

## Clasicism și autoritate

Laurențiu HANGANU\*

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

Nevoia compulsivă de dominație și control – reversul psihologic al „curiozității” filosofice și al „dorinței” înnăscute de a cunoaște<sup>1</sup> – preschimbă postulatele și principiile gândirii logice în paradigme inflexibile, imobile și restrictive, reunind accidentealele realului și puritatea desăvârșită a idealului în practica sanguinară și estropiantă a operației de cenzură. „Adevărata frumusețe” – decretează înțeleptul-conducător și, împreună cu el, orice autoritate – este cea care place omului virtuos și educat (cf. Platon 1995: 85) (citește: „supus” (Platon 1986: 389e), iar chintesența ei, de la valențele estetice ale ideii de *kosmos* până la echilibrul și armonia proporțiilor din tiparele artistice, este *ordinea*<sup>2</sup>. Simetria, armonia, măsura și euritmia sunt expresii ale „corectitudinii” (*orthotes*) (Platon 1986: 601d) operei de artă, adică ale consonanței („conformității”) creațiilor imaginației cu legile generale ale universului și, prin rezonanță metonimică, cu ale cetății (ideale). Obiectul estetic este socotit frumos („acceptabil”) de către autoritate atâta vreme cât respectă

---

\* Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”, București, România.

<sup>1</sup> „Toți oamenii au sădit în firea lor dorința de a cunoaște” (Aristotel 1965: 980a).

<sup>2</sup> Demersul platonician din *Republica* și *Legile* continuă, dându-i expresie politică, gândirea filosofilor presocratici, pentru care apariția *kosmos*-ului este pusă în legătură directă cu ideea de ordine: pentru Heraclit, ca și pentru Anaxagora, inteligența cosmică (*nous*) creează universul prin ordonarea haosului primordial, încât lumea, așa cum este, devine sinonimă cu ordinea lucrurilor. Cunoașterea însăși înseamnă punere în ordine, iar legile universului se constituie într-un *corpus* rațional situat în opoziție cu destinul – forța întunecată și imprezvizibilă care guvernează reprezentările religioase primitive ale universului. Aflat în comuniune spirituală cu inteligența cosmică, înțeleptul reofici(alize)ază actul universal al creației prin ordonare, impunând istoriei concrete – confuză și amorfă în perspectivă teleologică – paradigma transcendentă a *Legii* – fundament al organizării și funcționării societății în dublul sens al conviețuirii interumane și, mai ales, al relației dintre ființare și Principiul creator universal. Legea nu este, în viziunea tradițională, o simplă convenție – o expresie a vreunui acord social – ci legătura esențială a omului și societății cu o realitate exemplară, care le depășește și le întemeiază în același timp. De aceea, în alcătuirea normelor juridice, legiuitorul își îndreaptă simultan privirea către „lucrurile omenești” și 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 și pe cele omenești. Dacă nu, e lipsit de amândouă” (Platon 1995: 48). Pe de altă parte, victoria pe care rațiunea, afirmându-și și impunându-și preceptele, o dobândește asupra destinului se răsfrânge dramatic asupra locuitorilor de rând ai cetății, care, salvați de furia irațională a destinului, cad pradă furiei raționale – calculate și reci – a legii. Controlul asupra destinului implică, în măsura în care salvează (sau pretinde că salvează), controlul asupra oamenilor.

exigențele canoanelor – normele și regulile întipărite în producția 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 și mutual exclusive: pe de o parte, clasicismul – arta autorității sau arta care face autoritate<sup>3</sup> – și, de cealaltă parte, întreg spectrul a ceea ce, depășind („încălcând”) sistemele prescriptive și normative oficial agreeate, provoacă (la nesupunere), incită (la revoltă) și subminează (autoritatea) – manierismul, barocul, romantismul, avangardismul ș.a.<sup>4</sup> Termenul „clasic”, provenit din latinescul *classicus* („de rangul întâi între cele cinci categorii de cetățeni, în conformitate cu criteriul averii”, conform binecunoscutei definiții a lui Aulus Gellus), consacră ierarhia și ordinea (existente) în forma „scării de valori” și impune „modelul” ca paradigmă sacrosanctă și cenzitară, reducând orizontul opțiunilor creatoare la seria mimetic-repetitivă („benignă”) a operelor și au(c)torilor exemplari și concentrând câmpul multidimensional al relațiilor de putere la o schemă bipolară. Artă care face autoritate în câmpul scolastic și artă privilegiată de autoritatea statală reprezintă cele două fețe ale aceleiași monede, întrucât preocuparea pentru conservarea ierarhiei culturale și interesul pentru perpetuarea ordinii sociale sunt echivalente, lucru evident încă din demersul politic al gândirii filosofice platoniciene. De altfel, sensul etimologic-primar – ideologic prin excelență – al termenului „clasic” se constituie în fundalul difuz și peren al tuturor conotațiilor 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 („își inventează”) o infinitate de nume, care reprezintă tot atâtea travestiuri și măști – forme superioare de disimulare, create pentru a înșela ochiul vigilent și necruțător al autorității. Metafizic vorbind, clasicismul este proiecția în artă a Unului (suveran), a Principiului (imuabil), opus ca atare multiplului (federativ), contingenței (instabile), diversității (haotice) și schimbării (revoluționare). În termenii practicii politice, clasicismul este absolutist, barocul este pluralist, romantismul – liberal, iar avangardismul – anarhist.

