

DOCUMENT

COSMIN BORZA
ALEX GOLDIȘ
ADRIAN TUDURACHI

SUBGENURILE ROMANULUI ROMÂNESC. LABORATORUL UNEI TIPOLOGII

Prezentarea laboratorului: Adrian Tudurachi
Realizarea tipologiei: Cosmin Borza, Alex Goldiș, Adrian Tudurachi

„those mentioned seem to be true subgenres.
And there are others, waiting to be named”
Alastair Fowler, *Kinds of Literature*

Scurtă istorie a unei tipologiei

Când am fost cooptați, în urmă cu doi ani, în echipa însărcinată cu pregătirea unei noi ediții a *Dicționarului cronologic al romanului românesc de la origini până în 2000*, partea cea mai provocatoare ni s-a părut, de la început, revizia definițiilor tipologice ale romanelor. Adică să refacem „etichetarea” generică a tuturor titlurilor înregistrate în dicționar: să raționalizăm și să sistematizăm seria de „romane sentimentale”, „de senzație”, „de aventuri”, „de moravuri” etc.. Sigur că erau multe alte lucruri de făcut, unele care au impus intervenții pe suprafețe largi și completări masive. S-au adăugat titluri, s-au rescris caracterizări, s-au adus la zi bibliografiile. Dar între toate operațiunile, această scurtă sintagmă „roman de”, plasată la începutul descrierii istorico-literare, implica cele mai multe resurse teoretice, cele mai multe discuții, cele mai grele decizii și – aș spune – antrena cele mai serioase consecințe.

Dacă evaluăm dicționarul publicat în 2004 într-un orizont actual al studiilor literare, ceea ce se vede e tensiunea care îl străbate, între programul exhaustiv, de cuprindere integrală a producției culturale a unui gen, și valorizarea implicită a acestei producții. Ca să o spun mai simplu, autorii dicționarului nu credeau în semnificația celei mai mari părți a materialului pe care îl tratau. Cam în aceeași epocă în care se demarau lucrările la dicționar, echipa care urma să îl redacteze a fost implicată, între 1975 și 1978, într-un proiect de sociologie a romanului românesc. Publicat sub forma unei antologii de studii câțiva ani mai târziu, în 1982, cu o introducere a lui Paul Cornea, volumul nu conține decât analize ale unor autori de primă mărime: Nicolae Filimon, Duiliu Zamfirescu, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Papadat Bengescu, Gib Mihăiescu, Anton Holban, Mateiu Caragiale, G. Călinescu. Sunt vârful romanului românesc. Niciun scriitor

de raftul al doilea, niciun studiu care să privilegieze convenția estetică sau programul ideologic al romanului în detrimentul autorului, nicio biografie a unei forme: nimic inspirat de diversitatea și impersonalitatea producției culturale pe care o expune tabloul integral al romanului românesc. În mod simptomatic, abordarea romanului „târgului de provincie” într-un articol despre Mihail Sadoveanu vizează strict reinterpretarea personală a codului generic. Experiențele scriitorului și materialul psihologic particular care hrănesc imaginarul românesc sunt mult mai prețioase decât filierele sociale și culturale care constituie subgenul, făcând din ceea ce ar fi trebuit să fie reprezentarea unui grup de romane o genealogie a creativității individuale.

Cele câteva cuvinte de la sfârșit sintetizează, credem, o temă a deșurării, putându-se vedea ușor cum ea nu s-a născut din aderarea la o ideologie de grup, care a dus doar la o literatură factice, superficială. Pentru a explica integral apariția deșurării ca un leitmotiv în proza sadoveniană, va trebui însă să mai amintim și un alt eveniment care l-a marcat profund pe prozator, devenind astfel hotărâtor pentru întreaga literatură a „târgurilor de provincie”¹.

Dacă e sociologie aici, ea se orientează spre personalitățile accentuate și spre capacitatea lor de a domina codurile culturale, nu spre numerele mari ale producției românești. Paul Cornea, chemat să patroneze această întreprindere, avea să observe interesul echipei pentru o „sociologie a creației”², subliniind în același timp absența preocupărilor pentru o „sociologie a pieții” care să vizeze romanul ca „marfă” și producție industrială. Cuprinderea circuitelor de consum rămâne fără îndoială marea noutate pe care o aduce proiectul dicționarului în peisajul lexicografic românesc de la sfârșitul anilor '70, însă nu e totuși deloc sigur că deschiderea sensibilității critice spre romanul popular ar fi fost suficientă pentru cristalizarea diferită a tabloului de subgenuri. În fond, nu calificarea speciilor de consum pune probleme în dicționar, ci gama subgenurilor sociale, multiplicitatea calificărilor, ezitarea „nominală” în alegerea cuvântului just care să califice un grup de texte. Există o nesiguranță în evaluarea și descrierea producției proliferante de roman, și dacă autorii dicționarului se agață de ghidul ierarhiilor literare e pentru că le lipsesc alte resurse ordonatoare. În fond, ei au fost pionieri – fără voia lor – într-un teritoriu pe care critica românească nu era interesată să îl exploreze. În acei ani, nici măcar Nicolae Manolescu, autor al unei istorii sociologizante a romanului românesc, nu se desfășurase de canonul literaturii române, selectându-și exemplele din bibliografiile curente ale criticii. Nimeni nu căuta încă răspunsuri la fenomenul pe care îl viza dicționarul: literatura română văzută nu ca instituție critică, nici ca

¹ Ion Istrate, *Dimensiunile epice ale amintirii în romanele târgurilor de provincie de Mihail Sadoveanu*, în Paul Cornea (ed.), *De la N. Filimon la G. Călinescu. Studii de sociologie a romanului românesc*, București, Minerva, 1982, p. 75.

² Paul Cornea, *Căi și perspective în sociologia contemporană a romanului*, în *De la N. Filimon la G. Călinescu*, pp. X, XLI-XLIV.

piață de consum, ci ca un câmp deschis traversat de forme, modelat de coliziuni, brăzdat de fracturi sau de filiere, pulverizat în infinite contacte și antrenând în jocurile lui autori și teme.

