



Școala doctorală de Filologie și Istorie

Domeniul de doctorat: Filologie

TEZĂ DE DOCTORAT

***CONGRUENȚA SPAȚIULUI ȘI A TIMPULUI ÎN ROMANESCU
ANILOR '70***

REZUMAT

Doctorand:

Alina Roxana MUȘAT (STOIAN)

Conducător de doctorat:

Prof. Univ. Dr. **Gheorghe MANOLACHE**

SIBIU 2025

La baza prezentei cercetări cu privire la congruența spațiului și timpului în romanescul „seriei” șaptezeciste se regăsește opțiunea de a investiga și explora geocritic „hărțile narative” ale unor locuri (*lieux*), nonlocuri (*non-places*), spații terțiare (*Thridspace*) și, mai cu seamă, „altfel” de locuri (*autres lieux*) etc. În ceea ce privește „heterotopiile” (*hétérotopies*), acestea se relevă sub forma de „relații” între amplasamente (*emplacements*) în care timpul nu mai apare decât ca unul dintre posibilele „jocuri de distribuire” între elementele eșalonate în spațiu. Bertrand Westphal, Robert Thally jr., Edward Soja, Michel Foucault, M. Bahtin, Zygmunt Bauman *et alii* au pledat edificator asupra unor maniere de reprezentare cronotopică, heterotopică, retrotopică etc. în literatură, în general, și cadrul romanului, în special.

Atari perspective se recunosc în dezvoltarea spațio-temporalității din cadrul romanescului celui de-al șaptelea deceniu al secolului trecut. Marca individualiza(n)tă a incursiunii geocritice de față este conferită de interfațarea particularităților caracteristice spațiului autohton care își trădează aderențele imperiale fie acestea de sorginte otomană, rusă ori austro-ungară.

În legătură cu modalitatea în/prin care s-a putut realiza aplicarea metodei geocritice pe corpusul constituit din romanele: *Drumul egal al fiecărei zile*; *Dimineață pierdută* (Gabriela Adameșteanu); *Viața la o margine de șosea*; *Bate și ți se va deschide*; *Ierarhii* (Mihai Sin); *Cartea fiilor*; *Istorii 1-V* (Mircea Ciobanu); *Rug și flacără*; *1784, vreme în schimbare*; *Mierea* (Eugen Uricaru); *Masa zarafului*; *Duminica mironosițelor*; *Întoarcerea lui Pascal*; *Prințul Ghica* (Dana Dumitriu); *Anna sau pasărea paradisului*; *Caii salbatici* (Radu Mares); *Captivi*; *Cartea Fiului*; *Anii de ucenicie ai lui August Prostul* (Norman Manea); *Fără vâsle*; *Noaptea*; *Grădina Icoanei* [*Somnul vameșului*] (Bujor Nedelcovici) am considerat că trebuie să ne raportăm la punctele de vedere ale lui Bertrand Westphal, Robert T. Tally Jr., Henri Lefebvre, Fredric Jameson, Edward Soja și a altor teoreticieni geo-/ecocritici care nu pierd din vedere faptul că, odată cu „modus operandi” geocritică, se instituie și un alt „schimb de operații” în sensul că literatura „cartografiază” și transformă „geografiile sociale” iar geospațiile (spațiile reale identificate geo-/topografic), la rândul lor, „modelează” „form(u)ele estetice”, profilul artistic al romanelor fiind în acord cu morfologia spațiului transfigurat.

Favorizarea de către geocritică a grilelor de lectură exersate în gamă spațio-temporală (cronotopică, heterotopică etc.) a determinat și recursul inherent la „spatial turn” („turnură spațială”), poziție reperată anume la nivelul „referențialității”, accentul fiind returnat pe (re)gândirea relațiilor dintre spațiu și literatură, cu un plus de atenție asupra „interacțiunilor” dintre referentul spațial și reprezentările sale în plan ficțional.

Perspectiva interpretativă (pentru care am optat) nu mai poate aborda în mod separat spațiul și timpul decât dacă, la rândul său, dorește neapărat să certifice stereotipurile mimetiste pe care, de fapt, s-a străduit să le denunțe pe tot parcursul tezei de doctorat. Astfel, (re)citirea în cheie geocritică a „hărților narrative” ale metropolelor prezente în aceste „romane neo-”realiste/moderniste -fie acestea București, Paris, Viena, Berlin, Constantinopol, Londra, Napoli, Genova ș.a. sau a unor „amplasamente marginale” (Brăila, Buzău, Ghergani, Orașul de Sus, Vladia, Făgăraș, etc.)- are un sens relativ, ceea ce importă ținând, în principal, de partea subiectivă implicată în multifocalizarea și decodarea triadei: „endo-”, „-alo-” și „exogenă”, perspective care se dovedesc a fi întrucâtva „compartimentate”.

„Seria neo-”modernistă/realistă, avută sub observație, s-a dovedit a fi compusă din prozatori interesați de reciclarea formelor tematice și de (re)exersarea formulelor narrative într-un registru parțial-diferit de poetica „subversivității retractactile”. Cei mai mulți dintre romancierii vizați de noi au fost plasați de către critica literară în zona de acces la literatura experimentală, „neo-”realistă/modernistă, decodată și acceptată ca o formă moderată a distanțării de „modelul” romanului șaizecist. Este vorba despre un fenomen nespectaculos, remarcat odată cu publicarea romanului *Martorii* (1968) de Mircea Ciobanu și, mai cu seamă, de apariția cărților lui Norman Manea: *Captivi* (1970), *Cartea Fiului* (1976), *Anii de ucenicie ai lui August Prostul* (1979), ciclul *Variante la un autoportret* fiind considerat de noi ca „piatra de hotar” între romanul modernist și versiunea „neo-” care l-a concurat. Ceea ce îi diferențiază pe acești novatori de antecesorii se rezumă la o indeniabilă disponibilitate narativă instituită odată cu adoptarea unei noi ecuații dintre ficționalitate și factualitate și, evident a unei/unor „alte” opțiuni narrative începând cu schimbarea perspectivei („turnura spațială”), a registrelor și a vocilor, continuând cu modul de (re)construcție a personajului și de (re)configurare a unor lumi „alternative”, „heterotopice”, „retrotopice” etc.

Referitor la personaj, acestei instanțe narrative i-au fost distribuite „roluri” diferite în funcție de natura informațiilor, de rolul jucat de acestea în gestionarea relațiilor narrative, de poziția/funcția sa în povestire ori de reacția cu privire la procesul de adaptare/adekvare la realitate. Evident, pe lângă „piedicile” de ordin literar și presiunile canonului modernist, au existat nenumărate forme de cenzură politico-ideologică. Unii dintre prozatorii „seriei neo-”moderniste/realiste s-au confruntat cu mecanismele absconse ale „controlului prealabil” exercitat de partid și securitate -prin „organele specializate”- dobândind, cu timpul, o anume experiență în a eluda și evita procesul de „cernere” tematică a adevărului (istoric și politic, de regulă) din păstura ficționalului.

Din „Preliminarii cu privire la configurarea tezei de doctorat” (1-22) rezultă că, în ceea ce ne privește, am luat în calcul departajările de ordin semantic, sintactic, pragmatic, naratologic operate de Jean-Marie Schaeffer, potrivit cărora narațiunea faptică/factuală este referențială și promovează „pretenții” de veridicitate referențială, în timp ce narațiunea fictivă/ficțională nu are nicio referință (sau cel puțin niciuna în „lumea noastră”) aceste narațiuni distingându-se prin sintaxa lor particulară, logico-lingvistică.

În esență, teza de doctorat lămurește un fapt de istorie literară peste care s-a trecut și se mai trece în continuare cu „indiferență”: odată cu apariția la orizont a prozatorilor „seriei șaptezeciste”, aparent, noua partitură narativă lasă impresia că, de fapt, prin prezența ei, nu s-ar încălca, în fond, legile prestabilite prin canonul modernist. În realitate însă, „noul roman românesc” își construiește proteic și prevăzător propriile reguli pe care le propulsează voit între copertile unor cărți cu titluri cuminiți: *Drumul egal al fiecărei zile* (1975), *Dimineața pierdută* (1983), *Viața la o margine de șosea* (1975), *Bate și ți se va deschide* (1978), *Ierarhii* (1981), *Martorii* (1968); *Istorii 1-V* (1977-1986), *Vladia* (1982), *Rug și flacără* (1977), *1784, vreme în schimbare* (1984), *Mierea* (1978), *Masa zarafului* (1972), *Duminica mironosițelor* (1977), *Întoarcerea lui Pascal* (1979), *Prințul Ghica* (1982-1984-1986), *Anna sau pasarea paradisului* (1972), *Caii sălbatici* (1981), *Captivi* (1970), *Cartea Fiului* (1976), *Anii de ucenicie ai lui August Prostul* (1979), *Ultimii* (1970), *Fără vâsle* (1974), *Noaptea* (1972), *Grădina Icoanei* (1977), [*Somnul vameșului*, 1981]; *Zile de nisip* (1979) etc. Prin urmare, asistăm la un „altfel de joc” desfășurat după „norme” pe care „cenzorii” nu le mai cunosc în profunzime și, ca urmare, nu se mai pot opune editării anumitor romane, mulțumindu-se doar cu „propuneri” și/sau „revizuiuri”.

