

Colecția Săgetătorul

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

COMPAGNON, ANTOINE

Demonul teoriei / Antoine Compagnon ; trad.: Gabriel Marian și Andrei/Paul Corescu. - Cluj-Napoca: Echinoux, 2007

Index

ISBN 978-973-8298-81-1

I. Marian, Gabriel (trad.)

II. Corescu, Andrei Paul (trad.)

82.09

ISBN 978-973-8298-81-1

Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*

© Editions du Seuil, 1998

© Editura ECHINOX, 2007 pentru prezenta versiune
românească

ANTOINE COMPAGNON

DEMONUL TEORIEI

Literatură și bun simț

Traducere de
Gabriel Marian și Andrei-Paul Corescu

Editura ECHINOX
Cluj, 2007

Această carte a fost editată cu sprijinul oferit de
Comunitatea Franceză din Belgia (Communauté Française
de Belgique, Ministère de la Communauté Française)

Coperta: **Octavian Bour**

Cules: Traducătorul

Tehnoredactor: Erzsébet Vancea

Apărut: 2007; Bun de tipar: 14 noiembrie 2007

Format: 54×84/16; Coli tip: 21,5

Editura ECHINOX

400305 Cluj, str. T. Grozăvescu 12

e-mail: echinox@clicknet.ro

www.edituraechinox.ro

INTRODUCERE

Ce-a mai rămas din iubirile de altădată?

Daimonul bietului Socrate nu făcea decât să interzică;
al meu e un mare afirmator. al meu e un Daimon al
acțiunii, un Daimon al luptei.

Baudelaire, "Să-i batem pe săraci !"

Ca să parodiem o vorbă celebră: „Francezii nu au mintea teoretică”. Cel puțin nu au avut-o până la izbucnirea din anii șaiszeci și șaptezeci. Teoria literară și-a trăit atunci ora de glorie, ca și cum credința prozelitului i-ar fi permis dintr-odată să recupereze aproape un secol de întârziere într-o străfulgerare. Studiile literare franceze nu cunoscuseră nimic comparabil cu formalismul rus, cercul de la Praga, New Criticism-ul anglo-american, ca să nu mai vorbim de stilistica lui Leo Spitzer sau de topologia lui Ernst Robert Curtius, de antipozitivismul lui Benedetto Croce sau de critica variantelor a lui Gianfranco Contini, de școala de la Geneva și de critica conștiinței, și nici măcar de anti-teorismul deliberat al lui F.R. Leavis și al discipolilor săi de la Cambridge. În Franța nu rămâne de pus în balanță, în fața tuturor acestor mișcări originale și influente ce au ocupat prima jumătate a secolului în Europa și America de Nord, decât « Poetica » lui Valéry, după numele catedrei pe care a ocupat-o la Collège de France (1936) – efemeră disciplină a cărei dezvoltare a fost curând întreruptă de război, apoi de moarte -, și poate mereu enigmaticele *Flori din Tarbes* ale lui Jean Paulhan (1941), tatonând confuz înspre definiția unei retorici generale, non-instrumentale, a limbii, acel „Totul e

retorică” pe care deconstrucția urma să-l redescopere la Nietzsche prin 1968. Manualul lui René Wellek și Austin Warren, *Theory of Literature*, publicat în Statele Unite în 1949, era disponibil în spaniolă, japoneză, italiană, germană, coreeană, portugheză, daneză, sîrbo-croată, greaca modernă, suedeză, ebraică, română, finlandeză și gujarati la sfârșitul anilor șaiszeci, dar nu și în franceză, idiom în care nu a văzut lumina tiparului decât în 1971, sub titlul *La Théorie littéraire*, unul din primele din colecția „Poétique” la editura Seuil, și nu a mai ajuns niciodată să fie reeditat în format de buzunar. În 1960, cu puțin înainte să moară, Spitzer explica această întârziere și izolarea franceză prin trei factori: un vechi sentiment de superioritate legat de o tradiție literară și intelectuală continuă și eminentă; spiritul general al studiilor literare, marcat în continuare de pozitivismul științific al secolului XIX în căutarea cauzelor; predominanța practicii școlare a explicației de text, adică a unei descrieri servile a formelor literare care împiedică dezvoltarea unor metode formale mai sofisticate. Aș adăuga pe bună dreptate, dar sunt inseparabile, absența unei lingvistici și a unei filosofii a limbajului comparabile cu cele ce invadaseră universitățile de limbă germană sau engleză, începând de la Gottlob Frege, Bertrand Russell, Ludwig Wittgenstein și Rudolf Carnap, ca și slaba incidență a tradiției hermeneutice, care fusese totuși zdruncinată în Germania de Edmund Husserl și Martin Heidegger, unul după altul.

Apoi lucrurile s-au schimbat rapid – începeau de altfel să se miște în momentul când Spitzer punea acest diagnostic sever – într-atât încât, printr-o curioasă răsturnare care poate da de gândit, teoria franceză s-a regăsit o vreme în avangarda studiilor literare din toată lumea, de parcă până atunci ar fi dat înapoi doar pentru a sări mai bine, dacă nu cumva așa o prăpastie brusc traversată nu i-ar fi permis în fapt să reinventeze roata cu o inocență și o ardoare care au dat iluzia unui pas înainte, în

timpul mirificilor ani șaizeci, care s-au întins de fapt între 1963, sfârșitul războiului din Algeria, și 1973, primul șoc petrolier. Spre 1970 teoria literară era în plină înflorire și exersa o imensă atracție asupra tinerilor din generația mea. Sub diverse apelatii – „noua critică”, „poetică”, „structuralism”, „semiologie”, „naratologică” – ea strălucea orbitor. Oricine a trăit acei ani feerici nu poate decât să și-i amintească cu nostalgie. Un curent puternic ne purta pe toți. În acele timpuri, imaginea studiilor literare, susținută de teorie, era seducătoare, convingătoare, triumfătoare.

Nu mai e chiar la fel în ziua de azi. Teoria s-a instituționalizat, s-a transformat în metodă, a devenit o mică tehnică pedagogică adesea la fel de aridă ca și explicația de texte căreia i se opunea cu vervă odinioară. Stagnarea pare deja înscrisă în destinul școlar al oricărei teorii. Istoria literară, tânără disciplină ambițioasă și atrăgătoare la sfârșitul secolului XIX, cunoscuse aceeași evoluție tristă, iar noua critică nu i-a scăpat nici ea. După frenezia anilor șaizeci și șaptezeci, când studiile literare franceze le-au ajuns din urmă și chiar depășit pe celelalte pe calea formalismului și a textualității, cercetările teoretice nu au mai cunoscut dezvoltări majore în Franța. Să fie de vină monopolul istoriei literare asupra studiilor franceze, pe care noua critică nu va fi reușit să-l zdruncine în profunzime, ci nu va fi făcut decât să-l mascheze provizoriu? Explicația – îi aparține lui Gérard Genette – pare cam sumară, deoarece noua critică, chiar dacă nu a făcut să cadă zidurile bătrânei Sorbone, s-a implantat solid în Educația națională, mai ales în învățământul liceal. De altfel este probabil chiar ceea ce a făcut-o rigidă. În ziua de azi e imposibil să reușești la vreun concurs de admitere fără să stăpânești subtilele *distinguo* și jargonul naratologiei. Un candidat care nu ar fi în stare să se pronunțe dacă bucata de text pe care o are sub ochi este „homo-”, sau „heterodiegetică”, „singulativă” sau „iterativă”, cu „focalizare

internă” sau „externă”, nu va fi admis, la fel cum mai demult trebuia să deosebești un anacolut de o hipalagă și să știi data de naștere a lui Montesquieu. Pentru a înțelege singularitatea învățământului superior și a cercetării în Franța, trebuie să revii mereu la dependența istorică a universității de concursurile de recrutare a profesorilor din învățământul liceal. E ca și cum ne-am fi acordat înainte de 1980 doar strictul necesar de teorie pentru a reînnoi pedagogia: puțină poetică și naratologie pentru a explica versurile și proza. Noua critică, la fel ca istoria literară a lui Lanson cu câteva generații înainte, s-a redus rapid la câteva rețete, trucuri și secrete pentru a străluci la examene. Elanul teoretic a încremenit de îndată ce i-a furnizat sacrosanctei explicații de texte un fel de știință subalternă.

Teoria în Franța a fost un foc de paie, însă dorința pe care o exprima Roland Barthes în 1969: „Noua critică trebuie să devină foarte rapid un nou îngrășământ. pentru a putea face și altceva după aceea” (Barthes, 1971, p. 186) nu pare să se fi împlinit. Teoreticienii anilor șaizeci și șaptezeci nu și-au găsit succesori. Barthes însuși a fost canonizat, ceea ce nu e cel mai bun mijloc de a păstra o operă vie și activă. Alții s-au reconvertit și au trecut la cercetări destul de îndepărtate de primele lor iubiri; unii, cum sunt Tzvetan Todorov sau Genette, s-au orientat în direcția eticii sau a esteticii. Mulți au revenit la vechea istorie literară, mai ales prin intermediul redescoperirii manuscriselor, cum o dovedește moda criticii zise genetice. Revista *Poétique*, care mai perseverează, publică în mare parte doar exerciții de epigoni, la fel ca *Littérature*, celălalt organ al post-68-ului, întotdeauna mai eclectică, găzduind marxismul, sociologia și psihanaliza. Teoria s-a cumintit și deci nu mai e ce era: mai e prezentă în sensul în care toate secolele literare sunt prezente, și toate specialitățile se alătură la Universitate, fiecare la locul ei. Ea s-a așezat, inofensivă, și își așteaptă studenții la ora prevăzută, fără alt schimb cu celelalte specialități sau cu

lumea decât prin intermediul acestor studenți ce rătăcesc de la o disciplină la alta. Ea nu e mai vie decât celelalte, în sensul în care nu mai e cea care spune de ce și cum ar trebui studiată literatura, care e relevanța, miza actuală a studiilor literare. Or nimic nu a înlocuit-o în acest rol, cum de altfel nici literatura nu prea mai e studiată.

„Teoria va reveni, ca orice lucru, și îi vom redescoperi problemele în ziua în care ignoranța va fi mers atât de departe încât nu va mai produce decât plictis.” Philippe Sollers anunța această întoarcere încă din 1980, prefațând reeditarea *Teoriei de ansamblu*, volum ambițios publicat în toamna ce i-a urmat lui mai 1968, cu titlul împrumutat din matematici și reunind semnăturile lui Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida, Julia Kristeva și tot grupul de la *Tel Quel*, culmea teoriei pe atunci la zenit, cu o urmă ușoară de „terorism intelectual”, cum o va recunoaște ulterior Sollers (Sollers, p. 7). Teoria avea pe atunci vântul la pupă, dădea chef de viață. „A dezvoltat teoria pentru a nu fi în întârziere față de viață”, decretase Lenin, iar Louis Althusser se inspira de la el când își boteza „Teorie” colecția pe care o îndruma la editura Maspero. Pierre Macherey și-a publicat în cadrul ei, în 1966, an far al mișcării structuraliste, *Pentru o teorie a producției literare*, lucrare în care atât sensul marxist al teoriei – critică a ideologiei și exaltare a științei – cât și cel formalist – analiză a procedeelelor lingvistice – se puneau de acord pe spinarea literaturii. Teoria era critică, și chiar polemică sau militantă – ca în titlul neliniștitor al cărții lui Boris Eikhenbaum din 1927, *Literatură, Teorie, Critică, Polemică*, parțial tradusă de Tzvetan Todorov în antologia formaliştilor ruși, *Teoria literaturii*, pe care a editat-o în 1966 – dar ambiția ei era de asemenea să fondeze o știință a literaturii. „Obiectul teoriei, scria Genette în 1972, ar fi nu doar realul, ci ~~totalitatea virtuății literare~~” (Genette, p.11). Formalismul și marxismul erau cei doi stâlpi ai săi pentru a

justifica cercetarea invarianților sau universalităților literaturii, pentru a considera operele individuale ca opere posibile mai degrabă decât ca opere reale, ca simple exemplificări ale sistemului literar subiacent, mai comode decât operele inactuale, și numai potențiale, pentru a accede la structură.

Dacă teoria ca ambiguitate între marxism și formalism era deja ieșită din modă în 1980, ce să mai spunem azi? Am atins oare un grad suficient de ignoranță și de plictis încât să dorim din nou teoria?

Teorie și bun simț

Pe de altă parte un bilanț, o hartă a teoriei literare sunt ele imaginabile? Și sub ce formă? Nu ar fi oare în principiu un pariu imposibil – cum susținea Paul de Man – dacă „principalul interes teoretic al teoriei literare constă în imposibilitatea definirii ei” (de Man, p. 3)? Teoria nu ar putea așadar să fie concepută decât prin grația unei teorii negative, după chipul aceluia Dumnezeu ascuns despre care doar o teologie negativă reușește să vorbească: ar însemna să plasezi ștacheta prea sus, sau să împingi prea departe afinitățile, de altfel reale, între teoria literară și nihilism. Teoria nu poate fi redusă nici la o tehnică, nici la o pedagogie – ea își vinde sufletul în niște vade-mecum cu coperti multicolore expuse în vitrina librăriilor din Cartierul Latin –, dar nu e un motiv pentru a face din ea o metafizică și nici o mistică. Să nu o tratăm ca pe o religie. Teoria literară de altfel nu are decât „un interes teoretic”? Nu, dacă am dreptate să sugerez că ea e de asemenea, poate chiar în mod esențial, critică, opozițională sau polemică.

Deoarece teoria nu mi se pare în principal interesantă și autentică nici prin aspectul său teoretic sau teologic, nici prin aspectul practic sau pedagogic, ci prin lupta înverșunată și

înviorătoare pe care a dus-o împotriva ideilor preconceptuate în studiile literare, și prin rezistența la fel de hotărâtă pe care i-au opus-o ideile preconceptuate. Ar fi de așteptat probabil de la un bilanț al teoriei literare, după ce ar oferi propria sa definiție, din principiu contestabilă, a literaturii – doar acesta e primul loc comun teoretic: „Ce e literatura?” – și ar omagia apoi rapid teoriile literare antice, medievale și clasice, de la Aristotel până la Batteux, fără să omită un ocol prin poeticile non occidentale, ca el să treacă în revistă diferitele școli ce și-au împărțit atenția teoretică în secolul XX: formalismul rus, structuralismul praghez, *New criticism*-ul american, fenomenologia germană, psihologia geneveză, marxismul internațional, structuralismul și poststructuralismul franceze, hermeneutica, psihanaliza, neomarxismul, feminismul etc. Nenumărate manuale există în acest format; ele îi ocupă pe profesori și îi liniștesc pe studenți. Dar pun totodată în lumină un aspect foarte accesoriu al teoriei. O denaturează chiar, sau o pervertesc, deoarece ceea ce o caracterizează într-adevăr este contrariul total al eclecticismului, este angajamentul său. *vis polemica* sa, ca și fundăturile în care se repede cu ochii închiși din cauza acestuia. Teoreticienii dau adesea impresia că emit critici de foarte bun simț împotriva pozițiilor susținute de adversari, dar cum aceștia, încurajați de conștiința lor etern împăcată, nu renunță și continuă să peroreze, teoreticienii încep și ei să ridice vocea și își împing propriile teze, sau antiteze, până la absurd, drept care și le demolează ei înșiși în fața rivalilor încântați să li se dea dreptate tocmai de extravaganta poziției adverse. E de ajuns să lași să vorbească un teoretician și să te mulțmești să-l întrerupi din când în când cu un „Mda!” ironic: va ajunge să-și taie creanga de sub picioare chiar sub ochii tăi!

Când am intrat în clasa a 6-a a micului liceu Condorcet, bătrânul nostru profesor de latină-franceză, care era și primar al satului său din Bretania, ne întreba la fiecare text din manual:

„Cum înțelegeți acest pasaj? Ce a vrut să spună autorul? Ce anume e frumos în aceste versuri sau proză? În ce fel e originală viziunea scriitorului? Ce învățătură putem reține de aici?” S-a putut crede o vreme că teoria literară măturase cu totul aceste întrebări sfâșietoare. Dar răspunsurile trec și întrebările rămân. Cee din urmă întotdeauna aproape aceleași. Există întrebări care nu încetează să revină generație după generație. Ele se puneau înainte de teorie, se puneau deja înainte de metoda istoriei literare, și se mai pun iarăși după teorie, practic identice. Într-atât încât te poți întreba dacă există cu adevărat o *istorie* a criticii literare, cum există una a filosofiei sau a lingvisticii, marcată de inventarea unor concepte, cum sunt *cogito*-ul sau complementul. În critică, paradigmele nu mor niciodată, se adaugă unele altora, coexistă mai mult sau mai puțin pacific, și se joacă la nesfârșit cu aceleași noțiuni, noțiuni care aparțin limbajului popular. Acesta e unul din motivele, poate motivul principal, al sentimentului de repetare care te încearcă inevitabil în fața tabloului istoric al criticii literare: nimic nou sub soare. În teorie, se petrece timpul încercând să se curețe de praf termeni de folosință curentă: literatură, autor, intenție, sens, interpretare, reprezentare, conținut, fond, valoare, originalitate, istorie, influență, perioadă, stil etc. E de asemenea ceea ce s-a făcut multă vreme în logică: se extrăgea din limbajul curent o regiune lingvistică înzestrată cu valoare de adevăr. Dar logica a sfârșit prin a se formaliza. Teoria literară nu a reușit să se debaraseze de limbajul obișnuit despre literatură, acela al cititorilor și a al cunoscătorilor. Astfel că, atunci când teoria se îndepărtează, reapar vechile noțiuni, nevătămate. Oare nu ajungem să scăpăm niciodată cu adevărat de ele pentru că ar fi „naturale” sau „de bun simț”? Sau, cum crede de Man, pentru că de fapt nu dorim decât să rezistăm teoriei, pentru că teoria doare, ne rănește iluziile despre limbă și subiectivitate? Ai zice că azi nu mai e aproape nimeni care să fi simțit bătaia de aripă a teoriei, și poate e mai confortabil așa.

Nu mai rămâne deci nimic, sau doar mica pedagogie pe care am descris-o? Nu chiar. În epoca de glorie, în jurul anilor 1970, teoria era un contra-discurs care punea în discuție premisele criticii tradiționale. *Obiectivitate, gust și claritate*, așa rezuma Barthes în *Critică și adevăr*, din 1966, an magic, articolele de credință ale „verosimilului critic” universitar pe care voia să-l înlocuiască cu o „știință a literaturii”. Teoria apare atunci când premisele discursului obișnuit despre literatură nu mai sunt acceptate ca fiind de la sine înțelese, când ele sunt puse la îndoială, expuse ca niște construcții istorice, ca niște convenții. La începuturile sale curentul istoriei literare se baza și el pe o teorie, în numele căreia a eliminat din învățământul literar vechea retorică, dar această teorie a fost pierdută din vedere și edulcorată pe măsură ce istoria literară se confunda cu instituția școlară și universitară. Apelul la teorie e prin definiție opozițional dacă nu chiar subversiv și insurecțional, dar fatalitatea teoriei e de a fi transformată în metodă de către instituția academică, de a fi recuperată, cum ziceam. Douăzeci de ani mai târziu, ceea ce uimește, la fel dacă nu chiar mai mult decât conflictul violent dintre istoria și teoria literară, e similitudinea întrebărilor puse de una și de cealaltă la începuturile lor entuziaste, și mai ales aceasta, întotdeauna aceeași: „Ce e literatura?”

Permanență a întrebărilor, contradicție și fragilitate a răspunsurilor: rezultă de aici că e întotdeauna pertinent să pornești din nou de la noțiunile populare pe care teoria a vrut să le anuleze, de la aceleași întrebări care s-au pus din nou de când s-a epuizat teoria, în scopul de a trece din nou prin răspunsurile opoziționale pe care aceasta le-a propus, dar și de a încerca să înțelegem de ce acestea nu au rezolvat odată pentru totdeauna vechile probleme. Poate că teoria, după atâta luptă împotriva hidrei din Lerna, și-a împins argumentele prea departe încât acestea s-au întors împotriva ei? În fiecare an, în fața a noi și noi

studenti, trebuie să pleci de la aceleași figuri ale bunului simț și clișee imposibil de stărpit, de la aceleași enigme sau locuri comune care balizează discursul obișnuit despre literatură. Voi examina câteva din ele, cele mai rezistente, fiindcă în jurul lor se poate construi o prezentare simpatică a teoriei literare în toată vigoarea îndreptățitelor ei mâinii, prin prisma felului în care aceasta le-a combătut – în van.

Teoria și practica literaturii

Câteva distincții preliminare sunt indispensabile. În primul rând, cine spune teorie – și fără să fie marxist – presupune o practică, sau o *praxis*, căreia îi face față această teorie, sau din care ea face teorie. Pe străzile Genevei, unele magazine au scris pe firmă: „sală de teorie”. Acolo nu se face teoria literaturii, ci e predă codul rutier: teoria e deci codul opus conducerii, codul conducerii. Care e așadar conduita, sau practica, pe care teoria literaturii o codifică, adică mai degrabă o organizează decât o reglementează? Aceasta nu e, pare-se, literatura însăși (sau activitatea literară) – teoria literaturii nu te învață să scrii romane cum te învață retorica mai demult să vorbești în public și să-ți formezi elocința – ci studiile literare, adică istoria literară și critica literară, sau cercetarea literară.

În acest sens – acela de cod, de didactică, sau mai bine zis de *deontologie* a înseși cercetării literare –, teoria literaturii poate părea o disciplină nouă, în orice caz posterioară nașterii cercetării literare în secolul XIX, cu ocazia reînțemeierii universităților europene, apoi americane, după modelul germanic. Dar dacă termenul e relativ nou, obiectul e destul de vechi.

Se poate spune că Platon și Aristotel făceau teoria literaturii atunci când clasificau genurile literare în *Republica* și *Poetica*.

iar modelul teoriei literare rămâne încă și azi pentru noi *Poetica* lui Aristotel. Platon și Aristotel făceau teorie pentru că se interesau de categoriile generale, sau chiar universale, de constantele literare, din spatele operelor particulare: de pildă genurile, formele, modurile, figurile. Dacă se preocupau de opere individuale (*Iliada*, *Oedip rege*) era doar în calitate de ilustrări ale unor categorii generale. A face teorie a literaturii înseamnă a se interesa de literatură în general, dintr-un punct de vedere ce vizează universalul.

Dar Platon și Aristotel nu făceau teoria literaturii în sensul în care practica pe care voiau să o codifice nu erau studiile literare, sau cercetarea literară, ci literatura însăși. Căutau să formuleze gramatici prescriptive ale literaturii, atât de normative încât Platon voia să excludă poezia din Cetate. În sensul actual, teoria literaturii, deși se reclamă de la retorică și de la poetică, și revalorizează tradițiile lor antice și clasice, nu e în principiu normativă.

Descriptivă, teoria literaturii e așadar modernă: ea presupune existența studiilor literare, instaurate în secolul XIX, începând cu romantismul. Ea nu rămâne fără legături cu filosofia literaturii, ca ramură a esteticii, care reflectează la natura și funcțiile artei, la definirea frumosului și a valorii. Dar teoria literaturii nu e totuși filosofia literaturii; ea nu e speculativă, nici abstractă, ci analitică sau topică: obiectul său este discursul, discursurile despre literatură, critica și istoria literare, cărora le chestionează, le problematizează și le organizează practicile. Teoria literaturii nu e nici o poliție a literelor, nici a studiilor literare, ci într-un anume fel epistemologia lor.

În acest sens, nici ea nu e cu adevărat nouă. Lanson, fondatorul istoriei literare franceze la trecerea dintre secolele XIX și XX, spunea deja despre Ernest Renan și de Emile Faguet, criticii literari care l-au precedat – Faguet era contemporanul său la Sorbona, dar Lanson îl considera depășit –

că nu aveau „o teorie literară” (Lanson. p. 1107 și 1189). Era un fel politicos de a le semnala că în opinia sa erau niște impresioniști și impostori. nu știau ce făceau, le lipsea rigoarea, spiritul științific, metoda. Lanson pretindea că el are o teorie, ceea ce arată că istoria literară și teoria nu sunt incompatibile.

Apelul la teorie răspunde în mod necesar unei intenții polemice, sau opoziționale (critice, în sensul etimologic al cuvântului): el contrazice, pune la îndoială practica celorlalți. E util să adăugăm aici un al treilea termen pe lângă cele de teorie și de practică, conform utilizării marxiste, dar nu numai, a acestor noțiuni: e termenul de *ideologie*. Între practică și teorie ar fi locul ideologiei. O teorie ar spune adevărul despre o practică, ar enunța condițiile posibilității existenței sale, pe când o ideologie nu ar face decât să legitimizeze această practică printr-o minciună, ar disimula condițiile sale de a fi. După Lanson, de altfel bine privit de marxiști, rivalii săi nu aveau teorie deoarece nu aveau decât ideologii, adică idei preconcepute.

Astfel teoria reacționează împotriva practicilor pe care le consideră a-teoretice, sau antiteoretice. Făcând aceasta, ea le transformă adesea în țapi ispășitori. Lanson, care, cu filologia și pozitivismul istoric, credea că deține o teorie solidă, ataca umanismul tradițional al adversarilor săi (oameni de cultură, ori de gust, burghezi). Teoria se opune bunului simț. Mai recent, după încă o rotație de spirală, teoria literaturii s-a ridicat în același timp împotriva pozitivismului din istoria literară (reprezentat de Lanson), și a simpatiei în critica literară (reprezentată de Faguet), cât și împotriva combinării frecvente dintre cele două (întâi pozitivismul pentru istoria textului, apoi umanismul pentru interpretarea sa), cum se întâmplă la acei filologi austeri care, după un studiu minuțios ale surselor romanului lui Prévost, trec fără nici o rețineră la discuții de tejegea despre realitatea psihologică și adevărul uman al lui Manon, ca și cum ea ar trăi alături de noi, o fată în carne și oase.

Să rezumăm: teoria face contrast cu practica studiilor literare, adică critica și istoria literare, și ea analizează această practică, sau mai degrabă aceste practici, le descrie, face explicite presupuzițiile lor. Într-un cuvânt le critică (a critica înseamnă a separa, a discrimina). Teoria ar fi deci într-o primă aproximare o critică a criticii sau o metacritică (cum i se opune unui limbaj metalimbajul care vorbește despre acest limbaj, iar limbii gramatica ce îi descrie funcționarea), o reflexivitate literară (o predispoziție critică, o *self-consciousness* sau o autoreferențialitate): toate acestea sunt într-adevăr trăsături asociate cu modernitatea, de la Baudelaire și mai ales de la Mallarmé încolo.

Să exemplificăm de îndată: am folosit o serie de termeni care necesită să fie ei înșiși definiți, sau mai bine elaborați, pentru a face din ei concepte mai solide, pentru a atinge această conștiință critică ce însoțește teoria – *literatură*, apoi *critică literară și istorie literară*, între care teoria enunță diferențe. Să lăsăm literatura pentru capitolul următor și să le privim mai îndeaproape pe celelalte două.

