

DISCURS IDEOLOGIC ȘI DISCURS CRITIC ÎN EPOCA PROLETICULTISTĂ

În epoca proletcultistă discursul critic îmbracă forme vădit ideologizante, sub care se poate identifica, totuși, și un alt tip de raportare la textele aceluiași autori: ideologia politizată a „facerii personajului” este înlocuită subtil de ideologia „facerii textului”, cu implicite veleități estetice. Este cazul studiului lui Ov.S.Crohmălniceanu, „Fr.Munteanu: *Statuile nu râd niciodată*” din nr.2 / februarie 1958 al *Vieții românești*, care operează critic asupra laboratorului narativ din punctul de vedere al elaborării ficționale a discursului. Frecvent, amprenta politicului lasă loc celei estetice pentru a surprinde modalitatea de funcționare a „prozei nude”:

„Să povestești direct, fără intenții de literaturizare, lucrurile pe care le-ai cunoscut, să dai drumul vieții în carte, să curgă ea singură așa cum vrea.” (Ov.S.Crohmălniceanu, 2/1958: 131).

Cărțile lui Francisc Munteanu sunt descoperite cu ochiul analistului literar, nicidecum rigid ideologic, pentru a fi încadrate valoric unei tipologii narative, care reconstituie „efectul de real”:

„Proza de tipul acesta posedă fără îndoială câteva calități imediate. Oroarea de literaturizare îi împrumută un anumit aer de autenticitate. Textul saturat de material viu, de fapte și detalii, pe care în această împletire pestriță și întâmplătoare, numai realitatea le poate aduna, comunică senzația lucrului trăit.” (Ov.S.Crohmălniceanu, 2/1958: 131).

Impulsul raportării la bagajul contextual-politic al vremii reactivează însă, conform „directivelor” discursului critic al vremii, necesara legătură cu ideologia „facerii personajului”:

„Romanul reconstituie chiar atmosfera tulbură a anilor de imediat după eliberare. E prinsă destul de bine lupta cu însăși inerția clasei muncitoare, pradă încă demagogiei ieftine pe tema nevoilor zilnice, lapte, mărfuri de la cooperativă, tain din producție. Sunt intuite mai ales reflexele psihologice ale unei asemenea lupte, care-i aduce pe comuniști, nu o dată, în situații pe cât de dificile, pe atât de ingrate.” (Ov.S.Crohmălniceanu, 2/1958: 132).

Deosebit de semnificativ, finalul studiului este orientat asupra „lipsurilor” cărții, dar care nu glisează spre politic, ci estetic:

„Nu-l preocupă, de pildă, problema naratorului. (...) E evident însă că sentimentul autenticității se împiedică în aceste convenții ale prozei, la care autorul face netulburat apel, operând tranziții stridente de la narațiunea făcută în prezent, cu intenția de a înfățișa direct faptele, la istorisirea unor întâmplări petrecute mai demult și amintite acum. Scenele, care se desfășoară înaintea ochilor noștri, capătă astfel un teribil aspect de *literar*, adică de pregătit. (...) Toată simbolistica *statuilor care nu râd niciodată*, neurmărită în roman, dar sugerată prin titlu și final, pare a voi să dea cu sila și și din afară o morală istorisirii. Aceasta de altfel nu începe și nu sfârșește, așa spune, destul de firesc, lăsând deschise diferite situații și creând impresia tranșei de viață. Destinele rămase neîncheiate (al lui Walter, al Clarei, al baronului) au fost de fapt configurate și abandonarea lor e strict formală. (...) Ai sentimentul că scriitorul vrea să obțină, servindu-se de foarfeci, o bucată de hârtie cu marginile rupte cât mai natural. Pe alocuri răzbate chiar și o *documentare* literară, plină de detalii culese nu din viață ci din lexicon.” (Ov.S.Crohmălniceanu, 2/1958: 132).