Ca să înțelegem mai bine ce a lipsit în acel moment o să fac o comparație cu studiile actuale care ating problema genericității în roman. Când Margaret Cohen³ a încercat în 1999 să reconstituie sistemul de subgenuri în care acționează romanul sentimental, ea a recurs la dispozitivul câmpului literar dezvoltat de Pierre Bourdieu, al cărui volum apăruse cu doar cinci ani mai devreme. Astfel, capitoul introductiv se numește „Reconstructing the literary field” și propune o extindere „regulilor câmpului” la domeniul genurilor românești. De ce Bourdieu? În primul rând, mobilizarea ipotezelor bourdieusiene îi permite lui Cohen să situeze genul în relație cu alte instanțe sociale care se definesc prin ocuparea unei poziții și să îndeplinească astfel destinul convențiilor estetice cu cel al unor instituții fundamentale, cum sunt figurile subiectului: „the writers use poetics which both benefit and benefit the social determinants of their subject positions”⁴. În al doilea rând – și cel mai important – Bourdieu oferă o reprezentare conflictuală a ocupării unei poziții: „câmpul” e un teren de luptă, care definește orice nouă intrare în raport cu forțele dominante care saturează deja spațiul simbolic, precum și în conflict cu acestea. Altfel spus, genul ca relație socială nu se lasă descris decât în funcție de un raport tensionat, atât în emergența, cât și în exploatarea sa. Și acesta e un lucru semnificativ pentru necesarul său teoretic – pentru ceea ce reclamă ca să poată fi gândit. Există variații în reprezentarea scării conflictului, a mobilurilor sale sau a punctelor de referință – rămâne însă constantă căutarea unui dispozitiv pentru amenajarea unei „dramaturgii” a genurilor. Echipa de la Stanford Literary Lab angajează, pe lângă teoriile bourdieusiene, și teoriile lui Axel Honneth despre „lupta pentru recunoaștere”⁵, introducând noi determinări, legate de stimă socială și atașament, ca să explice acțiunea corelativă a genurilor. Wai Chee Dimock contestă raportul cu pozițiile dominante⁶, căutând în schimb să descrie coliziunile de mult mai mică anvergură, provocate de intermediari, de contacte întâmplătoare și de intersecții culturale infime, insinuând conflictul în micro-țesătura codurilor generice: de aceea, evocă un „câmp ionizat”⁷, în locul câmpului literar cu poziții dominante și poziții subalterne conceput de Bourdieu. Aici nu e de observat atât conținutul teoriilor invocate, cât schema de gândire, tiparul conceptualizărilor de care e nevoie ca să fie gândită arhitectura câmpului de subgenuri. Ceea ce justifică

³ Margaret Cohen, *The Sentimental Education of the Novel*, Princeton, Princeton University Press, 1999, pp. 6-7.

⁴ *Ibidem*, p. 20.

⁵ Sarah Allison et alii, *Quantitative Formalism: an Experiment*, Stanford Literary Lab, 15 January 2011, p. 18, <https://litlab.stanford.edu/LiteraryLabPamphlet1.pdf>. Accesat în 20 decembrie 2020.

⁶ Wai Chee Dimock, „Weak Theory: Henry James, Colm Tóibín, and W.B. Yeats”, *Critical Inquiry*, 39, Summer 2013, 4, pp. 734-736.

⁷ Wai Chee Dimock, „Migration across Genre”, in Robyn Warhol (ed.), *The Work of Genre. Selected Essays from the English Institute, Cambridge, The English Institute*, 2011, p. 162.

transferul, adopția sau bricolajul de instrumente teoretice e încercarea de a imagina jocuri de limbaj suficient de puternice cât să antreneze în dinamica lor intențiile indivizilor sau ale grupurilor. În fond, e vorba de a instaura o autonomie a genurilor, de a le proiecta ca forțe și de a le investi cu o capacitate mobilizatoare.

Din aparatul teoretic al dicționarului lipsea așadar nu o sociologie a consumului, ci o perspectivă asupra conflictelor sociale care mobilizează formele literare; altfel spus, o sociologie a „intereselor” economice, morale, simbolice – și a luptelor purtate în numele lor – legate de caracteristicile formelor și de locul ocupat în sistemul cultural sau în circuitele care le vehiculează. Ca să poată reconstitui destinul unui gen pe teren românesc, dicționarul avea nevoie de un strat suplimentar de reprezentare a literaturii române, înțelegând că, alături de autori, opere și școli, terenul e populat și de forme care se animă în infinite confruntări locale.

Patologii ale „etichetării”

De ce „etichetarea” romanelor e atât de complicată și discutabilă? Ce înseamnă când categoriile în care intră un roman sunt multiple, sau nuanțate, sau perifrastice? De pildă, când pentru romanul Hortensiei Papadat-Bengescu, *Drumul ascuns* (1932) apar două determinări în aparență contradictorii, „roman de investigație psihologică și socială”, sau când pentru romanul lui Camil Petrescu, *Patul lui Procust* (1933), sunt reținute calificări extrem singularizante: „roman «demonstrativ», de «superioară emoție polițistă»”. Ce ne spun asemenea „etichetări” indisciplinate: că identificarea subgenurilor la scara producției românești a unei culturi nu e posibilă – sau, mai rău, că e inutilă?

Ceea ce vrem să înțelegem de fapt ține de complexitatea romanului, adică de imposibilitatea de a-l comprima și de a-l reduce la „idee”, și de felul în care această caracteristică afectează poziționarea lui generică. Sunt câteva dimensiuni ale acestei proprietăți – evidente și mult comentate – de care ar trebui să ținem cont.

