

CRITICA ROMÂNEASCĂ POSTBELICĂ DE LA REALISMUL SOCIALIST LA INSTAURAREA AUTONOMIEI ESTETICULUI (1948-1971)

CUPRINS:

I. CRITICA REALISMULUI SOCIALIST

II. PERIOADA DE TRANZIȚIE: UN RĂZBOI DE TRANȘEE

III. INSTAURAREA AUTONOMIEI ESTETICULUI

IV. ÎNTRE MIRAJUL BARTHES-IAN ȘI CONTEXTUL PICARDIAN: SINTAXA
ÎNNOIRILOR OCCIDENTALE

V. NAȘTEREA „CRITICOLOGIEI”. CĂRȚILE DECENIULUI ȘAPTE

CUVINTE-CHEIE: critica românească postbelică, realism socialist, șaizecism, călinescianism, autonomia esteticului, Noua Critică franceză, structuralism, existențialism

REZUMAT

De-a lungul realismului socialist instaurat oficial în 1948, critica literară a avut, într-un fel, mai mult de suferit decât literatura propriu-zisă. Dacă oaze de literatură necontaminată mai pot fi identificate timp de aproape două decenii, în critică, nimic din ce s-a scris între 1948 și 1965 nu poate fi înțeles în afara ecuației realist socialiste. Făcând *tabula rasa* dintr-o întreagă tradiție culturală, stalinismul adusese critica românească într-o triplă criză: a obiectului (dacă toată literatura română era pusă la index, criticii nu mai aveau practic despre ce să scrie), a instituției (domina o structură oligarhică în care nu conta mesajul, ci poziția din care era enunțat) și a modalității de manifestare: critica orală era superioară criticii manifestate în scris, având rolul de a îndruma scriitorul pe calea realismului socialist.

Am urmărit – prin intermediul unor texte ale lui Ion Vitner, N. Moraru, Mihai Novicov, Ov. S. Crohmălniceanu, Paul Georgescu – „misiunea imposibilă” a acestor critici de a demonstra că imperativele politice sunt de fapt niște principii estetice, care țin de imanența literaturii. Interesează logica internă a funcționării realismului socialist nu pentru că aceasta e credibilă sau hotărâtoare în consacrarea lui (totul a fost fără îndoială impus din exterior), ci pentru că evoluția formelor critice s-a realizat prin demascarea treptată a acestor mecanisme. Dacă autonomia esteticului n-a înfruntat niciodată, de-a lungul criticii românești postbelice, paradigma majoră a realismului socialist, în schimb, conceptele lui implicite au fost puse sub semnul îndoielii. E ceea ce am numit o logică metonimică a liberalizării. Din cauza acestei eroziuni lente, la jumătatea deceniului al șaptelea, realismul socialist nu pare că e doborât din exterior, ci că se năruie din interior.

Absurdități ale logicii și ale teoriei, niște concepte-fantomă, contradictorii în conținut și indecidabile în expresie, noțiunile de „tipic”, „erou pozitiv”, „realism”, „omnisciență”, „reflectare” sunt, toate, încercări de a legitima o estetică a realismului socialist care să ascundă minciuna fondatoare a nașterii sale: coerciția ideologică. Dacă până la începutul anilor □60 ele sunt contestate sporadic (în câteva luări de poziție mai curajoase ale scriitorilor steliști la Primul Congres al Uniunii Scriitorilor din 1956 sau într-un celebru număr din „Viața românească” din 1958), după 1961, când Gh. Gheorghiu-Dej declară lupta împotriva manifestărilor reacționare practic încheiată, încep să răsară câteva voci gata să le deconstruiască punctual. O nouă generație de critici compusă din Eugen Simion, Matei Călinescu, Nicolae Manolescu, Valeriu Cristea sau G. Dimisianu, e, în prima parte a anilor □60, protagonista așa-numitelor dezbateri despre „modalitățile prozei”, despre realism sau despre moștenirea marxist-leninistă.

