Clasicism şi autoritate

Laurenţiu HANGANU*

Key-words: *aesthetics*, *classicism*, *authority*, *politics*, *subversiveness*

Nevoia compulsivă de dominaţie şi control – reversul psihologic al „curiozităţii" filosofice şi al „dorinţei" înnăscute de a cunoaşte[1] – preschimbă postulatele şi principiile gândirii logice în paradigme inflexibile, imobile şi restrictive, reunind accidentele realului şi puritatea desăvârşită a idealului în practica sanguinară şi estropiantă a operaţiei de cenzură. „Adevărata frumuseţe" – decretează înţeleptul-conducător şi, împreună cu el, orice autoritate – este cea care place omului virtuos şi educat (cf. Platon 1995: 85) (citeşte: „supus" (Platon 1986: 389e), iar chintesenţa ei, de la valenţele estetice ale ideii de *kosmos* până la echilibrul şi armonia proporţiilor din tiparele artistice, este *ordinea*[2]. Simetria, armonia, măsura şi euritmia sunt expresii ale „corectitudinii" (*orthotes*) (Platon 1986: 601d) operei de artă, adică ale consonanţei („conformităţii") creaţiilor imaginaţiei cu legile generale ale universului şi, prin rezonanţă metonimică, cu ale cetăţii (ideale). Obiectul estetic este socotit frumos („acceptabil") de către autoritate atâta vreme cât respectă

* Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu", Bucureşti, România.

[1] „Toţi oamenii au sădită în firea lor dorinţa de a cunoaşte" (Aristotel 1965: 980a).

[2] Demersul platonician din *Republica* şi *Legile* continuă, dându-i expresie politică, gândirea filosofilor presocratici, pentru care apariţia *kosmos*-ului este pusă în legătură directă cu ideea de ordine: pentru Heraclit, ca şi pentru Anaxagora, inteligenţa cosmică (*nous*) creează universul prin ordonarea haosului primordial, încât lumea, aşa cum este, devine sinonimă cu ordinea lucrurilor. Cunoaşterea însăşi înseamnă punere în ordine, iar legile universului se constituie într-un *corpus* raţional situat în opoziţie cu destinul – forţa întunecată şi imprevizibilă care guvernează reprezentările religioase primitive ale universului. Aflat în comuniune spirituală cu inteligenţa cosmică, înţeleptul reofici(alize)ază actul universal al creaţiei prin ordonare, impunând istoriei concrete – confuză şi amorfă în perspectivă teleologică – paradigma transcendentă a *Legii* – fundament al organizării şi funcţionării societăţii în dublul sens al convieţuirii interumane şi, mai ales, al relaţiei dintre fiinţare şi Principiul creator universal. Legea nu este, în viziunea tradiţională, o simplă convenţie – o expresie a vreunui acord social – ci legătura esenţială a omului şi societăţii cu o realitate exemplară, care le depăşeşte şi le întemeiază în acelaşi timp. De aceea, în alcătuirea normelor juridice, legiuitorul îşi îndreaptă simultan privirea către „lucrurile omeneşti" şi către cele „divine", pentru că „cele dintâi se împletesc cu cele de al doilea, astfel că un stat ce le adoptă pe cele divine le cultivă şi pe cele omeneşti. Dacă nu, e lipsit de amândouă" (Platon 1995: 48). Pe de altă parte, victoria pe care raţiunea, afirmându-şi şi impunându-şi preceptele, o dobândeşte asupra destinului se răsfrânge dramatic asupra locuitorilor de rând ai cetăţii, care, salvaţi de furia iraţională a destinului, cad pradă furiei raţionale – calculate şi reci – a legii. Controlul asupra destinului implică, în măsura în care salvează (sau pretinde că salvează), controlul asupra oamenilor.

BDD-A974 © 2011 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:01:13 UTC)

exigenţele canoanelor – normele şi regulile întipărite în producţia artistică în calitate de figuri simbolice ale raporturilor sociale (cf. Adorno 2006: 362).