Prima vizează relația cu realitatea. În raport cu lumea, romanul este ghidat de un ideal al completudinii, propunându-și, prin poetica sa, să reprezinte o totalitate, alături de întreprinderile enciclopedice, sistemele filosofice sau de marile sinteze istorice. Judith Schlanger, care a dedicat o reflecție asupra variațiilor de densitate în formele literare, a observat impactul direct al acestui raport cu realul specific romanului asupra genericității⁸. Multiplicitatea realului se rezolvă prin eterogenitate discursivă: completudine înseamnă din perspectiva genului romanesc un grad ridicat de ocupare neomogenă a spațiului discursiv. E un program romanesc care generează aglomerare de personaje și situații, acumulare de forme,

⁸ Judith Schlanger, *Trop dire ou trop peu. La densité littéraire*, Paris, Hermann, 2016, pp. 13-17. Despre complexitate ca suport al interesului ficțional, precum și despre raportul între complexitate și reprezentarea realității, la Vincent Jouve, *Pouvoirs de la fiction. Pourquoi aime-t-on les histoires ?*, Paris, Armand Colin, 2019, pp. 44-50.

cum se întâmplă în configurarea arborescentă a romanelor care aglutinează documente și comentarii, sau disponibilitate de transformare a structurii romanești, cum se întâmplă în romanul foileton sau în romanul-fluviu. Rețin din demonstrația lui Judith Schlanger și o altă observație, mai subtilă, referitoare la aceeași relație a romanului cu lumea. Pe lângă densificarea ficțiunii, aspirația spre completitudine împinge spre senzațional: e tot o consecință a poeticii supraabundenței, dar în planul figurilor, nu al formelor. Pentru că în reprezentarea lumii, romanul se confruntă cu incomensurabilul ireductibil și cu contradicțiile, fie că e vorba de reprezentarea tulburărilor sociale, a industrializării sau a vieții urbane. Construcția romanului în raport cu un univers fără plan armonic, reclamă, ca tonalitate, marcarea intensă a trăirilor și a sentimentelor, antrenează explicitarea hipertrofiată și accentele nemăsurate. De la sinuciderea Anei în *Ion*, până la botnița pentru struguri din *Descult*, melodrama devine un registru de spunere a realității, calificând senzaționalul ca un fel de categorie *by default* care acompaniază romanescul și asigură un fond tulbure al genericității.

Cea de-a doua dimensiune a complexității privește principiile de construcție: materia unui roman nu se ordonează în cadrul aceluiași regim pe toată lungimea textului. Într-un studiu despre compoziție, Michel Charles pune în evidență faptul că expoziția unui roman se modulează generic în funcție de traseul biografic al personajelor⁹. Regimul dominant se poate menține câtă vreme participarea eroilor la o scenă se petrece în prezent, ca un act dramatic; în schimb, analepsele, incursiunile în istoricul protagonistului au un potențial disruptiv. Concret, e vorba de capacitatea fiecărei istorii de viață de a aduce o tonalitate caracteristică. Personajele nu sunt doar purtătoare ale unui sociolect propriu, cum spunea Bahtin în demonstrarea celebră a dialogismului, ci și a unui „roman” propriu sau, mai precis în sensul în care ne interesează aici, a unui gen propriu. Iar Michel Charles nu ezită să formuleze „tare” și vorbește despre „cărți în plus”¹⁰, despre „un adevărat roman înainte de roman, care nu poate fi controlat”¹¹ sau despre „text fantomă”¹². Trecutul bântuie prezentul și, ca în povestirile gotice, suprapopulează ficțiunea cu prezențe generice spectrale. Într-o analiză aplicată unui roman balzacian, Michel Charles identifică, în incipitul textului, nu mai puțin de patru schimbări de regim legate de fișele biografice ale personajelor: un program de vodevil, o comedie burgheză, un program alcătuit în jurul unor interese economic-financiare, un program tragic.

L'histoire ancienne donne une nouvelle une nouvelle lumière à la scène actuelle.
Le roman en amont nourrit le roman que je lis. À mesure que le narrateur prolix me

⁹ Michel Charles, *Composition*, Paris, Seuil, 2018, pp. 32-52.

¹⁰ *Ibidem*, p. 45.

¹¹ *Ibidem*, p. 41.

¹² *Ibidem*, p. 38.

nourrit d'informations, les couleurs se modifient. Le discours des causes joue un rôle capital dans les changements de régime¹³.

Motivul pentru care Michel Charles investighează această calitate a textului romanesc e o interogație asupra unei ipoteze genetice: textele literare generează identități paralele care se mențin doar în stare embrionară, ca texte posibile, „sacrificate” sau ascunse, prin diverse tehnici, de regimul dominant al operei. Însă ceea ce stabilește astfel, printr-o combinație de teorie cu *close reading*, e faptul că multiplicitatea generică rezidă chiar în miezul narațiunii românești. Concurența dintre convențiile estetice este legată de legea romanului și de vocația lui de a angaja și intersecta filiere multiple (eroi, situații, intrigi, lumi). Există și o confirmare empirică a acestei realități. Cercetările de „formalism cantitativ” care au testat prin studii statistice proprietățile generice s-au izbit de eterogenitatea materialului care constituie textele din clasa romanelor. Nu în sensul că asemenea particularități lingvistice sau stilistice asociate unei convenții estetice nu pot fi atestate, ci în sensul că existența lor nu poate fi verificată decât episodic. Particularitățile măsurabile ale textului sunt specifice mai multor regimuri care acționează secvențial, limitate la anumite porțiuni:

The overlap among different genre might turn out to be limited to specific portions of the text (beginings, or endings); if that were so, and genre become more distinctive – more „themselves”, as it were – at specific moments in the plot, that one could focus on those moments and magnify their separation¹⁴.

O să adaug la aceste condiționări ale complexității în roman și o a treia care ține de constituirea și circulația codurilor generice. Într-o reflecție teoretică asupra migrației genurilor, Wai Chee Dimock¹⁵ propunea o reprezentare a proprietăților codurilor generice prin două caracteristici inspirate din modul de organizare al sistemelor de operare pe calculator: „stackability” (posibilitatea de a menține mai multe ferestre deschise simultan) și „switchability” (posibilitatea de a comuta între mai multe ferestre deschise simultan). Cercetătoarea se referă astfel la resursele unui gen, la bazinele din care acesta se alimentează. „Ferestrele” denumesc situarea între culturile naționale, centrale sau periferice, dependente sau iradiante; și, de asemenea, situarea între culturile populare sau elitiste, canonizate sau consumeriste, deținătoare de capital simbolic sau economic. Însă accentul cade pe menținerea tuturor acestor bazine în actualitate – în „memoria” genului – și pe absența ierarhizării. Ferestrele nu se închid și nu își revendică supremația: dubla metaforă informatică, „stackability” și „switchability”, identifică abilitatea unui sistem de a opera în același timp cu mai multe resurse și de a le alterna fără a le ordona. În spatele fiecărui gen se găsesc umbrele genurilor din alte culturi naționale sau sociale, gata să îi ia locul și să îi redefinească regimul de utilizare sau

¹³ *Ibidem*, p. 48.