Dacă nu vor milita direct pentru înlăturarea modelului realist socialist, pornind de la niște proze excentrice ale tinerilor Nicolae Velea, Fănuș Neagu sau Ștefan Bănuțescu, criticii vor milita, în schimb, pentru lărgirea noțiunii de realism. Pledoaria pentru fantastic sau oniric, spargerea omniscienței naratorului în favoarea polifoniei vocilor, complicarea personajelor tipice prin trăsături secundare, toate sunt lovituri piezișe la adresa monolitului realist socialist. Devine pregnantă ideea că atâta timp cât mesajul e corect din punct de vedere ideologic, scriitorii au libertatea de a alege dintr-o paletă diversă de procedee. Câștigul era considerabil întrucât ataca însăși tranzitivitatea acestei literaturi. Libertatea modalităților reclama un control tot mai sofisticat, căci ideologii sunt nevoiți, într-un fel, să lupte tocmai cu ambiguitatea fundamentală a literaturii. Dând undă verde diversificării expresiei, oficialitățile deschideau o adevărată cutie a Pandorei, căci oricât s-ar fi rafinat restricțiile ideologice, ele nu puteau prevedea dispersia sensurilor. Mai conștienți decât ideologii că forma literară modifică inevitabil conținutul, cronicarii literari din prima jumătate a anilor □60 dețin un rol decisiv în extinderea criteriilor de abordare a operei literare.

Pledoaria pentru estetic se face rezervat, printr-o serie de strategii și de retractilități. Liberalizarea reiese mai degrabă dintr-o atitudine generală decât dintr-o acțiune consecventă și individuală extrem de îndrăznească. Chiar cei care își permit mici licențe în raport cu sistemul plătesc printr-o serie de conformisme. În timp ce scriu, în 1964-1965, articole și cronici de susținere a generației tinere, Eugen Simion sau Nicolae Manolescu publică sinteze

tributare încă realismului socialist. Adrian Marino sau Matei Călinescu pot afirma valabilitatea criteriului estetic doar atenuându-i efectele prin delimitarea de termenul, rău famat din perspectivă marxist-leninistă, de estetism. De aceea, mai corect ar fi să spunem că avem de a face la jumătatea deceniului șapte cu o liberalizare exclusiv deontologică, ce ține de restabilirea unor reguli elementare ale profesiei, mai degrabă decât de una ideologică. Pentru a explica strategia non-polemică, dar corozivă a șaizeciștilor, am folosit o serie de figuri ale ambiguității, care dramatizează în grade diferite raportul dintre combativitate și pasivitate: „grevă japoneză”, „război de tranșee”, „război rece”, „dezbateri cu mânuși”. E interesant de observat că lipsește atât o polemică la adresa realismului socialist, cât și un manifest al „autonomiei esteticului”. Evoluția criticii românești postbelice ilustrează cazul bizar al mutațiilor fără manifeste.

Un capitol consistent al liberalizării formelor critice îl constituie călinescianismul, singura direcție posibilă și „berbec de luptă” (N. Balotă) principal al tinerilor critici împotriva dogmatismelor. Datorită poziției sale privilegiate în sistem, Călinescu era interfața perfectă a lărgirii criteriilor critice. Cum Maiorescu sau Lovinescu sunt recuperați ideologic mai greu – considerați autorii morali ai reacționarismului junimist și interbelic –, autorul *Istoriei literaturii române* e privit ca garant absolut al disocierii esteticului de celelalte valori. Călinescianismul se confundă, de aceea, cu însăși autonomia esteticului. De aici, militantismul creat în jurul lui și absența oricărei posibilități de contestare. În *Principiile de estetică*, devenite o adevărată Biblie a perioadei, șaizeciștii identifică toate principiile depășirii realismului socialist: înlăturarea erudiției sterile și a perspectivei istorice – în care condamnau adesea voalatul determinismului marxist-leninist – în favoarea unei perspective critice legată de posibilitatea judecării de valoare, pledoaria pentru „talent”, intuiție sau „vocație” („critica creatoare”) sau pentru relația pură, nemediată de scheme și teorii, a interpretului cu opera. Stabilite în dezbaterile din „Steaua” din 1965, aceste principii alcătuiesc nucleul dur al fizionomiei critice șaizeciste.