Din punct de vedere politic, diversitatea aparent nelimitată a orientărilor artei se reduce la două aspecte, violent contrastante şi mutual exclusive: pe de o parte, clasicismul – arta autorităţii sau arta care face autoritate[3] – şi, de cealaltă parte, întreg spectrul a ceea ce, depăşind („încălcând") sistemele prescriptive şi normative oficial agreate, provoacă (la nesupunere), incită (la revoltă) şi subminează (autoritatea) – manierismul, barocul, romantismul, avangardismul ş.a.[4] Termenul „clasic", provenit din latinescul *classicus* („de rangul întâi între cele cinci categorii de cetăţeni, în conformitate cu criteriul averii", conform binecunoscutei definiţii a lui Aulus Gellus), consacră ierarhia şi ordinea (existente) în forma „scării de valori" şi impune „modelul" ca paradigmă sacrosanctă şi cenzitară, reducând orizontul opţiunilor creatoare la seria mimetic-repetitivă („benignă") a operelor şi au(c)torilor exemplari şi concentrând câmpul multidimensional al relaţiilor de putere la o schemă bipolară. Arta care face autoritate în câmpul scolastic şi arta privilegiată de autoritatea statală reprezintă cele două feţe ale aceleiaşi monede, întrucât preocuparea pentru conservarea ierarhiei culturale şi interesul pentru perpetuarea ordinii sociale sunt echivalente, lucru evident încă din demersul politic al gândirii filosofice platoniciene. De altfel, sensul etimologic-primar – ideologic prin excelenţă – al termenului „clasic" se constituie în fundalul difuz şi peren al tuturor conotaţiilor sale ulterioare, literare sau de orice altă natură: exemplar („modelator"), canonic („dogmatic"), tipic („nivelator"), didactic („obligatoriu"), ordonator („ierarhizant").

Clasicismul este unic, în vreme ce atitudinile artistice non-clasice au („îşi inventează") o infinitate de nume, care reprezintă tot atâtea travestiuri şi măşti – forme superioare de disimulare, create pentru a înşela ochiul vigilent şi necruţător al autorităţii. Metafizic vorbind, clasicismul este proiecţia în artă a Unului (suveran), a Principiului (imuabil), opus ca atare multiplului (federativ), contingenţei (instabile), diversităţii (haotice) şi schimbării (revoluţionare). În termenii practicii politice, clasicismul este absolutist, barocul este pluralist, romantismul – liberal, iar avangardismul – anarhist.

***

Construit ca efect de perspectivă, clasicismul *ţine la distanţă* („sub control") pasiunile/ inconştientul/ tendinţele divergente prin postularea de canoane, tipicuri şi uzanţe cu caracter centrifug şi (social) inhibitor – coduri de legi estetice şi politice în

[3] Conform definiţiei generice a termenului „clasic", unanim vehiculată încă de la apariţia *Dicţionarului Academiei franceze* (1694) şi reluată de Sainte-Beuve în eseul *Qu'est-ce qu'un classique?* din anul 1850.

[4] Îşi găseşte astfel rezolvarea una dintre cele mai spinoase probleme ale teoriei literare, formulată, la noi, în 1946 de G. Călinescu (urmat de Adrian Marino şi Matei Călinescu) prin recursul la paradox: „Nu există în realitate un fenomen artistic pur, clasic ori romantic. Racine e şi clasic şi romantic. Clasicismul elin e şi clasic, e şi romantic. Romantismul modern e şi romantic, e şi clasic, şi nu e vorba de vreun amestec material de teme, influenţe, tradiţii căci nu ne punem pe teren istoric, ci de impurităţi structurale. Clasicism–romantism sunt două tipuri ideale, *inexistente* practic în stare genuină, reperabile numai la analiza în retortă" (Călinescu, Marino et alii 1971: 10). „Retorta" despre care vorbeşte G. Călinescu nu este nicidecum un instrument al laboratorului critic, ci „lentila" (deformantă) a perspectivei politice.

