

EROS,
THANATOS
ȘI FATUM
ÎN MAHALA

*Incursiune în proza lui
G. M. Zamfirescu*

E I K O N

București, 2024

Semnificațiile labirintului narativ.....	47
3.1. Preliminarii.....	47
3.2. Direcții de interpretare	49
3.2.1. Relația dintre instanțele comunicării – narator și personaj	49
3.2.2. Distanțe temporale dintre planuri	50
3.2.3. Narațiune și lirism	52
3.3. Ipostaze ale naratorului – actorul	56
3.3.1. Spațiu și timp în narațiunea subiectivă.....	58
3.3.2. Protagonist și actanți	60
3.3.3. Tehnica detaliului	63
3.3.4. Traiectul psihologic	65
3.4. Naratorul-martor și naratorul exclus	69
3.5. Naratorul-mesager și falsul mesager	74
3.6. Personajul care își asumă rol de narator.....	80
3.7. Naratorul-demiurgul	83
3.7.1. Cognație și ubicuitate	83
3.7.2. Construcția personajului în manieră clasică	84
3.7.3. Stilul indirect liber.....	85
3.7.4. Tehnici narrative	87
3.7.5. Relatare fără implicare subiectivă	89
3.8. Supranaratorul	91
3.9. Digresiune și discontinuitate narativă.....	93
3.10. Concluzii	96

<i>Cântecul destinelor</i> – Între estetici paralele.....	99
4.1. Preliminarii.....	99
4.2. Aspecte ale romanului. Povestirea	102
4.2.1. Povestirea ca <i>res gestae</i>	103
4.2.2. Valorile povestirii: Povestirea și timpul.....	104
4.2.3. Valorile povestirii: Povestirea și spațiul.....	107
4.2.4. Valorile povestirii: Povestirea și povestitorul.....	110
4.3. Aspecte ale romanului. Intriga	115
4.3.1. Intriga și personajele.....	115
4.3.2. Intriga și destinul	117
4.3.3. Intriga și povestirea	120
4.3.4. Intriga și misterul	122
4.4. Aspecte ale romanului. Profetul și predicatorul.....	125
4.5. Aspecte ale romanului. Schema și ritmul	129
4.5.1. O ramă imperfectă și inutilă.....	129
4.5.2. Darul minunat al cântecului	133
4.6. Aspecte ale romanului. Personajele	137
4.6.1. Eul ficțional și lumea.....	137
4.6.2. Naivul și demonul	138
4.6.3. Îngerul, muierea și păpușa	143
4.6.4. Eul-ficțional și eul-empiric. Personajele și autorul	148
4.6.4.1. Fisuri în armura personajului	148
4.6.4.2. Metamorfoze ale eului empiric	154
4.6.5. Eul individual și eul colectiv.....	157
4.6.6. Eul individual și eul supraindividual. Personajul și destinul... ..	163

4.6.6.1. Viețuirea sub semnul Moirei, Fortuna și Fatum	163
4.6.6.2. Resemnare și sfidare	169
4.6.6.3. Instrumentele destinului	172
4.6.6.4. Simboluri ale destinului.....	176
4.7. Concluzii	180

CAPITOLUL V

Metafizica sexualității în mahalaua cu dragoste	182
5.1. Preliminarii.....	182
5.2. Trihotomia intențiilor interpretative	184
5.3. Conștiința erosului	185
5.4. Romanul iubirii adolescente. Erosul ludic și inițiativ	191
5.5. Pentagonul amoros. Erosul obscen.....	205
5.5.1. Sub semnul fatalității și instinctului	205
5.5.2. Iubirea casnică	207
5.5.3. Triunghiul amoros	208
5.5.4. Patrulaterul amoros	211
5.5.5. Pentagonul amoros	213
5.6. Erosul sacerdotal-absolut	217
5.6.1. Interpretări	217
5.6.2. Ritual și semnificații	219
5.6.3. Contrariile și Androginul	223
5.7. Erotismul orfic.....	227
5.7.1. Între apolinic și dionisiac	227
5.7.2. Medicamen animi	229
5.7.3. Structuri ritualice și adiacențe orfice	231

5.7.4. Orfism dionisiac	234
5.7.5. Cântecul Venerei	237
5.8. Eros thanatic	239
5.8.1. Unde-i dragoste mare e și ură.....	239
5.8.2. Odi et amo	242
5.8.3. „Un suflet viu într-un trup mort și un suflet mort într-un trup viu”	244
5.8.4. Orfism și realism magic.....	245
5.8.5. „Un legământ de dragoste și moarte”.....	247
5.9. Concluzii	249

CAPITOLUL VI

Reprezentări ale reticenței erotice.

