

Relectura romanului românesc interbelic: Vârtejul - de Romulus Cioflec

Într-o carte mai veche, *Die Logik der Dichtung (Logica creației)*, netradusă în limba română și apărută la editura Ernst Klett, Stuttgart, 1957, cercetătoarea germană Käte Hamburger repune în discuție, din perspectivă lingvistică, mai vechiul și controversatul concept de „*mimesis*” al lui Aristotel.

Studiul se sprijină pe mecanismele logicii care stau la baza procesului complex de enunțare orientat spre construirea enunțului / enunțurilor generator / generatoare de texte nonficionale și ficționale. După cum se poate intui, lucrarea menționată se circumscrie pe de-o parte pragmaticii lingvistice care dă seama de contexturile în care se produc enunțurile, de factorii implicați în comunicare, de feed-back-ul permanent dintre enunțator și enunțiat, de condițiile și efectele actului de enunțare și de receptare a textelor.

În al doilea rând, interesul cercetătoarei se focalizează asupra a ceea ce mai târziu în pragmatică se va numi „*vericondiționalitatea enunțurilor*”, adică a condițiilor în care enunțurile pot fi considerate adevărate sau false.

Pornind de la resursele limbii, Käte Hamburger demonstrează că subiectul vorbitor construiește antropologic două tipuri de structuri lingvistice, pe care ea le numește „*Struktur als ob*” („*structura ca și cum*”) și „*Struktur als*” („*structura ca*”), prin care trebuie înțeles că un enunț poate fi construit „*ca și cum ar numi ceva adevărat*” sau „*ca enunț cu valoare de adevăr*”, ultimul având prin urmare pretenția de a numi un referent pe care enunțatorul îl apreciază drept adevărat.

Deplasând direcția în planul poeticii, Käte Hamburger propune o reevaluare a conceptului de „*mimesis*” în accepție aristotelică.

Istoria esteticii europene este dominată secole întregi de o anume confuzie privitoare la înțelegerea imitației ca principiu fundamental în artă, probabil datorită poziției antinomice a celor două poetici consacrate ale antichității grecești: cea a lui Platon și cea a lui Aristotel. Dacă pentru Platon, poetul epic, liric sau cel dramatic imită realitatea fenomenală, imperfectă, rezultatul fiind o copie nefericită de rândul al doilea, inutilă sau chiar periculoasă vieții de agoră, pentru Aristotel imitația

în artă trebuie înțeleasă ca reprezentare, ca impresie de adevăr pe care artefactul o induce, mai cu seamă atunci când este vorba de „*poesis*”, de creația literară. Imitarea realului trebuie însă subordonată regulilor estetice severe, potrivit cărora opera trebuie să producă plăcere estetică prin impresia de echilibru, simetrie, adevăr, condiții esențiale în artă, ca și efectul de catharsis, toate dictate de principiul verosimilității.

Analizând fundamentele gândirii aristotelice, Käte Hamburger demonstrează cu eleganță că pentru poeticianul antic opera literară nu este un text care simulează a numi ceva adevărat, cu corespondent în realitatea imediată, ci chiar numește o lume propusă a fi adevărată, respectiv ea este un construct logic guvernat de legi lingvistice și estetice asumate de către creatorul de artă și impuse, în mare măsură, de contextual cultural.

Credem că studiul luat în discuție dă răspunsuri interesante la o serie de teme pe care și le-a formulat teoria literaturii și care au constituit baze ale unor polemici constructive, în atmosfera cărora s-au format nu doar cercetători de vârf, ci și scriitori de prim rang din literatura europeană și cea nord-americană.

În primul rând, concluziile cercetătoarei duc la o conciliere între teoreticienii adepți ai literaturii ca imitare a realului și cei care promovează ideea potrivit căreia textul este „*o lume posibil de locuit*” pentru cititorul angajat în actul lecturii. Teoria „*lunilor posibile*” construite de artă și de știință își are sorgintea în filosofia lui Leibniz, regândită și reformulată de antropologia filosofică a secolului al XX-lea. A gândi textul ca „*o lume posibilă*” înseamnă pe de-o parte, să existe un subiect creator, constructor al unui univers estetic purtător de sens immanent, care prin subtile jocuri de limbaj să alcătuiască o lume virtuală, credibilă pentru cititor, iar la rândul său cititorul să fie determinat, prin forța textului, să se angajeze în aventura descoperirii unei lumi virtuale.

Înțelegerea textului „*ca realitate*”, „*ca lume posibilă*”, lucru garantat de logica limbii și a creației, este cu atât mai valoroasă cu cât studiul lui Kate Hamburger apare într-un

moment cultural în care încep să se contureze tot mai clar teorii care postulează caracterul ilimitat al „operei deschise”, aptă a fi interpretată la infinit, teorii potrivit cărora sensul nu este immanent textului, ci se construiește în actul lecturii. Bazele acestor teorii se află în „*estetica receptării*” lui Hans Robert Jauss, care deplasează atenția de la „*intentio auctoris*” și „*intentio operis*” pe „*intentio lectoris*”, și îi acordă cititorului funcția absolută de a conferi oricărui text sens sau sensuri. În deceniul al șaselea al secolului trecut, Umberto Eco se va situa și el pe această poziție și își va construi argumentele pe conceptul de „*opera aperta*” („*operă deschisă*”), interpretabilă la infinit. Cercetătorul italian va reveni însă treizeci de ani mai târziu asupra teoriei sale de tinerețe, pe care o va corecta în lucrarea „*Limitele interpretării*”, unde pledează pentru imanența sensului operei și reechilibrează raporturile dintre ceea ce chiar el numește „*intentio auctoris*”, „*intentio operis*” și „*intentio lectoris*”. Umberto Eco vorbește acum de un „*autor ideal*” care construiește sensurile subtile ale operei și căruia trebuie să-i corespundă un „*cititor ideal*”, apt să interogheze la infinit textul. Limitele interpretării sunt impuse, arată cercetătorul, de cele trei nivele ale textului, cel semantic, cel sintactic și cel pragmatic, care dau seama de sensul disipat în opera literară.