¹⁴ Sarah Allison *et alii*, *Quantitative Formalism*, p. 11.

¹⁵ Wai Chee Dimock, „Migration across Genre”, pp. 157-158.

conținutul: „Each window is shadowed by alternates, and by contrary usages”¹⁶, notează Dimock, apelând la rândul ei la imaginarul spectral al lui Michel Charles: „We might think of these linguistic windows as a ghostly ensemble, waiting to be summoned, waiting to be actualized”¹⁷. Ce mi se pare important e că genul apare în această perspectivă multiplu și reversibil, prin chiar condiția sa formală. Și poate că nu e exemplu mai bun decât revizitarea romanului haiducesc la Panait Istrati: grefat pe o veche literatură a proscrisilor și răufăcătorilor prezentă în toate marile culturi, inspirat de gustul romantic al elitelor pentru eroul folcloric, căzut în seria unui subgen de consum specific regiunii balcanice, romanul haiducesc a putut fi actualizat în spațiul parizian, fiind recuperat ca valoare în circuitul „republicii mondiale a literelor”. Toate planurile definitorii pentru genericitatea lui au continuat să existe ca „ferestre deschise”: vechiul gen occidental, genul folcloric romantic, seria balcanică de consum, genul pitoresc dintr-un spațiu literar central.

Ce concluzii putem trage de aici? Că genericitatea multiplă nu e excepția, ci vizează nucleul însuși al poeziei romanului, că numirea nesigură și schimbătoare a subgenurilor, precum și conținutul incert al noțiunilor în câmpul convențiilor estetice sunt firești. Trebuie să ne așteptăm la patologii ale „etichetării” – ceea ce nu înseamnă că subgenul e indecidabil sau inutilizabil, ci doar că nu funcționează după o idee platoniciană în măsură să îi normeze aplicația. Nu funcționează după o „lege”. Celebra reflecție a lui Jacques Derrida din 1980 despre „Legea genului” asta vrea să spună: că nu e vorba de o lege, ci de o difracție a ei, organizată de însuși evenimentul nașterii genului, actualizat în permanență. Că genul este contemporan cu propria lui emergență, menținând în stare de simultaneitate sursele sale multiple, conservându-și și jucându-și istoria, neuitând nimic. „The law, in its female element, is a silhouette that plays. At what? At being... born, at being born like anybody and no body. She plays upon her generation and display her genre, she plays out her nature and her history, and she makes a plaything of an account”¹⁸. Derrida numește „nebuie” această capacitate a genului de a-și ilustra neîncetat geneza, ieșirea la lumină: „For the law to see the day is her madness”¹⁹.

Din perspectivă practică, toate aceste inferențe teoretice înseamnă că genericitatea nu își conține raționalitatea necesară unui instrument istorico-literar. Ea nu oferă exclusivitate în aplicarea ei textuală, nici o identitate nominală univocă, nici, la scara unei culturi, un sistem. E o prezență reală dar care trebuie administrată. Ca să obținem echivalența dintre un roman și un subgen, ca să

¹⁶ *Ibidem*, p. 159.

¹⁷ *Ibidem*, p. 161.

¹⁸ Jacques Derrida, „The Law of Genre”, *Critical Inquiry*, 7, Autumn 1980, 1, p. 79.

¹⁹ *Ibidem*. Observația stă în centrul reflecției lui Alastair Fowler despre subgenuri, chiar dacă nu are energia expresionistă a lui Derrida: „At the level of subgenre, innovation is life” (*Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford, Oxford University Press, 1982, p. 114); ea se regăsește, într-o formulare mai nuanțată, și la Wai Chee Dimock: „less an ontology than a field of incipience” („Migration across Genre”, p. 159).

controlăm sinonimia și suprapunerile dintre convențiile estetice, ca să elaborăm un nomenclator la scara culturii române sunt necesare strategii de gestiune a complexității. Sau, mai bine spus, e nevoie de o „economie” prin care să administrăm proprietățile generice, constelarea lor și modul în care acestea se aplică la materia romanului românesc.

O economie a subgenurilor

Cum se poate elabora tabloul de subgenuri ale romanului românesc? Aș compara strategia de management a „etichetelor” și a criteriilor de clasificare cu manipularea unui negativ fotografic într-o aplicație digitală. Imaginea are anumite proprietăți care vizează gama cromatică, contrastul, luminozitatea etc.; i se pot aplica și filtre, care să determine tonalitatea caldă sau rece a culorilor, tratarea sepia sau alb-negru. În raport cu felul în care aceste caracteristici sunt gestionate de utilizator se poate obține o imagine mai bogată sau mai săracă, mai clară, cu detalii, sau focalizată asupra unui singur aspect central. Chiar mai mult, în fotografie se vor putea distinge obiecte sau contururi în funcție de felul în care cursorul modifică, uneori subtil, curba unei variabile. Vizibilitatea va depinde de alegerile celui care manevrează parametrii imaginii – ceea ce nu înseamnă că lucrurile care ajung astfel să „se vadă” sunt invenții ale operatorului. Ca în raportul între negativul unei fotografii și versiunea ei pe hârtie, imaginea digitală conține latențe pe care realizarea poate să nu le activeze, fără ca reprezentările obținute astfel să fie mai puțin „reale”.