Fizica și metafizica iubirii	251
6.1. Preliminarii.....	251
6.2. Sub zodia iubirii	252
6.3. Fecioara arhetipală	255
6.3.1. Arhetipul.....	255
6.3.2. Virilitate și feminitate în mahala	256
6.3.3. Diada metafizică	262
6.3.4. De la arhetip veneric, la arhetip demetric	266
6.3.5. Mitul eternei reîntoarceri	268
6.4. Fecioara prostituată	270
6.4.1. Fecioara și marea	270
6.4.2. Fecioara și Țapul	274
6.5. Concluzii	278

Dimensiuni baroce și conotații mitice

în romanul lui G. M. Zamfirescu	280
7.1. Preliminarii	280
7.2. Modernitatea romanului lui G. M. Zamfirescu.....	283
7.3. Resorturi baroce.....	290
7.3.1. Barocul, o permanență literară.....	290
7.3.2. Dimensiunea tragicului baroc	294
7.3.3. Ofensivă și defensivă barocă.....	299
7.3.4. Strălucire și înfrumusețare.....	302
7.3.5. Sublim și grotesc baroc.....	307
7.3.6. Funebru și declin.....	313
7.4. Mitizare și demitizare	315
7.4.1. Sacrul și profanul, religia și modernitatea	315
7.4.2. Realismul magic	320
7.4.3. Timp mitic și timp profan	324
7.4.4. Topos mitic și topos profan	327
7.5. Concluzii	329

CAPITOLUL VIII

G. M. Zamfirescu – receptare critică.....	332
8.1. Receptarea în epocă	332
8.2. Receptarea ulterioară.....	338
8.3. Concluzii	341
Concluzii.....	343
Bibliografie	355

CAPITOLUL I

REFLECȚII ASUPRA

ROMANULUI ROMÂNESC INTERBELIC

1.1. Preliminarii

În peisajul literaturii române interbelice multe nume de creatori rămân în chip suspect în anonimat. Dacă literatura autohtonă ar fi avut greutatea celei rusești, engleze, franceze sau sud-americane, lucrul ar fi părut, până la un punct, firesc. Acolo unde se adună atât de multe valori este cert ca scriitorii de rang secund să fie ignorați.

În consecință, ne vom strădui *summa ope*, în paginile prezentului opuscul, să demonstrăm cu dovezi pe care le considerăm pertinente că G. M. Zamfirescu reprezintă un scriitor ce trebuie recuperat sau redescoperit de către generația de azi de lectori avizați sau simpli iubitori de frumos estetic. Tratarea obiectivă în selecția valorică a literaturii, după formula consacrată de istoric – *sine ira et studio* – nu este posibilă. Orice act de interpretare critică a artei reprezintă, în esență, un act subiectiv, bazat pe o impresie, așa cum statua fără puțință de tăgadă, G. Călinescu: „La baza oricărei critici stă impresia, percepția. Deși, evident, continua același: în estetică nu e vorba de percepția oricui, adică a profanului, ci de impresia omului de gust.”⁵

Impresia artistică, definită ca judecată de valoare, trebuie susținută de arhitectura operei literare și se cuvine să fie în consonanță cu gustul estetic al consumatorului de artă. Așadar, „impresionismul pornește de la variabilitatea gustului și de la individualitatea operei”⁶, după cum susținea Silviu Iosifescu, care neagă astfel existența

⁵ CĂLINESCU, G, *Principii de estetică*, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 204.

