

O apologie agonică a canonului estetic (occidental)

„Mă simt foarte singur în zilele noastre încercând să apăr autonomia esteticului.”

Pentru a înțelege mai bine contextul în care o carte precum aceasta, a lui Harold Bloom, despre *Canonul occidental*, a devenit posibilă și chiar necesară, ar trebui să ne întoarcem în urmă cu mai bine de treizeci de ani, când autori ca Foucault și Derrida „traduceau” în termenii unei noi epistemologii istorice și literare avântul contestatar al tineretului intelectual parizian. Caracterul opresiv al oricărei autorități științifice și culturale, precum și prejudecățile discriminatorii ale activității intelectuale curente erau puse în evidență cu pasiune și strălucire. Acestor „maestri de gândire” li s-au adăugat și alții, precum Lacan sau Roland Barthes, în condițiile în care stânga intelectuală occidentală, în ansamblul ei, acorda un credit sporit unui marxism înțeles ca un fel de „doctrină a doctrinelor”, pe care încerca în cel mai bun caz să o actualizeze, fără însă a o revizui esențial.

O asemenea atitudine decanonizatoare prin excelență s-a propagat pe diferite filiere și în mai multe direcții în campusurile universitare din Statele Unite unde a produs mai întâi *deconstrucționismul*, apoi *feminismul*, *multiculturalismul* etc. Indiferent de domeniile lor de activitate și de obiectivele specifice, toate aceste mișcări și grupări sunt anticanonice în spiritul lor și au și provocat o reacție în lanț împotriva ideii înseși de canonicitate,

a criteriilor de selecție, a modului în care s-a constituit canonul occidental.

Atacul anticanonic concentric viza în primul rând *tradiția* însăși, ordinea ierarhică pe care ea o presupunea și o impunea, precum și criteriul acestei ierarhii – valoarea estetică. În fapt, se contesta omogenitatea acestei *tradiții* occidentale, se respingea *exclusivismul estetic* al selecției și, în genere, caracterul restrictiv, arbitrar și opresiv al autorității canonice. Cele mai numeroase și pasionate energii polemice le-a stârnit însă ideea de *centru* întruchipată de canon.

Paradoxul este că, până la apariția cărții lui Harold Bloom, toate aceste atacuri erau îndreptate contra unei cetăți mai degrabă imaginare: nimeni până la autorul nostru n-a intenționat să întocmească un corpus al operelor canonice ale Occidentului și să definească respectivul canon. Acesta este tangibil numai în versiunea lui curriculară, școlară și universitară și, nu întâmplător, de aici au pornit ostilitățile și tot aici noile orientări au cucerit cele dintâi poziții: *departamentele de studii culturale* din universități, cu politica lor inspirată, cu rare excepții, de un marxism incredibil de rudimentar. Tot în acest domeniu educațional s-au putut constata și primele efecte ale schimbării canonului. O carte precum *Criza spiritului american*¹ le constată cu îngrijorare.

Așa se face că, în 1994, când apărea prima ediție² a cărții sale, Harold Bloom nu-și propunea numai să apere canonul occidental, dar și să-l compună pentru prima dată sau, mai exact, să-l recompună astfel încât importanța, anvergura și coerența acestuia să fie evidente pentru toți cei ce îl neagă sau vor să-l „deschidă”. Ceea ce s-a clădit de-a lungul veacurilor și a fost

¹ Allan Bloom, *The Closing of the American Mind*, 1987.

² Harold Bloom, *The Western Canon*, Harcourt Brace and Company, New York – San Diego – London, 1994.

consolidat prin anexiuni succesive prudente, exigente, nu poate fi dărâmat într-un an sau un deceniu, oricâtă patimă negatoare, demagogie populistă sau discreditare interesată s-ar investi într-o asemenea acțiune. De altfel, negația canonului precede, de regulă, printr-o „pregătire de artilerie”, „deschiderea” lui.

În opinia lui Bloom, operația însăși de „deschidere a canonului” este una „complet redundantă”, căci „nici unul din canoanele laice nu e închis vreodată”¹. De ce, atunci, tot el ne spune că, în practica revizionistă, „extinderea canonului a însemnat distrugerea lui”? Explicația e simplă: „autorii predați acum în școli nu sunt în nici un caz scriitori dintre cei mai buni, care se întâmplă să fie și femei, africani, sud-americieni sau asiatici, ci mai degrabă scriitori care nu au de oferit decât resentimente crescute ca parte integrantă a felului cum își înțeleg ei propria identitate”². Intrăm astfel chiar în miezul problemei și al disputei canonice. Pentru că, dincolo de capetele de acuzare ale unuia sau altuia dintre contestatarii care urmăreau, de fapt, penetrarea canonului și dincoace de aspectele complexe pe care le invocă Bloom însuși în încercarea sa de a da seama despre consistența și dinamismul acestui canon, un lucru rămâne sigur: ceea ce se respinge dintr-o parte și se apără din cealaltă nu este altceva decât însăși *valoarea estetică* sau, mai exact, *criteriul valorii estetice*.

Luându-și precauțiile necesare, autorul nostru recunoaște „imensele complexități și contradicții ce constituie esența canonului occidental”, precum și faptul că acesta nu este „o unitate și o structură stabilă”³. Și, într-adevăr, e destul să ne gândim la aria largă de cuprindere și la durata lui – chiar dacă nu am măsura-o decât începând de la Shakespeare – spre a-i da imediat dreptate.

¹ *Ibid.*, p. 33.

² *Ibid.*, p. 10.

³ *Ibid.*, p. 34.

Și, totuși, în ciuda bogăției, diversității și complexității, se manifestă aici un principiu de unitate sau cel puțin de coerență: acest canon a fost stabilit și întărit prin verificări succesive, având la bază criteriul estetic.

„Dar esteticul și agonul sunt unul și același lucru” – afirmă cu justete Harold Bloom, disociindu-se ferm nu numai de inamicii săi așa zicând naturali, adică universitarii și jurnaliștii pe care îi numește generic și ironic „Școala Resentimentului”, ci și de „apărătorii de dreapta ai canonului”, care îl susțin pentru „presupusele (dar inexistentele) sale valori morale”. Atât idealismul dreptei, care proclamă o armonie morală (inadecvată), cât și idealismul stângii, care revendică o „armonie socială” clădită pe „repararea nedreptăților istorice”, sunt considerate inacceptabile de către inventatorul „canonului occidental” tocmai pentru că amândouă „condamnă competiția în literatură ca și în viață”¹. Iar o asemenea competiție e de presupus că nu poate avea alte repere decât cele de ordin valoric.

Reverind acum la întrebarea pusă inițial în legătură cu efectele „deschiderii” canonului, cred că este momentul să facem anumite precizări. Dacă, în principiu, nici un canon laic nu e „închis” vreodată, „deschiderea” lui e „complet redundantă”. Dar, în practică, adică de-a lungul istoriei literare, așa au stat – și stau – cu adevărat, lucrurile în ce privește canonul occidental? Am motive să mă îndoiesc și voi reveni, prin urmare, asupra acestei probleme.

Tot în principiu, extinderea canonului (occidental) n-ar trebui să conducă la „distrugerea” lui: ar fi, din contră, proba că „deschiderea” lui este reală, deci realizabilă. În practica propriu-zisă, adică în cultura americană a ultimelor decenii, ceea ce s-a petrecut a fost, într-adevăr, distrugerea canonului. Dar el a fost distrus

¹ *Ibid.*, p. 9.

nu pentru că n-a putut fi deschis, ci pentru că nu se dorea menținerea lui. O eventuală „deschidere”, o lărgire a listei canonice nu se putea face decât păstrând condițiile constitutive, acceptând drept criteriu fundamental valoarea estetică. „Resentimentarii” au înțeles însă foarte bine că respectivul canon trebuia mai întâi schimbat, înlocuit, pentru ca ei să poată intra în cuprinsul lui; cu alte cuvinte, ei au pătruns într-un *alt* canon decât acela a cărui deschidere o reclamau.