De această responsabilitate am ajuns să fim conștienți în revizia dicționarului. Realitatea subgenurilor, în enormitatea – „nebunia” – ei, continuă să existe într-un plan al latențelor, dar ce scoatem la suprafață, ce lăsăm să „se vadă” depinde de câteva alegeri. Tocmai datorită prodigioasei lor productivități, subgenurile angajează niveluri de detalieri care reclamă gesturi de management, responsabilitatea gestiunii, o „economie”. Iar principala decizie privește nivelul de fragmentare și palierul de definire al seriei: cât de fin se cerne filiația tematică și formală. În introducerea volumului de studii *Microgenres. A Quick Look at Small Cultures* se subliniază că pe platforma Netflix sunt utilizate aproximativ 77000 de subgenuri²⁰. Ele sunt organizate în serii variabile, de trei genuri și câteva calificări (*Balanța* e încadrată ca film „bazat pe o carte”, „dramă” și „dramă politică”, cu recomandări de tipul „îndrăzneț” și „întunecat”), care să permită algoritmilor să propună abonaților noi titluri, în funcție de preferințe deja exprimate. De altfel, chiar interesul recent pentru problematica microgenurilor, a căror istorie coboară în Evul Mediu și în Renaștere, nu poate fi desfăcut de noile posibilități de comercializare a ficțiunii. În istoria romanului, cifrele sunt mult mai mici. Pentru

²⁰ Molly C. O'Donnell, Anne H. Stevens, „Introduction”, in *Microgenres. A quick Look at Small Cultures*, New York, Bloomsbury Academic, 2020, Loc. 255.

romanul britanic, Franco Moretti identifică, între 1740 și 1900, 44 de genuri²¹. În dicționarul cronologic al romanului românesc, pentru un interval comparabil, între 1844 și 2000, folosim 51 de „etichete”. Evident, nivelul selecției depinde de realitatea pe care vrem să o surprindem în „fotografia” de grup. Istoria genericității romanului e o istorie a intereselor sociale și a conflictelor sale, ceea ce implică un nivel median de cristalizare. Interesele unei societăți, deși dinamice, nu se pulverizează indefinit, până la nivelul preferințelor individuale: modalitățile recunoașterii simbolice, raportul dintre dominație și dependență, obiectivele economice sau de clasă, agenda instanțelor de intermediere culturală constituie un număr limitat de dispozitive sociale care mobilizează literatura.

Un inventar de subgenuri ale romanului se poate obține din câteva tipuri, descrise deja de Alastair Fowler în 1982²²: pe baza unei convenții formale (epistolar, cu cheie, parabolic), pe baza unei puneri în scenă specifice (fantastic, poetic, documentar, psihologic), pe baza materiei tematice, a decorului și a acțiunii, în interiorul așa-zisului roman „central”, definit de prezumția verosimilității (*Bildungsroman*, rural, de război, polițist, politic, de aventuri, religios etc.). Din motive care țin de constituția specifică a instituției literaturii în spațiul românesc și de importanța grupărilor literare în configurarea câmpului autonom, la aceste tipuri am adăugat și subgenurile de „școală”, revendicate de unele programe estetice (romanul naturalist, romanul textualist, romanul postmodern). În centrul tipologiei rămân însă genurile definite pe baza materiei tematice, pentru că ele constituie profilul sensibil la social al tipologiei. Această preeminență a însemnat că am privilegiat încadrarea tematică altor încadrări posibile și că am acordat o atenție aparte tematicii sociale specifice culturii române. Astfel, am introdus subgenuri definite de un decor social particular sau de evenimente colective ale unei istorii locale. Așa s-au regăsit în tipologie romanul rural, al ghetoului sau al mahalalei, respectiv romanul răscoalei, al revoluției, al tranziției sau al emigrației. Chiar dacă în tipologie aceste categorii se vor găsi alături de romanul social, enumerate într-o singură ordine – ca și cum ar avea același rang –, ele întrețin în realitate raporturi de includere. Romanul rural sau romanul mahalalei nu sunt decât specificații de decor adăugate repertoriului caracteristic romanului social. Nu e singura situație în care un subgen care întreține raporturi ierarhice sau de includere cu alte subgenuri. Romanul de senzație se definește printr-o poetică melodramatică pe care o exploatează și romanul de mistere, și romanul „negru” sau romanul haiducesc, acestea din urmă nefiind decât particularizări prin acțiune sau personaje ale programului senzaționalist. Romanul pentru copii și tineret reprezintă adaptare a romanului de aventuri, a celui istoric și a celui sentimental la un cronotop specific. Romanul polițist sau de spionaj sunt varietăți ale romanului de aventuri. Cea mai

²¹ Franco Moretti, „Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for Literary History”, *New Left Review*, 24, 2003, November–December, pp. 80-82.

²² Alastair Fowler, *Kinds of Literature*, pp. 121-123.

extinsă plajă de subordonare o oferă romanul realist-socialist, care funcționează ca un cadru de reprezentare a realității în care sunt posibile multiple diferențieri tematice (roman rural, roman istoric, roman pentru copii și tineret etc.). Tipologia nu e, din acest punct de vedere, o listă neutră a unor „etichete” de același nivel, ci presupune o organizare multidimensională, constituită din relații orizontale și subordonări verticale (uneori în raport cu mai multe subgenuri). E vorba aici de multe moduri în care convențiile estetice ale romanelor funcționează împreună: prin contaminări, prin incluziuni sau încapsulări, prin împletiri, prin cuplări sau corelări. Toate aceste raporturi poziționează subgenurile și asigură coeziunea tabloului. Dar ele determină și modul în care trebuie citită tipologia, pentru că nicio cuantificare a datelor romanului românesc nu se poate face fără a lua în considerare etajarea, corelarea și contaminarea reciprocă a formelor sale.

