Consumism și propagandă în romanul istoric românesc din perioada comunistă (II)

Dragoș VARGA

Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu, Facultatea de Litere și Arte
"Lucian Blaga" University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts
Personal e-mail: dragos.varga@ulbsibiu.ro

Consumerism and Propaganda in Romanian Historical Novel under Communism (II)

This paper is a reflection on the ambiguous status and boundaries of popular historical fiction under communism: on the one hand, it strengthened the glorious image of the national past elaborated by the communist propaganda; on the other hand, it opened an escapist dimension that contributed to the subversion of the "gray" realism the regime approved of as a narrative formula. Its literary success seems to be the result of some kind of escapism from the immediate reality by reconstructing the past (described in all the official histories as an exclusively glorious one) into exciting narrations that combine documented historical reality with fictional hypotheses and spectacular plots.

Keywords: Romanian novel, historical novel, popular fiction, consumerism, propaganda.

Una dintre puținele abordări critice românești ale romanului de aventuri, sub variile sale forme, îi aparține lui Dinu Pillat, autor, printre altele, ale unei foarte pertinente și sintetice analize a „romanului de senzație" din literatura română din a doua jumătate a secolului XIX. Acesta consideră că meritul principal al acestei literaturi de împrumut, suplinind absența produselor autohtone, consta în excitarea imaginației cititorilor. Criticul subliniază mutarea imprevizibilă a acțiunii dintr-un loc în altul, construirea unor complicate labirinturi de intrigi, reluarea la nesfârșit a aceloraşi efecte de scenă, mult gustate de marele public (dueluri, otrăviri, răpiri etc.), un vizibil schematism, fizic şi psihologic, al personajelor, întotdeauna plasate, în mod exclusiv, fie de partea binelui, fie de partea răului.

În primul din romanele istorice ale Rodicăi Ojog-Brașoveanu, *Agentul secret al lui Altîn Bey* (1976), Radu Andronic, sfătuitorul din umbră și nu numai al lui Constantin Brâncoveanu, un mușchetar valah, reunind, într-un singur personaj, calitățile lui Pardaillan, d'Artagnan, James Bond, se preface a-l trăda pe domnitor pentru a se putea infiltra cercurile înalte ale curții otomane cu scopul de a recupera un document compromițător. După îndeplinirea misiunii, eroul se întoarce îm țară unde este ucis chiar de prietenii săi care nu cred că este vorba de o falsă trădare. Totul se petrece după execuția domnitorului valah, singurul care ar fi putut proba nevinovăția lui Andronic. Autoarea amintește *en passant* de execuția voievodului, doar pentru a explica tragicul sfârșit al eroului său. Spre deosebire de trilogia lui Ioan Dan, episodul sacrificial nu este ocolit, însă nu devine momentul central al deznodământului. Doi ani mai târziu, în 1978, eroul este reînviat pentru încă o serie de aventuri incitante care se petrec în Paris, în Transilvania și în Istambul, în romanul *Logofătul de taină*, ce urmează aceeași rețetă consacrată a romanului de capă și spadă, concentrând toate stategiile de seducere a cititorilor specific genului, continuând, mai apoi, cu *Ochii jupâniței*, *Letopisețul de argint*, *Vulturul dincolo de cornul lunii*, ultimul publicat în 1988. Toate cele cinci romane ale seriei au o structură similar, inclusive o dispunere asemănătoare a personajelor și a peripețiilor lor, cee ace demonstrează că imaginația autoarei funcționează după un anume schematism, împrumutat din rețeta mai devreme menționată. Dincolo de această rețetă, modelul narativ este, folosind termenii lui Jerome de Groot, ficțunea istorică pentru bărbați („the historical fiction marketed at men") ce implică genul aventurii, eroismul, toate formele de evidențiere a masculinității, situațiile explorate în general fiind legate de războaie și de conflicte armate, prezentând un set de posibile modele masculine într-o narațiune naționalistă relativ conservatoare și o evoluție a acțiunii în care personajul central este, în mod

repetat, testat înainte de a-şi atinge scopul (de Groot 79).

