



Consens și valoare (sau despre paradoxurile ideii de canon)

Iulian BOCAI

Universitatea București, Facultatea de Litere
University of Bucharest, Faculty of Letters
Personal e-mail: iulian_bocai@yahoo.com

Consensus and Value (About the Paradoxes of the Canonic Idea)

The paper tries to raise some issues of a philosophical nature, pertaining to the idea of literary canon. The history of the canon is usually presented in one of two ways: either the canon is depicted as the result of social negotiation (the consensual explanation), or as the true reflection of a stable history of the permanent values of a culture (otherwise known as the best that has been thought and said). I argue that there are problems with each and that none is entirely true by itself alone, concluding that the consensual explanation is probably a more useful way of looking at cultural history.

Keywords: consensus, value, canon, value judgement, aesthetics, sociological hermeneutics



“Wherever there is a right way and a wrong, there must be a difference between them and it must be possible to find out what the difference is; and when found out and expressed in words, it is a rule for the operation.” (J. S. Mill)

În discuțiile despre canon, majoritatea criticilor tradiționali și mulți dintre cei români recad în forme subtile sau mai puțin subtile de idealism, presupunând că există unul fix și că el se impune de la sine, ori prin forța lucrurilor, și că ce mecanisme de impunere ale lui există, ele ori nu sunt ușor de descoperit, ori nu merită neapărat analizate, fiindcă important e că ceva se impune ca valoros în primul rând. Pentru că se bazează pe forța intrinsecă a lucrărilor literare care-l compun și pe talentul esențial al autorilor lor, canonul este în principiu justificat, chiar dacă nimeni nu neagă că în el pot ajunge temporar și obiecte artistice nemeritorii, ori că se poartă în marginea lui un oarecare comerț, o negociere culturală, în decursul căreia au loc omisiuni sau intercesiuni rău-voitoare în numele cărora se dau

mici lupte de gherilă, care însă nu reușesc niciodată să-l recompună în mod fundamental, fiindcă – și aici apare idealismul – ce e valoros se impune într-o oarecare măsură de la sine, prin consensuri culturale largi care arată, în primul rând, că este ceva în obiectul artistic însuși care generează acest consens. Acest ceva este *valoarea* lui.

În variantele naive ale acestui argument, ceva este valoros pentru că are valoare și ni se cere să ne mulțumim cu această tautologie. În variantele mai sofisticate și care merită luate în serios, se încearcă o teorie a valorilor prin care se caută sursa ultimă, imutabilă, a tuturor preferințelor noastre artistice – așa cum făceau esteticienii englezi și germani în Secolul Luminii, când discutau despre misterul „universalității” gustului. Această teorie a fundamentelor valorizării a eșuat filozofic și acum rămâne neurologiei poate ca, întorcându-se la intuițiile empiriste ale lui Burke și Baumgarten, să arate că într-adevăr a percepția frumosului este cumva universală (și ca atare, criteriu pentru ierarhiile noastre artistice, confirmând astfel

visul clasicismului, doar că într-o manieră mult mai ineistă decât își închipuiau filozofii secolului XVIII).

Însă chiar și-n măsura în care o asemenea explicație reduționistă ar fi posibilă (și probabil nu e), filologii n-ar accepta-o niciodată și pe bună dreptate. Între niște (încă) virtuale criterii finale și ireductibile ale preferinței estetice și obiectele artistice însele sunt atâtea straturi de semnificație că orice fundamentare a preferințelor artistice pe două sau trei principii de la bază pare hazardată (și nesatisfăcătoare, fiindcă n-ar explica mare lucru în final); ideea principală din cele ce urmează este că ar trebui să ne împăcăm odată pentru totdeauna cu gândul că acest gen de reducere la legi ultime, care era visul matematic al secolului al XVIII-lea și de care a suferit într-o vreme și structuralismul, este imposibil în umanioare, care în ultimă instanță rămân dependente de existența unui consens cultural și care sunt hermeneutici ale unor texte fundamentate pe seturi de valori implicite sau explicite stabilite tocmai prin consens. Aceasta este ideea directoare care trebuie luată de bună în studiul umanioarelor încă de la începutul oricărei analize. A doua, care decurge din prima este că orice canon este rezultatul unui consens cultural și că orice consens cultural canonic depinde de valori contextuale și e, prin urmare, schimbător.