Linia argumentațiilor critice, deschisă anterior pe direcția validității autenticității ca „efect de real”, este continuată de Crohmălniceanu, în numărul următor al *Vieții românești*, prin combaterea, prin contra-exemplu, a „schematismului ca maladie literară”. *Noapți înfrigate*,

textul selectat drept bază a demonstrației, îi aparține lui Aurel Mihale, prin care criticul pledează pentru scriitura-terapie:

„Unul din cele mai puternice e contactul cu realitatea vie, schematismul fiind, după umilele mele opinii medico-literare, o boală socială a imaginației. Autorul nu mai descrie lucrurile pe care le cunoaște și le-a trăit, ci altele închipuite și nici măcar cu capul lui, ci cu un fel de cap abstract, impersonal și îmbâcsit de dogme. (...) O demonstrație a succesului unui astfel de tratament o face cu ultima lui carte *Nopti înfrigurate* Aurel Mihale.” (Ov.S.Crohmălniceanu, 3/1958: 94).

Văzută ca o „culegere de povestiri despre ultimul război, atribuite câtorva participanți direct la el”, cartea propune

o „narațiune nudă”, „fără pretenții de literaturizare, rezumată la reconstituirea faptelor și reacțiilor sufletește încercate de povestitor și la comunicarea lor autorului, care pare să le fi transcris cât mai exact în carnet.” (Ov.S.Crohmălniceanu, 3/1958: 94).

Tablourile surprind, prin detaliul autenticist, dinamica psihologică a personajelor ipostaziate pe fundalul combatant, adunându-se unitar într-o imagine de ansamblu care proiectează „o sumă de date sufletești ale experienței umane”. Intruzia argumentului politic în discursul critic fragmentează ritmic argumentația instrumentată estetic, dar „normalizează” tipul de lectură conform canonului ideologizant:

„O ură surdă împotriva fasciștilor, grăbiți să dispară cu motorizatele lor, se adună în suflete. Autorul izbutește în câteva din paginile acestei cărți modeste despre război, să sugereze fondul moral pe care s-a petrecut actul de la 23 August. Cum au ajuns soldații români să execute ordinul de întoarcere a armelor împotriva nemților fără o pregătire specială, cum au găsit în ei resurse sufletești spre a începe o nouă luptă, de astă dată eroică, pentru dezrobirea țării? Iată niște elemente de psihologie colectivă, deosebit de prețioase, făcute sensibile prin aceste *nopti înfrigurate*.” (Ov.S.Crohmălniceanu, 3/1958: 95).

Dacă Crohmălniceanu pune în discuție mai ales strategii ale ficțiunii narative, discursul său moderat politic asupra literaturii este contrabalansat, în același număr al *Vieții românești*, de replica virulentă al lui A.Oprea focalizată pe sindromul complexității personajului. Studiul său îmbină explicit cele două jumătăți argumentative necesare oricărui discurs critic al vremii: supralicitarea mizei politice și reflectarea acesteia în actul de creație al vremii, uneori dublată de necesarele „revizuirii” de ideologie literară. Finalul grupează unitar întregul eșafodaj motivațional:

„Cât de fundamental se pot schimba formele sociale și umane sub influența binefăcătoare a furtunilor istoriei! S-a dus vremea când oamenii fascinați de perorațiile patetice ale eroilor romantici despre *dreptate absolută, adevărul etern*, așteptau de la ei fericirea omenirii. Cu timpul, lumea a observat că aceste ființe *unice* cu sentimente alese, nobile, se pricep numai să pâlăvrăgească – pâlăvrăgeala dovedind a doua lor natură – și să-și etaleze, impudic, ca la o tarabă de precupeți, *eul* lor umflat – fiind în fond niște creaturi jalnice, neputincioase. S-au apucat apoi înseși acele mulțimi, disprețuite de romantici ca fiind *cenușii*, fără *conștiință*, să lupte pentru a găsi drumul către luminișul istoriei. Și și-au dat seama, cu uimire, oamenii de rând, că și ei pot fi eroi, și încă eroi cu majusculă.. Între timp, văzându-și existența lor comodă tulburată în aceste cutremure sociale, oamenii noștri *complexi* au început să se agite – o parte dintre ei neșovăind să meargă până a-și vinde conștiința lor *generoasă* forțelor retrograde ale omenirii. Numai cu adevărat cei mai nobili, mai puri, au coborât de pe amvonul izolării luciferice amestecându-se cu masele, căutând să se lecuiască de năravurile lor individualiste, luptând cot la cot cu oamenii de rând, ale căror calități au început să le prețuiască și să dorească a le avea. Aureola unor vechi eroi apune. Era noilor eroi abia a început.” (Al.Oprea, 3/1958: 155-156).