N-am putea înțelege ceea ce se resimte din „efectele obsedantului deceniu” asupra „seriei neo-”moderniste/realiste dacă nu i-am „raporta” pe Norman Manea, Gabriela Adameșteanu, Bujor Nedelcovici, Dana Dumitriu, Radu Mareș, Mircea Ciobanu, Mihai Sin, Eugen Uricaru ș.a. la Marin Preda, Augustin Buzura, Al. Ivăsiuc, Nicolae Breban, Constantin Țoiu ș.a. Am reținut ca semnificativă referința lui Norman Manea cu privire la „durata noastră inefabilă”, la „spaimile, prăpăstiile, naivitățile, dedublarea, amânările, complicațiile”, prezente în fiecare dintre acești scriitori, aflate „în conexiune” cu tot ceea ce a „precedat” și succedat etapei „întunecatului deceniu”. Prin urmare, între prioritățile noului tip de roman nu se mai află doar chestiuni de ordin tematic și istoric, articulate în jurul deconspirării abuzului și a traumei/traumelor cauzate de nedreptatea social-istorică din anii ‘50 ori a restabilirii adevărului. Pentru că, din cele observate de noi, și-au făcut loc -tot mai vizibil- aspecte legate de felul particular de a crea o nouă structură românească și, evident, de a propulsa o „metodă”

de reasnanare narativă, una în măsură să confere expresivitate noului/altui tip de personaj, în primul rând și a unei alte perspective asupra relației congruente dintre spațiu și timp. Prin referirea la particularitatea „relației de succesiune” între modernismul recuperat al anilor ’60 și neomodernismul anilor ’70, am acceptat ca validă nuanțarea lui A.D. Xenopol, potrivit căreia, ceea ce contează pentru „faptele de succesiune” nu se rezumă atât la asemănare, cât, mai curând, la „diferența specifică”, recte la „partea diferită” a relației.

După cum se poate constata, este în joc o nuanță mai puțin sesizată de criticii și istoricii noștri literari care s-au arătat interesați, cu precădere, de „vârsta postbelică” a canonului modernist. În logica xenopoliană, „faptele de succesiune” sunt cele la care „repetiția” se face astfel încât lipsa de asemănare să (con)ducă spre elementul comun, unde „variațiile sunt continue” și nu spre discrepanțe, recte „diferențe specifice”. În consecință, pledoaria lui A.D. Xenopol poate fi angajată cu succes în devoalarea „legilor abstracte de succesiune”, așa cum sunt ele prezente în cultura și literatura română, cu precizarea că acestea „nu dau naștere decât la serii de fenomene sau evenimente întotdeauna unice și caracteristice”. În cazul de față, aceste serii au fost raportate, la neomodernism, respectiv neorealism. Așa se face că, între „fenomenele individuale”, atât în raport cu spațiul, cât și în relație cu timpul, au rămas doar cele de factură istorică propriu-zisă. În legătură cu evidențierea faptelor de „succesiune” și de „repetiție” în cultura și literatura română din a doua jumătate a veacului trecut, considerăm că ambele fenomene sunt inerente în enuclearea neomodernismului/neorealismului pentru că împreună alcătuiesc identitatea literaturii noastre postbelice, recunoscută atât la nivelul „continuităților relevante pentru un anume destin istoric”, cât și la cel al detaliilor care „dau samă” despre bogăția literaturii și „specificitatea” culturii în cauză. Evident, în mod particular, au fost relevate și o serie de amănunte ce vizează „crizismul” culturii moderniste ca fenomen imprevizibil și spontan.

Din perspectiva sociologiei literare, „seria” neomodernistă, la care ne-am referit, s-a dovedit a fi una constituită din scriitori născuți (cu aproximație, desigur!) între 1935/6-1945/7, în marea lor majoritate romancieri, care au succedat, în plan literar și cultural, „generației șaizeciste”. În cazul „seriei” șaptezeciste, ar fi în discuție ceea ce Laurențiu Ulici considera drept o „promoție literară reformată”. În anii ’70, printr-o atare operație reconstructivă s-a vizat un fenomen care, în ordinea „poeticii” și a „poieticii” modernismului, s-a dovedit a fi „înseriabil” cultural și literar.

De ce am optat pentru o atare perspectivă? Spre a putea evidenția prezența unui fenomen mai puțin studiat: congruența spațiului și a timpului care să-și confirme prezența cronotopică (asumată ca „timp-spațiu”), ca o „conexiune esențială a relațiilor temporale și

spațiale valorificate artistic” în romanescul anilor ‘70. Pentru că, după cum preciza M. Bahtin, „în cronotopul literar-artistic are loc contopirea indiciilor spațiale și temporale într-un ansamblu inteligibil și concret”. Prin urmare, într-un atare „produs” congruent, timpul „se condensează, se comprimă și devine vizibil din punct de vedere artistic”. La rândul său, spațiul însă „se intensifică, pătrunde în mișcarea timpului, a subiectului, a istoriei”, cu efecte vizibile în faptul că „indiciile timpului se relevă în spațiu”, iar „spațiul este înțeles și măsurat prin timp”. Prin urmare, „intersectarea seriilor” și „contopirea indiciilor” constituie caracteristica „cronotopului artistic” reperat de noi, în diferite ipostaze, în romanescul „seriei neo-” moderniste/realiste.

Considerăm că neomodernismul românesc s-a dovedit a fi, în realitate, „un novatorism răsturnat”, „à rebours”!, cum ar spune Ion Bogdan Lefter. Într-adevăr, fără resursele unei redimensionări experimentale „autentice”, neomodernismul anilor ‘60-’70 confirmă, de facto, un modernism „à contre-pied”, cu o evoluție paradoxală „à contresens”, în versiunea lui Gh. Manolache „o noutate cu sens contrar!”. Acesta este și motivul pentru care, în opțiunea lui Ion Bogdan Lefter, Gh. Manolache, Ion Simuț ș.a., anii ‘60 și ‘70 vor rămâne, „în zona lor centrală”, sub „semnul unei reluări de tip „neo-”. În opinia noastră, din motive strict conjuncturale, proiectul modernist a fost, mai degrabă, unul deturnat, sustras evoluției literare firești, fără a fi însă în totalitate lichidat.

În ceea ce privește „prezentarea succintă a ‘teoriei’ aflate la baza temei de cercetare” (1.: 23-50) aceasta a fost (con)centrată, cu precădere, pe clarificarea unor chestiuni privitoare la rolul „protocoalelor fictive” în configurarea romanescului „seriei” neomoderniste. Observația de la care am pornit a avut în vedere faptul că romancierii de care ne-am ocupat desenează o „hartă a locului”, în sensul că ei își construiesc lumea lor narativă ca un posibil univers heterotopic luând cu împrumut aspecte din lumea reală pe care le juxtapun într-un spațiu absolut „altfel”, un heterospațiu situat „în afara tuturor locurilor”, chiar dacă acesta poate fi localizabil „în mod efectiv”. Ipoteza se bazează pe observația că, spre deosebire de un enunț tranzitiv -care este unul de natură logică implicit, altfel spus, „un univers propozițional”, presupozitional sau contrafactual menit să ajute la soluționarea unei/unor „probleme filosofice”-, o ficțiune artistică este activată într-un mod imersiv în sensul că ea este „trăită” și stocată în memoria cititorului ca un „univers altfel” închis în sine și, simultan, deschis către alții.

Modificarea „perspectivei” și a „punctului de vedere”, „încălcarea cronologiei” prin balansul continuu între eveniment și „arabescul narativ”, opțiunea pentru „diferențiere” între ceea ce se povestește și ceea ce se camuflează sub urzeala povestirii, deconstruirea și

reconstruirea noțiunii/categoriei de personaj, asumarea unui/unor altfel de spațiu(ii) revederea ecuației utopie-heterotopie-retrotopie-distopie sunt semnele desprinderii de versiunea canonică a romanului în varianta lui consacrată în interbelic, reactivată și reformată în anii '60. În viziunea duală a romancierului șaptezecist, „literatura se deschide (existențial) spre realitate, contractându-se totodată (fenomenologic) în mini-universul său ficțional, suficient sieși”, subliniază Norman Manea. Nu am exagerat atunci când am afirmat că fiecare eșantion de „roman șaptezecist” poate emite pretenția că are în obiectiv o nouă formulă de subminare a romanescului tradițional (canonic), opțiune certificată de/prin acordarea de priorități narative „antiromanescului” destinat să acrediteze o „altfel” de viziune asupra vieții. Aceasta în condițiile în care s-a dovedit că „romanul are conștiința încărcată” ori de câte ori „își face autocritica” (Nathalie Sarraute) sau chiar și atunci când se află într-un „raport de ruptură” cu modelul preexistent: cel șazecist în cazul de față. În ceea ce privește „antiromanescul”, acceptând ideea că este imposibil să se ofere o definiție atotcuprinzătoare și universal-valabilă a romanescului, Albert Thibaudet îl consideră mai curând o „derivație a romanului” și nu un „factor (re)generator” al acestuia, opinie cu un ecou vizibil recunoscut în perspectiva lui N. Manolescu a cărui constatare îl va conduce la presupunerea că există diverse categorii de „romanesc” dependente de tematica și stilul romanelor. Precizăm că, în cazul romanului arondat „seriei” șaptezeciste, se cumulează modalități diverse de discurs narativ astfel că narațiunea și descrierea nu mai exclud monologul cu generoase „implicații lirice”, fuziunea dintre dinamic și static căpătând, în acest caz, o „nouă expresie” printr-o subtilă mișcare subterană aflată la baza enunțului narativ la persoana întâi.

Prin „specificarea scopului, precizarea obiectivelor și a structurii tezei de doctorat *Congruența spațiului și a timpului în romanescul anilor '70* (2.: 51-69) am oferit un „răspuns” (pe care ni l-am dorit adecvat) cu privire la dinamica „ecuației kreigeriene”: ficțiune-istorie-realitate empirică prezentă în romanescul „seriei” șaptezeciste, cu precădere în romanele lui Norman Manea, Radu Mareș, Gabrielei Adameșteanu, Danei Dumitriu, Mircea Ciobanu, Eugen Uricaru, Bujor Nedelcovici, Mihai Sin ș.a. Coordonatele prezentului demers exegetic se regăsesc în registre critice „binetemperate”, tentația profunzimii, obiectivitatea și echidistanța abordării constituind o prioritate imposibil de obturat.