BDD-A974 © 2011 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:01:13 UTC)

aceeaşi măsură. Normele artei clasice induc o stare de narcoză, de „linie izometrică" psihică în care lipsa de luciditate şi reacţie a „pacientului" – consecinţă a descurajării oricărui impuls de împotrivire şi revoltă – se traduce prin absenţa sau minimalizarea oricărei iniţiative novatoare.

Horaţiu, fiu de libert – şi de aceea lipsit, după legile Imperiului, de totalitatea drepturilor garantate de statutul de cetăţean roman –, îi priveşte „cu dispreţ" pe aceia care, situaţi în intermundiul dintre condiţia de sclav şi aceea de cetăţean, încalcă regula jocului şi încearcă să acceadă la o poziţie socială „necuvenită":

> Între lupi şi miei fireasca ură câtă e de mare,/ tot atât de multă scârbă pentru tine simţesc eu,/ robule cu pielea neagră de bătaie pe spinare/ şi cu gleznele tocite încă de un lanţ prea greu.// În zadar te plimbi, cu fală, îngâmfat de avuţie,/ căci Norocul nu-i în stare naşterea a ţi-o schimba[5].

Prins între spaima de a privi în urmă, în hăul ameţitor al lipsei de libertate şi demnitate, şi tentaţia primejdioasă a parvenirii, protejatul lui Mecena recomandă mulţumirea cu ceea ce este dat („impus"), întrucât a dori mai mult („a te împotrivi ordinii existente") aduce cu sine numai griji şi nefericire: „cu averea grijile, foamea de mai mult cresc:/ deci prea sus creştetul să-mi nalţ am drept să mă feresc/ [...] şi mi-e teamă/ a fi prea mult băgat în seamă". Conştient de „dreptul" său de a-şi accepta condiţia (smerită) şi de a se supune (autorităţii), poetul clasic „trăieşte clipa", „scurtându-şi după timp speranţa" şi renunţând, îmbiat („narcotizat") de parfumul vinului de Falern, la anticiparea („schimbarea") zilei de mâine:

> Nu cerceta – căci nu se cade! – o, Leuconoe, ce sfârşit/ meniră vieţii noastre zeii, nu ispiti necontenit/ pe zodierii din Caldeea – şi *rabdă orice-ar fi*, mai bine!// Au Joe da-ţi-a ierni mai multe, au cea din urmă pentru tine/ e asta care-acuma frânge de stânci tireniana mare,/ fii înţeleaptă, limpezeşte prin sită vinul în pahare,/ scurtează-ţi după timp speranţa; rea, vremea trece cât vorbim./ Culege ziua cea de astăzi: ce va fi mâine, noi nu ştim [s.n.].

***

Forma instituţionalizată a clasicismului – chipul remodelat şi retuşat (estetic) al autorităţii statale – este Academia, a cărei misiune constă în a păstra tradiţia („ordinea") culturală dată prin elaborarea şi validarea de norme intelectuale generale („integratoare"), exhaustive („obligatorii") şi universale („constrângătoare"). „Trebuie să-i silim pe poeţi [...] să nu mai caute a-i încredinţa pe tineri că zeii nasc răutăţi şi că eroii nu sunt cu nimic mai buni decât oamenii", spunea încă Platon (Platon 1986: 391d), pe deplin convins – în virtutea argumentului socratic după care forma supremă a plăcerii nu poate fi decât cea intelectuală[6] – că „este cu putinţă a se

[5] Traducerile din Horaţiu le aparţin lui de D.C. Ollanescu, Traian Costa şi Teodor Naum.

[6] Ascendenţa spirituală a filosofului-înţelept, – tradusă în dreptul de a decide, în numele tuturor locuitorilor cetăţii, atât formele legislative, cât şi criteriile de cenzură a artei – îşi are temeiul, argumentează Socrate, nu numai în capacitatea superioară de cunoaştere a filosofului, ci şi în disponibilitatea acestuia de a simţi „plăcerea adevărată" – mai intensă şi mai pură decât cea a muritorilor de rând: „Plăcerea celorlalţi, în afara celei a filosofului, nu este nici întru totul adevărată, nici pură, ci un fel de „schiţă" /de plăcere/". Căci, aşa cum există trei tipuri de oameni – negustorul, războinicul şi iubitorul de înţelepciune – există trei plăceri corespunzătoare: plăcerea câştigului,