Argumentele lor erau îndreptate tocmai împotriva criteriului esențial constitutiv al canonului – valoarea estetică –, în care ei nu vedeau altceva decât „o mistificare în serviciul unei clase dominante”¹, după cum alegerile de ordin artistic le considerau simple „măști pentru influențe sociale și politice”². Întreaga dispută era astfel mutată din teritoriul estetic specific în câmpul ideologic și politic. Mai mult, actualizându-se tezele vechi ale lui Gramsci, referitoare la falsa independență a intelectualului în raport cu grupul social dominant, s-a ajuns chiar la aserțiunea conform căreia ceea ce se numește valoare estetică provine din lupta de clasă.³

Confruntat cu astfel de aserțiuni (prea bine cunoscute nouă, celor din Est), Harold Bloom e îndreptățit să exclame și să-i sfideze laolaltă pe neomarxiștii de astăzi, fie că sunt multiculturaliști, neoistoriști sau feministe: „Ori există valori estetice, ori numai determinații ale rasei, clasei sociale sau sexului.”⁴ Refuzul de a recunoaște specificitatea domeniului artistic și impunerea în lăuntrul lui a unor norme care își au originea și justificarea în alte domenii nu poate produce altceva decât o confuzie a

¹ *Ibid.*, p. 419.

² *Ibid.*, p. 423.

³ *Ibid.*, p. 22.

⁴ *Ibid.*, p. 419.

valorilor. „Extinderea canonului” înseamnă, de fapt, pentru contestatari, extinderea principiului „corectitudinii politice” în literatură și în cultură. Ceea ce este sinonim cu a distruge „toate standardele intelectuale și estetice în domeniul umanist și al științelor sociale, în numele dreptății sociale”¹.

Or, pentru Harold Bloom, canonul implică „standarde estetice și cognitive”², nu un „program de salvare socială”³. În concepția sa, „marea literatură se afirmă întotdeauna ca suficientă sieși față de cele mai valoroase cauze”⁴. Socialul nu pare a fi implicat nici în cauzele, nici în efectele artei: „Sinele individual este singura metodă și unicul standard pentru înțelegerea valorii estetice.”⁵ „Esteticul este [...] o preocupare mai degrabă individuală decât societală.”⁶ Etc.

Se întâmplă însă că, exasperat de confuziile provocate de adversarii săi, autorul nostru se lansează, la rândul lui, în absolutizări de sens contrar. Atent să respingă intruziunea forțată a politicului în spațiul canonic, el neagă orice funcție socială sau morală a operelor canonice și, implicit, a artei în genere. „Cei mai mari scriitori ai Occidentului, scrie el, sunt subversivi față de toate valorile – atât ale noastre, cât și ale lor înșiși.”⁷ Ceea nu cred să însemne însă că eficiența lor educativă nu există, ci doar că se manifestă în moduri indirecte, ocolite, complexe. A o nega e ca și cum am confunda moralismul cu moralizarea. Literatura, în genere, cu atât mai mult marea literatură, își creează cititori pe măsura complexității ei.

¹ *Ibid.*, p. 32.

² *Ibid.*, p. 42.

³ *Ibid.*, p. 27.

⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁷ *Ibid.*, p. 27.

„Studiul literaturii, oricum va fi condus, nu va salva nici un individ și nu va îndrepta nici o societate. Shakespeare nu ne va face mai buni și nici mai răi, dar el ne poate învăța ca atunci când vorbim cu noi înșine să ne ascultăm ca pe niște necunoscuți. Astfel – continuă autorul – ne poate învăța cum să acceptăm schimbarea în noi și la ceilalți...”¹ Dar a accepta, adică a înțelege, schimbarea „în noi și la ceilalți” nu reprezintă un spor de conștiință, o garanție de toleranță, un pas înainte într-o ordine morală și socială? Lectura e, fără îndoială, un act individual, dar efectele ei – oricât de îndepărtate – nu sunt exclusiv individuale. „Lectura autentică e o activitate solitară, spune mai departe Harold Bloom, și nu te învață să devii un mai bun cetățean.”² Cred, dimpotrivă, că literatura te învață, printre altele, și să fii un bun cetățean – al unei țări sau al lumii întregi –, tocmai pentru că, invitându-te la reflecție și la dialog interior, îți întărește conștiința identității, dar o dezvoltă și pe aceea a alterității.

Shakespeare, adaugă autorul, ne învață să acceptăm „chiar și forma ultimă a schimbării”. Frazele capătă în continuare un aer solemn, memorabil, fără nici un efort de ordin retoric: „Hamlet este ambasadorul morții pentru noi, probabil unul dintre puținii trimiși vreodată de către moarte, care nu ne minte în legătură cu inevitabila conexiune dintre noi și acel tărâm necunoscut.”³ Fără îndoială că aici ieșim din social în existențial și metafizic, dar aceasta e încă una dintre funcțiile recunoscute ale literaturii (alături de aceea educativ-socială) și îndeosebi ale mării literaturi.

Harold Bloom își proiectează în continuare intuiția în teritoriul canonic, susținând că, „departe de a fi slujitorul clasei sociale dominante” (cum afirmă resentimentarii), canonul este el însuși

¹ *Ibid.*, pp. 28-29.

² *Ibid.*, p. 417.

³ *Ibid.*, p. 29.

„mesagerul morții”. Intuiția rămâne și aici extrem de stimulantă și sugestivă prin chiar calitatea de a fi traversat mai multe planuri de referință posibile, dar am impresia că, de această dată, nu se constituie decât într-un punct de opoziție cât mai îndepărtat de acela reprezentat de investirea social-politică. Între aceste două limite, canonul funcționează, totuși, fără a fi nici „slujitorul clasei dominante”, nici „mesagerul morții”¹, fiind, dimpotrivă, aș fi tentat să spun, mesagerul vieții de după moarte, al nemuririi spre care tinde – și pe care o și atinge în punctele ei culmiante – creația artistică.

„O poezie, un roman sau o piesă bună de teatru – scrie Harold Bloom – adună în ele toate tulburările omenirii, printre care și teama de moarte, care în arta literară devine dorința de a aparține canonului, de a rămâne în memoria comună, socială.”² Dar dacă această dorință, această anxietate despre care ni se spune că se confundă cu literarul însuși se împlinește prin intrarea în canon, iar aceasta e sinonimă cu fixarea în memoria colectivă, cum putem să negăm utilitatea socială a literaturii canonice?

Din însăși această deschidere a canonului spre metafizic deducem că exclusivismul estetic al profesorului american este, totuși, mai nuanțat decât l-a lăsat să pară polemica îndârjită purtată cu decanonizatorii. Nu asistăm în pledoaria lui, cum ne-am fi așteptat, nici la o supralicitare a principiului, prin excelență idiosincronic, al plăcerii. Dimpotrivă, în opoziție cu „anumiți parizieni”, el crede că „un text de valoare nu oferă plăcere, ci neplăcere sau o plăcere mai dificil de obținut decât cea oferită de un text facil”³. Aluzia la Roland Barthes și la „plăcerea textului” este străvezie. Dacă partea a doua a aserțiunii de mai sus a lui Bloom nu

¹ *Idem.*

² *Ibid.*, p. 19.