Admițând acest lucru, însă, ne lovim de la bun început cu totul alt tip de probleme, dintre care unele par să fie la fel de irezolvabile ca cea a fundamentelor valorii. Lucrul cel mai greu de explicat pentru orice interpret al culturii e felul în care o comunitate culturală (subcultură, polis, oraș, națiune, regiune lingvistică, grup local etc.) își impune sieși o listă de creatori la care apoi, de-a lungul mai multor decenii și secole, se întoarce în mod repetat și o reconfirmă. Nu impunerea inițială este dificil de înțeles, fiindcă istoria culturală arată că astfel de microcanoane se formează aproape spontan peste tot unde există comunități creatoare, adică peste tot unde se adună oameni în numele unei preocupări artistice comune; comunitatea generează canonul (adică lista indispensabilelor culturale) așa cum generează și regulile conviețuirii laolaltă. Greu de explicat sunt tocmai mecanismele de retenție, fenomenul *fidelității estetice* îndelungate, motivele – adică – pentru care aceiași autori sunt reconfirmați ca fiind esențiali cultural de-a lungul perioadelor lungi de timp, a câtorva secole sau milenii, în contexte sociale și epoci foarte diferite de cea în care au emers.

1. O explicație oferită pentru succesul canoanelor într-o cultură este că ele sunt o formă de propagandă; fie religioasă (ca-n colegiile iezuite), fie aristocratică (ca-n academiile regale), fie comunistă (ca atunci când ești obligat să studiezi poemele epice ale lui Dan Deșliu), fie democratică (ca atunci când prezinți negativ istoria sclaviei și pozitiv lupta pentru libertățile civile) etc.

Și e adevărat: în esență, canonul este o formă de propagandă – în sensul nepeiorativ în care orice sistem de educație este propagandă, și anume în acela că o

comunitate de adulți autoimpuși, numiți sau aleși îndoctorează mintea copiilor în privința lucrurilor pe care le percep ca fiind cele mai importante din istoria culturii lor. Nu cred că poate fi negat că în sistemele de educație moderne (postiluministe) educația literară este rezultatul unui consens între birocrați, oameni politici și actori culturali carismatici în privința obiectelor artistice care reprezintă cel mai bine istoria și valorile acelei culturi. (Din păcate, faptul că adulții trebuie să le arate copiilor câte ceva despre trecut, tradiție și viață este insurmontabil, chiar și-n sisteme de educație mai puțin instituționalizate ca cel modern, și n-avem decât să-i facem fenomenologia și să spunem că nevoia de educație există pentru simplul motiv că atunci când vin în lume, copiii nu știu nimic.)

Firește că asta nu ne scapă de problema valorii. Se va spune: e adevărat, selecția canonului se face prin consens, dar el exprimă efortul acestor decidenți de a ajunge la cea mai justă expresie a unor valori care precedă selecția și care se regăsesc în ea. Doar că asta nu face decât să arate că orice canon este consensual prin însăși existența sa, căci el este rezultatul unui procedeu de excludere ca urmare a unor discuții despre adecvarea listei canonice la valori comunitare.

Iar oamenii care nu se simt reprezentați de canon știu asta foarte bine când cer să fie incluse în el și expresii ale propriilor culturi, ori minorități etnice, sexuale ș.a.m.d. Ei știu *instinctiv* că canonul este negociabil și presupun a ajuns în forma lui prezentă tocmai prin negociere (chiar dacă aici negociere nu înseamnă o tranzacție unu la unu, ci un dialog cultural mai larg).

