

CANONUL ÎN LITERATURA ROMÂNĂ

Iulian BOLDEA

Abstract

The canon of a given historical moment is set, in a certain sense, at the point where tradition and innovation meet, as long as its significant energies draw on both the preceding esthetic canon and the attempt to overcome it. Undoubtedly, the changing of a canon is always preceded by a crisis situation. The moment when literature does no longer offer any viable esthetic solutions, when the expression is no longer self-sufficient, when it no longer fulfils its primary task with gnosiological efficiency, a moment of discontinuance occurs, a crisis both at the level of the outlook upon the world and at the level of the artistic form.

Introducere

Se discută mult, în ultima vreme, despre canonul estetic și literar. Discuția în sine e veche, doar terminologia e alta. După 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 anume 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 spune Mihaela Anghelescu în postfața la cartea lui Harold Bloom *Canonul occidental*, ca o “listă de autori socoțiți 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.

Schimbarea de canon presupune o bruscare a așteptărilor receptorilor, o mutație spectaculoasă de conținut și de formă, o contrazicere 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 anume 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 sîși, nu mai răspunde cu eficiență gnosologică 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 cartea sa *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 canonice care, în ciuda unor similitudini, au un profil cu totul distinct: canonul modernist și acela postmodernist.

Canonul modernist

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 elaborările 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”.

Lovinescu operează însă o distincție însemnată între “modernismul teoretic” postulat și practicat de el însuși în paginile revistei “Sburătorul” sub forma unei “bunăvoinți principiale față de toate fenomenele de diferențiere literară” și “modernismul de avangardă și experimental” al unor reviste avangardiste de atitudine radicală, precum “Punct”, “Integral”, “Contemporanul”, “unu” etc.

Ideea fundamentală pe care ne-o comunică teoria sincronismului a lui Lovinescu e aceea că, din cauza mijloacelor foarte evaluate de comunicare, cultura unui popor se dezvoltă prin imitație și adaptare, într-o strânsă relație de interdependență cu cea a altor popoare. Oponându-se, pe de o parte, teoriei maioresciene a “formelor fără fond”, Lovinescu crede, totodată, că în dezvoltarea unei culturi tendința de sincronizare cu spiritul timpului e precumpănitoare în fața spiritului național. 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

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 încoaie 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 a 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.

Criticul 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

eclectism 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 într-o 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 sorți 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.

Trebuie observat că realitatea editorială a ultimelor două decenii ne-a dovedit că există nu puțini scriitori ce-și așază deliberat operele sub zodie postmodernă, alții ce teoretizează cu mai mult sau mai puțin zel postmodernismul sau, de asemenea, scriitori ce nu-și anexează explicit conceptul dar pot fi încadrați în această paradigmă literară. Există, așadar, un traseu lămuritor, suficient de clar și de ușor de vizualizat ce pornește de la literatura generației optzeci și ajunge în poetica celeilalte generații, nouăzeci. Există, de asemenea, filiații, corespondențe, analogii, armonii ori dizarmonii între cele două vârste ale literaturii contemporane, pentru că, de asemenea, credem că între generații, îndeobște, nu există falii, ci căi de comunicație, mai subtile și mai statornice decât s-ar putea crede.

De altfel, ne putem pune întrebarea cât de eficient, de pertinent din punct de vedere metodologic e conceptul de generație literară, azi, într-o eră a tuturor descentrărilor, a

fracturilor și a deconstrucției flagrante a paradigmelor culturale. Sunt de părere că, azi mai mult ca oricând, conceptul de generație literară are un înțeles cu totul relativ, o semnificație care nu poate fi, cu nici un chip, absolutizată, în ciuda existenței efective a unor scriitori ce se revendică de la același spirit ideatic, de la aceleași norme programatice, de la un similar mod de a cunoaște și înțelege lumea și literatura.

Conceptul de generație, în ciuda precauțiilor cu care îl înconjurăm, se pliază pe o realitate *de facto* în cazul optzecismului, fenomen literar ce derivă dintr-o comuniune neîndoielnică de idealuri estetice și exigențe etice ale unor scriitori care, dincolo de un laudabil sentiment al solidarității intelectuale, și-au păstrat profilul expresiv inconfundabil. În ce privește generația nouăzeci, aceasta e mai puțin omogenă, e oarecum descentrată, în sensul existenței mai multor centre de polarizare (București, Iași, Cluj, Timișoara etc.), centre care, în ciuda veleităților autarhice, au viziuni diferite asupra chiar conceptului de generație, darmită asupra programelor, criteriilor și normelor artistice presupuse/ impuse de actul de creație.

De altă parte, se mențin, firește, vizibile distincții între scriitorii nouăzeciști și optzeciști, atât în privința opțiunilor estetice adoptate, cât și în ceea ce privește scriitura asumată. În același timp, trebuie spus că strategiile literare sunt diferite și datorită împrejurărilor în care au scris/ scriu reprezentanții celor două generații; dacă optzeciștii au scris într-o epocă dominată de dogmatism și de aberația totalitarismului, fiind siliți adesea să recurgă la practici scripturale ascunse, aluzive, subversive, într-un demers de supraviețuire spirituală, dar și să-și asume modelul unei exemplare solidarități, scriitorii nouăzeciști s-au afirmat după 1989 (chiar dacă au scris și înainte), în condițiile unei totale libertăți de expresie, ce și-a pus amprenta și asupra modalităților estetice, asupra strategiilor scriiturii ori asupra posibilităților de asumare a realului și a propriei condiții.

Nicolae Manolescu, în volumul său *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-a 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. E, în fond, o discuție ce rămâne deschisă.

Referințe bibliografice:

1. Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol.I., E.P.L., București, 1972;
2. ***, *Dicționar de terminologie literară*, coordonator Emil Boldan, Editura Științifică, București, 1970;
3. D. Micu, *Modernismul românesc*, vol.I, Ed. Minerva, București, 1984;

4. E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Ed. Minerva, București, 1981;
5. Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, Ed. Cartea Românească, București, 1987;
6. Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, Ed. Timpul, Reșița, 1996;
7. Negoieșcu, *Istoria literaturii române*, Ed. Minerva, București, 1991;
8. Negoieșcu, *Scriitori moderni*, Ed. Eminescu, București, 1996;
9. Z. Ornea, *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*, Ed. Eminescu, București, 1980;
10. ***, *Competiția continuă*, Ed. Paralela 45, Pitești, 1999;
11. Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Ed. Humanitas, București, 1999;
12. Ion Bogdan Lefter, *Postmodernism. Din dosarul unei «bătălii» culturale*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2000;
13. Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică*, Ed. Aula, Brașov, 2001;
14. Alexandru Mușina, *Unde se află poezia*, Ed. Arhipelag, Târgu-Mureș, 1996;
15. Gheorghe Perian, *Scriitori români postmoderni*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1996;
16. Liviu Petrescu, *Poetica postmodernismului*, Ed. Paralela 45, Pitești, 1996;
17. Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, IV, Ed. Cartea Românească, București, 1989;
18. Radu G. Țeposu, *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Ed. Eminescu, București, 1993;
19. Mihaela Ursa, *Optzecismul și promisiunile postmodernismului*, Ed. Paralela 45, Pitești, 1999.