Având în vedere tradiția criticii noastre „inter-” și, mai ales, a celei postbelice, care a privit cu suspiciune (uneori chiar cu ostilitate!) orice teorie care ținea la distanță opera literară față de „realitate” (străduindu-se din răspuseri să apropie cât mai vizibil ficțiunea de factualitate), ne-am fixat ca prioritate evaluarea critică a durabilității conceptelor de „realism” și de „imitație” în tandem cu străduința de a regăsi, în romanele abordate, „obiecte ale imitației”

caracteristice acestei „serii” romanești. Aceasta, în ciuda faptului că, alături de Murray Krieger, admitem, totodată, „caracterul arbitrar”, artificial al oricărei „decizii ficționale”. În esență, am optat pentru o versiune aristoteliană, aproximativ-similară celei avansate de Northrop Frye care vedea în opera literară un produs estetic al „măiestriei” și al „inventivității” umane, un „model al lumii”, dacă nu chiar „un model *pentru* acea lume”. Desigur, fără a supralicita însă capacitatea ficțiunii de a se oferi și ca o posibilitate de evadare din real(itate) în lumea imaginară, variantă care ne-a consolidat perspectiva asupra ficțiunii romanești/antiromanești ca alternativă ademenitoare la realitatea imediată și ca probă în evidențierea de „locus communis” ale criticii noastre tematiste din anii '70. Am luat în calcul și posibilitatea de a nu ne ocupa de „ficțiune ca ficțiune”, din moment ce interesul nostru în legătură cu ea se limitează la devoalarea „subțirelui strat alegoric”, la care se referea Murray Krieger. Așa că a trebuit să alegem între „o ficțiune autentică” (ce se autojustifică) sau o „parodie de ficțiune”, a cărei existență neînsemnată, efemeră, depinde de „adevărul transcendent ce trebuie revelat”, adevăr a cărui existență depinde, la rândul ei, de acea ficțiune. Așa cum o confirmă romanul „seriei” șaptezeciste, imboldurile extraliterare nu pot să anuleze propensiunea spre „ficțiunea ca ficțiune” și, prin urmare, nu pot bloca accesul la realități ficționale, la întâlniri cu persona(j)e pe care nu le vom recunoaște în realitatea imediată, cu toate că *persona* lasă impresia că ar fuziona cu *persoana* și/sau chiar cu *personajul*. Aceasta pentru că, în ceea ce ne privește, noi nu am suprapus hărțile ficțiunii cu cele ale realității considerând că romanele ca produse ale ficțiunii ne aduc aminte, spre exemplu, de realitate în alt mod decât cel instituit de/prin redarea neprelucrată a unor aspecte factuale.

Privitor la „provocările și limitele investigației” de față (3.: 70-89), ne-am arătat interesul față de particularitățile congruenței spațiului și timpului în neoromanescul anilor '70. La baza agonisticii se află intenția de a (re)stabilii „numitorul comun” al metamorfozei timpului în spațiu, respectiv a reconstituirii acordului dintre spațiu și timp, așa cum se recunoaște această transformare morfologică și funcțională în cărțile de care ne-am ocupat. O primă constatare de ordin „retrotopic” evidențiază faptul că trecutul (cu tot ceea ce a rămas în urmă) și/sau viitorul (cu tot ceea ce este prefigurat) tind să se depună pe „suprafața netedă a prezentului”, „schema” putând fi oricând reinventată prin chiar „reversul” ei (Zygmunt Bauman).

Provocările, la care ne refeream, au vizat posibilitatea de a răspunde unor întrebări în legătură cu: *cine* vorbește? *Care* este statutul vocii ce dă naștere „poveștilor” și *în ce mod/în ce măsură* această voce este responsabilă pentru „declarațiile narrative” la care s-a angajat? După cum, în alt plan, am clarificat felul în care am (re)definit relațiile și am (re)fixat granițele dintre „interiorul” (*le dedans*) și „exteriorul” (*le dehors*) „lumilor povestite”. Am precizat,

deasemeni, care este „efectul” unor întrebări vizând temporalitatea atunci când am măsurat ecartul (mai mare sau mai mic) care separă timpul actului narativ de momentul în care se petrece povestea (*le récit*). Evident, nu am putut evita prezentarea strategiilor care permit oricărui narator să se infiltreze în conștiința unuia sau a mai multor personaje spre a-și putea dezvălui conținutul, la adăpost de privirea curioasă a „cititorului model”.

O ipoteză pe care am mizat este și cea potrivit căreia, în „arta povestirii”, naratorul nu este niciodată autorul, ci doar un „rol fictiv”, inventat și adoptat de autor, ruptura între „eul creativ” și „eul biografic” fiind, în cazul acestor neoromane, mai mult decât evidentă. Consecințele acestui „diferend” se recunosc în instalarea criticii literare și a naratologiei în interstițiul creat de decalajul între „eul conștient” și „subiectul creator”.

În ceea ce privește modelele de analiză puse în acțiune (fără a ne îndepărta de sugestiile lui Jean-Marie Schaeffer și ale lui Umberto Eco), acestea s-au constiuit într-o versiune sintetică în care piesele de bază au fost variantele prototipice oferite de F. K. Stanzel și Gérard Genette care, cu toate că au în comun o serie de piste analitice, nu sunt însă, în totalitate, „superpozabile”, compatibile. După cum s-a putut constata, modelul triangular al lui Genette: *narațiune – povestire - istorie* (pentru care ne-am exprimat opțiuni favorabile) este mai ușor de manevrat (și evident, cu mult mai complet) decât prototipul lui Stanzel în care chestiunile legate de timp sunt oarecum suspendate, dacă nu chiar eludate.

În consecință, nu avem de unde să știm dacă „naratorul auctorial” din *Istoriile* sau *Martorii* lui Mircea Ciobanu ori cel din *Captivi*, *Cartea fiului* (Partea a doua *August*) și *Anii de ucenicie ai lui August Prostul* de Norman Manea, cel din *Caii sălbatici* de Radu Mareș ori cel din *Prințul Ghica* de Dana Dumitriu sau *Dimineața pierdută* de Gabriela Adameșteanu (desigur, exemplele pot fi generalizate și extinse) este, cu adevărat, unul omniscient sau nu. În ceea ce privește raportarea narativă a unui „eveniment” (a unei „istorii”) la cauza care l-a declanșat, demersul implică, firește, pe lângă nonlinearitatea cronologiei, chestiuni legate de „viteza” povestirii în raport cu cea a întâmplărilor narate, aspecte referitoare la frecvența recunoscută în dezvoltarea „povestirii iterative” precum și o evidentă retrospecție. Punctele de vedere ale lui Gérard Genette și cele ale lui F.K. Stanzel, ne-au convins că între ficționalitate și factualitate există (inter)comunicare, (inter)acțiune, (inter)șanjabilitate, „schimburi avatajos-reciproce” pe motiv că nu există „deosebiri *a priori* de regim narativ între ficțiune și non-ficțiune”. În concluzie, alături de Gérard Genette, admitem că „nu există nici ficțiune pură, nici istorie într-atât de riguroasă încât să se abțină de la orice 'punere în intrigă' și de la orice procedeu romanesc”. Aceasta pentru că ambele „regimuri nu sunt atât de îndepărtate unul de celălalt (pe cât se crede) și nici, fiecare în parte, atât de omogen(izat)e cât se poate presupune

de la distanță. În baza celor semnalate de George Manolache, suntem martorii unor experiențe românești prin care formele narative încălcă voluntar frontiera dintre ficțiune și non-ficțiune, roman și antiroman, forțând limita dintre narator, autor și personaje sau la modul general, dintre literatură, aliteratură și succedaneu. În ceea ce ne privește, am discernut atât între „calitatea vieții” din romanele *Drumul egal al fiecărei zile*; *Dimineață pierdută*, *Viața la o margine de șosea*; *Bate și ți se va deschide*; *Ierarhii*, *Cartea fiilor*; *Istorii 1-V*, *Masa zarafului*; *Duminica mironosițelor*; *Întoarcerea lui Pascal*; *Prințul Ghica*, *Captivi*; *Cartea fiului*; *Anii de ucenicie ai lui August Proștu*, *Ultimii*; *Fără vâsle*; *Noaptea*; *Grădina Icoanei*; *Zile de nisip*; *Somnul vameșului*, condiția naratorului precum și între tipurile de instanțe narative.

Prin „fixarea în ‘ramă neo-’modernistă/realistă a eșantionului de romancieri reprezentativi pentru ‘seria’ șaptezecistă” (I.: 90-136) am demonstrat că, în ciuda unor „atitudini rezervate” se poate discuta despre un „fenomen neo-”realist/modernist în cultura și literatura română. În ceea ce privește cronologia „seriei” de romancieri șaptezeciști, în principiu, ea se înscrie (cu aproximație, desigur) pe aceleași coordonate de ordin cronologic, biografic și sociologic semnalate de Călin Căliman în cazul generației ’70 de regizori neorealiști, constelație din care, pe lângă Mircea Veroiu și Dan Pița, mai face parte o falangă impozantă de regizori care „au avut – sau mai au – un cuvânt important de spus în filmul românesc”: Radu Gabrea, Mircea Daneliuc, Alexandru Tatos, Stere Gulea, Ada Pistiner ș.a. La un bilanț al „notelor comune” ale „seriei” ’70 în cultura română – cu precădere în cinematografie și literatură-, acestea se pot configura cumulativ într-o gamă de „caracteristici proprii” și comune celor două arte, dintre care Alexandru Tatos și Nicolae Manolescu rețin: recursul la încifrare în relevarea adevărului, expunerea esopică („printre rânduri”), echivocă, sau prin apelul la diversele jocuri ale „aparenței și esenței” ș.a.m.d.

