

## NICOLAE PRELIPCEANU

### CANONUL, UN SUBTERFUGIU INTELECTUAL?

**C**lasamentele în artă nu sunt agreate. În literatură, de asemenea, că tot artă e. Dacă vreun cititor naiv, un neavenit, încearcă să spună unui aventurist cine e, după părerea lui, pe locul întâi la poezie, de exemplu, atunci cel de-al doilea personaj ori îl ia peste picior, ori îi explică părintește că în literatură nu se fac clasamente, ori îi întoarce spatele și acela rămâne să vorbească la văzduh. Într-adevăr, știm cu toții, de cum am pătruns pe poarta asta (cine ne-a pus?) că e stupid să spui cine e cel mai mare. Nichita Stănescu se juca spunând aproximativ așa, dacă îmi aduc bine aminte de acei ani: „cel mai mare poet român sunt zece”. Dar uneori continua, aproximativ astfel: dar dacă stăm să ne gândim mai bine, cel mai mare poet sunt cinci, iar dacă stăm să ne gândim mai bine, cel mai mare poet român e Eminescu.

Și totuși, chiar cei care știu că nu se fac clasamente în literatură, au simțit nevoia de așa ceva și atunci au apărut schemele. Schemele culturale naționale au corespondență în sub-scheme județene sau chiar numai orașenești, hai municipale. „Marele” joc poreclit îndeobște „viață literară”, cu clasamentele lui, cu grupurile lui și cu geniile proclamate de acestea la scară națională, se face, în mic, și la Apahida sau Galeș, cu condiția ca acolo să apară un grup cât de mic de oameni cu pretenții literare creative și, eventual, aceștia să mai și scoată câte o revistă. Cei care s-ar grăbi să creadă că acesta e un fapt pozitiv ar avea surpriza, cercetând lucrurile mai de aproape, că, dimpotrivă, acest fapt e de natură să nască resentimente și uri mărunte, care, în anii din urmă, supuși internetului, se revarsă în forumurile și forumulețele ziarelor și revistelor. Păi, dacă Gigi Galbă e marele poet de la Grobești, atunci de ce e mare poet Mircea Cărtărescu de la București? (În general, să observăm, cei departe de centru află ultimii, de pildă, că M.C. e de mult un mare prozator, admirat în Suedia, în schimb a lăsat-o moale de tot cu poezia.) Împotriva imperialismului capitalei lupta și Cațavencu, luptă și poetul local. Schemele se repetă, sunt identice până la plictiseală, mai ales pentru un observator neutru, uluit de lipsa de originalitate a formulelor și pretențiilor.

Am folosit până acum cuvântul schemă-scheme, ca să nu introduc de la primul rând termenul mult mai pretențios, „canon”, care se presupune că acționează pe arii mai largi. Se presupune în mod greșit, cred eu, deoarece în fapt tot canon e și acela din cutare orășel, cu revista lui, cu poetul lui, cu prozatorul lui, cu criticul lui, cu cronicile literare la cărțile autorilor de nivelul acestora, care emit judecăți cu pretenții identice cu acelea ale criticilor „mari”, doar că despre autori obscuri. Țineți minte pretenția primarului Leonida Condeescu de la Mizil, ca expresul București-Berlin via Breslau să oprească și în mica gară din orășelul său? La care de ce să nu adăugăm formula celebră a lui Geo Bogza din nu știu câte minute (cifrele îmi scapă) la Mizil, unde mărunta funcționară de la telegraf îi răspunde reporterului la întrebarea dacă e din Mizil că nu, ea e „din provincie”. Toate acestea alcătuiesc un fel de Matrioșcă autohtonă, cu provincii de diferite mărimi, cufundate telescopic unele în altele, provincia din punctul de vedere al bucureștenilor cuprinzând metropolele provinciale cu provinciile lor, tot mai mici. Și, să nu vă supărați, dragi patrioți de profesie, parcă România nu e cuprinsă și ea de febrele marilor culturi, atunci când e evident că nu e mai mult decât un mizil(ic) al Europei?

Cât despre canonul literar, acesta e, în primul rând, cum veți vedea în unele texte ale invitațiilor noștri la colaborare în acest număr, un instrument de lucru, foarte util în școli, pentru clasificări și având funcție mnemotehnică. Dar, ca mai totdeauna, ceea ce pare foarte util poate deveni, la un moment dat, foarte dăunător. Fiecare nouă generație de scriitori reclamă faptul că vechiul canon al manualelor de literatură română ține în loc mintea viitorilor cititori, îi deformează, adică, să o spunem pe a dreaptă, îi formează. Căci ce e formarea decât o de-formare, dacă privim din punctul de vedere al naturii neîmblânzite?

Ne indignează faptul că Harold Bloom, celebrul profesor și critic neoconservator american, autorul nu mai puțin celebrei cărți *Canonul occidental*, nu a reținut nici măcar un autor român, măcar în lista finală. Că și acolo, ca și-n istoria dlui Nicolae Manolescu, există o listă a cărților considerate canonice, din punctul occidental de vedere, desigur. Harold Bloom numește „mediile academice și de presă” actuale „Școala resentimentului”, pentru că se opun canonului în numele unor reforme sociale, presupuse. Or, școala resentimentului are și la noi, chiar dacă n-am ajuns nici în canonul occidental, cum nu suntem nici în cel oriental, încă neproclamat, clasele ei, primare, gimnaziale, liceale, universitare, masterate și doctorate y compris.

Din păcate, sau din fericire, sau independent de asemenea categorii, orice am face, nu prea putem judeca literatura în sine, pentru simplul motiv că ea însăși are vocație deschisă spre alte zone ale publicului decât propriii profesioniști, zone fără de care nu se validează și deci nu există. Sau crede că nu există. Or, judecând sociologic, nu așa cum ne învăța marxismul dar nici departe de acea lecție, toată epoca noastră este una de reflux: un reflux al vechiului tip de colonialism și un flux de foști sclavi, mascați sau nu, spre

metropolele de altădată, ceea ce face ca mai toate valorile acestora, ale metropolelor vreau să spun, să se clatine. De aici și corectitudinea politică față de cei până acum demonizați ori numai ironizați, de aici și dorința resentimentarilor de a termina odată pentru totdeauna (dar poate că nu trebuie să spui totdeauna niciodată, așa cum nu trebuie să spui nici niciodată niciodată!) cu canoanele albe, imperialiste. Ceea ce se întâmplă e de înțeles și de acceptat, epoca numită de Harold Bloom aristocratică, aceea dominată de Shakespeare, s-a încheiat și numai geniul Marelui Will o mai face să supraviețuiască, fie și sub reprezentări care-i fac să se cutremure de scârbă pe conservatorii zilelor noastre.

Și când te gândești cât se împăunau scriitorii români cuprinși în canonul lui Nicolae Manolescu, acum câțiva ani! Canon de care nici H. Bloom și nici alte ilustre figuri ale criticii din lumea largă habar nu aveau. Căci aici se mai dă încă bătălia de vorbe, „de ce nu avem un Nobel” sau „când o să avem și noi un Nobel?”. În paranteză fie spus, când o să-l avem o să-l înjurăm din toate puterile și resentimentele noastre, ale celorlalți, de ne-premiați Nobel.

Dar, trebuie să recunosc, nu e rău nici canonul, „are și el părțile lui”, cum spunea Gore Pirgu despre Montaigne. Prima e că, astfel sistematizată, partea aceea de literatură se poate cumva strecura în niște minți altfel destul de refractare la acest domeniu al culturii. Sunt oameni, și încă foarte mulți, care au nevoie de scheme pre-stabilite pentru a înțelege și memora ceva nou. Or, asta e, în multe cazuri, funcția canonului. Că el se schimbă și te lasă acolo, singur, pe malul canonului tău de altădată secat, se întâmplă de câte ori nu ai fost prevăzător să mori de tânăr. Pentru că, azi, canonul are viteza tuturor celorlalte fenomene actuale, apare și dispare când ți-e lumea mai dragă și, brusc, lumea începe să nu-ți mai fie, nu dragă, dar nici clară. Chiar dacă H. Bloom găsea canonice tocmai acele opere care au ceva straniu, deci nu prea ușor de explicat în logica zilnic-banală. Canonul dă confort minților leneșe sau înclinată spre această plăcută stare. Canonul dă dureri de cap minților mobile și scormonitoare. Canonul dă liniște autorilor cuprinși în el, dar liniștea asta nu e nici măcar atât de lungă cât poate fi viața cuiva care trăiește până la prima bătrânețe.