Tot într-o lucrare mai nouă, „*Șase plimbări prin pădurea narativă*”, Umberto Eco înțelege mai cu seamă textul epic drept un spațiu, o lume comparabilă cu o pădure plină de cărări, bifurcații și capcane pe care cititorul trebuie să le depășească pentru a accede la sens și pentru a putea contempla astfel „*lumea posibilă*” pe care i-o oferă opera.

Revenind la polemica legată de statutul textului ca imitare a realului sau ca propunere de lume posibilă, investită cu sens de către autor, sau ilimitată sub aspectul sensurilor, trebuie arătat că îndeosebi fenomenologia și mișcările poststructuraliste de idei care au culminat cu deconstructivismul american au contribuit la deteriorarea importanței autorului și a voinței lui de a construi prin operă un mesaj dirijat spre cititor.

Astfel, fenomenologia nu este interesată de textul propriu-zis ca artefact, pe care, de altfel, îl pune în paranteză, în schimb, „*privirca fenomenologică*” este focalizată asupra „*comprehensiunii*” și „*interpretării*” cititorului.

Reprezentanții mișcării de pe lângă revista

pariziană *Tel Quel*, în frunte cu Iulia Kristeva, scot cu totul din discuție intenția auctorială și declară textul literar ca „*practică semnificativă*”, respectiv ca spațiu de actualizare la infinit a sensurilor. Altfel spus, textul este descompus la infinit de către fiecare cititor, orice enunț generând o intertextualitate nelimitată, cititorul introducând în respectivul text sensuri decelate din celelalte texte citite anterior. Deconstructivismul american, fundat pe ideile filosofice ale lui Jacques Derrida, dezvoltă chiar tehnici curioase de dezmembrare totală a textului și de injoncțiuni ilimitate, rezultatul fiind un text „*sfărâmat*”, aidoma unei „*constelații*” sau „*galaxii*”, în terminologia lui Roland Barthes din studiile sale post-structuraliste.

Un risc major al unei atari înțelegeri este negarea tacită a valabilității oricărui criteriu estetic axiologic și taxinomic, așa încât, din perspectiva aceasta, operele literare se uniformizează valoric, nu mai există nici o diferență între capodopere și nonvalori, și se distruge chiar conceptual de „*operă*” ca produs finit, ca o realitate în sine, autonomă în raport atât cu autorul concret cât și cu cititorul concret. Se neagă, în egală măsură, legitimitatea criticii, istoriei literare, a poeziei sau a altor discipline de cercetare a literaturii.

Istoria ideilor literare cunoaște apoi o etapă de căutări de a reargumenta prezența autorului în text în calitate de instanță creatoare a unei lumi investite cu sens, iar aceasta din urmă trebuie să formeze obiectul lecturii și, implicit, să dea seama de valoarea operei.

Astfel, concluzii valoroase i-au fost oferite teoriei literaturii de numeroase discipline cum ar fi: lingvistica, retorica, semiotica, pragmatica sau naratologia.

„*Teoria actelor de vorbire*”, formulată de Searl și de Austin, investigațiile din domeniul comunicării și al pragmaticii, au dus la ideea că orice text este un mesaj circumstanțial, este „*ocurență comunicativă*”, care are la bază un context, o situație de vorbire, este construit de cineva și adresat cuiva și are în vedere o serie de efecte asupra celui destinat a-l recepta, enunțatorul uzând de strategii ale retoricii pentru a-și persuadea enunțatarul. Acestea sunt și condițiile constituirii textelor literare de ficțiune. Mai mult decât atât, acestea se înscriu într-o istorie literară permanent marcată de istoria ideilor.

Studii valoroase privind reconsiderarea importanței autorului și a ideii că textul este

„o lume posibilă” sunt cele semnate de cercetătorul american Wayne Booth („*Retorica romanului*”), lucrări teoretice din ultimii douăzeci de ani ale lui Umberto Eco, cărțile lui Mihail Bahtin sau cele ale lui Matei Călinescu.

Se acreditează din ce în ce mai mult astăzi, în domeniul cercetării literare, ideea potrivit căreia orice text este „o lume posibilă” oferită cititorului într-un anumit context cultural, iar din punctul de vedere al semioticii, textul este un macrosemn pentru lumea pe care o desemnează. În special romanului îi este atribuit acest statut de narațiune despre o lume în toată diversitatea ei.

Ne-am permis această lungă introducere în istoria cercetării literare din ultimele decenii dintr-o rațiune în care credem, aceea că orice text critic actual, orice judecată sau diagnostic literar, nu are voie, în principiu, să fie dictat de subiectivism, de diletantism sau de veleitarism, ci trebuie să țină cont, în măsura posibilă, de contextul ideologic, de finalitatea intervenției sau discursului critic, în numele justeii aprecieri a operelor literare în plan național și universal. În fond, criticului literar îi revine misiunea de a hotărî, măcar și pentru un public-cititor restrâns, dacă o operă este un real ori peren act de cultură, sau dacă este o încercare mai mult sau mai puțin reușită de a ilustra ideea de literatură națională și universală.

