



CE DISPARE DACĂ DISPARE LITERATURA? (PATRU COMENTARII DESPRE EXILUL LITERATURII)

Iulian BOCAI

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

WHAT WOULD DISAPPEAR IF LITERATURE DISAPPEARED? (FOUR COMMENTS
ON THE EXILE OF LITERATURE)

The paper is a general comment on the recurring theme of the institutional decline of literary study and the death of the traditional canon, as discussed by Mircea Martin in his essay „The Exile of Literature”. In Romania, as elsewhere, the issue has been fiercely debated; I try to show how some of the changes in attitude towards the traditional can be better explained by a careful analysis of the logical consequences of the tenets of important theoretical schools, namely formalism and sociology. I also argue that the traditional canon should not primarily be considered as an educational device and that its fate does not directly depend on its didactic use.

Keywords: literary theory, sociology of literature, formalism, literary education



„Interesul artistic se deosebește de interesul practic al dorinței prin faptul că el însuși își lasă obiectul să subziste liber pentru sine, în timp ce dorința îl întrebuițează în folosul ei, distrugându-l.”
(Hegel, Prelegeri de estetică)

1. Două feluri principale de reduționism explicativ a produs teoria literară din ultimul secol: unul este cel formalist, cu origini în estetica academică a secolului al XIX-lea, și unul este cel sociologic, cu origini în filozofia marxistă a aceluiași secol. Primul este un reduționism în sens propriu, adică o încercare de distilare a operei literare la presupusele ei forme finale, deși poate c-ar trebui menționată aici observația veche de mai bine de un secol a lui Tîmianov că formă nu este în niciun caz matrice

pre-gândită, ci aspect dinamic al operei ; formalismele antebelice pun mare accent pe pluristratificarea operei, fără să renunțe în același timp la idealul unității ei fenomenale. Evoluția lingvistică postbelică, mai ales cea structuralistă, a încurajat această tradiție – care era deja legată de evoluțiile științei limbajului încă din timpul Opojaz, dar parcă nu în moduri atât de aservite pe cât aveam să vedem mai târziu. Această intuiție, că poți să faci pentru literatură ce s-a făcut în altă parte pentru limbă, că poți să-i găsești „gramatica” era, la apariție, o presupuziție legitimă și explicabilă, dacă ne amintim că venea împotriva unei tradiții seculare de aproape exclusivă istoricizare a literaturii.

Încă se mai sărbătorește și cataloghează în

istoriografia literară, nu doar în România, prima apariție a istoriilor literare ca o trezire la conștiință a spiritului unei națiuni, care acum se percepe pe sine ca o unitate în evoluție; dar cu atât istoriile acestea sunt mai vechi, cu atât sunt mai ilizibile și cu atât sunt mai ușor de redus la soarta pe care o împărtășesc aproape toate istoriile literare din ultimele secole: aceea de a deveni mai degrabă documente pentru gândirea autorului lor ori documente despre percepția unei literaturi asupra ei înseși la un anumit punct în timp, dar rareori în fapt documente care să ofere o perspectivă generală și credibilă pentru ceea ce acea literatură este sau pentru ceea ce literaturile sunt în genere.

Spre deosebire de istoria politică, unde o înțelegere a șirului de compromisuri irepetabile pe care-l numim „trecut” elucidează măcar parțial forme de comportament politic și antrenează și educă o conștiință politică, istoria literară trebuie să fie o dare de seamă asupra unor obiecte estetice compuse în trecut, dar care, în fapt, prin aceea că sunt considerate ori ca având atracție universală, ori ca trebuind să fie redescoperite de fiecare generație în parte, ori ca obiecte cu care interacționăm într-un prezent exclusiv – care este prezentul percepției estetice –, sunt obiecte care tocmai din aceste pricini trebuie ținute în singurul moment în care admirația lor mai e posibilă și care e și momentul de care existența lor înseși ca obiecte estetice valide depinde: și anume în prezent.