Am demonstrat că „tema compasiunii” a jucat un rol major în scrierile neorealiste, în sensul că romancierii șaptezeciști (Radu Mareș, Eugen Uricaru, Gabriela Adameșteanu, Norman Manea, Dana Dumitriu, Mircea Ciobanu, Mihai Sin, Bujor Nedelcovici ș.a.) au dorit să descrie emoțiile și experiențele individuale și/sau de grup prin intermediul unor naratori subiectivi, transfocatorul -unul cu distanța focală variabilă continuă- fiind concentrat pe fapte aprofundate și pe reprezentări binare ale identității. În cazul relației dintre realism și neorealism, am considerat că se poate lua în calcul și o anumită continuitate în ceea ce privește situarea „în moment”, cu precizarea că șaptezeciștii au înțeles că „momentul” pentru care au optat emerge dintr-un trecut al cărui cordon ombilical nu a fost în totalitate retezat. Așa se explică de ce, în plan tematic, romanele neorealiste ale Gabrielei Adameșteanu, Mihai Sin, Norman Manea, Bujor Nedelcovici ș.a. au validat intenția de a scoate la iveală poveștile

neobservate sau ignorate ale „clasei de jos” și/sau ale unor personaje înfrânte de o „realitate ingrată”, una de-a dreptul dezavuiabilă. Folosirea unui limbaj colocvial, argotic pe alocuri (în cazul romanelor Gabrielei Adameșteanu, Radu Mareș ș.a.), conferă pasajelor românești o notă acut-realistă, după cum recursul la mituri și simboluri, parabole etc. (Dana Dumitriu, Eugen Uricaru, Norman Manea, Mircea Ciobanu etc.) constituie cota-parte dintr-o strategie ce va evita descriptivismul spre a se putea angaja în transmiterea emoțiilor care stau la baza reconfigurării realității obiective. În ceea ce-l privește pe Mihai Sin nu îl putem aronda (totuși), „stricto sensu”, „metarealismului” (Anton Cosma), orientare cu care prozatorul se învecinează mai curând temporar decât stilistic, naratorial. În versiunea lui Mihail Epshtein -inventatorul conceptului „metarealism” (1981) și promotorul lui în revista sovietică „Literatura Voprosy” (1983), din punct de vedere filosofic, metarealismul este un „realism metafizic” iar în variantă „stilistică”, el nu este nimic mai mult decât un „realism metaforic”. Ipoteza, avută în vedere de noi pornește de la presupuziția că putem recunoaște „meta-”, respectiv „neo-”realismul prozei lui Mihai Sin din felul în care autorul descrie realitatea care se află dincolo de perspectiva psihologică subiectivă. Primele romane ale lui Mircea Ciobanu -*Martorii* (1968), (revăzut în 1973), *Cartea fiilor* (1970)- confirmă prezența unui scriitor emblematic, „baroc de elevație” în a cărui construcție romanească personajele sunt ambiguizate (prin „informațiile” despre ele și prin „textuarea” lor, unele chiar prin nume) iar „persoanele”, la rândul lor, sunt percepute ca „entități simbolice mișcându-se printre alte entități simbolice - lucrurile”. Referitor la Eugen Uricaru, considerăm că aliajul românesc realizat de acest prolific romancier este unul suficient de maleabil încât să nu țină faptele blocate într-un singur „plan de descripție”, deschizându-le spre simbol și ancorându-le în parabolă. Romanul istoric, așa cum îl recunoaștem în versiunea lui Umberto Eco va constitui un posibil model cu ajutorul căruia Eugen Uricaru își va forja tipuri de personaje și de „personae” (I.C. Frimu, Ștefan Gheorghiu, Nicula Urs zis Horea, Marcu Giurgiu, zis Crișan, Varga Ion numit Cloșca, contele Iankovich, comisarul guvernamental Michael Bruckenthal ș.a.) care au psihologia epocii de care lasă impresia că ar fi legate ombilical. Ceea ce se reține ca notă particulară a Danei Dumitriu este faptul că amnezia contaminantă, nemișcarea, contragerea timpului în spațiu și a spațiului în timp conduc spre o narațiune preocupată de o cu totul altă perspectivă asupra personajului: una în care actanții nu mai sunt entități determinabile după „categoriile psihologiei clasice”, gata-constituite, ci „realități sufletești indeterminate”. După cum se poate observa, acul busolei narative a prozatorilor „seriei” șaptezeciste indică modelul „Școlii de la Târgoviște”, Letiția Branea din *Drumul egal al fiecărei zile* fiind considerată o „replică feminină” a lui Matei Iliescu din romanul lui Radu Petrescu, după cum personajul-narator din *Căii sălbatici* își are corespondent

în Teofil din *Încercarea scriitorului* și/sau *Punte* de Tudor Țopa, romane promotoare ale unei povestiri biografice, ale unor ficțiuni autobiografice, concretizate într-o narațiune la persoana întâi. Cei care cunosc mai în amănunt biografia celor doi scriitori pot descoperi similitudini între „viața trăită” (autobiografie) și „viața scrisă” (autoficțiune cum o definește Philippe Lejeune), ceea ce contează pentru noi fiind calitatea notațiilor și capacitatea de a inventa, deosebirea dintre roman și jurnal, în cazul de față, constând în arta de a se povesti ceea ce nu se poate raporta, cum ar spune Maurice Blanchot în *Le livre à venir*. Așa că pare oarecum îndreptățită remarca tinerei generații de critici (Claudiu Turcuș, George Neagoe, Mihai Iovănel, Alex Ciorogar, Doris Mironescu, Alex Goldiș ș.a) potrivit căroră, în cazul lui Norman Manea nu „cronicile avantajoase îi lipsesc” acestui scriitor, ci, mai degrabă, „șansa includerii” sale într-o „panoramă” a celor aspirați în canon.

Pledând pentru „ideea-forță” potrivit căreia „maturitatea unei literaturi” este girată, printre altele, de/prin calitatea artistică a „romanelor ei”, capitolul „Configurații romanești din anii ’70 centrate pe relevarea relației congruente dintre timp și spațiu, respectiv spațiu și timp în contextul „modernismului reformat”(II.: 137-153) se concentrează asupra tipurilor de cronotopi/topocroni care au populat romanul românesc din a doua jumătate a secolului al XX-lea. Reperat în perspectiva resurecției canonului modernist, acest tip de roman –cu rădăcini fixate în arealul literar interbelic- este considerat un hibrid de factură „dorico-ionică”, form(ul)ă romanească pentru care va opta covârșitor majoritatea prozatorilor din generația șaizecistă și nu numai. Referitor la cea de a doua „serie” romanească, localizată în perimetrul extins al anilor 1970 (cu inerente anticipări și/sau prelungiri), se poate lua în calcul, de asemenea, și opțiunea pentru o versiune a „corinticului”, recte a romanului mitic, metafizic, parabolic, înfățișând un univers care, în viziunea lui N. Manolescu, seamănă mai curând cu „o planetă explodată” decât cu „un sistem solar ordonat”. Și cu toate că Nicolae Manolescu nu o afirmă răspicat, suntem convinși că din melanjul „doricului”, „ionicului” și „corinticului”, încastrat în literatura „noului flux” din cel de-al șaptelea deceniu al secolului trecut, va emerge romanul „seriei neo-”moderniste/realiste la care urmează a se raporta agonistic optzeciștii, nouăzeciștii, douămiiștii ș.a. Rădăcinile modelului hibridiza(n)t –preocupat, în egală măsură, de autenticitate și adevăr, de intimitate și implicare în eveniment, caracterizat prin „psihologism” și „analiză” și/sau acaparat de-a binelea de „alegoric, mitic, fantezism, exotic, livresc” etc.- pot fi recunoscute și regăsite în „teritoriile mișcătoare” ale mai multor arii marginale (secundare) din cadrul romanului românesc postbelic. Despre o diferențiere narativă, tematică și stilistică se va putea vorbi, cu mult mai clar, începând abia cu partea a doua a celui de al optulea deceniu al secolului al XX-lea când, prin romane ca *Zmeura de câmpie*, *Tratament fabulatoriu*, *Femeia în roșu*,

Sala de așteptare, Frigul verii ș.a. se va produce o evidentă schimbare, mai întâi de toate, a structurii narrative și a registrelor stilistice și mai apoi a însăși noțiunii de realitate și a categoriei de romanesc.

În ceea ce privește configurațiile romanescului „postșăizecist”, aproape insesizabil, facțiunea novatoare din cadrul „seriei” șaptezeciste încearcă să se diferențieze în plan stilistic, narativ, tematic și imaginar de formele și formulele narrative ale predecesorilor prin recursul la o serie de cronotopi specifici. Considerăm că în romanele *Martorii* (1968), *Captivi* (1970), *Cartea Fiului* (1976), *Duminica mironosițelor* (1977), *Mierea* (1978), *Anii de ucenicie ai lui August Prostul* (1979), *Prințul Ghica* (1982-1984-1986) etc. se pot afla „piesele de rezistență” ale acestei depășiri. Unele dintre observațiile avute în vedere s-au referit la „schimbarea treptată, lentă dar perceptibilă, a tematicii și atitudinii noii literaturi” în raport cu secretele trecutului, în general, și „fostitate” (István Kiraly), în particular. În legătură cu prozatorii „seriei neo-”moderniste/realiste (la care ne referim), considerăm că nu s-a creionat îndeajuns de ferm prezentarea modalităților prin care aceștia au inovat, înainte de toate, posibilitatea de a (re)privi realitatea și dintr-o cu totul altă optică, cum ar fi cea a „cronosophiei”, cu tot ceea ce ține de ilustrarea diversității „chipurilor” timpului subiectiv și a explicitării mecanismelor care le generează. Sau, pe de altă parte, avem în vedere posibilitatea de a scruta fețele timpului din perspectiva „toposophiei”. Într-o abordare polifonică, propusă de Mihai Dinu, „timpul personal” reprezintă cu mult mai mult decât „o simplă anamorfoză”, adică o „reflectare deformată” a timpului astronomic. Aceasta, în sensul că „timpul personal” este arondat unei „lumi autonome”; mai exact, este atribuit unui „univers” care „funcționează după propriile sale legi” și, ceea ce e cu siguranță și mai important, el „constituie singura dimensiune temporală a acelei lumi” .