Teorie, critică, istorie

Prin critică literară înțeleg un discurs despre operele literare care pune accentul pe experiența lecturii, care descrie, interpretează, evaluează sensul și efectul pe care operele le au asupra (bunilor) cititori, dar niște cititori care nu sunt neapărat nici savanți nici profesioniști. Critica apreciază, judecă; ea procedează prin simpatie (sau antipatie), prin identificare și proiecție: locul său ideal este salonul, iar un avatar al acestuia e presa și nu universitatea; forma sa primă e conversația.

Prin istorie literară înțeleg, pe de altă parte, un discurs care insistă asupra factorilor exteriori experienței lecturii, de

exemplu asupra conceperii sau transiterii operelor, sau asupra altor elemente care în general nu-l interesează pe nespecialist. Istoria literară este disciplina academică apărută în cursul secolului XIX, mai cunoscută în alte părți sub numele de filologie, scholarship, Wissenschaft, sau cercetare.

Uneori critica și istoria literare sunt opuse ca un demers intrinsec și un demers extrinsec: critica se preocupă de text, istoria de context. Lanson spunea că ajungi să faci istorie literară de îndată ce privești numele autorului pe copertă, de îndată ce îi dai textului un minim context. Critica literară enunță propoziții de tipul: „A e mai frumos decât B”, în timp ce istoria literară afirmă „C derivă din D”. Prima vizează o evaluare a textului, a doua o explicare a acestuia.

Teoria literaturii cere ca presupuzițiile acestor afirmații să fie făcute explicite. Ce anume numiți literatură? Care vă sunt criteriile de valoare? le va spune ea criticilor, pentru că totul decurge bine între cititori care împărtășesc aceleași norme și care se înțeleg cu jumătăți de cuvinte; în caz contrar critica (conversația) devine rapid un dialog de surzi. Nu este vorba aici de a reconcilia abordări diferite, ci de a înțelege de ce anume sunt ele diferite.

Ce anume numiți literatură? Cum dați seamă de proprietățile ei deosebite sau de valoarea ei deosebită? le va spune teoria istoricilor. Odată recunoscut faptul că textele literare au trăsături distinctive, le tratezi că pe niște documente istorice căutându-le cauzele factuale: viața autorului, cadrul social și cultural, intențiile atestate, sursele. Paradoxul sare în ochi imediat: încerci să explici prin context un obiect care te interesează tocmai pentru că scapă acestui context și îi supraviețuiește.

Teoria protestează întotdeauna contra implicitei: ea e ca musca la arat, acel *protervus* (protestant) al vechii scolastici. Ea cere socoteli, și nu își asumă părerea lui Proust din *Timpul regăsit*, cel puțin în ceea ce privește studiile literare: „o operă

în care sunt teorii e ca un obiect pe care ai lăsat eticheta cu prețul” (Proust, p. 461). Teoria vrea să cunoască prețul. Ea nu e nicidecum abstractă; doar pune întrebări, acele întrebări de care istoricii și criticii dau și ei tot timpul în textele particulare, dar ale căror răspunsuri le consideră ca de la sine înțelese. Teoria reamintește că aceste chestiuni sunt problematice, că se pot soluționa în diverse feluri: e relativistă.

Teorie sau teorii

Am folosit până acum cuvântul *teorie* la singular, ca și cum nu ar exista decât una. Or toată lumea a auzit vorbindu-se de teorii literare, teoria Domnului Cutare, teoria Doamnei Cutare. Așa încât teoria, sau teoriile, ar fi mai degrabă un fel de doctrine sau dogme critice, ori ideologii. Sunt tot atâtea teorii câți teoreticieni, la fel ca în domeniile în care experimentarea e greu practicabilă. Teoria nu ar fi deci la fel ca algebra sau geometria: profesorul de teorie își predă teoria, care îi permite, asemenea lui Lanson, să pretindă că ceilalți nu au una. Voi fi întrebat: Care e teoria dumneavoastră? Voi răspunde: Niciuna. Și tocmai asta sperie lumea cel mai tare: ar prefera să știe care mi-e doctrina, credința care ar trebui să fie însușită pe durata acestei cărți. Fiți liniștiți, sau și mai neliniștiți. Nu am vreo credință – acel *protervus* e dincolo de credință și lege, e eternul avocat al diavolului sau diavolul în persoană: *Forse tu non pensavi ch'io löico fossi!* cum îl face să spună Dante, „poate nu te gândeai că sunt logician” (*Infernul*, cântul XXVI, v. 122-123) – fără doctrină, decât aceea a îndoielii hiperbolice în fața oricărui discurs despre literatură. Teoria literaturii o văd ca o atitudine analitică și aporetică, o inițiere sceptică (critică), un punct de vedere metacritic ce

încearcă să interogheze, să discute presupuzițiile tuturor practicilor critice (în sens larg), un perpetuu: „Ce știi eu?”

Există desigur teorii particulare. opuse. divergente. conflictuale – domeniul e. cum ziceam. polemic – dar nu vom adera la una sau alta din teorii, ci vom reflecta în mod analitic și sceptic asupra literaturii. asupra studiilor literare. adică asupra oricărui discurs – critic, istoric, teoretic – despre literatură. Vom încerca să ne deșeptăm. Teoria literaturii e o inițiere în depășirea naivității. „În materie de critică literară, scria Julien Gracq, toate cuvintele care comandă categorii sunt niște capcane” (Gracq, p. 174).

Teoria literaturii sau teorie literară

O ultimă mică distincție preliminară: am vorbit în ultimele paragrafe de *teorie a literaturii*. și nu de *teorie literară*. Această distincție are vreo relevanță? De exemplu pe modelul celei dintre istorie a literaturii și istorie literară (sinteza *versus* analiza, un tablou al literaturii în opoziție cu disciplina filologică, cum e manualul lui Lanson, *Istorie a literaturii franceze*, din 1895, față de *Revista de istorie literară a Franței*, fondată în 1894)? Teoria literaturii, ca în manualul lui Wellek și Warren care poartă acest titlu în engleză, *Theory of Literature* (1949), este în general înțeleasă ca o ramură a domeniului literaturii generale și comparate: ea desemnează reflecția asupra condițiilor literaturii, a criticii literare și a istoriei literare; este critica criticii sau metacritica.

Teoria literară e mai opozițională și se prezintă mai degrabă ca o critică a ideologiei, inclusiv cea a teoriei literaturii: ea e cea care spune că avem întotdeauna o teorie și că, dacă ajungem să credem că nu avem una e pentru că depindem de teoria

dominantă a locului și a momentului. Teoria literară se identifică de asemenea cu formalismul, încă de la formalisții ruși de la începutul secolului XX. marcați într-adevăr de marxism. Cum o reamintea de Man, teoria literară apare atunci când abordarea textelor nu mai e fondată pe considerente non lingvistice, de exemplu istorice sau estetice, când obiectul discuției nu mai e sensul sau valoarea, ci modalitățile de producere a sensului sau a valorii (de Man, p. 7). Aceste două descrieri ale teoriei literare (critică a ideologiei, analiză lingvistică) se întăresc una pe alta, deoarece critica ideologiei e o denunțare a iluziei lingvistice (a ideii că limba și literatura sunt de la sine înțelese): teoria literară expune codul și convenția acolo unde a-teoria postula natura.

Din nefericire, această distincție (teorie a literaturii *versus* teorie literară), clară în engleză de exemplu, a fost obliterated în franceză: cartea lui Wellek și Warren, *Theory of literature*, a fost tradusă – târziu, cum ziceam – sub titlul *La Théorie littéraire* în 1971, pe când antologia formalisților ruși de Tzvetan Todorov fusese publicată câțiva ani înainte, la același editor, sub titlul *Théorie de la littérature* (1966). Trebuie corectat acest chiasm pentru a mai putea pricepe ceva.

Cum s-a înțeles deja, împrumut (câte ceva) de la ambele tradiții. De la teoria literaturii: reflecția asupra noțiunilor generale, principiilor, criteriilor; de la teoria literară: critica bunului simț literar și referirea la formalism. Nu e vorba așadar de a propune rețete. Teoria nu este metoda, tehnica, bucătăria. Din contră, scopul e acela de a deveni bănuitor în privința tuturor rețetelor, de a le lăsa de-o parte prin reflecție. Deci intenția mea nu e nicidecum de a facilita lucrurile, ci de a spori vigilența, îndoiala, scepticismul, într-un cuvânt: spiritul critic sau ironic. Teoria e o școală a ironiei.

Literatura redusă la elementele sale

Care ar fi marile noțiuni pe care să ne exercităm sau să ne ascuțim spiritul critic? Raporturile dintre teorie și bunul simț sunt prin firea lor conflictuale. Astfel încât tocmai discursul obișnuit despre literatură, prin faptul că-i indică ținte teoriei, ne permite cel mai bine să o punem la încercare. Numai că orice discurs despre literatură, orice studiu literar poate fi supus câtorva mari întrebări de fond, adică unui examen al presupuzițiilor sale în ce privește un număr redus de noțiuni fundamentale. Orice discurs despre literatură ia poziție, cel mai adesea implicit, dar uneori explicit, în raport cu aceste întrebări, al căror ansamblu definește o anumite idee despre literatură:

Ce este literatura?

Care este relația dintre literatură și autor?

Care este relația dintre literatură și realitate?

Care este relația dintre literatură și cititor?

Care este relația dintre literatură și limbaj?

Când vorbesc despre o carte, emit în mod necesar anumite ipoteze despre aceste definiții. Cinci elemente sunt indispensabile pentru a putea vorbi de literatură: un *autor*, o *carte*, un *cititor*, o *limbă* și un *referent*.

La care aş adăuga două întrebări care nu se situează cu adevărat la același nivel și care privesc tocmai *istoria* și *critica*: ce ipoteze emitem asupra schimbării, mișcării, evoluției literare? sau pe de altă parte: cum înțelegem tradiția, atât sub aspectul ei dinamic (istoria) cât și sub cel static (valoarea)?

Aceste șapte întrebări desemnează subiectele capitolelor cărții mele – *literatura, autorul, lumea, cititorul, stilul, istoria și valoarea* –, cărora le-am dat titluri ce țin de bunul simț, deoarece tocmai eterna luptă dintre teorie și bunul simț îi dă un sens teoriei. Oricine deschide o carte are aceste noțiuni în minte.

Reformulate ceva mai teoretic, primele patru titluri ar putea fi următoarele: *literaritate, intenție, reprezentare, receptare*. Pentru ultimele trei – *stil, istorie, valoare* – nu pare necesar să distingem felul de exprimare al amatorilor de cel al profesioniștilor: și unii și ceilalți recurg la aceleași cuvinte.

Pentru fiecare din întrebări aş vrea să arăt varietatea de răspunsuri posibile, nu atât mulțimea celor care au fost date în cursul istoriei, cât cele care ar putea li date azi: proiectul nu vizează o istorie a criticii, nici un tablou al doctrinelor literare. Teoria literaturii este o lecție de relativism, nu de pluralism: altfel spus, mai multe răspunsuri sunt posibile, nu composable, acceptabile, nu compatibile; în loc să se adune într-o viziune totală și mai completă, ele se exclud reciproc deoarece nu numesc literatură, nu califică drept literar același lucru; ele nu iau în considerare diferite aspecte ale aceluiași obiect ci obiecte diferite. Vechi sau modern, sincronie sau diacronie, intrinsec sau extrinsec: nu orice e posibil în același timp. În cercetarea literară, „mai mult înseamnă mai puțin”, astfel încât trebuie să alegem. De altfel, dacă iubesc literatura, am ales deja. Deciziile mele literare țin de norme extraliterare – etice, existențiale – care domină celelalte aspecte ale vieții mele.

Pe de altă parte, aceste șapte întrebări despre literatură nu sunt independente. Ele formează un sistem. Altfel spus, răspunsul pe care îl dau la una din ele restrânge opțiunile care îmi rămân deschise pentru a răspunde la celelalte: de exemplu, dacă pun accentul pe rolul autorului, e de presupus că nu-i acord aceeași importanță limbii; dacă insist pe literaritate, voi minimiza rolul cititorului; dacă subliniez determinarea istorică, voi diminua contribuția geniului etc. Acest ansamblu de alegeri este solidar. De aceea orice întrebare poate constitui o intrare satisfăcătoare în sistemul lor, și le-ar mobiliza pe toate celelalte. Una singură, de exemplu intenția, ar fi suficientă poate pentru a le trata pe toate.

Iată și motivul pentru care ordinea analizării lor este în fond indiferentă: am putea trage o carte la întâmplare și am urma calea deschisă de aceasta. Am ales să le parcurg bazându-mă pe o ierarhie ce corespunde și ea bunului simț, care, în ce privește literatura, se gândește la autor înainte de cititor, și la materie înainte de manieră.

Toate locurile teoriei vor fi vizitate în acest fel, în afară poate de gen (despre care va fi vorba pe scurt referitor la receptare), dar numai pentru că genul nu a fost o cauză celebră a teoriei literare în anii șaizeci. Genul e o generalitate, medicina cea mai evidentă dintre opera individuală și literatură. Or, pe de o parte, ~~teoria se ferește de evidențe, pe de alta țintește universaliiile.~~

Accastă listă are întrucâtva aerul unei provocări, fiindcă e pur și simplu cea a coșmarurilor teoriei literare, a morilor de vânt împotriva cărora aceasta s-a istovit făurind concepte sănătoase. Fără supărare ! A număra inamicii teoriei mi se pare cel mai bun, singurul mijloc, în orice caz cel mai economic, de a o descrie cu fidelitate, de a-i retrasa pașii, de a-i sublinia energia, de a-i da viață, la fel cum rămâne indispensabil, după mai mult de un veac, să descrii arta modernă prin convențiile pe care ea le-a negat.

În fine, e posibil să fim aduși la concluzia că acest „câmp literar”, în ciuda diferențelor de poziții și de opinii adesea exacerbate, dincolo de certurile interminabile care îl animă, se bazează pe un ansamblu de presupuneri și de credințe împărtășite de toată lumea. Pierre Bourdieu considera că:

Luările de poziție asupra artei și literaturii [...] se organizează în cupluri de opoziții, adesea moștenite de la un trecut al polemicii, și concepute ca antinomii de nedepășit, ca alternative absolute, în termeni de totul sau nimic, care structurează gândirea, dar o și închid într-o serie de false dileme (Bourdieu, p. 272).

Va trebui să dezamorsăm aceste false perspective, aceste contradicții-capcane, aceste paradoxuri fatale care sfâșie studiile literare. să rezistăm dilemei intimidante teorie sau bun simț, totul sau nimic, pentru că adevărul este întotdeauna undeva la mijloc.

1

Literatura

Studiile literare vorbesc despre literatură în toate felurile. Totuși, am putea să cădem de acord asupra unui fapt: în fața oricărui studiu literar, oricare ar fi intenția sa, prima întrebare de minimă teorie ce trebuie pusă este cea a definiției pe care acesta o dă (sau nu) despre obiectul său, textul literar. Ce anume face ca acest studiu să fie *literar*? Sau cum definește el calitățile *literare* ale textului *literar*? Intr-un cuvânt, ce este pentru el, explicit sau implicit, literatura?

Bine înțeles, această primă întrebare nu e independentă de cele care urmează. Vom cere socoteală pentru șase alți termeni sau noțiuni, ori, mai exact, asupra relației dintre textul literar și aceste șase noțiuni: *intenția*, *realitatea*, *receptarea*, *limba*, *istoria* și *valoarea*. Aceste șase întrebări ar putea fi deci reformulate adăugându-i fiecăreia adjectivul *literar*, care din nefericire le complică mai mult în loc să le simplifice:

- Ce este intenția literară?
- Ce este realitatea literară?
- Ce este receptarea literară?
- Ce este limba literară?
- Ce este istoria literară?
- Ce este valoarea literară?

Or adjectivul *literar*, ca și substantivul *literatură* sunt folosite cel mai adesea ca și cum nu ar pune nici o problemă, ca și cum toată lumea ar fi de acord, ca și cum ar exista un consens despre ce anume este literar și ce nu este. Aristotel observa deja,

în punctul de plecare al *Poeticii* sale, că nu exista un termen generic pentru a desemna în același timp dialogurile socratice, textele în proză și versul: „Artei care se folosește numai de limbajul în poză, sau de versuri [...] nu i s-a dat până acum un nume” (1447a28-b9). Avem numele și avem lucrul. Numele *literatură* este fără îndoială nou (datează de la începutul secolului XIX; înainte *literatură*, conform etimologiei, erau inscripțiile, scrierea, erudiția sau cunoașterea literelor, cum se mai zice încă uneori: „să ai carte”), dar nu a rezolvat enigma, cum o dovedește existența a numeroase texte intitulate *Ce este arta?* (Tolstoi, 1898), „Ce este poezia?” (Jakobson, 1933-1934), *Ce este literatura?* (Charles du Bos, 1938; Jean-Paul Sartre, 1947); Barthes renunțase chiar la o definiție pentru a se mulțumi cu această butadă: „Literatura este ceea ce se predă, atât și nimic mai mult” (Barthes, 1971, p. 170). Era o frumoasă tautologie. Dar putem spune și altceva decât „literatura e literatura”, adică „literatura e ceea ce se numește aici și acum literatură”? Filosoful Nelson Goodman (1977) propunea să înlocuim întrebarea „Ce este arta?” (*What is art?*) prin întrebarea „Când este artă?” (*When is art?*). Nu ar trebui oare să procedăm la fel și cu literatura? În definitiv există destule limbi în care termenul literatură e intraductibil, în care nu există un cuvânt echivalent.

Ce este acest concept, această categorie, acest obiect? Care este „diferența sa specifică”? Care e natura sa? Care e funcția sa? Care e extensia sa? Care e cuprinderea sa? E necesar să definim literatura pentru a defini studiile literare. Însă nu revinc orice definiție a literaturii la enunțul unei norme extra-literare? În librăriile britanice, găsim pe de o parte raionul Literatură și pe de alta raionul Ficțiune, pe de o parte cărțile pentru școală și pe de alta cele pentru divertisment, ca și cum *Literatura* ar fi

ficțiunea plictisitoare, iar *Ficțiunea* ar fi literatura amuzantă. Putem oare depăși această clasificare comercială și practică?

Aporia rezultă fără îndoială din contradicția dintre două puncte de vedere posibile, și la fel de legitime și unul și celălalt: un punct de vedere *contextual* (istoric, psihologic, sociologic, instituțional) și unul *textual* (lingvistic). Literatura, sau studiul literar, sunt întotdeauna prinse ca într-un sandwich între o abordare istorică în sens larg (textul văzut ca document), și o abordare lingvistică (textul văzut ca fapt de limbă, literatura ca artă a limbajului), care sunt ireconciliabile. În anii șaizeci, o nouă ceartă a anticilor cu modernii a trezit vechiul război de tranșee între partizanii unei definiții *externe* și cei ai unei definiții *interne* a literaturii, fiecare din ele acceptabilă dar amândouă limitate. Genette, care consideră „idioată” întrebarea „Ce e literatura?” – și e într-adevăr prost pusă –, a sugerat totuși să distingem două regimuri literare complementare, un regim *constitativ*, garantat de convenții, deci închis – un sonet, un roman aparțin de drept literaturii, chiar dacă nimeni nu le mai citește –, și un regim *condițional*, deci deschis, care ține de o apreciere revocabilă –; includerea în literatură a *Cugetărilor* pascalienne sau a *Vrăjitoarei* lui Michelet se va face în funcție de indivizi și de epoci (Genette, 1991, p. 11).

Să descriem literatura pe rând din punctul de vedere al *extensiei* și al *cuprinderii*, apoi din cel al *funcției* și al *formeii*, apoi din cel al *formeii conținutului* și al *formeii expresiei*. Să avansăm prin divizare, urmând metoda familiară a dihotomiei platonice, dar fără să ne facem prea multe iluzii despre sortii de izbândă. Dat fiind că întrebarea „Ce e literatura?” este insolubilă în această formă, acest prim capitol al cărții va fi cel mai scurt, iar toate celelalte capitolele vor continua căutarea unei definiții satisfăcătoare a literaturii.

În sensul cel mai larg, literatura e tot ceea ce se imprimă (sau chiar scrie), toate cărțile ce se găsesc într-o bibliotecă (inclusiv ceea ce numim literatură orală, de acum consemnată). Această accepție corespunde noțiunii clasice de „belles-lettres”, care cuprindeau tot ceea ce puteau să producă retorica și poetica, nu doar ficțiunea dar și istoria, filosofia, știința, ba chiar și toată elocința. Dar considerată în acest sens, ca echivalentă a culturii, în sensul pe care acest cuvânt l-a luat începând cu secolul XIX, literatura își pierde „specificitatea”: îi e refuzată calitatea sa propriu-zis literară. Pe de altă parte filologia secolului XIX avea într-adevăr ambiția de a fi studiul întregii culturi, pentru care literatura, în sensul cel mai restrâns, era mărturia cea mai accesibilă. În ansamblul organic constituit, conform filologiei, de limbă, literatură și cultură, unitate identificată cu spiritul unei națiuni, sau al unei rase, în sens filologic, nu biologic al termenului, literatura trona în centru, iar studiul literaturii era calea regală spre înțelegerea unei națiuni, pe care geniile nu doar că o percepușeră mai clar, dar căreia îi și făuriseră spiritul.

În sens restrâns, literatura (frontiera dintre literar și non-literar) variază considerabil în funcție de epoci și de culturi. Separată sau extrasă din „belles-lettres”, literatura occidentală, în accepția modernă, apare în secolul XIX, odată cu prăbușirea sistemului tradițional al genurilor poetice, perpetuat încă de la Aristotel. Pentru acesta, arta poetică – arta aceluia lucru fără nume pe care îl descria în *Poetica* – cuprindea în esență genul *epic* și genul *dramatic*, excluzând însă genul *liric*, care nu era fictiv sau imitativ, deoarece poetul se exprima pe sine la persoana întâi, drept care a fost considerat multă vreme un gen minor. Epopeea și drama constituiau încă marile genuri ale vârstei clasice, adică narațiunea și reprezentarea, sau cele două moduri majore ale poeziei, înțeleasă ca ficțiune sau imitație

(Genette, 1979; Combe). Până atunci, literatura în sens strict (arta poetică). însemna versul. Dar o deplasare capitală a avut loc în cursul secolului XIX. în timp ce aceste două mari genuri, narațiunea și drama, abandonau tot mai des versul pentru a adopta proza. Și curând, sub numele de poezie nu mai a mai fost cunoscut decât, ironie a istoriei, genul pe care Aristotel îl excludea din poetică, anume poezia lirică, ce își lua revanșa și devenea sinonimă cu întreaga poezie. Din acel moment literatura a început să însemne *romanul, teatrul și poezia*, reluând triada post-aristoteliciană a genurilor epic, dramatic și liric. însă primele două se identificau de acum cu proza, și doar al treilea cu versul, până când versul liber și poemul în proză au dizolvat și mai mult vechiul sistem al genurilor.

Sensul modern al literaturii (roman, teatru și poezie) este inseparabil de romantism, adică de afirmarea relativității istorice și geografice a gustului, în opoziție cu doctrina clasică a eternității și universalității canonului estetic. Restrânsă la proza românească și dramatică, și la poezia lirică, literatura e pe e altă parte concepută în relația sa cu națiunea și cu istoria ei. Literatura sau mai degrabă literaturile, sunt înainte de toate naționale.

În sens și mai restrâns: literatura e constituită din marii scriitori. Noțiunea e tot romantică: Thomas Carlyle vedea în ei eroii lumii moderne. În canonul clasic era vorba de opere model, destinate imitării în mod fecund: panteonul modern e constituit din scriitori care sunt cea mai bună întrupare a spiritului națiunii. Se trece astfel de la o definiție a literaturii din punct de vedere al scriitorilor (operele de imitat) la o definiție a literaturii din punctul de vedere al profesorilor (oamenii demni de admirație). Anumite romane, drame sau poeme aparțin literaturii pentru că au fost scrise de mari scriitori, cu următorul corolar ironic: tot ceea ce e scris de mari scriitori aparține literaturii, inclusiv corespondența și listele de cumpărături de care se

interesează profesorii. Altă tautologie: literatura e tot ceea ce scriu scriitorii.

Voi reveni în ultimul capitol asupra valorii sau ierarhiei literare, asupra canonului ca patrimoniu al unei națiuni. Să remarcăm pentru moment doar acest paradox: canonul e compus dintr-un ansamblu de opere apreciate în același timp pentru unicitatea formei lor *dar și* pentru universalitatea (cel puțin la scară națională) conținutului lor; marea operă are simultan reputația de a fi unică și universală. Criteriul (romantic) al relativității istorice este contracarat imediat de voința de unitate națională. De unde și butada ironică a lui Barthes: „Literatura este ceea ce se predă”, o variație asupra falsei etimologii consacrată de obișnuință: „Clasicii sunt ceea ce se citește în clasă.”

Bine înțeles, a identifica literatura cu valoarea literară (marii scriitori) înseamnă în același timp (în fapt și în principiu) să negi valoarea celorlalte romane, drame și poeme, și în sens mai general al altor genuri de versuri și proză. Orice judecată de valoare se bazează pe constatarea unei excluderi. A spune că un anumit text este literar înseamnă întotdeauna a subînțelege că un anumit altul nu e literar. Îngustarea instituțională a literaturii în secolul XIX ignoră faptul că, pentru cel ce citește, ceea ce citește este întotdeauna literatură, fie că e Proust sau un foto-roman, și neglijează complexitatea nivelurilor literaturii (cum există și niveluri ale limbii) într-o societate. Literatura, în sens restrâns, ar fi doar literatura savantă, nu și literatura populară (deci acea *Fiction* din librăriile britanice).

Pe de altă parte canonul marilor scriitori nu e nici el stabil, ci cunoaște intrări (și ieșiri): poezia barocă, Sade, La Fontaine, romancierii secolului XVIII sunt bune exemple de redescoperiri care au modificat felul cum definim literatura. După T.S. Eliot,

care raționa ca un structuralist în articolul său despre „Tradiție și talent individual” (1919), un nou scriitor răstoarnă tot peisajul literaturii, ansamblul sistemului, ierarhiile și filiațiile sale:

Monumentele existente formează între ele o ordine ideală, care e modificată de introducerea noii (cu adevărat noii) opere de artă printre ele. Ordinea existentă este completă înainte de apariția noii opere; pentru ca ordinea să persiste după intervenția noutății, ansamblul ordinii existente trebuie să fie alterat, chiar și puțin: astfel relațiile, proporțiile, valorile tuturor operelor de artă în raport cu ansamblul sunt reajustate (Eliot, p.38).

Tradiția literară este sistemul sincron al textelor literare, sistem mereu în mișcare, ce se recompune pe măsură ce apar operele noi. Fiecare operă nouă provoacă o rearanjare a tradiției ca totalitate (și modifică în același timp sensul și valoarea fiecărei opere ce aparține tradiției).