BDD-A974 © 2011 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:01:13 UTC)

hotărî prin legi care cântece sunt frumoase prin natura lor şi a le prescrie ca modele sigure" (Platon 1995: 73). Nu altceva va afirma Jean Chapelain, ideologul clasicismului francez, aproape două milenii mai târziu: frumuseţea universală, decretează el, este „ceea ce *trebuie* să placă întregii lumi" (Chapelain, *apud* A. Adam 1964: 222) [s.n.].

Deloc întâmplător, prima instituţie academică europeană modernă, fondată de cardinalul Richelieu, a fost întemeiată, după înfrângerea Frondei, ca parte a unui dispozitiv politic atotcuprinzător, uniformizant şi coercitiv – statul centralizat şi autocrat al regelui-soare[7]. Profilat ca o nouă „religie", care, inspirată de gândirea lui Machiavelli, îşi însuşeşte atributele vechii credinţe creştine (cf. Adam 1964: 12), statul absolutist apare ca un mecanism grandios şi infailibil („ideal"), ale cărui legi se transmit („impun") corpului social şi literaturii deopotrivă:

> Acest „mecanism" pe care îl observăm la scriitorii politici inspiraţi de Richelieu se regăseşte la teoreticienii clasicismului. Atunci când criticii epocii construiesc o teorie a tragediei şi fixează regulile genului, asta nu se întâmplă din plăcerea de a-l urma pe Aristotel. Ci pentru că sunt convinşi că există o tehnică a tragediei. [...] Experienţa, cred ei, a dovedit că tragedia construită pe regulile cele mai minuţioase este cea care poate în cel mai înalt grad să încânte spiritul şi să stârnească pasiunile (Adam 1964: 13–14).

Regula de aur a clasicismului francez este „convenienţa", „bunacuviinţă" (*bienséance*), principiul imuabil („etico-metafizic") care, „înrudit îndeaproape cu necesitatea absolută" (Chapelain, *apud* Adam 1964: 225) – conform definiţiei din 1630 a lui Chapelain –, ajunge să înlocuiască ideea aristotelică de verosimilitate şi, în cele din urmă, să se substituie adevărului însuşi[8], în condiţiile în care scopul

---

plăcerea onorurilor şi plăcerea cunoaşterii. Dintre toate, continuă Socrate, plăcerea produsă de contemplaţie şi cunoaştere este cea mai înaltă şi, în acelaşi timp, cea mai cuprinzătoare, pentru că, urmărind aflarea adevărului, este o plăcere „autentică", spre deosebire de plăcerile „false" ale îndestulării trupeşti şi renumelui social, care sunt „iluzorii" (Cf. Platon 1986: 581c, 582 a-d, 586a-e). Astfel justificată, raţionalizarea plăcerii reprezintă ultima etapă a instituirii dominaţiei intelectului asupra realităţii: început ca structurare apotropaică a lumii în forma desăvârşită a *kosmos*-ului, demersul modelator al raţiunii sfârşeşte în absolutizarea propriei imagini, impunându-şi tirania asupra non-raţionalului prin intermediul tehnicilor (de interogatoriu şi tortură ale) logicii. Circumscrierea raţională a plăcerilor este actul prin care plăcerile sunt *intelectualizate* – luate în stăpânire şi dominate, sau, altfel spus, supuse constrângerii şi refulării într-un act care este, la origine, unul sado-masochist. Inversând sensul argumentaţiei platoniciene împotriva artei, se poate spune că plăcerea „superioară" („indirectă" şi „reflectată") a filosofului se îndepărtează de plăcerile „primare" (incluzându-le aici pe cele estetice) în aceeaşi măsură în care reprezentarea artistică se îndepărtează de adevăr. Filosoful nu trăieşte, nu experimentează celelalte plăceri, ci le contemplă închizându-le între limite – le ordonează, le judecă şi le pedepseşte. Plăcerea filosofului este plăcerea controlului însuşi.