De jur împrejurul canonului s-au purtat bătălii de vorbe și poate că o să vi se pară inutilă una în plus, dar eu cred că ea își are rostul, atâta vreme cât canonul n-a fost, încă, dovedit de nimeni în literatură.

Ce e, deci, canonul, altceva decât un clasament mascat, un produs al ipocriziei intelectuale? Îi disprețuiesc pe cei care fac clasamente în literatură, îi consider neaveniți, dar și eu, avenitul, mai ales în aceste epoci din urmă, ale competiției, am un chef nebun să fac clasamente. Dar pot eu să mă compromit în ochii neaveniților? Nu pot. Am găsit! Canonul, acesta e salvarea noastră intelectuală, subterfugiul perfect. Cât despre funcții și rosturi, astea se găsesc imediat și din belșug. Bunăoară la școală, la universitate, așa cum v-am spus și eu mai sus.

## ce (mai) e canonul azi?

IULIAN BOLDEA

### CANONUL LITERAR. LIMITE ȘI IERARHII

Ce este canonul literar? „O frază de dâșii inventată”? Un instrument de lucru? O realitate? O ficțiune a criticii? Un fel de mecanism de reglaj și autoreglaj prin care literatura își asigură propria evoluție? Canonul se discută sau se face? Fără îndoială, întrebările legate de canonul literar sunt mult mai multe decât răspunsurile. S-a discutat mult, în ultima vreme, despre canonul estetic și literar. Discuția în sine e veche, doar terminologia e alta. Așa cum se știe, literatura română a străbătut, în evoluția ei, mai multe vârste, mai multe etape și avataruri ale propriei conformații. Dacă pornim de la premisa că literatura înseamnă în primul rând expresie, formă, o anumită modelare a viziunii asupra lumii a scriitorilor, putem constata că orice schimbare de canon e sinonimă cu o modificare substanțială a paradigmei formale a unei epoci, a posibilităților sale de reacție la stimulii realului. Evoluția literaturii române nu e, în consecință, decât o evoluție a modalităților expresive, o reînnoire a tiparelor formale în uz la un moment dat. Fiecare epocă literară ne propune, simplificând oarecum lucrurile, o anumită paradigmă stilistică, ce se pliază, evident, pe un anumit orizont de așteptare al cititorului. E cert că există întotdeauna un decalaj sensibil între așteptările publicului receptor și oferta scriitorilor dintr-o anumită perioadă istorică dată, astfel încât orizontul de așteptare al publicului e mereu depășit, surclasat de proiectele estetice mai mult ori mai puțin novatoare.

Ce este însă canonul? Canonul poate fi definit, cum scrie Mihaela Anghelescu în postfața la cartea lui Harold Bloom, *Canonul occidental*, ca o “listă de autori socotiți fundamentali într-o literatură anume”. Cu alte cuvinte, canonul poate fi privit ca punctul culminant al ierarhiei literare dintr-o epocă istorică dată, dar și ca o anume dominantă expresivă determinată de context dar și de evoluția intrinsecă a literaturii. Canonul nu are o conformație imuabilă, o fizionomie prestabilită, de neclintit. Dimpotrivă, el e supus schimbării, revizuirii, e sortit unei perpetue metamorfoze. Canonul e așadar, pe de o parte, rezultatul unei voințe de limitare și, pe de altă parte, de ierarhizare. El funcționează pe baza unor limite impuse sau autoimpuse de metabolismul literaturii, de mecanismele receptării și pe baza unor ierarhii stabilite mai ales de instituția criticii

literare. Schimbarea de canon presupune o bruscare a așteptărilor receptorilor, o mutație spectaculoasă de conținut și de formă, o contradicere a orizontului de așteptare al publicului. Este limpede, pe de altă parte, că un nou canon se impune tot cu complicitatea, mai mult ori mai puțin tacită, a receptorilor dintr-o anumită epocă. Există, astfel, epoci literare refractare la noutate, după cum există altele mai permeabile la schimbare, la tentația novatoare. Canonul nu poate fi privit ca o entitate abstractă, ori ca o noțiune desprinsă cu totul de realitatea estetică particulară și de un anumit context. Nu e un soi de tipar imuabil, de genul Ideilor platoniciene, fără nici o relație cu lumea, cu opera individuală, cu climatul unei epoci literar-artistice. Dimpotrivă, canonul estetic prinde ființă într-un spațiu socio-cultural bine precizat, într-o ambianță estetică ce-și pune amprenta asupra conformației sale, îl determină cu o anumită stringență. Canonul unui anumit moment istoric se situează, într-un anumit sens, la punctul de interferență dintre tradiție și inovație, în măsura în care își alimentează energiile semnificative atât din canonul estetic ce l-a precedat, cât și din încercarea de depășire a acestuia. Fără îndoială că schimbarea de canon e precedată de fiecare dată de o situație de criză. În momentul în care literatura nu mai oferă soluții estetice viabile, în momentul în care expresia nu-și mai e suficientă sieși, nu mai răspunde cu eficiență gnoseologică menirii sale primordiale se produce un moment de ruptură, de criză, atât la nivelul viziunii asupra lumii, cât și la nivelul formei artistice. Schimbarea de canon poate părea – și uneori chiar este – o modalitate de adaptare a literaturii la context, la o nouă sensibilitate, la fluxul și dinamismul vieții.

În *Literatura română postbelică*, Nicolae Manolescu concepe canonul “ca o suprapunere de trei elemente: valoarea (cota de critică), succesul (cota de piață) și un amalgam eterogen de factori sociali, morali, politici și religioși. Echilibrul acestora fiind unul dinamic, prezența tuturor nu poate fi pusă la îndoială”. Tot Manolescu crede a decela în istoria literaturii române existența, în ordine diacronică, a următoarelor tipuri de canon: canonul romantic-național (1840-1884), canonul clasic-victorian (1867-1917), canonul modernist (în perioada interbelică), cel neomodernist, în anii ‘60-’70, și, în sfârșit, canonul postmodernist. Pentru a ilustra dinamica și relieful schimbărilor de canon în contextul literaturii române, ne vom referi în continuare la două tipuri sau arhetipuri canonice care, în ciuda unor similitudini, au un profil cu totul distinct: canonul modernist și acela postmodernist. Modernitatea e un concept estetic ce conotează în primul rând corespondența dintre opera de artă și epoca în care ea este făurită, legătura strânsă, dar, în același timp atât de subtilă, dintre creația artistică și mediul social care o generează. Miza modernismului e, în primul rând, autenticitatea, consonanța dintre trăire și operă, dintre textul literar și emoția estetică. Evident, elementul novator, noutatea e principiul fundamental al

modernismului, chiar dacă raportarea sa la tradiție trebuie mereu refăcută, în sensul că modernismul se exprimă pe sine în termeni de opoziție față de o tradiție anchilozantă, stagnantă, needificatoare. Modernismul e, așadar, o expresie a unui anumit radicalism de expresie și de conținut, el înglobând în sfera sa orientări literare precum simbolismul, expresionismul, imagismul etc.