După ce s-a restrâns în secolul XIX, literatura a recucerit astfel în secolul XX o parte din teritoriile pierdute: alături de roman, dramă și poezia lirică, poemul în proză și-a câștigat titlul de noblete, autobiografia și notele de călătorie au fost confirmate, și așa mai departe. Sub eticheta de *paraliteratură* au fost asimilate și cărțile pentru copii, romanul polițist, benzile desenate. În pragul secolului XXI, literatura a devenit din nou aproape la fel de liberală ca și „literale” de dinainte de profesionalizarea societății.

Termenul literatură are deci o întindere mai mult sau mai puțin vastă în funcție de autor, de la clasicii școlari până la benzile desenate, iar dilatarea sa contemporană este greu de justificat. Criteriul valoric care include în ea cutare text, deci care îl și exclude pe cutare altul, nu este în sine literar, nici teoretic, ci etic, social și ideologic, în orice caz extra-literar. Se poate totuși defini literatura în mod literar?

Cuprinderea literaturii: funcția

Să continuăm, asemenea lui Platon, procedând prin dihotomie, și să distingem *funcția* și *forma* prin aceste două întrebări: Ce face literatura? Și care e trăsătura sa distinctivă?

Definițiile literaturii prin funcția sa par relativ stabile, fie că această funcție e înțeleasă ca individuală sau socială, privată sau publică. Aristotel vorbea de *katharsis*, purgație sau purificare a emoțiilor cum sunt teama sau mila (1449b28). Noțiunea e greu de circumscris, dar ea privește o experiență deosebită a pasiunilor legată de arta poetică. Aristotel situa de altfel plăcerea de a învăța la originea artei poetice (1448b13): a instrui sau a plăcea (*prodesse aut delectare*), sau a instrui plăcând, vor fi cele două finalități, sau dubla finalitate, pe care și Horațiu i-o va recunoaște poeziei, calificată de *dulce et utile* (*Ars poetica*, v. 333 și 343).

Este definiția umanistă cea mai la îndemână a literaturii, ca o cunoaștere specială, diferită de cunoașterea filosofică sau științifică. Dar ce este această cunoaștere literară, această cunoaștere pe care numai literatura i-o dă omului? După Aristotel, Horațiu și toată tradiția clasică, această cunoaștere are drept obiect ceea ce este general, probabil sau verosimil, doxa, sentințele și maximele care permit înțelegerea și organizarea comportamentului uman și a vieții sociale. După viziunea romantică, această cunoaștere vizează mai degrabă ceea ce este individual și singular. Continuitatea rămâne însă profundă, de la Paolo și Francesca, în *Divina Comedie*, care se îndrăgostesc unul de celălalt citind împreună romanele Mesei rotunde, până la Don Quichotte, care pune în faptă romanele cavalești, și la doamna Bovary, intoxicată de romanele sentimentale pe care le devorează. Aceste opere deliberat parodice dovedesc funcția de învățare sortită literaturii. După modelul umanist, există o cunoaștere a lumii și a oamenilor care ne vin din experiența

literară (poate nu numai din aceasta, dar în principal din aceasta), o cunoaștere pe care singură (sau aproape singură) experiența literară ne-o procură. Ne-am mai îndrăgosti oare dacă nu am fi citit niciodată o poveste de dragoste, dacă niciodată nu ne-ar fi fost povestită una? Romanul european, cu precădere, a cărui glorie a coincis cu expansiunea capitalismului, propune, încă de la Cervantes, o învățare a individului burghez. Nu am putea oare afirma că modelul individului apărut la sfârșitul Evului Mediu este chiar cititorul trasându-și drumul prin carte, și că dezvoltarea lecturii a fost modalitatea de dobândire a subiectivității moderne? Individul este un cititor solitar, un interpret al semnelor, un vânător sau un ghicitor, am putea zice, împreună cu Carlo Ginzburg, care a identificat, alături de deducția logico-matematică, acest model alternativ al cunoașterii cu vânătoarea (descifrarea semnelor din trecut) și ghicitul (descifrarea semnelor din viitor).

„Fiecare om poartă forma întreagă a condiției umane”, scrie Montaigne în cartea III a *Eseurilor*. Experiența sa, așa cum ne place să o retrăsăm, pare exemplară în privința a ceea ce numim cunoașterea literară. După ce a crezut în adevărul cărților, după care s-a îndoit până într-acolo încât a negat practic individualitatea, el pare a fi reușit să regăsească în el însuși totalitatea Omului, la capătul unui parcurs dialectic. Subiectivitatea modernă s-a dezvoltat favorizată fiind de experiența literară, iar cititorul este modelul omului liber. Traversând alteritatea, el atinge universalul: în experiența cititorului, „frontiera eului individual, în care era un om ca ceilalți, a căzut” (Proust), „eu este un altul” (Rimbaud), sau „sunt de acum impersonal” (Mallarmé).

Bine înțeles, această concepție umanistă a cunoașterii literare a fost denunțată, pentru idealismul său, ca viziune asupra lumii a unei clase anume. Legată de privatizarea scenei lecturii după nașterea tiparului, ea s-ar fi compromis odată cu valorile cărora

le era în același timp cauză și consecință, în primul rând individul burghez. Acesta e mai ales reproșul marxist, care leagă literatura de ideologie. Literatura servește la producerea unui consens social; ea însoțește, apoi înlocuiește, religia ca opiu al popoarelor. Literații, în deosebi Matthew Arnold în Anglia victoriană, prin lucrarea sa fondatoare, *Culture and Anarchy* (1869), dar și Ferdinand Brunetière și Lanson în Franța, au putut să reia pe cont propriu acest punct de vedere la sfârșitul secolului XIX, estimând că timpul lor sosise: după decadența religiei și înaintea apoteozei științei, în timpul interregnului, literatura era cea care, fie și provizoriu, și grație studiilor literare, trebuia să procure o morală socială. Într-o lume tot mai materialistă sau anarhistă, literatura apărea ca ultimul scut împotriva barbariei, punctul fix al sfârșitului de secol: regăsim aici, din punct de vedere al funcției, definiția canonică a literaturii.

Dar dacă literatura poate fi văzută ca o contribuție la ideologia dominantă, „aparatură ideologică de stat” sau chiar propagandă, putem insista în sens invers și pe funcția sa subversivă, mai ales de la mijlocul secolului XIX, și moda figurii artistului blestemat. E greu să îi identifici pe Baudelaire, Rimbaud sau Lautréamont ca pe niște complici ai ordinii stabilite. Literatura confirmă un consens, dar ea produce și disensiune, noutate, ruptură. În conformitate cu modelul militar al avangardei, ea precedă mișcarea, luminează poporul. Este vorba de cuplul imitației și al inovației, al anticilor și al modernilor, asupra cărora vom reveni. Literatura ar precede astfel celelalte cunoașteri și practici: marii scriitori au văzut înaintea celorlalți (erau „vizionari”), mai ales înaintea filozofilor, încotro mergea lumea: „Lumea va sfârși” anunța Baudelaire în *Fusées*, la începutul vârstei progresului, iar lumea într-adevăr nu a încetat de atunci să se mai sfârșescă. Imaginea vizionarului a fost revalorizată în secolul XX într-un sens

politic, atribuind literaturii o perspicacitate politică și socială care le lipsea tuturor celorlalte practici.

Din punctul de vedere al funcției, ajungem din nou la o aporie: literatura poate fi în acord cu societatea, dar și în dezacord; ea poate urma mișcarea dar o poate și precede. Căutarea literaturii în direcția instituționalizării sfârșește într-un relativism socio-istoric ce moștenește romantismul. Dezvoltând dihotomia, privind acum în direcția formei, a constantelor, a universalilor, căutând o definiție formală după definiția funcțională a literaturii, revenim la antici și la clasici, trecem astfel de la teoria literaturii la teoria literară, în sensul în care le-am distins mai sus.

Cuprinderea literaturii: forma conținutului

Din antichitate până la mijlocul secolului XVIII, literatura – știu că e anacronic să folosim acest cuvânt, dar să ne prefacem că ar desemna obiectul artei poetice – a fost în general definită ca o imitare sau reprezentare (*mimesis*) a acțiunilor umane prin limbaj. În această calitate ea constituie o fabulă sau o poveste (*mythos*). Cei doi termeni (*mimesis* și *mythos*) figurează pe prima pagină a *Poeticii* lui Aristotel și fac din literatură o *ficțiune*, traducere a lui *mimesis* adoptată uneori, de exemplu de Käte Hamburger și Genette, sau o minciună, nici adevărată nici falsă, ci verosimilă: un fel de a „minți-adevărat”, cum zicea Aragon. „Poetul, scria Aristotel, trebuie să fi poet de povești mai degrabă decât de metri (versuri), deoarece datorită *mimesis*-ului este el poet, iar ceea ce reprezintă sau imită (*mimēsthai*) sunt acțiuni” (1451b27).

În numele acestei definiții a poeziei prin ficțiune, Aristotel excludea din poetică nu doar poezia didactică sau satirică, ci și poezia lirică, care pune în scenă eul poetului, și nu reținea decât

genurile epic (narativ) și tragic (dramatic). Genette vorbea de o „poetică *esențialistă*” sau *constitutivistă*, „în versiunea sa tematică”. Conform acestei poetici, „cea mai sigură cale pentru ca poezia să evite riscul dizolvării în folosirea obișnuită a limbii este ca ea să se facă operă de artă, este ficțiunea narativă sau dramatică” (Genette, 1991, p. 16 și 18). Calificativul de *tematic* mi se pare de evitat aici, deoarece nu există teme (conținuturi) constitutiv literare: ceea ce au în vedere Aristotel și Genette este statutul ontologic, sau pragmatic, constitutiv al conținuturilor literare; este așadar ficțiunea ca model și concept, nu ca temă (sau ca vid, nu ca plin), iar Genette o numește de altfel *fictionalitate* mai degrabă decât ficțiune. Referindu-mă la distincțiile lingvistului Louis Hjelmslev între *substanță a conținutului* (ideile), *formă a conținutului* (organizarea semnificațiilor), *substanță a expresiei* (sunetele) și *formă a expresiei* (organizarea semnificațiilor), aș zice că, pentru poetica clasică, literatura e caracterizată prin ficțiune ca formă a conținutului, adică în calitate de concept sau model.

Dar este oare vorba de o *definiție* sau doar de o *proprietate* a literaturii? În secolul XIX, pe măsură ce poezia lirică, deși ignorată de tradiția aristoteliciană, a început să ocupe centrul poeziei și a sfârșit prin a o reprezenta în totalitate, această definiție urma să cedeze. Ficțiunea, ca un concept vid, nu mai era o condiție necesară și suficientă a literaturii (vom reveni asupra acestora în detaliu în capitolul 3 în legătură cu *mimesis-ul*), chiar dacă opinia curentă continuă neîndoindu-se să vadă în mod global literatura ca ficțiune.

Cuprinderea literaturii: forma expresiei

Începând cu mijlocul secolului XVIII, o altă definiție a literaturii a fost din ce în ce mai mult opusă ficțiunii, punând

accentul pe frumos, conceput de acum, de exemplu în *Critica facultății de judecare* (1790) a lui Kant și în tradiția romantică, ca avându-și scopul în sine. Din acel moment, arta și literatura nu mai trimit decât la ele însele. În opoziție cu limbajul obișnuit, care e utilitar și instrumental, literatura își găsește, se zice, scopul în ea însăși. În conformitate cu *Trésor de la langue française*, care moștenește această concepție, literatura e pur și simplu „folosirea estetică a limbajului scris”.

Versantul romantic al acestei idei a fost multă vreme cel mai pus în valoare, separând literatura de viață, considerând literatura ca o mântuire (răscumpărare) a vieții sau, de la sfârșitul secolului XIX, ca singura experiență autentică a absolutului și a neantului. Această tradiție post-romantică și această concepție a literaturii ca mântuire sunt încă manifeste la Proust, care afirmă în *Timpul regăsit* că „adevărata viață, viața în sfârșit redescoperită și limpezită, singura viață așadar pe deplin trăită, este literatura” (Proust, p. 474), sau la Sartre, înainte de război, când un refren de jazz îl salvează pe Roquentin la sfârșitul *Greșii*. Forma –metafora, „inelele necesare ale unui stil frumos”, la Proust (*ibid.*, p. 468) – permit să evadezi din această lume, să captezi „puțin timp în stare pură” (*ibid.*, p. 451).

Dar această idee are și un aspect formalist, mai familiar în ziua de azi, separând limbajul literar de limbajul obișnuit, sau singularizând folosirea literară a limbajului comun. Orice semn, orice limbaj este în mod fatal transparență și obstacol. Utilizarea obișnuită a limbajului caută să se facă uitată deîndată ce acesta e auzit (este tranzitiv, imperceptibil), în timp ce utilizarea literară își cultivă propria opacitate (limbajul este intransitiv, perceptibil). Sunt numeroase felurile de a reda această polaritate. Limbajul obișnuit este mai denotativ, limbajul literar este mai conotativ (ambiguu, expresiv, locvace, autoreferențial): „Ele semnifică mai mult decât spun”. considera deja Montaigne

despre cuvintele poetice. Limbajul obișnuit este mai dezordonat, limbajul literar este mai sistematic (organizat, coerent, dens, complex). Utilizarea obișnuită a limbajului este referențială și pragmatică, folosirea sa literară este imaginară și estetică. Literatura exploatează proprietățile mediului lingvistic fără un scop practic: astfel se declină definiția formalistă a literaturii.

De la romantism la Mallarmé. literatura, cum o rezuma Foucault, „se închide într-o intransitivitate radicală”, ea „devine pură și simplă afirmare a unui limbaj care nu are drept lege decât afirmarea [...] existenței sale abrupte; nu-i mai rămâne decât să se încovoie într-o perpetuă întoarcere la sine, ca și cum discursul său n-ar putea avea drept conținut decât a-și spune propria formă” (Foucault, p. 313). În al său „Curs de poetică”, Valéry trăgea concluzia că „Literatura este, și nu poate fi altceva decât un fel de extensie și aplicare a anumitor proprietăți ale limbajului” (Valéry, p. 1440). Iată, în această întoarcere la antici împotriva modernilor, la clasici împotriva romanticilor, o încercare de definiție universală a literaturii. sau a poeziei. ca artă verbală. Genette ar vorbi de „o poetică esențialistă în versiunea sa formală”, dar aș preciza că de această dată e vorba de *forma expresiei*, deoarece definiția literaturii prin ficțiune era și ea formală, dar viza *forma conținutului*. De la Aristotel la Valéry, trecând prin Kant și Mallarmé, definiția literaturii prin *ficțiune* a lăsat deci locul. în orice caz la specialiști, unei definiții prin *poezie* (prin *dicțiune*, după Genette). Doar dacă nu cumva cele două definiții își împart câmpul literar.

Formaliștii ruși i-au dat utilizării propriu-zis literare a limbii, și deci proprietății distinctive a textului literar, numele de *literaritate*. Jakobson scria în 1919: „Obiectul științei literare nu este literatura ci literaritatea, adică ceea ce face dintr-o operă dată o operă literară” (Jakobson, 1973, p. 15), sau, mult timp după aceea, în 1960, „ceea ce face dintr-un mesaj verbal o operă de artă” (Jakobson, 1963, p. 210). Teoria literaturii, în

sensul de critică a criticii, și teoria literară, în sensul de formalism, par să se întâlnească în acest concept, care era de asemenea tactic și polemic. Formaliștii încercau, grație acestuia, să dea studiului literar autonomie – mai ales față de istoricism și de psihologia vulgară aplicate literaturii – prin definirea specifică a obiectului său. Ei se opuneau fâțiș definirii literaturii ca document, sau definirii ei prin funcția de reprezentare (a realului) sau de exprimare (a autorului), dar puneau accentul pe aspectele considerate specific literare ale operei literare, și distingeau astfel limbajul literar de limbajul non literar sau obișnuit. Limbajul literar este motivat (și nearbitrar), autotelic (și non linear), autoreferențial (și non utilitar).

Care este însă această proprietate – această esență – ce face literare anumite texte? Formaliștii, urmându-l pe Viktor Shklovski în „Arta ca procedeu” (1917), au propus drept criteriu al literarității *defamiliarizarea* sau *ciudățenia (ostranenie)*: literatura, sau arta în general, înnoiește sensibilitatea lingvistică a cititorilor prin procedee care deranjează formele obișnuite și automate ale percepției lor. Jakobson va preciza mai apoi că acest efect defamiliarizant rezultă din *dominația* anumitor procedee (Jakobson 1935) în mulțimea invarianților formali sau a trăsăturilor lingvistice care caracterizează literatura ca experimentare a „posibilelor limbajului”, după expresia lui Valéry. Dar unele procedee, sau dominația anumitor procedee, devin ele însele familiare: formalismul ajunge astfel (vezi capitolul 6) la o istorie a literarității ca reînnoire a defamiliarizării prin redistribuirea procedeele literare.

Esența literaturii ar fi așadar fondată pe niște invarianți formali accesibili analizei. Formalismul, sprijinit de lingvistică și revigorat de structuralism, debarasează studiul literar de punctele de vedere străine condiției verbale a textului. Care sunt invarianții pe care îi explorează? Genurile, tipurile, figurile. Presupunerea fiind că o știință a literaturii e posibilă în general, în opoziție cu o stilistică a diferențelor individuale.

În căutarea definiției „bune” a literaturii, am procedat conform metodei platoniciene, prin dihotomie, lăsând mereu de o parte ramura din stânga (extensia, funcția sau reprezentarea), pentru a urma ramura din dreapta (cuprinderea, forma, defamiliarizarea). Ajunși în acest punct, suntem oare la capătul cel bun? Am găsit oare în literaritate o condiție necesară și suficientă a literaturii? Putem să ne oprim aici?

Să înlăturăm întâi aceasta primă obiecție: cum nu există elemente lingvistice exclusiv literare, literaritatea nu poate să distingă o folosire literară de o folosire neliterară a limbajului. Neînțelegerea vine în mare parte din noul nume pe care Jakobson, mult mai târziu, în articolul său de mare răsunet „Lingvistică și poetică”(1960), i l-a dat literarității. El a numit atunci „poetică” una din cele șase funcții pe care le distingea în actul de comunicare (funcțiile expresivă, poetică, conativă, referențială, metalingvistică și fatică), ca și cum literatura (textul poetic) ar abolii celelalte cinci funcții și ar scoate din joc cele cinci elemente de care erau în general legate (locutorul, destinatarul, referentul, codul și contactul), pentru a insista numai asupra mesajului pentru el însuși. Ca în articolele sale mai vechi, „Noua poezie rusă” (1919) și „Dominanta” (1935), Jakobson preciza însă că, deși funcția poetică e dominantă în textul literar, celelalte funcții nu sunt totuși eliminate. Dar, începând cu 1919, Jakobson scria în același timp că în poezie „funcția comunicativă [...] este redusă la minimum”, și că „poezia este limbajul în funcția sa estetică”, ca și cum celelalte funcții ar putea fi uitate (Jakobson, 1973, p. 14 și 15). Literaritatea (defamiliarizarea) nu rezultă din utilizarea unor elemente lingvistice proprii, ci dintr-o organizare diferită (de exemplu mai densă, mai coerentă, mai complexă) a acelorași materiale lingvistice obișnuite. Altfel spus, nu metafora în sine

face literaritatea unui text, ci o rețea metaforică mai deasă, făcând să treacă celelalte funcții lingvistice într-un plan secund. Formele literare nu sunt diferite de formele lingvistice, dar organizarea lor le face (cel puțin pe unele) mai vizibile. Pe scurt, literaritatea nu e o chestiune de prezență sau de absență, de tot sau nimic, ci de mai mult sau mai puțin (mai mulți tropi de exemplu): dozajul e cel care produce interesul pentru cititor.

Din nefericire, chiar și acest criteriu mai flexibil și temperat al literarității este refutabil. Nu e greu să găsești contra-exemple. Pe de o parte anumite texte literare nu se îndepărtează de limbajul obișnuit (ca și scriitura albă, sau behavioristă, cea a lui Hemingway, a lui Camus). Fără îndoială ei pot fi reintegrați afirmând că absența unei mărci este ea însăși o marcă, sau că culmea defamiliarizării este familiaritatea absolută (sau culmea obscurității, banalitatea), dar definiția literarității în sens strict, cu trăsături specifice, sau mai flexibil, ca organizare specifică, nu e mai puțin contrazisă. Pe de altă parte, nu doar trăsăturile considerate mai literare se întâlnesc și în limbajul ne-literar, dar sunt uneori chiar mai vizibile acolo, mai dense decât în limbajul literar, cum se întâmplă în cazul publicității. Publicitatea ar fi așadar culmea literaturii, ceea ce nu e totuși chiar satisfăcător. Cuprinde oare această definiție întreaga literatură, cea pe care formalistii au caracterizat-o prin literaritate, sau doar un anumit tip de literatură, literatura prin excelență în opinia lor, adică poezia, și încă nici nu toată poezia, ci doar poezia modernă, avangardistă, obscură, dificilă, defamiliarizantă? Literaritatea a definit ceea ce se numea mai demult *licență poetică*, și nu literatura. Doar dacă nu cumva Jakobson, atunci când descria funcția poetică în termeni de accent asupra mesajului, se gândea nu doar la forma mesajului, cum s-a înțeles în general, ci și la conținut. Textul lui Jakobson asupra „Dominantei” lăsa totuși să se înțeleagă destul de clar că miza defamiliarizării era serioasă.

că implicațiile sale erau de asemenea etice și politice. Fără aceasta, literaritatea pare gratuită, decorativă și ludică.

Literaritatea, ca orice definiție a literaturii, implică de fapt o preferință extra-literară. O evaluare (o valoare, o normă) este inevitabil inclusă în orice definiție a literaturii, și în consecință a studiului literar. Formaliștii ruși preferau evident textele pe care noțiunea lor de literaritate le descria cel mai bine, pentru că tocmai din ele fusese aceasta indusă: aveau legături cu avangarda poeziei futuriste. O definiție a literaturii reprezintă întotdeauna o preferință (o prejudecată) erijată în ceva universal (de exemplu defamiliarizarea). Mai târziu, structuralismul în general, poetica și naratologia, inspirate de formalism, urmau să valorizeze în același fel devierea și autoconștiința literare, în opoziție cu convenția și realismul. Cât despre distincția propusă de Barthes în *SSZ* între *lizibil* (realist) și *scriptibil* (defamiliarizant), ea este în mod vădit evaluativă, dar orice teorie se sprijină pe un sistem de referințe, conștient sau nu.

Chiar și Genette ajungea să recunoască până la urmă că literaritatea, urmând definiția lui Jakobson, nu acoperă decât o parte din literatură, regimul ei *constitutiv*, și nu regimul ei *condițional*, și de asemenea, în ce privește literatura considerată constitutivă, doar *dicțiunea* (poezia), nu și *ficțiunea* (narativă sau dramatică). El trăgea concluzia, renunțând la pretențiile formalismului și ale structuralismului, că „literaritatea, fiind un fapt plural, necesită o teorie pluralistă” (Genette, 1991, p. 31). Literaturii constitutive, ea însăși eterogenă și alăturând poeziei (în numele unui criteriu legat de forma expresiei) ficțiunea (în numele unui criteriu legat de forma conținutului), i se adaugă, începând cu secolul XIX, și domeniul vast și imprecis al prozei non ficționale, condițional literară (autobiografie, memorii, eseuri, istorie, uneori chiar Codul civil), anexată sau nu literaturii în funcție de gusturile individuale și de modele colective. „Cel mai înțelept, conchidea Genette, ar fi deci

aparent, și provizoriu, să atribuim fiecăreia partea sa de adevăr, adică o porțiune din câmpul literar” (*ibid.*, p. 25). Or acest provizoriu are toate șansele să dureze, deoarece nu există o esență a literaturii, care este o realitate complexă, eterogenă, schimbătoare.

Literatura e literatura

Căutând un criteriu al literarității, am dat peste o aporie din cele cu care ne-a obișnuit filosofia limbajului. Definirea unui termen ca literatură nu va duce vreodată la altceva decât la mulțimea ocurențelor în care vorbitorii unei limbi acceptă să folosească acest termen. Putem oare să mergem mai departe decât această formulare cu aparență circulară? Mai deloc, fiindcă textele literare sunt tocmai cele pe care o societate le utilizează fără a le raporta neapărat la contextul lor de origine. Se presupune că semnificația lor (aplicația, relevanța lor) nu se reduce la contextul enunțării lor inițiale. Societatea este cea care hotărăște că anumite texte sunt literare prin utilizarea pe care le-o dă în afara contextelor lor originale.

Una din consecințele acestei definiții minimale este totuși sâcâitoare. Într-adevăr, dacă ne mulțumim cu această caracterizare a literaturii, studiul literar nu ar trebui să fie orice discurs asupra acestor texte, ci anume cel al căreia finalitate este să ateste, sau să conteste, includerea lor în literatură. Si dacă literatura și studiul literar se definesc solidar prin hotărârea că, pentru anumite texte, contextul de origine nu mai are aceeași relevanță ca pentru altele, rezultă de aici că orice analiză care are ca obiect reconstruirea circumstanțelor originale ale compunerii unui text literar, situația istorică în care autorul a scris acest text și receptarea publicului inițial, poate fi interesantă, dar nu aparține studiului literar. Contextul de

origine restituie textul non-literaturii inversând procesul care a făcut din el un text literar (relativ independent de contextul său de origine).

Tot ce se poate spune despre un text *literar* nu aparține deci studiului *literar*. Contextul pertinent pentru studiul *literar* al unui text *literar* nu este contextul de origine al acestui text, ci societatea care îi dă o utilizare literară separându-l de contextul de origine. Astfel critica biografică sau sociologică, sau cea care explică opera prin tradiția literară (Sainte-Beuve, Taine, Brunetière), toate variantele criticii istorice, pot fi considerate drept exterioare literaturii.

Dar dacă contextualizarea istorică nu este pertinentă, oare studiul lingvistic sau stilistic e mai pertinent? Noțiunea de stil aparține limbajului obișnuit și trebuie întâi precizată (vezi capitolul 5). Or căutarea unei definiții a stilului, ca și cea a literaturii, e inevitabil polemică. Ea se sprijină întotdeauna pe o variantă a opoziției populare dintre normă și abatere, sau dintre formă și conținut, adică alte dihotomii, care sunt făcute să distrugă (discrediteze, elimine) mai degrabă adversarul decât conceptele lui. Variațiile stilistice nu pot fi descrise altfel decât ca diferențe de semnificație: pertinența lor este lingvistică, nu propriu-zis literară. Nu există o diferență de natură între un slogan publicitar și un sonet de Shakespeare, ci doar de complexitate.

Vom reține din toate acestea că literatura e o inevitabilă petiție de principiu. *Literatura e literatura*, ceea ce autoritățile (profesorii, editorii) includ în literatură. Limitele sale se deplasează uneori, lent, moderat (vezi capitolul 7 despre valoare), dar este imposibil să treci de la extensia sa la cuprinderea sa, de la canon la esență. Să nu spunem totuși că nu am progresat, fiindcă plăcerea vânătoarei, cum amintea Montaigne, nu stă în pradă, iar modelul cititorului, cum am văzut, este vânătorul.