În fața celei mai presante (și probabil irezolvabile) dileme a realității literare, și anume de ce ne place ceea ce ne place în literatură sau de ce aceste lucruri ne vorbesc, istoria literară are puține răspunsuri. Ea nu poate decât să pună în cronologie și să aproximeze explicații sau descrieri ale felului în care lucrurile care ne plac au apărut atunci când au făcut-o. Așa cum nu poate explica nici de ce lucruri care plăcuseră în trecut ne lasă acum reci, decât spunând că s-au perimat ori că și-au pierdut actualitatea, ea – cea mai ușor perimabilă dintre istoriile disciplinare.

Și atunci sunt ușor de înțeles încercările intermitente de a rupe cu această tradiție istoristă cu rădăcini în secolul Luminilor și de a încerca o dare de seamă asupra literaturii care să nu o arate pe aceasta în progresia ei, ci în ce are mai imutabil. Aici intră în scenă formalismul.

Când comparații francezi de la începutul secolului XIX vorbeau despre influențe și transferuri și imitații, încercau – pe modelul geologiei și anatomiei comparate – să facă pentru studiul literar ce Cuvier făcuse pentru biologie și Lyell pentru geologie. Să ofere, adică, taxonomia tuturor felurilor în care un „atom” literar trece dintr-o operă în alta, peste granițe, ca într-un necunoscut, dar presupus șir causal pe care ei se iluzionau că-l pot asimila celui natural. Când se vorbește despre miteme, când se caută gramatici ale Decameronului, când se studiază presupuse subterane inconștiente ale

literaturii sau chiar și – ca în deconstrucție – când se presupune că un text cedează mereu, dacă știi cum să-l deșiri, sub propria incoerență semantică și e mereu astfel în pragul imploziei, toate aceste lucruri opun istorismului o altă metodă de a ne uita la literatură, o metodologie de împrumut, analitică, și a cărei virtute constă în aceea că încearcă să găsească seturi de proprietăți subcontextuale, formulabile la un nivel înalt de generalitate și ca atare replicabile, în locul erudiției goale sau a simplelor și nesatisfăcătoarelor intuiții pe care ni se pare că le primim de la istorie. Ironia este că acest șir de metodologii curajoase care s-au perindat în ultimul secol sub numele de teoria literaturii sunt un efect, poate inconștient, al aceleiași porniri pozitivistice de a prelucra literatura pentru a-i găsi ireductibilul, deși multiplicitatea școlilor de analiză într-un domeniu este mai degrabă un semn de nesiguranță decât un efect al faptului că undeva ceva este înțeles cu precizie.

Motivul pentru care au existat atâtea hermeneutici analitice în teoria literaturii nu e atât pentru că a trebuit să trecem prin toate până să ne dăm seama că una dintre ele este superioară celorlalte, ci pentru că ne-am dat seama că despre operă se poate vorbi în toate aceste feluri, fără ca ele neapărat să se excludă, deși unele conflicte metodologice între ele arată că nu sunt întotdeauna compatibile. Și nici n-au cum să fie cu adevărat compatibile. Problema hermeneuticilor analitice – să zicem psihanaliză, structuralism, naratologie etc. – este nu atât că n-ar avea sens în ele însele, fiindcă în fond nu sunt decât aplicarea unor intuiții extraliterare asupra câmpului literar, în speranța că o să se poată face și pentru literatură ceea ce s-a făcut în altă parte pentru minte, limbă sau comunitate. Problema lor fundamentală este că presupun că lanțul causal în explicarea operei literare pornește de la nivelul lor explicativ, ignorând celelalte niveluri, unde analiza se face adesea în baza aceleiași presupuneri, ducând astfel la tot soiul de solipsisme analitice. Admițând că există deopotrivă infrarealități cerebrale, psihologice, lingvistice, naratologice etc. ale unei omnirealități literare, ce este greu de făcut este de explicat cum anume se fac tranzițiile cauzale între toate aceste niveluri, care în cele din urmă generează obiectul literar unitar și pe care nicio teorie nu le poate reuni; ca atare diversitatea școlilor teoretice din ultimul secol a pierdut din vedere tocmai dezideratul unității fenomenale a operei literare, polifonia în unitate teoretizată de Ingarden sau Bahtin.