⁶ IOSIFESCU, Silviu, *Sinteze. Configurație și rezonanțe – un itinerar teoretic*, București, Editura Eminescu, 1973, p. 9.

unor criterii rigide de interpretare, intrinseci literaturii. Garabet Ibrăileanu susținea inefabilul unei opere artistice. Bine-cunoscutul exeget recunoștea că nu există formulă care să cuprindă esența unei creații sau a unui scriitor. Prin urmare aspirația criticii literare de a diseca științific, pe probe de laborator, opera unui scriitor „nu e altceva decât îndrăzneala nebună de a viola secretul vieții.”⁷

Dacă vom corobora aceste aserțiuni cu teoria mutației valorilor estetice a lui Eugen Lovinescu, ajungem la înțeleapta constatare că esteticul este un domeniu fluctuant care, pe de o parte, este definit de gustul individual, pe de altă parte, este expresia unei percepții variabile în timp. „Timpul nu iartă, afirma apodictic Lovinescu; prin propria lui acțiune sau uneori ajutat și de critică el mistuie imense cantități de hârtie tipărită [...] o literatură ce s-a bucurat de desăvârșita azeziune estetică a epocii ei.”⁸

Interesează constatarea criticului citat că timpul nu doar scufundă în uitare, ci și scoate la lumina actualității anumite opere literare sau scriitori. De asemenea, se reține ideea că uneori rolul criticii literare este definitoriu în această direcție. Tocmai de aceea, demersul nostru interpretativ ar putea să contribuie la redescoperirea unui scriitor peste care praful timpului s-a așezat prea repede și prea nedrept.

În acest prim capitol vom prezenta câteva aspecte definitorii ale romanului românesc interbelic, așa cum sunt ele analizate de voci consacrate în domeniu. Sumara prezentare a direcțiilor de evoluție a romanului interbelic are ca scop descrierea atmosferei literare în care respiră romancierul G. M. Zamfirescu. Desigur, climatul epocii definește scriitorul și ajută lectorul să perceapă mai bine opera acestuia corelată la epoca istorică și literară. Curente literare care se întrepătrund în opera lui – realism, naturalism, romantism, baroc, modernism – plutesc în spiritul veacului său. Cum se manifestă aceste direcții la fiecare scriitor? Cum valorifică aceste experiențe

⁷ IBRĂILEANU, G., *Studii literare*, București, Editura Cartea Românească, 1930, p. 21.

⁸ LOVINESCU, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. III, București, Editura Minerva, 1981, p. 374.

literare fiecare romancier? Sunt aspecte ce oglindesc originalitatea fiecăruia, un *modus* propriu de reflectare a lumii fără de care nu ar exista diferențiere artistică.

Scopul nostru este de a familiariza cititorul, în acest capitol introductiv, cu climatul artistic al epocii, de a prezenta sumar opera literară a lui G. M. Zamfirescu și reacțiile criticii literare în ceea ce-l privește.

Acest capitol se dorește a fi un preambul al prezentei lucrări. Nu putem să înotăm în apele unui scriitor fără a studia mai întâi malul, fără a cerceta, în ansamblu, direcția din care curge și contextul în care este poziționat, geografic și istoric râul creației sale artistice.

1.2. Poetica romanului interbelic

1.2.1. Arheologia romanului

Narațiune amplă, depășind cu mult oricare altă categorie epică, romanul este epepeea modernă, după cum epepeea este romanul Antichității. G. Călinescu dă o definiție aproape poetică a romanului, considerându-l „o operă de știință [...] un act de cunoaștere metodic și liniștit ca o disecție, sau dacă vreți, pasionat rece, cu nervii supravegheați.”⁹ În descrierea făcută speciei, Mihai Ralea consideră confruntarea ca fiind axul romanescului. Aventura presupune conflict, conflictul presupune ciocnire: „Romanul e luptă, ciocnire de caractere. [...] Fără conflict nu există destin, fără destin nu există roman.”¹⁰

Marthe Robert delimitează și definește metaforic proza românească, pe care o consideră „vis și substitut al realității, evadare în afara lumii și revenire înăuntrul ei, mit și știință, timp pierdut și timp regăsit.”¹¹ Romanul este, întrutotul, o formă literară proteică.

⁹ CĂLINESCU, G, *Principii de estetică*, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 293.

¹⁰ RALEA, Mihai, *Scrieri*, vol. II, București, Editura Minerva, 1977, p. 74.

¹¹ ROBERT, Marthe, *Romanul începuturilor și începutul romanului*, București, Editura Univers, 1983, p. 89.

