O LECTURĂ DISTOPICĂ A NOULUI ROMAN FRANCEZ

Adrian MUREŞAN

Universitatea „Babeş-Bolyai”, Cluj-Napoca, Facultatea de Litere
Babeş-Bolyai University of Cluj-Napoca, Faculty of Letters
Personal e-mail: adrian7.muresan@gmail.com

A DYSTOPIAN READING OF THE FRENCH NOUVEAU ROMAN

In this study I follow the reception of the literature of the New French Novel by the Romanian essayist N. Seinhardt, writer of interwar formation and assiduous reader of French literature, including during the last decade of dictatorial socialism in Romania. Steinhardt's reluctance regarding the New Novel concerns excessive schematization, the obsession to seek formal innovations, the phenomenon of the „death of the Author”, the aesthetic underestimation of the idea of narrative and of character as the ordering principle of textual material. The open perspective of the essayist is close to the systematic research of Toma Pavel. Like the latter, Steinhardt proposes an extratextual vision, placing the discussion of literary discourse in a an ontological and epistemological „beyond” and focusing on capitalizing on the narrative potential of texts, and not so much on literary conventions. The extratextual motivation and, at the same, the specificity of Steinhardt's speech, is a political and subversive one, in the conditions of the drastic limitation of the freedom of opinion in a repressive environment.

Keywords: cultural subversion, communism, French Nouveau Roman, aesthetics, Dystopian literature.

În această studiu urmăresc receptarea literaturii Noului Roman francez de către eseistul român N. Steinhardt, scriitor de formaţie interbelică şi cititor asiduu de literatură franceză, inclusiv în perioada ultimului deceniu al socialismului dictatorial din România. Rezervele lui Steinhardt cu privire la Noul Roman privesc schematizarea excesivă, obsesia căutării unor inovaţii formale, fenomenul „morţii Autorului”, subestimarea estetică a ideii de narativitate şi de personaj ca principiu ordonator al materialului textual. Perspectiva deschisă de eseist se apropie de cercetările sistematice ale lui Toma Pavel. La fel ca acesta din urmă, Steinhardt propune o viziune extratextuală, plasând discuţia despre discursul literar într-un *dincolo* ontologic şi epistemologic şi concentrându-şi atenţia asupra valorificării potenţialului narativ al textelor, şi nu atât asupra convenţiilor literare. Motivaţia extratextuală şi, totodată, specificitatea discursului lui Steinhardt, este una de ordin politic şi subversiv, în condiţiile limitării drastice a libertăţii de opinie într-un mediu represiv.

Graţie prietenilor săi din Occident, care îi trimit colete cu cele mai noi apariţii editoriale (mai ales din Franţa), N. Steinhardt se numără printre acei puţini cititori români din ultimul deceniu comunist care au ocazia de a parcurge în original numeroase volume, studii, lucrări de anvergură europeană, traduse la noi abia mai târziu sau până astăzi încă netraduse. *Arta romanului* (1986), celebrul eseu al lui Milan Kundera apare, de pildă, într-o traducere românească abia în 2008 (la Humanitas, în traducerea Simonei Cioculescu). Steinhardt îi acordă

toată atenţia într-un text care îi va apărea în 1988 în revista *Steaua*, comentând ideile şi menţionând numele autorului, fără însă a indica titlul eseului semnat de scriitorul ceh, cel mai probabil din raţiuni care ţineau de cenzură: Kundera era, totuşi, receptat de către autorităţile române drept un scriitor ostil orânduirii socialismului dictatorial. Prin urmare, lămurit pe deplin şi întărit în convingerile sale de „un text recent", Steinhardt dezvoltă şi comentează cu simpatie ideile despre romanul european ale omologului său ceh, trăitor pe atunci în exil la Paris. Definirea romanului de către Kundera drept o meditaţie asupra existenţei, privită prin prisma unor personaje imaginare, îi convine monahului ortodox şi îi alimentează mai vechile vendete îndreptate împotriva structuraliştilor: „Admirabilă definiţie! Care face praf şi pulbere din neroadele definiţii textualist-structuraliste, incapabile a trece dincolo de materialitatea imediată. Şi le ruşinează, le lasă pe meleagurile mărunţimii şi voitei miopii mai satisfăcute de sine decât viermele de la rădăcina hreanului"[1].

Pentru Steinhardt, raţiunea de *a fi* a romanului scoate în evidenţă nu doar tripleta relativism – complexitate – incertitudine, ci şi convingerea, tributară unei gândiri extraliterare şi antiformaliste, că istoria literară este şi altceva decât istoria inovaţiilor tehnice: „Dacă romanul ar fi numai naraţiune structural demontabilă (e şi asta! precum şi ceasul o adunare de rotiţe, dar nu aici se află rostul, tâlcul) ori simplă „povestire distractivă" ori şi impostură pornografică sau senzaţională *ad usum* Ziţei şi altora de aceeaşi teapă, nu-i de închipuit că ar fi putut dobândi atâta consideraţie şi se bucură de un statut atât de sigur şi de înalt în lumea ficţiunii şi în cugetul fiinţelor cuvântătoare. Romanul e o formă a luptei omului cu tainele, un dialog al său cu lumea înconjurătoare, un mod de cunoaştere a situaţiei sale existenţiale". Aserţiunea este urmată printr-o observaţie care lămureşte în chip categoric şi cu maximă transparenţă interdependenţa dintre estetică şi antitotalitarism, atotprezentă în scrisul lui Steinhardt:

> „Aprecierea romanului ca naraţiune pe de-a-ntregul explicabilă [numai] cu ajutorul lexicului şi sintaxei vine în sprijinul unei concepţii totalitare a lumii şi vieţii oamenilor, în dauna elementelor de libertate, surpriză, relativitate şi incertitudine inerente romanului-meditaţie asupra vieţii, romanului transpunere narativă a unei operaţii cu perspective ontologice. Marile romane ale omenirii, în cele din urmă, (...) se înscriu printre obiectele de investigaţie, alături de telescoape, de microscoape, de principalele sisteme epistemologice şi metafizice: sunt şi ele, în ciuda aparenţei lor frivole, explorări ale adevărului despre misterioasa, contradictoria, încâlcita *condiţie omenească*"[2].