Acesta nu e însă un reproș care trebuie să le fie adresat cu intransigență, fiindcă științele însele nu reușesc întotdeauna să înțeleagă cum se face tranziția de la un nivel la altul (să zicem de la biologic, la cerebral, la mental, la social-comportamental), îngropându-se în aporii pe care genul de analiză literară care le copiaza, fiind adesea doar o metodă imitativă, n-ar avea cum să le rezolve (și nici să le-nțeleagă uneori).



2. Celălalt reducționism, cel sociologic, este un reducționism în sens invers – el caută liniile de legătură finale dintre viața culturală și viața socială și ca atare face o analiză nu de formă, ci de context, sperând să găsească totuși în context tocmai influențele decisive, modul în care istoria materială comunică cu suprastructura. Ca principiu de cercetare, intuiția marxistă că fenomenele culturale sunt epifenomene rămâne fundamentală oricărei cercetări istorice și sociologice a culturii. La ea nu se mai poate renunța, pentru că în lipsa ei s-ar pierde prea mult. E un câștig și nu o pierdere pentru orice fel de istorie culturală să se uite la condițiile socio-economice ale mișcărilor intelectuale – și adevărul e că nu ca s-a făcut prea mult în această direcție, ci tocmai – că deocamdată s-a făcut prea puțin și înțelegerea noastră a acestor lucruri e nesatisfăcătoare. (Formalismul și-a consumat consecințele logice în moduri mai depline decât sociologia.) Desigur, s-ar putea ca înțelegerea noastră a modurilor fundamentale în care socialul determină culturalul să fie puțină pentru că această premisă, ca premisă, este mult prea generală și ca atare spune prea mult și, prin aceasta, nu ne indică uneori nici măcar de unde ar putea începe analiza. Care va să zică, ea înseamnă în implicațiile ei nici mai mult nici mai puțin decât că literatura este socială, care este deja o banalitate, fiind însă și o remarcă atât de generală, încât nu poate fi dovedită niciodată complet; ea funcționează mai bine ca axiomă a cercetării decât ca rezultat al ei (iar dacă pentru unele dintre ideile care fac modă în literatură s-ar putea indica o filiație socio-economică, felul în care istoria determină forme literare este imposibil de dovedit credibil; despre ele nu se poate spune sociologic decât că așa sunt și că se schimbă).

Ca axiomă, aceasta este genul de afirmație generoasă cu origini în filozofiile încă totalizatoare ale secolului XIX care rămâne fructuoasă, deși n-o să putem dovedi niciodată că este adevărată în toate cazurile posibile. În această privință, a parțialității ei explicative, ea își împarte defectul cu o altă teorie, ceva mai veche, romantică, care pretindea că literatura este un produs mental care tinde spre expresia unui ideal și că ce o definește ca literatură nu este ce împrumută lumii oamenilor, ci ce încearcă să imite în saltul ei spre perfecțiune – nu lucrurile care deja există, ci cele la care vrea să ajungă și care apoi, instanțiate în opera literară, oferă societății o imagine obiectivată, manevrabilă a acestui ideal, pe care societatea îl prelucrează în forme și mai inteligibile, asumându-și-l. Lukács sublinia undeva, într-o dispută de-a sa cu Ernst Bloch, că marii prozatori descriu, e adevărat, societatea contemporană, dar că o fac în așa fel, încât tocmai că extrag din ea formele evoluției ei ulterioare, fiindcă ei înțeleg dinamica socială cu bătaie lungă și joacă, în felul ăsta, rolul de avangardă evasiprofetică; ei ar exprima istoria înainte ca istoria însăși să știe să se exprime. Nici marxistii de început

așadar, discutând despre suprastructură (adică, în fond, despre autonomia vieții ideilor) și nici idealistii n-ar fi spus că un act cultural este ori complet ideatic, ori complet social. Diferențele dintre ei erau diferențe de accent, fiindcă, infinit mai bine educați filozofic decât teoreticienii literari postbelici, știau că excluziunea oricăreia dintre aceste dimensiuni sfârșește în aporie.