Începuturile romanului se pierd în „negura timpului”. Tocmai de aceea o sinteză a începuturilor romanului în cultura universală devine o problemă delicată pentru că simțim sub picioare nisipul mișcător al multiplelor și controversatelor opinii critice. Este destul a arăta că, uneori, se caută structuri romanești în lucrări aparținând zorilor umanității, iar alteori se restrânge atât de mult sfera, încât se conchide că romanul începe abia de la Balzac.¹²

În primul caz putem cita pe Mirela Roznoveanu. În lucrarea *Civilizația romanului*, volumul *Rădăcini*, autoarea lărgeste atât de mult sfera romanului, încât analizează texturi romanești în opere epice din zorii societății omenești. De altfel, autoarea precizează că: „Folosind termenul de roman, ne delimităm prin urmare de accepțiunile cunoscute pe care le comportă conceptul de roman modern european, a cărui dată de naștere a fost fixată de majoritatea exegeților în secolul al XVIII-lea [...] Europocentristul uită că lumea este mai veche.”¹³

1.2.2. Copilăria romanului

Este un adevăr incontestabil că în climatul literar contemporan romanul se bucură de cel mai mare prestigiu în raport cu celelalte forme de manifestare artistică. Genurile considerate nobile în literatura Antichității sunt astăzi Cenușărese la curtea Romanului care a devenit „arivistul literaturii moderne.”¹⁴ Însă până aici romanul

¹² În articolul *Problema romanului românesc*, Pompiliu Constantinescu susține că „însăși comedia dantescă e un roman al supraexistenței.” Dintre operele literaturii antice, mai aproape de viziunea realistă a romanului modern sunt *Iliada* și *Daphnis și Chloe*. Însă, afirmă criticul, „e meritul realismului de a fi dat primele creații epice: Balzac e primul mare făuritor de oameni.” CONSTANTINESCU, Pompiliu, *Problema romanului românesc*, în *Sburătorul*, anul IV, nr. 6, decembrie 1926, cf. CONSTANTINESCU, Pompiliu, *Romanul românesc interbelic*, București, Editura Minerva, 1977, p. 7.

¹³ ROZNOVEANU, Mirela, *Civilizația romanului*, * *Rădăcini*, București, Editura Albatros, 1983, p. 7.

¹⁴ GLODEANU, Gheorghe, *Poetica romanului interbelic*, București, Editura Ideea Europeană, 2007, p. 7.

a parcurs un drum lung cu etape de dezvoltare asemănătoare celor din psihologia umană. G. Călinescu îi atribuie lui Balzac paternitatea romanului. Marthe Robert susținea că aventura romanului începe odată cu Don Quijote sau cu Robinson Crusoe.

Copilăria romanului românesc stă sub semnul imitației și al arderii etapelor. Este drept să conferim scrierii lui Dimitrie Cantemir, *Istoria ieroglică*, caracter românesc, dar această lucrare din 1705 nu constituie decât un „monument izolat care nu s-a bucurat de circulație, n-a cunoscut nici imitatori, nici emuli.”¹⁵ Așadar, etapa începuturilor romanului românesc se situează la jumătatea secolului al XIX-lea și aparține epocii pașoptiste. Apariția și evoluția unei specii literare este determinată de maturitatea gustului estetic al publicului literar, deoarece – în accepția exegetului Mihai Ralea – „există o strânsă legătură între poetica timpului și structura sufletească a colectivității care o adoptă.”¹⁶

Sursa de inspirație pentru scriitorii locali nu o constituie nici versiunile desacralizate ale mitului, nici epopeea antică, ci romanul apusean, pe care îl imită, uneori până la servilism. Gheorghe Glodeanu observa că „până la Ciocoi vechi și noi, producția indigenă s-a mărginit la statutul unor simple adaptări ale unor modele străine.”¹⁷

Direcțiile **romanului pașoptist** ilustrează: romanul sentimental, romanul de mistere, cel istoric, romanul de observație. Primele enumerate stau sub semnul romantismului, cel din urmă sub semnul unui realism critic incipient. Modelele europene ale acestor producții autohtone în serie sunt: Honore de Balzac, Alexandre Dumas, Paul Feval, Eugene Sue.¹⁸

¹⁵ ZACIU, Mircea, *Începuturile romanului românesc*, în *Clasici și contemporani*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1994, p. 108

¹⁶ RALEA, Mihai, *Scrieri*, vol. II, București, Editura Minerva, 1977, p. 65.

¹⁷ GLODEANU, Gheorghe, *op. cit.*, p. 10 sq.