În literatura română, postularea modernismului e efectuată de E. Lovinescu, în lucrarea sa *Istoria literaturii române contemporane*. Criticul de la *Sburătorul* își fundamentează ideile pornind de la factorul temporal care “intervine cu o acțiune, a cărei forță crește în decursul istoriei”. Corectând cu un ochi critic teoria maioreșciană a “formelor fără fond”, Lovinescu crede, preluând un concept al lui Gabriel Tarde din domeniul sociologiei, că legea imitației acționează și în spațiul culturalului, că formele imitate își găsesc, mai curând ori mai târziu, o asimilare creatoare într-un anumit context cultural-artistic. E cunoscuta teorie a sincronismului. Ce înțelege, însă, Lovinescu prin sincronism? Criticul consideră că toate manifestările de cultură ale unei epoci se dezvoltă din perspectiva unui “spirit al veacului”, sunt modelate de o tendință sincronă ce conferă anumite trăsături similare unor opere, autori, teme ori procedee din spații culturale diferite. Lovinescu vede în sincronism “acțiunea uniformizantă a timpului în elaborațiile spiritului omenesc”. Cu alte cuvinte, sincronismul exprimă o tendință unificatoare și integratoare, centripetă și nu centrifugă, tendință ce face ca manifestările artistice, literare, culturale, în genere ale unei perioade să fie consonante: “Sincronismul înseamnă, după cum am spus, acțiunea uniformizatoare a timpului asupra vieții sociale și culturale a diferitelor popoare între dânsese printr-o interdependență materială și morală. Există, cu alte cuvinte, un spirit al veacului sau ceea ce numea Tacit un *saeculum*, adică o totalitate de condiții configuratoare a vieții omenirii”. Și Lovinescu exemplifică: “Spiritul evului mediu, de pildă, se manifestă sub două forme: credința religioasă care-i determină întreaga activitate sufletească (literatura, arta, filosofia etc.) și provoacă în domeniul politic cruciadele, adică expansiunea occidentului spre orient, iar, pe de altă parte, în domeniul social, forma specifică a feudalității, de origine germanică sau nu, în orice caz expresie a individualismului social, după cum stilul ogival este o expresie a misticismului”.

Modernismul românesc este, s-ar putea spune, fructul unei sinteze între experiență (tradiție) și experiment (noutate). Canonul modernist s-ar caracteriza, așadar, prin spirit de noutate, voința de sincronizare cu sensibilitatea și literatura occidentală, cu spiritul timpului, asumarea sintezei ca argument al coerenței și organicității estetice. Canonul postmodernist, în schimb, are un caracter oarecum contradictoriu. Pe de o parte, postmodernismul e cu totul refractar oricărui canon, oricărei intenții de

canonizare, de uniformizare a literarului, preferând aderența la o perspectivă relativistă, multiculturalistă și centrifugă. Pe de altă parte, se face simțită nevoia unor valori recente de a fi incluse în zona canonicului, lucru observat, între alții, și de Ion Simuț, într-un articol din *Familia* (“Postmodernismul exercită, previzibil și firesc, presiunea prezentului și a valorilor recente de a fi canonizate”). Se poate afirma că de la generația ’80 încoace s-a produs, în literatura română, o schimbare netă de paradigmă literară, cu consecințe multiple în planul scriiturii. De la scriitura ingenuă, ce privea lumea cu detașare și fără o conștiință a propriei condiții, s-a trecut la o scriitură dialogică, plurală, implicată atât în reflectarea structurilor realului, cât și în articularea propriei identități. În textele optzeciștilor și ale celor ce vin după ei cuvântul și-a pierdut candoarea inițială, el capătă o transparență grea de semnificații ce-i redă, în primul rând, drama de a nu putea rosti fără rest lumea. Între cuvânt și lume se interpune, acum, o conștiință ironică și parodică, dar și o privire dilatată de referințe culturale, de sugestii ale livrescului.

Ion Bogdan Lefter crede a găsi mai multe trăsături postmoderne importante în literatura anilor 80-90: “În proporții mai mici sau mai mari, pagina capătă aspectul unui eclecticism stilistic obligat – în sens invers decât în cazul subtilităților gratuite și «decadente» de tip alexandrin – să contribuie la exprimarea directetei urmărite de noua sensibilitate, gândire și senzorialitate. Există – totodată – o «jubilație» a evadării din constrângerile modernismului, o bucurie a «destinderii» creației, devenite compatibile cu zâmbetul, cu umorul liber și – la urma urmei – cu oricare procedură de captare a cititorului (...). Simptome ale atitudinii postmoderne detectabile în literatura română a anilor ‘80-’90: întoarcerea autorului în text, rebiografizarea persoanelor gramaticale printr-o nouă angajare existențială, implicarea mai acută în realitatea cotidiană, de aici și acum, evitarea capcanelor «naivității» confesive prin deconspirarea mecanismelor textuale și atingerea – prin atare deconspirare – a unui patetism mai profund”. Postmodernismul românesc e, așadar, ironic și parodic, e fantezist până peste poate dar și cinic, e subiectiv cu măsură și lipsit de prejudecăți. Singura prejudecată pe care și-o asumă scriitorii postmoderni e, cum spune Ioan Groșan, realitatea. Postmodernismul românesc reia tema autenticității, tinzând să devină o oglindă extrem de mobilă, “activă” și nu una inertă, a realității. De altă parte, scriitorii postmoderni își asumă, uneori în chiar textul aceleiași opere, scriituri de o deconcertantă diversitate și mobilitate, valorifică tipuri de discurs felurite, demitizează cu nonșalanță și-și trăiesc la modul parodic propria biografie, exaltând textul ca mod de viață, ca disponibilitate de a viețui întru literatură.

Uzând de un oximoron destul de banal, s-ar putea spune că ostentația e chipul natural de a fi al scriitorului postmodern, o ostentație însă temperată

de ironie și prelungită în spațiul intertextualității. Firescul și elaborarea, cotidianul și elevația spre transcendent, gravitatea – trucață la rându-i – și neseriozitatea, apelul la tradiție și tentația experimentului, instinctul ludicului și exprimarea neconcesivă la adresa poncifelor de orice fel – toate aceste ingrediente ale literaturii intră, în proporții diferite și cu finalități diverse în alcătuirea postmodernismului românesc. Privind normalitatea ca pe o aventură, cum zice Ștefan Borbely, scriitorii postmoderni sunt cei care, preluând moștenirea modernității, vin cu altă viziune asupra realului și asupra literaturii. Cât de nouă e o astfel de viziune, câți sortți de izbândă estetică are, nu se poate judeca decât aproximativ. E, totuși, o ruptură de nivel față de viziunea modernității, e, cum se zice, o schimbare de paradigmă. Miturile scriitorilor postmoderni – antimituri de fapt – sunt asumate de aceștia în modul cel mai autentic, nu doar în latura, să zicem, a livrescului, cât în aceea a trăirii de o liminară spontaneitate. Experimentul ca formă de viață e opțiunea fundamentală a postmodernilor români. Între viață și text, cu alte cuvinte, nu există separație fatală, nu se mai interpune o falie de netrecut. Textul e trăit cu nedisimulată fervoare, după cum viața e ficționalizată, rescrisă de conștiința postmodernă, o conștiință de o luciditate extrem de disponibilă, dar relativizată, în același timp, de ironie și impuls parodic.

Nicolae Manolescu, în *Despre poezie*, operează o serie de distincții și apropieri semnificative între modernism și postmodernism: “Poezia modernă a fost cea dintâi care a respins trecutul în întregul său. Un lucru exact invers se petrece în postmodernism: el nu numai că nu întoarce spatele poeziei moderne pe care, într-o anumită măsură, o recuperează, dar nu-l întoarce nici măcar poeziei mai vechi decât ea. Este ca și cum postmodernismul s-ar redefini printr-o dorință de înglobare a trecutului și s-ar referi la toată poezia scrisă înainte (...). Poetul modern este de obicei «inocent» în raport cu tradiția: se scutură de ea ca de o povară inutilă. Vrea să facă altceva decât înaintașii săi. Sentimentul lui este unul de libertate împinsă până la anarhie. Pentru el, tradiția este o povară purtată cu grație, asumată critic sau ironic”. Sintetizând, s-ar putea spune că postmodernismul românesc înseamnă o sporire a conștiinței de sine a literaturii române, intrarea ei în zodia deplinei lucidități. Discuția despre canon și despre mutațiile acestuia în literatura română este, desigur, cu mult mai amplă decât am încercat noi să sugerăm. Nu am făcut altceva decât să enunțăm datele problemei, să delimităm anumite perspective asupra acestui concept, precum și un anume orizont al înțelegerii sale, din perspectiva mai largă a două arhetipuri canonice: modernismul și postmodernismul. E, în fond, o discuție ce rămâne deschisă. Și e semnificativ că dezbateră despre canon nu a eșuat într-o concluzie apodictică, într-un set de „liste” definitive și irevocabile, oricât de mare ar fi autoritatea celor care le propun.