Contextul mai larg al acestor convingeri şi al pledoariei pentru eliminarea îngrădirilor formale este, firește, unul politic. Îl regăsim, de pildă, expus și de-a lungul traseelor ușor redundante ale oralității, desfășurate în eseul-dialog *Agonia Europei*, înregistrat pe bandă magnetică și transcris de Ioan Pintea după moartea maestrului său, sub forma unei răfuieli de la distanță cu gândirea anti-istoricistă a lui Noica:

> „Să ştii că eu am o răfuială cu Noica! Şi iată care este această răfuială, amicală, respectuoasă, dar o răfuială totuşi. Eu cred că funcţia culturii, îndatorirea culturii, atitudinea culturii trebuie să ţină seama de momentul istoric şi de împrejurările reale ale momentului. (...) Într-un moment în care i se contestă omului libertatea, şi artei de asemenea, *nu se cade*, cum zice Noica, nu se cuvine, nu e bine, nu e frumos, nu şade frumos, ca artistul să pună accentul pe ideea de îngrădire şi de rânduială. Nu mai e nevoie! Nu mai e nevoie! Face o artă pleonastică şi, cu sau fără voia lui, face jocul adversarului. (...) Atunci când libertatea este deplină sau poate chiar depăşeşte şi ajunge libertinaj, este bine ca artistul sau comentatorul, filosoful, criticul să pună accentul pe ideea de ordine, de rânduială. Când însă societatea e agresivă, când statul intervine şi aşa mult prea mult în libertatea omului şi nu-i mai permite să se desfăşoare în mod liber, nu este rolul adevăratului filosof să vină şi să mai toarne şi el apă la moara adversarului, să tragă spuza pe turta lui, nu e nevoie. (...) A! fie libertate mai multă, chiar excesivă, chiar cu letriştii, chiar cu Isidore Isou, chiar cu suprarealiştii, cu patafizica. Nu face nimica! Lasă să exubereze! Lasă copiii să se joace, să zburde! Sunt momente în care trebuie să acordăm artei zburdălnicia şi sunt momente când trebuie să-i cerem artei şi culturii seriozitatea şi gravitatea. (...) Aşa încât trebuie să ne ferim a pune, chiar aşa, regulă fixă şi ineluctabilă, limite. Las' că ne pun limite destule! Mai ducă-se încolo de limite!"[3].

În scurtele sale puseuri teoretizante pe tema romanului european, Steinhardt se apropie nu doar de percepția lui Kundera, ci mai cu seamă de aceea a conaționalului său, Toma Pavel, fapt explicabil prin comunitatea de idei culturale, opinii literare și poziții ideologice întreținută – iată – nu doar cu unii lovinescieni sau cu unii membri ai Cercului Literar de la Sibiu (Ion Negoițescu, Nicolae Balotă, Radu Enescu), ci și cu (mult) mai tinerii Toma Pavel sau Virgil Nemoianu (cu care va întreține și o susținută corespondență), ceea ce spune multe despre formidabila deschidere culturală a eseistului și criticului cultural. Nu facem aici referire la etapa „structuralistă" a profesorului de la Universitatea din Chicago, ci mai degrabă la autorul unui eseu precum *La pensée du roman*. La fel ca Nemoianu în *Teoria secundarului* sau în *Calmul valorilor*, Pavel este aici un avocat al gândirii extraliterare, care favorizează teze precum *persistența trecutului* în formulele romanești moderniste, construcția de personaje ca adevăratul garant al „nucleului viu al genurilor narative"[4], realitatea prezenței auctoriale și a *intentio auctoris* etc.

La Steinhardt, pledoaria în vederea repunerii în

drepturile lor „auctoriale" a romancierilor trecuți într-un eșalon secund de către noua critică și de către Noul Roman se întâlnește cu încrederea în infailibilitatea și persistența celor mai multe dintre valorile clasice. Relevante aici sunt și observațiile lui Mihai Dinu Gheorghiu, consemnate într-o cronică din 1980 la volumul *Incertitudini literare*: „Alăturarea unor nume contrastante urmărește în primul rând reabilitarea celor supuși unei eroziuni datorate în mare parte și snobismului modernității. „Fermecătorii" Walter Scott, Alexandre Dumas și Jules Verne, ori Anatole France, I. Al. Brătescu-Voinești, Jack London, Emil Gârleanu și Alphonse Daudet își regăsesc astfel un admirator „serios", deoarece într-o anumită categorie de cititori și l-au avut întotdeauna. N. Steinhardt nu este, într-adevăr, eclectic. (...) Identitatea dintre nivelul semantic și cel ontologic este principala însușire a acestui mod de percepție estetică"[5].

Teza urmărită de Toma Pavel în *Gândirea romanului* vizează filoane și trasee relativ similare, chiar dacă face apel la instrumentele teoreticianului poststructuralist, nu la acelea ale unui eseist de formație interbelică:

> „Aşa cum idealismul egalitar din secolul al XVIII-lea şi realismul social din al XIX-lea au continuat să-şi amintească în secret de romanele idealiste de odinioară, modernismul n-a uitat niciodată lecţia meşteşugului realist. Trecutul romanului a continuat astfel să-i modifice maniera de a scrie, fără însă ca interacţiunea dintre mutaţiile artistice şi practica actuală a meseriei să fie întotdeauna lămurită, nici ca adevărul acestei acţiuni să apară întotdeauna cu claritate. (...) Voi încerca să scot în evidenţă caracterul tradiţional al trecutului romanului şi să subliniez, în interiorul valurilor succesive care-i punctează dezvoltarea, persistenţa trecutului"[6].

Pe urmele lui Georg Lukács și a lucrării sale de tinerețe, *Théorie du roman* (1920)[7], Pavel adoptă, pe traseul unei așa-numite *istorii speculative a romanului*, drept criteriu de analiză natura conținutului în defavoarea trăsăturilor de ordin stilistic și discursiv care îl exprimă, învestind cu rol exponențial în funcționarea organismului narativ doar trei aspecte dintre cele care îl individualizează: tipul de intrigă, natura personajelor și cadrul acțiunii. Pledând pentru echilibru, argumentul lui Pavel pare înrudit cu acela al lui Compagnon din *Demonul teoriei*: apelul la politica *bunului simț*. Prin urmare: „Reușita unei opere narative – odinioară s-ar fi spus frumusețea ei – vine din convergența dintre universul ficțional pus în scenă și procedeele formale care îl servesc"[8]. Cu toate acestea, accentul, sugerează profesorul de la Chicago, trebuie deplasat altundeva, într-un *dincolo* ontologic și epistemologic:

> „Pentru a înţelege şi a aprecia sensul unui roman, nu ajunge să iei în considerare tehnica literară utilizată de autorul lui; interesul fiecărei opere vine din faptul că ea propune, conform epocii, subgenului şi uneori geniului autorului, o ipoteză substanţială despre natura şi organizarea universului uman. Şi aşa cum în artele plastice ideea se încarnează în materia sensibilă, aici ipotezele despre structura lumii se încarnează în materia anecdotică, ce rămâne de neînţeles dacă e considerată în ea însăşi şi fără referinţă la gândirea care o animă"[9].