O astfel de concluzie tranșantă are nevoie de o solidă bază ideologică la nivelul câmpului literar și, aici, sunt inițiate „revizuirile” de poziție teoretică, ocupând prima jumătate a studiului. Primul punct de sprijin îl oferă perspectiva călinesciană asupra „personajului

complex”, care combate, într-un articol celebru, teza camilpetresciană asupra naturii acestuia:

„G.Călinescu discută acolo tocmai ceea ce înseamnă eroul complex. Este complex, așa cum susținea Duiliu Zamfirescu, numai boierul, reprezentant al *clasei superioare*? Nu, răspunde Călinescu, acela poate fi numai *stilat*, și de fapt un manechin, gol de sentimente și de gânduri reale. Sunt *încărcați cu probleme de conștiință* numai orășenii în opoziție cu țărani, ființe rudimentare, prin definiție - teza lui Eugen Lovinescu și Camil Petrescu? Nu, răspunde Călinescu, nu putem confunda complexitatea cu finețea.” (Al.Oprea, 3/1958: 148).

Modelul eroului din proza modernistă interbelică este desființat, ajungându-se la următorul verdict:

„Eroii unitari, consecvenți cu ei înșiși sunt priviți cu suspiciuni și dimpotrivă, eroii îmbucătățiți în trăsături contradictorii provoacă admirații fără rezerve.” (Al.Oprea, 3/1958: 148).

„Pălăvrăgeala dogmatică” a spiritului modernist

„opta pentru fluiditatea și imprevizibilitatea stărilor de spirit ale eroilor, pentru *concretul psihologic* - mai ales acest termen era în vogă. Tot ceea ce constituia determinare strictă, distincție, limpezime, previzibilitate irita ca niște dogme care opreau pe creatori să redea însăși mișcarea vieții. Se făcea în schimb cultul incertului, al compozițiilor neunitare, al personajelor contradictorii.” (Al.Oprea, 3/1958: 148).

În opoziție, modelul „noului personaj”, regăsit în literatura sovietică ce „se ține departe de individualismul abstract și agresiv al literaturii moderne occidentale”, își propune să refacă vechiul ideal umanist:

„ Căci secolul nostru nu e numai secolul zvârcolirilor isterice ale sufletului micilor burghezi în fața cutremurelor sociale contemporane, ci și secolul realizării vechilor năzuințe ale umaniștilor: înflorirea multilaterală a omului eliberat din sclavia morală și socială, egalitatea în drepturi a întregului sistem colonialist - , forța de care dispune în zilele noastre veche idee a păcii.” (Al.Oprea, 3/1958: 151).

De altfel, un asemenea tip de discurs critic, virulent față de orice tentativă de lectură estetică, denudează „vechile practici” interpretative, asumându-și, la nivel teoretic, modelul „filosofic” leninist și schemele ideologice ale realismului socialist. Nu întâmplător, numărul 4 al *Vieții românești* se deschide, programatic, cu articolul lui Horia Bratu, „Lenin și critica literară”, orientând canonic întreg profilul critic al revistei. Actul desființării criticii estetice este asumat conștient, dar și amplu motivat la nivel ideologic. „Principiul leninist al partinității” este convertit în axiomă a laboratorului literar, asigurând necesara obiectivare a universului ficțional:

„Principiul partinității literaturii asigurând largile posibilități ale creației obiective, oferă prin aceasta o arie largă de desfășurare inovației și dezvoltării stilurilor artistice. Cei care sunt reduși numai la o adeziune sentimentală față de lupta maselor oprimate, cei care sunt lipsiți de o înțelegere obiectivă a proceselor științifice de dezvoltare a societății, nu pot da o reprezentare largă multilaterală, istorică a vieții reale, mai ales într-o perioadă în care aceasta pune problema luptei nemijlocite. De aceea literatura inspirată de narodniscism sau de socialismul utopic francez a fost prin excelență idilistă și mizerabilistă. De aceea în momentul înfrângerii revoluției din 1905, simbolismul rus care era puternic colorat social, dar lipsit de o fermă poziție filozofică, devine în epoca care urmează revoluției mistic, decepționist, antirealist.” (Bratu, 4/1958: 5).

Haina politicantă îmbracă definitiv atitudinea critică, așezând-o tranșant pe un statut canonic stereotip, ce nu mai admite deviație de la normă. Portretul - tip al personajului în discursul literar se suprapune peste cel al revoluționarului marxist-leninist, „obiectiv, realist și vizionar”, ancorat într-o realitate marcată definitiv de imboldul „marii schimbări”:

„Omul practicii nemijlocite, revoluționarul marxist-leninist este și un vizionar, își consideră propriul destin înserat în dezvoltarea istorică, este în chip lucid neutopic, animat de credița fermă în posibilitatea rezolvării în acțiune a contradicțiilor realității, trăiește în activitatea social-

politică experiențele etice fundamentale (...) Realismul socialist decurge în mod direct tocmai din această concepție leninistă asupra activității revoluționare, din teza că pentru revoluționar orice iluzie este nefastă, că exemplul joacă un rol enorm în era construcției socialismului. (...) Prin aceasta, chestiunea literară devine o parte intergrantă a cauzei generale a proletariatului.” (Bratu, 4/1958: 6).

Noua mitologie socializantă are nevoie și de o instanță legitimatoră care să ofere credibilitate valoric-ideologică acestei construcții literare auto-reflectate pe nucleul unic al Centrului: criticul literar se transpune într-un construct stereotip operând cu instrumentar „revizuit” în câmpul artistic și amendând orice ecou reacționar:

„Partinitatea criticului leninist se definește astfel împotriva hipertrofiei egocentrismului estetic: caracterul însuși al inspirației sale se schimbă. El caută în literatură un nou fond psihologic și moral, noi emoții care să reflecte experiența istorică atât de complexă a timpului său. El caută în artă un limbaj care condensează și rezumă prodigioasa experiență istorică a maselor, un limbaj care debordează formulele estetice consacrate (...). Dacă milităm pentru o cultură a maselor, a fraternității proletare care depășește în concepție prometeismul paternalist al marilor epoci de înflorire culturală a trecutului, cu atât mai mult ne opunem gândirii burgheze contemporane în care se dezagregă marile tradiții culturale ale omenirii. În epoca noastră, arta care aduce răspunsuri inedite, revoluționare frământărilor omenești, arta care exprimă noul umanism al lumii eliberată de exploatare, este arta realismului socialist.” (Bratu, 4/1958: 6).

Dezideratul partinității dublează pe cel al militantismului în literatură, declarat, în mod paradoxal, oponent al „fatalismului sociologic”, dar care susține funcțiile fundamentale ale noii arte literare: instrument de cunoaștere, „armă ideologică” și emițător propagandistic. Ca urmare, norma „negativistă și reacționară” a „criticii imperialiste” este demontată prin filtrul noilor criterii de creație:

„Ideologii burghezi reproșează literaturii socialiste tocmai acest caracter; ei deplâng faptul că realismul socialist nu concepe o *artă a elitelor*, că în literatura și publicistica socialistă nu există acel zid chinezesc care s-a creat în cultura occidentală între *arta celor pușini*, a *celor ghiftuiți* și producțiile destinate *vulgului* (...). Dar oare atunci când este vorba de critica literară, care nu reflectă direct, imediat, viața maselor, nu sondează destinul oamenilor simpli, ci analizează opera artistică, preocuparea criticului trebuie să se îndrepte exclusiv numai asupra creatorului și a descrierii operei lui? Oare nu tocmai problemele vieții trebuie să le discute el prin intermediul operei literare, oare nu analiza imaginilor artistice ca expresie a vieții reale trebuie să formeze obiectul lui? Arta este o tipizare, o oglindire sintetică a vieții, și oglindirea nu este reproducere, nu reprezintă o copie a originalului (...). Dacă n-am fi conștienți de faptul că *universul* unei opere literare în totalitatea ei oglindește universul real, dacă nu am ști că-l semnifică și-l tipizează, ar dispărea automat și interesul nostru pentru această operă literară.” (Bratu, 4/1958: 6-7).

Condiționarea procesului creator de proiectarea realităților socializante într-un discurs mediator al ideologiei Centrului devine sistem valoric în sine, funcționând drept filtru normativ în promovarea textelor. „Adepții artei pure, ai curentelor decadente” sunt marginalizați sub primatul „partinității” artistice, care postulează

„o dezvoltare și o continuare a tradițiilor artei cu tendință, caracteristică marilor epoci de înflorire artistică”, dar și chestiunea „contopirii organice, libere și conștiente a individualității artistice cu orientarea ideologică, în virtutea necesității istorice și a aspirațiilor personale.” (Bratu, 4/1958: 8).

Modelul ficțional adus ca argument ilustrativ în susținerea poziției teoretice este Tolstoi cu al său „imperativ etic și ideologic”: criticul literar ar trebui să se oprească asupra unor creații ce îmbină realitatea socială puternic marcată revoluționar și pe cea ficțională, oglindind în imaginarul său profiluri umane și universale tipologizate, care verbalizează unitar „idealul proletariatului”. Pe de o parte, Tolstoi, autorul propus ca exemplu modelator pentru ipostaza generalizată a creatorului, ilustrează tipul scriitorului militant, în ale cărui texte

„străbate glasul unui critic democratic al liberalismului burghez, glasul unui revoltat care demască filistinismul burghez, ipocrizia egalității sexelor în societatea burgheză, glasul nu al unui observator exterior, ci al unui participant pasionat pe care îl mișcă și-l determină nu numai o simplă impulsivitate spontană ci o credință pasionată în valorile etice ale omului, atât de pasionată încât în glasul acestui conte se aude o voce țărănească cu toate contradicțiile și confuziile ei, o voce în care subzistă nu reflexul contradicției între o reflectare artistică spontană și o orientare ideologică potrivnică, ci două orientări, două tendințe care reflectă contradicțiile epocii (de pildă revolta dar și karataevismul țărănimii, utopismul mic-burghez dar și ura lucidă împotriva capitalismului.)” (Bratu, 4/1958: 9).

Pe de altă parte, critica în sine trebuie să se supună unor figuri formatoare, recunoscute pentru aciditatea verbului lor împotriva „tarelor estetice” în lectură. Horia Bratu apelează aici la un contra-exemplu cu rezonanță în epocă: Titu Maiorescu,

„un critic lipsit de pasiuni literare, un critic preocupat numai și numai de propriul său destin, de propria sa liniște, un asemenea critic și-a redus propria sa activitate la dimensiuni meschine, a căzut pradă seducțiilor conformismului, a ajuns la tranzație cu inerția.” Căci acesta „nu putea să admită arta cu tendință și nici valoarea artistică a unor poeme care sugerau condiția țărânului român; sau a unor piese care demascau monstruoasa coaliție.” (Bratu, 4/1958: 10)

În același mod, sunt puși în relație contrastivă Sainte-Beuve și Bielinski:

„Unul însă aderă la eticheta Curții, acceptă regulile clanului, duce o existență dublă întocmai ca Saint-Simon, scriitorul său preferat (...). Celălalt acceptă regulile luptei, renunță la confortabilul cuib de nobili, își creează pentru moment condiții neprielnice creației (opera sa nu are dimensiunile criticii lui Sainte-Beuve, nu ocupă o bibliotecă întreagă, deși autorul ei ar fi avut energia și capacitatea de a-i da această întindere; în schimb, influența sa se exercită intens, depășind viața literară; comportarea lui fermă mișcă în cele din urmă apa stătută a rutinei omenești, însuflă dinamism tinerilor capabili să iubească o idee. Și spre deosebire de Sainte-Beuve, a recunoscut urmașii epocii sale, pe Tolstoi și pe Gorki.)” (Bratu, 4/1958: 11)