Ca un comentariu marginal însă, încercarea de a introduce un nume pe lista de școală este adesea inutil de acerbă pentru ce obține: căci sunt și *dezavantaje* în oficializare, pe lângă avantajul promis al vizibilității, care ce asigură adesea nu este că autorul este atât citit, cât că se știe ceva despre el (de obicei banalități, fiindcă orice operă literară supusă de-a lungul mai multor decenii procesului de schematizare prin comentarii devine greu de scos din glosa locurilor comune). Ce nu se spune suficient de des este că canonul oficial (adică cel susținut de aparatul de stat, prin manuale, serbări naționale, lecturi publice, festivaluri, evenimente comemorative etc.) este concurat în mod serios de unele neoficiale, dar cu un pervers capital simbolic dat de marginalitate, iar aceste canoane marginale sunt mai importante pentru inovația și modele literare decât cele oficiale. Această marginalitate canonică trebuie înțeleasă strict ca marginalitate prin raportare la câmpul oficial –, căci succesul de public nu este întotdeauna garantat de accesul la manuale și catedre universitare: scepticii schopenhauerieni, filozofii materialistii și criticii religiei erau infinit mai citați, de pildă, în secolul XIX în Germania decât erau neokantieni și idealistii, care aveau, spre deosebire de primii, locuri în universități (la fel și existențialiștii francezi în secolul al XX-lea)¹. În cazul lor și-al multor alora faptul că nu au

intrare imediată în curriculum nu e un dezavantaj, căci succesul lor vine uneori din aceea că se ridică împotriva sistemului educațional conservator, în care clasicii sunt epuizați pedagogic. Nu există monopol canonic perfect și nici hegemonii culturale impermeabile.

1.2 Teoria canonului ca acord (și chiar ca acord hegemonic), condiționat istoric, nu poate fi contrazisă ușor însă. Niciun pedagog n-ar mai susține că trebuie să ne întoarcem la scolasticismul impus de teologi la 1500, ori la metoda de predare a limbilor vechi și de lectură acerebrată, de analiză gramaticală, fragment cu fragment a autorilor antici care se practica în multe școli din Occident la 1850. Niciun istoric n-ar mai cere să studiem exclusiv autorii antici, o idee pe care mulți oameni de cultură o apărau chiar și la sfârșitul secolului XIX. Exemplele sunt nenumărate, deci, de opțiuni canonice hegemonice ale trecutului pe care prezentul le respinge ca fiind inutile, nedrepte sau stupide, admitând prin însăși această respingere realitatea schimbării istorice a listelor de lecturi și a hermeneuticilor. Și într-adevăr, revoluțiile umaniste din Renaștere, științifică din secolele XVII-XVIII și neumanistă de la începutul secolului al XIX-lea sunt de negândit fără atacul lor la vechile canoane pedagogice și la metodele lor. Descartes vorbește des despre insatisfacția sa față de vechea educație, la fel Locke, la fel Rousseau. Aceste rupturi epistemologice pe care le celebrăm au fost urmate de și au dus la regândiri canonice masive. Ele au fost revoluții curriculare lente, dar decisive. Oamenii care le-au provocat știau că un mare dezavantaj al oficializării este că repetând aceeași informație de-a lungul a mai multor zeci de ani în aceeași formă creează scurtături în cunoaștere care mai apoi devin idei primite de-a gata; iar asta îngreunează gândirea în loc s-o încurajeze (la asta se referea Whitehead când acuza umanioarele, mai ales studiul literar, că produc „idei inerte”²⁾).

Ca atare, chiar și cei mai tradiționaliști apărători ai ideii de canon fix (care se face fără să se discute) nu pot susține 1. nici că el este expresie a unor valori imutabile; sau dacă o pot face, pretinzând că există un canon ideal care listează opere ce corespund acestor valori, dar că el încă n-a fost instituit istoric, atunci au sarcina ingrată (și imposibilă) de a dovedi de ce nimeni altcineva în afară de ei nu mai are acces la acest adevăr istoric 2. nici că este fixat în permanență, și sunt nevoiți astfel să admită că nici un canon nu e permanent, că nu există o listă a celor mai bune lucruri care s-au scris din cele mai vechi timpuri și până azi pe care toată lumea a respectat-o dintotdeauna în aceeași măsură. Dimpotrivă – ce se vede adesea în istorie e cât de des sunt contestate aceste liste pretins finale, cât de des sunt *discutate*. [E adevărat însă că problema nu e pe cât de simplă pare la prima vedere, fiindcă orice ruptură epistemologică mare nu respinge total vechile ierarhii, ci le reintegrează într-o altă hermeneutică, mai critică (dând apă la moară filozofilor care încă se mai încumetă

să gândească istoria dialectic). Dar tocmai astfel de reintegrări repetate au făcut ca într-un final literatura clasică, altădată epicentrul cunoașterii universitare, să devină acum lucrul acela pe care-l ținem în școli din nostalgie.]