Aceleași idei, particularizate de amprenta stilistică binecunoscută, apar și la Steinhardt: „*Creațiile*, *creaturile*, *făpturile* – numai ele – autentifică situația de ‹‹creator›› a romancierului, întocmai și la Proust: nu analiza psihologică supraminuțioasă ori decorurile somptuoase ale Paris-Sodomei saltă opera de la nivelul de mondenitate la acel de artă, ci apariția unor Swann, Odette, Bloch, Legrandin, Oriane de Guermantes, Charlus, Jupien etc. etc. (...) Decorul nu se poate substitui tramei după cum nici plasticitatea verbală nu poate înlocui inefabilul fascinatoriu. Principală, însă, rămâne problema personajelor și a tăriei. Numai prin făpturi și putere se susțin un roman ori o nuvelă. Detaliile, înfloriturile, acareturile stilistice ori de atmosferă pot accentua, pigmenta discursul, fi cuceritoare, fi nurlii; nu salvează lucrarea fluctuantă, ambarcațiunea învăluită în aburi străvezii. Numai unde se îmbină forța cu funcția generatoare se înfrățește proza cu poezia în deplinul ei înțeles etimologic elen, se dezvăluie ea a fi altă față a poeziei așa cum o percepe poetul Ion Mureșan: unealtă de menținere a echilibrului dintre rațiune și trup"[10].

Ceea ce propun atât Steinhardt, cât și Toma Pavel, este, prin urmare, o înțelegere a „gândirii" romanului în lumina unui *ABC* antropologic. Privind din perspectiva acestei antropologii fundamentale, care are ca obiect principal locul omului în lume, romanul „meditează, așa cum o făcuseră înaintea lui epopeea și tragedia, la rolul divinității în universul uman și la raporturile dintre om și semenii săi", punând probleme de ordin axiologic („a ști dacă idealul moral face parte din structura universului") sau antropologic („dacă individul *se poate simți cu adevărat acasă* în lumea în care a văzut lumina zilei")[11]. Tocmai de aceea romanul, fiind primul gen care izbutește a concepe universul ca unitate capabilă a transcende multitudinea comunităților umane, intră mereu în relație cu „orizontul gândirii extraliterare, gândire care departe de a fi preexistentă, se naște ea însăși din dezbateri ale căror rezultate nu sunt niciodată definitive"[12].

O replică la adresa romanului conceput strict ca o aventură lingvistică, eliberat de reziduurile auctoriale, întâlnim și în câteva dintre eseurile lui Steinhardt, între care se detașează net cel dedicat lui Claude Simon, reprezentant ilustru al „Noului Roman" francez. Textul lui Steinhardt merită tot interesul, nu doar pentru uimitoarea deschidere critică pe care o manifestă în înțelegerea mecanismelor și viziunii narative (de

remarcat faptul că aici, spre a respinge, Steinhardt caută inițial *să înțeleagă*), ci și pentru actualitatea pe care o dobândește mesajul său în poststructuralism, în curentul mai larg al desconsiderării extremelor și al denunțării teoriilor exclusiviste. De remarcat și valoarea stilistică subversivă ori polemică pe care o capătă, atât aici cât și în alte scrieri ale lui Steinhardt adverbul „desigur", și anume aceea de anticameră a unui contradiscurs, a unei riposte ce stă să-și întrerupă din secundă în secundă faza de gestație spre a se întrupa în Verb. Surmontarea locurilor comune rămâne prioritară la Steinhardt:

> „Desigur, fără îndoială, truismul e astăzi la îndemâna oricui: doar cuvintele alcătuiesc materialul literar. Desigur, matematicile şi lingvistica sunt precumpănitoare acum în toate domeniile. Desigur, demascarea arbitrarului în opera de artă epică îşi are rostul. Desigur, conceptele de logică formală şi filosofie modală, exigenţele matematizării şi ideile fundamentale ale şcolilor lingvistice de la Praga şi Viena au pătruns în rândurile întregii intelectualităţi a lumii. Desigur, cum prea bine spune Claude Simon, ‹‹merele acelea pe care le picta Cézanne erau reale. Dar nu asta ne interesează într-un tablou de Cézanne. Tot soiul de pictori au pictat mere, n-are nici o însemnătate. Mărul pictat e ceea ce contează, nu mărul model››. Dar nu teoriile – oricât de savant, de semeţ şi de autoritar formulate – ocupă locul dintâi, ci rezultatele. Iar romanele lui Claude Simon – autor atent, migălos, aprig, răbduriu –, dacă ne stârnesc interesul prin neoboseala scriitorului, implacabila lor lentă amănunţime şi nemiloasa putere de a stărui, nu izbutesc a fi altceva decât o exagerare în sens contrar, un fel de exces de metodologie şi rigoare. Mai liberate de arbitrar – oare? Declarată de Claude Simon a fi neînrudită cu scrisul automat al suprarealiştilor, literatura sa – strict descriptivă, repetitivă, mecanică, monotonă, teoretizantă, fotografică – rămâne tot o creaţie selectivă (şi arbitrară, se-nţelege) a creatorului"[13].

Concluzia lui Steinhardt nu ar trebui să mire. Volumul *Les Corps conducteurs*, de pildă, a fost receptat de către critică drept un roman cubist, prin modul de asociere mai degrabă pictural decât tematic al lucrurilor, tablourilor, corpurilor de personaje, provocând fuzionarea diferitelor planuri ale trecutului. Apar aici titluri de ziare, fragmente de articole, afișe, reclame, toate integrate într-un limbaj dislocat, prin apel la procedeul colajului, gen de compoziție care reactualizează, într-adevăr, producțiile artiștilor cubiști, dadaiști, suprarealiști, ce aplicau pe pânză materiale eterogene, prelucrate sau neprelucrate, pentru a construi o realitate multidimensională. Steinhardt, care întâlnise încă din tinerețe această tehnică la prozatori precum Roger Martin du Gard (tehnică pe care a și încercat să o preia în romanul său de tinerețe, *Călătoria unui fiu rispitor*), era întru totul îndreptățit să facă o astfel de observație sau de reproș.