³ *Ibid.*, p. 28.

comportă discuții, prima parte, în care e vorba despre „neplăcerea textului” (*high unpleasure*), are de ce să șocheze. Ne putem întreba care mai poate fi mobilul recitirii unei cărți dacă plăcerea lipsește? Autorul însuși consideră pe bună dreptate *recitirea* drept un test canonic vechi și sigur și, mai mult, nu ezită să propună analogia erotică.

Apreciez curajul intelectual al lui Harold Bloom de a se pune singur în contradicție și de a afirma că există și neplăcere în lectura capodoperelor. Deși, în afară de invocarea dificultății, el nu ne spune în ce constă această neplăcere, un răspuns cred că l-am putea găsi în definiția pe care o dă ofertei canonice: „o bună folosire a propriei solitudini, acea solitudine a cărei formă finală este confruntarea individului cu propria condiție muritoare”¹. Oricât de mare ar fi puterea de transfigurare a textului – sau tocmai datorită acestei puteri – nu poate fi vorba de *plăcere* aici.

Tot în legătură cu lectura, autorul nostru mai aruncă o săgeată în direcția lui Barthes și a multor alora: „A citi fiind în slujba unei ideologii înseamnă, după părerea mea, a nu citi deloc”² – scrie el. Aici nu se înfruntă numai „Școala Resentimentului” de acum, nici teoria angajării de la Gramsci la Sartre, ci mai ales acea doctrină difuză în rândurile intelectualității europene de stânga, impregnată puternic și în demersurile Noii Critici franceze, care l-a făcut și pe Roland Barthes să ceară oricărui interpret anunțarea prealabilă a „sistemului de lectură”³, adică a ideologiei (inevitabile) în numele căreia vorbește.

Tocmai caracterul reductiv al oricărei interpretări literare călăuzite de o anumită ideologie îl supără pe Harold Bloom, cu atât mai mult dacă aceasta se aplică scriitorilor canonici. El

¹ *Idem.*

² *Ibid.*, p. 27.

³ Roland Barthes, *Despre Racine*, Editura Univers, București, 1969, p. 206.

reacționează împotriva „diminuării pragmatice” și istoricizante a lui Shakespeare. Convingerea sa este că reducerea lui Shakespeare „la propriul context”, cum vor neoistoriștii, nu va îndrepta lumea, în schimb, va rata unicitatea creatorului și șansa noastră „de a ne cunoaște propriul sine, oricine am fi”¹.

Autorul nostru rămâne un adversar ferm al oricărei intruziuni ideologice în creația ori în receptarea literaturii, chiar dacă în paginile *Concluziei (sale) elegiace* admite că alegerea estetică poate fi considerată ea însăși o „ideologie” (cum n-au pregetat să susțină activiștii sociali de toate culorile) sau că formarea canonului este „un fenomen ambivalent”² (*a highly ambivalent phenomenon*), reflectând atât interese de clasă, cât și, bineînțeles, o „politică a spiritului”, adică interesele și anxietățile lumii scriitoricești.

Tot în paginile finale, Harold Bloom demontează convingător unul din miturile „idealiștilor postmarxiști” – „accesul universal la cultură” – cu întrebarea plină de bun-simț intelectual: „...dar cum se poate avea acces universal la *Paradisul pierdut* sau *Faust II*?” Răspunsul vine aproape de la sine: „Poezia bună, puternică, e prea dificilă, cognitiv și imaginativ, și nu poate fi citită în profunzime decât de câțiva din fiecare clasă socială, sex, rasă, etnie.”³ Cum se poate lesne remarca, argumentația autorului iese uneori din cadrul *estetist*, dar niciodată din acela *elitist*.

O probă ultimă și peremptorie în legătură cu caracterul nefiresc, forțat, al intereselor de clasă, de sex, rasiale și naționale, date drept cauze ale mării literaturi, o constituie însăși neinvocarea lor în cazul celorlalte tradiții estetice, a artelor vizuale și mai cu seamă a muzicii. Sarcasmul profesorului lovește în plin când remarcă faptul incontestabil că „Stravinski nu se află în nici un

¹ *Ibid.*, p. 36.

² *Ibid.*, p. 423.

³ *Ibid.*, p. 418.

pericol de a fi înlocuit de o muzică corectă din punct de vedere politic pentru comparațiile de balet ale lumii¹.

*

Harold Bloom își ilustrează apologia canonului occidental cu douăzeci și șase de scriitori, aleși în funcție de următoarele criterii: caracterul lor *reprezentativ* pentru *specificul național*, pe de o parte, sau pentru o anumită *epocă*, pe de altă parte, precum și *importanța* lor în cadrul unui anumit *gen literar*. Criterii valide, fără îndoială, dar care nu ne explică de ce Dante a fost preferat lui Petrarca, Montaigne lui Rabelais sau Tolstoi lui Dostoievski – spre a rămâne în cadrul unor alternative naționale. O altă întrebare vizează prezența lui Freud înăuntrul unui canon, totuși, literar, oricât de mare va fi fost – și a fost – influența lui asupra literaturii și a receptării acesteia.

Criticul face un pas mai departe și numește încă un criteriu al valorii aleșilor săi: *stranietatea*, o stranietate atât de puternică, încât fie ne apare ca ireductibilă, fie, dimpotrivă, ne convertește; o stranietate inasimilabilă într-un caz, asimilatoare într-altul: „Dante reprezintă cel mai important moment pentru primul tip, iar Shakespeare un exemplu covârșitor pentru al doilea...”²

Dacă opere precum *Divina Comedie*, *Paradisul pierdut*, *Faust* (Partea a II-a), *Hagi Murad*, *Peer Gynt*, *Ulise* și *Canto general* „au darul de a te face să te simți străin la tine acasă”, alte opere și, în primul rând, opera shakespeariană „ne fac să ne simțim acasă chiar dacă suntem afară, departe, printre străini”³. Efectele pentru cititor ale celor dintâi sunt înstrăinarea, dezaproprierea,

¹ *Ibid.*, p. 424.

² *Ibid.*, p. 8.

³ *Ibid.*, p. 7.

scindarea, efectele celorlalte sunt apropierea, reintegrarea. Efecte, evident, opuse, antagonice, dar, în egală măsură, *canonizante*, în concepția autorului nostru.

Mirările noastre nu se vor opri însă aici, întrucât iată cum descrie el întâlnirea cu operele canonice, preluând și dezvoltând o definiție pe care Walter Pater o dădea romantismului: „Când citești pentru prima oară vreuna dintre aceste opere din canon ai senzația întâlnirii cu ceva străin, mai curând o uimire nefirească, decât o împlinire a așteptărilor.”¹

Ne aflăm în fața unei definiții a canonului nu numai complexe, dar și, aș spune, perverse, în măsura în care introduce – în chiar miezul ei – un principiu de disoluție, adică de contradicție cel puțin aparentă. „Uimire nefirească”, „stranietate” și „canon” pot merge împreună? Canonul nu consfințește tocmai „împlinirea așteptărilor”? E vorba, se înțelege, de așteptările cititorilor pe care orice operă canonică le satisface din plin. Or, aici opera canonică nu vine în întâmpinarea așteptărilor, ci le șochează, le contrariază prin imprevizibilul ei.

Canonul însuși nu mai apare ca un acord, oricât de dificil și complex, de provizoriu și fluctuant, în interiorul unui câmp literar anumit; elementul definitoriu îl constituie tocmai caracterul *neconvențional*, factorul de surpriză, de contrarietate și perplexitate. Criteriul care îi unește pe cei canonizați e stranietatea, adică diferența radicală.