Dacă s-a spus adesea că fenomenul românesc regresase în anii □50 până la un nivel preistoric al criticii, mai puțin s-a observat faptul că liberalizarea însăși a refăcut, în mic, treptele evoluției culturii. Căci o primă etapă aproape clasicistă, în care criticii români își definesc originalitatea doar în funcție de extensiunea și îndrăzneala referințelor, e succedată de o etapă „romantică”, a afirmării dreptului la „voce proprie”. Nicolae Manolescu denunță discursul timorat al colegilor de generație, provocând la începutul anului 1966, în „Gazeta literară”, cea mai importantă dezbateri despre critică a epocii. Dacă până acum critica era, în bună tradiție pozitivistă – augmentată de marxism-leninism – un discurs secundar, ea acaparează, în 1966 și o parte din 1967, centrul scenei literare. Dezbaterile din „Gazeta literară” echivalează cu o adevărată explozie de profesioniști de credință, care vizau, toate, restabilirea unei minime deontologii critice. Marcată de bruiaje ideologice, captivă încă în retorica ideologizată, deviată de timidități și confuzii (criticilor nu le erau încă foarte clare limitele liberalizării), dezbaterile lansează și consacră totuși câteva problematice importante: dreptul la subiectivitate – ceea ce Manolescu numește prudent „unilateralitate” –, necesitatea diversificării mijloacelor prin „critica totală” (Eugen Simion), postularea „realității nevăzute” a operei (Nicolae Manolescu, Matei Călinescu, Adrian Marino, Nicolae Balotă) și, nu în

ultimul rând, nevoia sincronizării cu fenomenul critic occidental. Cel mai călinescian critic al perioadei, Nicolae Manolescu, este, în același timp, și singurul care încearcă să se detașeze, măcar la nivel retoric, de model. Venind în prelungirea magistrului, tânărul critic nu-i adoptă termenii, așa cum fac majoritatea călinescienilor, ci se exersează într-un limbaj propriu. Metaforele centrale ale micilor „manifeste” manolesciene nu trimit spre continuitate, ci sunt expresii ale opacității și ale rupturii („infidelitate”, „trădare”). Personalizarea limbajului e semnificativă într-o perioadă când orice noutate de perspectivă era afirmată prin termeni consacrați, prin „mitologeme” ale criticii. Alimentată de un suflu romantic, sintagma de „lecturi infidele” este, de aceea, cea mai populară sintagmă critică a deceniului.

Puternica traumă ideologică a creat o reticență aproape instinctivă față de orice schemă supraordonată faptului literar viu și individual. Filozofia, estetica sau teoria literaturii sunt privite prin excelență ca modalități de constrângere, nicidecum de flexibilizare a principiilor critice. Se creează, astfel, după 1966, premisele unui nou impresionism. Cu nuanța că, departe de a reflecta epicureismul lecturii, acesta avea o pronunțată coloratură militantă. Accentele sartriene ale libertății angajate, detectabile în discursul lui Manolescu – și nu numai – completează portretul unui impresionism inflexibil, gata să respingă din principiu orice idee care l-ar putea amenința. Plasarea întregii critici de aceeași parte a baricadei conduce la estomparea diferențelor dintre concepțiile asupra literaturii, astfel încât despre o confruntare teoretică propriu-zisă nu se poate vorbi în toată această perioadă. O dispută reală între călinescieni și anticălinescienii Nicolae Balotă și Ovidiu Cotruș e bruiată de spaima primilor că introducerea unor criterii filozofice și teoretice mai ferme ar putea reînvia o parte din dogmatismul înlăturat recent. Distanța de concepție dintre tinerii critici și a treia generație postmaioresciană – privită ca un vestigiu al epocii de aur a autonomiei criticii – nu se consumă nici ea într-o confruntare directă, ci învăluit, într-un „conflict al interpretărilor”: Manolescu, Raicu sau Valeriu Cristea deformează creator, conform propriilor criterii, opera lui Tudor Vianu, Vladimir Streinu sau Perpessicius.