\*\*\*

Construit ca efect de perspectivă, clasicismul *ține la distanță* („sub control”) pasiunile/ inconștientul/ tendințele divergente prin postularea de canoane, tipicuri și uzanțe cu caracter centrifug și (social) inhibitor – coduri de legi estetice și politice în

<sup>3</sup> Conform definiției generice a termenului „clasic”, unanim vehiculată încă de la apariția *Dicționarului Academiei franceze* (1694) și reluată de Sainte-Beuve în eseu *Qu'est-ce qu'un classique?* din anul 1850.

<sup>4</sup> Își găsește astfel rezolvarea una dintre cele mai spinoase probleme ale teoriei literare, formulată, la noi, în 1946 de G. Călinescu (urmat de Adrian Marino și Matei Călinescu) prin recursul la paradox: „Nu există în realitate un fenomen artistic pur, clasic ori romantic. Racine e și clasic și romantic. Clasicismul elin e și clasic, e și romantic. Romantismul modern e și romantic, e și clasic, și nu e vorba de vreun amestec material de teme, influențe, tradiții căci nu ne punem pe teren istoric, ci de impurități 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 vorbește G. Călinescu nu este nicidecum un instrument al laboratorului critic, ci „lentila” (deformantă) a perspectivei politice.

aceeași măsură. Normele artei clasice induc o stare de narcoză, de „linie izometrică” psihică în care lipsa de luciditate și reacție a „pacientului” – consecință a descurajării oricărui impuls de împotrivire și revoltă – se traduce prin absența sau minimalizarea oricărei inițiative novatoare.

Horățiu, fiu de libert – și de aceea lipsit, după legile Imperiului, de totalitatea drepturilor garantate de statutul de cetățean roman –, îi privește „cu dispreț” pe aceia care, situați în intermuniul dintre condiția de sclav și aceea de cetățean, încalcă regula jocului și încearcă să accedă la o poziție socială „necuvenită”:

Între lupi și miei fireasca ură câtă e de mare,/ tot atât de multă scârbă pentru tine simțesc eu,/ robule cu pielea neagră de bătaie pe spinare/ și cu gleznele tocite încă de un lanț prea greu.// În zadar te plimbi, cu fală, îngâmfat de avuție,/ căci Norocul nu-i în stare nașterea a ți-o schimba<sup>5</sup>.

Prins între spaima de a privi în urmă, în hăul amețitor al lipsei de libertate și demnitate, și tentația primejdioasă a parvenirii, protejatul lui Mecena recomandă mulțumirea cu ceea ce este dat („impus”), întrucât a dori mai mult („a te împotrivi ordinii existente”) aduce cu sine numai griji și nefericire: „cu averea grijile, foamea de mai mult cresc:/ deci prea sus creștetul să-mi nalț am drept să mă feresc/ [...] și mi-e teamă/ a fi prea mult băgat în seamă”. Conștient de „dreptul” său de a-și accepta condiția (smerită) și de a se supune (autorității), poetul clasic „trăiește clipa”, „scurtându-și după timp speranța” și renunțând, îmbiat („narcotizat”) de parfumul vinului de Falern, la anticiparea („schimbarea”) zilei de mâine:

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

\*\*\*

Forma instituționalizată a clasicismului – chipul remodelat și retușat (estetic) al autorității statale – este Academia, a cărei misiune constă în a păstra tradiția („ordinea”) culturală dată prin elaborarea și validarea de norme intelectuale generale („integratoare”), exhaustive („obligatorii”) și universale („constrângătoare”). „Trebuie să-i silim pe poeți [...] să nu mai caute a-i încredința pe tineri că zeei nasc răutăți și 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<sup>6</sup> – că „este cu puțință a se

---

<sup>5</sup> Traducerile din Horățiu le aparțin lui de D.C. Ollanescu, Traian Costa și Teodor Naum.