¹⁸ Reprezentative pentru începuturile romanului românesc sunt câteva lucrări și studii dintre care amintim: *Pionierii romanului românesc. De la Ion Ghica la G. Baronzii. Antologie*, prefață și note de Șt. Cazimir, București, Editura Minerva, 1973; *Începuturile romanului românesc* în volumul *Clasici și contemporani* de

Încercările românești din această perioadă se individualizează prin câteva note comune. În primul rând, autorii lor excelează în oricare alt gen literar, nefiind romancieri decât în subsidiar. Totuși, pentru perioada 1845-1863 reprezentativ rămâne *Manoil*, de Dimitrie Bolintineanu, considerat un roman epistolar, primul de acest gen din literatura română, dar care suferă acut prin „discursul moralizant, procesul societății, apelul la simț patriotic și la elevație morală.”¹⁹

În al doilea rând, în toate aceste creații de pionierat se remarcă „stângăcii flagrante, erori în obiectivare și compoziție.”²⁰ Convenționalitatea stilului romantic și artificialul misterelor compromit astăzi aceste creații. Construcția personajelor este deficitară; ele sunt cel mai adesea folosite ca simple pretexte, prin urmare coeficientul lor de credibilitate este minim. Pentru primii romancieri ordonarea pe axa temporală a evenimentelor se dovedește dificilă, planurile temporale se amestecă uneori ca într-un puzzle prost asamblat.

Nu ultimul cusur învederat îl reprezintă tezismul moral al romanului. Partizani ai revoluției, „scriitorii își pun personajele să polemizeze cu boierimea retrogradă sau pur și simplu le întrerup deschizând paranteze”, era de părere Silvian Iosifescu în opera citată (p. 205) Rânduri întregi de satiră înverșunată umplu paginile. Scopul etic și didactic al discursului românesc lasă impresia unui orator suit la tribună. De la înălțimea acesteia scriitorul uită dezlănate firele romanului.

Etapa de consolidare a romanului se situează între 1862 și Primul Război Mondial. Punctul de cotitură îl reprezintă publicarea, inițial în foileton, în *Revista română* a lui Alexandru Odobescu, iar în 1863 în volum, a romanului *Ciocoi vechi și noi*. Scriitor realist,

Mircea Zăciu, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1994; *Arta de a începe romanul românesc în Arca lui Noe*, de Nicolae Manolescu; București, Editura Gramar, 2007, pp. 57-118; *Începuturile romanului românesc*, de Teodor Vârgolici, București, Editura pentru Literatură, 1963; *Aspecte ale romanului românesc în secolul al XIX-lea*, de Teodor Vârgolici, București, Editura Eminescu, 1985. (n.a.)

¹⁹ CRAIA, Sultana, *Fetele orașului*, București, Editura Eminescu, 1988, p. 17.

²⁰ IOSIFESCU, Silvian, *În jurul romanului*, București, Editura pentru Literatură, 1961, p. 202.

„pictor colorat și îndrăzneț al societății fanariote”²¹, Nicolae Filimon realizează în maniera fiziologiilor vremii un portret-robot al unei clase sociale contemporane – ciocoiul.

Odată drumul deschis, se vor revărsa: Duiliu Zamfirescu – *Tănase Scatiu* (1895-1896), Ioan Slavici – *Mara* (1894), Ion Agârbiceanu – *Arhanghelii* (1913), Alexandru Vlahuță – *Dan* (1894), Mihail Sadoveanu – *Șoimii* (1904), *Floare ofilită*, (1906), *Însemnările lui Neculai Manea* (1908). B. P. Hașdeu, Mihai Eminescu, Alexandru Macedonski, Constantin Mille, Iosif Vulcan tentează și ei genul, cu mai mult sau mai puțin succes.

În ultimă instanță, trebuie menționat faptul că, deși în perioada antebelică romanul românesc își încheie copilăria, făcând pași mari spre o maturizare forțată, idilismul sămănătorist și sentimentalismul simbolist au reprezentat, fiecare într-un sens deosebit, mișcări ostile obiectivării și solidității epice.

1.2.3. Maturitatea romanului

În câteva decenii romanul românesc se maturizează brusc. Arde etapele. Copilul devine adult fără a cunoaște criza vârstei adolescente cu tribulațiile ei. Critica literară²² susține univoc că perioada interbelică este vârsta de aur a romanului românesc, perioada în care cunoaște „momentul său de adevărată înflorire”²³. Este răs-

²¹ POMPILIU, Constantinescu, *Romanul românesc interbelic*, București, Editura Minerva, 1877, p. 10.