IOAN LASCU

## CÂND ESTE CANONUL OPORTUN

Discuția despre canon este încă actuală, cel puțin la noi. Adevărul este însă că problematica, altminteri veche de când lumea, a reintrat în modă odată cu traducerea deja faimoasei cărți a lui Harold Bloom, *Canonul occidental*. Ca aproape întotdeauna – și avem la îndemână exemplele structuralismului, semioticii sau postmodernismului – ceea ce este pe punctul de a deveni inactual în cercetările din Occident face o modă la noi. Trece o vreme până pricepem despre ce este vorba sau ne informăm cu întârziere. Este adevărat: depinde și de promptitudinea traducerii operelor de referință. Așa și cu dezbaterile despre canon: recrudescența lor este ulterioară, în absolut, apariției respectivei cărți. Nu știu dacă în America sau în Occidentul european ea a declanșat atâta tevdatură, elogii, atitudini mimetice etc precum în dulcea Românie. Personal nu cred că o asemenea ebuliție a adus ceva pe de-a întregul nou, să spun, în teoriile despre canon. Nu eram pregătiți pentru așa ceva, fiindcă, dacă nu apărea *Canonul occidental*, cine poate ști dacă cineva s-ar fi gândit la repunerea pe tapet, cu atâta ardoare, a conceptului cu pricina. Comentariile sunt bune, dar nu reprezintă, de cele mai multe ori, contribuții științifice notabile. Ele se ridică, cel mult, la rangul de observații, care ar fi de dorit să fie pertinente. Cred, de asemenea, că în acel moment nu era neapărat oportună o dezbatere despre canon, ci, mai degrabă, o cercetare vastă și în profunzime, iar apoi elaborarea unei teorii despre ce înseamnă canonul în literatura română, de pildă. Dar cine să o fi făcut?

Canon/canoane există de multă vreme – nu este locul nimerit să facem acum un istoric – și, firește, ele acționează implicit. O discuție îndelungată, prea încinsă, prea pretins critică (deoarece cu partea științifică stăm de obicei mai prost, cum spuneam) îmi sună a... canonizare, a ceva apropiat de un anume fanatism, în general din dorința de a reconsacra laudativ isprăvile altora. O simplă adulație în loc de replici pe măsură. Opiniile, datul cu părerea, precumpănesc asupra obiectivității, a sintezelor, a cercetării etc. După câte cunosc, cartea lui Harold Bloom se referă în primul rând la opere, în particular la cărți a căror valoare a străbătut timpurile din antichitate până astăzi. Așadar analiza lui pornește, ca să zic astfel, de la o stare de lucruri „empirică”, de la o tradiție, nu în mod necesar de la niște (eventuale) teorii despre canon. Când îmi pun această problemă, iată că nu îmi amintesc ca în literatura română de specialitate să existe o teorie a canonului așa cum stau

lucrurile cu conceptul de literatură națională, întors pe toate fețele de Adrian Marino. Cu toate acestea despre canon/canoane se vorbește frecvent în ultima vreme și, repet, sunt înclinat s-o pun îndeosebi pe seama cărții lui H. Bloom.

Cât de oportună este o astfel de dezbatere? În măsura în care conceptul și definirea/teoretizarea acestuia sunt în prezent depășite, așa cum se întâmplă cu multe altele, în măsura în care ele trebuie re-construite și relansate. Cine a demonstrat, de exemplu, la noi (în afara lui Mihail Dragomirescu, în urmă cu peste optzeci de ani) ce înseamnă capodoperă? Sau personaj, sau genuri literare – în ce măsură această taxonomie este încă valabilă dacă ne gândim la esteticile vechi de peste cincizeci de ani; sau, de ce nu?, cine a regândit ce este geniul (despre care s-au scris, tot în Occident, destul de multe de cărți, în secolele XVIII și XIX)? Nimeni aproape nu-și pune aici, la porțile Orientului, problema unor teoretizări, de care se duce lipsă de atâta vreme. Fiindcă, chiar dacă asemenea cărți apar din când în când, ele ori sunt minimalizate, ori trec neobservate. Noi suntem tari în critică și în polemici, în discuții și în comentarii. Și în adulări, cum spuneam. Noi privim mult mai insistent în afară decât înăuntru, ne uităm la străini și ne ignorăm unii pe alții. Nu intelectul ci emoțiile, (re)sentimentele sunt stăpânii locului.

Însă, vorba francezului (un occidental, nu-i așa?) *revenons à nos moutons!* Cel mai recent a pomenit de canon Nicolae Manolescu, în deja atât de controversata *Istorie critică a literaturii române*. Procedând la fixarea unor criterii care să stea la baza selecției și a demersurilor lui critice, Manolescu invocă mai întâi canonul estetic(ului). În urmă cu multe decenii Eugen Lovinescu dezvoltase ideea autonomiei esteticului, iar la mijlocul secolului al XIX-lea parnasienii, mai întâi Théophile Gautier, lansase teoria artei pentru artă, aplicată zelos în poezia lor și susținută repede la noi de Titu Maiorescu. Tot în literatura română s-a vorbit cândva în exces despre gâlceava dintre adepții artei pentru artă și cei ai artei cu tendință, de așa-zisa polemică dintre Maiorescu și Dobrogeanu-Gherea. Prin urmare ideea are o vechime de cel puțin o sută cincizeci de ani, deși calofili au existat încă din antichitate. Amintind de Nicolae Manolescu nu vreau să spun, Doamne ferește!, că respectabilul critic ar fi un calofil. Cert este însă că el așază pe primul loc criteriul esteticului în alegerea și aprecierea operelor și a scriitorilor incluși în istoria sa critică. Toate bune și frumoase, fiindcă cine nu știe că „estetic” înseamnă „frumos artistic”, crearea unor universuri ficționale originale, inovații stilistice etc., cu alte cuvinte a unor valori spirituale ce se înscriu, în cazul de față, în sfera literaturii. Am spus că Nicolae Manolescu *invocă* acest canon al esteticului. Fără a ne spune ce înseamnă mai precis esteticul în viziunea domniei sale, fără o definire personală și fără prea multe argumente, Nicolae Manolescu leagă imediat

acest prim criteriu de gust, adică de gustul estetic personal. Prin această punere în relație istoricul literar urmărește să-și justifice și să-și legitimeze selecția, preferințele și, de ce nu, partipriurile și, probabil, să scuze scăpările din vedere. Oricum, relația imediată stabilită de critic între estetic – o categorie a cărei percepție și fundamentare ține, inevitabil, de subiectivitate – și gust, un criteriu chiar marcat subiectiv, individualiza(n)t, nu este una din cele mai fericite, pentru că riscă să ducă la exclusivism și deformări. Cum se poate pretinde că într-o istorie a literaturii de la origini până astăzi se aplică cu consecvență o critică de... gust? Aceasta doar în cazul în care istoria este și pretins critică, adică subiectivă, părtinitoare chiar, ceea ce contrazice însuși rostul științei în cauză, care, acum, trebuie să fie în primul rând informație obiectivă, sistematică, și nu un eseu de mari proporții. Punând mare preț pe gust, Manolescu deschide larg ușa criticii impresioniste, metodă care nu este una din cele mai moderne în abordările actuale. Este adevărat că Nicolae Manolescu se dovedește adeptul disciplinat al lui George Călinescu, ale cărei opinii și metode critice le împărtășește de cele mai multe ori și nu fără temei, dar să nu uităm că acesta din urmă publica faimoasa *Istorie a literaturii române de la origini până în prezent* în 1941, la vârsta de 42 de ani! Încă un aspect: cum se împacă importanța acordată gustului în critică cu receptarea, văzută în perspectivă istorică, a operelor selectate? Oare reușește N. Manolescu să-și pună de acord gustul personal cu al acelor care au receptat respectivele opere în diferite epoci? Prin ce mijloace? Doar prin apelul la anumite opinii critice? Lăsând la o parte cerința obiectivității care se impune în cazul operării cu principii, reguli, concepte și canoane, ne mai întrebăm dacă întâiul rol al criticii nu este emiterea unor judecăți de valoare credibile, bine formulate și argumentate, valabile cât mai mult timp, și mai puțin exercitarea gustului. După opinia mea gustul, cvazi-indefinibil de altfel, este o condiție implicită a exercitării actului critic, fără a fi nevoie a se face din el, prin supralicitare, un criteriu de prim ordin. În fine, *de gustibus et de coloribus non disputandum*, adică fiecare cu subiectivitatea lui.