2

Autorul

Punctul cel mai controversat în studiile literare privește locul ce îi revine autorului. Dezbaterea e atât de furtunoasă, atât de vehementă încât este cea pe care îmi va fi cel mai greu să o pun în scenă (va fi de asemenea capitolul cel mai lung). Sub numele de intenție în general, ne vom interesa de rolul autorului, de raportul dintre text și autorul său, de responsabilitatea autorului în privința sensului și semnificației textului. Putem porni de la două idei preconceptuate, cea veche și cea modernă, pentru a le opune și a le confrunța, sau a le păstra pe amândouă, din nou în căutarea unei concluzii aporetice. Vechea idee preconceptuată identifica sensul operei cu intenția autorului; ea avea trecere îndeobște pe vremea filologiei, a pozitivismului, a istoricismului. Ideea preconceptuată modernă (care nu mai e chiar nouă) contestă pertinenta intenției autorului în determinarea sau descrierea semnificației unei opere; formalismul rus, *New Critics* americani, structuralismul francez sunt cei ce au răspândit-o. *New Critics* vorbeau de *intentional fallacy*, sau de „iluzie intențională”, de „eroare intențională”: recurgerea la noțiunea de intenție li se părea nu doar inutilă, ci chiar dăunătoare în studiile literare. Conflictul mai poate fi descris și ca acela dintre partizanii *explicației* literare, ca o căutare a intenției autorului (se caută în text ceea ce a vrut să spună autorul), și adepții *interpretării* literare, ca descriere a semnificațiilor operei (se caută în text ceea ce spune acesta,

independent de intențiile autorului). Pentru a scăpa de această alegere constrângătoare și a împăca frații dușmani, o a treia cale, adesea privilegiată în ziua de azi, pune accentul pe cititor în calitate de criteriu al semnificației literare: este o idee preconcepută contemporană asupra căreia voi reveni în capitolul 4, dar voi încerca pe cât posibil să o las de o parte deocamdată

O introducere în teoria literaturii poate să se limiteze la a explora un mic număr de noțiuni împotriva cărora teoria literară (formaliștii și urmașii lor) a polemizat: autorul a fost evident principalul țap ispășitor al diferitelor noi critici, nu doar pentru că simboliza umanismul și individualismul pe care teoria literară voia să le evacueze din studiile literare, ci deoarece contestarea sa atrăgea după sine toate celelalte anticoncepte ale teoriei literare. Astfel, importanța acordată calităților speciale ale textului literar (literaritatea) este invers proporțională cu acțiunea recunoscută a intenției autorului. Demersurile care insistă pe aceste calități speciale îi atribuie autorului un rol accesoriu, ca la formaliiștii ruși și la *New Critics* americani, care au eliminat autorul pentru a asigura independența studiilor literare față de istorie și psihologie. Invers, pentru abordările care fac din autor un punct de referință central, chiar dacă ele variază în privința gradul de conștiință intențională (de premeditare) care guvernează textul și în privința modului de a prezenta această conștiință (alienată) – individuală pentru freudieni, colectivă pentru marxiști –, textul nu e niciodată un mod de acces la aceasta. A vorbi de intenția autorului și de controversa în centrul căreia nu a încetat să se regăsească, înseamnă așadar a anticipa cu mult față de celelalte noțiuni care vor fi examinate în capitolele următoare.

Nu văd o inițiere mai bună în această dezbatere delicată decât un număr de texte – far. Voi cita trei din ele. Întâi prologul

bine cunoscut la *Gargantua*, unde Rabelais are aerul că ne încurajează să căutăm sensul ascuns (acel „plus hault sens”, *altior sensus*) al cărții sale, urmând vechea doctrină a alegoriei, apoi că își bate joc de noi dacă suntem în stare să credem în această metodă medievală care a permis descifrarea unor sensuri creștine la Homer, Virgiliu și Ovidiu – dacă nu cumva Rabelais nu face decât să trimită cititorul la propria sa responsabilitate în interpretările, eventual subversive, ale cărții pe care o are între mâini. Nu s-a căzut nici până acum de acord asupra intenției acestui text capital despre intenție, o dovadă că problema e fără ieșire. Apoi (*Contre Sainte-Beuve* a lui Proust) deoarece acest titlu i-a dat numele său modern problemei intenției în Franța: Proust susține aici, împotriva lui Sainte-Beuve, că biografia, portretul „literar”, nu explică opera, care este produsul unui alt eu decât eul social, al unui eu profund ce nu poate fi redus la o intenție conștientă. Vom vedea în capitolul 4, despre cititor, că tezele lui Proust aveau să îl destabilizeze pe Lanson, care a ajuns astfel să-și modereze doctrina privind explicația de text. În fine, apologul lui Borges, „Pierre Ménard, autor al lui Quijote”, cules printre alte fabule teoretice în *Ficțiuni*: același text a fost scris de doi autori distincți la mai multe secole distanță; e vorba deci de două texte diferite, ale căror sensuri pot chiar să se opună, deoarece contextele și intențiile nu sunt aceleași.

Teoria, denunțând importanța excesivă acordată autorului în studiile literare tradiționale, îi avea de partea sa pe cei care râd. Dar, afirmând indiferența autorului în ce privește semnificația textului, nu a împins ea logica puțin cam departe, sacrificând rațiunea de dragul unei antiteze frumoase? Si mai ales, nu și-a ales ca o țintă greșită? Într-adevăr, a interpreta un text, nu înscamnă întotdeauna să emiți presupuneri asupra unei intenții umane în act?

Să pornim de la două teze opuse. Teza intenționalistă este cunoscută. Intenția autorului este criteriul pedagogic sau academic tradițional al sensului literar. Restituirea sa este, sau a fost multă vreme, scopul principal, sau chiar exclusiv, al explicației de text. Conform prejudecății obișnuite, sensul unui text este ceea ce autorul aceluși text a vrut să spună. O prejudecată nu este neapărat lipsită de orice adevăr, dar avantajul principal al identificării sensului cu intenția este acela de a rezolva problema interpretării literare: dacă știm ceea ce autorul a vrut să spună, sau dacă putem afla făcând un efort – iar dacă nu o știm înseamnă că nu am făcut suficiente eforturi –, nu mai e cazul să interpretăm textul. Explicația prin intenție face așadar inutilă critica literară (visul istoriei literare). Pe de altă parte, teoria însăși devine superfluă: dacă sensul este intențional, obiectiv, istoric, nu mai e nevoie nu doar de critică, dar nici de critica criticii pentru a departaja criticii. E suficient să lucrezi ceva mai mult și vei găsi soluția.

Intenția și, mai mult chiar, autorul însuși, etalon obișnuit al explicației literare începând cu secolul XIX, au fost locul prin excelență al conflictului între cei vechi (istoria literară) și moderni (noua critică) în anii șaizeci. Foucault a pronunțat în 1969 o celebră conferință intitulată „Ce e acela un autor?”, iar Barthes a publicat în 1968 un articol al cărui titlu cutremurător, „Moartea autorului”, a devenit în opinia partizanilor ca și a adversarilor săi, sloganul antiumanist al științei textului. Controversa asupra literaturii și a textului s-a concentrat în jurul autorului, în care miza putea să se rezume în mod caricatural. Toate noțiunile literare tradiționale pot de altfel să fie raportate la cea de intenție a autorului, sau se deduc din ea. De asemenea, toate anticonceptele teoriei pot să se degajeze din moartea autorului.

Autorul este un personaj modern – considera Barthes –, produs fără îndoială de societatea noastră în măsura în care, la ieșirea din Evul Mediu, odată cu empirismul englez, raționalismul francez și credința personală a Reformei, ea a descoperit prestigiul individului, sau, cum se spune mai nobil, al „persoanei umane” (Barthes, 1984, p. 61-62).

Acesta era punctul de plecare al noii critici: autorul nu e altul decât burghezul, încarnarea chintesențială a ideologiei capitaliste. În jurul lui se organizează, după Barthes, manualele de istorie literară și toată predarea literaturii: „*Explicația* operei este întotdeauna căutată în direcția celui ce a produs-o” (*ibid.*, p. 62), ca și cum, într-un fel sau altul, opera nu e decât o mărturisire, nu poate să reprezinte altceva decât o confidență.

Autorului, ca principiu producător și explicativ al literaturii, Barthes îi substituie limbajul, impersonal și anonim, revendicat tot mai mult ca materie exclusivă a literaturii de Mallarmé, Valéry, Proust, suprarrealism și în fine de lingvistică, pentru care „autorul nu este niciodată mai mult decât cel ce scrie, tot așa cum *eu* nu e niciodată altcineva decât cel ce spune *eu*” (*ibid.*, p. 63), la fel cum Mallarmé cerea deja „dispariția elocutorie a poetului, care lasă inițiativa cuvintelor” (Mallarmé, p. 366). În această comparație între autor și pronumele primei persoane, recunoaștem reflecția lui Emile Benveniste despre „Natura pronumelor” (1956), care a avut o mare influență asupra noii critici. Autorul îi cedează așadar locul său de prim plan scriiturii, textului, sau scriptorului, care nu e nimic mai mult decât un „subiect” în sens gramatical sau lingvistic, o ființă de hârtie, nu o „persoană” în sens psihologic: el este subiectul enunțării, care nu preexistă enunțării sale ci se produce odată cu aceasta, aici și acum. De unde rezultă că scriitura nu poate „reprezenta”, „zugrăvi” nimic din ceea ce ar fi prealabil enunțării sale, și că, asemeni limbajului, nu are origine. Fără origine, „textul e o țesătură de citate”: noțiunea de intertextualitate se degajă și ea din moartea autorului. Cât despre

explicație, ea dispare odată cu autorul, deoarece nu mai există un sens unic, original, în principiu, în adâncul textului. În fine, ultimă verigă a noului sistem care se deduce în întregime din moartea autorului: cititorul, iar nu autorul, este locul unde se produce unitatea textului. la destinație deci și nu la origine. dar acest cititor nu e mai personal decât autorul proaspăt răsturnat, și care se identifică și el cu o funcție: este „acel *cineva* care păstrează reunite într-un câmp unic toate urmele din care e constituită scrierea” (Barthes, 1984, p. 67)

Cum se poate vedea, toate se leagă: întreaga teorie literară poate fi legată de premisa morții autorului, ca și de oricare din celelalte elemente ale sale, însă în primul rând de acesta, deoarece el însuși se opune primului principiu al istoriei literare. Barthes îi dă în același timp o tonalitate dogmatică: „Știm acum că un text...”, și politică: „Începem acum să nu ne mai lăsăm înșelați de...” Cum era de așteptat, teoria coincide cu o critică a ideologiei: scriitura sau textul „eliberează o activitate pe care am putea-o numi contra-teologică, cu adevărat revoluționară, fiindcă a refuza să imobilizezi sensul, înseamnă în cele din urmă a-l refuza de Dumnezeu și ipostazele sale, rațiunea, știința, legea.” (*ibid.*, p. 66). Suntem în 1968: răsturnarea autorului, care semnaleză trecerea de la structuralismul sistematic la poststructuralismul deconstructor, se situează la același nivel cu rebeliunea anti-autoritară din primăvară. În scopul și înainte de a executa autorul, a fost însă nevoie ca el să fie identificat cu individul burghez, cu persoana psihologică, așa încât chestiunea autorului să fie redusă la cea a explicației de text prin intermediul vieții și biografiei, restricție pe care istoria literară o sugerează fără îndoială, dar care cu siguranță că nu acoperă toată problema intenției, și în nici un caz nu o rezolvă.

În „Ce e acela un autor?”, argumentul lui Foucault pare și el să depindă de confruntarea conjuncturală cu istoria literară și pozitivismul, de unde au venit critici împotriva modului în care

tratase numele proprii și numele de autor în „Cuvintele și lucrurile”. identificându-le cu „formațiuni discursive” mult mai vaste și mai vagi decât opera cutăruia sau cutăruia (Darwin. Marx. Freud). Astfel, recomandându-se de la literatura modernă care ar fi văzut treptat dispariția, ștergerea autorului, de la Mallarmé – „admis volumul a nu comporta vreun semnatar” (Mallarmé. p. 378) – la Beckett și la Maurice Blanchot, el definește „funcția autor” ca o construcție istorică și ideologică, ca proiectare în termeni mai mult sau mai puțin psihologizanti a tratamentului ce i se aplică textului. Desigur, moartea autorului aduce după ea polisemia textului, promovarea cititorului și o libertate a comentariului necunoscută înainte, dar, în lipsa unei veritabile reflecții asupra naturii raporturilor dintre intenție și interpretare, nu cumva este vorba de cititor ca de un substitut de autor? Există întotdeauna un autor: dacă nu mai e Cervantes, atunci e Pierre Méraud.

Pentru ca post-teoria să nu mai constituie o reînțoarcere la ante-teorie, trebuie de asemenea să ieșim din oglindirea dintre noua critică și istoria literară, care a marcat această controversă, și a permis reducerea autorului la un principiu de cauzalitate și la un om de paie înainte de a-l elimina. Eliberat din această confruntare magică și întrucâtva iluzorie, autorul pare mai greu de plasat în magazia de accesorii. De cealaltă parte a intenției autorului există într-adevăr intenția. Dacă este posibil ca autorul să fie un personaj modern, în sens sociologic, problema intenției autorului nu datează din epoca raționalismului, a empirismului și a capitalismului. Ea este foarte veche, s-a pus dintotdeauna și nu e chiar atât de ușor de rezolvat. În *topos*-ul morții autorului, se confundă autorul în sens biografic sau sociologic, în sensul unui loc în canonul istoric, și autorul în sens hermeneutic al intenției sale, sau al intenționalității, ca un criteriu al interpretării: „funcția autor” a lui Foucault simbolizează cum nu se poate mai bine această reducere.

După ce vom reaminti cum era tratată intenția de către retorică, vom vedea că această chestiune a fost profund reînnoită de fenomenologie și hermeneutică. Dacă în critica anilor șaizeci a existat o asemenea consonanță în privința temei morții autorului, aceasta nu rezultă oare tocmai din transpunerea problemei hermeneutice a intenției și a sensului în termenii foarte simplificați și mai ușor de negociat ai istoriei literare?

„*Voluntas*” și „*actio*”

Dezbaterea asupra intenției autorului – asupra autorului ca intenție – este foarte veche, mult anterioară timpurilor moderne. De altfel, nu e prea clar cum ar putea să nu fie așa. Tendința astăzi e de a reduce reflexia asupra intenției la teza, care a dominat mult timp filosofia occidentală, a dualismului dintre gândire și limbaj. Desigur, teza dualistă dă mai multă greutate intenționalismului, dar nici denunțarea contemporană a dualismului nu rezolvă totuși chestiunea intenției. Mitul inventării scrierii din *Fedru* platonician este bine cunoscut: Platon subliniază că scrierea este la fel de departe de vorbire cum e vorbirea (*logos*) de gândire (*dianoia*). În *Poetica* lui Aristotel, dualitatea dintre conținut și formă este la baza separației dintre istorie (*muthos*) și expresia sa (*lexis*). În fine, toată tradiția retorică distinge *inventio* (căutarea ideilor) de *elocutio* (punerea în cuvinte), iar imaginile care le opun sunt abundente, cum e aceea a corpului și a îmbrăcăminte. Aceste paralelisme mai degrabă stânjenesc decât să clarifice, deoarece fac să alunece chestiunea intenției spre aceea a stilului.

Retorica clasică, din cauza cadrului judiciar al practicii sale originare, nu putea să se lipsească de o distincție pragmatică între *intenție* și *acțiune*, cum o reamintește Kathy Eden în *Hermeneutics and the Rhetorical Tradition* (1997), lucrare

căreia îi datorează mult și distincțiile ce vor urma. Dacă avem tendința să uităm aceasta, e pentru că de obicei confundăm cele două principii hermeneutice separate – în teorie dacă nu și în practică – pe care se baza *interpretatio scripti*, principii pe care aceasta le împrumutase de la tradiția retorică, și anume principiul *juridic* și principiul *stilistic* (Eden, p. 8-10). Urmându-i pe Cicero și pe Quintilian, retorii care aveau de explicat texte scrise recurgeau în mod curent la diferența juridică dintre *intentio* și *actio*, sau *voluntas* și *scriptum*, în cazul acestei acțiuni deosebite care este scrierea (Cicero, *De oratore*, I. LVII, 244; Quintilian, *Institutio Oratoria*, VII, x, 2). Însă pentru a rezolva această diferență de origine juridică, aceiași retori adoptau fără să ezite o metodă stilistică și căutau în texte ambiguități care le permiteau să treacă de la *scriptum* la *voluntas*: ambiguitățile erau interpretate ca indiciile unei *voluntas* distinctă de *scriptum*. Autorul ca intenție și autorul ca stil erau drept urmare adesea confundați, iar o distincție juridică – *voluntas* și *scriptum* – a fost eclipsată de o distincție stilistică – sens propriu și sens figurat. Suprapunerea lor în practică nu ne poate permite însă să ignorăm că e vorba de două principii diferite în teorie.

Sfântul Augustin va reproduce această diferență de tip juridic între ceea ce vor să spună cuvintele pe care un autor le folosește pentru a exprima o intenție, adică semnificația semantică, și ceea ce autorul vrea să spună utilizând acele cuvinte, adică intenția dianoetică. În această distincție între aspectul lingvistic și aspectul psihologic al comunicării, preferința lui se îndreaptă, conform tuturor tratatelor de retorică ale Antichității, spre intenție, privilegiind astfel *voluntas* a unui autor în opoziție cu *scriptum* al textului. În *De doctrina christiana* (I, XIII, 12), Augustin denunță eroarea interpretativă care constă în a privilegia *scriptum* în loc de *voluntas*, relația lor fiind analogă cu cea dintre suflet (*animus*) sau spirit (*spiritus*) și corpul în care

ele sunt prizoniere. Hotărârea de a face ca sensul să depindă hermeneutic de intenție, nu este așadar, la sfântul Augustin decât un caz particular al unei etici care subordonează spiritului sau sufletului trupul și carnea (dacă trupul creștin trebuie să fie respectat și iubit nu e pentru el însuși). Augustin ia poziție pentru citirea spirituală a textului împotriva citirii trupești sau carnale, și identifică trupul cu litera textului, iar citirea carnală cu cea a literei. Totuși, la fel cum trupul merită respect, litera textului trebuie păstrată, nu pentru ea însăși, ci ca punct de pornire al interpretării spirituale.

Distincția interpretării trupești de cea a citirii spirituale nu-i aparține lui Augustin, care reia pe cont propriu binomul paulin al literei și spiritului – litera omoară iar spiritul dă viață –, care nu e de origine și natură stilistice, ci chiar juridice, ca în tradiția retorică. Sfântul Pavel nu face decât să înlocuiască cuplul retoric grec *rheton* și *dianoia*, echivalentul cuplului latin *scriptum* și *voluntas*, cu cuplul *gramma* și *pneuma*, sau literă și spirit, mai familiare evreilor cărora li se adresează (Eden, p. 57). Dar distincția dintre literă și spirit la sfântul Pavel, sau a interpretării trupești și a celei spirituale la sfântul Augustin, pe care avem tendința să le raportăm la stilistică, este în principiu transpunerea creștină a unei diferențe ce ține de retorica judiciară, cea a acțiunii și a intenției. Finalitatea sa în creștinismul timpuriu rămâne de altfel legală, deoarece e vorba de justificarea Legii noi împotriva Legii mozaice.

Dificultatea vine însă din faptul că Augustin, ca și ceilalți retori, nu a șovăit să aplice metoda stilistică pentru a degaja intenția din literă, suprapunere care i-a făcut pe mulți din succesorii și comentatorii săi, până în zilele noastre, să confunde interpretarea spirituală, de tip juridic, care caută spiritul sub literă, cu interpretarea figurativă, de tip stilistic, care caută sensul figurat alături de sensul propriu. Totuși, chiar dacă empiric vorbind suprapunerea interpretării spirituale și a celei

figurative este adesea prezentă la Augustin, teoretic, și spre deosebire de noi, el nu reduce un tip de interpretare la celălalt, nu identifică niciodată interpretarea spirituală cu cea figurativă; nu confundă distincția juridică dintre literă și spirit – adaptare creștină a lui *scriptum* și *voluntas* – cu distincția stilistică între sens literal (*significatio propria*) și sens figurat (*significatio translata*). Noi însă, pentru că utilizăm expresia sens literal în mod ambiguu, pentru a desemna sensul trupesc opus celui spiritual, și sensul propriu opus sensului figurat, suntem cei ce confundă o distincție juridică (hermeneutică) cu una stilistică (semantică).

Augustin, ca și Cicero, menține așadar o separație fermă între distincția legală a spiritului și a literei (sau cărnii), și cea stilistică a sensului figurat și a sensului literal (sau propriu) chiar dacă propria sa practică hermeneutică amestecă adesea cele două principii de interpretare. Tradiția retorică situează cele două principale dificultăți ale interpretării textelor pe de o parte în distanța dintre text și intenția autorului, și pe de alta în ambiguitatea sau obscuritatea expresiei, fie ea intenționată sau nu. S-ar mai putea spune că problema intenției psihologice (literă *versus* spirit) ține mai degrabă de prima parte a retoricii, *inventio*, în timp ce problema obscurității semantice (sens literal *versus* sens figurat) ține mai degrabă de a treia parte a retoricii, *elocutio*.

Alegorie și filologie

Deoarece am pierdut din vedere nuanțele vechii retorici, avem tendința, în interpretarea dificultății textelor, să reducem problema intenției la cea a stilului. Or, această confuzie nu este ea chiar ceea ce numim în mod tradițional o *alegorie*? Interpretarea alegorică încearcă să înțeleagă intenția ascunsă a

unui text prin descifrarea figurilor sale. Tratatele de retorică, începând de la Cicerō și Quintilian, nu știau niciodată prea bine unde să așeze alegoria. În același timp figură de gândire și trop, dar trop în mai multe cuvinte (metaforă continuată după definiția obișnuită), ea este echivocă, ca și cum ar pluti între prima parte a retoricii, *inventio*, trimitând la o chestiune de intenție, și a treia, *elocutio*, trimitând la o problemă de stil. Alegoria, prin intermediul căreia întregul Ev Mediu a gândit chestiunea intenției, se sprijină într-adevăr pe suprapunerea a două cupluri (și două principii de interpretare) teoretic distincte, unul juridic și altul stilistic.

Alegoria, în sensul hermeneutic tradițional, este o metodă de interpretare a textelor, modul de a continua să explici un text separat de contextul său original, iar intenția autorului său nu mai poate fi recunoscută, dacă va fi fost vreodată (Compagnon, p. 46-50). La greci, alegoria purta numele de *hyponoia*, ca sensul ascuns sau subteran descoperit la Homer începând cu secolul VI, pentru a da o semnificație acceptabilă la ceea ce devenise străin, și pentru a scuza comportamentul zeilor, care părea acum scandalos. Alegoria inventează un alt sens, cosmologic, psihomahic, acceptabil sub litera textului: ea plachează o distincție stilistică peste o distincție juridică. Este un model exegetic ce servește la actualizarea unui text de care suntem îndepărtați în timp sau prin moravuri (în orice caz prin cultură). Reintrăm în posesia lui atribuindu-i un alt sens, unul ascuns, spiritual, figurativ, un sens care ne convine astăzi. Norma interpretării alegorice nu este intenția originală, este *decorum*-ul, conveniențele actuale.

Alegoria este o interpretare anacronică a trecutului, o lectură a vechiului pe modelul noului, un act hermeneutic de reintrare în posesie: ea înlocuiește vechea intenție cu cea a cititorilor. Exegeza tipologică a Bibliei – citirea Vechiului Testament ca și cum ar anunța Noul Testament – rămâne prototipul interpretării

prin anacronism, sau de asemenea descoperirea profețiilor despre Christos la Homer, Virgiliu și Ovidiu, cum s-a văzut de-a lungul Evului Mediu. Alegoria este un instrument atotputernic pentru a induce un sens nou într-un text vechi.

Rămâne însă inevitabila chestiune a intenției, pe care amalgamarea registrului juridic cu cel stilistic în alegorie nu o resoarbe în întregime. Ceea ce vrea să spună pentru noi textul coincide oare cu ceea ce voia să spună pentru Homer, sau cu ceea ce voia Homer să spună? Homer se gândea oare la mulțimea de sensuri pe care generațiile ulterioare le-au descifrat în *Iliada*? Pentru Vechiul Testament, creștinismul, religie a cărții revelate, a rezolvat problema prin dogma inspirației divine în textele sacre. Dacă Dumnezeu a călăuzit mâna profetului, atunci e legitim să citești în Biblie altceva decât autorul său instrumental și uman a vrut sau a crezut că spune. Dar cum rămâne cu autorii Antichității, cei pe care Dante îi așeza în limburi la începutul *Infernului*, deoarece, chiar dacă au trăit înainte de nașterea lui Christos, operele lor nu erau incompatibile cu Noul Testament? Este chiar dilema pe care Rabelais o abordează în prologul la *Gargantua*, încurajând întâi la interpretarea cărții sale „a plus hault sens”, după imaginea osului cu măduvă, a hainei care nu-l face pe om, sau a urâteniei lui Socrate, pentru ca să recomande apoi, după o întoarcere brutală, rămânerea la literă: „Credeti cu adevărat că odinioară Homer, scriind *Iliada* și *Odiseea*, gândise la alegoriile cu care îl câptușiră Plutarh, Heraclides din Pont, Eustatie, Phornutus?” Nu, spune el. Homer nu s-a gândit la ele, și nici Ovidiu la toate prefigurările creștinismului ce au fost găsite în *Metamorfoze*. Totuși, Rabelais nu-i atacă pe toți cei ce citesc un sens creștin în *Iliada* sau în *Metamorfoze*, ci doar pe cei care pretind că Homer și Ovidiu pusese ră acest sens creștin în operele lor. Altfel spus, cei care vor citi în *Gargantua* un sens scandalos, ca și cei ce găsesc un sens creștin la Homer și Ovidiu, vor fi răspunzători

pentru aceasta, iar nu Rabelais însuși. Astfel, pentru a scăpa de responsabilitate și a-și nega intenția, Rabelais propune confuzia obișnuită și regăsește vechea distincție retorică dintre juridic și stilistic. Celor ce vor descifra alegorii în *Gargantua* nu le rămâne decât să se acuze pe ei înșiși. În aceeași direcție, Montaigne va evoca în curând „le suffisant lecteur” (fudulul cititor) care găsește în *Eseurile* sale mai mult sens decât e conștient scriitorul că a pus. Recitindu-se, ajunge chiar să descopere el însuși sensuri necunoscute de el.

