthur, o ființă mistic unită cu Pământul așa cum este Sinbad marinarul cu Oceanul. *Ioana* lui Holban este în schimb femeia reală înfățișată fără menajamente în îndoielile ei, expusă ochiului plin de gelozie al unui bărbat la fel de real. Tradiția românească a vrut ca mai ales întâia linie să fie considerată fundamentală; de aceea, când vorbim de roman, noi ne gândim înainte de toate la Rebreanu; dovadă de conservatorism al genului la noi, căci istoria romanului modern a părut unora o istorie a impudorii;