Faptul că eseistul nu crede în „moartea Autorului" transpare și din lectura a patru romane de Claude Simon, toate parcurse în original: *La Route des Flandres* (1960), *La Bataille de Pharsale* (1969), *Orion aveugle* (1970) și *Les Corps conducteurs* (1971). Până astăzi inclusiv, doar primul dintre aceste patru romane aparținând scriitorului francez distins în 1985 cu Premiul Nobel pentru literatură a fost tradus în română. Asemenea unui cronicar serios, Steinhardt acordă timp, după cum sugeram mai sus, și lecturii atente a textelor, înțelegerii resorturilor care îl conduc pe prozator înspre îmbrățișarea unei scriituri „purificate de toxinele coincidențelor", a unei „aventuri a cuvintelor": „Renunțând la metafore, recunoscând axioma că arta nu *reprezintă* ci *prezintă*, descotorosindu-se de conjuncția ‹‹ca›› (*comme*) – temei al metaforei şi piatră de unghi a literaturii reprezentative – autorul se va supune docil şi cu împăcată conştiinţă asociaţiilor semiotice. (...) Foarte atras de matematica mulţimilor, de figurile geometriei, de traducerea grafică a seriilor numerice şi a ecuaţiilor, osândind simbolul şi dorindu-se neşovăielnic fidel materialului pur lingvistic, romanul la a cărui edificare Claude Simon vrea să contribuie e menit a se desfăşura mai ales la prezent şi a fi cât mai pur descriptiv". Steinhardt echivalează însă tentativa de eliberare a romanului de constrângerile impuse de convenţiile tradiţionale cu un reducţionism naiv: „Oare tabloul, reclama, obiectul, afişul ş.a.m.d. nu-s ele *alese* deopotrivă de liber şi de subiectiv – abuziv ca şi acţiunile sau ‹‹tipurile›› ce mişună în vechile romane?". În această ordine de idei, pentru eseist eludarea dimensiunii intenției auctoriale echivalează mai degrabă cu un moft:

> „Manipularea semiotică de imagini disparate (metodă cvasi-cinematografică), descrierea pur lexicală (...) a unor scene, atitudinea strict statică, încremenită (‹‹fijată›› zice Tom Bishop), evitarea cu orice preţ a unor concluzii (‹‹cartea ia sfârşit fără a încheia››, prin simpla oprire a scrisului) duc oare cu adevărat la o desăvârşită eliberare din cătuşele şi obezile romanului de acţiune ori de analiză? Fenomenul alegerii, adică al intervenţiei personale, este evident că nu dispare. Concluzii nu se trag, firește, dar momentul încetării contactului dintre condei şi hârtie (ori degete şi claviatură) tot la bunul plac al autorului rămâne"[14].

Nu este oare ultima frază a intervenţiei citate aici o mostră a politicii *bunului simţ*, în căutarea căreia s-au înscris mai târziu Antoine Compagnon sau Toma Pavel? Firește, vorbim întotdeauna de o sumă de factori care concură la starea de fapt a lucrurilor, dar observaţia şi interogaţia retorică se păstrează. Există, bunăoară, şi alte resorturi pentru care Steinhardt nu putea agrea scriitura lui Claude Simon, care, dacă e să fim sinceri până la capăt, a fost mai degrabă gustată de către critica universitară şi mai puţin de către cititorii obişnuiţi, subînţelegându-i aici inclusiv pe cei de nivel mediu. Or, lucrurile stau altfel pentru intelectualul opozant, trăitor într-un mediu represiv şi traumatic din Estul

european, care crede că românii anilor ’80 nu au într-atât nevoie de Academie şi Universitate, „ci de oamenii generaţiei interbelice” prin care se poate reînnoda legătura întreruptă brutal cu tradiţiile democratice ale ţării, câtă vreme „instituţiile de stat au putut încăpea pe mâna multor netrebnici şi multor nepregătiţi şi multor nevrednici de posturile pe care le-au avut”, ceea ce îl conduce la concluzia că „Adevărata cultură s-a făcut pe căi particulare”[15].

Pornind tot de la aspectul criticii universitare, o altă explicaţie pentru refuzul „Noului Roman” poate decurge şi din atitudinea diferită faţă de gradul de accesibilitate de care ar trebui să beneficieze lectura unei astfel de specii. În *Gândirea romanului* Toma Pavel propune chiar o taxonomie a accesibilităţii genului romanesc. Aceasta din urmă ar fi susţinută, atât la nivel practic, cât şi teoretic, de patru categorii de scriitori: a) dostoievskienii şi existenţialiştii (Camus, Sartre); b) promotorii observaţiei sociale (Roger Martin du Gard, Georges Duhamel); c) neoromanticii (Marguerite Yourcenar, Ernst Jünger); d) comicii şi scepticii (L.-F. Céline, Milan Kundera).

Toma Pavel se află, de fiecare dată, foarte aproape de ideile lui Steinhardt. Îl despart de acesta, în chip firesc, abordarea ştiinţifică a chestiunii, limbajul, instrumentarul teoretic. Altfel, admirator la fel ca Steinhardt al romanelor de aventuri şi al lui Walter Scott, oricând dispus să dea credit şi valorilor *secundarului*, ducând mai departe sugestiile lecturii „sociale” întreprinse de Steinhardt în eseul de tinereţe „Elementele operei lui Proust” (1936)[16], Pavel este, la rândul său, destul de ferm în poziţia adoptată în privinţa controversatei circumscrieri a „Autorului” şi a presupusei sale „morţi”:

> „Nu, autorul la care mă gândesc eu e cel care ţine pana în mână şi îşi aşterne cu îndrăzneală poveştile pe hârtie, având dinaintea ochilor spiritului nu numai scena acţiunii şi agitaţia personajelor, ci şi exemplul predecesorilor şi al polemicilor, dilemele confraţilor, aşteptările şi dezinteresul publicului”[17]. *Povestea*, iar nu *convenţia*, iată ceea ce îl reţine în această *istorie speculativă a romanului*: „nu e deloc sigur că aceşti scriitori, care ţin în mână pana, simt toţi chemarea de a schimba obiceiurile breslei lor. Nu e deloc sigur că cea mai importantă grijă a lor ar fi, cum se crede uneori, să deschidă o nouă etapă în istoria romanului”[18].

Deşi revine adesea împăciuitor în finalul eseurilor sale inflamate la adresa „Noului Roman”, Steinhardt îşi reţine puseurile contestatare cu o admirabilă ipocrizie. Este, până la urmă, şi această reţinere unul dintre resorturile ecumenismului literar al autorului. În numele dialogului şi al pluralismului, tonul virează uneori, în final, înspre o politică a concesivităţii. Am folosit termenul de „ipocrizie”, întrucât această concesivitate nu reprezintă o constantă la Steinhardt, fiind uneori substituită de atacuri bine ţintite, care nu se feresc să îşi discrediteze adversarul prin apel la tuşe pamfletare sau caricaturale, arme bine mânuite încă din tinereţea interbelică, ceea ce denotă o persistenţă a unei tensiuni interne în jurul strategiilor adoptate. După ce îmbracă în nuanţe caricaturale premisele teoretice ale lui Claude Simon ori înfăţişează în culori apocaliptice depersonalizarea romanelor unor prozatori precum Pierre Silvain, Steinhardt revine într-un acces ecumenist prea puţin convingător asupra radicalităţii distopice prin care înţelegea să se detaşeze de experimentele acestei „literaturi fantomatice, iad amorf cu spirite ectoplasmice”[19]; nu degeaba s-a afirmat că spiritul critic al comentatorului s-a manifestat mult mai vizibil în corespondenţă şi în textele sale „orale” (convorbiri, dialoguri, interviuri), eseurile publicate în anii ’70-’80 urmărind, după cum am văzut, nu atât o adecvare la obiect, cât strategii de altă natură (etică, politică, subversivă): „Adevărul, sunt convins, e că şi romanul ‹‹frescă socială›› şi romanul monolog interior sunt, ca şi altele, forme posibile ale unui gen vast (...) într-un spaţiu prin definiţie liber şi plural”[20].