Rămâne totuși un fapt că acest fel de contestare a canoanelor este la fel de răspândită în modernitate ca instituirea lor. Bătăliile canonice nu sunt invenții ale secolului XX și ale școlii Resentimentului. Și luând acest lucru de bun, n-avem cum să mai ignorăm calitatea *fundamental consensuală* a oricărei liste de lecturi prezentată drept definitivă, care nu doar că este, acum, rezultatul unei înțelegeri, dar este rezultatul unei înțelegeri care variază în funcție de variabilitatea istorică a valorilor comunitare însele.

Paradoxul este însă că existența unui canon este inevitabilă cultural, și asta se vede în aceea că contestatarii canoanelor tradiționale încearcă în fapt nu să ne scape de *tirania canonică* în genere, ci doar să le înlocuiască pe unele cu altele, care li se par mai îndreptățite. Acesta este primul paradox: *și anume că deși e gândit și prezentat ca o listă a indispensabilelor, un canon rămâne mereu deschis posibilității punerii sale la îndoială* pentru a reflecta noi realități istorice și, ca atare, noi așteptări, lăsând astfel deschisă poarta spre crize culturale recurente și înnoiri canonice sistematice. Și el rămâne deschis punerii sale la îndoială tocmai prin faptul că este dependent de contextul istoric și se schimbă cu el.

2. Dar chiar admitând ca adevărată această concluzie (a canonului deschis), problema valorii doar pare că dispăre. Împotriva ideii că totul e explicabil prin context și că poate fi redus la el, s-ar putea spune: câți dintre cei care acceptă drept definitive principiile contextualizării și al culturii ca consens ar fi de acord cu ideea că apologia filosofică a rasismului ori pedeapsa cu moartea ar fi justificate contextual și că motivul pentru care unele comunități le-ar respinge n-ar sta în superioritatea morală a acestora din urmă, ci doar într-o distribuție obiectiv diferită a credințelor comunitare în ele? E limpede, adică, că există culturi care prețuiesc viața și libertatea umană mai mult decât altele, însă nu e la fel de limpede că a prețui viața umană pozitiv este valoarea absolută? Iar dacă răspunsul este cel firesc și anume că *nimeni* nu crede în validitatea unui astfel de relativism dus la extrem, admitem că există ca atare cel puțin o valoare pe care o percepem ca fiind atemporală și transculturală, care este ideea că viața omului este sacrosanctă; iar această valoare este *absolut* superioară (absolut aici neînsemnând însă și *necesar*, din moment e evident că multe alte culturi n-o respectă).

Nu putem spune atunci că tocmai pe o astfel de valoare se întemeiază și certitudinea noastră că Aristofan e infinit mai bun, mai plăcut, mai amuzant decât Paul Everac, de pildă (deși cu primul și cu lumea lui n-avem de-a face, pe când cu lumea celui din urmă da)? Adică: dacă experiența morală pleacă de la ideea

de absolut a valorii morale, experiența estetică pleacă și ea de la o convingere sau de la o realitate similară? Consensualistii ar trebui să poată explica aici de ce preferăm la nivelul unei culturi întregi să rămânem fideli estetic unor opere care sunt foarte îndepărtate de orizontul existenței noastre sociale. Nu e de ajuns să se spună că operele pe care le reținem canonic ne confirmă (în mod repetat) cel mai bine (pre)concepțiile. Sau dacă se spune asta, trebuie dovedit ce preconcepții confirmă laolaltă Homer, Sappho, Dante, Rabelais, Don Quijote, Pușkin, Tolstoi, Dostoievski, Mann și Virginia Woolf etc. și cum explicăm cazurile în care un autor e încă admirat și studiat, deși pare că tocmai se ridică *împotriva* tuturor convențiilor sociale și artistice.

Poate drumul de la convingeri la validitatea verdictelor noastre estetice nu e la fel de drept ca-n cazul moralei, deși atunci când cineva spune că „o carte e bună pentru că e bună”, el comite un fel de raționament similar celui care spune că „viața unui om este sfântă pentru că e sfântă”, fundându-și preferința pe o tautologie fundată ea însuși pe ceea ce ia drept evident. Există însă în planul judecăților de valoare asupra artei un nivel al evidenței absolute, dincolo de care nu se mai poate coborî, și care ne permite să spunem „îmi place x pentru că asta place întotdeauna și-n orice instanță”?