²² Foarte multe lucrări de critică și istorie literară pot fi citate ca repere în ceea ce privește romanul românesc interbelic. Spre exemplificare oferim doar câteva titluri dintre cele mai sugestive: *De la Ion la Ioanide. Prozatori români ai secolului al XX-lea*, de Nicolae Balotă, București, Editura Eminescu, 1974; *Romanul românesc interbelic*, de Pompiliu Constantinescu, București, Editura Minerva, 1977; *Romane și romancierii în secolul al XX-lea*, de Aureliu Goci, București, Editura Fundației PRO, 2000; *Istoria literaturii române în secolul al XX-lea*, de Dumitru Micu, București, Editura Fundației Culturale Române, 2000; *Romanul românesc interbelic*, de Ioan Paler, Pitești, Editura Paralela 45, 1998. (n.a.)

²³ CROHMĂLNICEANU, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, București, Editura Universalia, 2003, p. 123.

IBDIS | www.ibdis.ro

timpul în care această formulă literară le devansează și le absoarbe pe celelalte: „Romanul este genul prin excelență al timpului, că se substituie tuturor genurilor, absorbindu-le pe toate.”²⁴

Dacă în epoca precedentă scriu romane scriitori care excelează în alte domenii, acum apar romancierii de profesie: Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu, Hortensia Papadat Bengescu, Cezar Petrescu, Gib I. Mihăescu, Camil Petrescu, Mihail Sebastian, Mircea Eliade, Anton Holban, Max Blecher, Mateiu Caragiale, Cella Serghi, Grigore Băjenaru, Panait Istrati. Este adevărat că și acești scriitori tentează alte domenii literare, depășind specializarea îngustă sau refuzând să se limiteze la acest gen în care excelează.

Pe de o parte, evoluția formelor romanești presupune sincronizarea deplină cu romanul european, proces început cu *Arhanghelii* lui Ion Agârbiceanu, „operă ce anticipează apariția romanului românesc modern”²⁵. Sincronizarea a presupus, în accepția lui Mircea Zăciu, „o evoluție rapidă și o maturizare în salturi bruște”²⁶ care a făcut posibil ca distanța valorică de la Filimon la Rebreanu să fie parcursă în șase decenii. Nicolae Manolescu reiterează ideea arderii etapelor atunci când constată că distanța, sub raport tehnic, de la Balzac la Proust și Joyce este parcursă de romanul românesc în intervalul 1919-1939.²⁷

Pe de altă parte, evoluția formelor romanești presupune maturizarea conștiinței estetice a romancierilor, proces ce duce la o revoluționare a scriiturii. Mulți creatori sunt preocupați și de teoria sau estetica romanului – rivalitatea artistică dintre G. Călinescu și Camil Petrescu s-a manifestat și în plan teoretic, și în planul creației romanești. Simțind „nevoia racordării sale la experiențele estetice

²⁴ CIOCULESCU, Șerban, *Aspecte literare contemporane*, București, Editura Minerva, 1972, p. 263.

²⁵ GLODEANU, Gheorghe, *Poetica romanului interbelic*, București, Editura Ideea Europeană, 2007, p. 15.

²⁶ ZACIU, Mircea, *Clasici și contemporani*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1994, p. 127.

²⁷ MANOLESCU, Nicolae, *Sadoveanu sau utopia cărții*, București, Editura Minerva, 1993, p. 148.

ale zilei”²⁸, romancierul interbelic adoptă tehnici narative dintre cele mai variate, fapt considerat un fenomen de incontestabilă evoluție. Într-un roman ca *Ion* sau *Concert din muzică de Bach* expunerea epică se desfășoară simultan pe mai multe planuri; în *Patul lui Procust* cronologia este discontinuă și răsturnată, timpul subiectiv înlocuiește timpul obiectiv în *Pânza de păianjen* sau în *Ultima noapte de dragoste*. Monologul interior conferă autenticitate investigației psihologice la Gib I. Mihăescu, Felix Aderca, Anton Holban și alții. Mateiu Caragiale utilizează „proiecții simbolice și subtext criptic”²⁹ în *Craii de Curtea-Veche*. La Mircea Eliade, în *Maitreyi*, romanul ia forma jurnalului, iar la Mihail Sebastian, în *Orașul cu salcâmi*, analiza psihologiei feminine se face cu mijloacele eseului epic.