Obiectul discuției pe care o propunem este examinarea romanului românesc interbelic, ilustrat și de Romulus Cioflec, despre care s-a vorbit sporadic, adeseori cu condescendență, în virtutea ideii că atenția criticului trebuie să se orienteze în principal spre creații de rangul întâi. Se omite în felul acesta însă un adevăr, acela că adeseori creații modeste oferă teoreticianului, criticului și istoricului literar teme interesante de reflecție privind istoria formelor literare, devenirea acestora, raportul dintre scriitori și literatura națională și cea universală, geneza, ontologia și receptarea operelor.

Ne va interesa, de aceea, romanul „*Vârtejul*” de Romulus Cioflec sub mai multe aspecte: poziția lui în istoria romanului românesc interbelic, ca rezultat al unei poetici neformulate teoretic de scriitor, dar cu puțința de decelat din chiar textul romanului în discuție, ca o lume posibilă propusă cititorului, și felul în care acest text poate sau nu satisface orizontul de așteptare al lectorului actual sau al celui viitor.

După cum se știe, istoria romanului româ-

nesc este ilustrată, până în perioada interbelică, de creații puține, fenomen explicat de specialiști cu argumente istorice, sociologice, culturale. Mai cu seamă condițiile istorice românești au fost defavorabile sincronizării culturii noastre în raport cu cea europeană, ceea ce face ca o serie de mișcări de idei să pătrunda la noi mai târziu, sau curente estetice importante să fie împiedicate a fi preluate de cultura autohtonă. Prelungirea feudalismului, cu impact puternic asupra structurii sociale, divizarea în cele trei principate istorice, câștigarea târzie a independenței, au fost cauze obiective care au generat desincronizări succesive ale culturii noastre în raport cu cea occidentală. Cum cultura este în permanență legată de factorii istorici, economici, politici, sociali sau de natură religioasă, este firesc a se naște în timp diferențe care pe de-o parte favorizează specificul național, pe de altă parte se cer depășite în modernitatea europeană în numele sincronismului și al ilustrării spiritului european.

Înainte de 1920, an de referință în istoria romanului românesc prin publicarea capodoperei „*Ion*” de Liviu Rebreanu, existau doar câteva creații românești rezistente în timp și anume: „*Istoria ieroglifică*” de Dimitrie Cantemir (rămasă aproape necunoscută până în secolul XX datorită caracterului său parabolic și a trimerelor savante masive la cultura medievală), „*Ciocoi vechi și noi*” de Nicolae Filimon, „*Mara*” de Ioan Slavici (creațiile romantice și sentimentale ale lui Dimitrie Bolintineanu și Vasile Alecsandri sunt sortite arhivei culturale, iar romanul „*Geniu pustiu*” al lui Mihai Eminescu n-a fost receptat decât în cercuri restrânse, datorită prestigiului poeziei eminesciene). La acestea se adaugă „*Ciclul Comăneștenilor*” de Duiliu Zamfirescu, „*Viața lui Ștefan cel Mare*” de tânărul pe atunci (în 1904) Mihail Sadoveanu, care s-a impus în primele două decenii ale secolului trecut mai ales prin proza sa scurtă.

După cum arată specialiștii, cele câteva creații de mai sus n-au putut asigura o tradiție propriu-zisă a romanului românesc, dacă îl raportăm pe acesta din urmă la istoria europeană a formei („*speciei*”) în discuție. Deși socotit multă vreme „*gen vulgar*” (destinat adică celor din clasele de jos), și aceasta datorită prestigiului îndelungat al poeticii aristotelice, potrivit căreia singurele „*genuri înalte*” sunt tragedia și epopeea, totuși, romanul occidental cunoaște o evoluție spectaculoasă, începând cu Antichitatea latină și

continuând cu celelalte epoci culturale: cu Evul Mediu, Renașterea, Secolul Luminilor, ca apoi să devină forma hegemonă în secolele XIX și XX.

Evoluția firească, stadială, de-a lungul veacurilor, a făcut ca romanul occidental să-și diversifice formele de exprimare, tematica, să caute permanente strategii și mecanisme de relatare și de persuadare, să înglobeze în structura sa și alte forme literare (povestirea, comedia, tragedia, drama, jurnalul, memoriile, eseul), să se adapteze istoriei ideilor, să se alinieze filosofiei, artei și epistemelor veacurilor. Așa se face că, în timp, romanul a devenit o narațiune fundamentală despre om și lume. „Muzeul imaginat” (în accepția lui André Malraux), ce reunește creațiile românești este, în fond, o arhivă uriașă despre istoria civilizației.

Există o literatură impresionantă despre roman și istoria sa, în care s-a încercat schițarea unei poetici a acestei forme eterogene, în permanentă metamorfoză, care a sfidat întotdeauna orice normă estetică, relevându-și fățiș caracterul proteic.

În cartea „Aventura formelor. Geneza și metamorfoza «genurilor»”, Ion Vlad selectează câteva opinii ale unor teoreticieni prestigioși care definesc, măcar și în termeni de mare generalitate, această formă epică ce refuză a se lăsa închisă în definiții rigide și în taxonomii. În esență, aceste trăsături ale romanului pot fi și repere largi, credem, care să conducă la un diagnostic critic obiectiv, merit a da seama de valoarea operelor concrete prin care această formă (specie) se concretizează.