Ca să existe, el ar trebui în orice caz să fie universal, iar asta nu face decât să ne întoarcă la esteticile raționaliste ale secolului XVIII, care au dat greș tocmai pentru că știm, în ciuda universalității artei, cât de diferite sunt reacțiile și preferințele estetice propriu-zise. Filozofii analitici aveau dreptate: „frumos”, „bun” sunt concepte umbrelă sub care intră diverse forme de apreciere a unei opere de către un participant la ea (citor, auditor etc.). Ce înțelegem în primul rând prin ele este: acestui om îi place opera X. Iar la ulterioare întrebări, aflăm și de ce e așa: și-anume că e scrisă într-un fel anume, că vorbește despre ceva ce-i stârnește interesul, că invită la identificare, că spune ceva cu care cititorul e de acord, că îl distrează, chiar dacă nu-i comunică nimic esențial și tot așa. Și acceptând că sub aceste adjective ale agreabilului se ascund pletore semantice greu de adus la un numitor comun nu doar că am anulat problema valorii cu totul, căci am introdus în preferință un nivel al relativismului subiectiv greu de rezolvat, dar am anulat și teoria consensului din același motiv, și anume că ceea ce numim consens n-ar putea, acum, să fie decât un acord comunitar aparent, care ascunde o diversitate de reacții la opera de artă, reacții care doar aproximează valorile comunitare.

Însă chiar și cu toate aceste nuanțe e greu de imaginat o lume în care valorile sociale ce determină valorile artistice să fie atât de diferite încât să ne facă să-l apreciem pe Paul Everac peste Aristofan. Și asta se întâmplă din două motive: 1. ori fiindcă bănuim că există un anumit tip de valori care nu se schimbă – care depind atât de mult de „natura ființei noastre”

încât sunt – în ce ne privește – nesubstituibile (și pe care teatrul lui Aristofan le exprimă mai bine) 2. ori că operele însele sunt purtătoarele unor valori care ne determină reacțiile, ori chiar ni le educă, dar care ni le-au educat în așa fel încât nu mai putem privi în afara lor: suntem, cum ar veni, prizonierii orizontului lor de receptare. (Strict logic, însă, nimic nu ne împiedică să ne imaginăm existența unei lumi în care toți autorii noștri mari de astăzi ar putea să *nu mai* placă, să nu mai fie considerați esențiali și să fie scoși din canon.)

Dacă acceptăm că există valoare autonomă în obiect, autonomă nu în sensul în care supraviețuiește în el ca o idee platonice, ci în acela că el are calități pe care nu putem decât să le admirăm, trebuie să admitem că există lucruri dincolo de consens, lucruri care ni se impun, dinspre obiectul artistic, ca fiind necesare. Or asta e imposibil de dovedit și e în directă contradicție cu una dintre intuițiile cele mai sigure ale istoriei intelectuale: și anume că unui autor care acum e perceput ca fiind absolut valoros i-ar fi putut lua secole să ajungă la acest statut, întâmpinând rezistențe din cele mai acerbe. De unde se vede că aprecierea *oricărui* autor este în ultimă instanță o chestiune de persuasiune și ca atare de consens.

Se poate spune, desigur, așa cum sugera în eseurile lui T. S. Eliot, că autorul schimbă tabloul literar de îndată ce se include în el, dar ce dovedește asta dacă nu că genul de valori pe care opera le aduce cu sine trebuie mai întâi să convingă, în timp, și să formeze gustul celor care mai apoi îl admiră (dovedind astfel că și în receptarea literară se nasc cercuri din acestea vicioase în care o operă, ca un virus, pregătește prin sensibilitatea ei cultura intelectuală în așa fel încât să poată fi mai bine apreciată de ea)?

2.2 Din observațiile de mai sus se ridică însă o altă problemă: simplul fapt că valorile se schimbă și că o operă literară se poate impune în ciuda vechilor paradigme estetice și împotriva lor arată măcar că trebuie să existe un mecanism socio-psihologic care generează valori noi, care apoi se impun cultural printr-un lung efort de persuasiune, devenind preferabile estetic unde până atunci nici nu fuseseră cunoscute sau acceptate. Și într-adevăr problema apariției valorilor noi pare simplă dacă o gândim în termeni idealști: și anume dacă ne gândim că valorile artistice originează *de novo* în mintea celui care le produce și apoi conving realitatea socială de propria lor validitate estetică.