Mai dificilă, în sensul angajării de implicații uneori greu de controlat, a fost „etichetarea” propriu-zisă a subgenurilor. Numele date claselor de roman au avut o dublă semnificație în alcătuirea tipologiei. Pe de o parte, ele au presupus un gest de raționalizare și unificare, dificil într-o cultură fără tradiții ale clasificării, care să fi încurajat stabilirea consensuală a terminologiei generice. Să ne gândim doar la variația liberă între roman de moravuri, roman social și frescă socială; sau la ezitățile de desemnare a romanelor de analiză psihologică; sau la imprecizia identificării romanului de senzație. De cealaltă parte, a fost vorba de asigurarea convertibilității: cu naivitate, am considerat la începutul operațiunii de revizie a tipologiei de subgenuri că traducerea denumirilor și identificarea echivalentelor franceze sau engleze va consolida tabloul romanului românesc. Or, nu a fost așa. Operațiunea, deși necesară, nu a făcut decât să pună în evidență multiplele „resturi” în procesul de adopție a unor forme internaționale. Formulele de import pot să circule sub un alt nume – sau chiar nenumite – în cultura română, pot să apară ca reprezentative pentru o întreagă familie de subgenuri, pentru care noua cultură nu are suficiente resurse de diferențiere, sau pot să genereze în spațiul de adopție mai multe varietăți decât în spațiul de origine. Avem de-a face cu disimetrii, de o parte sau de cealaltă, cu pierderi sau câștiguri „în traducere”, cu nume diferite până la a face subgenul nerecognoscibil. Iată câteva exemple în care aspecte de terminologie angajează probleme culturale și, uneori, afectează definiția și conținutul subgenului. Romanul de mistere: nici în Franța, de unde a fost preluată specia, nici în spațiul englez, nu s-a constituit o clasă denumită astfel pentru că termenul era deja ocupat cu „misterele medievale” în tradiția franceză și cu enigma detectivistică, numită „mystery”, în tradiția anglofonă. Astfel, printr-un paradox, găsim un plus de instituționalizare prin „etichetare” în cultura de adopție decât în cea de origine. Situația e inversă în cazul romanului sentimental. Percepută ca o „etichetă” peiorativă în spațiul românesc, sentimentalitatea nu a mai fost asociată unei poetici, fiind concurată în vocabularul critic de „romanul de dragoste”, denumire lipsită de conotații depreciative, dar mult mai vagă. În înfruntarea dintre cele două sintagme, ambele evaluate din perspectiva capacității lor axiologice, s-a creat un vid în calificarea ficțiunilor amoroase: în cultura română s-a răspândit o

noțiune omologată de critică, însă fără conținut, în vreme ce o alta a fost nu numai evitată, ci și decuplată de întreaga tradiție occidentală a romanțului („romance”), cu propriile sale coduri de reprezentare. Tipologia atrage atenția și asupra altor fenomene, mai complexe, în care se creează disimetrii între culturile de origine și cultura de adopție în virtutea tradițiilor și a instituționalizării formelor romanului. Romanului poetic îi corespund în spațiul occidental mai multe subgenuri, majoritatea de „școală” (roman decadent, roman suprarealist, romanul impresionist), pentru care cultura română nu are suficienți reprezentanți. În același sens, romanului satiric îi corespund tradiții și distincții care definesc genurile umorismului sau modul de funcționare a comicului (cum e *Romanul comic* al lui Scarron din 1651), depășind cu mult adâncimea de perspectivă a culturii române. În asemenea situații, versiunea românească e schematică și simplificatoare față de gama occidentală a formelor romanești. Mai nuanțat e cazul romanului existențialist, unde perspectiva restrictivă a spațiului francofon, care limitează ilustrările subgenului la intervalul 1945–1955, e diferită de aceea a spațiului anglofon, care trasează filiere lungi, coborând până la Dostoievski. În cultura română, am folosit „eticheta” pentru a identifica două categorii de roman având în centru problematici ale libertății umane inspirate de filosofia lui Kierkegaard, una interbelică (Mircea Eliade, Mihail Sebastian), cealaltă postbelică, legată de asimilarea modelelor sartriene și camusiene în anumite romane ale lui Augustin Buzura, Marin Preda sau Nicolae Breban.

Dincolo de inconvenientele traducerii, operațiunea stabilirii „etichetelor” demonstrează și vitalitatea tabulaturii generice: prin echivalențe, cele aproximativ 50 de subgenuri din domeniul românesc se deschid spre alte 70 de genuri în domeniul anglofon, și spre tot atâtea în domeniul francofon (nu neapărat aceleași). Se puteau adăuga, desigur, și alte domenii de echivalare, unele regionale și parcelare. Mișcările semantice dintre aceste planuri sunt urme ale transferurilor între culturi, dar și semne ale unei activități continue de diferențiere sau unificare a filierelor generice: dacă romanul românesc face „sistem” prin subgenurile sale, el nu poate fi citit decât pe fondul rețelei de circuite transnaționale, ca un patchwork ale cărui fire se resorb într-o imensă canava, pe care e prins și întrețesut în același timp.

*

E probabil un moment prielnic pentru o asemenea ordonare a tipologiei romanului românesc. Spre deosebire de echipa care a conceput dicționarul, am avut la dispoziție monografii, sinteze lexicografice, cercetări exhaustive dedicate unor subgenuri. Romanul politic, romanul existențialist, romanul rural, romanul polițist, romanul academic, romanul science-fiction, romanul de mistere, romanul haiducesc, subgenurile populare în general au fost în bună măsură cartografiate pe teren românesc. În plus, am știut cui ne adresăm și cum arată studiile literare care vor exploata rezultatele unei asemenea operațiuni de raționalizare tipologică. Am

asumat organizarea tabloului de genuri românești într-un context în care aveam suficient de multe instrumente la dispoziție pentru a exprima sensibilitatea formelor literare în raport cu interesele sociale. Iar din acest punct de vedere, „fotografia” romanului românesc pe care o restituie versiunea revizuită a dicționarului e fără îndoială mult mai atent și în detaliu controlată.

Totuși, în final, cred că prudența, nu optimismul metodologic trebuie să ne conducă în exploatarea acestui rezultat. Fascinanta demonstrație prin care Franco Moretti arată cum ordonează cu ajutorul celor 44 de genuri istoria romanului britanic, care ne-a sedus probabil pe mulți la vremea ei, e însoțită de o precauție „Notă asupra taxonomiei formelor”²³. Sunt mai multe avertismente acolo: că în schema evoluției genurilor nu s-au luat în calcul revenirile și supraviețuirile²⁴, că nu au fost redate raporturile ierarhice dintre forme, că nu s-a lăsat loc pentru echivoc sau pentru interpretări concurente în stabilirea limitelor temporale ori a identității generice. Și că atunci când asemenea fenomene au apărut, cercetătorul le-a eliminat:

...there were some dubious cases, of course, and some (not very significant) disagreements in periodization; and although this is still very much work-in-progress, especially at the two ends of the temporal spectrum, the forty-four genres provide a large enough set to support some reflections”²⁵.