<sup>6</sup> Ascendența spirituală a filosofului-înțelept, – tradusă în dreptul de a decide, în numele tuturor locuitorilor cetății, atât formele legislative, cât și criteriile de cenzură a artei – își are temeiul, argumentează Socrate, nu numai în capacitatea superioară de cunoaștere a filosofului, ci și în disponibilitatea acestuia de a simți „plăcerea adevărată” – mai intensă și mai pură decât cea a muritorilor de rând: „Plăcerea celorlalți, în afara celei a filosofului, nu este nici întru totul adevărată, nici pură, ci un fel de „schiță” /de plăcere”. Căci, așa cum există trei tipuri de oameni – negustorul, războinicul și iubitorul de înțelepciune – există trei plăceri corespunzătoare: plăcerea câștigului,

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

Deloc întâmplător, prima instituție academică europeană modernă, fondată de cardinalul Richelieu, a fost întemeiată, după înfrângerea Frondei, ca parte a unui dispozitiv politic atotcuprinzător, uniformizant și coercitiv – statul centralizat și autocrat al regelui-soare<sup>7</sup>. Profilat ca o nouă „religie”, care, inspirată de gândirea lui Machiavelli, își însușește atributele vechii credințe creștine (cf. Adam 1964: 12), statul absolutist apare ca un mecanism grandios și infailibil („ideal”), ale cărui legi se transmit („impun”) corpului social și literaturii deopotrivă:

Acest „mecanism” pe care îl observăm la scriitorii politici inspirați de Richelieu se regăsește la teoreticienii clasicismului. Atunci când criticii epocii construiesc o teorie a tragediei și fixează regulile genului, asta nu se întâmplă din plăcerea de a-l urma pe Aristotel. Ci pentru că sunt convingși că există o tehnică a tragediei. [...] Experiența, cred ei, a dovedit că tragedia construită pe regulile cele mai minuțioase este cea care poate în cel mai înalt grad să încante spiritul și să stârneasă pasiunile (Adam 1964: 13–14).

Regula de aur a clasicismului francez este „conveniența”, „bunacuviniță” (*bienséance*), principiul imuabil („etico-metafizic”) care, „înrușinat îndeaproape cu necesitatea absolută” (Chapelain, *apud* Adam 1964: 225) – conform definiției din 1630 a lui Chapelain –, ajunge să înlocuiască ideea aristotelică de verosimilitate și, în cele din urmă, să se substituie adevărului însuși<sup>8</sup>, în condițiile în care scopul

---

plăcerea onorurilor și plăcerea cunoașterii. Dintre toate, continuă Socrate, plăcerea produsă de contemplație și cunoaștere este cea mai înaltă și, în același timp, cea mai cuprinzătoare, pentru că, urmărind aflarea adevărului, este o plăcere „autentică”, spre deosebire de plăcerile „false” ale îndestulării trupești și renumeluzii social, care sunt „iluzorii” (Cf. Platon 1986: 581c, 582 a-d, 586a-e). Astfel justificată, raționalizarea plăcerii reprezintă ultima etapă a instituirii dominației intelectului asupra realității: început ca structurare apotropaică a lumii în forma desăvârșită a *kosmos*-ului, demersul modelator al rațiunii sfârșește în absolutizarea propriei imagini, impunându-și tirania asupra non-raționalului prin intermediul tehnicilor (de interogatoriu și tortură ale) logicii. Circumscrierea rațională a plăcerilor este actul prin care plăcerile sunt *intelectualizate* – luate în stăpânire și dominate, sau, altfel spus, supuse constrângerii și refuzării într-un act care este, la origine, unul sado-masochist. Inversând sensul argumentației platoniciene împotriva artei, se poate spune că plăcerea „superioară” („indirectă” și „reflectată”) a filosofului se îndepărtează de plăcerile „primare” (incluzându-le aici pe cele estetice) în aceeași măsură în care reprezentarea artistică se îndepărtează de adevăr. Filosoful nu trăiește, nu experimentează celelalte plăceri, ci le contemplă închizându-le între limite – le ordonează, le judecă și le pedepsește. Plăcerea filosofului este plăcerea controlului însuși.