Știm însă din istorie că lucrurile nu așa se întâmplă: în producția literară, ca și-n producția științifică, nimeni nu inventează roata. Pentru orice poet există un poet precedent și pentru orice canon oficial există alte câteva neoficiale, dar uneori mai bine văzute în anumite subcomunități (De Sade n-a fost niciodată predat în școli, dar rămâne cu toate acestea citit în ultimele secole). Obiceiul nostru intelectual, moștenit de la romantici, de a vorbi despre oameni de știință și scriitori ca despre niște indivizi perfect originali care

se nasc ca niște luceferi din marea virgină a biografiei lor ne formează proasta habitudine mentală de a ne gândi la procesul de creație ca fiind scos din istorie și, mai important, din comunitatea creatoare care-l face posibil. Firește, Shakespeare nu seamănă cu nimeni dacă e comparat cu Eminescu și cu Maiakovski și cu Anne Sexton. Dar dacă citești sonetiștii și dramaturgii din vremea sa, unii străluciți, vezi adesea cât de dependentă e arta lui de convențiile artistice ale perioadei. E adevărat însă că e deopotrivă mai original și mai abil decât mulți dintre ei și e la fel de adevărat că pentru aceste resurse subiective de abilitate artistică nicio teorie consensualistă nu are explicații (fiindcă ele gândesc realitate culturală în termeni de convenții internalizate).

Tocmai aici, în cazul convențiilor internalizate, intervin adesea consensualiștii și spun: sentimentul că un lucru este *in mod evident* preferabil altuia nu înseamnă că există un standard absolut al judecăților de preferință, ci doar că cineva și-a internalizat valorile variabile istoric într-o asemenea măsură încât ia drept permanent un discurs devenit aproape inconștient, care se întâmplă să fie discursul hegemonic al societății în care trăiește (adică ce, într-un fel sau altul, spune și orice speță a postcolonialismului). Și atunci sarcina criticului sau interpretului cultural nu mai este să încerce să ranforseze tocmai discursul acela, ci să se arate sceptic și să-i facă genealogia, pentru a-l deconspira drept ceea ce este (și anume rezultat al unor dinamici de putere) și pentru a-i face în ultimă instanță ceea ce toți postmodernii au învățat de la Nietzsche și Heidegger să facă: destrucția.

Se pot spune două lucruri împotriva acestei observații; în primul rând, ea presupune din partea celor supuși mentalității hegemonice un soi de predispoziție uniformă de a se lăsa posedați de prejudecăți și discursuri de putere pe care apoi le exprimă fie în mod deschis și partizan, fie – și mai interesant – în mod inconștient și performativ în selecțiile lor de zi cu zi, chiar și-n cele estetice. Știm argumentul, europenii citesc Balzac pentru că le oferă reconfirmări ale propriului centrism etc. Desigur, orice obiect de artă este un artefact și ca atare este predispus să fie și receptacul inconștient pentru prejudecățile autorului său și ale publicului căruia acesta i se adresează. Care nu înseamnă nimic altceva decât a spune: autorul și publicul au o lume în comun și opera, ca fiind o instanță a comunicării dintre ei, va fi încărcată cu acea lume.

În fapt, însă, lucrurile nu sunt niciodată atât de simple și operele artistice sunt rareori atât de perfect referențiale încât lumea lor să-și găsească o perfectă corespondență în ele, fiindcă un autor caută adesea prin operă să uluiască, deci să prezinte o lume necunoscută, să satirizeze, deci să critice lumea din care face parte, să distragă, deci să ofere refugii intelectuale, și doar uneori să confirme. Iar unele genuri literare aproape că nu sunt referențiale deloc ori sunt greu de politizat

implicit: ce atitudini ale lumii mele trădez când descriu liric căderea petalelor unei narcise albastre sau dacă scriu Jabberwocky? O operă nu este o *tabula rasa* în care vom găsi nedigerate, ca într-o simplă reflexie, prejudecățile și fobiile inconștiente ale unui context socio-istoric. Iar faptul că – chiar și presupunând o perfectă internalizare a convențiilor și prejudecăților – un autor se poate ridica *dincolo* de ele, fie și infinezimal, și institui printr-un astfel de *salt originar* un set de valori care le modifică pe cele vechi este pur și simplu irezolvabil teoretic de către sociologie și nu poate fi reprezentat deocamdată decât ca întâmplare, și anume nu se poate spune despre el decât că: *așa se întâmplă*. Aceasta este limita și limitarea majoră a teoriilor consensualiste, și anume că ele tind să nege posibilitatea unui „potențial subiectiv pentru revoluție”³.