Poate că, la douăzeci de ani distanță, mai putem adăuga la neliniștile lui Moretti alte câteva: legate de transferul intercultural al genurilor, de diferențierea lor moleculară, de vertijul unei productivități generice care e prin natura ei transmedială, intersectând artele, genurile tradiționale sau practicile cotidianului. Nu cred că mai putem ignora aceste avertismente. Tabulatura generică a romanului nu e un instrument univoc și nu vorbește de la sine: e mai degrabă o intrare posibilă într-un univers al complexității, o poziție din care să putem contempla felul în care formele, literatura și societatea se confruntă și se ritmează împreună. Utilitatea acestui instrument depinde de înțelegerea limitelor lui și de măsura în care vom vedea aici nu răspunsuri, ci o platformă inedită pe care ne putem situa ca să punem noi întrebări.

²³ Franco Moretti, „Graphs, Maps, Trees”, p. 91.

²⁴ Istoricitatea subgenurilor și modul în care acestea se înscriu în duratele medii și lungi a fost intens disputat de cercetările recente, cu argumente din sfera formalismului digital și cantitativ. Aș evoca aici cercetările lui Ted Underwood care au pus în evidență dinamici de supraviețuire și de revenire ale unor subgenuri populare care nu confirmă ipoteza generațională în funcție de care Franco Moretti a organizat tabloul formelor romanului britanic („The Life Spans of Genres”, in *Distant Horizons. Digital Evidence and Literary Change*, Chicago – London, Chicago University Press, 2019, pp. 34-66, și „Genre Theory and Historicism”, *Cultural Analytics*, 2016, October 25, <https://culturalanalytics.org/article/11063>. Accesat în 20 decembrie 2020).

²⁵ Franco Moretti, „Graphs, Maps, Trees”, p. 80.

Subgenuri folosite în
*Dicționarul cronologic al romanului românesc de la origini până în 2000*²⁶

		Echivalențe. Domeniul anglo-american	Echivalențe. Domeniul francez
1.	Roman autobiografic	<i>Autobiographical Novel</i>	<i>Roman autobiographique</i>
2.	Autoficțiune	<i>Autofiction</i>	<i>Autofiction</i>
3.	<i>Bildungsroman</i>	<i>Bildungsroman</i>	<i>Roman d'apprentissage</i> <i>Roman d'éducation</i> <i>Roman de formation</i> <i>Roman d'initiation</i>
4.	Biografie romanțată	<i>Biographical Novel</i> <i>Biofiction</i>	<i>Biographie romancée</i> <i>Fiction biographique</i>
5.	Roman de aventuri	<i>Adventure Novel</i> <i>Thriller</i>	<i>Roman d'aventures</i> <i>Roman exotique</i> <i>Robinsonnade</i> <i>Roman colonial</i>
6.	Roman de campus	<i>Academic Novel</i> <i>Campus Novel</i>	<i>Roman de campus</i>
7.	Roman de călătorie	<i>Travelogue</i> <i>Travel novel</i>	<i>Roman de voyage</i>
8.	Roman cu cheie	<i>Novel with a Key</i>	<i>Roman à clef</i>
9.	Roman pentru copii și tineret	<i>Young Adult Novel</i> <i>Children's Novel</i>	<i>Roman pour la jeunesse</i>
10.	Roman-document	<i>Documentary Novel</i>	<i>Roman-témoignage</i> <i>Roman reportage</i>
11.	Roman al emigrației	<i>Migration Novel</i>	
12.	Roman epistolar	<i>Epistolary Novel</i>	<i>Roman épistolaire</i> <i>Roman par lettres</i>
13.	Roman erotic	<i>Erotic Romance Novel</i> <i>Erotic Novel</i> <i>Amatory Novel</i>	<i>Roman érotique</i>
14.	Roman al exilului	<i>Exile Novel</i>	

²⁶ Ca surse principale pentru elaborarea tabloului de „echivalențe” s-au folosit, în domeniul anglo-american, două enciclopedii ale romanului: Peter Melville Logan, Olakunle George, Susan Hegeman, Efrain Kristal (eds.), *The Encyclopedia of the Novel*, I-II (Oxford, Blackwell Publishing, 2011) și Paul Schellinger, Cristopher Hudson, Marijke Rijsberman (eds.), *Encyclopedia of the Novel*, I-II (London – New York, Routledge, 2014), iar în domeniul francez, dicționarul lui Yves Stalloni, *Dictionnaire du roman* (Paris, Armand Colin, 2012).

15.	Roman existențialist	<i>Existentialist Novel</i>	<i>Roman existentialiste</i>
16.	Roman de familie	<i>Family Novel</i> <i>Family Saga</i> <i>Domestic Novel</i>	<i>Roman familial</i> <i>Roman-fleuve</i>
17.	Roman fantastic	<i>Fantastic Fiction</i>	<i>Roman fantastique</i>
18.	Roman <i>fantasy</i>	<i>Fantasy Novel</i>	<i>Fantasy/ Fantaisie</i>
19.	Roman filosofic	<i>Philosophical Novel</i> <i>Novel of Ideas</i>	<i>Roman philosophique</i>
20.	Roman al ghetoului	<i>Ghetto Novel</i>	
21.	Roman haiducesc	<i>Hajduk Novel</i> <i>Outlaw Novel</i>	
22.	Roman istoric	<i>Historical Novel</i>	<i>Roman historique</i>
23.	Roman al mahalalei	<i>Slum Novel</i>	
24.	Roman al memoriei	<i>Novel of Memory</i>	<i>Roman de la mémoire</i>
25.	Metaficțiune	<i>Metafiction</i>	<i>Métafiction</i>
26.	Metaficțiune istoriografică	<i>Historiographical Metafiction</i>	
27.	Roman de mistere	<i>City Mysteries Novel</i> <i>Urban Mysteries</i>	<i>Roman social des bas-fonds</i>
28.	Roman naturalist	<i>Naturalistic Novel</i>	<i>Roman naturaliste</i>
29.	Roman „negru”	<i>Gothic Novel</i>	<i>Roman noir</i>
30.	Roman al „obsedantului deceniu”	n/a	n/a
31.	Roman oniric	<i>Oneiric Novel</i>	<i>Roman onirique</i>
32.	Roman parabolă	<i>Parabolic Novel</i>	<i>Roman parabolique</i>
33.	Roman poetic	<i>Surrealist – Avantgarde Novel</i> <i>Poetical Novel</i>	<i>Roman décadent</i> <i>Roman surréaliste</i> <i>Roman poétique</i>
34.	Roman politic	<i>Political Novel</i>	<i>Roman à thèse</i>
35.	Roman polițist	<i>Detective Novel</i> <i>Crime Novel</i>	<i>Roman policier</i> <i>Polar</i>
36.	Roman postmodern	<i>Postmodernist Novel</i>	<i>Roman postmoderne</i>
37.	Roman psihologic	<i>Psychological Novel</i>	<i>Roman moderne analytique</i> <i>Roman d’analyse</i> <i>Roman psychologique</i>
38.	Roman al războaielor	n/a	n/a
39.	Roman de război	<i>War Novel</i>	<i>Roman de guerre</i>
40.	Roman al revoluției	n/a	n/a