Cercetătorul zăbovește asupra ideii formulate de Iulia Kristeva, potrivit căreia romanul se caracterizează printr-o vastă intertextualitate, în sensul în care în textul românesc apar permanent interferențe sau ecouri ale altor texte, ceea ce în opinia noastră este semnalat de o serie de coduri ce dau seama de aria culturală în care se formează scriitorii, de lecturile, de opțiunile lor estetice, de modelele utilizate, așa încât orice roman de referință este un uriaș palimpsest.

Ion Vlad subliniază apoi ideea cercetătoare că romanul este opera în care este recuperat mitul prin „unități mitice”, lucru cel apropiat de epopeea din care s-a născut și a cărei nostalgie o va avea mereu.

Oprindu-ne asupra acestei aserțiuni, trebuie să precizăm că aici se face trimitere la o mai veche teorie a esteticianului György

Lukács, în gândirea căruia romanul ia locul epopeii, după dispariția ei ca formă literară în cultura europeană. Cum epopeea este un macrotext care vorbește despre o colectivitate în manifestările ei esențiale, uzând de narațiuni arhetipale (istorii exemplare, care sunt miturile), tot așa romanul a aspirat întotdeauna spre totalitate, spre construirea unor lumi în care cititorul va descoperi retălmăcirea unor mituri mai vechi sau mai noi despre om și lume. De altfel, această idee este și fundamentul criticii arhetipale, teoretizată pe larg de cercetătorul american Northrop Frye în lucrarea sa „Anatomia criticii”.

Autorul „Aventurii formelor” acordă apoi un spațiu larg reflecțiilor despre roman ale prestigiosului cercetător rus Mihail M. Bahtin. Acesta semnalează, de asemenea, în lucrările sale, mai ales în „Probleme de literatură și estetică” trăsături ale romanului cum ar fi caracterul proteic, cel eterogen, reprezentarea lumii ca totalitate (cosmos), intertextualitatea la care se adaugă polifonia, plurilingvismul, regimul dialogic, toate subordonate unei viziuni compoziționale, fără de care romanul nu poate fi conceput.

Ne simțim datori să aducem aici câteva precizări legate de poetica romanului din perspectivă bahtiniană. Mai întâi, o temă inedită pe care o formulează cercetătorul, pornind de la romanele lui F.M. Dostoievski, și pe care o extinde apoi asupra romanului ca formă epică, este aceea a „regimului dialogic” al textului, ceea ce vrea să spună că orice text românesc este o orchestrare a vocilor tuturor instanțelor, naratorul dialoghează cu fiecare personaj în parte, iar acestea, la rândul lor, sunt angajate în dialoguri aidoma instrumentelor muzicale dintr-o compoziție polifonică. În felul acesta, lumea romanului își relevă diversitatea, naratorul nu mai construiește destine, ci vorbește despre ele în calitate de narator participant la spectacolul uriaș al lumii. Regimul dialogic generează plurilingvismul romanului, prin care se înțelege atragerea în text a unor limbaje foarte diferite, care determină mobilitatea discursului, varietatea scriiturii, care confirmă și ea că romanul s-a vrut dintotdeauna a fi „*imago mundi*”.

Revenind la romanul românesc, este demn de amintit că, în absența unei tradiții, în perioada interbelică, respectiv în doar două decenii (1920-1940), asistăm la apariția unui număr impresionant de creații românești de prim rang și care, în acest interval scurt de

timp, creează și recuperează istoria formei în discuție în spațiul nostru cultural. Ne referim aici mai cu seamă la romanele lui Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, George Călinescu, Mateiu I. Caragiale, Max Blecher, Anton Holban, Gib Mihaescu, tânărul Mircea Eliade.

Acest fenomen a fost explicat în varii moduri: ca o consecință a celebrei polemici din epocă generate de întrebarea lui Mihai Ralea: „*De ce nu avem roman?*”, și care a creat o adevărată emulație pentru roman, a dezvoltat gustul pentru această „*specie*”, și a antrenat nu doar esteticieni, critici și istorici literari, ci și scriitori, admirabili cunoscători ai romanului european și ai teoriei romanului.

Polemica privind orientarea romanului nostru interbelic înspre cel obiectiv sau subiectiv, înspre cel rural sau citadin, a avut, de asemenea, o importanță hotărâtoare în destinul formei epice în discuție din aria noastră culturală. Meditațiile despre roman cristalizează poetici bine articulate în plan teoretic: este cazul teoriilor despre roman ale lui Camil Petrescu, George Călinescu, Anton Holban, Garabet Ibrăileanu, Mihail Sebastian sau idei despre roman întâlnim în jurnalele, interviurile sau articolele din presa vremii. Pledoariile pentru tradiție sau pentru modernitate se dovedesc și ele a fi fertile întru evoluția spectaculoasă a romanului românesc care recuperează istoria „genului” și operează, în mare măsură, conectarea literaturii române la cea occidentală.

Dacă unii apreciază ca romanul nostru interbelic s-a născut prin raportare la cel occidental din perioada care ne interesează, exista și opinia că el ar fi o consecință a dezvoltării epicii scurte românești, mai ales a nuvelei, pentru care scriitorii români au avut o adevărată vocație încă din perioada pașoptistă. Un adept al acestei poziții teoretice este cercetătorul Liviu Petrescu în lucrările sale mai vechi. În schimb, în „*Vârstele romanului*” sau în „*Poetica postmodernismului*”, teoreticianul privește romanul românesc interbelic în manifestările sale de vârf ca parte integrantă a celui european care, la rândul său, este un produs al epistemei veacului.