Dar dacă Rabelais și Montaigne, la fel ca retorii antici, printre care Cicero și Augustin, doreau, fie și *cum grano salis*, ca intenția să fie distinsă de alegorie, aceasta din urmă avea încă o viață lungă, până în momentul în care Spinoza, părintele filologiei, ceru în *Tractatus theologico-politicus* (1670) ca Biblia să fie citită ca un document istoric, adică sensul textului să fie determinat exclusiv în raport cu contextul redactării sale. Înțelegerea în termeni de intenție, cum se proceda deja pe vremea când Augustin atrăgea atenția împotriva interpretării sistematice prin figură, este fundamental contextuală, sau istorică. Începând din acel moment, problema intenției și cea a contextului se suprapun în mare parte. Victoria asupra modurilor de interpretare creștine și medievale în secolul XVIII, odată cu Iluminismul, reprezintă de asemenea o întoarcere la pragmatismul juridic al retoricii antice. Alegorismul anacronic pare definitiv eliminat. Dintr-un punct de vedere rațional, dat fiind că Homer și Ovidiu nu erau creștini, textele lor nu pot fi considerate în mod legitim ca alegorii creștine (Hirsch, 1976, p. 76). Începând cu Spinoza, filologia aplicată textelor sacre, apoi tuturor textelor, vizează în esență să prevină anacronismul exegetic, să facă să prevaleze rațiunea împotriva autorității și a tradiției. Conform filologiei corecte, alegoria creștină a Anticilor este nelegitimă, ceea ce deschide calea interpretării istorice.

Deoarece am putea avea sentimentul că această dezbatere a fost tranșată de multă vreme, sau că e abstractă, nu e probabil inutil să reamintim că e mereu vie, și că nu a încetat să-i divizeze pe juriști, în special pe constituționaliști. În Franța, regimul nu a încetat să se schimbe de mai bine de două secole, și constituția odată cu el, iar Marea Britanie nu are o constituție scrisă; în Statele Unite toate chestiunile politice se pun la un moment sau la altul sub forma chestiunilor legale, ce privesc interpretarea și aplicarea constituției. Astfel se înfruntă, în legătură cu orice problemă a societății, partizanii unei „constituții vii”, constant reinterpretată pentru a satisface nevoile actuale, capabilă să garanteze drepturi de care generațiile trecute nu aveau cunoștință, cum e dreptul la avort, și adepții „intenției originale” a părinților fondatori, pentru care e vorba de a determina și a aplica sensul obiectiv pe care limbajul constituției îl avea în momentul când a fost adoptată. Ca de obicei, cele două poziții – alegoristă și originalistă – sunt la fel de greu de susținut și una și cealaltă. Dacă fiecare generație poate să redefinească primele principii după bunul ei plac, se poate spune la fel de bine că nici nu există o constituție. Și cum să accepți, într-o democrație modernă, ca în consecința fidelității la intenția originală, presupunând de altfel că ea poate fi verificată, drepturile celor vii să fie ținute ostatici de autoritatea celor morți? Ca mortul să îl țină pe cel viu, cum zice vechiul adagiu juridic? Ar trebui oare, de exemplu, să perpetuăm prejudecățile rasiale de la sfârșitul secolului XVIII și să ratificăm perspectivele sclavagiste și discriminatorii ale celor ce au redactat constituția americană? În opinia multor literați de azi, și chiar a unei bune părți din istorici, ideea că un text are un anumit sens obiectiv este himerică. De altfel partizanii intenției originale se înțeleg rareori unii cu alții, iar înțelegerea a ceea ce vor să spună la origine constituția rămâne atât de nedeterminată încât, în cazul fiecărei dileme concrete, moderniștii pot să-i

invoce autoritatea la fel de mult ca și conservatorii. În concluzie, interpretarea unei constituții, sau chiar a oricărui text, ridică nu doar o chestiune istorică ci și una politică, cum o sugera deja Rabelais.

Filologie și hermeneutică

Hermeneutica, adică arta de a interpreta textele, veche disciplină auxiliară teologiei, aplicată până atunci doar textelor sacre, a devenit în secolul XIX, pe urmele teologilor protestanți germani din secolul XVIII, și grație dezvoltării conștiinței istorice europene, știința interpretării tuturor textelor și însăși temelia filologiei și a studiilor literare. După Friedrich Schleiermacher (1768-1834), care a pus bazele hermeneuticii filologice la sfârșitul secolului XVIII, tradiția artistică și literară, nemaifiind într-o relație nemijlocită cu propria sa lume, s-a înstrăinat față de sensul ei original (este aceeași problemă pe care alegorizarea lui Homer o rezolva în mod diferit). El fixează așadar drept țel al hermeneuticii acela de a restabili semnificația primordială a unei opere dat fiind că literatura, ca și arta în general, s-a alienat față de lumea sa de origine: opera de artă, scrie el, „își obține o parte din inteligibilitate de la destinația sa primordială”, de unde reiese că „opera de artă smulsă din contextul ei primordial își pierde semnificația, dacă acest context nu este păstrat de istorie” (citată de Gadamer, p. 185). Conform acestei doctrine romantice și istoriciste, semnificația veritabilă a unei opere este cea pe care o avea la origine: a o înțelege înseamnă să reduci anacronismele alegorice și să-i restitui această origine. Cum scrie Hans-Georg Gadamer:

A restabili „lumea” căreia îi aparține, a restitui starea originală pe care creatorul o avea „în vedere”, a executa opera în stilul ei original, toate

aceste mijloace de reconstituire istorică ar avea așadar pretenția legitimă de a face inteligibilă adevărata semnificație a unei opere de artă și de a o feri de neînțelegere și de o actualizare care e falsă. [...] Cunoașterea istorică deschide posibilitatea restituirii a ceea ce e pierdut și a restaurării tradiției, în măsura în care redă viață ocazionalului și originalului. Întregul efort hermeneutic vizează așadar regăsirea „punctului de ancorare” în spiritul artistului, singurul care va face cu totul de înțeles semnificația unei opere de artă (Gadamer, p. 186).

Astfel rezumată, gândirea lui Schleiermacher reprezintă poziția filologică (sau antiteoretică) cea mai hotărâtă, identificând riguros semnificația unei opere cu condițiile cărora aceasta le-a răspuns la origine, și înțelegerea sa cu reconstruirea producerii sale originale. Conform acestui principiu, istoria poate, și trebuie, să reconstituie contextul original; reconstruirea intenției autorului este condiția necesară și suficientă pentru determinarea sensului operei.

Din punctul de vedere al filologului, un text nu poate să vrea să spună ulterior ceea ce nu putea să vrea să spună la origine. Conform primului canon postulat de Schleiermacher pentru interpretare în compendiul său din 1819: „Tot ceea ce, într-un discurs dat, cere să fie determinat în mod mai precis nu poate să fie decât pornind de la aria lingvistică comună autorului și publicului său originar” (Schleiermacher, p. 127). Iată de ce lingvistica istorică, căreia îi revine sarcina de a determina în mod univoc limba comună autorului și primului său public, se regăsește în centrul demersului filologic. Nu ar trebui totuși să-i considerăm idioți sau naivi pe exegeții medievali: ei știau foarte bine, asemenea lui Rabelais, că Homer, Virgiliu și Ovidiu nu fuseseră creștini și că intențiile lor nu putuseră să fie acelea de a produce sau sugera sensuri creștine. Ei porneau totuși de la ipoteza unei intenții superioare celei a autorului individual, sau în orice caz nu presupuneau că într-un text totul trebuie explicat exclusiv prin contextul istoric comun autorului și primilor săi

cititori. Or acest principiu alegoric este mai puternic decât principiul filologic, care, privilegiind în mod absolut contextul original, înseamnă că negi faptul că textul semnifică ceea ce se citește în el, adică ceea ce a semnat de-a lungul istoriei. În numele istoriei, paradoxal, filologia neagă istoria și evidența că un text poate semnifica ceea ce a semnat.

Tocmai această premisă a filologiei – o normă, o alegere etică și nu o propunere dedusă în mod necesar – urma să fie demolată treptat de hermeneutică. Într-adevăr, oare cum putea fi posibilă reconstruirea intenției originale? Schleiermacher – și aici era el romantic – descria o metodă a *simpatiei*, sau *divinației*, numită mai târziu *cerc hermeneutic* (*Zirkel im Verstehen*), conform căreia, pus în fața unui text, interpretul emite întâi o ipoteză despre sensul său ca întreg, apoi analizează detaliile părților, apoi revine la o înțelegere modificată a întregului. Această metodă presupune că există o relație organică de interdependență între părți și întreg: nu putem cunoaște întregul fără să cunoaștem părțile, dar nu putem nici cunoaște părțile fără a cunoaște întregul care determină funcțiile lor. Această ipoteză este problematică (nu toate textele sunt coerente, iar textele moderne sunt chiar din ce în ce mai puțin), dar acesta nu e încă paradoxul cel mai deranjant. Metoda filologică postulează într-adevăr că cercul hermeneutic poate să umple prăpastia istorică dintre prezent (interpretul) și trecut (textul), să corecteze prin confruntarea cu părțile un act inițial de empatie cu întregul, și să ajungă astfel la reconstruirea istorică a trecutului. Cercul hermeneutic este conceput în același timp ca o dialectică a întregului și a părților, și ca un dialog al prezentului și al trecutului, ca și cum aceste două tensiuni, aceste două distanțe ar urma să se rezolve dintr-o mișcare simultană și identică. Grație cercului hermeneutic, înțelegerea leagă un subiect de un obiect, iar acest cerc, care este „metodic” ca și îndoiala carteziană, dispare odată ce subiectul a atins

înțelegerea completă a obiectului. După Schleiermacher, Wilhelm Dilthey (1833-1911) va reduce pretenția filologică exhaustivă, opunându-i *explicației*, la care poate ajunge numai metoda științifică aplicată fenomenelor naturii, *înțelegerea*, care ar fi un scop mai modest al hermeneuticii experienței umane. Un text poate fi înțeles, dar n-ar putea fi explicat, de exemplu printr-o intenție.

Fenomenologia transcendențială a lui Husserl, apoi fenomenologia hermeneutică a lui Heidegger au subminat și mai mult această ambiție filologică, și au făcut posibilă înflorirea antifilologică ce a urmat. Odată cu Edmund Husserl (1859 – 1938) înlocuirea *cogito*-ului cartezian, în calitate de conștiință reflexivă, prezentă sieși și disponibilitate în fața celuilalt, cu *intenționalitatea*, ca act de conștiință care este întotdeauna conștiință a ceva anume, compromite empatia interpretului la care se referea ipoteza cercului hermeneutic. În alți termeni, cercul hermeneutic nu mai e „metodic”, ci condiționează înțelegerea. Dacă orice înțelegere presupune o anticipare a sensului (precomprehensiune), oricine vrea să înțeleagă un text are întotdeauna un proiect în privința acestuia, iar interpretarea se sprijină pe o prejudecată. Odată cu Martin Heidegger (1889-1976), această intenționalitate fenomenologică este în plus concepută ca fiind istorică: precomprehensiunea noastră, inseparabilă de existența noastră sau de fiindul-acolo (*Dasein*) al nostru, ne interzice să scăpăm de propria noastră situație istorică pentru a o înțelege pe cealaltă. Fenomenologia lui Heidegger este întemeiată și ea pe principiul hermeneutic al circularității și al precomprehensiunii, sau al anticipării sensului, dar argumentul care face din condiția noastră istorică prejudecata oricărei experiențe implică faptul că reconstrucția trecutului a devenit imposibilă. „Sensul, afirmă Heidegger, este „către ce”-ul proiectului de la care pornind ceva devine inteligibil ca ceva; iar acest „către ce” își primește structura de

la deținerea-prealabilă, privirea-prealabilă și conceperea-prealabilă”¹ (Heidegger, p. 197). De la empatie am trecut la proiect, apoi la prejudecată, iar cercul hermeneutic a devenit un cerc, dacă nu vicios sau fatal, fiindcă Heidegger îndepărta deliberat aceste calificative în *Ființă și Timp* („a vedea în acest cerc un cerc vicios și a se pune la pândă în căutarea mijloacelor de a-l evita [...] înseamnă a înțelege greșit de la un capăt la altul ce înseamnă a-l înțelege”, *ibid.*, p. 198), cel puțin ineluctabil și de nedepășit, deoarece înțelegerea însăși nu scapă de prejudecata istorică. Cercul nu se dizolvă odată cu înțelegerea textului; nu mai e „hiperbolic”, ci aparține structurii însăși a actului de a înțelege: „E din contră, mai scrie Heidegger, expresia *structurii existențiale cu prealabile a Dasein-ului însuși*” (*ibid.*, p. 199). Filologia a devenit o himeră, dacă nu mai poți spera vreodată să ieși din propria lume unde ești închis ca într-o bulă. Nici Husserl nici Heidegger nu tratează în primul rând interpretarea textelor literare. Însă, după contestarea de către ei a cercului filologic, Hans-Georg Gadamer a reluat, în lumina tezelor lor, în *Adevăr și Metodă* (1960), întrebările tradiționale ale hermeneuticii de la Schleiermacher. Care este sensul unui text? Ce relevanță are pentru sens intenția autorului? Putem oare înțelege texte care ne sunt străine istoric sau cultural? Orice înțelegere e legată oare de situația noastră istorică?

Ca orice restaurare – consideră Gadamer –, restabilirea condițiilor originale este o tentativă pe care istoricitatea ființei noastre o sortește eșecului. Ceea ce a fost restabilit, viața pe care am făcut-o să revină din alienare, nu mai e viața originală. [...] o activitate hermeneutică pentru care înțelegerea ar însemna restaurarea originalului nu ar fi decât transmiterea unui sens acum defunct (Gadamer, p. 186).

¹ Martin Heidegger, *Ființă și Timp*, trad. G. Liiceanu și C. Cioabă, București, Humanitas, 2003, p. 208.

Nu poate fi vorba așadar, pentru o hermeneutică post-heideggeriană, de un primat al primei receptări, sau de acel „vrea să spună” al autorului, oricât de larg ar fi conceput acesta. Acest „vrea să spună” și această primă receptare nu ar restitui oricum nimic real pentru noi.

După Gadamer, semnificația unui text nu e niciodată epuizată prin intențiile autorului său. Când textul trece de la un context istoric sau cultural la altul, noi semnificații îi sunt atașate, pe care nici autorul nici primii cititori nu le prevăzuseră. Orice interpretare e contextuală, dependentă de criteriile relative contextului în care are loc, fără să fie posibil să cunoști sau să înțelegi un text așa cum ar fi în el însuși. După Heidegger, s-a clarșit așadar cu hermeneutica lui Schleiermacher. Orice interpretare este din acel moment concepută ca un dialog între trecut și prezent, sau o dialectică a întrebării și a răspunsului. Distanța temporală între interpret și text nu nu se mai cere umplută, nici pentru a explica și nici măcar pentru a înțelege, ci, sub numele de fuziune de orizonturi, ea devine o trăsătură meluctabilă și productivă a interpretării: aceasta, ca act, pe de o parte îl face pe interpret să-și conștientizeze ideile anticipate, iar pe de alta păstrează trecutul în prezent. Răspunsul pe care îl aduce textul depinde de întrebarea pe care i-o punem din punctul nostru de vedere istoric, dar și de facultatea noastră de a reconstrui întrebarea la care răspunde textul, fiindcă textul dialoghează și cu propria sa istoric.

Cartea lui Gadamer nu a fost tradusă în franceză decât destul de tardiv, în 1976, și doar parțial. Concluziile metafizicii lui Heidegger pentru interpretarea textelor, erau totuși pe aceeași lungime de undă cu dezbaterca franceză asupra literaturii din anii șaizeci și șaptezeci, cu atât mai mult cu cât această metafizică se încheia legând hermeneutica întrebării și răspunsului de o concepție a limbajului ca mediu și interacțiune, în opoziție cu definiția sa ca instrument servind exprimării unui

„a vrea să spună” prealabil. Până în acest punct, hermeneutica filologică nu făcuse problematic limbajul, ci doar menținuse ideea că o semnificație, dincoace de limbaj, era exprimată sau reflectată de acesta. Acesta este motivul pentru care noțiunea husserliană de „a vrea să spună” trebuia considerată complice cu „logocentrismul” metafizicii occidentale, și criticată de Derrida în *Vocea și Fenomenul*, în 1967. Nu doar că sensul textului nu este epuizat de intenție sau echivalent acesteia – nu poate așadar să fie redus la sensul pe care îl are pentru autor și contemporanii săi –, ci mai trebuie să includă și istoria criticării sale de către toți cititorii din toate timpurile. receptarea sa trecută, prezentă și viitoare.

Intenție și conștiință

Astfel, chestiunea raportului dintre text și autorul său nu se reduce nicidecum la cea a biografiei, a rolului său fără îndoială excesiv în istoria literară tradițională („omul și opera”), a procesului pe care i l-a intentat noua critică (Textul). Teza morții autorului, ca funcție istorică și ideologică, maschează o problemă mai complicată și esențială: aceea a intenției autorului, în care intenția contează mult mai mult decât autorul, în calitate de criteriu al interpretării literare. Autorul biografic ar putea fi eliminat din concepția noastră despre literatură, fără a pune sub semnul întrebării în vreun fel prejudecata obișnuită, nu neapărat falsă totuși, care face din intenție presupuziția inevitabilă a oricărei interpretări.

Acesta e cazul întregii critici numită a conștiinței, școala de la Geneva, asociată îndeosebi cu Georges Poulet. Această abordare cere empatie și identificare din partea criticului pentru a înțelege opera, adică pentru întâlnirea cu celălalt, cu autorul, prin opera sa, în calitate de conștiință profundă. Înseamnă a

reproduce mișcarea inspirației, a retrăi proiectul creator, sau chiar a regăsi ceea ce Sartre numea „proiectul original” în *Ființa și Neantul*, făcând din fiecare viață un întreg, un ansamblu coerent și orientat, cum urma să le retraseze în cazul lui Baudelaire și Flaubert. Or din punctul de vedere al înregistrării actului de conștiință pe care îl reprezintă scriitura ca expresie a unui „a vrea să spună”, orice document – o scrisoare, un bilet – poate fi la fel de important ca un poem sau un roman. Desigur, contextul istoric e în general ignorat de acest gen de critică în profitul unei lecturi imanente ce vede în text o actualizare a conștiinței autorului, iar această conștiință nu mai are prea mult de a face cu o biografie, nici cu vreo intenție reflexivă sau premeditată, ci ea corespunde structurilor profunde ale unei viziuni a lumii, unei conștiințe de sine, sau unei intenții în act. Acest nou tip de *cogito* fenomenologic, caracterizat de câteva mari teme ca spațiul, timpul, celălalt, va mai fi numit de Poulet, în ultima sa lucrare (1985), „gândirea nedeterminată”, care se exprimă într-o operă întregă. Autorul rămâne așadar, fie el și în calitate de „gândire nedeterminată”.

Or întoarcerea la text, cerută de noua critică, nu a fost cel mai adesea decât o întoarcere la autor ca „proiect creator” sau „gândire nedeterminată”, așa cum o ilustrează în anii șaizeci polemica dintre Barthes și Raymond Picard. Barthes a publicat *Despre Racine* (1963); Picard l-a atacat în *Noua critică sau noua impostură* (1965); Barthes a răspuns în *Critică și Adevăr* (1966). În *Despre Racine* – la fel ca în *Michelet* (1954), unde căuta să-i „redea acestui om coerența”, să descrie o unitate, să „regăsească structura unei existențe”, adică „o rețea organizată de obsesii” (Barthes, 1954, p. 5) –, Barthes, mereu aproape de critica tematică, trata opera lui Racine ca un întreg în scopul de a degaja o structură profundă unificatoare la cel pe care îl numea „omul racinian”, expresie ambiguă care desemnează creatura raciniană, dar și, prin intermediul creaturilor sale, pe

creatorul însuși în calitate de conștiință profundă sau de intenționalitate. Structuralismul, mixtură de antropologie și de psihanaliză, rămânea o hermeneutică fenomenologică, iar Picard nu a pierdut ocazia să semnaleze această contradicție: "Noua critică' cere întoarcerea la operă, dar această operă nu este opera literară [...] este experiența totală a unui scriitor. Ea se vrea de asemenea structuralistă; totuși nu e vorba de structuri literare [...] ci de structuri psihologice, sociologice, metafizice etc." (Picard, p. 121).

Poziția lui Picard este foarte diferită. Prin literar – „operă literară”, „structuri literare” – el înțelege „concertat, conștient, intenționat”: „Intenția voluntară și lucidă care i-a dat naștere, ca operă literară aparținând unui anume gen și investită cu o funcție precisă, este considerată ineficace: realitatea sa specific literară este iluzorie” (*ibid.*, p. 123). Iată cum rezumă el gândirea lui Barthes. Acestei „intenții voluntare și lucide” – expresie ce are meritul de a preciza fără urmă de echivoc ceea ce un istoric al literaturii înțelege în 1965 prin „realitate literară” – Barthes i-ar fi opus un subconștient sau un inconștient al operei raciniene operând ca o intenție imanentă. Sub această formă reînnoită, el a păstrat figura autorului. Orizontul lui Picard este cel al pozitivismului, dar critica sa nu e lipsită de perspicacitate iar în „Moartea autorului” Barthes urma să admită că „noua critică nu a făcut adesea decât [...] să consolideze [...] imperiul Autorului”, în sensul în care nu a făcut decât să substituie biografiei, sau „omului și operei”, un om profund (iar vieții, existența).

Răspunzându-i lui Picard în *Critică și Adevăr*, Barthes nu va lupta să-și apere *Despre Racine*, ci își va radicaliza poziția și va înlocui omul prin limbaj: „Este scriitor cel pentru care limbajul este problematic, care îi simte profunzimea, nu instrumentalitatea sau frumusețea” (Barthes, 1966, p. 46).

Literatura devine din acel moment plurală, imposibil de redus la o intenție, de unde evacuarea autorului:

Tindem în general, cel puțin azi, să credem că scriitorul poate să revendice sensul operei sale și să definească el însuși acest sens ca fiind legal, de unde o interogație nesăbuită adresată de către critic scriitorului mort, vieții sale, urmelor intenției sale, pentru ca să ne asigure el însuși de ce anume semnifică opera sa: vrem cu orice preț să facem să vorbească mortul sau substitutele sale, timpul său, genul, lexicul, pe scurt, întreaga contemporaneitate a autorului, proprietară prin metonimie a dreptului scriitorului mort asupra creației sale (*ibid.*, p. 59).

Barthes regăsește astfel – doar pentru a le critica în numele absenței oricărui „a vrea să spună” – orizontul juridic al noțiunii de intenție, și privilegiul acordat primei receptări de către hermeneutica filologică.

El le opune acestora opera ca mit, căreia moartea îi confiscă semnătura: „Autorul, opera nu sunt decât punctul de plecare al unei analize al cărei orizont e limbajul” (*ibid.*, p. 61). Acolo unde Gadamer prezenta încă înțelegerea ca o fuziune de orizonturi între prezent și trecut, pentru Barthes, care își radicalizează poziția în favoarea polemicii și o împinge poate cu o treaptă prea departe, ruptura ce separă opera de originea sa este absolută: „Opera este pentru noi fără contingente, [...] opera e întotdeauna în situație profetică [...]. Retrasă din orice *situare*, opera se lasă tocmai prin aceasta explorată.” (*ibid.*, p. 54-55). Nimic nu mai rămâne din cercul hermeneutic sau din dialogul întrebării și al răspunsului; textul e prizonier al receptării sale aici și acum. Se trece astfel de la structuralism la poststructuralism, sau la deconstrucție.

Acest relativism dogmatic, sau acest ateism cognitiv, se va agrava și mai mult la Stanley Fish, critic american care, în *Is There a Text in This Class?* (1980), va susține, la antipozii

obiectivismului ce pledează pentru un sens inerent și permanent al textului, că un text are tot atâtea sensuri câți cititori, și că nu există nici un mijloc de stabilire a validității (sau invalidității) unei interpretări. Cititorul se substituie din acel moment autorului în calitate de criteriu al interpretării.

Metoda pasajelor paralele

Nici măcar partizani morții autorului nu au renunțat vreodată să vorbească, de exemplu, de ironie sau de satiră, în situația în care aceste categorii nu au sens decât referitor la intenția de a spune un lucru pentru a face să se înțeleagă altul: tocmai de această intenție încerca Rabelais să se decică certându-l pe cititor în prologul să la *Gargantua*. De asemenea, recursul la metoda pasajelor paralele (*Parallelstellenmethode*), care tinde să prefere, pentru a desluși un pasaj obscur dintr-un text, un alt pasaj din același autor decât pasajul unui alt autor, e dovada, la cei mai sceptici, persistenței unei anume credințe în intenția autorului. E metoda cea mai generală și cea mai puțin controversată, în definitiv procedul esențial al studiilor și cercetării literare. Atunci când un pasaj într-un text ne pune probleme prin dificultatea, obscuritatea sau ambiguitatea sa, căutăm un pasaj paralel, în același text sau în alt text, în scopul de a desluși sensul pasajului litigios. A înțelege, a interpreta un text, înscamnă întotdeauna, inevitabil, cu ajutorul identității, a produce diferență, cu ajutorul aceleiași, altul: scoatem la lumină diferențe pe fondul unor repetiții. Iată de ce metoda pasajelor paralele se găsește la temelie disciplinei noastre: ea este chiar tehnica ei de bază. Ne folosim de ea fără încetare, cel mai adesea fără să ne mai gândim. De la singular, de la individual, de la opera în unicitatea ei aparent ireductibilă – *Individuum est ineffabile*, conform vechiului adagiu scolastic –, ea ne permite

să trecem la plural și la serial, și de acolo atât la diacronie cât și la sincronie. Metoda pasajelor paralele este tot atât de elementară pe cât e comutarea pentru a izola unitățile minimale în fonologie.

E o metodă foarte veche, deoarece a citi, și mai ales a reciti, înseamnă a compara. Toma de Aquino scria în *Suma teologică: Nihil est quod occulte in aliquo loco sacrae Scripturae tradatur, quod alibi non manifeste exponatur* (*Summa Theologica*, I. qu. I, art. 9). „Nu există nimic care să fie transmis în mod ascuns într-un loc al Sfintei Scripturi și să nu fie expus în alt loc în mod manifest.” Adagiul are valoarea unui avertisment împotriva exceselor alegorezei, pe care o supune controlului prin context, adică o filologie *avant la lettre*. În sens strict: orice alegorie trebui să poată fi verificată printr-un pasaj paralel interpretabil în mod literal. Or aceasta e reluarea unei exigențe augustiniene. Augustin nu dorea să se recurgă la interpretarea spirituală atâta vreme cât nu era neapărat nevoie, însă dacă textul era obscur, dacă nu făcea sens în mod literal, răstălmăcirea sau suprainterpretarea erau limitate de regula cu pricina. Apărut din cauza alegoriei, acesta este abc-ul meseriei de filolog, cât despre regula lui Toma de Aquino, nu încetez să le-o reamintesc studenților când le recomand prudența în interpretarea metaforică a unui cuvânt dintr-un poem, dacă un alt pasaj de același autor nu explică și nu confirmă această metaforă printr-o comparație sau o desemnare, ca în acest mod de exprimare adesea prezent în *Florile răului* în urma unei descrieri alegorice: „Acest abis este infernul, cu prieteni populat!” („Duellum”).