În raport cu ce instanță se stabilește această radicală diferență Harold Bloom nu ne spune, din păcate. E vorba de așteptările publicului larg, ale cititorului comun sau ale elitei înseși? Deducem din cele discutate până acum că este avută în vedere elita, singura căreia anumite opere canonice îi sunt accesibile. Diferența importantă dintre cititorul comun (noțiune ce ar trebui, la

¹ *Ibid.*, p. 6.

rândul ei, reconstruită sau deconstruită) și reprezentanții elitei constă în faptul că, în vreme ce primul nu își poate depăși așteptările, rămânând în cadrul lor și reacționând în consecință, ceilalți, *insider*-ii, deținători ai unei disponibilități estetice mult mai mari, pot adopta mai multe atitudini, se pot mobiliza și reacționa diferit, își pot chiar intensifica plăcerea, lăsându-se o clipă contrariați. Să nu uităm ponderea, în astfel de cazuri, a criteriului *rarității* și nici sfidările snobismului.

În orice caz, efectul de straniețate e în raport cu codurile disponibile ale receptorului: în acest domeniu de elecție, un cod face posibil un altul și așa mai departe; chiar dacă sunt tot mai speciale, aceste coduri nu se exclud unul pe celălalt, se tolerează și se susțin reciproc. Prin urmare, efectul de straniețate e mult mai greu de obținut la *insideri*, a căror paletă receptivă e foarte largă, aptă să întâmpine o varietate de tipuri de opere: de fapt, numai în cazul lor un asemenea efect poate fi considerat ca pertinent, vrednic de a fi luat în seamă. În cazul publicului nepregătit, efectul de surpriză și chiar de stupeoare sunt firești, totul depinzând aici de gradul acestei contrariețati sau straniețati, în funcție de care reacția va fi una de acceptare a operei sau de respingere a ei. În acest context, mi se pare că un „pseudoprecept” al lui G. Călinescu referitor la un aspect al avangardei poetice românești poate fi citat cu o anumită adecvare: „Așadar, spune criticul român, în orice operă mare, proporția între conformism și noutate trebuie să fie în favoarea celui dintâi.”¹

Nu aceasta este și părerea lui Harold Bloom, care nu doar canonizează straniețatea, cum am văzut, ci definește opera canonică (și implicit canonul însuși) în opoziție cu tradiția. „Aroma originalității, spune el, trebuie întotdeauna să persiste în aspectul

¹ G. Călinescu, *Principii de estetică*, Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II”, București, 1939, p. 28.

inaugural al oricărei opere care câștigă, în mod incontestabil, lupta cu tradiția și se alătură canonului.”¹ Să conchidem afirmând că, pentru teoreticianul american, canonul se conturează în afara convenției și a tradiției și chiar împotriva lor.

Poziție paradoxală – cel puțin la prima vedere – în cazul cuiva care face din „anxietatea influențelor” un concept-cheie al viziunii sale istorice și estetice. De altfel, prima sa carte de răsunset a fost centrată tocmai pe acest subiect (*The Anxiety of Influence*) și, de-a lungul întregii sale cariere, Harold Bloom n-a încetat să mediteze asupra lui. Și în cartea de față el stabilește o relație între influență, anxietate și canon, de o intensitate cel puțin egală cu aceea stabilită între canon și originalitate sau straniețate. „O operă canonică puternică nu poate exista în afara procesului influențelor literare – proces greu de parcurs și de înțeles”², scrie el încă din *Prefață*.

În afara opoziției între canon și tradiție sau tradiție și influență, mai există în teoria bloomiană o întrebare implicată: cum e posibilă straniețatea, deci originalitatea radicală, în condițiile în care influențele sunt omniprezente și, la fel, anxietatea lor, indiferent de gradul de conștiință al autorilor? Răspunsul la această întrebare și la nedumeririle anterioare trebuie căutat în accepțiile speciale, în definițiile personale pe care autorul le dă aproape tuturor termenilor implicați în discuție.

Influența, de pildă, e departe de a fi considerat un termen tehnic, neutru, ca în istoria literară tradițională, și nici benefic și generos, ca în teoriile sociale recente. Bloom îl leagă de „adevărurile crude ale competiției și contaminării”. Anxietatea influenței apare din faptul că „o poezie, o piesă ori un roman sunt în mod necesar constrânse să ia naștere prin intermediul operelor anterioare”³.

¹ *Ibid.*, p. 9.

² *Ibid.*, p. 11.

³ *Ibid.*, p. 14.

Influența, ca și anxietatea ei, este, prin urmare, o fatalitate, nu o alegere: „Orice operă literară importantă este o lectură creativ-deviată și, prin urmare, o răstălmăcire a unui text precursor (sau a mai multora).”¹ Puțini reușesc să se sustragă influențelor și anxietății – Milton, Goethe, Tolstoi, Ibsen, Freud, Joyce, printre alții –, dar nu și puterii inspiratoare a lui Shakespeare.

Harold Bloom are aici două intervenții memorabile și aproape enigmatice prin implicațiile lor problematice. El spune, la un moment dat, vorbind despre posteritatea shakespeariană: „Măreția recunoaște măreția și e umbrată de ea.”² Și, în altă parte: „Un scriitor canonic autentic poate sau nu să internalizeze anxietatea operei sale, dar asta «nu prea contează» – însăși opera împlinită este anxietatea.”³ În finalul cărții, el transferă anxietatea operei asupra canonului însuși: „Canonul este o anxietate împlinită, așa cum orice operă mare este împlinirea anxietății autorului ei.”⁴ De vreme ce un asemenea transfer este posibil, înseamnă că anxietatea autentică, aceea care contează și pe care o are, de fapt, în vedere criticul, nu este anxietatea autorului, ci a operei. E ceea ce afirmă, în altă parte, el însuși: „Anxietatea influenței nu este una față de paternitate (reală sau literară), ci una dezvoltată în și prin poezie, roman, piesă de teatru.”⁵

Ca și influența, tradiția „nu e un simplu transfer sau un proces de transmisie benignă, ea este un conflict între vechile genii și aspirațiile prezente al căror scop este supraviețuirea literară sau includerea în canon”⁶. De la „sentimentul activ al tradiției”, de la

¹ *Ibid.*, p. 11.

² *Ibid.*, p. 12.

³ *Ibid.*, p. 11.

⁴ *Ibid.*, p. 423.

⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁶ *Idem.*

conceperea ei ca o „cucerire”, și nu ca o „moștenire” (T. S. Eliot *dixit*), iată-ne ajunși la înțelegerea tradiției ca o situație conflictuală, ca o înfruntare între trecut și prezent, ca o luptă pentru supremație, supraviețuire și... canonizare. Aceeași reprezentare agonală și contextuală ca în cazul influenței, dar nu și același mod de implicare în canon.

Dimpotrivă, canonul se constituie din ceea ce se opune tradiției. *Depășirea* tradiției, nu *cucerirea* ei – acesta este scopul urmărit de marii scriitori și, totodată, „cel mai puternic test al canonicității”¹. Milton, Chaucer, Spenser, precum și Shakespeare mai înainte sau Wordsworth după ei au reușit să-și facă loc în canon „înghiontind” („undging”) tradiția. Teoreticianul canonului nu se poate abține să arunce o întrebare retorică în direcția „resentimentarilor”: „Întrebarea este dacă în prezent mai putem forța tradiția să ne facă loc «înghiontind-o» dinăuntru, și nu din afară, cum vor multiculturaliștii.”²

Merită, cred, să ne oprim o clipă asupra caracterului *agresiv* („înghiontirea”) al înscrierii în tradiție, respectiv în canon – căci, de această dată, tradiție și canon coincid – în reprezentarea lui Harold Bloom. Comparația cu T. S. Eliot se mai impune o dată aproape de la sine. În timp ce teoreticianul „tradiției simultane” propunea imaginea pașnică a operei recent apărute, care, asemenea unei verigi noi, se adăuga lanțului tradițional, modificându-l cu o discretă eficiență, dar nu înainte de a se fi dovedit compatibilă cu tradiția în care se înscrie, teoreticianul „anxietății influenței” concepe o astfel de înscriere ca pe un act violent, ca pe o împotrivire față de tradiție, ca un viol mai degrabă decât ca pe o unire liber consimțită. La Eliot, cuvântul decisiv de acceptare și validare îl avea, totuși, tradiția; la Bloom, pătrunderea se

¹ *Ibid.*, p. 27.