Nu lipsesc nici tonalităţile încadrabile în sfera unui soi de *alint* al cititorului de tip vechi, care angajează o retorică a unei (false) modestii. De remarcat aici nuanţa adverbială cu care este încărcată conjuncţia „şi”, pe fundalul general al unei retorici care amestecă registrele concesivului cu ale compensativului şi ale pateticului, în vederea susţinerii unei pledoarii pentru valorile *naivului*:

> „Criticii şi cititorii de tip vechi nu au nimic împotriva acestui tip de roman depersonalizat şi discontinuu şi-l citesc şi ei (când genul duce la realizări valabile, când nu e vorba de imitaţii silite) cu tot atâta curiozitate şi, uneori, cu aceeaşi plăcere ca şi contemporanii lor. Dar nu pot *să nu-şi aducă aminte şi ei*, nu pot să nu dea glas şi ei *eurilor lor defuncte* care evocă şi ele – vag şi pline de nostalgie – câte un roman de Dickens, de Alphonse Daudet, de F.M. Dostoievski ori de Jules Verne, care din odaia copilăriei şi din plăcerea (accesibilă încă) a lecturii la gura sobii extrag farmecul primei lecturi a unor cărţi ca *David Copperfield*, *Viaţa la ţară*, *Război şi pace*, *Logodnicii*, *Cei trei muşchetari*, *Mănăstirea din Parma* (...)! Dacă-i vorba de sinceritate absoută de ce să nu fie şi ei nefăţarnici, să nu se desvăluie şi ei în toată elementaritatea, nimicnicia şi inocenţa lor? Se complac şi ei [în] a răscoli, mai mult sau mai puţin deslușit, trecutul şi [în] a se înduioşa la flacăra pălită, desigur – dar nestinsă –, a unuia din romanele acelea atât de naive, ale unei epoci sentimentale, încărcată de multe păcate, dar înzestrată cu două însuşiri persistente: dragostea de viaţă şi setea de fapte şi sentimente; ca unii ce se ştiu întrupaţi”[21].

Analiza romanului *Marele Teatru* (1973) de Pierre Silvain dezvăluie un comentator care ştie foarte bine să se folosească de subiectul dezolant al naraţiunii („acţiunea” are loc într-un spital neurologic) spre a discredita *in extenso* poetica „Noului Roman” francez. De altfel, titlul eseului pe care i-l dedică este până la urmă o construcţie ironică: „Reţeta ideală a romanului de tip nou”. Viziunea

pe care se străduieşte să o impună Steinhardt este una apocaliptică, înrudită cu aceea în culorile căreia va înfăţişa şi avatarurile gândirii structuraliste. Prin urmare, „idealul personajului depersonalizat" este insul care „se trezeşte din narcoză pe un pat de spital şi încetul cu încetul începe să-şi dea seama că i s-au amputat mâinile şi picioarele, că e orb, că e surd şi că a pierdut capacitatea de a vorbi", este pelicula *noir* ori drama patologică:

> „Conştiinţa care suferă şi în acelaşi timp nici de o suferinţă coerentă nu e capabilă. Şi ce este această Conştiinţă ‹‹pură›› (dezincarnată ori neîntrupată), care nu mai face parte din lume, căreia nu i-a mai rămas drept ultim atribut decât posibilitatea de a regreta, de a suferi (nedesluşit), de a se chinui (într-o oarecare măsură)? Ce este acest *ceva* subcogitant care nu mai ştie decât a se văita şi a ofta îndelung? Este candidatul la infern, sufletul din pragul spaţiului dantesc, locuitorul perimetrului ‹‹ideal›› exact opus celui din care a fugit toată durerea, întristarea şi suspinul. (...) Spaţiul preferenţial al romanului de tip nou e un fel de pre-infern neglorios, nemaiestos (sic!), neînfiorător (aparent), un soi de formă extremă a unui azil de noapte pentru decrepiţi neagresivi, care stau la porţile instituţiei şi dau din cap îngăimând şi bombănind fiecare câte o cvasi-frază stereotipă. Un *Ecce homo* de spital neurologic"[22].

Fără a avea detenta conceptuală ori detaşarea ştiinţifică şi profesională a unui teoretician, Steinhardt identifică în mod corect resursele faulkneriene şi beckettiene ale „Noului Roman" („Discontinuitatea ca element esenţial în literatura de tip nou apare stăruitor şi clar la S. Beckett", iar „Faulkner a scris prevestitor *În vreme ce agonizez*")[23], avansând o diagnoză apropiată de aceea oferită de Toma Pavel în *Gândirea romanului*: „Alături de filonul liric captat de romanele lui Faulkner, arta de a arăta şi a nu face altceva decât a arăta (...), Samuel Beckett, precum şi reprezentanţii Noului Roman francez de după război (Michel Butor, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute şi Claude Simon) au continuat şi ei să dezvolte, uneori cu succes, atât potenţialul liric al naraţiei în stare brută, cât şi arta observaţiei pure, tehnici pe care le-au folosit pentru a reprezenta stările marginale ale conştiinţei, tropismele, automatismele lingvistice şi poezia umilă a unui cotidian trăit cu greutate şi greu de recunoscut"[24].