[7] „Clasicismul, scrie Antoine Adam, corespunde unei concepţii extrem aristocrate a vieţii sociale. Pentru că dacă Richelieu a vrut să distrugă conduita independentă a marii nobilimi, el şi-a propus, pe de altă parte, să restaureze respectul ierarhiilor. Societatea era, în viziunea sa, formată din clase şi corpuri sociale bine definite, iar el nu concepea posibilitatea existenţei unei ordini politice dacă masele obscure, ignorante şi docile, nu ar fi fost subordonate unei elite născute pentru a acţiona şi comanda" (Adam 1964: 10).

[8] „Respectul pe care istoricul îl datorează adevărului îl scuteşte de cel pe care poetul îl datorează convenienţei (*bienséance*). Cum însă acest adevăr nu are trecere în artele frumoase, credem că, la rândul lui, el trebuie să lase locul covenienţei, pentru că a inventa şi a imita este unul şi acelaşi lucru" (Chapelain, *apud* Adam 1964: 229).

BDD-A974 © 2011 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:01:13 UTC)

esenţial al reprezentării dramatice trebuie să fie, subliniază academicianul-legislator, acela de a sancţiona şi corecta „obiceiurile proaste” (*mauvaises habitudes*), iar menirea literaturii (clasice), în general, de a curăţa sufletul de pasiunile impure şi desfrânate (*déréglées*) (cf. Chapelain, *apud* Adam 1964: 223, 225). În orizontul de aşteptare creat de ceremonialul de aprobare („cenzurare”) a rapoartelor Academiei de către primul ministru, convenienţa – rezultatul convertirii în estetic a ordinii statale – devine legea universală în numele căreia scriitorilor le sunt prescrise teme de creaţie „oportune”, spectatorilor le sunt indicate reguli de trăire şi înţelegere „adecvate”, iar academicienii îşi exprimă, în scrisori oficiale, „sentimentele” privitoare la operele literare:

> Concluzionăm că subiectul *Cid*-ului nu este bun, că păcătuieşte prin deznodământ, că este încărcat de episoade inutile, iar convenienţa lipseşte în multe locuri – ca şi starea de spirit propice spectacolului dramatic (*la bonne disposition du théâtre*) – şi că există multe versuri proaste şi modalităţi de vorbire impure [...] (Chapelain, *apud* Adam 1964: 231).

***

Calităţile creaţiei clasice alcătuiesc, în *Arta poetică* a lui Boileau, un adevărat catehism al conduitei cetăţeneşti, având drept fundamente bunul simţ, echilibrul, austeritatea, claritatea şi autocenzura, dând măsura unui sistem politico-estetic în care forma (aparenţa/ „rima”/ arta) se supune necondiţionat fondului (esenţei/ „sensului”/ autorităţii) aşa cum sclavul se supune stăpânului: „Să puneţi sensul frazei cu rima-n armonie;/ Zadarnic se tot ceartă că nu pot sta-mpreună:/ E doar o sclavă rima şi-i drept să se supună”[9]. În viziunea senină („salubră”) şi predictibilă („ortogenică”) a literaturii oficiale, „fantezia” nu poate fi decât un semn al „primitivismului” estetic, o slăbiciune („culpă”) inerentă oricăror începuturi – atunci când rima, în calitate de „podoabă” singulară, nu izbuteşte să suplinească absenţa normelor (întrupate de „număr” şi „ce(n)zură”), iar muzicalitatea, nesusţinută de substanţa („autoritatea”) sensului (dat), devine rezonanţă goală:

> În primii ani de cântec ai muzelor franceze,/ Putea doar fantezia în artă să troneze,/ Şi rimele la urmă, lipsite de măsură,/ Ţineau loc de podoabă, de număr şi cezură./ [...] Zadarnic îi daţi frazei un ton melodios/ Când vorba nu-i la locu-i, e versul vicios.