În ceea ce ne privește, suntem adepții a ceea ce numim „*poetică de recuperare*” sau „*de compensație*”. Concret, în perioada interbelică, romanul românesc, în numele legitimității sale, reface istoria „*genului*”, mergând înspre izvoarele sale, recrează avatarurile formei românești, experimentează formule

încercate anterior în alte culturi. Demersul acesta rezultă din nevoia parcurgerii în spațiul românesc a etapelor esențiale ale romanului ca formă literară și din aceea de a-și crea, la modul organic, o istorie proprie la care să se raporteze și în felul acesta să se poată sincroniza cu cel european. Polii fundamentali al acestei poetici îi reprezintă concepul de „*cultură organică*”, autohtonă, în versiunea lui Titu Maiorescu și cel de „*sincronism*” al lui Eugen Lovinescu.

Este de precizat apoi că, datorită condițiilor istorice exista la noi un vid de forme literare pe care romanul european le asimilase în structura sa și care i-au marcat puternic ontologia, cum ar fi epopeea, tragedia, romanțul, forme ale literaturii ironice etc. O atare situație de criză i-a determinat pe romancierii noștri interbelici să caute soluții compensative întru fundamentarea romanului românesc și întru umplerea interstițiilor culturale generate de istorie.

Așa după cum demonstrează Mihail Bahtin în „*Problemele poeticii lui Dostoievski*”, romanul poate și a contopit mereu în substanța sa elemente eterogene care aparțin unor forme diferite și cu desăvârșire străine între ele, fără ca acest lucru să-i afecteze unitatea. Astfel, romanul lui Fedor Mihailovici Dostoievski este o îmbinare de confesiuni filosofice cu aventuri criminale, de dramă religioasă cu fabulația unei povestiri boulevardiere, cu „*Cartea lui Iov*”, cu texte evanghelice ș.a. Același teoretician susține, în „*Probleme de literatură și estetică*”, ideea potrivit căreia romanul, prin prestigiul său de formă hegemonă, poate compensa forme literare absente într-o cultură.

Din punctul nostru de vedere, romanul interbelic românesc nu recuperează doar avataruri din istoria formei căreia îi aparține, ci reface invarianții unor forme, cum ar fi eposul sau tragedia în numele alinierii firești la valorile occidentale. Această ipoteză invalidează teoria conform căreia romanul românesc ar fi o creație a celui european, susținută, printre alții, și de Nicolae Manolescu în „*Arca lui Noe*”.

Dincolo de diferențele specifice pe care le relevă romanul lui Mihail Sadoveanu, cel al lui Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Anton Holban, George Călinescu, Mircea Eliade, Max Blecher, Mateiu I. Caragiale ș.a. se poate schița o paradigmă a romanului nostru interbelic. Aceasta presupune:

1. reconstituirea, în romanele scriitorilor interbelici, a codurilor unor "specii" asimilate de cel european în devenirea sa (epopeea, tragedia, romanul, povestirea morală, epistola, jurnalul) și, deci, asumarea unor achiziții în planul narativității și al configurării romanului ca document ontologic și gnoseologic;

2. refacerea în spațiul romanului românesc modern a unei tipologii românești din istoria trecută a formei, cum ar fi: romanul cavaleresc, cel picaresc, Bildungsroman-ul, cel epistolar, cel de familie, romanul-cronică, cel de inspirație istorică, cel filosofic. Acest lucru favorizează umplerea interstițiilor create de perioadele marcate de asincronie și instituirea unei istorii firești a romanului nostru;

3. preluarea în spirit critic a unor modele occidentale și regândirea, resemantizarea lor.

Dincolo de aceste probleme teoretice, marele roman interbelic românesc izbuteste a fi de fiecare dată o „*lume posibilă*”, o „*imago mundi*”.

Dacă, de exemplu, Mihail Sadoveanu reface în creațiile sale mitul, epopeea, romanul cavaleresc, cel popular, cel religios, picaresc, de familie, în virtutea exploatarei povestirii ca arhetip al epicului, Liviu Rebreanu atrage în romanul său elemente de epos și de tragedie, într-o viziune modernă. În toate marile romane interbelice pot fi descoperite codurile culturale configurate în romanul european în devenirea sa din Antichitate până în secolul XX. Cum însă obiectul discuției noastre nu este opera concretă a „*constructorilor*” romanului românesc mai sus amintiți, ci opera acestora este pentru noi acum doar temeiul pentru presupuziția existenței unei paradigme a „*poeticii de recuperare*” sau „*de compensație*”, credem că cele două exemple sunt suficiente, cititorul posibil al acestui eseu fiind invitat a proba legitimitatea aserțiunilor noastre teoretice prin relectura creațiilor românești în cauză.

Propunem în continuare o lectură a romanului „*Vârtejul*” de Romulus Cioflec prin grila ideilor semnalate de noi până în acest punct al reflecțiilor noastre.

Apărut în 1937, romanul în discuție a fost distins în 1938 de către Academia Română cu premiul „Ion Heliade Rădulescu” la propunerea lui Mihail Sadoveanu. În ciuda acestui fapt, reacțiile critice au fost relativ puține și rezervate, cu excepția aprecierilor de mai târziu ale lui Perpessicius, cu ocazia apariției romanului „*Pe urmele destinului*”, în 1943 și care, în cronica dedicată acestei creații vor-

bește și de romanul „*Vârtejul*” pe care îl numește unul „*viguros*”, apreciind în ambele faptul că prozatorul desprinde „*crâmpie de umanitate*” din nebuloasa anonimă și nediferențiată a vieții de toate zilele, dar amendează ușor morala în general a textelor autorului, mult prea evidentă la capătul oricărei narațiuni semnată de acesta.