Iarăși în opinia mea canonul, oricare ar fi el, are nevoie de teoretizare, pentru ca instituirea lui să fie explicată, inteligibilă, acceptabilă și aplicabilă. Nicolae Manolescu tocmai acest lucru nu face, adică nu acceptă, nu aplică, ignoră anumite noțiuni teoretice de bază, concepte chiar, operabile în zona istoriei critice. Absolutizează rolul criticii literare și neglijează seniorial teoria literaturii și esteticile. Îl ignoră, de exemplu, pe Adrian Marino, la care face undeva referința deloc onorabilă: „condeiul searbăd al lui Adrian Marino”, deși contribuțiile istorico-critice ale acestuia, cel puțin despre Alexandru Macedonski, sunt încă de referință după patruzeci de ani. O face ca și când în teoria literaturii, în tratatele de estetică, stilul ar fi hotărâtor. Oare în textele de critică literară stilul deține un rol decisiv? Dar în jurnalism

sau în memorialistică? Nicolae Manolescu nu ne arată cum stau aici lucrurile prin raportare la canonul estetic, nu este tranșant, deși se ocupă și de una și de cealaltă în a sa *Istorie critică*... Pe scurt, canonul lui Manolescu este unul impresionist și eseistic.

Tare mi-e teamă apoi că în istoriile, critice sau nu, ale literaturii române de la origini sau numai contemporane, date la iveală în ultimul timp, una din nedoritele „metode”, uzitate cu obstinație, este aroganța critică, privitul de sus, spiritul de castă, care câteodată degenerează, vinovat, în spirit de gașcă. Exemple la îndemână sunt o mulțime. Cum despre probitatea criticului, despre spirit obiectiv și imparțial, despre primatul informației și al judecății de valoare în raport cu impresia și cu gustul, despre aplicarea aceluiași metode și unghiuri de abordare tuturor operelor și autorilor, nu am citit mai nimic prin prefețele ori postfețele acestor mândre istorii, am suficient de multe motive să pun la îndoială onestitatea și, de ce nu?, profesionismul celor care le-au scris. A se remarca diferența de nuanță dintre profesionism și profesionalism.

## ELISABETA LĂSCONI

### REFLECȚII DESPRE CANON

#### Din istoria canonului autohton...

Discuțiile despre canon au început în viața literară de la noi în urmă cu un deceniu. Cred că rolul hotărâtor l-au avut apariția unei cărți de referință (*Canonul occidental* de Harold Bloom, traducere de Diana Stanciu, Ed. Univers, 1998; ediția a II-a într-o nouă versiune de Delia Ungureanu, Editura Art, 2007) și reforma în educație puternic resimțită ca ruptură mai ales la disciplinele istorie și limba și literatura română, datorită manualelor alternative pentru ciclul liceal, intrate în licee în 1999: întâi cele pentru clasa a IX-a, urmate pe rând, timp de trei ani, de manuale pentru clasa a X-a, a XI-a și a XII-a.

La noi se realiza pentru prima oară o “spărtură” într-un canon tare, construit și perpetuat de foarte multă vreme, compus din opere obligatoriu de studiat și, implicit, din autorii validați de critică pe parcursul mai multor decenii. Nu cred că o discrepanță uriașă separa canonul școlar pentru liceu de canonul universitar, cu excepția a două perioade literare, cea veche și cea contemporană, ambele extinse și aprofundate la nivelul superior. Până în 1999, o programă unică și un manual unic impuneau un canon înalt, academic.

Indiferent de structura liceului, cu sau fără două trepte, de structurarea programei, aceiași autori se succedau: cei patru mari “clasici” (Mihai Eminescu, Ion Creangă, I.L. Caragiale, Ion Slavici, escortați de criticul Junimii, Titu Maiorescu), cei patru poeți (Tudor Arghezi, George Bacovia, Lucian Blaga și Ion Barbu) și cinci prozatori (Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, G. Călinescu) asociați perioadei interbelice, deși unii continuă să scrie și în deceniile postbelice.

În primele două decenii postbelice, unui canon oficial, creat prin ideologizare și presiune politică, construit de sus în jos, i s-a opus un canon resimțit ca autentic. O bătălie pentru a instaura (sau a reinstaura) canonul s-a petrecut în deceniul 1960 – 1970. Abia după 1970 a devenit o realitate în manualele școlare de liceu, în care se studiau *Psalmi* arghezieni și lirică ermetică barbiană, poezia lui Ștefan Augustin Doinaș ori Nichita Stănescu.

După 1989 se produce o reconstruire a canonului și în puțini ani se recuperează pe toate căile, la toate palierele, autorii interziși în anii comunismului, fie parțial, fie total, de la Mircea Eliade și Eugen Ionescu la autorii din cercul *Gândirii* sau la I.D. Sârbu. Apariții editoriale, teze de doctorat, studii și exegeze de ținută academică sau contribuții didactice reușesc să contruiască alt canon. Supus deja, la pragul dintre secole, unui nou proces, al decanonizării, de unde începe alt episod din istoria canonului autohton.

### Un canon sau mai multe?

A funcționat tacit un singur canon sau mai multe în ultimele două perioade mari parcurse de literatura română? Cred că da. În primele decenii postbelice, a existat un canon oficial supus lent unui atac ce țintește să-l submineze și să-l înlocuiască treptat. După 1965 însă, forța unui canon reinstaurat nu exclude existența altui canon al literaturii scrise în exil, pe care mulți o resimt ca fiind singura autentică, realizată în spațiul deplinei libertăți.

Cred că mereu canonul existent și-a avut “canonul din umbră”, care aidoma unui “guvern fantomă” reamintea că oricând cei prezenți în cercul puterii pot ieși ca alții să le ia locul. Jocul canonului s-a produs datorită istoriei și politicii, dintr-o asemenea perspectivă, mi se pare limpede că s-au confruntat două tipuri diferite de instanțe în “bătălia canonică”: putere politică și autoritatea criticii literare.

Din alt punct de vedere, canonul însuși nu are coerență și omogenitate. Canonul critic, cel academic, universitar nu formează o singură mulțime compusă din opere sau autori. Intră sau ies din canon scrieri literare sau de graniță. Nu toți autorii studiați în Universitate fac parte din canon – mă gândesc la autorii minori ai pașoptismului, la simbolistii români sau la prozatorii și poeții din diferite grupări literare. Și invers, romane distinse cu premiile Academiei, ale Societății Scriitorilor Români / Uniunii Scriitorilor uneori nici nu ajung să intre în canon.

Baza canonului, centrul său de greutate îl reprezintă canonul școlar. Și el se construiește continuu, dar cu alte reguli de joc. Cele trei paliere ale sistemului școlar preuniversitar, de la ciclul primar la cel gimnazial sau liceal familiarizează treptat pe copil și adolescent cu opere ale autorilor canonici. Sunt mai curând tatonări, prin puținele fragmente accesibile la o asemenea vârstă. Operele autorilor canonici au aici o concurență serioasă din partea unor autori minori.

Să ofer câteva exemple: Liviu Rebreanu, autor principal al canonului, nu poate fi studiat decât în liceu, iar o scriere cotate drept vârful romanului românesc, *Craii de Curte Veche*, nici măcar în liceu. Prezentă în manuale niște ani buni, cartea *Crailor...* rămâne un mister, greu de elucidat pentru

majoritatea liceenilor. Îmi revăd foștii elevi care au treizeci de ani și unii mărturisesc că abia acum au recitit-o și încep să o înțeleagă.

Alt caz edificator îl reprezintă Mircea Eliade. N-am văzut serie de liceeni, din 1990 până azi, pe care să nu-i fascineze proza fantastică și romanele lui Mircea Eliade. Prezent în manualul unic pentru clasa a XII-a timp de nouă ani, din 1993 până în 2002, Eliade iese din lista autorilor canonici a programelor școlare din 1999 încoace, deși creații eliadești sunt oferite ca sugestii pentru specii sau teme și sunt selectate de multe manuale.

Probabil că destul de puțini (dintre cei plasați în exteriorul cercului școlar) știu exact lista autorilor care se studiază obligatoriu în liceu prin cel puțin o operă: Mihai Eminescu, Ion Creangă, I.L. Caragiale, Ioan Slavici, Titu Maiorescu, Tudor Arghezi, G. Bacovia, Lucian Blaga, Ion Barbu, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, G. Călinescu, E. Lovinescu, Marin Preda, Nichita Stănescu și Marin Sorescu. Așadar 15 scriitori, poeți și prozatori, și doi critici.