Referindu-se la intenția prozatorului modern de se (re)instala în dinamica „fluxului vieții” și de a „priza realul/realitatea” după proceduri particular(izat)e, Gh. Manolache avertiza asupra pericolului rezultat ca urmare a confundării *propensiunii spre realitate* cu *realismul ca fenomen literar* (cu statut estetic și biografie certificate de istoria și teoria literaturii). Faptul a fost reținut și comentat, printre alții, și de Matei Călinescu, Nicolae Manolescu, ș.a. atunci când confirmau că „realismul epic” este de-o vârstă cu „romanul burghez”. În legătură cu punctul nostru de vedere în ceea ce privește prezențele romanești din anii ’70 -(con)centrate pe relevarea relației congruente dintre spațiu și timp, respectiv timp și spațiu, așa cum se reflectă acestea în dinamica „modernismului reformat”-, considerăm că pentru a înțelege un eveniment în integralitatea lui structurantă (recte ca „un tot”) va trebui să-l vedem în „simultaneitate”, construit mintal ca „synopsis”, ceea ce, în opinia lui Rudolf Arnheim, înseamnă „spațial și

vizual” deopotrivă. Formula neoromanului, așa cum o putem reconstitui din *Istории, Dimineață pierdută, Bate și ți se va deschide, 1784, vreme în schimbare, Mierea, Masa zarafului, Duminica mironosițelor, Întoarcerea lui Pascal, Prințul Ghica, Cartea fiului, Anii de ucenicie ai lui August Prostul, Somnul vameșului, Martorii etc.* este concludentă în această direcție reconfigura(n)tă. Stau mărturie cărțile mai sus enumerate care mimează un anume conformism de natură epică și de manieră cu romanul modern moștenit din interbelic.

Opțiunea cronotopică, respectiv topocronică, de care suntem interesați în cazul de față, este un semn al refuzului „romanului neo-”modernist/realist de a mai „juca pe același teren”, alături de/împreună cu logica generală a „progresului revoluționar”. Așadar, „romanul neo-”modernist/realist se dovedește a fi segmentul literaturii române care rezistă, pe cont propriu, presiunii venite din partea proiectului cultural îmbibat de/cu ideologia „umanismului revoluționar”. În ciuda aparențelor, retivitatea lui este cea care-l va legitima să se recomande ca insolit și „antimodern”. Aceasta presupune că, fără a fi „inamicii” modernității recucerite de șaizeciști și nici opozanții modernismului canonic fixat în interbelic, în particular, romancierii incluși de noi în „seria șaptezecistă” nu mai sunt atrași de formula dorico-ionică a „modernismului tradițional”. Sub cupola paradoxalului „antimodern”, romanele „seriei șaptezeciste” trec în revistă varii form(ul)e de „rezistență” la uniformizare, tipizare, istoricizare; pe scurt evită orice tentativă de „înregimentare” în exponențialitate.

Ca ilustrare am avut în vedere romanul de debut al Gabrielei Adameșteanu, *Drumul egal al fiecărei zile* (1975) considerat de noi piatra de hotar între teritoriile romanului modern și cele ale neoromanului. În fapt, prin referința la evenimentele și contextul socio-politic al anilor 1960 -cu precădere la implicarea „dosarului de cadre”, a „notelor informative ale securității” în viața socială și personală- privite în conjuncție și integralitate, nu poate fi vorba doar de „o temă moștenită” (aflată la loc de cinste în patrimoniul romanului „șaizecist”) și dusă mai departe în virtutea inerției. Ca urmare, „efectele fostității” sunt cele care „fac diferența”, în sensul că nu se poate vorbi, aici, despre „o tematică împrumutată și alipită formal pe structura cărții”, ci dimpotrivă, de o problemă profundă, intim legată de viața protagonistei și a familiei sale, *Drumul egal al fiecărei zile* putându-se citi și înțelege ca „o dramă familială apăsând și sufocând, până aproape de sfârșit, existența tinerei provinciale admise la Filologia bucureșteană”. În situația în care am extins lista la romane ca *Întoarcerea lui Pascal, Mierea, Caii sălbatici* ș.a., s-a putut observa că este vorba, mai curând, despre o deplasare de accent de pe eveniment pe momentul trăit de personaje cu tot ceea ce ține de amprenta personală a descrierii „strigoii” unui trecut stigmatiza(n)t cu referire inechivocă la „întunecatul deceniu”. Modernitatea aspectelor de ordin naratologic, în mod aparte a celor vizând modul de

construcție a romanului și a personajelor se întrevăd prin ștergerea discretă a frontierei dintre descriere și narațiune, timp și spațiu, așa cum se recunoaște în monologul interioriza(n)t transpus în inconfundabila „bombăneală” a Vicăi și dialogul orizontaliza(n)t pe marginea celor trăite de personaje. Opțiunea „retrotopică” este favorizată de mobilitatea heterotopică a „centrului” care se află „pretutindeni și nicăieri”, ceea ce nu va mai permite personajelor să (con)viețuiască ionic, în „succesiune” cronologică (previzibilă, uniformă), pe de o parte, iar pe de alta, li se va dilua posibilitatea de a reacționa împotriva ideologiei care, în anii ‘70, își va continua „atotputernica stăpânire”.

Capitolul preocupat de „inaugurarea unui spațiu narativ permisiv pluriperspectivelor: cronotopiilor, heterotopiilor, retrotopiilor, heterocronologiilor” (III.: 154-160) vizează deplasarea de accent sincronizată cu „proteiformizarea” narațiunii disimulată sub diversele forme ale povestirii („excesivă”, „pusă în abis”, „degenerată”, „transmutată”, „împotmolită” ș.a.) și ale descrierii („topografia”, „prosopografia”, „enumerația” etc.), ca tot atâtea acumulări ale posibilității esențiale de spațializare heterotopică și de concretizare cronotopică. „Noul roman românesc” își revendică meritul de a institui un prototip performant și deschis, cu un inventar generos de tematici, procedee și proceduri prin care își propune inaugurarea unui spațiu narativ permisiv pluriperspectivelor, respectiv retrotopiilor, heterotopiilor și heterocronologiilor. În legătură cu particularitățile „asimilării” cronotopului istoric real în romanul seriei șaptezeciste -*Prințul Ghica; Rug și flacără; 1784, vreme în schimbare, Dimineața pierdută, Mierea, Istorii, Întoacerea lui Pascal ș.a.*- observăm că integrarea în ficțional, prin transfigurarea trăsăturilor caracteristice proprii, a decurs într-un mod „complicat și intermitent” în sensul că au fost valorificate doar anumite laturi ale cronotopului, cu precădere cele „accesibile” (permise în condițiile politico-istorice ale anilor ‘70) și, prin urmare, au fost elaborate doar anumite forme ale reflectării artistice a cronotopului real. Prin intermediul cronotopului istoric, „evenimentele” din romanele *Drumul egal al fiecărei zile; Dimineața pierdută; Viața la o margine de șosea; Bate și ți se va deschide; Ierarhii; Cartea fiilor; Istorii 1-V; Rug și flacără; 1784, vreme în schimbare; Mierea; Masa zarafului; Duminica mironosițelor; Întoarcerea lui Pascal; Prințul Ghica; Anna sau pasarea paradisului; Caii salbatici; Captivi; Cartea fiului; Ultimii; Fără vâsle; Noaptea; Grădina Icoanei; Zile de nisip; Somnul vameșului etc.* se „vizualizează” în sensul că numai în interiorul cronotopului istoric evenimentul devine imagine artistică. Stabilitatea tipologică relativă a „cronotopilor românești” elaborați în anii ‘70 ne-a permis să demonstrăm că aceștia au funcții figurative și desemnează „un tip de realitate artistică” specific unui anumit tip de roman pătruns de „valori cronotop. Jocul ironic -despre care glosa Jean Starobinski în notele despre „Portretul

artistului saltimblanc”, selectate și reproduse întocmai de A. P. - are, în cazul de față, „valoarea unei epifanii derizorii a artei și a purtătorului de slogan ideologic” (Norman Manea). Saltul „clovnesc”, sesizat în cazul perspectivei propuse de „noul roman șaptezecist”, se justifică prin încercarea de „conciliere” a modernismului cu realismul, în chiar „un astfel de, mai simplu spus, grotesc modern”. Sevențele despre apologia prostiei din „Ore cu Bahtin” confirmă definitiv noua preocupare de a decoda „bufoneria” din cadrul universal al „cercului comunist”.

Subcapitolul „Interferențe ale „forțelor de creștere”, de „opoziție” și de alternanță în circumstanțele afirmării „romanului neo-” modernist/realist al anilor ’70 (III.1.: 161-181) și-a fixat ca prioritate „descinderea” în dinamica fenomenului românesc cu intenția de a ilustra faptul că, privitor la intrarea în modernitate a romanului românesc, fenomenul se realizează grație „dublei specializări”: a publicului cititor de romane moderne și a scriitorului cu antenele orientate către „noua direcție” în „gândirea romanului” ca joc al scriiturii ce „reinventează veșnic lumea”. Am remarcat mutația pe care romanul modern al celui de al șaptelea deceniu al secolului trecut o realizează o dată cu permutarea transfocatorului de/la „existență” la/pe „acel ceva din afara ei” cu care „interrelaționează”. În esență, vocația realistă a genului nu pare a fi afectată la nivel structural, romanul rămânând, în ceea ce este fundamental, un mod aparte de „participare la cotidian”, cu toate efectele resimțite în plan compozițional ca urmare a „modernizării” tehnicilor de reprezentare și de raportare la realitatea în schimbare.