Finalul studiului încheie demonstrația pe misiunea utilitarist-militantă a criticului literar, care trebuie să dubleze, din umbră, și să dirijeze traseele creatoare ale autorului:

„Criticul literar marxist nu merge pe urmele sau în urma literaturii, nu urmărește traseul evenimentelor literare, nu reconstituie evenimentul, ci experimentează. Mai mult: îndrumă. (...) Critica literară rămâne o continuă interogare și o autonegare dialectică, ea luminează nu numai opera, ci sensul dezvoltării literaturii, ea trăiește profund contradicțiile literaturii, seria progreselor pe care aceasta le realizează.” (Bratu, 4/1958: 12) .

Depășind stadiul de „retorică sau tehnică interpretativă”, discursul critic are rol unificator al ficțiunii cu realitatea socializantă, acționând leninist în sensul consonanței „cu obiectul principal al creației, cu masele.”

În esență, discursul critic al anului 1958, așa cum este el reflectat în *Viața românească*, voce culturală a diseminării ideologiei „noilor timpuri”, este „revizuit” politic pe de o parte, din perspectiva convertirii marilor modele ale literaturii române în nuclee funcționale de influență doctrinară, și pe de alta, din punctul de vedere al construirii unor texte – standard care să medieze programatic literarul prin controlul politizat al filtrului critic. Cea de-a doua linie generică, cea a inițierii unor premise canonice în crearea „literaturii de valoare” este funcțională în două tipuri de articole: primele funcționează ca acte ale „criticii de întâmpinare”, promovând sau desființând texte aderente sau nu la ideologia de partid, iar al doilea tip se împune ca eșantion meta-critic, ca un „discurs asupra metodei” de a face literatură adecvată.

BIBLIOGRAFIE

Bratu, Horia, (1958): „Lenin și critica literară” în *Viața românească*, nr.4 / aprilie 1958.

Crohmălniceanu, Ov.S., „Fr.Munteanu (1958): Statuile nu rîd niciodată” în *Viața românească*, nr.2 / februarie 1958.

Crohmălniceanu, Ov.S., „Aurel Mihale (1958): Nopti înfrigurate” în *Viața românească*, nr.3 / martie 1958.

- Crohmălniceanu, Ov.S., (1958): „Camil Petrescu și demonul autenticității” în *Viața românească*, nr.5/mai 1958.
- Crohmălniceanu, Ov.S. (1958): „Realismul socialist și revizionismul” în *Viața românească*, nr.8/august 1958.
- Damian, S.,(1958): „Spiritul de partid - trăsătura fundamentală a literaturii noastre” în *Viața românească*, nr.8/august 1958.
- *****Miturile comunismului românesc* sub direcția lui Lucian Boia, (1998): București, Ed.Nemira.
- Oprea, Al., (1958): „Tipologii umane și sociale în proza contemporană” în *Viața românească*, nr.1 /ianuarie 1958.
- Oprea, Al., (1958): „Tipologii umane și sociale în proza contemporană” în *Viața românească*, nr.3 /martie 1958.
- ****(1958):„Pentru întărirea principialității marxist-leniniste în critica literară” în *Viața românească*, nr.6/iunie 1958.
- Raicu, Lucian, (1958): „Sensul autenticității” în *Viața românească*, nr.5/mai 1958.

ABSTRACT

During the Communist age, the articles published in the cultural papers of the period relate to a new literary canon which functions as a general rule for writing works. Now, the writers have to focus on specific themes and their works to display specific narrative strategies in order to reflect the ideological content of the age. The discourse itself seems to assume ideological stereotypes and linguistic patterns so as to intensively enhance the politically oriented critical discourse of the literary work.