Prin renunțarea la postulatul „personalității” criticului, alternativa științifică (stilistică și structuralistă) a lui Sorin Alexandrescu, Toma Pavel sau Virgil Nemoianu n-are șanse, încă, de a se impune în context românesc. Parțial, pentru că tinerii structuraliști sunt mai degrabă într-un proces de formare, incapabili de a încheia o ripostă puternică. Premisele călinescianismului, dar și inerțiile marxismului, le scurtcircuitează permanent construcția. Am reținut reproșurile lor la adresa impresionismului călinescian în măsura în care acestea proiectează o oglindă întoarsă asupra câștigurilor perioadei: efectul secundar al călinescianismului, identificabil în complexul superiorității talentului asupra metodei, întârzie nepermis de mult adoptarea unor paradigme și specializarea limbajului critic. Pe de altă parte, atât anticălinescianismul cerchist, cât și cel științific, demonstau că orice încercare de formulare a unui program concret implica o raportare directă la paradigma realist-socialistă, adică tocmai ceea ce Nicolae Manolescu, Eugen Simion, Matei Călinescu sau Adrian Marino încercau să evite. Impasul de nesurmontat al întregii perioade – pe care nu toți îl conștientizează de la început – constă în faptul că nu exista, în realitate, alternativă: ori erai călinescian, adică subiectiv, impresionist, echidistant față de orice reguli sau norme, ori erai nevoit să cochetezi într-un fel sau altul cu marxismul. Perversiunea rezidă în faptul că, deși

acesta din urmă era practic înlăturat, el revenea în discuție de fiecare dată când criticii amenințau să se grupeze sub un set comun de norme. Oficialitățile preferau provizoriul impresionist unei reale comuniuni de idei. La rândul ei, pentru a nu pierde atât de rapid terenul câștigat cu eforturi, critica tânără descalifica din start, fără să cântărească nuanțele, orice poziție care ataca inocența ideologică a impresionismului.

Am dedicat un capitol aparte raportării la teorii și metode occidentale – în special cele franceze – în măsura în care aceasta clarifică întregul sistem de relații al criticii românești din perioada „dezghețului” – și nu numai. Cu siguranță că o etapă decisivă a liberalizării o reprezintă contactul cu Noua Critică franceză, al cărui limbaj șaizeciștii încep să-l adopte. Dincolo de senzația difuză că în ambele culturi se pregătea, mai mult decât o predare generaționistă de ștafetă, o modificare a viziunii asupra literaturii, chiar problematicile și temele de discuție par aceleași: riposta împotriva pozitivismului, raportul dintre critică și creație, dintre critica și istoria literară, dintre critica interpretativă și cea valorizatoare. Pe de altă parte, însă, „misiunea” diferită în raport cu critica occidentală deviază agenda dezbaterilor autohtone. În timp ce în Franța înlăturarea pozitivismului avea semnificația unei revoluții de metodă și de limbaj critic, în context românesc, ea viza în primul rând o ripostă la adresa clișeeleor ideologice și instaurarea unor norme specifice de interpretare și valorizare a literaturii. De aceea, după 1967, odată ce acest proces e considerat încheiat, orice prelungire a discuției despre teorie sau critică e considerată nu doar inutilă, ci de-a dreptul nocivă. Aproape că nu există critic, din orice generație, care să nu condamne autoreflexivitatea („narcisismul”) criticii occidentale. A discuta despre metode când trebuia reconstruită din temelii o întreagă literatură era aproape imoral. Actul critic ca „autenticitate” și ca triere a valorilor era resimțit mai acut decât elaborarea unui metalimbaj sau specializarea instrumentelor – teme ale marilor dezbateri din critica franceză. Autotelia criticii franceze, accentuată odată cu mișcarea tel-quel-istă, făcea evident faptul că noul model nu e criticul pus în slujba obiectului literar, ci teoreticianul preocupat mai degrabă de diferențierea prin discurs și metodă. Critica românească postbelică este o critică prin excelență angajată și morală, pusă total în slujba autonomiei esteticului și a trierii valorilor – și care respinge, de aceea, atât modelul amoral al „criti-centrismului” francez, cât și lipsa de adecvare la obiectul estetic sau dezinteresul pentru delimitarea lui de celelalte tipuri de discurs. Favorizând directetea și autenticitatea mesajului critic după două decenii în care acesta a fost deviat de falsificările politice, critica românească privește nuanțările teoretice drept complicații inutile. „Critica arhisubtilă” în sintagma lui Valeriu Cristea, sau „critica gongorică” în termenii lui Nicolae Manolescu, sunt modele negative.