² *Idem.*

realizează în forță, hotărâtoare fiind chiar stranietatea operei noi, măsurată, printre altele, și în raport cu lanțul tradițional existent: „În canon se poate pătrunde doar prin forță estetică, în principal constituită dintr-un amalgam de stăpânire a limbajului figurativ, originalitate, putere cognitivă, cunoaștere și exuberanță a dicțiunii.”¹

Să existe, prin urmare, două tipuri de tradiție la Harold Bloom, o tradiție canonică și una obișnuită, moștenită? Nu cred. Sunt mai degrabă înclinat să cred că, pentru el, nu există tradiție decât în raport cu canonul, respectiv cu operația de canonizare și decanonizare, nu există decât luptă continuă, tensiune, așteptare, anxietate, conflict; nimic din reprezentarea tradițională a tradiției nu persistă la el: sedimentarea în timp a valorilor, calmul lor, transmiterea lor pașnică.

E interesant să vedem cum se desfășoară, într-un asemenea context, procesul însuși al *canonizării*: „Cine l-a canonizat pe Milton?”², întreabă Harold Bloom, spre a răspunde îndată: „În primul rând, John Milton însuși”, dar recunoscând apoi și contribuția unor contemporani și urmași, poeți și critici. Însă rolul primordial îi aparține lui Milton, care, prin agresivitatea programului său poetic, a subsumat tradiția, ca și Shakespeare înaintea lui. „Orice originalitate literară puternică devine întotdeauna canonică”³, spune Bloom, lăsându-ne să credem că înțelege canonizarea ca pe o autocanonizare, ceea ce nu înseamnă, desigur, o victorie obținută fără luptă.

Conceptul de *originalitate*, așa cum este el utilizat în cuprinsul acestei cărți, se cere, la rândul lui, redefinit. Mai întâi, e evident faptul că nu există nici o incompatibilitate între originalitate și

¹ *Idem.*

² *Ibid.*, p. 26.

³ *Ibid.*, p. 24.

influență, între literatura mare și influențe și nici între canon și influențe: „Contingenta guvernează literatura [...] și contingenta creată de canonul literar occidental se manifestă, în primul rând, ca o anxietate a influenței”, care formează și deformează „fiecare scriere nouă ce aspiră la nemurire”. Mai mult, am putea spune că uneori *anxietatea* însăși funcționează ca *influență*: „Literatura mare, aceea agonală, indiferent dacă vrea sau nu, nu poate fi separată de anxietățile față de operele ce au prioritate sau autoritate asupra sa.”¹

În accepția pe care i-o dă Bloom, *originalitatea* e departe de a fi una absolută, chiar dacă nu putem face abstracție de prezența unui concept înrudit, mai radical – e vorba de *stranietate*. Așa cum o apreciază el, „marea literatură ține întotdeauna de rescriere sau revizionism și se întemeiază pe o lectură care face loc sinei sau acționează astfel încât să redeschidă vechi opere în fața noilor noastre suferințe”. „Originalul nu e original, adaugă teoreticianul, invocându-l pe Emerson, (dar) inovatorul știe *cum* să împrumute.”² Avem, cum se vede prea bine, de a face cu un concept moderat, deloc romantic, de originalitate, o originalitate „ce trebuie să se îmbine cu moștenirea și cu anxietatea influenței”³.

Anxietatea influenței se află chiar în centrul canonului (alături de Shakespeare!), de vreme ce ea „ciuntește (*cripples*) talentele mai slabe, dar stimulează geniul canonic”. Încrângătura de influențe pe care o descoperă în continuare Harold Bloom arată cât de inspiratoare a putut fi o operă sau un scriitor anumit, dar și cât de exact și, în același timp, de imaginativ poate fi interpretul însuși: „Ceea ce-i unește pe cei mai vibranți romancieri americani ai Epocii Haotice – Hemingway, Fitzgerald și Faulkner – este

¹ *Ibid.*, p. 14.

² *Ibid.*, p. 13.

³ *Ibid.*, p. 14.

influența lui Joseph Conrad, pe care fiecare o temperează însă cu multă abilitate, combinând-o cu cea a unui precursor american – Mark Twain pentru Hemingway, Henry James pentru Fitzgerald, Herman Melville pentru Faulkner.¹

De fapt, influența e concepută de Harold Bloom ca *intertextualitate activă* într-un sens, *anxioasă* (dar nu mai puțin activă) în alt sens: acțiunea ei se desfășoară în vecinătate temporală sau la distanță, înăuntrul aceleiași limbi sau dincolo de frontierele lingvistice. Ea ne apare ca *un mod al propagării canonice*. Încă o dată, relația între ceea ce în comparatismul tradițional se numește *emittător și receptor* nu este una controlată de o psihologie a intenției: „Scriitorii puternici nu-și aleg precursorii dintâi; ei sunt aleși de aceștia din urmă...” Dar, continuă Bloom, într-un tur de frază și de forță, „tot ei au subtilitatea de a-i transforma pe înaintași într-un fel de ființe compozite și, deci, parțial imaginare”².

Să recunoaștem că nimeni nu a sesizat până acum cu atâta sagacitate mecanismul complex al influenței literare, mănunchiul de forțe care intră în joc: forța de iradiere a textului canonic, anxietatea succesivului și mai ales aceea a operei sale, talentul creator care modifică uneori până la nerecunoaștere obiectul fascinației și anxietății sale.

Vorbind despre „marele roman de familie al scriitorilor care se influențează unii pe alții”³, Harold Bloom nu ezită să definească în trecere influența ca „producătoare de canon”⁴. E adevărat, că o face într-un context care opune, încă o dată, relațiile de influență, „producătoare de canon”, considerațiilor socio-politice, deloc decisive în câmpul artistic. Exemplul pe care-l oferă este acela al

¹ *Ibid.*, p. 13.

² *Ibid.*, pp. 13-14.

³ *Ibid.*, p. 423.

⁴ *Ibid.*, p. 420.

lui Hart Crane, care „a respins viziunea lui Eliot, dar nu a putut rezista idiomului său”. Concluzia criticului merită o atenție deosebită: „Marile stiluri sunt de ajuns pentru canonicitate fiindcă au o mare putere de contaminare și aceasta constituie un test pragmatic al formării canonului.”¹

Mă tem că nu pot fi de acord cu nici una dintre afirmațiile lui Harold Bloom prezente în fraza de mai sus. Ce înseamnă „stil mare” putem cel mult să deducem din ilustrarea lui cu poezia lui Eliot, care, presupun, nu se confundă totuși cu „stilul mare”. Cum asigură stilul mare în sine accesul la canonicitate – iată ceva cât se poate de discutabil. Că acest stil poate exercita „o mare putere de contaminare” mi se pare acceptabil, dar că această putere de contaminare ar constitui un test al canonicității iarăși mă îndoiesc. „Dacă au apărut deja unul sau mai mulți poeți sub influența lui, Stevens este confirmat”² – consideră autorul nostru. Cred, în ceea ce mă privește, că statutul canonic al lui Wallace Stevens este asigurat de opera sa, indiferent de influența pe care a exercitat-o. Nu putem face din productivitatea unui anumit autor un criteriu al valorii și nici al canonicității sale. Cele mai multe opere cano-nice sunt influente, e adevărat, dar asta nu înseamnă că acelea izolate, singulare, nu au drept de intrare în canon sau că trebuie să li se rezerve un statut canonic inferior. Pe de altă parte, există în istoria literaturilor destui autori productivi, însă departe de a fi fost canonizabili. Mă gândesc, de pildă, la un Maurice Rollinat, liderul poezilor „satanici”, cu ecouri în literatura franceză, dar și în cea românească, unde a influențat (era să zic „a produs”!) poeți mult mai importanți decât el, precum Macedonski și Bacovia.