41.	Roman realist-socialist	<i>Socialist Realist Novel</i>	
42.	Roman religios	<i>Religious Novel</i> <i>Spiritual Novel</i>	<i>Roman religieux</i>
43.	Roman rural	<i>Rural Novel</i> <i>Farm Novel</i> <i>Regional Novel</i>	<i>Roman rustique</i>
44.	Roman satiric	<i>Satirical Novel</i> <i>Comic Novel</i>	<i>Roman satyrique</i> <i>Roman gai</i> <i>Roman comique</i>
45.	Roman de senzație	<i>Sensation Novel</i> <i>Melodrama</i>	<i>Roman populaire</i> <i>mélodramatique</i>
46.	Roman de spionaj	<i>Spy Novel</i> <i>Spy Thriller</i>	<i>Roman d'espionnage</i>
47.	Roman sentimental	<i>Sentimental Novel</i> <i>Romance</i>	<i>Roman sentimental</i> <i>Roman à l'eau de rose</i> <i>Roman d'amour</i>
48.	Roman social	<i>Social Novel</i>	<i>Roman social</i> <i>Roman de mœurs</i> <i>Roman réaliste</i>
49.	Roman științifico-fantastic	<i>Science Fiction Novel</i>	<i>Roman science-fiction</i>
50.	Roman textualist	n/a	n/a
51.	Roman al tranziției	<i>Novel of Transition</i>	

BIBLIOGRAFIE

DCRR – *Dicționarul cronologic al romanului românesc de la origini până la 1989*, București, Editura Academiei Române, 2004.

*

ALLISON, Sarah, HEUSER, Ryan, JOCKERS, Matthew, MORETTI, Franco, WITMORE, Michael, *Quantitative Formalism: an Experiment*, Stanford Literary Lab, 15 January 2011, <https://litlab.stanford.edu/LiteraryLabPamphlet1.pdf>. Accesat în 20 decembrie 2020.

CHARLES, Michel, *Composition*, Paris, Seuil, 2018.

COHEN, Margaret, *The Sentimental Education of the Novel*, Princeton, Princeton University Press, 1999.

CORNEA, Paul (ed.), *De la N. Filimon la G. Călinescu. Studii de sociologie a romanului românesc*, București, Minerva, 1982.

DERRIDA, Jacques, „The Law of Genre”, *Critical Inquiry*, 7, Autumn 1980, 1, pp. 55-81.

DIMOCK, Wai Chee, „Weak Theory: Henry James, Colm Tóibín, and W. B. Yeats”, *Critical Inquiry*, 39, Summer 2013, 4, pp. 732-753.

- DIMOCK, Wai Chee, *American Literature across Deep Time*, Princeton – Oxford, Princeton University Press, 2009.
- FOWLER, Alastair, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford, Oxford University Press, 1982.
- JOUBE, Vincent, *Pouvoirs de la fiction. Pourquoi aime-t-on les histoires ?*, Paris, Armand Colin, 2019.
- LOGAN, Peter Melville, GEORGE, Olakunle, HEGEMAN, Susan, KRISTAL, Efraín (eds.), *The Encyclopedia of the Novel*, I–II, Oxford, Blackwell Publishing, 2011.
- MORETTI, Franco, „Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for Literary History”, *New Left Review*, 24, 2003, November–December, pp. 67-93.
- O’DONNELL, Molly C., STEVENS, Anne H., *Microgenres. A quick Look at Small Cultures*, New York, Bloomsbury Academic, 2020.
- SHELLINGER, Paul, HUDSON, Christopher, RIJSBERMAN, Marijke (eds.), *Encyclopedia of the Novel*, I–II (1998), London – New York, Routledge, 2014.
- SCHLANGER, Judith, *Trop dire ou trop peu. La densité littéraire*, Paris, Hermann, 2016.
- STALLONI, Yves, *Dictionnaire du roman* (2006), Paris, Armand Colin, 2012.
- UNDERWOOD, Ted and the Novel™ Research Group, „Genre Theory and Historicism”, *Cultural Analytics*, 2016, October 25, <https://culturalanalytics.org/article/11063>. Accesat în 20 decembrie 2020.
- UNDERWOOD, Ted, *Distant Horizons. Digital Evidence and Literary Change*, Chicago – London, Chicago University Press, 2019.
- WARHOL, Robyn (ed.), *The Work of Genre. Selected Essays from the English Institute*, Cambridge, The English Institute, 2011.

THE SUBGENRES OF THE ROMANIAN NOVEL.
THE LAB OF A TYPOLOGY
(Abstract)

The revision of the *Chronological Dictionary of the Romanian Novel from its Origins to 2000*, a project conceived in the late 1970s and published in a first edition in 2004, had to reconsider and reorganize the subgenre taxonomy used for the complete labelling of the Romanian novel production between 1884 and 2000. This article presents the theoretical framework that substantiates such a literary historiographical instrument, the list of subgenres, its criteria, as well as the cultural relevance of the proposed classification system.

Keywords: *Chronological Dictionary of the Romanian Novel*, subgenres, genre theory, the history of the Romanian novel 1844–2000, social history of literature.