Ceea ce contează în final este doar aventura, această continua trecere de la un conflict la altul, dintr-un suspans în altul, ca orice autor de „popular fiction" fiind în permanență atentă să vină în întâminarea aşteptărilor cititorilor. „Aventurile" reprezintă, de altfel, şi explicația pe care Moretti o oferă pentru dimensiunile unei game foarte largi de romane, de la cele 20.000 de cuvinte din *Daphmis şi Chloe*, până la cele 400.000 de cuvinte din *Don Quijote*:

"Adventures expend novels by opening them to the world: a call for help comes – the knight goes. Usually, without asking questions, which is typical of adventure, the unknown is not a threat here, it's an opportunity, or more precisely: there is no longer any distinction between threats and opportunities. [...] capital doesn't like danger for its own sake, but a knight does: he has to: he can't accumulate glory, he must renew it all the time, so he needs this perpetual motion machine of adventure". (Moretti 166)

Iar această căutare a aventurii implică o permanentă schimbare a geografiei, mutând succesiv acțiunea dintr-un loc în altul şi activându-i potențialul narativ. "Adventure multiplies stories", este concluzia lui Moretti. Rodica Ojog-Braşoveanu se pliază persfect pe aceste cerințe: Radu Andronic aleargă continuu dinspre Țara Românească înspre Transilvania, Moldova, Paris, Istambul, oricând şi oriunde e nevoie să rezolve intrigi sau încurcături diplomatice. Evident, calitatea sa de „logofăt de taină" îl pun mereu în astfel de situații. În acest sens, preferința autoarei pentru domnia lui Brâncoveanu nu este doar o chestiune de gust. Voievodul muntean e binecunoscut în toate cancelariile europene pentru excelanta sa rețea de spioni, adunând informații de pretutindeni, ducând o politică echilibrată în relația cu Imperiul otoman, dar şi cu celelalte curți europene. O rețea de spioni reprezintă, prin urmare, pretextul perfect pentru multiplicarea „poveştilor", a aventurilor, precum şi un mod de a menține aceste „poveşti" într-o anume actualitate. În acelaşi timp, asemenea altor genuri populare, aceste romane se pretează unui mod aparte de lectură, implicate, prin stimularea imaginației, astfel încât orice distanțare critică să defină dificilă. Într-un foarte interesant studiu dedicat genului, *The Historical Romance*, Helen Hughes explică modul în care impresia lăsată de „istorie" în acest gen poate fi rezumată pornind de la ideea de creație imaginativă, ca versiune selectivă a trecutului, elementele istorice şi romantice ale genului combinându-se pentru a oferi o funcție proprie ficțiunii populare; ceea ce ar fi specific genului, notează Helen Hughes, este modul în care istoria poate fi folosită pentru a identifica diverse tipuri de cauze, cum ar fi natura guvernării sau specificul național.

Mult mai cunoscută ca autoare de romane polițiste, Rodica Ojog-Braşoveanu nu părăseşte cu totul această vână detectivistică, continuând să o exploateze şi în romanele istorice. În timpul comunismului, polițiste erau, cu siguranță, categoria de cărți cea mai solicitată şi citită, ceea ce denotă o orientare destul de clară a publicului, în absenta altor forme de petrecere a timpului liber, în condițiile în care cam toată literatura era supusă cenzurii. Era cumva o alegere normal, întrucât genul satisfăcea gustul publicului pentru exceptional, pentru suspans, pentru deznodăminte pozitive, în care binele învinge răul, rămânând simultan aproape de realitățile contemporane. Din acest punct de vedere, trecerea înspre romanul istoric nu a reprezentat neapărat o piatră de încercare pentru autoare care rămâne în zona ficțiunii populare, continuând să folosească fosrmula prestabilită. În interiorul acestui schematism, evident, nu a prea avea cum să eşueze. Narațiunea, chiar şi aşa simplă, este eficientă, pentru că ține direct aşteptările cititorilor. Moretti explică această polarizare a romanului (popular vs. cult) în felul său particular:

"The theory of the novel should have greater morphological depth, I said earlier, but depth is an understatement: what we have here are the stylistic extremes that in the course of 2,000 years not only drift further and further away from each other, but turned against each other: the style of complexity, with its hypothetical, concessive, and conditional clauses, making forward-looking narrative seem hopelessly simple-minded and plebeian; and popular forms, for their part, mutilating complexity wherever they find it – word, sentence, paragraph, dialogue, everywhere. A form divided between narrativity and complexity: with narrativity dominating its history, and complexity its theory". (Moretti 163-164)

Argumentele lui Moretti duc la o concluzie paradoxală: deşi se presupune că romanul este o formă specifică modernității burgheze, reflectând valori ale burgheziei, el pare mai degrabă o specie prin care imaginarul pre-modern continua să străbată lumea capitalist. Astfel, „aventura" ar fi opusul spiritului capitalismului modern. O teorie care i-ar fi încântat de minune pe ideologii comuniști. Intruziunea „aventurii" în lumea modernă e văzută ca o figură de stil a ofensivei capitalismului: "The reason adventure works so well within this context that it's so good at imagining war. Enamoured of physical strength, which it moralizes as the rescue of the weak from all sorts of abuses, adventure is the perfect blend of might and right to accompany capitalist expansion" (Moretti 177). Astfel, romanul, cu trăsăturile sale pre-moderne, care sunt „articulații funcționale ale unor necesități ideologice", reprezintă o cheie importantă în înțelegerea modernității. Aceeaşi idee a supraviețuirii de la o generație literară la alta este subliniată şi de Richard Maxwell care constată că, de-a lungul secolelor, genul a răspuns unei nevoi substanțiale (Maxwell 3). Pe de altă parte, acelaşi gen este privit, în cercurile snoabe, cu condescendență, drept un gen minor, fără relevanță pentru critică, fără vreo valoare estetică, pierzând din vedere cel puțin importanța sa psihologică şi social. Văzută ca un soi de vacanță a imaginative, după cum sugera Pierre Bourdieu, ficțiunea populară are rolul

de a trasa o linie, în conștiința cititorilor, între atitudinile dintr-un text popular și „realitate", ceea ce le permite să identifice mesaje ideologice care intră în conflict cu experiența și aspirațiile lor și să le ignore chiar dacă pe moment și le asumă (Hughes 142).

De fapt, această ambiguitate a genului, conceput simultan cu intenții ideologice, dar și pentru lecturi de tip *loisir*, l-a făcut atât de popular în perioada comunistă. O foarte pertinentă analiză a culturii de masă în Epoca de Aur oferă Ion Moanolescu în volumul colectiv *Explorări în comunismul românesc*. Criticul consideră că ideologia comunistă produce, menține și disemineză propria sa paraliteratură scrisă și vizuală: romanul de aventură, povestirile polițiste sau cele comice apr, în special în perioada lui Nicolae Ceaușescu, împreună cu filmele polițiste, desenele animate sau cu filmele de capă și spadă. Într-un mod foarte eficient, regizorii și scenariștii respectau și, în același timp, depășeau rigorile cenzurii, pe de o parte integrând părți ale ideologiei oficiale în structurile culturii populare, pe de altă parte discursul cultural politizat prin inserția unor subiecte de consum larg și a unor structuri retorice și stilistice. Ion Manolescu subliniază faptul că toți "partenerii" aveau de câștigat din această coabitare: autorii, în termeni financiari și publicitari, prin adoptarea unei strategii duplicitare care putea fi catalogată în funcție de context, drept obedientă sau, dimpotrivă, subversivă; Partidul Comunist profita în termeni de control politic și relaxare socială, întrucât consumismul cultural făcea dogmele oficiale mai suportabile, lăsând iluzia unei minime libertăți de expresie, iar publicul era câștigat prin acest minim acces la un anume tip de divertisment, ca un paleativ la regimul totalitar de fiecare zi. Toate lăsau, așadar, iluzia existenței unui comunism *soft* sub masca consumismului, un amestec narcotic, crede Ion Manolescu, de divertisment și educație politică care pare a fi, în mod paradoxal, tributar regulilor capitaliste de marketing, mizând pe cerere și ofertă, popularitate, vânzări etc. Mai mult, aceste produse culturale continuă să fie cerute de public și după căderea comunismului, în ciuda structurii lor hibride și ambigue: filmele istorice ale lui Sergiu Nicoalescu, Cenaclul Flacăra, dar și romanele lui Ioan Dan sau ale Rodicăi Ojog-Brașoveanu au încă o audiență destul de ridicată. În cazul publicului mai vârstnic, o explicație ar putea fi legată de nostalgia pentru tinerețea trecută, în timp ce publicul mai tânăr e mai degrabă indiferent la această falsă mitologie patriotică construită pe câteva stereotipuri: superioritatea luptătorilor români, binecunoscuta bunătate românească, modestia și ospitalitatea poporului român, frumusețea neegalată a românceloretc.