La nașterea filologiei în secolul XVIII, filologul și teologul Georg Friedrich Meier (1718-1777), în a sa *Încercarea unei arte universale a interpretării* (1757), este, după cum afirmă Peter Szondi, unul din cei dintâi care au formalizat funcția hermeneutică a pasajelor paralele:

Pasajele paralele (*loca parallela* [sic]) sunt discursuri sau părți de discurs care au o asemănare cu textul. Ele seamănă așadar cu textul fie în privința cuvintelor, fie în cea a sensului și a semnificației, fie în amândouă. Cele dintâi produc paralelismul verbal (*parallelismus verbalis*), celelalte paralelismul obiectului (*parallelismus realis*), iar cele din urmă paralelismul mixt (*parallelismus mixtus*) (citată de Szondi, p. 87).

Paralelismul cuvintelor și paralelismul lucrurilor se opun așadar în text la fel ca omonimia și sinonimia în cadrul limbii. Paralelismul verbal descrie identitatea cuvântului în contexte diferite: el servește la stabilirea indexului și a concordanțelor, cum sunt cele din Biblie, din clasici, iar azi din moderni, imprimate sau electronice, accesibile pe CD-ROM sau pe Internet. Paralelismul verbal este un indiciu, o probabilitate, dar desigur niciodată o dovadă: cuvântul nu are neapărat același sens în două pasaje paralele. Meier recunoștea și identitatea obiectului în contexte diferite. Metoda urmărește de fapt, scrie Szondi, „clarificarea unui pasaj obscur, nu doar din pasajele unde e folosit același cuvânt, ci și din cele unde același obiect e desemnat cu un alt cuvânt” (*ibid.*, p. 87). Meier își manifesta chiar preferința ca principiu hermeneutic pentru paralelismul obiect. Totuși acesta ni se pare mai suspect, mai subiectiv (mai puțin pozitiv) decât paralelismul cuvintelor. Aceasta deoarece, dacă omonimia a rezistat destul de bine mișcărilor de idei din secolul XX, sinonimia, altădată la temelie stilisticii, a fost făcută să pară foarte îndoielnică de către filosofia limbajului și lingvistica contemporană, pentru care a spune ceva în mod diferit înseamnă a spune altceva. Paralelismul obiectelor pare să reintroducă alegoria în filologie. Să ne gândim însă la cazuri simple și greu de contestat. Un index tematic, și chiar un index al numelor de persoane, înregistrează nu doar paralelisme de cuvinte, ci, să sperăm, și paralelisme de obiecte. În ultima mea carte, de exemplu, l-am numit adesea pe Napoleon III „împăratul”, iar „papa” Leon XIII sau Pius X „papă”. dar am

avut grijă ca toate ocurențele unde „împăratul” îl desemnează pe Napoleon III, iar „papa” pe Leon XIII sau Pius X să figureze în indexul numelor de persoane *sub verbo* Napoleon III, Leon XIII și Pius X. Un „index al numelor de persoane” trebuie să includă contextele în care aceste persoane sunt desemnate, nu doar cu numele propriu, ci și prin perifraze descriptive sau denotante. Iată ce înseamnă paralelismul obiectului. Diferența este aceea pe care o făcea Frege între *Sinn* și *Bedeutung*, sens și referință, sau sens și denotație. Au existat multe dispute în privința sensului perifrazei celei mai celebre din literatura franceză: „fiica lui Minos și a Pasiphaei” – în care unii au văzut, de la Théophile Gautier până la Bloch, în *Căutarea timpului pierdut*, cel mai frumos vers al limbii franceze pentru că nu însemna nimic – dar nu și în privința faptului că această expresie avea aceeași denotație ca numele propriu *Phedra*. Totuși, deîndată ce nu mai e vorba de paralelismul dintre un nume propriu și o perifrază descriptivă, paralelismul obiectului este desigur mai greu de stabilit și constituie un indiciu mai slab decât paralelismul cuvântului: a se vedea cazul indexurilor tematice. Este adevărat că în Franța cărțile conțin rareori așa ceva.

Alături de aceste două paralelisme ale cuvântului și obiectului, Johann Martin Chladenius (1710-1759), în *Introducere la interpretarea corectă a discursurilor și a operei scrise* (1742), mai recunoștea atât *paralelismul intenției* cât și *paralelismul legăturii* între cuvinte. Primul se distinge de paralelismul obiectului la fel cum ceea ce vrea să spună autorul se distinge de ceea ce spune textul sau, conform vechii distincții juridice și retorice mereu activă la Sfântul Augustin, *intentio* și *actio*, *voluntas* și *scriptum*: paralelismul intenției este așadar paralelismul în spirit, pe care litera poate să-l ascundă. Al doilea, paralelismul legăturii, desemnează o identitate de construcție, sau repetiția formală: este un *pattern*, un motiv.

Ce ipoteze emite metoda pasajelor paralele cu privire la autor și intenția sa? Ce să mai credem despre metoda pasajelor paralele în epoca morții autorului, apoi în cea a posibilei sale învieri? Am să mă limitez la paralelismul verbal, cel mai des exploatat și cel mai sigur, deoarece controversa în privința acestuia va fi valabilă *a fortiori* și pentru celelalte.

Aparent criticii, oricare ar fi prejudecățile lor despre autor, sau împotriva lui, tind, pentru a clarifica un pasaj obscur dintr-un text, să prefere un pasaj paralel din același autor. Fără ca acest privilegiu să fie în general formulat explicit, se preferă un alt pasaj din același text sau, în lipsa lui, un pasaj dintr-un alt text al aceluiași autor, sau în fine un pasaj dintr-un text al unui autor diferit. Această ordine de preferințe face obiectul unui consens. Pentru a clarifica sensul substantivului *infinital* în „Călătoria”, „Legănându-ne infinitul pe finitul mărilor”, voi căuta în primul rând celelalte două ocurențe ale termenului în *Florile răului* din 1861, înainte de a mă întoarce spre *Spleenul Parisului*, unde cuvântul este mai curent, apoi spre Musset și Hugo, Leopardi, Coleridge și De Quincey. Un pasaj paralel al aceluiași autor pare să aibă întotdeauna mai multă greutate în clarificarea sensului unui cuvânt obscur decât un pasaj dintr-un autor diferit: implicit, metoda pasajelor paralele recurge așadar la intenția autorului, dacă nu ca scop, premeditare sau intenție prealabilă, cel puțin ca structură, sistem și intenție în act. Într-adevăr, dacă intenția autorului este considerată ne-pertinentă pentru a hotărî sensul textului, nu e foarte clar cum se poate justifica aceasta preferință generală pentru un text al aceluiași autor. Sau, cum atrage atenția criticul american P.D. Juhl într-o lucrare despre filosofia criticii literare, chiar și criticii cei mai

² *Straight from the horse's mouth* = de la sursă.

rezervați în privința intenției autorului ca un criteriu al interpretării nu ezită să recurgă la pasaje paralele pentru a explica textul cu care au de a face. (Juhl, p. 214).

Polemica despre „Pisicile” lui Baudelaire ilustrează perfect acest punct. Comentând rima feminină „solitudes”, Roman Jakobson și Claude Lévi-Strauss, în analiza lor din 1962, consideră că ea este „în mod curios elucidată (ca de altfel întregul sonet) de câteva pasaje din „Mulțimile”: „Multitudine, singurătate: termeni egali și convertibili pentru poetul activ și fecund” (Jakobson, p. 417). Astfel, un pasaj dintr-un alt text al lui Baudelaire, în cazul de față un poem în proză din *Spleenul Parisului*, servește la explicarea și îmbogățirea sensului unui vers și chiar a unui sonet din *Florile răului*. Apoi, în privința epitetelor *puternice și blânde* calificând inițial pisicile, ca și în ce privește comparația finală asemuind pupilele lor cu stelele, Jakobson și Lévi-Strauss citează, urmând ediția critică a lui Crépet și Blin, un vers din Sainte-Beuve despre „astrul puternic și blând” (1829), și un vers de Brizeux numind femeile „Ființe puternice și blânde!” (1832), înainte de a adăuga: „Aceasta ar confirma, dacă mai era nevoie, faptul că pentru Baudelaire, imaginea pisicii este strâns legată de cea a femeii”, și de a mai cita și mărturia celor două poeme din *Florile răului* intitulate „Pisica”. Ei conchid în fine: „acest motiv al oscilației între masculin³ și feminin se regăsește în subtextul „Pisicilor”, unde transpare de sub ambiguități intenționate.” (*ibid.*, p. 418). Desigur, este vorba de ultima pagină a articolului, iar cei doi autori rămân prudenți: „Aceasta ar confirma, dacă mai era nevoie...” Inșă orice s-ar spune argumentul pasajelor paralele este exemplar condus: ocol pe la doi precursori, întoarcere la

³ În franceză termenul „chat” utilizat de Baudelaire este un substantiv masculin, având însă o conotație generică (felină) echivalentă cu femininul românesc „pisică”. (n.tr.)

Florile răului pentru a clarifica ceea ce este numit în fine „ambiguitate intenționată”.

Riffaterre a criticat deschis aceste pasaje paralele, punând în evidență faptul că în cele două sonete intitulate „Pisica”, „nu există nimic [...] care să impună în mintea cititorului imaginea unei femei”(Riffaterre, p. 357). Cât despre citatul din „Mulțimile”, el observă că acesta „se aplică poate altundeva însă cu siguranță nu aici, și nici o interpretare a sonetului nu poate să fie dedusă din el. [...] autorii trebuie că s-au folosit bucuroși de coincidența între singurătăți și aforismul lui Baudelaire” (*ibid.*, p. 322). Totuși, oare Riffaterre refuză acest recurs la pasajele paralele în fapt sau de drept, pentru că acestea se dovedesc nepotrivite în cazul de față, sau pentru că metoda pasajelor paralele trebuie proscrisă din principiu? Se pare că adoptă mai degrabă a doua poziție, deoarece dorește să se limiteze strict la text (la experiența pe care cititorul o are cu acest text), și să izgonească în general orice „cunoaștere exterioară mesajului” (*ibid.*, p. 326). Totuși, refuzurile sale rămân contingente, topice (locale), și nu vizează însăși metoda pasajelor paralele: (1) pisicile din cele două sonete intitulate „Pisicile” nu sunt clar asociate cu niște femei, însă, adaugă el, cea din poemul în proză „Orologiul” este, iar (2) citatul din „Mulțimile” nu se aplică aici, ci, cum am văzut, „se aplică poate altundeva”. De altfel, Riffaterre recurge el însuși la pasaje paralele pentru a defini ceea ce numește el *codul-pisică*, sau sistemul descriptiv al pisicii, la Baudelaire. Însă, după cum afirmă Juhl, „folosirea pasajelor paralele pentru a confirma sau infirma o interpretare este un apel implicit la intenția autorului” (Juhl, p. 218).

Parcă-l aud pe Riffaterre șoptindu-mi la ureche că nu în calitate de *idiolect*, ci ca o mai bună mărturie despre *sociolect*, nu ca vorbire (parole) ci ca limbă (langue), face el apel la un pasaj din același autor preferându-l unui pasaj din alt autor, la fel cum un pasaj paralel la un alt autor din aceeași perioadă are

întotdeauna mai multă greutate decât un pasaj paralele la un autor din altă perioadă. Preferința pentru un pasaj din același autor nu ar fi așadar decât un caz particular, sau cazul limită, a preferinței pentru un pasaj dintr-un text contemporan: nu există contemporan mai contemporan decât poetul în persoană, *straight from the horse's mouth*, cum se zice în engleză, „de la sursă”. Să ne oprim o clipă la aceasta expresie: autorul ca *horse's mouth*. Așadar metoda pasajelor paralele nu îl convoacă pe autor ca intenție, ci ca pe un ventriloc sau un palimpsest literar. Idiolectul nu ar fi altceva decât sociolectul redus, concentrat la *hic et nunc*, deoarece martorul cel mai înveninat, deci cel mai fiabil, al autorului nu este altcineva decât autorul însuși. Nici o ipoteză intențională nu ar fi necesară pentru justificarea acestei preferințe. Argumentul este seducător dar nu absolut convingător, fiindcă se preferă de asemenea (Riffaterre ca și alții) un alt text din același autor mai îndepărtat în timp, în locul unui text de un alt autor mai apropiat în timp: se emite așadar o ipoteză de coerență minimală a textelor unui autor în cursul timpului.

Pe de altă parte, fără această ipoteză a coerenței minimale, un pasaj paralel din același autor poate eventual să confirme cu oarece probabilitate o interpretare ca și cum ar fi vorba de alt autor, însă absența unui pasaj paralel poate cu greu să infirme o altă interpretare. Or este puțin probabil ca pisicile din „Pisici” să fie femeii, pentru că ar fi singurul poem din *Florile răului* în care o metaforă de acest tip nu ar fi explicată (printr-o comparație sau o numire) în cursul poemului. Dar cum lui Riffaterre îi displace să avanseze argumentul paralelismului sub această formă (pentru că ar presupune într-adevăr o coerență, așadar o intenție în act), este constrâns la o formulare mai dogmatică și contradictorie, deoarece e prezentată ca o universală, anume că orice poem își explică metaforele, sau că un pasaj dintr-un poem nu poate fi metaforic dacă nu oferă trăsături metaforice

explicite. Rezultatul e același: „Oricare ar fi rolul pisicii în imaginile erotice personale ale poetului, nu este atât de important încât să-l facă să scrie instinctiv *pisică* acolo unde vrea să spună *femeie*: când o face, am observat că se simte dator să furnizeze o explicație cititorului” (Riffaterre, p. 359).

Intenție sau coerență

Metoda pasajelor presupune nu doar că intenția autorului e pertinentă pentru interpretarea textelor (se preferă un pasaj paralel din autorul însuși unui pasaj paralel din alt autor), dar și că această intenție e coerentă. doar dacă nu cumva e vorba de aceeași premisă: ipoteza intenției este o ipoteză a coerenței (coerență a textului, coerență a operei), care legitimează apropierea, adică acordă o oarecare probabilitate pentru ca acestea să fie indici suficienți. Fără o coerență presupusă în text, adică fără intenție, un paralelism e un indiciu prea fragil, o coincidență aleatorie: nu ne putem baza pe probabilitatea ca același cuvânt să aibă același sens în două ocurențe diferite.

Szondi semnalează că Chladenius reflectase într-adevăr la problema ridicată de posibilitatea unei contradicții între două pasaje paralele din același autor, dar că o rezolvase imediat prin istoria textului și evoluția autorului său:

Cum cel ce compune o scriere nu redactează totul dintr-odată, ci la momente diferite, și poate foarte bine să-și schimbe părerea între timp, nu avem dreptul să luăm împreună pasajele paralele dintr-un autor fără a face diferențe, cu excepția celor pe care le-a scris fără să se răzgândească (citată de Szondi, p. 89).

După cum se poate vedea, paralelismul a două pasaje va fi pertinent dacă și doar dacă ele trimit la o intenție coerentă: cuvântul *singurătate* în *Spleenul Parisului* nu clarifică neapărat

cuvântul *singurătate* în *Florile răului*: Baudelaire, care cerea dreptul de a se contrazice, putea să se fi răzgândit între timp. Chladenius rezolvă această diferență prin trecerea timpului. Montaigne spunea însă: „Eu la ora asta și eu mai târziu suntem cu adevărat doi”, și se lăuda cu inconsecvența sa. Dacă autorul se răzgândește de la un moment la altul, de la o frază la alta, dacă autorul e inconsecvent, atunci paralelismele verbale devin foarte nesigure. Și cu toate acestea utilizăm metoda pasajelor paralele pentru a încerca să vedem mai clar în *Eseurile* lui Montaigne.

Astfel această metodă – dar și orice cercetare literară deoarece aceasta îi e tehnica de bază – presupune coerența sau, cel puțin contradicția, care e tot o coerență căci contradicția poate prin natura ei să fie depășită printr-o coerență superioară (după Chladenius, evoluția rezolvă problema; recursul la inconștient e o altă metodă de a o trata). Dar dacă nu ar fi nici una nici cealaltă, nici coerență nici contradicție? S-ar putea oare formula o doctrină „nici-nici”, hici coerență nici contradicție? Mi se pare că am scos la iveală aici o presupuziție fundamentală a studiilor literare, care este tot o presupuziție a intenției. Coerența și/sau contradicția caracterizează implicit textul produs de către om, în opoziție cu cel pe care l-ar compune o maimuță dactilografă, eroziunea apei pe o piatră sau o mașină aleatorie. Un text produs în acest fel vom încerca să-l *explicităm*, nu să-l *înțelegem*. Care e probabilitatea, ne putem întreba, ca o maimuță bătând de 630 de ori pe tastele unei mașini de scris să scrie „Pisicile”?

Alături de trecerea timpului, Chladenius, a cărui calitate a reflecției asupra interpretării nu a fost depășită, mai lua în considerare alte două obstacole ce afectau validitatea metodei pasajelor paralele: *genurile* și *tropii*. Prin *iluzie generică*, el voia să spună că nu se așteaptă de la o operă literară aceeași coerență

ca și de la un tratat filosofic. Mai circumspect decât mare parte din filologia ulterioară, e foarte probabil că el ar fi admis, în baza acestui avertisment, să nu-i fie acordat deloc unui pasaj paralel aparținând mărturiei unui autor. În corespondența sa, conversațiile, memoriile sale, adică în alte genuri, o valoare explicativă preponderentă în ce privește opera. Prin *iluzie metaforică*, pe de altă parte, el amintea eroarea care constă în a induce ideea că „dacă într-un loc, sau în mai multe, cuvântul e luat în acel sens figurat, ar trebui să fie înțeles la fel și într-un alt pasaj” (citată de Szondi, p. 90). Acesta este greșeala obișnuită care duce la suprainterpretare, sau la absurdități, și e exact ceea ce le reproșează Riffaterre lui Jakobson și Lévi-Strauss: sub pretext că pisica și femeia erau asociate în anumite poeme din *Florile răului*, pisicile din „Pisicile” erau femei, și invers, sub pretext că *singurătate* și *mulțime* erau apropiate în poemul în proză „Mulțimile”, singurătățile din „Pisicile” nu mai erau doar hiperbole ale pustiului. „Baudelaire e perfect capabil să vadă pisica în femeie, femeia în pisică. El le utilizează uneori pe unele ca metafore ale celorlalte. Însă nu întotdeauna” (Riffaterre, p. 359). Cum preciza Chladenius: „Chiar dacă știu că în acel loc cuvântul are acest sens figurat, consecința nu e că în alt loc ar trebui să aibă exact același sens” (citată de Szondi, p. 90-91). Această regulă trebuie să le fie reamintită cel mai des studenților și cercetătorilor în literatură, care au tendința să considere lexicul unui autor pe modelul unei „chei a visurilor” în care, la Baudelaire, *pisică* înseamnă întotdeauna „femeie”, *oglinză* înseamnă întotdeauna „memorie”, *moarte* înseamnă întotdeauna „tată”, *dualitate* înseamnă întotdeauna „androgen” etc. Ipoteza intenției, sau a coerenței, nu exclude excepțiile, singularitățile, hapaxurile. Or, să nu uităm, pasajele paralele pot fi folosite și pentru a invalida suprainterpretările, iar hapaxul este un caz particular al pasajelor paralele, atunci când nu mai există pasaj paralel de pus în evidență.

A recurge la metoda pasajelor paralele implică, oricare ne-ar fi prejudecățile împotriva autorului, în mod necesar biografia, istoria literară, a accepta o prezumție de intenționalitate, adică de coerență, intenție neînsemnând desigur premeditare, ci intenție în act. Astfel, metoda pasajelor paralele rămâne instrumentul prin excelență al criticii conștiinței, al criticii tematice, sau al psihocriticii: este vorba întotdeauna, plecând de la pasajele paralele, de scoaterea la iveală a unei rețele latente, profunde, subconștiente sau inconștiente. Barthes, în al său *Michelet* dar și în *Despre Racine*, nu procedează altfel pentru a descrie „omul racinian”, care este în același timp creatura și, prin ea, creatorul.

Poate fi oare citată o analiză literară care să-și interzică absolut, până la capăt, recursul la metoda pasajelor paralele? (Am menționat că Riffaterre persista în preferința sa pentru un pasaj din același autor în locul unui pasaj dintr-un contemporan.) Ar trebui să găsim un exemplu la vreunul din partizanii consecvenți ai morții autorului și ai supremației unice a textului. Să privim deci *S/Z*, cartea lui Barthes care a urmat după executarea autorului din 1968. Alegerea lecturii strict lineare, fără întoarceri înapoi, este într-adevăr susținută de proscierea paralelismelor, fie ele la același autor sau la contemporani. Nuvela lui Balzac este citită cu indiferență față de opera lui Balzac. Nu cred că poate fi găsit ușor vreun exemplu mai riguros al refuzului metodei celei mai obișnuite a studiilor literare. Si totuși, în inima cărții, în punctul ei nevralgic, dau peste pasajul următor:

Artistul sarazinian vrea să dezbrace aparențele, să meargă tot *mai departe, dincolo* [...]: trebuie așadar să treacă *în* model, *sub* statuie, *în spatele* pânzei (este ceea ce un alt artist balzacian, Frenhofer, așteaptă de la pânza ideală la care visează). Același regulă pentru scriitorul realist (și posteritatea sa critică): trebuie să meargă *în spatele* hârtiei, să cunoască, de exemplu, raporturile exacte ale dintre Vautrin și Lucien de Rubempré (Barthes, 1970, p. 128-129).

Suntem chiar la mijlocul lucrării (ca și al nuvelei). Aici, într-o paranteză ce are valoare de confirmare, Barthes stabilește o apropiere cu *Capodopera necunoscută*, între Frenhofer și Sarrasine, pictorul și sculptorul. Lăsându-se dus de această referință la ceea ce va numi, în concluzia analizei sale, „textul balzacian” (*ibid.*, p. 214), citează alte două personaje. În tot cuprinsul lui *S/Z* este unicul recurs la paralelism, însă această paranteză e crucială: ea tinde să dovedească o identitate de intenție între Frenhofer și Sarrasine, ca și între ei și artistul realist, altfel spus Balzac, dar și între Balzac și critica tradițională, altfel spus cea care se bazează esențialmente pe metoda pasajelor paralele. Cât despre Barthes, el știe că nu există nimic dincolo, sub text, cu excepția unui alt text, însă pentru a o demonstra, pentru a se demarca de metoda pasajelor paralele, se folosește pur și simplu de un exemplu caracteristic al metodei pasajelor paralele, iar evocarea unui alt text al autorului (*Capodopera necunoscută*) atrage nemijlocit, fără tranziție, explicație sau rezerve, o aluzie la intenția autorului, pe care perifraza generalizantă („scriitorul realist”, pentru ca să nu spună Balzac) o disimulează insuficient.

Nici un critic, se pare, nu renunță la metoda pasajelor paralele, care include preferința, pentru a clarifica un pasaj obscur, pentru un pasaj din același autor în locul unui pasaj dintr-un alt autor: nici un critic nu renunță așadar la o ipoteză minimală asupra intenției autorului, în calitatea ei de coerență textuală ori de contradicție rezolvându-se la alt nivel (mai înalt, mai profund) al coerenței. Această coerență este aceea a unei semnături, cum se spune în istoria artei, adică o rețea de mici trăsături distinctive, un sistem de detalii simptomatice – repetiții, diferențe, paralelisme – ce fac posibilă o identificare sau o atribuire. Nimeni nu tratează până la capăt literatura ca un text aleatoriu, ca fiind *limbă*, și nu *vorbire*, *discurs* și *acte de limbaj*. De aceea e important să elucidăm mai bine procedeele noastre elementare de analiză, presuposițiile și implicațiile lor.

Astfel, chiar și cenzorii cei mai dezlănțuiți ai autorului mențin în orice text literar o anume prezumție de intenționalitate (la minimum, este coerența unei opere sau pur și simplu a unui text), ceea ce face că nu o tratează ca și cum ar fi produsul întâmplării (o maimuță bătând la mașină, o piatră erodată de apă, un calculator). După critica dualismului tradițional dintre gândire și limbaj (*dianoia și logos, voluntas și actio*), rămâne să reflectăm la noțiunea de intenție fără să ne permitem însă a confunda intenția autorului ca un criteriu al interpretării cu excesele criticii biografice.

Două poziții polemice extreme asupra interpretării – cea intenționalistă și cea anti-intenționalistă – pot fi opuse, ca în cazul controverselor dintre Barthes și Picard.

(1) Trebuie și e de ajuns să cauți în text ceea ce autorul a vrut să spună, „intenția sa clară și lucidă”, cum spunea Picard; este singurul criteriu al validității interpretării.

(2) Nu găsim niciodată în text ceea ce el (ne) spune, independent de intențiile autorului său; nu există criteriu de validitate a interpretării.

Aș vrea să încerc să ies din capcana acestei alegeri absurde între obiectivism și subiectivism, sau între determinism și relativism, pentru a arăta că intenția chiar este singurul criteriu de conceput al validității interpretării, însă că ea nu se identifică cu premeditarea „clară și lucidă”.

În acest caz, alternativa de mai sus poate fi rescrisă cum urmează.

(1') Putem căuta în text ceea ce spune raportat la propriul context de origine (lingvistic, istoric, cultural).

(2') Putem căuta în text ceea ce spune raportat la contextul contemporan al cititorului.

Aceste două teze nu se exclud reciproc, ci din contră sunt complementare; ele ne readuc la o formă a cercului hermeneutic legând precomprehensiunea și înțelegerea, și postulează că, dacă „celălalt” nu poate fi integral pătruns, el poate cel puțin să fie minimal înțeles.

Argumentele obișnuite împotriva intenției autorului ca un criteriu al validității interpretării sunt de două ordine: (1) intenția autorului nu are relevanță; (2) opera îi supraviețuiește intenției autorului. Să le rezumăm pe scurt înainte de a vedea în ce fel poate fi pusă la îndoială legitimitatea lor.

(1) Când cineva scrie un text, are desigur intenția de a exprima ceva anume, vrea să spună ceva prin cuvintele pe care le scrie. Însă relația dintre o suită de cuvinte scrise și ceea ce autorul voia să spună prin această suită de cuvinte nu este deloc asigurată, ca și aceea între sensul unei opere și ceea ce voia autorul să exprime prin ea. Cu toate că o coincidență poate fi posibilă (în definitiv, nimic nu împiedică un autor să realizeze uneori exact ceea ce voia), nu există vreo ecuație logică necesară între sensul unei opere și intenția autorului. Astfel decurge refutația cea mai frecventă a noțiunii de intenție la teoreticienii (moderați) ai literaturii, la Wellek și Warren, Northrop Frye, Gadamer, Szondi, Paul Ricoeur. O intenție de autor este nu doar dificil de reconstruit, presupunând că ea poate fi regăsită, ci se dovedește cel mai adesea fără relevanță pentru interpretarea textului. Wimsatt și Beardsley, în „The Intentional fallacy” (1946), articol fondator în cadrul acestui subiect, considerau că experiența autorului și intenția sa, obiecte de interes pur istoric, erau indiferente pentru înțelegerea sensului operei: „Scopul sau intenția autorului nu e nici disponibil nici de dorit ca normă pentru a judeca reușita unei opere de artă literare” (Wimsatt, p. 3). Din două una, într-adevăr sau autorul nu a reușit să-și realizeze intențiile, iar sensul operei nu coincide cu ele: atunci, mărturia sa este fără importanță, pentru că nu va

spune nimic despre sensul operei ci va enunța doar ceea ce voia să o facă să spună. Sau autorul chiar a reușit în intențiile sale, iar sensul operei coincide cu intenția autorului său: dacă ea vrea să spună însă ceea ce el voia să o facă să spună, mărturia sa nu mai aduce nimic în plus. Singura intenție care contează la un autor este aceea de a face literatură (în sensul în care arta e intențională), iar poemul însuși e de ajuns pentru a hotărî dacă autorul a reușit în această intenție. Pe scurt, dacă în principiu poate nu e nevoie să ne privăm de mărturiile asupra intenției, fie că vin de la autor sau de la contemporani, pentru că sunt indicii uneori utile pentru a înțelege sensul textului, trebuie totuși să evităm să înlocuim textul cu intenția, deoarece sensul unei opere nu e neapărat identic cu intenția autorului, și e chiar mai probabil că nici nu e.