Însă această idee marxistă a culturii ca epifenomen, aprofundată de Gramsci, este, în linii mari, ideea care a stat la baza studiilor culturale contemporane și care a dus în cele din urmă la revoluția canonică postmodernă. Trebuie ținut minte însă că inițial niciuna dintre tabere nu cerea prin reducționismele ei particulare o îndepărtare de marele canon tradițional; iar marxistii antebelici întrețineau de fapt cultul marii literaturii, a literaturii care vorbește despre „umanitate”. Dimpotrivă, era cumva un paradox al analizelor lor că ele se păstrau în cadrul așa-numitei „literaturi înalte” (o sintagmă folosită și la noi cu un oarecare degajat dispreț, deși nu se înțelege mereu nici care sunt operele care intră în această categorie, nici ce e așa înalt la ele în primul rând, lăsând impresia că pentru cei care folosesc sintagma în felul acesta, „înalt” înseamnă doar că nu vor să depună efortul de care-și imaginează că e nevoie pentru înțelegerea lor).

Dar nu exista, e adevărat, niciun motiv pentru care, coborând la nivelul limbajului însuși, ori la cel al descrierii sociale, să se mai păstreze fidelitatea față de marele canon. Dimpotrivă, era o consecință de neevitat atât a formalismului, cât și a sociologismului, să presupună că cu cât mergi mai profund în căutarea structurilor literare ori sociolectelor, cu atât operele literare au mai mult în comun între ele și nu mai are rost să diferențezi între Flaubert și Eugène Sue. Stilistică, în fond, poți să faci și pe romanul de capă și spadă, așa cum o sociologie literară există și pentru romanul epistolar al secolului XVIII. [Estetica, fiind o știință a frumosului și având, prin urmare, inclusă în însăși definiția ei disciplinara limitarea la opere frumoase (la capodopere), nu a avut această problemă de diluare valorică decât în măsura în care a trebuit să explice legătura sau diferența dintre frumosul natural și cel artistic.]

Tocmai de această consecință logică s-au folosit studiile culturale ca să poată lărgi canonul, pentru că de-acum se putea spune: și aceste lucruri sunt importante, ba chiar, pentru că cultura cotidiană permează existența în moduri mai depline decât cea înaltă, în ea trebuie căutate fundamentele oricărei culturi. Și când lărgești definiția culturii la cotidian și spui că ea este spațiul de coordonate în care viața se întâmplă și nu, ca înainte, ceea ce individul acumulează prin efort, atunci ești obligat să te uiți analitic la cultura cotidiană, tocmai pentru că ea este cea care face posibilă, printre altele, și cealaltă cultură. Când Bahtin vorbea despre Rabelais și cultura populară a Evului Mediu, făcea, de altfel, tocmai genul acesta de analiză, înainte ca ea să fie la modă; deși își negocia altfel

distanțele față de obiectul central al interogației.

Ideea legăturilor vitale între culturile așa-zis înalte și cele cotidiene nu este o mare descoperire și rămâne, în esență, justă, fiindcă e aproape imposibil să distingi între influențe înalte și joase în operele scriitorilor mari (așa cum e o aroganță inutilă să crezi că jos, aici, înseamnă inferior; dimpotrivă, chiar și tradiționalismul estetic englez, de la Arnold la Eliot, înțelege foarte bine că o cultură națională este un continuum și nu cunoaște excluziuni definitive). Mai mult, știm că acești scriitori nu învață literatură doar de la marii predecesori – iar problema artei populare rămâne, mai ales pentru Antichitate, Romantism și Renaștere, centrală problemei literaturii în genere. De la cine s-a reclamat Boccaccio? Rabelais? Dante, despre care știm că era citit în biserici? Ce mare proză a citit Cervantes înainte să scrie *Don Quijote*? În afară de unele romane antice și romane cavalești, nu exista deloc proză „mare” când scria el, fiindcă tradiția romanului european modern trebuia să mai aștepte mai bine de jumătate de veac pe Defoe și Princesesa de Clèves.