Mizele reconstrucției generale a literaturii române și renaturalizarea contactului viu al criticului cu opera stabilesc și logica preluărilor externe. Căci, mai degrabă decât paradigme și curente teoretice majore (precum structuralismul, fenomenologia, psihanaliza) ale căror tentative de a explica global fenomenul literar sunt privite cu neîncredere, critica românească a adoptat concepte sau limbaje critice aplicate (ceea ce W. Iser numește „tools for processes of interpretation”). Metodele occidentale contemporane sunt asimilate printr-un straniu aliaj cu conceptele criticii interbelice. Caracteristica cea mai specifică a perioadei e un eclecticism general în care Umberto Eco e asimilat lui Tudor Vianu (M. Călinescu), Călinescu îl anticipă

pe Roland Barthes (N. Manolescu) sau Jean Starobinski e înțeleles în prelungirea lui G. Ibrăileanu (E. Simion). Redus la principii interbelice, impactul novator al limbajelor critice occidentale apare de cele mai multe ori diminuat. Paradigma structuralistă e respinsă aproape în bloc din rațiuni călinesciene: ignorarea „personalității” criticului, a specificului viu al literaturii sau „proliferarea” delirului științific. Cei mai interesați de fenomen încearcă să-i îmblânzească postulatele: Adrian Marino sau Paul Cornea elaborează un structuralism „cu față umană”, care să nu excludă rolul subiectului și judecata de valoare. „Structura” e citită în context românesc ca o expresie organică, a vitalității operei, nu ca model al mecanismului mașinist, pur automatism lingvistic. Abstractul sistem de relații al structuraliștilor e tradus în metafora subiectivității-păianjen (A. Marino), care, din centrul său absolut, își elaborează țesătura organică.

Aceste neînțelegeri și răstălmăcirii sunt coerente, însă, în logica fenomenului românesc, căci distanța dintre structuralism și critica noastră e o distanță de concepție asupra întregii literaturi. Prin demascarea naturalizării instituțiilor și postulatul artificialității limbajului, structuralismul era, în fond, tot ce putea fi mai îndepărtat de ideologia literațiilor noastre din anii □60. Într-o etapă prin excelență optimistă, de reconstrucție a instituției literarului, disoluția subiectului, a autorului sau a literaturii înseși n-aveau niciun sens. După o perioadă de profundă „convenționalizare” a literarului (toate „deconstrucțiile” posibile ale câmpului literar avuseseră loc la noi, cât se poate de concret, în anii □50), scriitorii români nu vor încerca să-l relativizeze, ci, exact invers, să-l motiveze superior. Miza principală, aproape înconștientă, era refacerea legăturii vitale, cvasinaturale, dintre cultură și subiect. De aceea, metaforelor deconstrucției, mortificării, declinului sau sterilizării livești („moarte”, „disoluție”, „descentrare”) le sunt preferate expresiile organicismului, ale auroralului, ale posibilităților nelimitate („critica totală”, „opera deschisă”, „polivalența necesară”). Curente radicale lingvistice care se desprind din „Noua Critică” în a doua parte a anilor □60 n-aveau nicio șansă să prindă rădăcini tocmai pentru că postulau descentrarea literaturii înseși în favoarea termenului de „text”. Cultura șaizecistă – și poate că toată cultura de sub comunism – e centrată în jurul vechii tradiții umaniste, proaspăt readuse la suprafață, a „literaturii” și a „cărții”. Rămâne de elucidat într-un studiu ulterior dacă nume afirmate în anii □70, mai puțin angajate în bătălia canonică a liberalizării, precum Eugen Negrici, Marin Mincu, Ioana Em. Petrescu sau Livius Ciocârlie, sau șaizeciști reformați ca Adrian Marino sau Paul Cornea, vor reuși să creeze (convingător) în interiorul unor paradigme critice diferite de cea călinesciană.