Contradicţiile lui Steinhardt se păstrează şi atunci când, printre „stâlpii romanului contemporan", alături de Kafka, Céline, Joyce şi Proust, acesta menţionează şi numele lui Robbe-Grillet. Referirile la „Noul Roman" dovedesc buna înţelegere a poeticii acestuia, fără a fi însoţite, de această dată, de manifestări clare de respingere, imaginaţia critică asociindu-i multiple metafore (alibiuri?) ale cotidianului, în vederea deplasării accentului asupra *inovaţiilor* aduse de noul gen romanesc:

> „Depersonalizarea şi anonimizarea textului. Nu mai există personaje, nu mai există naraţiune, nu mai există cronologie. Textul, ca atare, dăinuie, însă lipsit de tradiţionala organizare.
> S-ar zice o casă în zi de scuturat: toate-s luate de la locul lor şi puse laolaltă. Revolta noului val e îndeosebi topică: au dispărut coordonatele, punctele de reper şi referinţele, rânduiala. Nu se mai ştie cu precizie cine vorbeşte şi nici despre cine şi nici unde şi nici când. Relativitatea generală a pus stăpânire pe roman, care devine un fel de haos, de zgomot de fond, de pulbere cosmică; lipsă de aştri centralizatori, de orientări cardinale, de sisteme, de semne indicatoare. Ţesuturile există, nu organele. Celulele sunt nediferenţiate".

O uşoară rezervă transpare, totuşi, din mai sus menţionata *inaccesibilitate* a unui astfel de construct, care ar declanşa un sentiment de contrariere sau chiar de inferioritate pe scena interioară a cititorului tradiţional: „De cele mai multe ori textul nu transmite înţelesuri, ‹‹mesaje››, ‹‹informaţii››. E urmărită derutarea cititorului; străduiască-se, ghicească! Dacă vrea şi poate. Autorul nu mai este obligat a-i uşura sarcina, a-i sorta şi clarifica materialul, marfa; i-o pune în faţă cu toptanul, vraf; descurcă-te!"[25]. Perspectiva folosită este similară cu aceea la care se recurge şi în desele „răfuieli" cu structuralismul, când este denunţată „crearea complexului de inferioritate în sinea cititorului tradiţional, care ajunge să se dispreţuiască şi să se ruşineze de cât de puţin pricepe şi presupune, de cât de neştiutor este de cuvinte care de care mai solemne şi mai rebarbative". Astfel, pierzându-şi încrederea în sine, lectorul „ajunge dispus a se încredinţa întru totul multştiutorului, incomparabilului, distantului critic textualist. Smerit, spăşit, tulburat, se dă învins (*victus se dederit*)". [26]

Cu toate acestea, „excepţiile fericite" ale noului val nu sunt refuzate de către un împătimit al nuanţelor precum este *ultimul* Steinhardt. Eseistul recunoaşte calitatea acelor producţii de vârf ale „Noului Roman", însă merită menţionat faptul că pasajul de mai jos, care cuprinde aceste idei, apărut într-un eseu din revista *Secolul 20* (nr. 9/1977), intitulat „‹‹Viaţa mea e un roman››: o iluzie a epicii contemporane", nu va fi preluat ulterior în articolul cu acelaşi titlu din volumul *Incertitudini literare* (1980), şi ne îndoim de faptul că acest aspect ar fi fost condiţionat de raţiuni care ţin de cenzură:

> „Produsele cele mai izbutite ale noului val [sunt] *Modificarea* lui Michel Butor, *Gumele* lui Alain Robbe-Grillet şi *Planetarium* de Nathalie Sarraute, cărţi articulate, organizate, cu pluralităţi de planuri, rapeluri, fire conducătoare, cărţi raportabile figurilor geometriei plane şi spaţiale, profund şi impresionant evocatoare ale aventurii la care au fost supuse particulele prafului cosmic odată cu înjghebarea corpurilor cereşti: coeziunea, detaşarea,

relaţionarea. La Nathalie Sarraute vorbitorul nu e denumit, însă cât de exact conturate sunt caracterele! La Michel Butor planurile nu se (sic!) interferează, dar cât de ferm se magnetizează unele pe altele! La Robbe-Grillet ironia e dusă până la capăt – detectivul e asasinul şi totul ‹‹se şterge›› –, dar intriga e condusă ca de la tabloul de comandă al unui mecanism automatizat!”[27].

Adevărul este că Steinhardt nu renunţă, de fapt, la perspectiva apocaliptică, distopică asupra universului imaginar creat de „Noul Roman”, pentru că îl judecă mult prea des cu ochiul vigilent al observatorului fenomenului totalitar. Poate că nu ar strica pe viitor, pornind de la Steinhardt, iniţierea unei investigaţii asupra a cum privesc textualismul ori „Noul Roman” şi personalităţi precum Aleksandr Soljeniţîn, Václav Havel, Adam Michnik, Paul Goma etc. Este evident că, *de fiecare dată când contextul îi permite, Steinhardt revine la recipientul aflat sub presiune, al propriilor energii distopice, spre a-l deversa şi spre a preveni şi a respinge proximitatea unui duşman invizibil, deşi atotprezent*. În slujba acestei cauze, frazele sale gâfâie în aglomeraţia persistentă de serii sinonimice, de enumeraţii, de linii de pauză, de paranteze livreşti şi de alte artificii ultra-contorsioniste:

„Deasupra cărţilor [lui Claude Simon] se lasă – pentru a vorbi matein – o pâclă densă de cenuşiu şi de verbozitate, o torpoare dogmatică, o senzaţie de zădărnicie sufocantă. Vorbele, s-ar zice, sub efectul unei atracţii gravitaţionale crescute, devin mai grele, constituie maldăre, stive de material apăsător şi apatic. Refugiul scriitorului în descrierea neemoţională şi paşii de la masa de lucru a făuritorului la magazia de piese de schimb n-au putut – deocamdată cel puţin – duce, chiar şi la un atât de inteligent şi tenace om de litere ca autorul *Corpurilor conductoare* decât la îngrămădiri unde prin evaporarea ideilor, faptelor, sentimentelor a rămas numai un zaţ, un mâl, o plasmă (elementele nestrict fonemice ale cuvintelor dispărând, e ca şi cum aureola de electroni ar pieri lăsând nucleii singuri: material lingvistic brut, neînsufleţit), un sentiment evocator al acelor ‹‹găuri negre›› detectate de astronomia zilelor noastre, fantastic de concentrate – capul gămăliei atârnă cât mii şi mii de tone –, dar închise, egoiste, zgârcite, incapabile de a emite, a se manifesta, a radia, atrage şi comunica; altfel spus: inerte, moarte”[28].