Într-adevăr, tendința moralizatoare a prozelor lui Romulus Cioflec cenzurează permanent fluxul epic, constrânge scenariul și personajele construite nu atât pentru a propune o lume în manifestările ei multiple, ci pentru a demonstra o idee morală. Așa se face că lipsește dramatismul conflictelor și compoziția arhitectonică, mai ales a romanului „*Vârtejul*”, care dă seama de statutul de „*lume posibilă*”, de viață autentică, eroii n-au vigoare, acțiunile lor sunt previzibile, impresia generală fiind aceea a unei lumi cenușii în care omul se abate nici mai mult nici mai puțin conștient de la morală, fără puterea de a trăi la mari intensități erorile sale ontologice și în cele din urmă va fi pedepsit de autorul-moralist. Recunoaștem aici, de altfel, codul eticii sămănătoriste, la care a aderat scriitorul până la un punct și care postulează ideea de „*artă cu teză*”, concept preluat de la Constantin Dobrogeanu Gherea. La aceasta se adaugă influența prozei ardelenesti de la finele secolului al XIX-lea și de început de secol XX, cu permanente deschideri spre povestirea morală. Comentatorii operei lui Romulus Cioflec au semnalat deseori influența lui Ioan Slavici din acest punct de vedere, dar trebuie adăugat că autorului romanului „*Vârtejul*” îi lipsește forța de a crea personaje memorabile, ca cele ale creatorului „*Morii cu noroc*”, capabile de trăiri la limita cu tragicul și care sfidează codul moral popular, care se dovedește inadecvat marilor frământări existențiale.

Deopotrivă, Romulus Cioflec nu are vocația subtilă a lui Ioan Slavici de a converti povestirea morală despre abaterile de la normele etice și pedepsirea acestui „*hybris*” într-o meditație filosofică asupra raportului om-lume, lucru admirabil realizat de autorul „*Marei*” în proza sa de referință, „*Moara cu noroc*”, pe care noi o socotim un micro-roman. Credem că mai ales această narațiune slaviciană l-a influențat pe Romulus Cioflec în construirea sensului („*intentio auctoris*” și „*intentio operis*”) romanului în discuție.

Dacă protagonistul lui Ioan Slavici nu crede de la bun început în valabilitatea ideilor

morale ale codului țărănesc, folosit ca argument de soacra sa, potrivit căreia "*liniștea colibeii tale te face fericit*" și încearcă să-și depășească situația de „*paria*” în numele socializării familiei sale, Mitrea Căuș apare în incipitul romanului în ipostaza celui care nu se îndoiește de puterea codului moral și de familie de a regla viața individului și a colectivității. Toate evenimentele epice care formează diegeza romanului sunt construite pentru a sublinia eroarea aceasta a protagonistului care, atunci când va înțelege divorțul dintre ideile și practica morală, va comite un lanț de încălcări ale codului în care crezuse cândva și va ajunge astfel o victimă a unei societăți înstrăinate lui pe care nu o va putea înțelege. Viața lui se transformă progresiv într-o rătăcire, într-un labirint, iar moartea sa din finalul romanului este o ultimă pedeapsă cinică a unei lumi în care omul este o victimă a unor mecanisme obscure și cărora individul nu li se poate sustrage.

După cum se poate vedea, sensul imanent al romanului trimite nu doar la „*Moara cu noroc*” a lui Slavici, ci la numărul impresionant de narațiuni ale secolului al XIX-lea și ale secolului XX despre eșecul ființei într-o lume înstrăinată, adeseori monstruoasă, ca în reprezentările vizionare ale lui Franz Kafka. La o lectură atentă, pot fi descoperite în textul romanului urme ale prozei lui Cehov și Gogol, creatorii unor lumi alveolare, închise, unde realitatea banală se transformă halucinatoriu într-un topos labirintic ce strivește vieți și oameni.

Dacă ar fi să rezumăm sensul romanului în spiritul criticii arhetipale, potrivit căreia orice text epic este, în esență, o re-rostire a unei narațiuni fundamentale („*mitos*”), atunci am putea spune că „*Vârtejul*” este o versiune a narațiunii arhetipale despre eșecul omului într-o lume pe dos. Ridicarea acestui „*mitos*” al literaturii universale în romanul lui Romulus Cioflec se face, din păcate, uneori cu o anumită stângăcie, care diminuează valoarea estetică a acestei creații, altfel interesantă mai ales pentru accentuarea permanentă a rupturii dintre protagonist și lumea în care acesta evoluează.

Toposul romanului îl reprezintă satul ardelensc Tîrna, iar temporal acțiunea este plasată în jurul Primului Război Mondial. Atenția naratorului nu se îndreaptă din păcate, prea mult, asupra Hinterland-ului, respectiv asupra spațiului conflictual și aceasta fiindcă, spre deosebire de Liviu Rebreanu,

Romulus Cioflec nu are o viziune epopeică asupra lumii și nu este interesat prea mult de manifestările vieții în datele ei fundamentale, ci de aventura existențială a protagonistului său.