<sup>7</sup> „Clasicismul, scrie Antoine Adam, corespunde unei concepții extrem aristocrate a vieții sociale. Pentru că dacă Richelieu a vrut să distrugă conduita independentă a marii nobilimi, el și-a propus, pe de altă parte, să restaureze respectul ierarhiilor. Societatea era, în viziunea sa, formată din clase și corpuri sociale bine definite, iar el nu concepea posibilitatea existenței unei ordini politice dacă masele obscure, ignorante și docile, nu ar fi fost subordonate unei elite născute pentru a acționa și comanda” (Adam 1964: 10).

<sup>8</sup> „Respectul pe care istoricul îl datorează adevărului îl scutește de cel pe care poetul îl datorează convenienței (*bienséance*). Cum însă acest adevăr nu are trecere în artele frumoase, credem că, la rândul lui, el trebuie să lase locul convenienței, pentru că a inventa și a imita este unul și același lucru” (Chapelain, *apud* Adam 1964: 229).

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

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

\*\*\*

Calitățile creației clasice alcătuiesc, în *Arta poetică* a lui Boileau, un adevărat catehism al conduitei cetățenești, având drept fundamente bunul simț, echilibrul, austeritatea, claritatea și autocenzura, dând măsura unui sistem politico-estetic în care forma (aparența/ „rima”/ arta) se supune necondiționat fondului (esenței/ „sensului”/ autorității) așa cum sclavul se supune stăpânului: „Să puneți sensul frazei cu rima-n armonie;/ Zadarnic se tot ceartă că nu pot sta-mpreună:/ E doar o sclavă rima și-i drept să se supună”. În viziunea senină („salubră”) și 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 izbutește să suplinească absența normelor (întrupate de „număr” și „ce(n)zură”), iar muzicalitatea, nesuștinută de substanța („autoritatea”) sensului (dat), devine rezonanță goală:

În primii ani de cântec ai muzelor franceze,/ Putea doar fantezia în artă să troneze,/ Și rimele la urmă, lipsite de măsură,/ Țineau loc de podoabă, de număr și cezură./ [...] Zadarnic îi dați frazei un ton melodos/ Când vorba nu-i la locu-i, e versul vicios.

Adevăratul poet, atenționează fără ocolișuri Boileau, trebuie să fie în primul rând „cinstit”, iar versurile sale, „inocente” – cultivând în exclusivitate „virtutea” („obediința”) și evitând, cu orice preț (estetic), să inspire „furtuni de sentimente” (antiguvernamentale):

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

---

<sup>9</sup> Traducerile din Boileau îi aparțin lui Ionel Marinescu.

În contrast antinomic cu sublimul romantic<sup>10</sup>, sublimul de tip clasic este unul epurat de orgoliu, îmblânzit și domesticit („Alegeți bine tonul, scriți tema ideală./ Sublimi fără orgoliu, plăcuți fără spoială”) – pentru că, (trebuie să) știe toată lumea, atunci când „nu-ți cunoști măsura” („locul în ierarhia socială”), „să scrii nu izbutești”.

\*\*\*

Ferit de lumina egală a conștiinței – pândind în faldurile obscure ale „trivialului” și „imoralității” – adversarul cel mai perfid al exemplarității (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 (autorității), tulbură seninătatea („docilitatea”) poetului-pedagog și induce „chin” („nesiguranță”) și „spaimă” („dezorientare”) în cititor:

Francezei tu îi ești 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 ieși, perfid hidos,/ Femelă rea pe cât mascul periculos/ Ce  
crezi că-i inocent discursul impostor;/ Doar chin pentru poet și spaimă-n cititor.

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

Mai suplă și dispusă la compromis, atitudinea barocă își transpune dinamismul și potențialul contestatar în polimorfism („pluralism”) și sugestivitate („spirit aluziv”) – joc vertiginos de lumini și umbre care narcotizează privirea ascuțită a autorității și eliberează bogăția polisemantismului („spectrului politic”) prin descompunerea sa prismatică în profunzimea („permisivitatea”) multicoloră a vitraliului. Neregularitatea funciară a artei baroce contestă existența unui centru (de autoritate) absolut și opune seninătății și vizibilității clasice clarobscurul, sibilinicul și absconzitatea – adâncimea crepusculară a formei imprecis conturate și a culorii progresiv degradate până la pierderea cameleonică în mediul din care provine:

Pentru arta clasică, frumusețea și vizibilitatea absolută coincid în mod desăvârșit. Pentru ea nu există nici un fel de unghiuri de vedere transversale, misterioase, nici un fel de adâncimi crepusculare, nimic din scânteierea unei ornamentații ce nu s-ar putea recunoaște până la detaliu. Totul se dezvăluie în toată

<sup>10</sup> Eseul despre frumos și sublim a lui Edmund Burke va apărea în 1758.