Harold Bloom își reia însă punctul de vedere și în *Concluzia elegiacă*, insistând nu numai asupra *selecției în sens invers* a

¹ *Idem.*

² *Idem.*

succesorului de către predecesor, dar și asupra rolului canonizator pe care influențabilul succesori îl joacă în legătură cu modelul său: „Poezia lui Wallace Stevens și cea a lui Elizabeth Bishop și-au ales urmașii în persoana lui Ashbery sau a lui Merwill, la fel cum poezia lui Emily Dickinson îi selectase pe Stevens și Bishop. Opera cea mai bună a lui Pynchon ar putea fi legată de cea a lui S. J. Perelman sau a lui Nathanael West, dar potențialul canonic al *Strigării lotului 49* depinde mai mult de sentimentul misterios că ar fi luat ca model *Miss Lonelyhearts*¹.

Înainte de a servi drept „potențial canonic”, desigur că influența se constituie ca un indiciu de continuitate literară. Interesul lui Harold Bloom pare să se îndrepte cu prioritate asupra *liantului canonic* reprezentat de *influențe și de anxietăți*: „Scriitorii, artiștii, compozitorii înșiși determină canonul, făcând legătura (sublinierea mea) dintre marii înaintași și marii urmași.”² Tot astfel explică el și faptul că Milton, „mai mult decât cei mai mari poeți englezi – Shakespeare și Chaucer – este figura centrală în istoria canonului poetic anglo-american”. La fel, scriitorul cel mai important în istoria timpurie a întregului canon occidental nu este unul dintre cei mai mari poeți – Homer, Dante, Chaucer sau Shakespeare –, ci Virgiliu, *marea legătură* (*the great link*) dintre poezia perioadei elenistice (Callimachus) și tradiția epică europeană (Dante, Tasso, Spenser, Milton)³.

Problema *valorii estetice* trece, cumva, în planul secund, odată polemica împotriva „resentimentarilor” încheiată. „Sentimentul misterios” al influenței exercitate de către un scriitor asupra altuia i se pare mai important criticului nostru pentru înscrierea acestuia în canon decât valoarea intrinsecă a operei sale. *Influența*, chiar și

¹ *Ibid.*, p. 418.

² *Ibid.*, p. 419.

³ *Idem.*

„misterioasă”, pare mai sigură, mai palpabilă decât *valoarea* însăși. Menținerea continuității esteticului se realizează prin perpetuarea influențelor de la un scriitor mare la un alt scriitor mare. Totul se petrece ca și cum actul de a influența și de a fi influențat nu s-ar putea produce decât între mari scriitori și, implicit, înăuntrul canonului. Așadar, cu cât mai influent, cu atât mai canonic. Dar am putea, oare, susține și următoarea versiune: cu cât mai influențabil (fie și de către un mare scriitor), cu atât mai canonic?

Accentul pus asupra *influenței* în dauna *valorii* (nu, nicidecum, în disprețul *valorii*!) se datorează mai mult ca sigur părerii lui Bloom că „valoarea estetică nu poate fi împărtășită” și că, prin urmare, „a polemiza în numele ei este întotdeauna o greșeală”¹. Afirmția de mai sus este, desigur, în intenția autorului, un scut împotriva atacurilor celor lipsiți de competență estetică, dar, la rigoare, ea poate fi folosită chiar împotriva actului său canonizator. Căci, problematizând influența în locul *valorii*, cu argumentul (îndreptățit până la un punct) că aceasta din urmă „nu poate fi împărtășită”, gestul canonizator riscă să devină căutarea de asemănări și afinități și mai puțin *judecată estetică*.

Nu întâmplător, rolul pe care Bloom îl atribuie criticilor în constituirea canonului nu este câtuși de puțin decisiv: „... (ei) nu fac decât să ratifice adevărata operă de canonizare, perpetuată de continua concurență dintre trecut și prezent.” Nici măcar criticii mari, „foarte rari” (*the very rare, strong critics*), „nu modifică și nu extind canonul, chiar dacă încearcă asta”². În reprezentarea mea, criticii mari, „foarte rari”, e adevărat, intervin cu o anumită eficacitate în facerea și desfacerea unui canon literar. E destul să ne gândim la rolul doctorului Johnson în formarea canonului englez, la Sainte-Beuve sau, în secolul XX, la Benedetto Croce.

¹ *Ibid.*, p. 17.

² *Ibid.*, p. 418.

Lectura și relectura criticilor importanți, selectivă, eliminatorie, invalidantă sau, dimpotrivă, confirmatoare, are efecte incontestabile în spațiul canonic.

Dar Harold Bloom ține să dea întâietate scriitorilor, artiștilor, celor cu adevărat creatori. El crede în puterea de creație, de inaugurare a artei adevărate. Tot ce ne spune el despre „idiosincrazia” shakespeariană este memorabil: „el (Shakespeare) este mereu înaintea ta, conceptual și imagistic, oriunde ai fi. Te face să te simți anacronic pentru că te *conține*, nu îți se subsumează niciodată...”¹ Miracolul universalității shakespeariene constă tocmai în imposibilitatea reducăției sale istorice, sociologice, teologice, psihologice, morale. Dar apoteoza o atinge exegetul atunci când ne vorbește în trecere, fără să mai simtă nevoia unei argumentări, despre Shakespeare și puținii săi egali, care „ne-au inventat până la urmă pe toți”².

Mi se pare însă demn de a fi relevat încă un pasaj din *Introducerea* sa teoretică, acela în care consider că *modelează* efectul oricărei opere majore asupra oricărei doctrine estetice. Pe Shakespeare, spune el, „nu-l poți desluși printr-o nouă doctrină – fie ea marxismul, freudismul sau scepticismul lingvistic demanian”. Nu doctrina va desluși opera, ci, invers, opera va desluși doctrina, „nu prin prefigurare, ci prin postfigurare”. Nu doctrina va „citi” textul, reducându-l inevitabil, ci textul shakespearian va „dezlega” doctrina, care se va reformula în funcție de „rezistențele lui”: „Tot ce e important din Freud există deja la Shakespeare și cu o critică elocventă a freudismului pe deasupra.”³

Sau următoarea frază cu privire la grila marxistă aplicată lui Shakespeare: „*Coriolan* îl poate explica mult mai bine pe Marx din *18 Brumar al lui Ludovic Bonaparte* decât ar putea orice lectură

¹ *Ibid.*, pp. 23–24.

² *Ibid.*, p. 17.

³ *Ibid.*, p. 24.

marxistă să-l explice pe *Coriolan*.¹ Să recunoaștem că o asemenea frază ne-ar fi „prins” foarte bine aici, în România, înainte de ‘89. Dar nici astăzi nu cred că și-a pierdut actualitatea.