Acest canon strict este dublat de un canon lărgit, lax. În aproape toate manualele de liceu intră nuvela istorică a lui C. Negruzzi, *Alexandru Lăpușneanul*, intră rondeluri sau poeme ale lui Alexandru Macedonski sau poezii de George Coșbuc sau Octavian Goga, texte ale postmodernismului românesc, cu o selectare insistentă a lui Mircea Cărtărescu. Lipsește peste tot o mare scriitoare: Hortensia Papadat-Bengescu. Asta pentru a confirma “miezul rău” al canonului redus la cei trei termeni-cheie: “Bărbați Albi Morți”, la noi funcționând o variantă simplificată, ce exclude termenul mediu.

### Paradoxuri canonice

Canonul este o construcție culturală, de îndată ce și-a găsit o alcătuire, începe, în cel mai fericit caz, fisurarea ei, dacă nu chiar dinamitarea, distrugerea, și apoi refacerea. Trecerea timpului și rezistența cărților sunt, probabil, actanții cei mai duri în procesul canonizării și al decanonizării. Pentru mine exemplul de maximă relevanță îl formează romanele lui Liviu Rebreanu și G. Călinescu.

Primele două romane, *Ion* și *Pădurea spânzuraților* trec proba timpului cu superbie, dar *Răscoala* are deja o concurență serioasă în *Ciuleandra* văzută în cu totul altă paradigmă de valorizare în ultimele două decenii și jumătate. “Glisarea” din canonul critic are efect și în canonul liceal. Iar în cazul lui G. Călinescu s-a produs o mică revoluție: primul său roman, *Cartea nunții*, s-a dovedit ofertă incitantă pentru abordarea tematică în primul an de liceu.

Încerc să ajung cu exemplele de mai sus la faptul că din 1999 canonul școlar se situează în centrul “bătăliei”. Discuțiile, scandaluri provocate de

manualele alternative vin de la o democratizare a intervenției asupra canonului. Un număr mare de manuale în locul celui unic, mai mulți autori cu opțiuni diferite au schimbat radical peisajul literar al canonului școlar. Aici a căpătat vizibilitate problema canonului și procesul decanonizării.

Paradoxul cel mai interesant se naște, cred, după 2000, când prin instituții oficiale și prin demers editorial literatura română reintră în circuitul european. Și mă întreb dacă nu s-a construit în timp și alt canon, prin traduceri, care probabil arată altfel, se bazează pe alte principii și are alți făuritori. Este canonul ce scapă instanțelor autohtone de toate felurile și ar fi interesant de urmărit evoluția unui asemenea canon, de văzut câte dintre operele ce alcătuiesc canonul, prezente în manuale, bunăoară, de-a lungul timpului, au fost traduse și au avut impact într-un circuit străin, european sau internațional.

Vom descoperi alt tip de canon ideologizat în deceniile comunismului, prin parteneriate ale traducerilor reciproce în țările din “lagărul comunist”, cu traiectoria lui și cu artileria grea pe care probabil canonul actual o respinge. Oricum, „canonul din umbră” exista și se substituia canonului politizat, îl surclasa, începând chiar cu literatura sovietică: *Doctor Jivago* de Boris Pasternak ori cărțile unui Aleksandr Soljenițan, publicate la noi abia după 1989. Un astfel de “canon în absență” ori “canon interzis” se contura la noi prin scrierile celor ce părăsiseră țara, de la Vintilă Horia la Petru Popescu, a celor ce supraviețuiseră obligați la exil interior.

Canonul traducerilor se transformă într-o alternativă interesantă. Am în minte un exemplu de scriitor prin care literatura noastră a fost cunoscută și care poate fi obiectul unui studiu de caz: Panait Istrati. Cărțile lui s-au bucurat de mare succes de public nu doar în spațiul cultural francez, ci și în cel german. În canonul autohton înregistrează treceri meteorice, încât rămâne un mare necunoscut în literatura română, pe când pentru străini, dezvăluie ceva esențial despre spiritul românesc.

Canonul traducerilor uneori parcă sfidează canonul autohton. Traducători contemporani optează pentru anumite cărți ale perioadei interbelice și mi se pare iarăși simptomatic că doi traducători din zone culturale complet diferite au o fascinație față de Mircea Eliade: Joaquín Garrigós l-a tradus în spaniolă și Sumya Haruya în japoneză, ambii rămân îndrăgostiți iremediabil de fantasticul lui Eliade, de geografia mitică a Bucureștiului.

Cred că opiniile și alegerile traducătorilor din literatura română ne-ar aduce surprize și probabil ar coagula alt canon care, în fond, ar reprezenta literatura română în fața lumii, cu o depășire a prejudecăților proprii. Am bănuiala că un asemenea canon configurat de traduceri conferă alt tip de prestigiu și este râvnit de scriitorii contemporani cel puțin tot atât de intens ca prezența în canonul autohton.

## CONSTANTIN PRICOP

### CANONADĂ DE CANOANE

Dezbaterea privind *canonul* s-a declanșat, cu ani în urmă, în Statele Unite; și, pentru că la noi totul se adaptează, atunci când a fost posibil s-au inițiat și aici discuții pe seama canonului literar.

Canonul literar este alcătuit din operele literare considerate reprezentative pentru o cultură națională. Existînd asupra lor un anumit acord general, autorii operelor canonice sînt prezenți în majoritatea manifestărilor instituționalizate – în manuale școlare, în programe universitare, în sesiuni academice, în mass-media, la aniversări oficiale ș. a. m. d. Prin această prezență concertată scriitorii vizați și operele lor se fixează în conștiința colectivității, devin simbolurile artistice ale acesteia.

În SUA dezbaterea – de fapt o adevărată „bătălie” a canonului – era anticipată și strîns legată de sonore evoluții ideologice. Ceea ce la noi nu s-a prea înțeles (poate că dacă lucrul s-ar fi întîmplat, s-ar fi dovedit că discuția are puține șanse să fie transplantată în spațiul mioritic) e că această „bătălie” nu a fost declanșată de confruntări estetice, ci sub presiunea sociologicului, a politicului și ideologicului dintr-o anumită comunitate; ceea ce a fost atacat în „războiul” american al canonului n-are legătură cu valoarea artistică a operelor. Nimeni nu a susținut că scrierile puse în discuție n-ar mai fi avut valoarea literară recunoscută de multă vreme – ci doar că ele nu sînt reprezentative pentru anumite categorii sociale, culturale ș. a. m. d. Așa cum s-a spus, e vorba de o transpunere a lui political correctness în literatură. Scrierile noi care ar fi urmat să fie introduse în noul canon, „restructurat”, nu erau mai bune, literar, decît acelea pe care trebuiau să le înlocuiască sau căroră trebuiau să li se alăture – deseori..., dimpotrivă. Reprezentau însă colectivități pînă atunci nereprezentate literar. Ideea că anumite categorii culturale sau sociale nu reușeau să se impună (nici printr-o discriminare pozitivă), inclusiv în literatură, declanșa revoltele reformatoare. Se exprimau, în legătură cu canonul, revendicări privind discriminări etnice (autorii albi erau mai bine reprezentați decît cei de culoare, decît asiaticii sau hispanicii), religioase (creștinii protestanți favorizați față de alți creștini și de necreștini), culturale (minorități reprezentînd diferite orientări sexuale etc. nu erau

prezente cu scriitorii lor) ș. a. m. d. Acțiune de înțeles într-o societate prin definiție multiethnică și plină de contradicții ca aceea din Statele Unite. Prin bătălia canonului s-a urmărit repararea nedreptăților politice și introducerea, între canonizați, a autorilor cu care „persecutații” se identificau. Trebuie subliniat că, fără a fi de fapt vorba de o modificare a criteriilor estetice, schimbările urmărite ar fi putut afecta, în acest sens, imaginea canonului, lăsînd impresia unor revizuiți valorice.