Adevăratul poet, atenţionează fără ocolişuri Boileau, trebuie să fie în primul rând „cinstit”, iar versurile sale, „inocente” – cultivând în exclusivitate „virtutea” („obedienţa”) şi evitând, cu orice preţ (estetic), să inspire „furtuni de sentimente” (antiguvernamentale):

> Când e cinstit poetul în versuri inocente,/ În inimi nu stârneşte furtuni de sentimente;/ Cu focul lui n-aprinde dorinţele-arzătoare./ Iubiţi numai virtutea atotcuprinzătoare!/ [...] Mi-e mult mai drag pârâul ce pe nisipul moale/ Prin pajiştea-nflorită în murmur trece-agale,/ Decât torentul aprig ce-n cursu-i tumultuos,/ Rostogoleşte pietre prin vadul gloduros.

[9] Traducerile din Boileau îi aparţin lui Ionel Marinescu.

BDD-A974 © 2011 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:01:13 UTC)

În contrast antinomic cu sublimul romantic[10], sublimul de tip clasic este unul epurat de orgoliu, îmblânzit şi domesticit („Alegeţi bine tonul, scriţi tema ideală,/ Sublimi fără orgoliu, plăcuţi fără spoială") – pentru că, (trebuie să) ştie toată lumea, atunci când „nu-ţi cunoşti măsura" („locul în ierarhia socială"), „să scrii nu izbuteşti".

***

Ferit de lumina egală a conştiinţei – pândind în faldurile obscure ale „trivialului" şi „imoralităţii" – adversarul cel mai perfid al exemplarităţii (etico-politice) clasiciste este, dezvăluie Boileau în *Satira a XII-a*, echivocul („dublul discurs") – figură retorică incertă, „femelă rea pe cât mascul periculos", „discurs impostor" care, proiectând umbre (de îndoială) asupra marmurii strălucitoare a adevărului (autorităţii), tulbură seninătatea („docilitatea") poetului-pedagog şi induce „chin" („nesiguranţă") şi „spaimă" („dezorientare") în cititor:

> Francezei tu îi eşti hermafrodit bizar./ De ce gen să te fac, tu, echivoc amar?/ Sau poate-amară? Căci vreun versificator/ Alege orice gen, cum cred, întâmplător./ Nu îmi răspunzi nimic. Să ieşi, perfid hidos,/ Femelă rea pe cât mascul periculos/ Ce crezi că-i inocent discursul impostor;/ Doar chin pentru poet şi spaimă-n cititor.

Definit prin simetrii negative şi polarizări antitetice în raport cu transparenţa şi liniariatea viziunii clasiciste, echivocul se constituie în figura stilistică reprezentativă a orientărilor non-clasice ale manierismului sau barocului: promotor al unui subiectivism exacerbat, eliberat de inhibiţii (normative) şi aprehensiuni (civice), manierismul ilustrează trecerea de la estetica de tip colectiv (convergent-autoritară) a şcolii la aceea individualist-liberală (divergent-anarhică) a personalităţii, cultivând capriciul împotriva regulii şi fantasma în dauna reprezentării mimetice. Jocul de cuvinte manierist destramă limpezimea univocă a sensului comun („clasic") şi disimulează implicaţiile politic subversive ale dublului discurs în oglinda enigmatică a paradoxului, ale cărui subtilităţi semantice şi conceptuale sunt rezervate unui grup restrâns de iniţiaţi – posesori ai ceea ce Baltasar Gracián numeşte *agudeza*, ascuţimea şi capacitatea de pătrundere („decriptare") intelectuală.

Mai suplă şi dispusă la compromis, atitudinea barocă îşi transpune dinamismul şi potenţialul contestatar în polimorfism („pluralism") şi sugestivitate („spirit aluziv") – joc vertiginos de lumini şi umbre care narcotizează privirea ascuţită a autorităţii şi eliberează bogăţia polisemantismului („spectrului politic") prin descompunerea sa prismatică în profunzimea („permisivitatea") multicoloră a vitraliului. Neregularitatea funciară a artei baroce contestă existenţa unui centru (de autoritate) absolut şi opune seninătăţii şi vizibilităţii clasice clarobscurul, sibilinicul şi absconzitatea – adâncimea crepusculară a formei imprecis conturate şi a culorii progresiv degradate până la pierderea cameleonică în mediul din care provine:

> Pentru arta clasică, frumuseţea şi vizibilitatea absolută coincid în mod desăvârşit. Pentru ea nu există nici un fel de unghiuri de vedere transversale, misterioase, nici un fel de adâncimi crepusculare, nimic din scânteierea unei ornamentaţii ce nu s-ar putea recunoaşte până la detaliu. Totul se dezvăluie în toată

[10] Eseul despre frumos şi sublim a lui Edmund Burke va apărea în 1758.

BDD-A974 © 2011 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:01:13 UTC)

> plenitudinea, de la prima privire. Dimpotrivă, barocul evită din principiu de-a lăsa să apară limitele formei, prezentând imaginea în totalitatea ei. În bisericile sale, el nu se mai mulţumeşte să facă din lumină un factor hotărâtor [...], ci-şi dispune în asemenea mod încăperile, încât să nu se dezvăluie dintr-o dată privirii şi să percepem mereu în el ceva niciodată pe deplin rezolvat (Wölfflin 1971: 190).

***

Febrilă şi acut conflictuală în dimensiunea prezentului imediat, relaţia dintre totalitarismul clasicist şi liberalismul artistic de toate nuanţele apare, din perspectiva istoriei culturale, ca fiind una de tip metabolic-integrator: după o perioadă de marginalizare, izolare şi respingere – întinsă, uneori, de-a lungul a sute de ani (cazul operei Marchizului de Sade) –, autoritatea „digeră" factorul contestatar prin oficializarea şi canonizarea a ceea ce, la un moment dat, era proscris, interzis şi anatemizat. În „durata lungă", clasicismul („autoritatea") pare să prevaleze întotdeauna, aşa cum atitudinile şi gesturile scandaloase ale dadaiştilor au fost adoptate şi pastişate, imediat după încheierea primului război mondial, de reprezentanţii păturilor sociale înalte. Clasicizarea este procesul prin care autoritatea tinde să neutralizeze toate formele de dezordine şi revoltă (estetică) şi să le transforme, vizualizându-le prin ocheanul întors al ideologiei oficiale, în tradiţie – formă a memoriei monumentalizată şi benignă politic, în care protestul a încremenit în istorie, iar scandalosul s-a epuizat în anecdotic. În termenii argumentaţiei lui Theodor Adorno,

> Cel mai adesea, receptarea edulcorează ceea ce reprezenta în artă negarea determinată a societăţii. Operele au de obicei un efect critic în momentul apariţiei lor; ulterior, ele se neutralizează, şi raporturile modificate nu sunt ultima cauză a acestui fenomen. Neutralizarea este preţul social al autonomiei estetice. Dar atunci când operele sunt îngropate în panteonul bunurilor culturale, ele sunt mutilate, ca şi conţinutul lor de adevăr. În lumea administrată, neutralizarea este universală (Adorno 2006: 324–325).

Sau, în chiar versurile lui Corneille din finalul *Cid*-ului, „Le temps assez souvent a rendu légitime / Ce qui semblait d'abort ne se pouvoir sans crime" ('Adesea vremea totuşi legitim a făcut / Ce se părea o fărădelege la-nceput'[11]).

În ciuda dialecticii implacabile şi lipsite de subtilitate a autorităţii însă, ceea ce face valoarea unei opere de artă – salvând-o astfel de la neutralizarea (estetică) totală şi asigurându-i influenţa spirituală stimulatoare („subversivă") – este ceea ce nu poate fi niciodată asimilat, convertit sau neutralizat – „restul", „urma", „rămăşiţa", „reziduul" – precipitatul insolubil, inconsumabil şi indestructibil rezultat din procesul alchimic al combustiei contestatare. Purtător a ceea ce teoreticianul american Harold Bloom defineşte, în cheia conceptuală a modernismului estetic, ca fiind „stranietatea" operelor canonice[12], reziduul este nu numai fascinant, ci şi toxic[13]: conţinând, în formă condensată şi criptată, memoria obscură a evoluţiei

[11] Traducere de St.O. Iosif.