În cele din urmă, e destul de dificil de tras o concluzie fermă referitor la calitatea acestei literaturi în contextul socio+istoric amintit. Ar putea ele fi în totalitate considerate maculatură, depășite, sau doar o formă de propagandă națională, fără nici o valoare estetică? E evident că această întoarcere la modelul romantic al romanului istoric e departe de a mai corespunde gustului literar modern, dar, după cum deja am subliniat, genul răspunde unor necesități ideologice și sociale, mai puțin unora estetice, de unde și persistența modelului în secolul XIX. Clive Bloom explică acest conservatorism nezdruncinat și stabilitatea genului în două feluri: "First, publishers like books that fit shelves, that need little explanation and that are easy to categorise. This leads them to stick to winning formulae. Secondly, authors work in traditions and often attempt to 'compete' with past authorial influences." (Bloom 108). Oricât de superficial ar părea, formula câștigătoare ("the winning formula") este răspunsul corect. Precum în legenda regelui Midas, genul romanului istoric transformă tot ce atinge în potențial bestseller.

Bibliography:

Bloom, Clive. *Bestsellers. Popular Fiction Since 1900 (second edition)*. Palgrave Macmillan, 2008.

Călinescu, G. *The History of the Romanian Literature from its Origins to the Present*. Oneşti: Aristarc Publishing House, 1998.

De Groot, Jerome. *The Historical Novel*. London / New York: Routledge, 2010.

Hites, Sándor. „The Hungarian Historical Novel in Regional Context". *History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th centuries*. Eds. Marcel Cornis-Pope and John Neubauer. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2004. 467-479.

Hughes, Helen. *The Historical Romance*. London / New York: Routledge, 2005.

Lukács, Georg. *The Historical Novel (I-II)*. Bucureşti: Minerva Publishing House, 1978.

Manolescu, Nicolae. *The Critical History of Romanian Literature. 5 Centuries of Romanian Literature*. Piteşti: Paralela 45 Publishing House, 2008.

Manolescu, Ion. Cernat, Paul. Mitchievici, Angelo. Stanomir, Ioan. *Explorations in the Romanian Communism (I)*. Iași: Polirom, 2004.

Manolescu, Ion. Cernat, Paul. Mitchievici, Angelo. Stanomir, Ioan. *Explorations in the Romanian Communism (III)*. Iași: Polirom, 2008.

Maxwell, Richard. *The Historical Novel in Europe, 1650-1950*. Cambridge University Press, 2009.

Moretti, Franco. *Distant Reading*. London: Verso, 2013.

Neubauer, John. „The Historical Novel. Introduction". *History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th centuries*. Eds. Marcel Cornis-Pope and John Neubauer. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2004. 463-466.

Pavel, Toma. *The Thinking Novel*. Bucureşti: Humanitas, 2008.

Pillat, Dinu. *An Historical-Literary Mosaic. The XXth Century*. Bucureşti: Humanitas, 2013.