La începutul romanului, Mitrea Căuș, flăcău de 15 ani „*se socotea stăpân pe jumătate din pământul părintesc, stăpân și cu drept de a-și primi jumătatea chiar la însurătoare*” [pag. 29]! Cum averea părintească era „*destul de frumușică*”, tânărul trăiește un timp iluzia unei vieți care pare una tihnită, își face planuri de viitor, alături de fata pe care o iubește, într-o colectivitate în care protagonistul se simte deocamdată socializat, prețuit de ceilalți pentru hărnicia și pentru calitățile sale morale. Încrezător în valorile etice, tânărul leagă frăție de sânge cu Ghiță Haidamai, de care îl va lega o adâncă prietenie și pe care nu-l va deconspira nici atunci când viața lui va deveni o aventură a înstrăinării de sine însuși și de valorile morale.

Plecat în armată, va afla la întoarcerea sa că tatăl său îi dăduse drept zestre fiicei sale vitrege (din a doua lui căsătorie) o parte din pământurile lui Mitrea, care acum rămâne doar cu câteva petece de pământ și cu locul unde este îngropată mama sa. Se revine în numeroase rânduri asupra sentimentului profund al personajului pentru mormântul mamei sale, dragostea lui pentru defunctă și prietenia constantă pentru Ghiță Haidamai traducând, din punctul de vedere al naratorului, conflictul etic generat de ruptura dintre valorile morale în care crede multă vreme personajul și comportamentul moral al celor din jur.

Rămas sărac, Mitrea Căuș este părăsit și de iubită pentru un flăcău cu pământ mult, conflict tipic țărănesc, dar care nu ia proporțiile rebreniene, fiindcă eroii lui Romulus Cioflec nu cunosc patimile atavice generatoare de tragism, ci sunt ființe cehoviene strivite de o lume cenușie și care devine treptat un spațiu înstrăinat omului care, la rândul său, se abandonează unor acțiuni pe care refuză a le analiza și care vor sfârși prin a-l transforma pe individ într-o victimă fără nici o șansă existențială.

Mitrea Căuș se căsătorește cu o fată săracă, dar harnică, dintr-un sat vecin, devine tatăl a doi copii, încearcă să-și întrețină familia din muncă cinstită, nemulțumit însă de nedreptatea care i se făcuse în privința moștenirii.

Ca și cum și-ar putea răzbuna umilințele

îndurate și ca un gest de sfidare a moralei în care crezuse cândva, la sugestia lui Ghiță Haidamai, intră în afaceri dubioase cu acesta, ca apoi să devină hoț și negustor clandestin de cai. Este prins în urma furtului a trei cai din grajdurile grofului din apropiere de Tîrna și condamnat la trei ani de închisoare. După un an de detenție este trimis pe front, unde Mitrea Căuș se comportă eroic, este decorat chiar de împărat și speră ca în felul acesta să-și răscumpere în ochii celorlalți greșelile din trecut. Va înțelege în scurt timp că rămâne același „*paria*”, respins de ceilalți. Copleșit de revoltă și de umilință, se retrage în locuri singuratice, trece în ochii celorlalți drept un haiduc periculos, în timp ce el, de fapt, trăiește o vreme asemeni unui pustnic, cu gândul de a se călugări și de a-și vedea și familia la adăpostul unei mănăstiri. Este împușcat de jandarmi, spre nedumerirea lui care nu înțelege nici înainte de moarte ce hybris a comis în raport cu lumea care l-a respins din totdeauna.

Romanul este, prin urmare, istoria dramatică a eșecului omului într-o lume pe dos, tema aceasta putând invita, credem, pe cititorul contemporan la lectura textului, chiar dacă acesta rămâne modest din punct de vedere estetic.

Caracterul dialogic, polifonia, plurilingvismul, tendința de reprezentare a lumii ca totalitate (cosmos), intertextualitatea nu sunt puternic evidențiate de romanul lui Romulus Cioflec și acest lucru arată că romanul nostru interbelic are el însuși o istorie interesantă, că

forma epică în discuție este înțeleasă foarte diferit de scriitorii care o ilustrează.

Un fenomen care atrage atenția este discursul românesc, lipsit de oarecare mobilitate și care împiedică polifonia și plurilingvismul, în accepție bahtiniană. Naratorul simulează permanent limbajul protagonistului și al celorlalte personaje (care nici ele nu se diferențiază cu voci distincte) prin utilizarea masivă a stilului indirect liber. Probabil că intenția unui astfel de discurs naratorial este crearea impresiei de verosimilitate, de „*istorie ade-vărată*”, ca și cum naratorul, deși este unul obiectiv, ar aparține lumii pe care o evocă. Și totuși, efectul este de simplificare, de reducere excesivă a înțelegerii vieții strict din perspectiva personajului. Recunoaștem aici din nou influența lui Ioan Slavici, doar că autorul „*Marei*” folosește stilul indirect liber doar sporadic, cu scopul de a sugera relația dintre narator și personajele sale în diferite momente ale existenței acestora, după cum precizează Nicolae Manolescu în eseul său masiv despre romanul românesc „*Arca lui Noe*”, în capitolul rezervat lui Ioan Slavici.

Apoi, Romulus Cioflec uzează prea mult de limbajul ardelenesc, recurge adeseori la o sintaxă greoaie, după model german, ceea ce scade din plăcerea lecturii.

Romanul său rămâne unul tradițional, dovadă codul poeziei sale figurat chiar în text, construit prin recuperarea povestirii morale, dar poate trezi interesul pentru evocarea unor destine strivite de o lume figurată ca labirint existențial.