Încă mai important, prozatorii și poeții contemporani, și cred că în ultimă instanță nici studenții nu trebuie lăsați să creadă, cum pretind unele curente academiste, că arta nu poate fi procurată decât prin osmoză culturală de la înaintași – căci instrumentele artistice înalte ale trecutului răspund adesea unor probleme trecute și s-ar putea să fie oarbe în fața dilemelor prezente. Artă se schimbă pentru că lumea se schimbă, n-a fost niciodată invers, și nu-mi pot imagina cum ar putea fi dovedit contrariul. E adevărat însă că există artă mare și e adevărat că e mare pentru că e nu doar mai abilă artistic, dar și mai profundă, mai ambițioasă, mai echidistantă în maniera aceea esențială și rară a celor care nu se grăbesc să judece, pentru că vor mai întâi să vadă și să înțeleagă tot. Dar tocmai pentru că artistul are ochii și inima deschise spre lume, el nu-și poate permite să disprețuiască viața în niciuna dintre manifestările ei – aș spune că, acolo unde teoreticianul elimină, ca să ajungă la esențial, artistul trebuie dimpotrivă să adauge. Artă obține prin acest exces democratic al deschiderii spre viața trăită ceea ce teoria obține mai degrabă prin moderație.

3. Tensiunea dintre formalism și sociografie este, începând cu secolul nouăsprezece, ubicuă oricărui domeniu umanist și, în ciuda exagerărilor din ultimul veac, cele două direcții de cercetare pot să cunoască declinul, dar să dispară cu totul nu se poate. Nu pot să dispară, fiindcă se bazează pe două intuiții sine qua non ale cercetării umaniste: 1. că dacă găsești suficiente similitudini de construcție între opere literare, poți să le definești ca structuri, sau măcar ca habititudini estetice (un lucru care se face de altfel de la Aristotel încoace) 2. că este imposibil să presupui că operele literare apar într-un vid istoric și că, de îndată ce pornești pe drumul contextualizării, îți dai seama că realitatea actului literar

este legată nu doar întâmplător, ci intim de istorie. Prima direcție are o istorie mult mai îndelungată decât cea de-a doua și a avut ocazia să eșueze și să renască de multe ori; istorismul sociologic început de Vico, Herder și doamna de Staël n-a beneficiat în mod serios decât de vreo două secole de analiză, dintre care doar unul de analiză serioasă, și e, în ce mă privește, la început.

De-aici încolo, modul în care alegi să mergi pe drumul deschis de aceste intuiții este doar o chestiune de dozaj, pe care e adevărat că structuralismul și studiile culturale au împins-o la extreme. Observația lui Mircea Martin din „*Exilul literaturii*” că semiotica și structuralismul pe de-o parte și studiile culturale pe de alta au îndepărtat cercetarea literară de literatura înțeleasă ca atare este incontestabilă. Această îndepărtare e însă o consecință firească a premiselor cercetării, și nu trădează neapărat literatura decât în măsura în care literatura a fost punctul de pornire al cercetării; ar fi mai bine spus că o lasă în urmă și o integrează în lumea mai mare din care face parte.

Într-o anumită măsură, o asemenea reintegrare era necesară – deși problema ei principală este că, mărinde câmpul de analiză la cultura înțeleasă în sens total, ea sfârșește în cele din urmă prin a nu mai analiza nimic anume. La fel și-n tabăra formalistă: chiar dacă am găsi structurile fundamentale ale limbii, asta nu ar explica literatura decât în măsura în care ea însăși este limbă – și ca atare ar fi o explicație prea generală ca să fie de folos. E adevărat că teoreticienii anilor '60 lasă impresia că voiau mai ales să scoată din text ceea ce mai degrabă l-ar fi distrus ca text, ori – mai bine – ceea ce mai degrabă l-ar fi păstrat ca text, dar l-ar fi distrus ca operă. Și asta nu înseamnă decât: cu cât câmpul de analiză este mărit și cu cât crești nivelul de abstractizare, cu atât ce afli devine mai puțin relevant pentru obiectul cercetării tale (dacă obiectul cercetării tale rămâne literatura).

În ultimă instanță însă, chiar dacă am fi obținut (și n-am obținut) răspunsuri pentru aceste întrebări generale despre structuri de sens și sociale, încă n-am fi avut un răspuns pentru întrebarea: Ce dispăre dacă dispăre literatura? Asta ca să vedem cât de puțin se rezolvă dacă se rezolvă întrebările fundamentale ale teoriei literare din ultimul secol. Așa că răspunsul pentru întrebarea de ce merită conservată „onoarea numelui” trebuie căutat în altă parte. El nu cred că poate fi obținut printr-o critică a teoretizărilor din ultimul veac, fiindcă chiar dacă ele ar fi avut succes, nu ne-ar fi adus întotdeauna mai aproape de explicitarea lucrului care ne interesează.