Centrat pe diegesis, sistemul narativ moștenit și reactivat la noi de către șaptezeciști, privilegiază povestirea, „discursul care povestește”, „arta de a spune” lucruri posibile, cum ar spune Duiliu Zamfirescu. Potrivit lui Gérard Genette, relația genurilor (romanului) cu modurile (povestirea) nu este una de ierarhizare valorică sau de incluziune, ci una de interferență. Drept urmare, „intersectându-se”, modurile și temele co-includ și determină genurile. Se conturează, astfel, ceea ce Gh. Manolache întrevedea prin „efectele recesive” ale disoluției „făcătorului de romane” (Marthe Robert) în narator; cu precizarea că, de această dată, accentul se deplasează, cu insistență, asupra forței iradiante și coagulante a naratorului, focalizată asupra „lumilor ficționale” pe care acesta le generează.

Referindu-ne la tema cercetării noastre doctorale, am insistat asupra faptului că importantă nu este apariția imaginii autorului șaptezecist în „câmpul reprezentării”, cât faptul că „însuși autorul adevărat”, („autorul imaginii autorului”, la care făcea referire M. Bahtin) formal, s-ar afla în „raporturi noi cu lumea reprezentată”. Concret, cei doi pivoți ai lumilor ficționale se găsesc de această dată într-un raport de egalitate, de posesori ai „aceleași dimensiuni” valorice și temporale, „discursul autorului care reprezintă” aflându-se pe același

plan cu „discursul reprezentat al personajului”. Ca atare, potrivit lui M. Bahtin, autorul nu poate să intre în „relații dialogice” și/sau în „combinații hibride” cu personajul.

Corpusul romanesc, pe care l-am avut în vedere, ilustrează atât unul sau altul dintre „tipurile” arhitecturii românești stabilite de N. Manolescu, însă nu se mulțumește doar cu atât. Aceasta pentru că, în versiunea „seriei șaptezeciste”, neoromanul se aventurează în „spațiul incert dintre tipuri”, incursiune ce îi scapă din vedere lui N. Manolescu preocupat cu obstinație de fixarea formei în tipar. Fiind, la rândul nostru, convinsă că structura romanescului se clarifică, fără îndoială, în romane -fie acestea dorice, ionice și/sau corintice- am abandonat ideea de a contura un model general prin recurgerea la o metodă pur inductivă (imposibilă, dealtfel!), pe care să o fi aplicat „narațiunii neo”-realiste/moderniste) din interstițiul 1970-1980 al literaturii noastre.

Fără a fi turnată în canon, osatura „romanului neo”-realist/modernist nu este definitiv consolidată și, ca urmare, va trebui să acceptăm că încă (!) nu s-au putut prevedea toate „posibilitățile” sale de manifestare, evoluție și maturizare. O remarcă a lui M. Bahtin, pe care o bună parte din critica și teoria noastră literară a eludat-o (inexplicabil, dealtfel) avertizează că, spre deosebire de alte genuri, romanul nu posedă canoane (!) și, ca urmare, „doar anumite modele de roman sunt istoricește durabile”, canonizante (canonizabile, în versiunea noastră). Nu însă și „canonul genului ca atare”! O altă precizare, de natură preponderent metodologică, are în vedere dezvoltarea conexității dintre autor și narator, concatenație implicată în (re)aproximarea cronotopică/topocronică. În cazul particular al „romanului neo”-modernist/realist, distincția dintre aceste instanțe poate să fie asumată ca „distanță” și ca o „tensiune” ideologică, tematologică, și stilistică.

În cel de-al IV-lea capitol: „Forme de reprezentare a spațiului/spațializării în „romanul neo”-modernist/realist din cel de-al șaptelea deceniu al secolului al XX-lea” (**IV. 182-214**) ne-am manifestat interesul pentru relevarea procesului de contopire a indicilor spațiali și temporali în ansambluri narative comprehensibile și concrete. Este vorba despre un proces cu dublă racordare în sensul că „indiciile” timpului se relevă în spațiu, iar „coordonatele” spațiului sunt înțelese și măsurate în timp. Așadar, „intersectarea seriilor” și „contopirea semnalmentelor” vor constitui caracteristica topocronului artistic sau, în variantă bahtiniană, a cronotopului din cadrul corpusului romanesc de care ne ocupăm. Precizăm că, alături de M. Bahtin, Nicolae Manolescu et alii aderăm la acceptarea romanului drept „o ficțiune realistă” a cărei evoluție istorică indică o evidentă deplasare a „Hinterlandului” său spre tendințele de evoluție a „noii lumi” din care s-a născut. Dacă în romanul „șazecist” personajele contribuie la „reprezentarea” unui mediu dat, în „noul roman realist” (neorealist) atenția nu va mai fi focalizată exclusiv

asupra contradicțiilor interne ale personajului. Transfigurat într-un ins preocupat de „îndoieli existențiale” și îngrijorat de impactul devastator al marilor tragedii istorice ale veacului trecut asupra omului modern, personajului (ca instanță narativă) îi sunt repartizate roluri diferite în funcție de natura informațiilor, de rolul său în gestionarea relatărilor narrative și de poziția/funcția sa în povestire. Astfel, ceea ce-l animă pe „romancierul neo”-modernist/realist nu va mai depinde de dorința acestuia de a se „documenta” și de a-și „informa” (la rândul său) cititorul cu adevăruri abstruse, ci de a se „prezenta” ca locutor și locatar al unor povești de viață netrucate istoric, ne igrasiate politico-ideologic ori rămase captive și abandonate într-o „geografie mentală” fixată în tipare convenționale. În contextul în care, cercetarea de față avea în vedere (re)configurarea unei po(i)etici a congruenței spațiului și timpului aferente romanescului anilor '70, ne-am axat pe o investigație amănunțită asupra modului în care cele două dimensiuni se întrepătrund (re)confirmând ipoteza lui M. Bahtin cu privire la prezența cronotopului asumat ca „timp-spațiu”, ca o „conexiune esențială a relațiilor temporale și spațiale valorificate artistic în literatură”, în general, și în „romanul neo”-modernist/realist, în particular.

Punctele de vedere din subcapitolul „Considerațiile geocritice asupra sistematicii spațiilor reprezentative și a heterotopiilor prezente în „proza neo”-modernistă/-realistă a anilor '70” (IV.1.: 191-213) au în obiectiv relevanța topocroniei, heterotopiei, cronotopiei ș.a.m.d., așa cum sunt ele regăsite (recunoscute) în neoromanescul „seriei” șaptezeciste. De asemenea este luată în discuție „semnificația” relațiilor bidirecționale între oameni și medii sugerate de toponimie, polifonie, topofobie. Prin urmare, potrivit convingerilor romancierului șaptezecist, lumea în care ne aflăm nu s-ar mai raporta la timp, ci s-ar prezenta ca o rețea interconectată și complex întrețesută, fapt ce conduce la presupunerea că „unele dintre „conflictele ideologice”, care animau controversele vremii și-au mutat spațiul de manevră pe limenul dintre „evlavioșii descendenți ai timpului” și „ticăloșii locuitorii ai spațiului” (Michel Foucault). În perspectiva sugerată de Gh. Manolache este în joc o „dinamică recesivă” prin care se evidențiază particularitatea nondialectică a unui ansamblu romanesc marcat de intersectarea seriilor spațiale și de contopirea indiciilor temporale. Michel Foucault discuta despre o resituare în „epoca aproapelui și a departelui”, a „simultanului”, „juxtapurii”, „alăturatului” și a „dispersatului”. Procedura la care apelează romancierii „seriei” șaptezeciste (și pe care ne-am bazat în analiză) este una preponderent heterotopică, în sensul că „locații reale”, ce pot fi lesne identificate în romanul interbelic sau într-o formă reciclată în romanescul șaizecist, sunt simultan reprezentate, contestate și inversate cu tipuri de „alte locuri” aflate „în afara” tuturor toposurilor, chiar dacă, de fapt, ele sunt localizabile cronotopic și topocronic.

Tehnicile de abordare a ecuației „spațiu-timp”, „timpul-spațiu”, opțiunile cronologice și alternativele topologice, re(cu)perate în romanul românesc „neo”(-modernist/-realist), pledează în favoarea unor forme insolite de reprezentare a cronotopului și a topocronului. Heterotopia, topocronia, respectiv cronotopia și retrotopia includ în sine și un inerent element valoric, care determină unitatea artistică a romanelor avute sub observație; aceasta, desigur, cu un spor de atenție în ceea ce privește raporturile și relațiile lor cu realitatea. În corpusul neoromanesc pe care ne-am bazat în analiză, determinările spațio-temporale și temporal-spațiale sunt consubstanțiale și „nuanțate” din punct de vedere emoțional-valoric, naratologic, imagologic etc. Drept urmare, „romanele neo-”realiste/moderniste ale lui Norman Manea, Bujor Nedelcovici, Radu Mareș, Mircea Ciobanu, Danei Dumitriu, ale lui Eugen Uricaru, Gabrielei Adameșteanu ș.a. se vor preta (re)citirii în lumina unei „poetici a arhipelagului”. În *L’arcipelago* (1997), spațiul uman – și mai precis spațiul european – este privit de Massimo Cacciari ca un arhipelag, un ansamblu de „kósmoi, structuri înzestrate cu o anume ordine și cu un „dialog între ele “, pe care Jauss le numea „enclave de sens”. Prin intermediul literaturii, geocritica se va aventura și în afara câmpului literar cu intenția de a izola „partea imaginației” care explică „umanizarea spațiului”. Acest pas o va apropia însă periculos de mult de mitocriticism cu toată buna intenție de a „detecta” miturile care filtrează subreptic reprezentarea, recte „re-prezentarea” spațiului într-un cadru în care realitatea este „împregnată de iluzie”. Prin urmare, inanitatea unei diviziuni clare între „presupusa realitate a spațiului” și „dimensiunea sa imaginară” ar fi, de altfel, sancționată „din fașă”, chiar de la început.