Adaptarea la noi a discuției despre canon a fost favorizată, fără îndoială, și de traducerea cărții lui Harold Bloom, *Canonul occidental* (traducere în limba română a ajuns, între timp, la a doua ediție). În cartea sa, apărută ca urmare a disputelor din Statele Unite, Harold Bloom se împotrivesc celor care urmăreau schimbarea canonului de pe poziția, ușor de anticipat pentru un critic, a apărării criteriului estetic. Principalul său argument a fost unul evident, la urma urmelor, acela că bătălia canonului nu se purta la nivelul esteticii, ci al politicii. Esența canonului fiind de altă natură decît cele în discuție, acesta nu putea fi clintit de interesele combatanți. În pledoaria sa autorul caută să arate că anumite opere, fixate de multă vreme în canon, au toate meritele pentru a se alinia în acea enumerare. În cele din urmă Harold Bloom desemnează canonul literaturii de limbă engleză, alcătuit și consolidat pe criterii estetice. Dacă încercările sale s-ar fi oprit aici, n-ar mai fi fost multe de adăugat – dar profesorul american își propune să arate și care ar fi canonul altor literaturi – titlul cărții sale vizînd canonul occidental. În alte literaturi decît cea engleză și americană judecățile lui Harold Bloom par oscilante. Dacă față de scriitorii mari, recunoscuți de orice cititor instruit, de unele opere celebre etc. toată lumea are o egală prețuire, cînd vine vorba de valori echivalente preferințele sale nu sînt explicate. Autorul *Canonului occidental* împarte istoria literaturii în trei epoci – aristocratică, democratică și haotică – pentru a renunța la conceptele uzate, clasic, baroc, premodern, postmodern ș. a. m. d. Din literatura lumii sînt alese nume reprezentative, fără îndoială, dar ele nu epuizează moștenirea unei literaturi. Cît privește opțiunile, ne putem întreba de ce George Eliot și nu Stendhal, de ce Ibsen și nu Flaubert? Este ușor de observat că autorul este mai sigur de el în spațiul literaturii de limbă engleză și că, pe de altă parte, nu încearcă să-și mascheze preferințele evident personale. Or, canonul nu e creat de un critic, cît de important ar fi acesta, ci de o colectivitate.

Ceea ce începe să deranjeze în cartea lui Harold Bloom e că acest canon, care se vrea, după denumirea lucrării, al întregii literaturi occidentale, de fapt al întregii Europe, nici măcar nu amintește de unele culturi naționale – printre care și cea română. Și autorul nu spune că și-ar limita competențele la ceea ce controlează, ci lasă impresia că omisiunile sînt datorate lipsei de semnificație a literaturilor absente. Ar fi fost de

așteptat ca, într-o tresărire de orgoliu, criticii români să argumenteze, comparînd opere, autori și chiar literaturi pentru a arăta că poziția lui Harold Bloom nu e corectă. Entuziasmul și delăsarea cu care a fost primit opul său pare o confirmare indirectă a lipsei de semnificație care ni se acordă în paginile sale... Cît privește discuția care a dat naștere *Canonului occidental*, ea nu prea are multe în comun cu stările de lucruri din literatura română. Practic nu avem ceea ce constituie partea centrală a dezbaterii americane – confruntarea ideologică. Dacă ar fi fost să se reformuleze, după '89, canonul literaturii române, presiunea ar fi venit de la scrierile „de sertar” și de la operele autorilor din diaspora, interziși pînă atunci. Scrieri de sertar n-au prea fost, operele interzise au fost reintegrate în circuitul literaturii române. În urma acestor operații nu s-a simțit nevoia unor schimbări importante ale canonului. Partea cea mai solidă a canonului literaturii noastre, ținînd de așa-zisa perioadă a clasicilor, rămîne stabilă. Iar criteriile după care acesta s-a coagulat au fost, de la Maiorescu încoace, cele estetice. Inițiatorul criticii noastre literare a vorbit insistent despre criteriul estetic în aprecierea operelor literare. Bătălia din alte culturi ne arată că nu doar estetica definește cîmpul literaturii, dar Harold Bloom pledează azi pentru ceea ce Maiorescu susținuse cu mult timp în urmă. Bătălia canonului din Statele Unite ne mai învață că ideologiile nu se mulțumesc să admire, pline de... înțelegere, constituirea clasamentelor estetice reprezentative. Dar la noi s-a vorbit dintotdeauna despre criterii estetice. Ceea ce devine elementul fundamental pentru noi este altceva, ce derivă din faptul că valoarea nu apare decît prin subiectivitatea celui care o afirmă. Toți susțin valorile – dar fiecare le vede în felul lui. Nimeni n-a contestat și nu contestă la noi criteriul estetic – dar aplicările acestuia diferă, uneori pînă la contradicție, de la o personalitate critică la alta. G. Călinescu teoretiza această subiectivitate fundamentală – totuși el, singurul critic care a influențat decisiv în cultura română formarea canonului, urmarea, dincolo de jocurile subiectivității, o anumită ideologie. La noi bătăliile se dau între modurile în care sînt gonflăte aceste subiectivități. Istoriile literare, care s-au înmulțit în ultima vreme, ne arată că nici ideea de istorie, care ar trebui să declanșeze o anumită responsabilizare, nu mai impresionează astăzi.

Existența unor valori reprezentative, recunoscute de întreaga colectivitate, ar trebui să clarifice situația scriitorilor canonici – a „desființării” lor de unii sau de alții, a semnificațiilor acestor desființări etc. O discuție despre „canonizați” nu mai implică doar judecăți estetice – angajarea politică și ideologică e evidentă. Chiar dacă Harold Bloom se străduiește să ne convingă că ar putea fi construit un canon exclusiv pe criterii estetice, așa ceva nu e totuși posibil. Dacă ceri ca anumite opere să te reprezinte, ele nu mai flotează în libertate absolută în spațiul nedefinit

al frumosului. Ceea ce vrea să demonstreze autorul american are nevoie de un alt cadru – o istorie literară, o vastă panoramă etc. Discuția despre canon e pînă la urmă una despre circulația operelor, despre autoritatea acestei circulații, despre prestigiul lor social. Nu e o dezbatere estetică. Autorul american ar vrea să discute sociologie fără să facă un pas dincolo de platforma esteticii. Canonul e în ultimă instanță creat atît de un public vast, uneori neinițiat în chestiuni literare, cît și de specialiști, care orientează (ar trebui să orienteze) opțiunile mulțimii. O intervenție directă, brutală a criticii nu poate influența – dar, printr-o acțiune mediată, în etape succesive, se exercită o asemenea influență.

În aceeași măsură în care la capitolul clasici există de multe decenii o stabilitate incontestabilă a canonului literar românesc, în ceea ce privește stricta contemporaneitate domnește dezorientarea. Din fericire, canonul are a face prea puțin cu contemporaneitatea. Dacă ar fi vorba și de aceasta ar trebui să constatăm că aici fiecare grup are... canonul lui...

## DOINA RUȘTI

### VIAȚA GREA A CANONULUI LITERAR

Ce sunt canoanele și cine este creatorul lor? Sunt reguli academice, credințe tradiționale, sunt plasele rutinei, platoșele impostorilor, convenții, vehicule prioritare. Canoanele sunt și forțele nevăzute ale unei mode sau ale unei istorii. Iar ele sunt impuse de oameni carismatici, lideri, vânzători buni, profesori longevivi și încăpățânați. Și, bineînțeles, canoanele funcționează prin complicitatea unor intelectuali temători, onești și extrem de activi.

Dar în privința regulilor se știe că nu sunt multe de zis: nimeni nu le iubește, toată lumea încearcă să le respecte. Deși constant și masiv blamate, canoanele clasicismului s-au dovedit utile, după cum regulile rutiere fac posibilă circulația. Așa stau lucrurile și în privința normelor ortografice care asigură unitatea limbii scrise. Tocmai de aceea, legile instituite printr-o autoritate oficial acceptată, n-ar trebui să se discute. Ele sunt doar simple convenții.