[12] Calitatea inefabilă a capodoperelor de a străluci irezistibil în pofida uzurii prin frecventare şi tocire didactică (cf. Bloom 2007: 32).

[13] Este exemplară, în acest sens, reprezentarea literaturii decadente de la sfârşitul secolului al XIX-lea ca „otravă" a sufletului. Motivul cărţii ca „otravă" este omniprezent în imaginarul lui Oscar

BDD-A974 © 2011 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:01:13 UTC)

spirituale de până la el – aptitudinea de a intui resorturile profunde ale mecanismului istoriei umane, sau, altfel spus, „ştiinţa" de a submina şi distruge ordinea (dată) şi de a recrea lumea după tipare noi –, restul „învenineaz㔠(„instigă la revoltă") şi „otrăveşte" („provoacă tulburare") în orice timp şi în orice loc, pândind, asemenea unui virus letal ferecat în laboratorul hermetic al bibliotecii[14], doar clipa prielnică pentru a se activa şi manifesta. În acelaşi timp, asemenea mercurului – substanţă stranie şi proteică, simultan metal şi lichid, adică nici metal, nici lichid –, odată ingerat, restul nu mai poate fi nici eliminat şi nici neutralizat (de către autoritate); pentru cel „infectat" nu mai există speranţă (de „reeducare" sau „reechilibrare"), „maladia" protestului evoluând în ritm precipitat către finalul ineluctabil: ieşirea din complicitatea obedienţei şi acceptării – opoziţia deschisă, revolta şi revoluţia.

Bibliografie

Adam 1964: Antoine Adam, *Littérature française. L'Age classique*, Paris, Artaud.

Adorno 2006: Theodor W. Adorno, *Teoria estetică*, traducere de Andrei Corbea, Gabriel H. Decuble şi Cornelia Eşianu, Piteşti, Editura Paralela 45.

Aristotel 1965: Aristotel, *Metafizica*, traducere de St. Bezdechi, Bucureşti, Editura Academiei.

Bloom 2007: Harold Bloom, *Canonul occidental*, traducere de Delia Ungureanu, Bucureşti, Grupul Editorial Art.

Călinescu, Marino et alii 1971: G. Călinescu, Adrian Marino, Matei Călinescu, *Clasicism, baroc, romantism*, Cluj, Editura Dacia.

Platon 1986: Platon, *Republica*, traducere de Andrei Cornea, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică.

Platon 1995: Platon, *Legile*, traducere de E. Bezdechi şi Şt. Bezdechi, Bucureşti, Editura IRI.

Wölfflin 1968: Heinrich Wölfflin, *Principii fundamentale ale istoriei artei*, traducere de Eleonora Costescu, Bucureşti, Editura Meridiane.

Classicism and Authority

The article presents the relationship between classical literature and (political) authority, defining the aesthetic schools and orientations in a political perspective.

The analysis is based on French ideology of classicism from the 17th century (Jean Clapelain, Nicolas Boileau), as well as on ancient and modern aesthetic theories, especially Plato's and Adorno's.

Wilde, de pildă: Dorian Gray, eroul său, îşi dă seama, într-un moment de luciditate autoanalitică, că „fusese otrăvit cu ajutorul unei cărţi" – aceasta nefiind alta decât „Biblia decadentismului", romanul *A rebours* al lui Huysmans. Mai mult, Wilde însuşi avea să declare în apărarea sa, în cadrul procesului pentru instigare la homosexualitate care i-a fost intentat în martie 1895 de marchizul de Queensberry, că atitudinea şi opiniile pentru care este judecat îşi au rădăcinile într-o carte, binecunoscuta *The Rennaissance* scrisă de profesorul său de la Oxford Walter Pater.

[14] Intriga romanului lui Umberto Eco, *Numele trandafirului*, este construită, cum bine se ştie, în jurul motivului „cărţii otrăvite".

BDD-A974 © 2011 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:01:13 UTC)