De unde, depășind gândirea de altfel foarte moderată a lui Wimsatt și Beardsley, vine tentația de a refuza orice mărturie externă (privată) și de a ne limita la evidența internă (textuală). Între cele două, însă, între mărturiile asupra intenției și evidența textului, alte informații se situează la frontiera dintre text și context, cum ar fi limba textului, sensul cuvintelor pentru un autor și pentru mediul din care face parte. Aceste informații țin oare de intenție și sunt indiferente? A te preocupa de ele dovedește oare un atașament suspect pentru autor? Informațiile de acest gen pot să fie considerate ca aparținând istoriei limbii, și ele sunt îndeobște admise de către anti-intenționaliști, mai ales cei, adică aproape toți, care continuă să recurgă la metoda pasajelor paralele. Ei fac așadar apel la text, împotriva vieții autorului, a credințelor, valorilor, gândurilor sale așa cum pot fi ele exprimate în jurnale, scrisori, conversații raportate de către martori, dar nu și împotriva convențiilor lingvistice. De altfel, în majoritatea cazurilor, pentru a reconstrui intenția autorului nu există altă evidență în afară de opera însăși. Iar dacă există alte mărturii (cum ar fi declarații de intenție contemporane), ele nu-l

constrâng pe interpretul modern: sunt raționalizări de care se poate ține seama, dar care pot fi și criticate (ca orice mărturie). Intenționalistii la fel ca anti-intenționalistii preferă să se bazeze pe trăsăturile textuale legate direct de sens, mai degrabă decât pe fapte biografice legate indirect de sens prin intermediarul intenției autorului, fără a nega totuși că faptele biografice sunt susținute de o anumită probabilitate și pot, în anumite împrejurări, să infirme sau măcar să confirme o interpretare.

Anti-intenționalismul structuraliștilor și al poststructuraliștilor a fost mult mai radical decât atitudinea rezonabilă pe care tocmai am descris-o, deoarece el ține de ideea autosuficienței limbii conform lui Ferdinand de Saussure. Nu mai e vorba doar de a te feri de intenționalismul excesiv, deoarece, în opinia lor, semnificația nu e determinată de intenții ci de sistemul limbii. Astfel, excluderea autorului (și, cum vom vedea în capitolul 3, cea a referentului) devine punctul de plecare al interpretării. La limită, textul însuși este identificat cu o *limbă* (langue), și nu cu o *vorbire* (parole) sau cu un *discurs*; este considerat ca un *enunț* (énoncé), și nu ca o *enunțare* (énonciation): în afara contextului, nimic nu permite să eliminăm ambiguitățile enunțurilor; enunțările, actele de limbaj sunt așadar asimilate unor enunțuri tip, făcându-se abstracție de utilizările lor particulare. În calitate de limbă, textul nu mai este vorbirea cuiva.

(2) Al doilea argument curent împotriva intenției ține de supraviețuirea operelor. Accentul pus pe intenția autorului ar fi într-adevăr indisolubil legat de proiectul filologic al reconstruirii istorice. Însă semnificația unei opere, conform aceste obiecții, nu este integral explicată, și nici echivalentă cu intenția sa. Opera își trăiește viața. Astfel semnificația totală a unei opere nu poate să fie definită pur și simplu în termenii semnificației sale pentru autor și contemporanii săi (prima receptare), ci trebuie mai degrabă să fie descrisă ca produsul unei acumulări.

istoria interpretărilor sale de către cititori până în zilele noastre. Historicismul decretează că acest proces este non pertinent și cere o întoarcere la origine. Însă caracteristica proprie a textului literar, în opoziție cu documentul istoric, este tocmai aceea de a scăpa de contextul său de origine, de a continua să fie citit, de a dura. Paradoxal, intenționalismul readuce acest text în cadrul non-literaturii, neagă procesul care a făcut din el un text literar (supraviețuirea sa). Rămâne totuși o mare problemă: dacă semnificația unui text este suma interpretărilor de care a avut parte, ce criteriu ne permite să separăm o interpretare validă de o rătălmăcire? Noțiunea de validitate poate oare să fie menținută?

(3) Putem susține că cele două argumente anti-intenționale (non-pertinența intenției, supraviețuirea operei) se deduc dintr-o aceeași premisă: ambele pun accentul pe diferența dintre scriitură și vorbire (parole), după modelul dialogului *Fedru* de Platon, în care textul scris e descris ca fiind de două ori mai îndepărtat de gândire. Textul scris supraviețuiește enunțării sale, interzice rețușurile comunicării pe care le permite vorbirea vie, de genul: „Nu asta am vrut să spun.” Legând cele două argumente anti-intenționaliste, Gadamer sublinia că scriitura devine obiectul prin excelență al hermeneuticii din cauza autonomiei receptării sale față de emiterea sa:

Orizontul de sens al înțelegerii nu are drept limită nici ceea ce autorul avea inițial în cap, nici orizontul destinatarului pentru care textul a fost scris la origine. La o primă abordare, aceasta poate părea un canon hermeneutic rezonabil, care este de altfel în general admis, acela de a nu vedea într-un text nimic din ce autorul sau primul cititor nu ar fi putut avea în cap. Însă această regulă nu este cu adevărat aplicabilă decât în cazuri extreme. Deoarece textele nu cer să fie înțelese ca expresii vii ale subiectivității autorului. [...] Ceea ce e fixat prin scris s-a dezlipit de contingența originii și a autorului său și s-a eliberat în mod pozitiv pentru a contracta noi relații (Gadamer, p. 417-418).

Intenția, criteriu în definitiv acceptabil pentru vorbire și comunicarea orală, devine un concept prea normativ, și de altfel irealist, în ce privește literatura, sau tradiția scrisă în general. În cadrul vorbirii într-o situație, ne reamintește Ricoeur, ambiguitățile dispar:

Intenția subiectivă a locutorului și semnificația discursului său se includ reciproc, în așa fel încât a înțelege ce vrea să spună locutorul și ce vrea să spună discursul său e unul și același lucru. [...] În cazul discursului scris, intenția autorului și intenția textului încetează să mai coincidă. [...] Aceasta nu înseamnă că am putea concepe un text fără autor: legătura dintre locutor și discurs nu este abolită ci slăbită și complicată [...] cariera textului scapă din orizontul limitat trăit de autorul său. Ceea ce spune textul contează mai mult decât ceea ce a vrut să spună autorul (Ricoeur. 1986. p. 187).

Gadamer și Ricoeur formulează problema în maniera cea mai liberală posibil, ca și cum ar vrea să împace și capra și varza. În așa măsură încât frizează truismul: suntem avertizați împotriva unei reflecții asupra a ceea ce vrea să spună autorul, și îndemnați să întrebăm numai ceea ce vrea să spună textul. Ricoeur, încercând să împace pe toată lumea, vorbește chiar de „intenția textului”, la fel cum introduce și Umberto Eco între intenția autorului și intenția cititorului o *intentio operis* (Eco, p. 29). Aceste atelaje curioase – „intenția textului, *intentio operis* – sunt niște solecisme, în contradicție cu fenomenologia de la care se făceau că împrumută termenul de *intenție*, deoarece, pentru aceasta din urmă, intenția și conștiința sunt fundamental legate. Cum textul nu are conștiință, a vorbi de o intenție a textului, sau de *intentio operis*, înseamnă a reintroduce pe nesimțite intenția autorului ca un element de siguranță al interpretării, sub un termen mai puțin suspect sau provocator.

E incontestabil că îndemnul anti-intenționalist al lui Wimsatt și Beardsley a avut efecte tonice în studiile literare; cu toate acestea el prezintă incoerențe care au fost adesea remarcate, mai cu seamă în reflecțiile filosofiei analitice asupra sensului și intenției, literare și non literare, ca în mica lucrare fondatoare a lui G.E.M. Anscombe, *Intention* (1957). Când literații contestă relevanța intenției autorului pentru interpretarea (și evaluarea) literaturii, intenția, spun filosofii limbajului, nu este în general bine definită: este ea oare biografia autorului? Ori scopul său, proiectul său? Sau sensurile la care autorul nu s-a gândit, însă le-ar admite de bună voie dacă „fudulul cititor” i le-ar expune? Literatura fiind ea însăși o noțiune vagă, acoperă grade de intenție foarte fluctuante: iată de ce Chladenius nota că fiabilitatea metodei pasajelor paralele depinde de gen, precum și că o operă literară și un tratat filosofic nu ar trebui tratate identic din punct de vedere al intenției. Contestarea intenției autorului se rezumă cel mai adesea la exigența întoarcerii la text împotriva concepției „omul și opera”, însă ea nu trebuie confundată cu această întoarcere.

Cu toate acestea, unul din fructele acestei dezbateri a fost o elucidare și o rafinare a conceptului de intenție, de exemplu la cei ce mențin ideea că a se întreba ce vor să spună cuvintele, în ciuda negărilor celor mai subtile, nu e nimic altceva decât a se întreba ce vrea să spună autorul, cu condiția să definești bine acest „a vrea să spună”. Distincția dintre intenționalism și anti-intenționalism este așadar deplasată: pretenșii anti-intenționaliști ar fi de fapt indiferenți nu doar la ceea ce vrea să spună autorul dar și, mai ales, la ceea ce vrea să spună textul. Relevanța întrebărilor despre rolul intenției în interpretare a fost în orice caz reabilitată de către filosofi, la fel ca distincția dintre interpretare și evaluare. De fapt cele două mari tipuri de

argument împotriva intenției (non-pertinență a scopului, presupunând că acesta ar fi accesibil, și supraviețuire a operei) sunt fragile și destul de ușor refutabile. Să le reluăm așadar în ordine inversă.

Sens nu înseamnă semnificație

Operele de artă transcend intenția primordială a autorilor lor și vor să spună ceva nou fiecărei epoci. Semnificația unei opere nu ar putea fi determinată nici controlată de intenția autorului sau de contextul de la origine (istoric, social, cultural), sub pretext că anumite opere din trecut continuă să prezinte interes și să aibă valoare pentru noi. Dacă o operă poate continua să prezinte interes și să aibă valoare pentru generațiile viitoare, atunci sensul său nu poate fi oprit prin intenția autorului nici prin contextul original. Această serie de inferențe e oare corectă? Să luăm contraexemplul textelor satirice, cum sunt „Canibalii” lui Montaigne sau *Caracterele* lui La Bruyère. O satiră este topică: ea descrie și atacă o societate anume, în cadrul căreia dobândește valoarea unui act. Dacă ea mai are efect asupra noastră (are încă pentru noi interes și valoare), dacă ea mai este deci în ochii noștri o satiră, aceasta rezultă din existența unei anume analogii între contextul original al enunțării sale și contextul actual al receptării sale, însă această satiră rămâne totuși satira unei alte societăți decât a noastră. Suntem încă sensibili la satira călugărilor din Gargantua, nu pentru că intenția lui Rabelais nu contează, ci pentru că mai există fățarnici pe lume, chiar dacă ei nu mai sunt călugări.

De la Frege încoace, filosofii limbajului fac o distincție între sensul unei expresii (*Sinn*) și *denotația* sau *referința* sa (*Bedeutung*): „luceafărul de zi” și „luceafărul de seară” desemnează aceeași planetă (Venus), însă în două moduri

diferite (cu două sensuri); propoziția „regele Franței este chel” (exemplu dat de Russell) are un sens (este bine construită), însă nu are denotație deoarece Franța nu mai are de mult timp rege. și deci ea nu e nici adevărată nici falsă. În scopul de a combate teza anti-intenționalistă, teoreticianul literar american E.D. Hirsch a extins această distincție la text, separând sensul (*meaning*), și semnificația sa (*significance*) sau aplicația sa (*using*) (Hirsch, 1967 și 1976). Să ne mulțumim a numi aceste două aspecte ale unei expresii sau ale unui text *sens* și *semnificație*, la fel ca Montaigne care spunea despre poeme: „semnifică mai mult decât spun.” *Sensul*, după Hirsch, desemnează ceea ce rămâne stabil în receptarea unui text; el răspunde la întrebarea „Ce vrea să spună acest text?” *Semnificația* desemnează ceea ce se schimbă în receptarea unui text; ea răspunde la întrebarea „Ce valoare are acest text?” Sensul e singular; semnificația, care pune sensul în legătură cu o situație, este variabil, plural, deschis, și poate infinit. Atunci când citim un text, fie el contemporan sau vechi, legăm sensul lui de experiența noastră. îi dăm o valoare în afara contextului său de origine. *Sensul* este obiectul *interpretării* textului; *semnificația*, cel al *aplicării* textului la contextul receptării sale (primă sau ulterioară), și deci al evaluării sale.

Această distincție a sensului și semnificației, sau a interpretării și a evaluării, ca la Frege, este exclusiv logică sau analitică: ea reperează prioritatea logică a sensului față de semnificație, a interpretării față de evaluare. Ea nu desemnează nicidecum o prioritate cronologică nici psihologică, deoarece atunci când citim, ne bazăm interpretările pe evaluări (acele precomprehențiuni ale fenomenologiei), avem acces la sens prin intermediarul semnificației, fără ca de altfel să acceptăm întotdeauna ca evaluările noastre să fie provizorii, modificabile în funcție de sens. Logică, iar nu cronologică sau psihologică, această distincție a sensului și a semnificației poate avea aerul

artificial, ca un ultim subterfugiu al conservatorilor pentru a salva intenția autorului (sensul), acordându-le totuși adversarilor libertatea de a se folosi de texte după voie (semnificația). Totuși, ne-am putea pune de acord pentru a considera că evaluarea unui poem care se bazează pe o interpretare greșită (sau un contrasens) nu este o evaluare a acestui poem, ci a unui poem diferit. Există așadar doi oameni în fiecare cititor, cel care e *emoționat* de semnificația pe care poemul o are pentru el, și cel care e *curios* de sensul acestui poem și de ceea ce autorul a vrut să spună când l-a scris. Iar aceste două *libido*-uri nu sunt totuși de neîmpăcat:

A înțelege un poem – spunea Eliot –, e același lucru cu a iubi cu adevărat, din motivul cel bun. [...] A iubi un poem pe baza unui contrasens, a unei confuzii despre ceea ce este, înseamnă a iubi pe baza unei simple proiecții a minții noastre. [...] nu iubim pe deplin un poem dacă nu îl înțelegem; iar pe de altă parte este la fel de adevărat că nu înțelegem pe deplin un poem dacă nu îl iubim (Eliot, p. 128).

Textul are așadar un sens original (ceea ce vrea să spună pentru un interpret contemporan), dar și sensuri ulterioare și anacronice (ceea ce vrea să spună pentru interpreții succesivi); are o semnificație originală (punând sensul său original în legătură cu valori contemporane), dar și semnificații ulterioare (punând în orice moment sensul său anacronic în legătură cu valori actuale). Sensul ulterior se poate identifica cu sensul original, dar nimic nu îl împiedică să se îndepărteze de acesta, la fel și semnificația ulterioară față de semnificația originală. Cât despre intenția autorului, ea nu se reduce la sensul original, ci cuprinde și semnificația originală: de exemplu, textul ironic are o semnificație originală diferită de (contrară) sensul(ui) său original.

Distincția dintre sens și semnificație, dintre interpretare și evaluare, după Hirsch, suprimă contradicția dintre teza

intenționalistă și supraviețuirea operelor. O satiră care nu ne-ar mai spune nimic, pentru care nu ar mai exista nicio legătură între contextul său de origine și al nostru, nu ar mai avea semnificație pentru noi, dar ea și-ar păstra totuși sensul și semnificația originală. Marile opere sunt inepuizabile; fiecare generație le înțelege în felul său: aceasta înseamnă că cititorii găsesc în ele ceva cu care își pot pune în lumină un aspect al experienței lor. Dar dacă o operă e inepuizabilă, nu înseamnă că ea nu are un sens original, nici că autorul nu este criteriul acestui sens original. Ceea ce e inepuizabil, este semnificația sa, relevanța sa dincolo de contextul apariției sale.

Cele mai multe dintre conflictele de interpretare par să vizeze intenția autorului, noțiune care le dă o alură dramatică. De fapt, subliniază Hirsch, existența sensului original e foarte rar contestată explicit, însă unii comentatori (filologii) pun mai degrabă accentul pe sensul original, iar alții (criticii) pe semnificația actuală. Nimeni, sau aproape nimeni, nu preferă în mod expres un sens anacronic celui original, nici nu respinge în cunoștință de cauză o informație care ar clarifica sensul original. Implicit, toți comentatorii (sau aproape toți) admit existența unui sens original, însă nu toți sunt gata să depună același efort pentru a-l elucida. În învățământ, contradicția dintre interesul pentru sensul original al textelor și grija pentru relevanța lor în formarea oamenilor de azi, dintre educație și instruire, este o realitate ineluctabilă. Profesorul poate să insiste pe timpul autorului sau pe timpul nostru, pe *celălalt* sau pe *același*, să pornească de la *alteritate* pentru a ajunge la *identitate*, sau invers, însă, fără aceste două focare, învățământul ar fi fără îndoială incomplet.

În disputa dintre Barthes și Picard, ne-am fi găsit, dacă ar fi să ne luăm după Hirsch, într-un caz extrem în care unul (Barthes) ar fi negat orice interes pentru sensul original al textului lui Racine, pe când celălalt (Picard) ar fi refuzat să facă

vreo diferență nu doar între sensul original și semnificația actuală, dar chiar și între sensul original și semnificația originală („intenția clară și lucidă”). Mi se pare din contră că însuși acest dialog de surzi, care atestă dezbinarea studiilor literare între partizani ai sensului original și adepți ai semnificației actuale, confirmă faptul că existența unui sens original rămâne o presupunere foarte generală, și aproape consensuală.

Fie exemplul cel mai cunoscut al acestei polemici. Barthes spunea despre Nero din *Britannicus*: „Acest personaj sufocat caută frenetic, cum caută aer un înecat, tocmai *respirația*” (Barthes, 1963, p. 92). În sprijinul acestei afirmații, cita în nota de subsol această replică a lui Nero către Junia:

Dacă [...] nu vin uneori să respir la picioarele tale (II, 3).

În răspuns, Picard încerca în van să îi reproșeze necunoașterea limbii din secolul XVII și să-i corecteze greșeala privind sensul cuvântului în epocă: „a *respira* înseamnă aici a se destinde, a avea o clipă de răgaz [...]. Colorația pneumatică (ar spune Dl. Barthes) a dispărut astfel cu totul” (Picard, p. 53). Și continuă prin a-l sfătui pe Barthes să consulte lexicoanele și dicționarele. Lui Barthes, care cita în altă parte din Littré –ar fi fost de preferat Furetière –, nu i-a rămas decât să atace, la rândul său, această banalizare a imaginii: „Ni se cere să nu recunoaștem în ea decât un clișeu de epocă (nu ar trebui să simțim nici o respirație în *să respir*, deoarece a *respira* înseamnă în secolul XVII a se destinde)” (Barthes, 1966, p. 21). Barthes recunoaște evident sensul original (în cazul de față figurat, și mereu actual) al lui *a respira* („a se destinde”): problema nu rezidă așadar în preferința pentru un sens anacronic în locul celui original, ci în persistența sensului propriu în spatele sensului figurat („colorația pneumatică”) și deci în contribuția sa la semnificația originală. Conflictul opune încă odată două preferințe, două opțiuni etice sau ideologice – după cum vrem să le calificăm –, accentul pus pe sensul original sau

pe semnificația actuală. Barthes nu neagă că textul are un sens original, chiar dacă acesta nu constituie preocuparea sa principală.

Distincția dintre *sens* și *semnificație*, sau dintre *interpretare* și *evaluare*, nu trebuie așadar împinsă prea departe. Dacă ar fi să-l credem pe cel ce a promovat-o, e o lovitură imparabilă care-ți permite să-i învingi pe anti-intenționaliști: oricât de hotărâți ar fi aceștia, ajung întotdeauna să-și taie craca de sub picioare, la fel ca acei studenți sofisticați care în redactarea concluziei cad totuși în capcana unui dativ de avantaj („Autorul *ne* expune...”), sau acei teoreticieni care nu rezistă ispitei de a corecta răstălmăcirile pe care adversarii le fac despre intențiile lor, răspunzându-le de exemplu, ca Derrida lui Searle: „Nu asta am vrut să spun”. Ei ajung astfel să-și nege propria lor teză. Ca orice opoziție binară, distincția dintre *sens* și *semnificație* este pe de altă parte prea elementară și se apropie de sofism. Ea are doar avantajul de a reaminti că nimeni (sau aproape nimeni) nu neagă existența unui sens original, oricât de greu ar fi el de cunoscut, și de a arăta că argumentul devenirii operei nu elimină intenția autorului ca un criteriu al interpretării, deoarece nu privește sensul original, ci altceva – ceva ce am putea numi semnificație, sau aplicație, sau evaluare, sau relevanță (*relevance* în engleză), în orice caz o altă intenție.

Intenție nu înseamnă premeditare

Putem oare să refutăm de asemenea și celălalt mare argument împotriva intenției? Un autor, se zice, nu poate dori să spună toate semnificațiile pe care cititorii le atribuie detaliilor textului său. Care e așadar statutul intențional al semnificațiilor implicite ale unui text? Un *New Critic* american, William Empson (1930) descria textul ca o entitate complexă de

semnificații simultane (și nu succesive sau exclusive). Putea oare autorul să aibă intenția tuturor acestor semnificații și implicații pe care le vedem în text, chiar dacă nu s-a gândit la ele în timp ce scria? Argumentul pare definitiv. El este în realitate foarte fragil, și numeroși sunt filosofii limbajului care identifică pur și simplu *intenția autorului și sensul cuvintelor*.

După John Austin (1962), inventatorul *performativului*, orice enunțare inițiază un act pe carel el îl numește ilocutoriu, cum ar fi *a întreba* sau *a răspunde*, *a amenința* sau *a promite* etc., care transformă raporturile dintre interlocutori. Să mai distingem alături de el *actul ilocutoriu principal realizat printr-o enunțare și semnificația complexă a enunțului*, rezultând din implicațiile și asociațiile multiple ale detaliilor sale. A interpreta un text literar, înseamnă mai întâi a identifica actul ilocutoriu principal înfăptuit de autor atunci când a scris textul (de exemplu apartenența sa generică: e vorba de o rugăciune, de o elegie?). Dar actele ilocutorii sunt intenționale. A interpreta un text înseamnă așadar a regăsi intențiile autorului său. Însă recunoașterea actului ilocutoriu principal înfăptuit de un text rămâne bine înțeles foarte generală și insuficientă – de genul: acest poem face elogiul femeii, sau este o expansiune a lui „Te iubesc” sau a lui „Marcel devine scriitor” –, și nu constituie niciodată decât începutul interpretării. Numeroase sunt implicațiile și asociațiile de detaliu care nu contrazic intenția principală, dar a căror complexitate este (infinat) mai particulară, și care nu sunt intenționale în sensul de premeditate. Cu toate acestea, faptul că autorul nu s-a gândit la ele nu înseamnă că nu e ceea ce voia să spună (ce avea foarte adânc în minte). Semnificația realizată este totuși intențională în ansamblu, deoarece ea însoțește un act ilocutoriu care este intențional.

Intenția autorului nu se reduce așadar la un proiect nici la o premeditare integral conștientă („intenția clară și lucidă” a lui Picard). Arta e o activitate intențională (într-un *ready-made*

intenția rămâne singura ce face din obiect un obiect estetic), însă există numeroase activități intenționale care nu sunt nici premeditate nici conștiente. // A scrie, dacă ne e permisă comparația, nu e ca și cum ai juca șah, o activitate în care toate mișcărilor sunt calculate; e mai degrabă ca și cum ai juca tenis, un sport în care detaliul mișcărilor e imprevizibil, dar în care intenția principală nu e mai puțin fermă: a trimite mingea de cealaltă parte a fileului în așa fel încât adversarului să-i fie cât mai greu să o trimită înapoi. Intenția autorului nu implică o conștientizare a tuturor detaliilor pe care le înfăptuiește scrierea și nici nu constituie un eveniment separat care ar preceda sau ar însoți performanța, dacă ar fi să urmăim dualitatea înșelătoare dintre gândire și limbaj. A avea intenția de a face ceva – a trimite mingea de cealaltă parte a fileului sau a compune versuri –, nu înseamnă a o face cu conștiință, nici a proiecta ceva. John Searle compara scrierea cu mersul pe jos: a mișca picioarele, a le ridica, a încorda mușchii. ansamblul acestor acțiuni nu e premeditat, dar cu toate acestea ele nu sunt lipsite de intenție; avem așadar intenția de a le înfăptui atunci când mergem; intenția noastră de a merge conține ansamblul detaliilor pe care mersul pe jos le implică. Cum reamintea Searle, în polemica cu Derrida:

Putine din intențiile noastre ajung la conștiință ca intenții. A vorbi și a scrie sunt activități intenționale dar caracterul intențional al actelor ilocutorii nu implică faptul că ar exista stări de conștiință separate de scriere și vorbire (Searle, 1977, p. 202).

Altfel spus, teza anti-intenționalistă se bazează pe o concepție simplistă a intenției. „A intenționa să spui ceva”, „a vrea să spui ceva”, „a spune ceva intenționat”, nu înseamnă „a premedita să spui ceva”, „a spune ceva cu premeditare”. Detaliile poemului nu sunt proiectate, cum nu sunt nici toate

gesturile mersului pe jos, iar când scrie, poetul nu se gândește la implicațiile cuvintelor, dar de aici nu rezultă că aceste detalii nu ar fi intenționale, nici că poetul nu a vrut să formuleze sensurile asociate cuvintelor respective.