Tuşele caricaturale dublează, uneori, portretul distopic, într-o alăturare relevantă pentru maniera în care Steinhardt înţelege să-şi manifeste dezacordul faţă de o idee, un fenomen sau o ideologie care nu îi convin. Acest lucru se petrece doar în anumite contexte polemice, inclusiv în cazul eseului dedicat lui Claude Simon, când Steinhardt profită de mănuşa aruncată de însuşi prozatorul francez, care propusese o relectură a subiectului *Mănăstirii din Parma* sub forma unui script cinematografic, spre a demonstra că celebrul roman al lui Stendhal este cu asupră de măsură îndatorat unei gândiri arbitrare, unei dictaturi a coincidenţelor. Respectiva intervenţie „caricaturală” este redată în felul următor:

„X se duce să supravegheze lucrările de pe un şantier. Cu o lovitură de puşcă X ucide o pasăre.
Pasărea cade pe şoseaua unde tocmai trece o trăsură.
În care trăsură se află amanta lui X, însoţită de o codoaşă şi un proxenet.
Proxenetul se sperie văzând o armă în mâna lui X.
Şi trage asupră-i, dar nu-l nimereşte.
Cei doi, atunci, se iau la bătaie.
X îl omoară pe proxenet.
Urmează o conversaţie între X şi amanta lui.
Femeia îl sărută, iar codoaşa îi cere bani.
X fuge în străinătate, însuşindu-şi paşaportul ucisului proxenet.
La graniţă dă peste un slujbaş care se întâmplă a fi un prieten de-al proxenetului şi-i recunoaşte paşaportul.
Totuşi, îi dă drumul lui X să treacă frontiera”[29].

Această întreagă „caricaturală rezumare exemplificatorie” propusă de Claude Simon şi recrisă de Steinhardt i se pare a fi eseistului o metodă de lucru îndoielnică. Spre a-i dovedi autorului că se înşală, preia el însuşi frâiele pastişei, ca un vechi cunoscător al ei, spre a demonstra la ce grozăvii ar conduce un astfel de raţionament. Rostogolirea de cuvinte şi expresii argotice pare motivată, de această dată, de înălţimea ţelurilor demonstraţiei şi de forţa pedagogică a contraexemplului. Scopul îi scuză acum mijloacele, iar parodistul de altădată se poate manifesta din nou în voie, cu menţiunea că peste această componentă temperamentală îşi trece acum vălurile stratul lingvistic experimentat pe viu în detenţie şi mai apoi în mediile periferice în care este silit să-şi câştige pâinea după graţierea din 1964 (conform *Jurnalului*, perioada petrecută „printre ţigani” la Jilava în 1961 şi mai apoi ca muncitor necalificat la fabrica „Stăruinţa” din mahalaua Vitanului, în intervalul 1965-1968)[30]. Iată, spre exemplificare, cum sună expunerea subiectului din *Fraţii Karamazov*, privit dintr-un unghi insolit care, uşor cosmetizat, face carieră în zilele noastre, de pildă, în aşa-zisul jurnalism de tip *cancan*:

„Un curvar bătrân e ucis, probabil, de fiul său beţiv şi desfrânat. Dar l-a ucis un servitor (făcut cu o pirandă, bolnav de boala copiilor) şi pus la cale de un alt fiu smintit la cap şi fără scrupule. O curvă pe care o râvneau şi nemernicul tată şi fiul bun numai de rele se preface din senin în sfântă, în vreme ce un alt fiu, al treilea, iese din mânăstirea unde-şi agonisise un renume de sfânt pentru a se ocupa de treburi lumeşti. Presupusul ucigaş e condamnat, dar cu ajutorul fratelui fost învăţăcel întru sfinţenie la un stareţ neconformist fuge în ţări străine cu fosta parşivă târfă apucată din te miri ce de setea de jertfă”[31].

În acelaşi joc al măştilor, iată şi *synopsis*-ul pentru *Muntele magic* de Thomas Mann:

> „Doi feciori de bani gata pleacă la o localitate din Elveţia unde unul, bolnav nesimulant, dă ortul popii pe când cealaltă pramatie rămâne acolo de florile mărului, pe banii babacăi, timp de şapte ani şi face cunoştinţă cu doi moşi maniaci şi ţicniţi care se duşmănesc de moarte şi umblă să se omoare unul pe altul, totodată intrând în terţă cu o oarfă căreia îi vorbeşte fără să-i vorbească şi, fără a îndrăzni să-şi spună oful, leagă prieteşug nu cu ea ci cu fraierul ei, un burduhănos şi-un pilangiu care o face pe mutu..."[32].

Registrele şi traseele stilistice angajate – de la patetic la argotic şi de la caricatural la apocaliptic – de-a lungul acestor lecturi însoţite de numeroase rezerve, cu privire la „Noul Roman" şi nu numai, sunt de o bogăţie impresionantă, care recomandă în Steinhardt şi un veritabil „artist al expresiei critice" (expresie pe care Nicolae Manolescu o folosea cu privire la scrisul lui Paul Zarifopol). Să nu uităm nici resorturile aduse în discuţie de formaţia clasicistă a acestui *fan* Balzac sau Proust, care nu putea trece uşor peste „impertinenţele exclusiviste" ale noului val: „romanul de tip nou este deopotrivă anti-balzacian (osândeşte categoric ‹‹romanul de acţiune››) şi anti-proustian (renunţă cu desăvârşire la ‹‹romanul de analiză››)". Prin urmare, crede Steinhardt, „tot ce se poate exprima logic, înşiruit şi formalizat (pe plan faptic ori cogitativ) se anatemizează"[33]. Iar anatemizarea este, ca la Simone Weil, o acţiune împotriva căreia eseistul postbelic îşi mobilizează exemplar forţele.

Note:

1. N. Steinhardt, „Un elogiu al romanului", *Steaua*, nr. 11 (1988): 18; N. Steinhardt, *Monologul polifonic*, ediţie de Ştefan Iloaie (Iași: Polirom, 2012), 365-366.
2. Ibid., 364-367.
3. N. Steinhardt, „Agonia Europei", în *Primejdia mărturisirii: convorbirile de la Rohia*, ediţie îngrijită, note, prefaţă, ref. critice şi indici de Ioan Pintea (Iași: Polirom, 2009), 209-212.
4. Toma Pavel, *Gândirea romanului*, trad. Mihaela Mancaş (Bucureşti: Humanitas, 2008), 39.
5. Mihai Dinu Gheorghiu, „N. Steinhardt: *Incertitudini literare*", *Convorbiri literare*, nr. 4 (124) (1980): 5.
6. Pavel, *Gândirea romanului.*, 27.
7. V. Georg Lukács, *Teoria romanului*, trad. Nicolae Tertulian (Bucureşti: Univers, 1977).
8. Pavel, *Gândirea romanului*, 43.
9. Ibid., 43-44.
10. N. Steinhardt, *Escale în timp şi spaţiu sau Dincolo şi dincoace de texte*, ediţie îngrijită, studiu introductiv, note, ref. critice şi indici de Ştefan Iloaie (Iași: Polirom, 2012), 468-470.
11. Pavel, *Gândirea romanului*, 44.
12. Ibid., 45.
13. N. Steinhardt, „Din vorbă în vorbă ori Claude Simon despre romanul vechi şi nou", *Steaua*, nr. 3 (370) (1978): 34-35; v. şi *Incertitudini literare*, ediţie îngrijită, studiu introductiv, note, ref. critice şi indici de George Ardeleanu (Iaşi: Polirom, 2012), 331-337.
14. Ibid., 35.
15. Steinhardt, „Agonia Europei", în *Primejdia mărturisirii*, 208-209.
16. „Proust foloseşte toate subtilităţile tradiţiei morale şi sociologice, zugrăvind portrete la fel de nuanţate ale sufletului şi ale societăţii ca şi cele realizate de autorii din secolele al XVII-lea şi al XIX-lea; (...) poate fi descoperită, de asemenea, moştenirea romanului din secolul al XIX-lea şi reflecţia asupra naturii sociale a omului. (...) E adevărat că personajele lui Proust nu pot fi reduse la mediul înconjurător, pentru simplul motiv că ele nu ajung niciodată să se instaleze cu totul în acest cadru, nici să-l perceapă ca aparţinându-le efectiv" (Pavel, *Gândirea romanului*, 381-383).
17. Pavel, *Gândirea romanului*, 420.
18. Ibid., 420-421.
19. N. Steinhardt, *Între viaţă şi cărţi*, ediţie îngrijită, studiu introductiv, note, ref. critice şi indici de George Ardeleanu, (Iaşi: Polirom, 2010), 420.
20. Ibid., 421.
21. Ibid., 420-421.
22. Ibid., 419-420.
23. Ibid., 418-420.
24. Pavel, *Gândirea romanului*, 393.