Mai apropiată de orizontul șaizeciștilor e așa-numită aripă tematistă a Noii Critici franceze. Georges Poulet, Jean Starobinski sau Jean Rousset (cu precursorii Marcel Raymond sau Albert Béguin) postulau imanența literaturii fără a-i proclama cu violență ruptura față de subiect. Focalizarea asupra raporturilor subtile dintre conștiință și operă, preferința pentru o „critică analitică”, atentă la inflexiunile textului fără a aluneca în tehnicismul lingvisticii, căutarea semnificației în ceea ce opera ascunde (pasiunea pentru substrat), sunt principii înnoitoare, dar care nu bulversează maniera tradițională a criticii. De aceea, ele vor fi împărțite aproape unanim de șaizeciști.

Civilizația miraculoasă a cărții critice care iese la suprafață începând cu 1967, constituind momentul zero al unei adevărate „criticologii” (C. Regman), are la bază un aliaj

sui generis de călinescianism și Nouă Critică franceză, cu aripa ei existențialistă sau tematistă. După aproape două decenii în care însăși ideea elementară de volum critic fusese distrusă (redușă, adică, la o colecție de articole sau la un studiu în care pozitivismul istoriografiei tradiționale servea drept suport pentru determinismul marxist-leninist), ea revine sub programul general al „eseului”, teoretizat acum de întreaga critică românească drept formă absolută a libertății de interpretare. Forma „eseistică” opusă monografiei ideologizate însemna altă ordine și alte priorități în retorica unui volum, favorizând cea „critică pură” la care ținteau șazeciștii, dar despre care nu puteau vorbi deschis. Principiul central al reconstrucției unei viziuni monografice epurate de mecanicismul ideologic, preluat parțial de la Călinescu dar amplificat de tematismul francez, e că fiecare autor e deținătorul unui „univers” sau „cosmos” literar original și autonom, opus realității, dar gata să-i facă concurență în orice moment. În viziunea lui Negoïtescu, Raicu, Manolescu, Balotă sau Petroveanu, scriitorii noștri clasici sunt creatorii unor lumi autonome, posesori ai unor experiențe fundamentale. Rezultate ale unor opțiuni decisive, radicale, operele lor au, în primul rând, valoare de confesiune. După douăzeci de ani în care literatura fusese redusă la o practică sau la un slogan, ea se refundamenta, în ideologia încifrată a acestor monografii, ca o expresie integrală a existenței scriitorului și ca exemplu de asumare profundă a „realității”. Autonomia operei literare nu se sprijină, în concepția criticii românești, pe o critică stilistică sau structuralistă, centrată asupra individualității limbajului sau a textului, ci e iluminată interior de o filozofie existențialistă, a plinului ontologic și a ideii că literatura la cotele ei cele mai înalte este viață.

Intenția de a întemeia, aproape demiurgic, o literatură e obsesia ultimă a șazeciștilor, din care decurg toate celelalte opțiuni și „teme” critice: încrederea în realitatea compensativă a literaturii; primatul literaturii și al adecvării la operă în defavoarea discuțiilor despre critică; complexul de superioritate față de teoreticieni, care șlefuiesc inutil la propriile instrumente; pledoaria pentru diversitate, dar combaterea relativismului; optimismul cu privire la capacitatea criticului de a consacra valori; ambiguitatea dintre responsabilitatea morală care decurge din acest gest și fascinația autorității (puterii) critice; contradicția dintre deschiderea modernă spre „înnoire”/progres și atemporalitatea clasicistă necesară garantării valorilor. Chiar dacă nemărturisite în întregime ca atare, acestea sunt datele principale care compun fizionomia șazecistă. La urma urmei, într-o perioadă de cenzură și de autocenzură, mitologia secretă a criticii e cel puțin la fel de importantă ca postulatele ei deschise.