Cea mai insolită caracteristică a romanului românesc interbelic – consecință firească a arderii etapelor – este dată de manifestarea în simultaneitate a unor experiențe estetice dezvoltate în plan diacronic în literatura occidentală. De aceea constatarea lui Silvian Iosifescu, *opere citate*, p. 218, că „maturizarea și diversitatea maschează o evoluție contradictorie” este justificată și se referă la coexistența celor două modele românești diametrice: **modelul narativ obiectiv** sau balzacian și **modelul narativ experimental**. Prin urmare, prefacerea romanului interbelic este una contorsionată de suprapuneri, abateri și întreruperi cauzate de faptul că, „înainte de a fi atins o largă obiectivare, romanul românesc se va angaja în diverse experiențe cu caracter introspectiv.”³⁰

1.2.4. Modelul narativ obiectiv. Vârsta doricului

Pentru arta europeană acest model narativ reprezenta, în epoca interbelică, o formulă consumată, epuizată. Paradoxal, în literatura română abia anul 1920 (*Ion*, L. Rebreanu) marchează procesul definitiv de obiectivare epică. De aceea, *Ion* a fost considerat o capodoperă, „o revoluție și față de lirismul sămănătorist sau de atitudinea

²⁸ GLODEANU, Gheorghe, *op. cit.*, p. 16.

²⁹ CROHMĂLNICEANU, Ov. S., *op. cit.*, p. 125.

³⁰ CROHMĂLNICEANU, Ov. S., *op. cit.*, p. 123.

poporanistă și față de eticismul ardelean, constituind o dată, istorică am putea spune, în procesul de obiectivare a literaturii noastre epice.³¹

Iată, deci, că acest model epic care nu mai promitea elemente novatoare în literatura occidentală, reprezintă la noi o emblemă a modernității. În principiu, denumim codul narativ obiectiv ca fiind balzacian, dar el poate fi, în egală măsură, tolstoian sau dostoevskian, atâta vreme cât autorul reușește să fuzioneze în roman „elementul documentar cu cel imaginar”³². Creația obiectivă lasă impresia vieții autentice, dar, ne avertizează G. Călinescu, „romanul nu e trăitul însuși, ci o efigie a trăitului.”³³ Pentru romancierul realist obiectiv, realitatea este doar un pretext folosit pentru a-și „putea crea o altă lume, nouă, cu legile ei, cu întâmplările ei.”³⁴ Pompiliu Constantinescu nu admite ca literatura romanescului să fie considerată *mimesis*. Deși materialul de la care pornește romanul este obiectiv, el redă succesiv fizionomia interioară a diferitelor epoci, fără a fi o copie a realității, susține criticul în *Romanul românesc interbelic* (p. 7).

Condiția esențială a romancierului obiectiv rămâne **observația**. Marii creatori realiști ai literaturii occidentale au mărturisit acest aspect: „Un scriitor – afirma William Faulkner – n-are nevoie decât de trei lucruri: experiență, observație și imaginație.”³⁵

Romanul devine, în accepția lui Eugen Lovinescu, „un vast panou curgător de fapte învălmășite, ce se perindă aproape fără început și sfârșit”³⁶, aparent fără altă finalitatea decât aceea de a reda complexitatea lumii reale. Iată de ce, Hemingway avertiza că „dacă un scriitor încetează să observe, e terminat.”³⁷

³¹ LOVINESCU, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. III, București, Editura Minerva, 1981, p. 242.

³² VLAD, Ion, *Convergențe, concepte și alternative ale lecturii*, Cluj, Editura Dacia, 1972, p. 8.

³³ CĂLINESCU, G., *Principii de estetică*, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 295.

³⁴ REBREANU, Ion, *Mărturisiri, literare*, București, Editura Minerva, 1971, p. 296.

³⁵ *Romanciers au travail*, Paris, Editura Gallimard, 1967, p. 12.

³⁶ LOVINESCU, Eugen, *op. cit.*, p. 243.

³⁷ *Romanciers au travail*, Paris, Editura Gallimard, 1967, p. 145.