*

O discuție asupra materiei analitice a acestei cărți, adică asupra ipotezelor interpretative emise de marele cititor care este Harold Bloom în cazul fiecăruia dintre cei 26 de scriitori prezenți în sumar, ar fi ispititoare și ar fi putut fi pasionantă. Ar fi riscat să înmulțesc însă numărul acestor pagini introductive până la inacceptabil. Mă văd, prin urmare, nevoit să renunț și să mă limitez la un succint comentariu referitor doar la *Apendicele* conținând lista canonică propusă de autor; mai exact, la titlurile operelor care compun „canonul occidental” în versiunea sa „inevitabil subiectivă”, cum singur recunoaște. Orice asemenea listă nu are cum să nu fie discutabilă, mai cu seamă în partea care acoperă secolul XX sau perioada „haotică”. Harold Bloom însuși nu ne-o livrează decât sub rezerva caracterului ei profetic asumat. Fără îndoială că nici restul listei – dar în mod deosebit această parte modernă și contemporană – nu trebuie citit *ad litteram* și nici, cu atât mai puțin, fetișizat.

Nu mă voi opri, prin urmare, la nimic din ceea ce reprezintă gustul firesc al profesorului american, nu voi remarca absența unui nume sau a altuia; ceea ce mi se pare important, indispensabil de semnalat este însă o lacună simptomatică nu numai pentru o alegere personală, dar pentru o mentalitate mai largă. Despre ce este vorba?

Despre absența *totală* a Europei de Est (cu excepția Rusiei) din clasamentul întocmit de Harold Bloom pentru epoca „democratică”,

¹ *Idem*.

adică pentru literatura secolului al XIX-lea: nume ca Miczkiewicz, Petöfi, Sevcenko, Eminescu nu sunt considerate demne să figureze, romantismele est-europene parcă nici n-ar fi existat. Reactualizarea tardivă a listei canonice suprimă pur și simplu contribuția literară a Europei de Est, o face mai puțin vizibilă decât a fost în realitatea istorică.

Mai aproape, în secolul nostru, marea pată albă care separa Occidentul european de literatura rusă, singura recunoscută de Bloom, începe să se spargă prin apariția unor nume de țări a căror activitate literară este, în sfârșit, recunoscută. Acestea sunt Cehia (cu cinci nume de scriitori), Polonia (cu șase), Ungaria (cu trei) și Serbia împreună cu Croația, cărora le sunt atribuiți în devălmășie: Ivo Andrici, scriitor sârb din Bosnia, Vasko Popa, scriitor sârb de origine română, Danilo Kiș, scriitor sârb de origine maghiaro-evreiască. Și atât. România, Bulgaria, Ucraina, țările baltice etc. nu există – literar vorbind – nici în secolul XX. Cel puțin din locul din care privește Harold Bloom. Și ceea ce este de-a dreptul stupefiant: nu există nicăieri nici o explicație, nici o paranteză, nici o notă de subsol măcar în care să se facă unele delimitări, să se ia anumite – minime – precauții, nu suntem lăsați să bănuim nici măcar o rezervă mentală!

Ce să facem în această situație: să reproșăm – nostalgic și utopic în același timp – lui Harold Bloom că există încă destui scriitori „bărbați, albi și morți” – și, în plus, talentați – pe care lista lui îi trece cu vederea? Autorii est-europeni sunt discriminați fără să se poată măcar invoca *exterioritatea* criteriilor, cum se întâmplă în cazul celor afro-americani, chicano etc. Deși au cultivat consecvent canonul occidental, deși au servit și servesc – cel puțin din punct de vedere teoretic – drept bază de selecție pentru acest canon, ei nu au fost – și par să nu fie în continuare – pur și simplu luați în seamă. Nedreptatea ce li se face este enormă. Teritoriul pe care îl subîntind sumarul cărții și, mai ales, catalogul

canonic de la finele ei include și cultura română și cea bulgară, ucraineană, baltică, dar autorul le ignoră cu nonșalanța pe care i-o dă însăși erudiția sa. Întristător paradox!

Fără îndoială, „nimeni – nici măcar Harold Bloom –, oricât de împătimit de lectură, nu are timp să citească totul” și nici n-ar avea cum în condițiile unei competențe lingvistice fatalmente mărginite. Dar, atunci, asemenea limite se cer cu onestitate recunoscute. Nimeni nu pretinde, într-un asemenea context universalizant, preluarea, transcrierea fiecărui canon literar național, dar să pomeniți câțiva autori sârbo-croați (în realitate, sârbi) și să „sari” pur și simplu peste cei bulgari (nu mai vorbesc despre albanezi, care au dat cel puțin un scriitor de notorietate și de valoare – Ismail Kadare) direct la greci este o formă de ușurățate, dacă nu de suficiență intelectuală.

Să nu se fi întrebat intelectualul de anvergură care este Harold Bloom ce se întâmplă în spațiul cultural și lingvistic (admit, inaccesibil) care i-a dat, totuși, pe lângă Enescu și Brâncuși, pe Mircea Eliade, Emil Cioran și Eugène Ionesco – ultimul citat, totuși, în palmaresul francez? Dacă nici măcar acești autori de primă mână, care și-au câștigat o reputație mai mult decât europeană, nu își găsesc loc pe lista lui Bloom și n-au izbutit să îndrepte privirile acestuia spre cultura ai cărei exponenți sunt, fie și parțial, atunci ce ecouri internaționale să mai așteptăm de la marii și greu traductibilii noștri poeți moderni (Bacovia, Arghezi, Ion Barbu etc.), cărora am fi fost mulțumiți să li se atribuie acum, la sfârșitul secolului, fie și un rol „muzeal”? Nimeni nu-l acuză pe Harold Bloom că nu citește românește, dar mă întreb cine îl poate scuza că se comportă ca și cum limba română n-ar fi produs nici o operă memorabilă și, încă mai grav, ca și cum n-ar fi fost folosită de nici o literatură!

Încercarea de a explica lacunele de pe harta sa canonică l-ar fi adus, probabil, pe autor în situația de a preciza și nuanța

concepția despre canonul occidental și despre condițiile reformulării sale în secolul XX. Această concepție ar fi putut deveni mai flexibilă în sensul unei deschideri către culturile mici din estul Europei (dar nu numai), care au adoptat canonul occidental, dar nu s-au putut afirma dincolo de frontierele lor lingvistice din, în primul rând, motive social-politice, nu literar-artistice. Conjunctura recurent nefavorabilă – și nu absența valorilor – a îngreunat și adesea chiar a împiedicat accesul la o reputație internațională. O asemenea „deschidere a canonului” n-ar fi fost una forțată și exterioară, forțată din exterior, ci, dimpotrivă, interioară, firească. Ar fi fost, în același timp, o cale de descentrare a canonului, nu în sensul diminuării ori renunțării la valorile esențiale care l-au constituit – în primul rând valoarea estetică –, ci în acela al atenuării unor relații nonliterare de putere, al unei reechilibrări necesare. În acest fel, canonul occidental ar fi putut deveni cu adevărat *canonul euro-atlantic*.

Căci, dacă nu se poate ignora cultura și istoria a jumătate din populația Statelor Unite (cum pretind „resentimentarii”), nu se poate trece cu vederea nici peste cultura și literatura Europei de Est: acesta ar fi argumentul social-politic și moral. Dar există și argumentul *estetic*, mult mai potrivit și mai puternic, în măsura în care scriitorii din această parte a lumii s-au așezat, de bunăvoie și de multă vreme, sub jurisdicția lui. Principiul excelenței artistice a fost apărat aici și în condițiile grele ale dictaturii ideologice comuniste.

Firește, simpla adoptare și conformare la canonul occidental nu atrage după sine includerea în cuprinsul lui. Dar impune *includerea în concursul de valori* din ale cărui confruntări inerente, comparații și selecții succesive se constituie respectivul canon. Nu toți cei care scriu mizând pe originalitate, straniețate, excelență estetică sunt menși să intre în canon: ierarhizarea estetică e crudă și trebuie acceptată fără resentimente. Nu refuzăm, prin

urmare, ierarhia artistică, nici criteriile ei. Ceea ce refuzăm este desconsiderarea fără examen.