Până la un punct, și esteticile impun canoane care ușurează judecățile și așezarea valorilor. Cel puțin două dintre ele au rezistat uluitor de mult: imitația convingătoare și emoția cu toate dedesubturile ei. Sunt veridice și mișcătoare atât transformarea lui Lucius într-un măgar cât și fericirea omenească a onanistului lui Joyce. Îmi mișcă sufletul ghebele semantice din *Ulisse* pentru că mintea mea este pervertită să le caute, însă nu rămân insensibilă nici la povestea drumului lung pe care îl parcurge castronelul de porțelan al lui Michael Cunningham. Se știe de asemenea, că atâția oameni vibrează la literatura de consum ori chiar la narațiunile didactice din câte un manual de propagandă. Cu toate aceste variate înțelegeri și emoții, cele două reguli aristotelice rămân în vigoare pentru că ele au fost adoptate de o ariergardă perseverentă: elita culturală. Acesta este trendul. Acesta este de fapt mersul istoriei. Din când în când, în valurile line, apare câte o mică tulburare, un Eugen Ionescu, un mărginaș, de cele mai multe ori cineva supărat ori dornic să atragă privirile congenerilor săi mai norocoși. Dar efectele sunt minore și pe termen scurt. În mersul istoriei rămâne doar linia de mijloc, solidă, neclintită, aurită, într-adevăr. Iar aceasta răspunde gustului general, format în școli, susținut de credința în

tradiție și de modelele perene. Există niște constante (pentru fiecare gen) care țin gustul estic legat de modelul inițial.

De pildă, povestea, s-a văzut deja, se află în matricea existențială ca principal mod ontologic și desfătător pentru că narativitatea induce sensul aventurii și satisface nevoia de alteritate. Ascultă povestea și intri în casa omului fermecător și complet necunoscut, în locul căruia ai vrea să fii. Povestea este o particularizare simplă a derulării, a timpului, a condiției de ființă muritoare. Visele de noapte bâjbâie în căutarea schemei narative, oamenii se împrietenesc povestindu-și viața, cheia doctrinelor religioase stă într-o biografie uimitoare. Adică omul trăiește, într-adevăr, ca să-și povestească viața, iar dacă se mai numește și Márquez, întreprinderea începe să conteze în *aeternum*.

Și cu aceasta, ajungem la cea de-a doua problemă, a modului în care se derulează o poveste. Esteticienii au pledat mereu în favoarea stilului, însă nu există operă impusă doar prin inovațiile expresiei. Subiectul disprețuit pentru vechimea lui își recapătă strălucirea printr-un discurs modelat după simțirea unei epoci, iar în șirul lung de încercări, se întâmplă să apară câte un scriitor de povești vechi, spuse într-un stil care este atât al contemporanilor, cât și al înaintașilor săi, al acelei elite învingătoare, capabilă să-i convingă și să-i emoționeze și pe cei de ieri și pe cei de azi. Acestea sunt datele de bază ale canonului.

Dar dincolo de ele se mai întâmplă încă multe.

Ce are Homer atât de valoros încât să fi rezistat atâtea sute de ani? Întâietatea unei povești. Câți oameni se bucură de frumusețea metrică ori de combinațiile iconice din *Iliada*? Probabil că astăzi doar profesorii de limbi clasice mai știu ce este metafora homerică. Totuși, numele lui Homer este cunoscut unei bune părți din populație. Homer nu se studiază în școli, dar este pomenit în emisiuni tv de divertisment, adus în actualitate prin filme ori prin personajele sale, intrate pervers în viața prozaică. Iar promovarea lui nu ține de vreun interes economic, ci de țesătura fină, pe care se cos și se descos visele oamenilor, adică pe fundamentul nevăzut al educației, acuzată în fiecare secol de fragilitate și vulgarizare.

În contextul acesta are loc promovarea scriitorului viu. Adică pe un fond de educație comună, în condițiile în care funcționează încă estetica lui Aristotel și în care manifestarea cea mai populară a omului se consumă la nivel epic. În acest context are loc selectarea neobosită a valorilor.

Or, se știe că, în momentul de față există un număr uriaș de scriitori și unul infim de cititori. Probabil că am ajuns în era de după făloșenia supraomului, pe care Nietzsche a văzut-o ca pe o convertire a visului mistic în gest creativ. După ce Zarathustra exersează căile desăvârșirii, în finalul poemului nietzschean, este lovit de o revelație: el își dă seama că singura lui dorință care ar fi meritat efortul era creația, dorința de a-l imita

pe Dumnezeu. Omul a fost trimis în lume ca să creeze. Nimic altceva nu contează. Or, trăim astăzi în plină istorie, dacă nu a creației, măcar a scrisului ca prim și timid act de construcție. Lumea de astăzi are idealul lui Zarathustra. Mii de funcționari scriu pe bloguri, țin jurnale, postează eseuri, versuri și romane. Se exprimă. Jurnaliștii își părăsesc în masă posturile și deschid ziare on-line. În toată lumea se întâmplă la fel: orice om fără vise de celebritate își poate tipări o carte, în timp ce milioane de oameni vanitoși trimit zilnic manuscrise spre edituri. Iar editurile nu citesc niciunul. Așteaptă liniștiți să-i roage un prieten ori o rudă, cineva drăguț, pentru că, dacă tot trebuie să selecteze un manuscris, atunci să fie și un bine făcut în contul prieteniei, mai ales că nici nu mai contează: sunt atâția scriitori formidabili. Dar bineînțeles, și aspectul acesta este lipsit de importanță. O editură care se respectă vinde orice. Prin urmare, editorii nu citesc cărțile, se lasă în baza departamentului de PR, care este cu adevărat de bază în modelarea canonului. Ei fac ca un scriitor să-și câștige locul și valoarea. Fotografia cărții este publicată, dată pe posturile de televiziune. Ziarele de mare tiraj publică recenzii scrise cu multă vreme înainte de a apărea cartea. Cronicari plătiți pun etichete memorabile. Apoi, 20 de blogeri, aflați și ei în slujba editurii, scriu despre cum au citit cartea respectivă și apoi au căzut pe spate, împreună cu toată familia lor. În sfârșit, departamentul de promovare a unei cărți își pune la bătaie toate forțele și face ca un titlu, un nume și o copertă să intre în viața cotidiană. De aici încolo intră în joc susținătorii legitimi ai canonului – intelectuali, cronicari la reviste literare, scriitori, oameni de cultură, adică elita unei țări. Cei mai mulți primesc volumul de la editură sau de la autor, privesc coperta, răfoiesc cartea și-ar și citi-o dacă n-ar apărea o altă carte, cu o copertă și mai colorată, cu un autor și mai simpatic. Și în contextul acesta începe avalanșa de opinii, grupate întotdeauna în jurul câte unui interes, amplificat în numele solidarității ori al unui ideal snob. Astea sunt cele mai eficiente, pentru că dau oamenilor senzația că se află în centrul atenției, băgați în seamă de lumea bună, de singurul grup care contează la un anumit moment al istoriei grăbite.

Prin urmare, așa ia naștere canonul de sezon. Care, evident, durează un anotimp. Iar uneori mai are un ecou de o lună-două, peste. La alte proporții, acest canon de conjuncturi și politici a funcționat în toate timpurile. Iar viteza propulsării unei cărți a contat mereu. *Aștepându-l pe Godot* și-a căpătat faima. Însă *Cântăreața cheală* e considerată hotarul.

În acest haos în care nimeni nu citește, dar toată lumea scrie, în acest univers populat de mici și pragmatici arhitecți ai canonului, trăim o schimbare de percepție, chiar sub aripa esteticii lui Aristotel. Cu lentoare, pe zone restrânse, sensul catarsisului s-a completat și corectat în timp. Aglutinarea genurilor cheamă după sine un alt fenomen, descins din

simptomul globalizării: amestecul artelor. Ne aflăm acum într-un moment al aventurării poveștilor în zona artelor vizuale ori a CD-urilor audio. Scriitorul nu va dispărea, ci, foarte curând, modul lui de manifestare va fi altul. În alunecarea fermecată, sub platoșa unui glas frumos ori a unor culori, povestea își va păstra în mod esențial drumul ei aurit, iar dintre milioanele de povești foarte bune, vor ieși la suprafață doar cele temerar promovate.

Bineînțeles, eu voi continua să visez, utopic, că într-o zi vor apărea milioane de cititori, școliți, incoruptibili și exersați în arta condeiului, care să citească profesionist toată literatura dintr-un gen și dintr-o perioadă, și abia după aceea să facă ierarhii. Dar cum utopiile sunt luate peste picior, voi împărtăși doar celălalt vis, mai lumesc: mereu va exista cineva care, sub umbra lată a verii, va citi o carte, pe hârtie sau pe un laptop de ultimă generație, fără să se gândească la locul ei în ierarhiile lumii. Iar această credință mă face să scriu, eliberată de *peri poetikes*-urile care vor veni.