În al doilea rând, ideea unei critici genealogice a valorilor internalizate (cum au făcut Nietzsche și mai apoi Foucault) arată, prin însăși existența metodei unei arheologii a cunoașterii, că proponenții ei presupun că se pot ridica dincolo de valorile primite de-a gata și împotriva lor și că, în acest caz, valorizăm pozitiv tocmai autonomia critică față de discursul hegemonic (pe care o vedem ca fiind superioară subscrierii la valorile tradiționale, inculcate). Iar cineva ar putea oricând să întoarcă această idee împotriva ei și să spună: însăși valoarea autonomiei critice față de discursul hegemonic trebuie să fie explicată contextual și istoric și chiar și în privința ei trebuie să existe un consens (care fluctuează cu fluctuația setului valoric pe care se bazează).

De unde se vede că nu se poate ieși cu ușurință din cercul vicios al problemei consensului și valorii decât căzând în relativismul absolut de mai sus. Și acesta este cel de-al doilea paradox, cel tare: *știm teoretic că orice canon este dependent de context și consensual, dar ne comportăm cultural ca și cum n-ar fi (știm, deci, că se negociază, dar ne comportăm ca și cum e stabil valoric)*. Și trebuie să ne comportăm astfel tocmai fiindcă nu putem pretinde că există opere indispensabile și în același timp să credem că ele sunt egale valoric cu orice alte expresii artistice (căci asta ar însemna că toate operele sunt la fel de bune și, în egală măsură, la fel de proaste).

Așa se face că alegerea între a trata istoria canonului ca o istorie a consensurilor (cum face postmodernismul) sau ca o istorie a expresiilor unui set teoretic limitat și critic recognoscibil de valori ultime (cum face critica estetică) pare să depindă mai puțin de cine are dreptate, cât de care parte a acestei antinomii alegi să te situezi. Dacă ne situăm de partea consensualistă, atunci vom face o analiză critică a discursurilor din trecut care va scoate la suprafață construcția socială a realității estetice, cu limita că nu vom putea explica foarte bine cum anume se produc valori noi și având mereu deasupra capului problema relativismului ca o sabie a lui Damocles. Dacă ne situăm de partea estetistă, vom

încerca să justificăm existența canonului încercând să depistăm sursele ultimele ale valorii estetice și vom pica astfel într-un formalism de tip normativ („toate operele frumoase sunt fundamentale astfel: x, y, z”). Ambele sunt feluri legitime de a privi istoria culturală, deși cred că prima deschide mai multe drumuri și e mai ofertantă explicativ, cu toate dificultățile ei. Cea de-a doua nu poate decât să sfârșescă într-un *regressus ad infinitum* în căutarea fundamentelor valorii și va rămâne nesigură atâta vreme cât nu le găsește și nu foarte profitabilă de îndată ce le-a găsit.

3. Ținând cont de aceste dificultăți irezolvabile, cred că o listă canonică trebuie văzută ca rezultat al întâlnirii dintre mecanismul social al consensului și posibilitatea valorii intrinseci a obiectelor artistice – intrinsecă însă nu în sens clasicist, ca număr de aur, sau normă naturală, ci în sensul în care cel care a gândit obiectul artistic a introdus în el tocmai structurile de stil și de semnificație despre care bănuia că sunt valoroase⁴ (chiar dacă la momentul enunțării lor ele erau valoroase doar pentru foarte puțini).