Marianne Iliescu

Note

1. CIOFLEC, ROMULUS, *Vîrtejul*, Ediție îngrijită de Mircea Braga, Editura Dacia, 1979

2. HAMBURGER, KATE, *Die Logik der Dichtung*, Ernst Klett Verlag, Stuttgart, 1957

3. ECO, UMBERTO, *Opera deschisă. Formă și indeterminare în poeziile contemporane*, E.P.L.U., 1969

4. ECO, UMBERTO, *Limitele interpretării*, Editura Pontica, Constanța, 1996

5. ECO, UMBERTO, *Șase plimbări prin pădurea narativă*, Editura Pontica, Constanța, 1997

6. BAHTIN, MIHAIL, *Probleme de literatură și estetică*, Editura Univers, București, 1982

7. MANOLESCU, NICOLAE, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, Editura Minerva, vol I – 1980, vol II – 1981, vol III – 1983

8. PETRESCU, LIVIU, *Vârstele romanului*, Editura Eminescu, București, 1992

9. PETRESCU, LIVIU, *Realitate și românesc*, Editura Tineretului, 1969

10. VLAD, ION, *Aventura formelor. Geneza și metamorfoza «genurilor»*, Editura didactică și pedagogică, București, 1996

Abstract

The re-reading of the inter-war novel. *Vârtejul*, from Romulus Cioflec

The Romanian inter-war novel acknowledges a series of embodiments in point of typology, structure, discourse and the world it puts forward. The text legitimising it can be perceived as one which makes a synthesis of two apparently contradictory concepts, that of organic culture, elaborated by Titu Maiorescu, and that of synchronism, developed by Eugen Lovinescu. It is worth mentioning that these concepts prove themselves to be irreconcilable differences only on the level of polemical theoretical statements, and not in the writing practice. More exactly, the esthetical ideas of Titu Maiorescu express an unfolding tendency of the Romanian literature towards the western literature, whereas Eugen Lovinescu's critical studies approve of the works that illustrate the Maiorescian concept of organicism.

We believe that at each and every of its "ages", the Romanian novel bears the marks of both opening and closing, of both adopting and rephrasing different poetics renowned in the history of the European novel. At the same time, the Romanian novel crystallizes its own poetics, the poetics of compensation, which can be alternatively termed as poetics of restoration. Thus, in the name of its legitimacy, the Romanian novel reconstructs the entire history of this «genre» in the inter-war period, starting from its springs, recreating then the avatars of the novelistic form, experimenting formulas tested previously in other cultures. This approach originates in the need to cover all the essential stages in the evolution of the novel as a literary species and also in that of creating an individual history to which it can refer.

Since the history of the Romanian novel is relatively limited in time, the lack of autochthonous tradition drove our inter-war novelists into recreating, within their own works, the prior stages of the European novel which have not been illustrated in our literature. Thus, they attempted firstly to fill in the white blanks and then to become able to engage in a fertile dialogue with the western novel contemporary with them. Moreover, due to historical conditions, a void of literary forms is manifested in the Romanian novel of the time. Such forms have been incorporated in the structure of the European novel, and they are represented by the epic, the tragedy, the romance or by forms of ironical literature, etc. A crisis of this type persuaded our inter-war novelists to search for new compensatory solutions aiming at the foundation of the Romanian novel and at the removal of the cultural interstices generated by the history.

As Mihail Bahtin has proved in *The problems of Dostoevski's Poetics*, the novel can blend in its substance heterogeneous elements pertaining to different forms and completely distinct from one another, without letting this fact affect its unity. Thus, Feodor Mihailovici Dostoevski's novel is a mixture of philosophical confessions and murderous adventures, of religious drama and the fiction of a cheap story, of *The book of job and evangelic texts*. In *The problems of Literature and Aesthetics*, the same theoretician asserts the view according to which the novel, as a hegemonic species, is capable to compensate for the literary forms lacking within a certain culture.

The present paper aims to give arguments in favor of the hypothesis that our inter-war novel does not only restore avatars from the history of the form to which it pertains, but it also recreates the invariant aspects of a form, such as the epic of a tragedy, and thus compensates for their absence in the Romanian literature. Such a creative approach has not been determined by a complex of the cultural type, but by the natural attempt to accede to the western values. This assumption invalidates the theory according to which the Romanian novel is considered as a creation of the European one, a theory supported, among others, by Nicolae Manolescu in his essay *Noah's Ark*.

A certain paradigm of the Romanian inter-war novel can be distinguished beyond the specific differences existing between the novels of Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Anton Holban, George Călinescu, Mircea Eliade, Max Blecher, Mateiu I. Caragiale, etc. Such a paradigm assumes the following elements:

1. the re-creation of the codes specific to the species that have been assimilated by the European novel throughout its development, such as the epic, the tragedy, the romance, the moral short-story, the epistle, the diary and, thus, the adoption of certain acquisitions on the levels of the narrative and of the novel configuration as an ontological and gnoseological document;
2. the re-formation within the modern Romanian novel of a novelistic typology existent in the history of the species, such as: the chivalry romance, the picaresque novel, the family novel, the chronicle novel, the historical novel, the philosophical novel. This fact favours both the removal of the interstices created in the periods marked by a a-synchronisation and the institution of a natural history of our novel;
3. the critical assimilation of certain occidental patterns and their reconsideration.

Our essay is also a meditation over the novel *Vârtejul*, by Romulus Cioflec, a meditation that takes into consideration the epoch of its appearance and also the history of the novel, in its quality as an epic form. We will analyse the essential characteristics of the "genre" and we will establish in what way the novel written by Romulus Cioflec illustrates these characteristics within our inter-war novel.