Ajunși în acest punct, majoritatea cercetătorilor literari se întorc învinși la vechiul agnosticism estetic al criticilor tradiționali, cel în care se recunoaște că nu știm exact pentru ce ne plac unele poezii, dar că ne plac și că ce ne îndeamnă să vorbim despre ele este tocmai fascinația aceasta, indicibilul. Nu știm ce e, dar este. Nu știm ce face, dar are loc. Fascinația, e drept, nu poate fi



lămurită sociologic și formal decât prin aproximări, ea scapă definițiilor, și ca atare, ca vechilor teologi, nu ne rămâne decât să definim literatura apofatic, dar copleșiți cumva de miracolul întâlnirii noastre cu obiectul artistic. Și cum această fascinație e luată mereu ușor ex officio, mai ales când li se recomandă altora canonul, ea nu este exprimabilă decât ca experiență (de lectură) – adică în forma criticii, critica fiind astfel ultima și cea mai durabilă formă a agnosticismului umanist (adică ultima practică intelectuală care n-a renunțat să creadă, împreună cu Eliot, că „nu critici cu adevărat pe cineva până nu i te supui”).

În acest caz, la întrebarea Ce este poezia bună? nu există deocamdată decât răspunsul: să arătăm spre o poezie bună și să spunem celui care ne-a pus întrebarea: Iată, aceasta este poezia bună. Deși acesta e semn al propensiunii criticii de a rămâne fără explicații tocmai atunci când explicațiile ne-ar fi cele mai utile, încercarea disciplinelor analitice de a explica preferința estetică este sortită și ea pieirii, fiindcă teoria valorilor pare să fie – după decenii de discuții – încă în fașa ei scolastică.

Iar pentru întrebarea Ce dispăre dacă dispăre literatura? nu putem face recurs nici măcar la un asemenea gest. Critica ne ajută aici în măsura în care face distincții informate, teoria în măsura în care caută să stabilească structuri și să ofere definiții pe baza lor, sociologia în măsura în care aruncă lumină asupra comunității artistice, iar istoria în măsura în care ne arată că orice formalism și orice sociografie literară sunt inutile dacă nu înțelegem schimbările lor succesive – dacă nu vedem evoluția vie a literarului. Cred totuși că începem să ne dăm seama după un secol de teoretizare în extremis că perspectiva istorică nu este doar una simplă, de control, pe care o luăm ca să ne asigurăm că ce înțelegem din celelalte perspective se întregeste cumva metodologic – ci că este tocmai spațiul discursiv în care celelalte analize, demarcate analitic, încep cu adevărat să capete sens și dimensiune. Și n-ar fi paradoxal că s-a săpat atât de mult în marxism în ultimul secol, încât pare că am ajuns înapoi la Hegel, care n-a spus-o, dar ar fi putut să spună că „fiecare operă este o întregă lume de reprezentări îngropate în noaptea istoriei”?

4. Nu în ultimul rând, trebuie lămurită mai bine legătura dintre literatură și școală, care nu înseamnă altceva decât legătura dintre tradiția gândirii și prezent. Metoda preferată, la noi și aiurea, de a te asigura că lucrurile cele mai bune din această tradiție ajung în mintea tinerilor, pentru ca mai apoi să le determine acțiunile în societate și să le circumscrie evoluția morală, a fost istoria de curs și manual, care – dintre toate felurile de istorii – depinde, ca să devină vie, adică semnificativă pentru cel cărui i se cere s-o înțeleagă, de abilitatea profesorului de a o face vie, abilitate care de cele mai multe ori lipsește. Din păcate, școala românească îi deprinde pe elevii ei cu un oarecare respect pentru