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 mulțumește să facă din lumină un factor hotărâtor [...], ci-și dispune în asemenea mod încăperile, încât să nu se dezvăluie dintr-o dată privirii și să percepem mereu în el ceva niciodată pe deplin rezolvat (Wölfflin 1971: 190).

\*\*\*

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

Cel mai adesea, receptarea edulcorează ceea ce reprezenta în artă negarea determinată a societății. Operele au de obicei un efect critic în momentul apariției lor; ulterior, ele se neutralizează, și raporturile modificate nu sunt ultima cauză a acestui fenomen. Neutralizarea este prețul social al autonomiei estetice. Dar atunci când operele sunt îngropate în panteonul bunurilor culturale, ele sunt mutilate, ca și conținutul 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’abord ne se pouvoir sans crime” (‘Adesea vremea totuși legitim a făcut / Ce se părea o fărădelege la-nceput’<sup>11</sup>).

În ciuda dialecticii implacabile și lipsite de subtilitate a autorității însă, ceea ce face valoarea unei opere de artă – salvând-o astfel de la neutralizarea (estetică) totală și asigurându-i influența spirituală stimulatorie („subversivă”) – este ceea ce nu poate fi niciodată asimilat, convertit sau neutralizat – „restul”, „urma”, „rămășița”, „reziduul” – precipitatul insolubil, inconsumabil și indestructibil rezultat din procesul alchimic al combustiei contestatate. Purtător a ceea ce teoreticianul american Harold Bloom definește, în cheia conceptuală a modernismului estetic, ca fiind „stranietatea” operelor canonice<sup>12</sup>, reziduul este nu numai fascinant, ci și toxic<sup>13</sup>: conținând, în formă condensată și criptată, memoria obscură a evoluției

---

<sup>11</sup> Traducere de St.O. Iosif.

<sup>12</sup> Calitatea inefabilă a capodoperelor de a străluci irezistibil în pofida uzurii prin frecventare și tocire didactică (cf. Bloom 2007: 32).

<sup>13</sup> Este exemplară, în acest sens, reprezentarea literaturii decadente de la sfârșitul secolului al XIX-lea ca „otrăvă” a sufletului. Motivul cărții ca „otrăvă” este omniprezent în imaginarul lui Oscar

spirituale de până la el – aptitudinea de a intui resorturile profunde ale mecanismului istoriei umane, sau, altfel spus, „știința” de a submina și distruge ordinea (dată) și de a recrea lumea după tipare noi –, restul „înveninează” („instigă la revoltă”) și „otrăvește” („provoacă tulburare”) în orice timp și în orice loc, pândind, asemenea unui virus letal ferecat în laboratorul hermetic al bibliotecii<sup>14</sup>, doar clipa prielnică pentru a se activa și manifesta. În același timp, asemenea mercurului – substanță stranie și proteică, simultan metal și lichid, adică nici metal, nici lichid –, odată ingerat, restul nu mai poate fi nici eliminat și nici neutralizat (de către autoritate); pentru cel „infectat” nu mai există speranță (de „reeducare” sau „reechilibrare”), „maladia” protestului evoluând în ritm precipitat către finalul ineluctabil: ieșirea din complicitatea obedienței și acceptării – opoziția deschisă, revolta și revoluția.

### 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 și Cornelia Eșianu, Pitești, Editura Paralela 45.
- Aristotel 1965: Aristotel, *Metafizica*, traducere de St. Bezdechi, București, Editura Academiei.
- Bloom 2007: Harold Bloom, *Canonul occidental*, traducere de Delia Ungureanu, București, 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, București, Editura Științifică și Enciclopedică.
- Platon 1995: Platon, *Legile*, traducere de E. Bezdechi și Șt. Bezdechi, București, Editura IRI.
- Wölfflin 1968: Heinrich Wölfflin, *Principii fundamentale ale istoriei artei*, traducere de Eleonora Costescu, București, 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, își dă seama, într-un moment de luciditate autoanalitică, că „fusese otrăvit cu ajutorul unei cărți” – aceasta nefiind alta decât „Biblia decadentismului”, romanul *A rebours* al lui Huysmans. Mai mult, Wilde însuși 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 și opiniile pentru care este judecat își au rădăcinile într-o carte, binecunoscuta *The Renaissance* scrisă de profesorul său de la Oxford Walter Pater.

<sup>14</sup> Intriga romanului lui Umberto Eco, *Numele trandafirului*, este construită, cum bine se știe, în jurul motivului „cărții otrăvite”.