Prin recursul la geocritică am putut evidenția faptul că „actualitatea” spațiilor umane din romanele *Dimineața pierdută*, *Întoarcerea lui Pascal*, *Drumul egal al fiecărei zile*, *Viața la o margine de șosea*, *Duminica mironosițelor* etc. este dispartă, că prezentul lor este supus unui set de „ritmuri asincrone” care fac tot posibilul ca orice reprezentare să fie cât mai complexă, sau, în condițiile în care-l ignorăm, una excesiv de reductivă. Pentru că, „asincronia” care afectează spațiile umane nu este o construcție vagă a minții, „un postulat abstract”, conchide Westphal care, pentru a explica o atare noțiune, va recurge la o „metaforă astrală” preluată de la Jauss: „distanța temporală”.

În capitolul, „Spații ale puterii”, „utopii reale”, locuri și „alte locuri” în „romanul neo-” modernist/realist al anilor ’70 (V: 215-300) ne-am arătat preocupați de posibilitatea de a devoala sfera „relațiilor de putere” manifeste în interiorul spațiului cultural și politic românesc. Marin Preda, Al. Ivasiuc, Nicolae Breban, Augustin Buzura, George Bălăiță, D. R. Popescu ș.a., „romancierii șaizeciști” în general, se vor raporta la „spațiul puterii” ca la unul dintre cele mai emblematice cadre. Unul dintre acestea este „comitetul de partid”, locul de urzire, țesere

și iradiere a „relațiilor de putere” (comuniste, evident!), spațiu căruia i se vor atribui calități cu pretenții arhetipale. În consecință, pentru a putea să înțelegem modalitatea prin care „fenomenul puterii”- în sensul său unitar și/sau chiar în aspectele legate, ca să spunem așa, de dimensiunea inconștientă, arhetipală sau racordate la natura noastră instinctivă și imaginativă- îi va atrage și pe neoromancierii „seriei șaptezeciste”, a trebuit să urmărim îndeaproape (mai cu seamă la nivel tematic) modul în care acești scriitori vor fructifica o parte substanțială a componentelor fundamentale ale „simbolicului politic”.

În acest capitol am reexaminat un referent –este vorba despre spațiul uman- a cărui reprezentare literară nu va mai fi considerată distorsionantă, ci mai degrabă fondatoare, sau, în versiunea lui Bertrand Westphal, „co-fondatoare”, aceasta în condițiile în care interdisciplinaritatea obligă la o atare opțiune potrivit căreia referentul și reprezentarea lui sunt interdependente, dacă nu chiar interactive. Relația la care ne referim este una eminamente dinamică și face parte dintr-o dialectică de factură mai curând bahtiniană. Cert este că perspectiva geocritică pentru care am optat s-a abținut să se „limiteze” doar la studiul „reprezentării celuilalt”, în sensul în care această alteritate este înțeleasă și abordată integral de către/în imagologie. În lumina geocriticismului westphalian, geocritica apare ca o metodă de analiză multifocală și dialectică. Pentru că, după cum susține Westphal, principiul analizei geocritice constă în „confruntarea mai multor optici care se corectează, se hrănesc și se îmbogățesc reciproc.” Prin urmare, reprezentarea geocritică emerge „dintr-un spectru de reprezentări individuale, cât mai bogat și variat posibil”, cu mențiunea că fiecare reprezentare a fost forțată în concordanță cu pluralitatea punctelor de vedere ale geocriticismului. Așa că, i-a rămas geocriticii misiunea să constituie locul în *tópos átopos* și să îl (re)integreze în „fluxul de variație imaginară a posibilelor transformări”.

Subcapitolul „Alte spații” (Heterotopii, Thirdspaces/Third Spaces, Edgelands etc.) - o incursiune geocritică în „romanele neo-”realiste/moderniste ale „seriei șaptezeciste” (**V.1.: 229-234**) pledează pentru ipoteza potrivit căreia, în corpusul neoromanesc pentru care am optat [*Prințul Ghica, Întoarcerea lui Pascal, Duminica mironosițelor, Dimineață pierdută, Drumul egal al fiecărei zile, Mierea, Istorie (I-V), Martorii, Căii sălbatici* etc.], heterotopiile, respectiv spațiile terțiare, marginale (liminare) se dovedesc a fi „locuri aporetice” care dezvăluie „altceva” decât imaginarul curent al lumilor în care sunt localizate. În absența unei geocritici literare, predispuse la abordări inter-/transdisciplinaritate, incursiunea în teritoriile „romanescului neo”-modernist/realist certifică, printre altele, „distanța” care separă receptarea geocritică a literaturii anilor ‘70 de ignorarea ei în spațiul cultural și literar românesc. Dar, mai cu seamă, invită la inaugurarea unei grile de analiză „suficient de fină” și de eleocventă spre a

putea „discerne” între seria de transformări („diferențieri”) din cadrul literaturii române din anii '70 și cele din vecinătatea ei temporală. Este vorba despre unele „mutații” reperate atât la nivelul exercițiilor estetice, epistemologice și politologice etc., cât și referitoare la poetica „romanului neo-”realist/modernist, prefaceri inaugurate de problematica spațiului și a spațializării abordate cu elocvență în scrierile lui Michel Foucault, Bertrand Westphal, Edward Soja, Marion Shoard ș.a. Concret, este vorba despre fixarea pe eșichier a heterotopiei, noțiune împrumutată din medicină, căreia Michel Foucault îi va conferi o întrebuintare culturală cu trimitere la o altă perspectivare a locului: una care, între „alte proprietăți”, o revendică și pe aceea de a „provoca” o diveresitate de „proiecții imaginare” și de a tăgădui regulile ce guvernează „celelalte spații”.

În cadrul subcapitolului „La mijlocul secolului al XIX-lea, prin Valahia, cu trăsura în drum spre București” (V. 2. 1.: 235-247) se poate observa cum experiența narativă promovată de Camil Petrescu în romanul *Un om între oameni* este reciclată și folosită de Dana Dumitriu ca paravan pentru construcția neoromanului *Prințul Ghica*, scriere în care sunt mai mult decât evidente unele posibilități de abordare a spațiului din perspectivă heterotopică și ale timpului din punct de vedere hetrocronic. În ceea ce privește relația dintre temporalitate și spațialitate, aceasta certifică faptul că ele sunt interdependente, în sensul că spațiul este, într-un fel, „timp consolidat”, în schimb, „timpul fără spațiu rămâne doar o abstractizare”. Am ajuns la concluzia că, în neoromanescul anilor '70, ar fi aproape imposibil să putem descopri o anumită formă de heterotopie „absolut universală”, imposibilitate fiind generată de faptul că fiecare variantă heterotopică va avea o funcționare „precisă” și „determinată” în interiorul societății transfigurate după cum, în funcție de „sincronia culturii” în care este încastrată, aceeași heterotopie își poate aroga dreptul de a avea o anume funcționare sau alta. Acesta este și motivul pentru care am decis să ne axăm doar pe un eșantion narativ, cel oferit de *Prințul Ghica*. În ceea ce privește opțiunea geocriticii asupra spațiilor umane, acestea nu devin imagine prin integrarea lor în literatură doar pe motiv că romanul, spre exemplu, le acordă o „dimensiune imaginară”. Pentru că, literatura (neoromanul *Prințul Ghica*, la care ne referim în cazul de față) este cea (cel) care „traduce” dimensiunea imaginară intrinsecă a unor spații (valahe, în situația dată) pe care le (re)introduc într-o „rețea intertextuală”.

În subcapitolul „Pe jos, prin București, în intervalul 1858-1866 (V. 2. 2.: 249-264) am decis să ne detașăm de abordarea monoangulară pentru a ne putea angaja la promovarea unei viziuni reticulare: spre a putea, mai întâi de toate, să stabilim pragul de la care încetăm a intra în coliziune ori să evităm a ne mai „freca pasiv” de stereotipuri. Atâta vreme cât timpul a curs liniștit prin arterele unei istorii monologice, realitatea s-a disociat de mai toate formele de

reprezentare fictivă a lumii conferind romanului postbelic o conformție realistă impozabilă. Însă odată cu „seria” șaptezecistă și mai apoi cu „falanga” optzecistă, timpul romanesc este atras într-o spirală amețitoare, percepția realității devenind la fel de complexă ca și determinarea coordonatelor sale spațio-temporale. În consecință putem avansa următoarea constatare: într-un „roman neo-”realist/modernist (ca *Prințul Ghica*) reprezentarea în ficțiune a lumii referențiale și a „altor locuri” se finalizează cu un proces de interactivitate între instanțe de natură eterogenă reunite în aceeași lume printr-o interfață ce se dovedește a fi și un mijloc de conectare între elementele constitutive ale acesteia. Este vorba despre o abordare ce trimite la conceptul de „pliu” (monadic), dezvoltat de Leibniz în teoria referitoare la lume ca o „convulsie de pliuri”. Conceptul va fi prelu(cr)at de Gilles Deleuze sub diverse noțiuni - „rizom”, „pliu”, „linii de fugă”, „deteritorializare”, „reteritorializare”, „asamblaj”, „plan de imanență” etc.- concepte care s-au bucurat de o pregnantă receptivitate la sfârșitul veacului trecut. O bună parte a criticii noastre tematice a încercat să clar(s)ifice tipul de legătură pe care spațiul ficțional îl instituie și-l menține cu spațiul referențial din acest model de neoroman. Așadar, ceea ce primează în dezvoltarea plimbărilor prințului Ghica, pe jos (cu nelipsitu-i baston) -începând cu baladarea din „zorii celei de a doua zi a lui mai 1864”, când „Bucureștii se pregăteau să trăiască binecuvântata lor banalitate”- nu rezidă în reexaminarea reprezentării spațiului bucureștean în literatura și artele (pictura) vremii, ci, mai curând, în surmontarea „interacțiunilor” dintre spațiul politico-administrativ și cel ficțional. Sau, în cazul Gherganilor, a intercorelațiilor neorealiste dintre literatură, pictură, filosofie, teosofie etc. Concret, am avut în vedere profilurile diferitelor moduri de *a fi în* ori de *a reprezenta* „spațiul trăit”, fie acesta unul de ordin social (de la 1848 la 1869 în *Prințul Ghica*) sau de a înfățișa „spațiul intim”, definit de Foucault ca „acea mică bucată de loc” cu care, în înțeles strict, facem „corp comun”. În lumina acestei profunde „revizuirii” a spațiului și a „câmpului său operatoriu”, am adus în discuție conceptul de „heterotopologie” care, potrivit lui Michel Foucault, ia forma unei posibile „antropologii a spațiului social”.