erudiție care, prost înțeles, și de cele mai multe ori e prost înțeles chiar de profesorii înșiși, le face pe victime să creadă că cea mai înaltă formă de cultură internalizată este cea a „cărțurarului umanist”, cărui i se iartă ușor păcatele politice dacă a scris zeci de cărți și a pus ordine în haosul culturii printr-un exercițiu de sistematizare care are întotdeauna ceva impunător. Toți marii noștri intelectuali sunt parcă avatururi ale lui Erasmus sau Mommsen. Chiar și radicalii gândirii ajung în sălile de curs universitare prezentați mereu cu același respect din oficiu, și poate nicio altă cultură nu e mai bună decât cea românească la transformarea chiar și a marilor radicali ai trecutului în „oameni ai cărții”, printr-un procedeu complex de anodinizare pedagogică – pe care istoria îl înregistrează și-n alte locuri, dar care la noi cunoaște o amploare teribilă.

Ca multe alte obiceiuri pedagogice, și acesta a pornit de la o idee pragmatică: și anume că trebuia să existe un vehicul prin care temele trecutului să ajungă în mintea prezentului și să o formeze. Din păcate, acesta a fost Manualul. De câte ori s-a vorbit în trecut despre virtuțile pedagogice ale literaturii, s-a invocat de obicei sintagma literaturii care educă valori morale și civice, cum o face și Mircea Martin la începutul eseului său; problema mea cu această supoziție este că, dacă acceptăm de la bun început că literatura e în stare să educe în sensul acesta, atunci trebuie să acceptăm și că problema adevărului este pentru ea centrală, căci întrebarea Cum e mai bine să trăiești în lume? se va întâlni cu „termenii unei epistemologii generale”, căci depinde de ei, și dacă ce vrem să păstrăm e tocmai abilitatea literaturii de a educa aceste valori, atunci trebuie să ne gândim serios cum o mai putem defini în termeni de „originalitate”, „atractivitate” și „devianță”, cum face domnul Martin, și ce consecințe ar avea asta pentru abilitățile ei educative.

Dar punctul orb, mi se pare, al lamentării generale despre dispariția literaturii din școli este că discută prea mult despre canon ca listă de lecturi pentru școală. Or canonul nu este nici un produs exclusiv școlar, nici unul exclusiv destinat școlii – dispariția unui autor din canonul de școală nu înseamnă scoaterea acelui autor din memoria culturală. De fapt, îmi imaginez situații în care excluderea lui ar putea să-l ajute. Nu școala este principalul reper pentru istoria literară, ci comunitatea filologică a republicii literelor și, mai important, literatura ca atare este o instituție diferită de școală, cu o dinamică diferită; școala a fost, istoric, întotdeauna mai conservatoare – timpii ei de schimbare sunt diferiți. Acest conservatorism este explicat parțial generațional, și anume prin aceea că majoritatea profesorilor care predau într-un sistem de învățământ în punctul x vor fi formați, prin forța lucrurilor, într-o cultură pedagogică diferită de cea, adesea tânără, care le cere schimbarea în direcțiile celor mai noi evoluții ideologice. Atunci când injecția de oameni noi în sistem atinge masă critică (adică pe parcursul a câteva generații), schimbările au

loc mai fluent. Acest gen de retard generațional are loc, fără îndoială, și-n comunitatea literară, dar comunitățile literare nu sunt atât de ierarhizate și birocratizate ca sistemele de învățământ și permit, uneori chiar încurajează, existența heterodoxiilor.

Tot așa cred că, dacă există un cadru comun de referință pentru viața culturală, el nu este atât școala, cât multe alte lucruri, pornind de la prejudecăți și mode, la filozofii de prestigiu în cadrul republicii literelor. Iar aceasta din urmă nu este atât de funest monocromă și uniformă în dogmele ei pe cât se crede. După 400 de ani în centrul atenției istoriei literare și intelectuale, Shakespeare n-ar putea să dispară nici măcar dacă ar fi scos din toate școlile din țările anglofone, pentru simplul motiv că lumea literară este pluricentrică, n-are miniștri și programe. Shakespeare e de altfel un exemplu potrivit aici: el a intrat ca obiect de studiu în școlile americane la începutul secolului XIX. Până atunci cum a supraviețuit? Nu în mintea celor care l-au iubit? Iar scriitorii afro-americani n-au rezistat până în anii '70, când au început să fie studiați în colegii, tot așa? Nu în bibliotecile celor care-i credeau importanți pe Langston Hughes sau Gwendolyn Brooks și care ar fi vrut ca Renașterea din Harlem să fie studiată așa cum se studia, tot pe-atunci, în colegiile americane, literatura religioasă protestantă de secol XVIII? E un lucru paradoxal, firește, că în cel mai sistematic educată civilizație din lume, soarta unui mare autor să depindă de afecțiunea întâmplătoare a celor care-l citesc în tăcere, dar a fost vreodată altfel? Literatura, ca artă, ia naștere în primul rând nu din pedagogie ci din afecțiune, tot așa cum filozofia ar trebui în mod ideal să