25. N. Steinhardt, „Cinci stâlpi ai romanului contemporan", în *Astra*, nr. 9, (1984):9; v. şi *Drumul către isihie. Ispita lecturii*, ediţie îngrijită, note, ref. critice, note şi indici de Irina Ciobotaru, studiu introductiv de Tania Radu, (Iași: Polirom, 2014), 242-245.
26. V. „Ţelurile structuralismului", în *Familia*, nr.10, (124) (1988): 6; reluat în vol. Steinhardt, *Drumul către isihie. Ispita lecturii*, 321-323.
27. „Viaţa mea e un roman: o iluzie a epicii contemporane", în *Secolul 20*, nr. 9 (200) (1977): 133-134.
28. Steinhardt, *Incertitudini literare*, 337.
29. Ibid., 331-332.
30. De altfel, imaginea ironică pe care Steinhardt o propune cu privire la *unii* membri ai etniei rrome se află destul de departe de legile corectitudinii politice: „nu le poţi intra în voie. Oricât de frumos le vorbeşti; orice umilinţă, orice făţărnicie: deopotrivă de inutile. Leneşi, urăsc pe cine le cere un efort, o lene îndărătnică, violentă ca instinctul de conservare" (v. *Jurnalul fericirii*, ediţie de Virgil Bulat, note de Virgil Ciomoş şi V. Bulat, cu un „dosar al memoriei arestate" de George Ardeleanu, (Iaşi:Polirom, 2008), 362-363). În versiunea *Manuscrisului de la Rohia*, imaginea devine şi mai concretă: „Dimineaţa, când vin la serviciu, îi şi văd înşiraţi în faţa celor trei cârciumi de pe şoseaua Vitan. Nu pot bea înăuntru. Trebuie să fie văzuţi şi să aibă prilej de harţă. Suferă toţi de claustrofobie. Beau din sticle pe care le aliniază pe trotuar în dreptul prăvăliei, înconjuraţi de puradei, ocărâţi de neveste, fuduli şi apostrofând pe trecătorul care ar comite imprudenţa de a-i privi mai lung. În pângărire sunt neîntrecuţi: batjocoresc şi corup tot ce apare menţionat în vorbirea lor, micşorează, acoperă cu murdărie, iau la şme totul..." (Steinhardt, *Jurnalul Fericirii. Manuscrisul de la Rohia*, 185-186).
31. Steinhardt, *Incertitudini literare*, 334-335.
32. *Ibid.,* 335.
33. Steinhardt, *Între viaţă şi cărţi*, 418.

Bibliography:

Compagnon, Antoine. *Demonul teoriei: literatură și bun simț* [Le Demon de la Theorie]. Translated by Gabriel Marian and Andrei-Paul Corescu. Cluj-Napoca: Editura Echinox, 2007.

Gheorghiu, Mihai Dinu. "N. Steinhardt: *Incertitudini literare*" [N. Steinhardt: Literary Uncertainties]. *Convorbiri literare*, no. 4 (124) (1980).

Lukács, Georg. *Teoria romanului* [The Thory of the Novel]. Translated by Nicolae Tertulian. Bucharest: Univers, 1977.

Pavel, Toma. *Gândirea romanului* [The Lives of the Novel]. Translated by Mihaela Mancaș. Bucharest: Humanitas, 2008.

Steinhardt, N. *Jurnalul fericirii* [Happiness Diary]. Argument by P.S. Justin Hodea Sigheteanul, edited by Virgil Bulat, notes by Virgil Ciomoș and Virgil Bulat. Including "Un dosar al memoriei arestate" [A Dossier of Arrested Memory] by George Ardeleanu. Iași: Polirom, 2008.

Steinhardt, N., and Ioan Pintea. *Primejdia mărturisirii: convorbirile de la Rohia* [The Danger of Confession: The Rohia Conversations]. Edited by Ioan Pintea, bio-bibliography by Virgil Bulat. Iași: Polirom, 2009.

Steinhardt, N. *Între viață și cărți* [Between Life and Books]. Edited by George Ardeleanu, bio-bibliography by Virgil Bulat, Iași: Polirom, 2010.

Steinhardt, N. *Escale în timp și spațiu sau Dincolo și dincoace de texte* [Time and Space Stops or Beyond the Texts]. Edited by Ștefan Iloaie, bio-bibliography by Virgil Bulat. Iași: Polirom, 2010.

Steinhardt, N. *Incertitudini literare* [Literary Uncertainties]. Edited by George Ardeleanu, bio-bibliography by Virgil Bulat. Iași: Polirom, 2012.

Steinhardt, N. *Jurnalul fericirii. Manuscrisul de la Rohia* [Happiness Diary]. Edited by George Ardeleanu. Iași: Polirom, 2012.

Steinhardt, N. *Monologul polifonic* [The Polyphonic Monologue]. Edited by Ştefan Iloaie, bio-bibliography by Virgil Bulat. Iași: Polirom, 2012.

Steinhardt, N. *Drumul către isihie. Ispita lecturii* [The Road to Hesychia. The Temptation of Reading]. Edited by Irina Ciobotaru, introduction by Tania Radu, bio-bibliography by Virgil Bulat. Iași: Polirom, 2014.