Am constatat, printre altele că nici Foucault, nici Soja nu explică în mod adecvat maniera în care unele spații sunt desemnate drept locuri „obișnuite” sau cotidiene („de zi cu zi”) pentru a le deosebi de spațiile diferite, receptate ca „alte locuri”, heterotopii. Însuși conceptul de „alt spațiu”, în forma teritorială propusă de Foucault și Soja, se bazează pe o reînțelegere mai degrabă normativă a așa-numitului „spațiu obișnuit”, ancorat și fixat în anumite locuri și constând în experiențe spațiale inuzitate, surprinse transgresiv. Ceea ce ne-a determinat să plasăm, sub auspiciile heterotopiei, „împlinirea melancolică” a misiunii civice de „pritocire” (cu o lopată plată!), a glodului din rigolă în mijlocul străzii, pentru ca noroiul să

se poată „scurge vesel” tot în rigolă și de a nu o considera o scenă demnă de domeniul absurdului, își are motivația necesară în confirmarea primului rudiment al heterotopolgiei lui Foucault potrivit căruia „nu există, fără îndoială, societate care să nu își constituie propria heterotopie sau propriile heterotopii”.

Suprapunerea hărților caracteristice cartografierii spațiului „geo-arhitectural” (Le Corbusier) al capitalei Principatelor Române Unite din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, a consemnării „registrelor temporale” și a derulării mapelor interesate și de morfologia „altor spații”, constituie axa centrală a subcapitolului „Un cupeu hârbuit de piață bântuie prin capitala Principatelor Române Unite” (V. 2. 3. :265-288).

În ceea ce privește modalitatea de construcție narativă a heterotopiilor din *Prințul Ghica* – trăsura, în special, dar și trenul, galeriile de artă (Kunst Muzeum), diverse spații interioare, „alte locuri” amplasate „între” atenansele și grajdurile de la Ghergani etc.- se recunosc o serie de priorități geocentrate care avantajează „turnura spațială” în varianta preferată de Dana Dumitriu. Per ansamblu, am avut în vedere narațiuni și ficțiuni literare specifice „seriei șaptezeciste” și, ca urmare, ne-am concentrat pe relevanța unui limbaj augmentat cu observațiile și conceptele dezvoltate de diverșii susținători ai teoriei „lumilor posibile” valabile și pentru narațiunile geocentrate pe locuri și non-locuri, heterotopii, retrotopii și spații terțiare etc. Prin faptul că Dana Dumitriu alege o „variantă nouă”, comună, de altfel, „seriei” românești din anii '70 care, abandonând formula refracției, va aborda istoria ca „obiect de reflecție” și va face din romanul istoric „o parabolă, o cercetare spirituală” (Eugen Simion) se confirmă posibilitatea ca textele să fie libere de orice obligații consuetudinare și să construiască „lumi ficționale” care să difere de „lumile alternative”.

Am demonstrat că, în crearea a ceea ce este, în mod obiectiv, o „alternativă posibilă a lumii”, textul literar stabilește pentru cititor o nouă „lume actuală” („reală”) care își impune legile particulare asupra sistemului înconjurător, definindu-și astfel propriul orizont de posibilități. Pentru a se „scufunda”/„afunda” în această lume, cititorul trebuie să adopte o nouă perspectivă ontologică, implicând, astfel, un model ameliorat a ceea ce există și a ceea ce nu există. În ceea ce privește trăsura care străbate spațiul valah, Bucureștiul în speță, aceasta constituie „heteropia primă”. Așadar, am putut constata că heterotopiile din neoromanul *Prințul Ghica* sunt, în esență, niște „locuri de trecere”, niște „spații de tranziție”, prin intermediul cărora „relația” cu lumea socială (protipendada) din Principatele Române Unite se „construiește și se îmbogățește” dilatând la maximum contururile (și așa destul de largi) ale heterotopiei. Phillippe Sabot consideră că această deschidere și mobilitate îi va permite heterotopiei să „dea samă” de „multiplicitatea locurilor” care constituie „spațiul exteriorului”

ca „spațiu trăit al experimentării sinelui cu socialul”. Prin juxtapunerea și combinarea mai multor spații într-un singur loc, heterotopiile cartografiează spațiul cunoașterii existente și fac ordinea lizibilă prin telescoparea mai multor spații într-un singur loc. Romane ca *Martorii*, *Captivi*, *Anna sau pasărea paradisului*, *Dimineața pierdută*, *Mierea* etc. sunt ilustrative în acest sens.

În „Modalități de reprezentare a spațio-temporalității în „romanele neo-”moderniste/realiste (V. 3.: 289- 300), am avut în vedere fenomenul cronotopic (în versiunea abordată de M. Bahtin, prezentat de noi în secvența teoretică a tezei de doctorat), cu intenția de a releva spațio-temporalitatea complexă a „romanului neo-”modernist/realist, evidentă atât în „specificitatea sa”, cât și în ceea ce are în comun această formă narativă cu alte „subgenuri” ale familiei românești. Așadar, provocarea a constat în a demonstra cum o astfel de lectură poate îmbunătăți înțelegerea diferitelor modalități de înscriere a spațio-temporalității specifice „romanului neo-”realist/modernist în țesătura textului literar. La o devoalare cronotopică, *Martorii* (1968; 1973), *Anna sau pasărea paradisului* (1972), *Drumul egal al fiecărei zile* (1975), *Viața la o margine de șosea* (1975), *Duminica mironosițelor* (1977), *Mierea* (1978), *Bate și ți se va deschide* (1978), *Întoarcerea lui Pascal* (1979), *Caii sălbateci* (1981), *Dimineața pierdută* (1983), *Prințul Ghica* (1982-1986) ș.a. își pot etala „cronotopii mari” în funcție de care se organizează configurația subiectului. Unul dintre ei a fost analizat pe larg de M. Bahtin: este vorba despre cronotopul întâlnirii, al drumului (real sau metaforizat) în care predomină nuanța temporală marcată de scurgerea timpului și „nivelul înalt”, binetemperat sau, în unele situații, mai puțin spectaculos al „intensității emoțional-valorice”.

În concluzie, împreună, cronotopii trasează contururile spațiului trăit de protagonist(ști), un spațiu ocupat efectiv printr-o „luptă corp la corp” cu lucrurile, dar și un spațiu reprezentat, purtat de un set de digresiuni personale pe care locurile le sugerează naratorului. Luând în discuție deosebirea dintre „timpul care reprezintă” și „timpul reprezentat” (despre care glosa M. Bahtin), ne putem întreba din ce punct spațio-temporal privește romancierul șaptezecist evenimentele pe care le reprezintă? Considerăm că prozatorii șaptezeciști, în cazul de față: Mihai Sin, Norman Manea, Dana Dumitriu, Bujor Nedelcovici, Gabriela Adameșteanu, Radu Mareș, Eugen Uricaru ș.a. privesc evenimentele din „contemporaneitatea lor incompletă”, în toată „complexitatea și plenitudinea ei”, autorul aflându-se pe „tangenta realității pe care o înfățișează”, atitudinea lui față de „diferitele” fenomene ale literaturii și culturii având un caracter „dialogic”, similar „interrelațiilor dintre cronotopi în lăuntrul operei”.

Mare consumator de spațiu urban, „romanul neo-”realist/modernist al seriei șaptezeciste se pretează variilor perspective oferite de geografia literară contemporană, orașul constituind unul dintre teritoriile sale privilegiate. Nota caracteristică este dată de faptul că în „romanul neo-”realist/modernist o serie de cronotopi concurează între ei lăsând impresia unui „dialog al cronotopilor”: de la cronotopul *investigației*, care combină elementele caracteristice, chiar dacă nu oarecum clișeice, ale romanului polițist (*Duminica mironosițelor, Martorii, Anna sau pasărea paradisului* etc.) la cronotopii *reticulari* și *istorici* (*Prințul Ghica, Dimineața pierdută, Cartea fiului, Întoarcerea lui Pascal, Caii sălbatici, Bate și ți se va deschide* etc.) la cronotopul metaforic și simbolic al „limitei” care completează și remodelează parțial cronotopul clasic. Este evidentă importanța lor tematică în sensul că ei sunt nucleele în jurul cărora se configurează evenimentele substanțiale ale subiectului. Acești cronotopi conduc acțiunea romanului în „altfel de spații”, în alte forme de heterospațialitate care corespund unor regimuri temporale ușor diferite. Prin aceste „replici” ale cronotopilor se explorează și exploatează o gamă vastă de spațialitate (majoritar-urbană) și se încheagă o imagine de ansamblu a orașului care, deși plină de goluri și zone gri, combină anumite urme heterotopice cu ceea ce este în întregime contemporan și evaziv.