încurajeze gândirea, nu comentariile exegetice.

Motivul pentru care nu împart îngrijorarea generalizată a ultimelor câteva decenii în privința destinului studiilor literare este că mutațiile acestea mi se par inevitabile, iar trecutul e permanent reconsiderat de la Renaștere încoace; apariția unui alt subiect de studiu nu le anulează pe celelalte și nici nu le scoate cu totul din scenă. Dacă sunt vitale, dacă nasc pasiuni, dacă cei care le apară cred în adevărul lor, și – mai ales – dacă chiar sunt adevărate, ele ar putea supraviețui secole de-a rândul în afara universității și-a școlii; e adevărat că ar fi lipsite astfel de avantajul instituțional al finanțării, și că asta ar tinde să le facă secundare. Dar în cele din urmă, dacă o anumită informație literară, dacă înțelegerea ei productivă adică, depinde – pentru supraviețuirea ei – strict de școală, atunci e oricum terminată.

Mă întreb dacă nu cumva, pentru a păstra lucrurile acestea vii, nu avem nevoie uneori tocmai să uităm de „onoarea numelui”, ca să putem vedea, dimpotrivă, lucrurile din nou cu ochii celor care au avut norocul să uite. Poate că lucrurile acestea nu vor putea fi redescoperite în originalitatea lor decât când vom învăța noi înșine să gândim suficient de diferit încât să găsim de novo în ele ceva ce acum, când suntem hrăniți tocmai de ele, nu mai putem vedea la fel de bine. Prea mult mi se pare că lipsește din tradiția filologică o apologie onestă a rupturii; gândirea filologică a fost multă vreme o gândire curatorială, de colaționare, aservită problemelor textului, și de-aceia i s-a întâmplat de multe ori în lungul ei trecut să-l confunde pe „a ști” cu „a gândi”, tot așa cum n-a înțeles mereu că există mai multe drumuri spre același adevăr.

Note:

- 1 Vezi Iuri Tîmianov, „Noțiunea de construcție”, în *Poetică și stilistică. Orientări moderne* (București: Editura Univers, 1972), 153-156, unde vorbește despre unitatea operei, ca despre o „integralitate dinamică în desfășurare”.
- 2 Mircea Martin, „Exilul literaturii”, *Observator cultural*, nr. 996 (2019), <https://www.observatorcultural.ro/articol/exilul-literaturii>.
- 3 „You don't really criticize any other to whom you have not surrendered yourself”, apud. Frank Kermode, *Pleasure and Change: The Aesthetics of Canon* (Oxford: Oxford University Press, 2004).
- 4 Citatul original, din Enciclopedia științelor filozofice. Logica, spune: „Fiecare om este o întregă lume de reprezentări, care sunt îngropate în noaptea Eului.”
- 5 Cum istoriile literare și intelectuale sunt scrise în mare parte de universitari, nu e de mirare că majoritatea o să supraliciteze rolul pe care îl are catedra în viața intelectuală a națiunii.

Bibliography:

- Kermode, Frank. *Pleasure and Change: The Aesthetics of Canon*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Martin, Mircea. “Exilul literaturii” [“The Exile of Literature”]. *Observator cultural*, no. 996 (2019). <https://www.observatorcultural.ro/articol/exilul-literaturii>
- Tîmianov, Iuri. “Noțiunea de construcție” [“The Notion of Construction”]. In *Poetică și stilistică. Orientări moderne*. Bucharest: Editura Univers, 1972.