

O apologie agonică a canonului estetic (occidental)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹ *Ibid.*, p. 33.

² *Ibid.*, p. 10.

³ *Ibid.*, p. 34.

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

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

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

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

¹ *Ibid.*, p. 9.

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

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

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

¹ *Ibid.*, p. 419.

² *Ibid.*, p. 423.

³ *Ibid.*, p. 22.

⁴ *Ibid.*, p. 419.

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

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

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

¹ *Ibid.*, p. 32.

² *Ibid.*, p. 42.

³ *Ibid.*, p. 27.

⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁷ *Ibid.*, p. 27.

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

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

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

¹ *Ibid.*, pp. 28-29.

² *Ibid.*, p. 417.

³ *Ibid.*, p. 29.

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

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

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

¹ *Idem.*

² *Ibid.*, p. 19.

³ *Ibid.*, p. 28.

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

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

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

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

¹ *Idem.*

² *Ibid.*, p. 27.

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

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

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

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

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

¹ *Ibid.*, p. 36.

² *Ibid.*, p. 423.

³ *Ibid.*, p. 418.

pericol de a fi înlocuit de o muzică corectă din punct de vedere politic pentru companiile de balet ale lumii”¹.

*

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

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

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

¹ *Ibid.*, p. 424.

² *Ibid.*, p. 8.

³ *Ibid.*, p. 7.

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

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

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

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

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

¹ *Ibid.*, p. 6.

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

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

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

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

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

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

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

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

¹ *Ibid.*, p. 9.

² *Ibid.*, p. 11.

³ *Ibid.*, p. 14.