Sunt întrunite, dacă nu toate condițiile, măcar cele absolut necesare, pentru ca acest examen să se desfășoare normal și să ajungă la rezultate corecte, echitabile, echitabile în ordine estetică, firește, nu într-o ordine reprezentativă, călăuzită de alte criterii? Printre reperatele pe care Bloom le enumeră, circumstanțiind astfel calitatea estetică, excelența artistică, sunt următoarele: „acuitate cognitivă, forță lingvistică și putere de invenție.” Opera unui poet și gânditor ca Lucian Blaga nu îndeplinește, oare, aceste criterii? Desigur, cei care ar putea să depună mărturie într-o eventuală instanță de o asemenea factură ar fi puțini la număr. Cititorii de literatură română sunt rari în afara frontierelor lingvistice ale românității. Traducerile în limbi de circulație sunt puține și nu neapărat reușite. Circumstanțe atenuante pentru „judecători” există. „Sentința” actuală nu este însă mai puțin dezamăgitoare și contrariantă, pentru că nu se ignoră un poet, ci o întreagă literatură, o identitate creatoare colectivă. A lua în considerare producția literară a tuturor popoarelor din Europa nu reprezintă un act de corectitudine politică și de *deprofesionalizare estetică*. Dimpotrivă, a nu lua în seamă aceste creații este o probă de incorectitudine estetică.

Chiar dacă se situează, într-un fel, la periferia suprafeței de cuprindere și de acțiune a canonului occidental, România a adoptat, la rândul ei, acest canon, și-a cultivat elitele în spiritul lui și a propus creații cu nimic mai puțin canonizabile decât ale altor națiuni mai puternice sau mai bine situate din punct de vedere geografic. Dacă s-a produs cu adevărat o nedreptate canonică în acest secol, aceasta a fost făcută literaturilor mici din Europa, nu numai celei românești sau bulgărești, dar și celei finlandeze sau (chiar) olandeze (care nu au, nici ele, reprezentanți pe lista lui Bloom).

Concluzia pe care mă abțin s-o trag – din respect pentru autorul acestei splendide cărți și pentru impresionanta sa operă – este că ar exista *literaturi* (și, implicit, din păcate) *națiuni canonice* (sau canonizabile) și *literaturi* și/sau *națiuni necanonice* și/sau necanonizabile. Pentru că, altfel, e de neexplicat și de neînțeles ignorarea unor întregi spații de cultură care nu sunt nici măcar pomenite, necum analizate.

Sunt cu toată convingerea alături de Harold Bloom în apărarea canonului occidental, așa cum îl închipuie el, axat pe valoarea estetică, pe excelența artistică, pe „stranietate” ca indiciu al forței și diferenței calitative, împotriva imixtiunilor ideologice, sociale, rasiale, sexuale etc. Totuși, întrebarea mea este dacă, într-adevăr, bătălia pentru intrarea în canon s-a desfășurat întotdeauna și se desfășoară în continuare „numai și numai pe teren estetic”. Este, apoi, vorba de un concurs, într-adevăr, *deschis*, adică unul în care sunt acordate șanse egale fiecărui participant?

„Originalitatea autentică devine întotdeauna canonică”, spune Bloom și are, fără îndoială, dreptate în ce-l privește pe Shakespeare sau pe oricare alt mare autor dintr-o mare literatură. Dar dacă acest mare autor aparține unei literaturi mici? Atunci recunoașterea, validarea lui se oprește, de obicei, la nivelul canonului literar național, pe care nu-l depășește decât prin excepție (Ibsen și Hamsun pentru Norvegia, Strindberg pentru Suedia). Profesorul Bloom nu-și pune, din păcate, problema accesului – nu la canonul occidental, ci la concursul de valori pe care acesta se întemeiază – al autorilor proveniți din literaturile mici; nu e dispus să ia în considerație dificultățile actului însuși al traducerii, „restul” intraductibil ș.a.m.d.

Căci este o diferență importantă, esențială între poziția noilor pretendenți la canon din Statele Unite și aceea a reprezentanților țărilor mici din Europa. În vreme ce literatura celor dintâi e scrisă în *engleză*, putând, prin urmare, intra în concurs fără un alt efort

decât acela al creației propriu-zise, operele celorlalți, scrise într-o limbă „mică”, nefrecventată, necirculată, necesită eforturi complexe menite să provoace mai întâi traducerea, să le stimuleze și să le promoveze, urmând ca abia prin *intermediul* lor să poată spera la o recunoaștere, de cele mai multe ori tardivă. Fără acest „tribut” plătit limbilor „mari” – și, implicit, literaturilor „mari” – aceste opere mici nu au cum să intre în concursul de valori. Ele au fost, de fapt, desconsiderate nu pentru că n-au avut valoare, ci, pur și simplu, pentru că această valoare n-a putut fi apreciată, măsurată. Problema literaturilor „mici” din Europa nu este atât o problemă de „energie socială”, nici de „arhive” foucauldienne, cât de valori artistice rămase neomologate și nefructificate.

Lupta pentru intrarea în canon este o luptă între indivizi, e adevărat, dar, în cazul unui canon ce transcende frontierele naționale, aceștia devin *indivizi exponențiali*, purtători ai unei limbi de circulație, având în spate popoare mari și tradiții din toate punctele de vedere expansioniste. Privind sumarul cărții lui Bloom și catalogul său canonic, nu putem îndepărta impresia că ele sunt deschise cu o vădită generozitate reprezentanților marilor limbi și marilor popoare. Este, probabil, în firea lucrurilor să se întâmple astfel. Nu-i mai puțin adevărat că ne-am fi așteptat ca idiosincraziile unui intelectual de talia lui Harold Bloom să funcționeze altfel.

Care ar putea fi „politica” scriitorilor români de astăzi în condițiile în care efortul creator al predecesorilor lor n-a fost, în genere, validat, legitimat? Disputa canonică inițiată în Statele Unite amenință să producă – dacă se va extinde și în Europa – o situație paradoxală: înainte chiar de a fi reușit să ne impunem în cadrul sistemului literar pe care l-am practicat cu convingere și adeseori cu succes, riscăm să fim dați la o parte pentru că sistemul însuși tinde să fie înlăturat. Scriitorii români, care n-au izbutit să fie recunoscuți ca Bărbați, Europeni și Albi, vor fi de-acum

înainte respinși tocmai pentru că sunt Bărbați, Europeni și Albi! Am putea încerca să împingem în față puternicul detașament de poetese de care dispunem, dar poezia feminină din România e remarcabilă nu pentru că e feminină (și, într-un fel sau altul, resentimentară), ci pentru că e... poezie. Chiar și teme ei pre-dilecte nu sunt decât rareori specifice.

Și apoi cum să ne raliem unui atac care urmărește să impună, de fapt, un alt canon decât acela în care ne-am format și în care continuăm să credem? Spre deosebire de promotorii – americani sau nu – ai noului canon puternic politizat, noi avem tristul privilegiu de a fi trecut printr-o asemenea experiență; știm ce înseamnă marxismul în acțiunile lui culturale instituționalizate, cunoaștem mai ales efectele distructive ale leninismului în cultură. Suntem, prin urmare, în măsură să declinăm liniștiți o asemenea ofertă; vom cultiva în continuare exigența estetică, în speranța că, la un moment dat, cenzura prin neatenție a Occidentului canonic va înceta, iar identitatea noastră creatoare va fi, în sfârșit, recunoscută. La urma urmei, pentru lipsa noastră de vizibilitate actuală suntem chiar *noi* principalii vinovați.

Mircea Martin