Dacă aceste valori introduse sunt stabilite la rândurile prin consens sau dacă sunt un dat n-ar trebui să ne mai intereseze, fiindcă problema e oricum irezolvabilă. Faptul însă că alții trebuie convinși și educați ca să aprecieze acele structuri arată fără drept de apel în ce măsură orice listă canonică este expresia unui acord de păreri și mai arată și necesitatea unei interpretări sociologice. Un scriitor nu este niciodată un scriitor bun pur și simplu și de la bun început. *Nu există clasicizare spontană*. Pentru oricare dintre scriitorii percepuți ca esențiali există o istorie a impunerii lor și toate aceste impuneri au contexte; dar asta înseamnă și că pot fi închipute contexte viitoare în care un autor esențial acum va putea fi complet ignorat, ca fiind irelevant. Motivul pentru care oamenii de cultură, celor români îndeosebi, le repugnă ideea acestui relativism este că simt și ei ce simte toată lumea: și anume că, știind asta, comunitățile trebuie de-acum să trăiască în conștiința impermanenței lor, unde până mai deunăzi se credeau adesea eterne. Și un asemenea raționament – deși teoretic logic – este perceput ca fiind în mod evident fals fiindcă *știm* că unele lucruri ne plac mai mult decât altele (aceasta e substanța celui de-al doilea paradox).

Certitudinea satisfacției estetice nu poate fi însă respinsă din capul locului ca o preferință irațională sau ca o reacție inconștientă învățată. Dacă faptul că o operă anume ne place se datorează unei perfecte îndoctrinări culturale (cum pretind consensualistii) e greu de spus: tocmai în faptul că acordul valoric în privința unui autor trebuie creat arată că el nu place spontan (cum s-ar întâmpla dacă valoarea ar fi inconștientă și s-ar manifesta automat în preferințe); și tocmai faptul că putem fi convinși să ne placă ceva nou arată că suntem sensibili la diferențe de calitate dintre obiectele artistice; problema infidelității estetice nu poate fi ușor explicată consensualist.

Cel mai serios obstacol al unei sociologii a literaturii este să explice aceste mutații de gust estetic, care sunt pur și simplu evenimente prea complexe social. Instituționalizarea unei mode intelectuale este mult mai ușor de urmărit decât apariția alteia noi, ori schimbarea celei existente. Știm că schimbările acestea au loc – fiindcă e evident, de pildă, că între 1850 și 1900 poezia europeană în Franța, Germania și Anglia începe să sune altfel și să vorbească despre altceva, înlocuind practica poetică dinainte; dar nu știm exact de ce se întâmplă asta. Cunoaștem că trebuie să aibă cumva legătură cu *viața*, dar asta nu spune nimic cu precizie. O explicație strict estetică însă, care vede în orice schimbare de gust o luptă dusă numai la nivelul valorilor, o explicație – adică – de tip nietzschean care vede în modele literare încercări de autoafirmare și răsturnări valorice fără miză socială este naivă. Literatura este reactivă și, dacă se întâmplă să instituie valori noi, această instituție nu se face în neant. De unde se vede necesitatea, în actul interpretării culturale, a unei hermeneutici sociologice ca metodă privilegiată de analiză.

Din aceste motive cred că problema explicării istoriei canonului literar nu se reduce, așa cum se presupune adesea, la o problemă de a ști ce trebuie preferat și la găsirea metodelor prin care această preferință poate fi elucidată critic cât mai bine. Problema canonului nu este, așadar, în primul rând o problemă de judecată de valoare care se reclamă de la un ideal invariabil. Existența canoanelor trebuie înțeleasă în ultimă instanță la intersecția dintre o sociologie a literaturii, o istorie a curriculumului și doar în ultimul și cel din urmă rând ca o dilemă axiologică.

Note:

1. Christian Kohnke, *The Rise of Neo-Kantianism: German Academic Philosophy Between Idealism and Positivism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 71.
2. Norton Whitehead, *The Aims of Education*, New York, Free Press, 1967, p. 4.
3. Herbert Marcuse, *The Aesthetic Dimension*, London, MacMillan Education, 1978, p. 4.
4. ...aici *valoros* referindu-se la acele structuri despre care bănuia că provoacă activarea în spectator a unei anumite preferințe (să-i zicem „estetică”, deși e mai puțin important).

Bibliography:

- Kohnke, Christian, *The Rise of Neo-Kantianism: German Academic Philosophy Between Idealism and Positivism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- Marcuse, Herbert, *The Aesthetic Dimension*, London, MacMillan Education, 1978.
- Whitehead, Alfred Norton, *The Aims of Education*, New York, Free Press, 1967.