Atunci când contesta faptul că eul biografic și social ar fi la originea creației estetice, Proust nu doar că nu elimina orice intenție, ci înlocuia intenția superficială și atestată în viață cu o altă intenție profundă, pentru care opera era o mărturie mai bună decât un *curriculum vitae*, însă intenția rămânea centrală. Intenția nu se limitează la ceea ce și-a propus un autor să scrie – de exemplu la o declarație de intenție –, și nici la motivațiile care l-au putut incita să scrie, cum ar fi dorința de a dobândi glorie, sau de a câștiga bani, dar nici la coerența textuală a unei opere. Intenția, într-o succesiune de cuvinte scrise de un autor, este ceea ce voia să spună cu cuvintele utilizate. Intenția autorului care a scris o operă este logic echivalentă cu ceea ce voia să spună prin enunțurile care constituie textul. Iar proiectul său, motivațiile sale, coerența textului pentru o interpretare dată, sunt la urma urmei indici ai acestei intenții.

Astfel, pentru mulți din filosofii contemporani, nu poate fi vorba de a distinge intenția autorului și sensul cuvintelor. Ceea ce interpretăm noi atunci când citim un text este, fără distincție, sensul cuvintelor și intenția autorului. Deîndată ce începem să le distingem, cădem în cazuistică. Asta nu implică însă întoarcerea la „omul și opera”, deoarece intenția nu e scopul, ci sensul intentat.

Prezumția de intenționalitate

Cu ajutorul distincțiilor între *sens* și *semnificație*, între *proiect* și *intenție*, se pare că am înlăturat cele două obstacole cele mai serioase ce împiedicau menținerea intenției ca un

criteriu de interpretare al unei opere: interpretarea are ca obiect sensul, și nu semnificația, intenția și nu proiectul. Intenția autorului nu e cu siguranță singura normă posibilă pentru citirea textelor (tradiția alegorică, după cum am văzut, a înlocuit-o multă vreme cu exigența unei semnificații acceptabile în prezent), și nu există lectură literară care să nu actualizeze și semnificațiile unei opere, care să nu ia în stăpânire opera, chiar să o trădeze într-un mod fecund (specificul unei opere literare e acela de a semnifica în afara contextului inițial).

În acest caz se pun două întrebări delicate. Studiul literar ar trebui oare să încerce să facă semnificațiile actuale ale operei compatibile cu intenția autorului? Poate el să reușească așa ceva? Dintr-un punct de vedere teoretic, adepții hermeneuticii post-heideggeriene răspund sec „nu” la a doua întrebare, ceea ce afectează și relevanța celei dintâi. Însă în practică, și fără triumfalism, cei ce practică studiul literar răspund în general „da” la ambele întrebări: considerăm că anumite aplicații ale textelor literare se bazează pe răstălmăciri, rezultând din necunoașterea sensului original sau din indiferența la semnificația originală (nu voi da exemple, însă ele proliferază în manualele școlare, unde sar în ochi deîndată ce o ideologie s-a demodat), și credem de asemenea că aceste răstălmăciri pot fi corectate.

// **Intenționalismul și anti-intenționalismul extreme** ajung în fundături. Concepția noastră despre sensul unei opere creată de om diferă de concepția noastră despre sensul unui text produs de întâmplare. Este un vechi topos la care Proust, după mulți alții, s-a gândit:

Puneți în fața unui pian timp de șase luni pe cineva care nu a auzit nici de Wagner nici de Beethoven și lăsați-l să încerce pe clape toate combinațiile de note pe care i le va dicta hazardul; din această clămpăncală nu se vor naște nici tema Primăverii din *Walkyria*, nici fraza pre-mendelsohniană (sau mai degrabă infinit de supra-mendelsohniană) din *Cvartetul al XV-lea* (Proust, p. 616).

Champollion nu a încercat să *explice* piatra de la Rosetta, ca și cum aceasta ar fi avut o cauză, ci să o *înțeleagă*, presupunând că semnele care o acopereau răspundeau unei intenții. Concepția noastră despre sensul unei opere umane cuprinde noțiunea de activitate intențională, adică ideea conform căreia cuvintele respective înseamnă (vor să spună) ceva. Într-o operă, se interpretează repetiții și diferențe; orice interpretare se bazează pe recunoașterea repetițiilor și diferențelor (a diferențelor pe fond de repetiții), cum o ilustrează metoda pasajelor paralele. Într-o operă rezultată din hazard, repetiția este indiferentă (fără semnificație). Într-un *cadavre exquis*, ca tip de obiect literar produs al întâmplării, sensul trebuie atribuit unei intenții suprareale, unei mâini invizibile. În traducerea greacă a Septuagintei (Biblia numită a Celor Șaptezeci), șaptezeci de înțelepți închiși în șaptezeci de chilii timp de șaptezeci de zile au dat șaptezeci de traduceri identice ale textului sacru; traducerea lor era așadar la fel de sacră (inspirată) ca textul primitiv; intenția autorului divin era integral transpusă în ea.

A face apel la text împotriva intenției autorului – prezentate prea des ca alternative – revine de fapt cel mai adesea la a invoca un criteriu de coerență și de complexitate imanente pe care nu le justifică decât ipoteza unei intenții. Se preferă o interpretare în locul alteia deoarece prima face textul mai coerent și mai complex. O interpretare este o ipoteză căreia îi punem la încercare capacitatea de a explica un număr cât mai mare din elementele textului. Ce valoare poate avea criteriul coerenței și al complexității dacă presupunem că poemul este un produs al întâmplării? Recursul la coerență sau la complexitate în favoarea unei interpretări nu are sens decât referitor la intenția probabilă a autorului.

Peste tot în studiile literare emitem ipoteze implicite asupra intenției autorului ca un garant al sensului. Rezumându-mă la un minim, atunci când citesc „Héautontimoroumenos”-ul lui Baudelaire:

Eu sunt rana și cuțitul!
Eu sunt palma și obrazul !
Eu sunt membrele și roata,
Și victima și călăul !

admit că pronumele la persoana întâi se referă la același subiect în cele trei versuri succesive. Textul e mai coerent și mai complex (mai interesant) sub această ipoteză decât sub alta. Însă dacă poemul a fost bătut la mașină de o maimuță, mi-e interzisă această inferență. și tot ce pot să fac e să descriu ceea ce ar putea însemna fiecare frază dacă ar fi cu adevărat folosită.

Faptul de a considera că diversele părți ale unui text (versuri, fraze etc.) formează un tot presupune că textul reprezintă o acțiune intențională. A interpreta o operă presupune că această operă răspunde unei intenții, că este produsul unei instanțe umane. Nu rezultă de aici că suntem limitați la cercetarea intențiilor operei, ci că sensul textului e legat de intenția autorului, sau chiar că sensul textului *este* intenția autorului. A numi aceasta intenție „intenția textului”, sub pretextul că e vorba de o intenție în act și nu de o intenție prealabilă, nu face decât să introducă o confuzie.

Coerența și complexitatea nu sunt așadar criterii ale interpretării unui text decât dacă ele presupun o intenție a autorului. Dacă nu poate fi vorba de așa ceva, ca în textele produse de hazard, atunci coerența și complexitatea nu sunt criterii ale interpretării. Orice interpretare e o aserțiune despre o intenție, iar dacă intenția autorului este negată, o altă intenție îi ia locul, ca în *Don-Quijote* al lui Pierre Ménard. A extrage o operă din contextul său literar și istoric înseamnă a-i acorda o altă intenție (un alt autor: cititorul), înseamnă a face din ea o altă operă, înseamnă că nu mai interpretăm aceeași operă. În schimb, atunci când facem apel la regulile lingvistice, la contextul istoric dar și la coerență și complexitate pentru a compara

interpretările, facem apel la intenție, pentru care toate acestea sunt indicii mai bune decât declarațiile de intenție (Juhl, p. 141).

∨ Astfel, prezumția de intenționalitate rămâne la baza studiilor literare, chiar și la anti-intenționaliștii cei mai înverșunați, iar teza anti-intențională, chiar dacă e iluzorie, constituie un avertisment legitim împotriva exceselor contextualizării istorice și biografice. Responsabilitatea critică față de sensul autorului, mai ales dacă acest sens nu e unul din cele spre care înclinăm, depinde de un principiu etic al respectului față de celălalt. Nici cuvintele de pe pagină, nici intențiile autorului nu dețin cheia semnificației unei opere, și nici o interpretare satisfăcătoare nu s-a limitat vreodată la căutarea sensului unora sau altora. Încă odată, este vorba de a ieși din această falsă dilemă: textul sau autorul. Si nici o metodă exclusivă nu e suficientă. ∨

3

Lumea

Despre ce vorbește literatura? *Mimesis*, încă de la *Poetica* lui Aristotel, este termenul cel mai general și obișnuit sub care s-au conceput relațiile dintre literatură și realitate. În lucrarea monumentală a lui Erich Auerbach, *Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală* (1946), noțiunea încă mai era de la sine înțeleasă. Auerbach zugrăvea panorama avaturilor sale timp de mai multe milenii, de la Homer la Virginia Woolf. Însă *mimesis*-ul a fost repus în discuție de către teoria literară, care a insistat asupra autonomiei literaturii în raport cu realitatea, cu referentul, cu lumea, și a susținut teza primatului formei asupra fondului, a expresiei asupra conținutului, a semnificantului asupra semnificatului, a semnificației asupra reprezentării, sau a *semiosis*-ului asupra *mimesis*-ului. La fel ca intenția autorului, referința ar fi o iluzie care se pune în calea înțelegerii literaturii ca atare. Culmea acestei doctrine a fost atinsă odată cu dogma autoreferențialității textului literar, adică cu ideea că „poemul vorbește despre poem”, și nimic mai mult. Philippe Sollers denunța brutal, în 1965,

pretinsul *realism* [...] această prejudecată care constă în a crede că o scriere trebuie să *exprime* ceva ce nu ar fi dat în aceea scriere, ceva despre care unanimitatea ar putea fi realizată imediat. Trebuie remarcat că acest acord nu poate viza decât niște convenții prealabile, noțiunea de realitate fiind ea însăși o convenție și un conformism, un fel de contract tacit încheiat între individ și grupul său social (Sollers, p.236).

Nu există conținut, nici fond. A citi pentru a descoperi o realitate, ca atunci când căutăm modelul ducesei de Guermantes sau al Albertinei, înseamnă a ne înșela asupra literaturii. Dar atunci de ce citim? Pentru referințele literaturii la ea însăși. Lumea cărților a obliterat cu totul cealaltă lume, și nu mai ieșim niciodată din „Biblioteca Babel”, adunată în ficțiunile lui Borges, carte de căpătâi a anilor teoretici pe care Foucault o comenta în introducerea de la *Cuvintele și lucrurile* (1966), iar Gilles Deleuze în *Diferență și repetiție* (1968).

Dezvoltările teoriei literare, observă Philippe Hamon, au trimis problema reprezentării, a referinței sau a *mimesis*-ului „să se alăture într-un fel de purgatoriu critic” celorlalte chestiuni pe care teoria le-a exilat, ca intenția sau stilul (Hamon, 1982, p. 123). Aceste chestiuni tabu, cum am mai spus, au renăscut toate din cenușă deîndată ce teoria s-a retras, până într-acolo încât curând, dacă nu avem grijă, va trebui să reamintim că literatura vorbește și despre literatură. După autor și intenție, vom trece în revistă raporturile dintre literatură și lume.

O întreagă serie de termeni pun, fără a o rezolva cu adevărat vreodată – problema relației dintre text și realitate, sau dintre text și lume: *mimesis* bine înțeles, termenul aristotelician tradus prin „imitație” sau „reprezentare” (alegerea uneia sau alteia din traduceri constituie în sine o opțiune teoretică), „verosimil”, „ficțiune”, „iluzie” sau chiar „minciună”. și desigur „realism”, „referent” sau „referință”, „descriere”. Nu fac decât să le enumăr pentru a sugera dimensiunea dificultăților. Există de asemenea adagii, cum e celebrul *ut pictura, poesis* al lui Horațiu („cum e pictura, așa și poezia”, *Ars poetica*, v. 361), sau acea faimoasă „momentană suspendare voluntară a neîncrederii” care e identificată de obicei cu contractul realist legându-l pe autor și pe cititor, chiar dacă ar fi iluzia poetică procurată de imaginația romantică pe care Coleridge o descria în termenii următori: *willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes*

poetic faith (Coleridge, vol. 2, p. 6). În fine, va trebui de asemenea să examinăm și unele noțiuni rivale, cum sunt cele de „dialogism” sau „intertextualitate”, care înlocuiesc realitatea, ca referent al literaturii, cu literatura ea însăși.

Un paradox ne arată dimensiunile problemei. La Platon. în *Republica*, *mimesis*-ul este *subversiv*, el pune în pericol legătura socială, iar poeții trebuie alungați din Cetate din cauza influenței lor nefaste asupra educației gardienilor. La celălalt capăt, pentru Barthes, *mimesis*-ul este represiv, el consolidează legătura socială pentru că e înfrățit cu ideologia (*doxa*) căreia îi servește de instrument. *Mimesis*-ul este așadar subversiv sau represiv? Dacă a ajuns să i se atribuie calificative atât de îndepărtate, înseamnă că probabil nu mai e vorba de aceeași noțiune: de la Platon la Barthes a fost neîndoiește răsturnată, chiar dacă de la Aristotel la Auerbach nu s-a văzut nimic rău în ea. Ca și în privința intenției, voi pleca de la două clișee recurente, cel vechi și cel modern, pentru a le regândi și a scăpa din dilema lor intimidantă: fie literatura vorbește despre lume, fie literatura vorbește despre literatură.

Împotriva „*mimesis*-ului”

„Poetica narațiunii. consideră Thomas Pavel, și-a luat drept obiect discursul literar în formalitatea sa retorică în detrimentul forței sale referențiale” (Pavel, p. 7). Articolul lui Jakobson deja citat, „Lingvistică și poetică” (1960) nu i-a fost străin, ba din contră, acestei tendințe generale a teoriei literare care acorda formei un privilegiu în detrimentul forței. însă înaintea lui, fondatorii lingvisticii structurale și a semioticii, Ferdinand de Saussure și Charles Sanders Peirce, își stabiliseră disciplinele întorcând spatele „exteriorului referabil al limbajului”, după expresia lui Derrida, adică pur și simplu lumii obiectelor. La

Saussure, ideea arbitrariului semnului lingvistic implică autonomia relativă a limbii în raport cu realitatea, și presupune că semnificația e diferențială (rezultând din relația dintre semne) și nu referențială (rezultând din relația dintre cuvinte și lucruri). La Peirce, legătura originală a semnului cu obiectul său este ruptă, pierdută, iar seria de interpretanți trec la infinit din semn în semn fără a regăsi vreodată originea, într-o *semiosis* calificată de nelimitată. Conform acestor doi precursori, cel puțin așa cum i-a înțeles teoria literară, referentul nu există în afara limbajului, ci este produs de semnificație, depinde de interpretare. Lumea este întotdeauna deja interpretată, deoarece relația lingvistică primară are loc între reprezentări, nu între cuvânt și lucru, nici între text și lume. În șirul fără sfârșit și început al reprezentărilor, mitul referinței se evaporă.

Identificat cu aceste premise antireferențiale, textul lui Jakobson a constituit decalogul teoriei, sau în orice caz una din tablele sale de legi, fondând teoria literară pe modelul lingvisticii. După cum ne amintim, Jakobson distingea șase factori ce definesc comunicarea – destinatar, mesaj, destinatar, context, cod și contact – și care determină șase funcții lingvistice distincte. Două din aceste funcții sunt aici cu deosebire necesare: funcția *referențială*, orientată spre *contextul* mesajului, adică realul, și cea care vizează mesajul ca atare, considerat în sine, funcție pe care Jakobson o numea *poetică*. Jakobson subliniază într-adevăr că „ar fi greu de găsit mesaje care să exercite doar o singură funcție” (Jakobson, 1963, p. 214), și de asemenea că „orice încercare de a reduce sfera funcției poetice la poezie, sau de a limita poezia la funcția poetică, nu ar duce decât la o simplificare excesivă și înșelătoare” (*ibid.*, p. 218). Cu toate acestea el nota că în arta limbajului, adică în literatură, funcția poetică este *dominantă* față de celelalte, și deci că ea prevalează în special asupra funcției referențiale sau denotative. În literatură, accentul ar fi pus pe mesaj.

Acest articol era destul de vag, mai degrabă programatic decât analitic. Nicolas Ruwet, traducătorul său din 1963, i-a semnalat ulterior alăbiciunile, în primul rând absența unei definiții a *mesajului* și lipsa unei precizări asupra naturii reale a funcției poetice, care pune accentul pe mesaj: să fie vorba în cazul de față de un accent pus pe forma sau pe conținutul mesajului (Ruwet, 1989)? Jakobson nu spune nimic despre aceasta, însă, în climatul contemporan de neîncredere față de conținut, la care acest articol a contribuit, s-a conchis tacit că funcția poetică era asociată exclusiv (sau aproape) cu forma mesajului. Precauțiile lui Jakobson nu au împiedicat așadar ca funcția poetică să devină determinantă pentru concepția, devenită uzuală, a mesajului poetic ca fiind sustras referențialității, sau a limbajului poetic ca fiind el însuși propria sa referință: clișeele autotelismului și a autoreferențialității se regăsesc așadar la orizontul funcției poetice jakobsoniene.

O altă sursă a acestei negări a realității operată de teorie este de găsit în modelul pe care Lévi-Strauss îl propunea, imediat după război, în articolul său program, „Analiza structurală în lingvistică și în antropologie” (1945), care se inspira deja din Jakobson, pentru antropologie și științele umane în general: cel al lingvisticii structurale, în special acela al fonologiei. Pe această bază, analiza mitului, apoi a povestirii la rândul ei pe modelul mitului, a dus la *privilegierea* narațiunii, ca element al literaturii, și în consecință la dezvoltarea naratologiei franceze, ca analiză a proprietăților structurale ale discursului literar, a sintaxei structurilor narrative, în detrimentul a tot ceea ce privește, în texte, semantica, *mimesis*-ul, reprezentarea realului și mai ales *descrierea*. În dualitatea narațiunii și descrierii, convențional gândită ca fiind constitutivă pentru literatură, toate eforturile s-au orientat spre un singur pol, narațiunea, și spre sintaxa (nu semantica) acesteia. Pentru Barthes, de exemplu, în „Introducere la analiza structurală a povestirilor” (1966), text-

cheie al naratologiei franceze. realismul și imitația nu au dreptul decât la ultimul paragraf al acestui lung articol manifest. așa, ca să rămâi cu conștiința împăcată, pentru că trebuie totuși să spui ceva despre aceste vechituri, însă referința este explicit considerată ca fiind accesorie și contingentă în literatură:

Funcția povestirii nu e aceea de a „reprezenta”, ci de a constitui un spectacol care ne rămâne încă foarte enigmatic, dar care nu poate fi de ordin mimetic. [...] „ceea ce se întâmplă” în povestire este, din punct de vedere referențial (real), ad literam: *nimic*; „ceea ce se întâmplă” este doar limbajul, aventura limbajului, a cărui emergență nu încetează să fie sărbătorită (Barthes, 1985, p. 206).

Barthes îl citează în notă pe Mallarmé pentru a justifica această excludere a referinței și această prioritate a limbajului, deoarece limbajul însuși e cel care, devenind la rândul său protagonistul acestei sărbători destul de misterioase, se substituie realului, ca și când ar fi totuși nevoie de așa ceva. Și într-adevăr, doar dacă nu reducem întreg limbajul la onomatopee, în ce sens poate limbajul să copieze? Tot ce poate imita limbajul este limbajul însuși: acest lucru pare o evidență.

Dacă întâlnirea dintre Jakobson și Lévi-Strauss la New-York, în timpul celui de-al doilea război mondial, a fost importantă pentru destinul formalismului francez, au existat și alți factori, ce țineau mai puțin de împrejurări, la originea dogmei autoreferențialității, mai ales autonomia revendicată pentru operele literare de principalele doctrine ale secolului XX începând cu Mallarmé, ori „închiderea textului” ca principiu primordial atât la formalistii ruși cât și la *New Criticism*-ul american în perioada interbelică, sau punerea textului în locul operei, căzută în uitare odată cu autorul, în timp ce textul se presupunea că nu mai rezultă decât din jocul cuvintelor și al virtualităților limbajului. Pentru a exclude conținutul din studiul literaturii, teoria urmează mișcarea literaturii moderne, de la

Valéry și Gide, care aveau deja rețineri în privința realismului – „marchiza ieși la ora cinci” –, până la André Breton sau Raymond Roussel, elogiați de Foucault, sau Raymond Queneau și al său Oulipo⁴ (literatura sub constrângere), după care e greu să mergi mai departe în separarea dintre literatură și realitate. Refuzul dimensiunii expresive și referențiale nu-i e propriu doar literaturii, ci caracterizează ansamblul esteticii moderne, care se concentrează pe medium (ca în cazul abstracțiunii în pictură).

„Mimesis”-ul denaturalizat

Dacă *mimesis*, reprezentarea, referința au devenit coșmaruri ale teoriei literare, sau dacă teoria literară le-a proscris și a trecut peste ele, rămâne greu de înțeles cum a fost în stare în același timp să se revendice masiv de la *Poetica* lui Aristotel, la care *mimesis* era totuși un concept capital pentru definiția însăși a literaturii. De acolo s-a răspândit ideea noastră preconceptută, până la teoriile din secolul XX, despre artă și literatură ca imitație a naturii. Or teoria literară revendică moștenirea aristoteliciană și exclude totuși această chestiune fundamentală de la Aristotel încoace. Acesta e probabil rezultatul unei schimbări de sens a *mimesis*-ului, al cărui criteriu era la Aristotel verosimilul în sens natural (*eikos*, posibilul), în timp ce la poeticienii moderni a devenit verosimilul în sens cultural (*doxa*, opinie). Reinterpretarea lui Aristotel era indispensabilă pentru a promova o poetică antireferențială care să se poată recomanda de la a sa.

⁴ OuLiPo: Ouvroir de Littérature Potentielle – (Atelier de literatură potențială) – curent și experiment poetic și literar formalist bazat pe jocuri de combinatorică și hazard, inițiat de Raymond Queneau în 1960 și care a prilejuit formarea unui colectiv de scriitori, critici și matematicieni (n. tr.).

În cartea a III-a a *Republicii*, Platon, o reamintesc pe scurt, distingea, în ceea ce numea *diegesis* sau povestirea, trei moduri în funcție de prezența sau absența discursului direct: acestea sunt modul *simpliciter*, de altfel neatestat, când povestirea este în întregime în discurs indirect; modul *imitativ*, sau *mimesis*, ca în tragedie, când totul e în discurs direct; și modul *mixt*, când povestirea, ca în *Iliada*, le dă uneori cuvântul personajelor și amestecă așadar discursul indirect și discursul direct (392d-394a). *Mimesis*-ul, după Platon, dă iluzia că povestirea e asumată de altcineva decât autorul, ca la teatru, de unde termenul își are de altfel originea (*mimēsthai*). Atunci când Platon revine asupra *mimesis*-ului în cartea X, o face doar pentru a condamna arta ca „imitație a imitației, de două ori mai îndepărtată de ceea ce este” (596a-597b). Ea dă copia drept original și îndeplinește astfel de adevăr: iată de ce Platon voia să alunge din Cetate poeții care nu practicau un *diegesis* simplu.

Pe de altă parte, în *Poetica*, Aristotel modifică utilizarea termenului de *mimesis* (capitolul III): *diegesis* nu mai este noțiunea cea mai generală definind arta poetică, iar textul dramatic și textul epic nu se mai opun, în interiorul *diegesis*-ului, ca fiind mai mimetic și mai puțin mimetic, ci *mimesis*-ul devine el însuși noțiunea cea mai generală, în interiorul căreia drama și epeea se opun în termeni de mod *direct* (reprezentarea istoriei) sau *indirect* (expunerea istoriei). *Mimesis* acoperă de acum nu doar drama ci și ceea ce Platon numea *diegesis* simplu, adică povestirea sau narațiunea. În accepția admisă de atunci, această extindere aristoteliciană a *mimesis*-ului la ansamblul artei poetice coincide cu o banalizare a noțiunii, care desemnează orice activitate imitativă (cap. IV), și orice poezie, orice literatură ca imitație.

Teoria literară, revendicându-se de la Aristotel și negând în același timp că literatura se referă la realitate, trebuia așadar să arate, printr-o întoarcere la textul *Poeticii*, că *mimesis*, pe care

Aristotel nu-l definește de altfel niciodată, nu privea de fapt în primul rând imitația în general, ci că numai în urma unei neînțelegeri sau răstălmăciri fusese acest cuvânt obligat să suporte reflecția multiseclară asupra raporturilor dintre literatură și realitate, după modelul picturii. Pentru a ajunge la acest *distinguo*, e suficient să observăm că, în nici un loc din *Poetica*, Aristotel nu menționează vreun alt obiect al *mimesis*-ului (*mimesis praxeos*) decât acțiunii umane (cap. II), altfel spus, că *mimesis*-ul aristotelician păstrează o legătură strânsă și privilegiată cu arta dramatică în opoziție cu modelul pictural – tragedia e de altfel superioară epopeii, după Aristotel –, însă mai ales, că elementul ce ține de *mimesis*, în epopee ca și în tragedie, este povestirea, *mythos*, ca *mimesis* al acțiunii, așadar narațiunea și nu descrierea: „Tragedia, scrie Aristotel, este *mimesis* nu al oamenilor ci al acțiunii” (1450a 16). Iar această reprezentare a istoriei nu e analizată de el ca o imitație a realității, ci ca producerea unui artefact poetic. Cu alte cuvinte, *Poetica* nu pune niciodată accentul pe obiectul imitat sau reprezentat, ci pe obiectul imitant sau reprezentant, adică pe tehnica reprezentării, pe structurarea *mythos*-ului. În fine, clasând atât tragedia cât și epopeea în cadrul *mimesis*-ului, Aristotel arată că se preocupă prea puțin de spectacol, de reprezentare în sensul punerii în scenă, ci esențialmente de opera poetică în calitate de limbaj, *logos*, *mythos* și *lexis*, în calitate de text scris și nu realizare vocală. Ceea ce îl interesează în textul poetic este compoziția sa, *poiesis*-ul, adică sintaxa care aranjează faptele în istorie și în ficțiune. Ceea ce explică omiterea poeziei lirice, niciodată menționată de Aristotel, deoarece îi lipsește, la fel ca istoriei lui Herodot, ficțiunea, adică distanța. Excluderea poeziei lirice ar fi într-adevăr dovada că *mimesis*-ul aristotelician nu încearcă să explice raporturile literaturii cu realitatea, ci producerea ficțiunii poetice verosimile. Într-un cuvânt, *mimesis*-ul ar fi reprezentarea acțiunilor umane prin limbaj, sau la atât îl

limitează Aristotel, iar ceea ce îl preocupă este aranjarea narativă a faptelor în istorie: poetica ar fi de fapt o naratologie.

Iată, foarte pe scurt, cum poate fi invocată autoritatea lui Aristotel, distanțându-ne totuși de chestiunea care părăsește întotdeauna centrală la acesta, după cum *Poetica* poate fi făcută să devină consonantă cu teoria formaliştilor ruși și a discipolilor lor parizieni. Aceste trei gesturi, ce reduc *mimesis*-ul la acțiunile umane, la tehnica reprezentării și în fine la limbajul scris, sunt înfăptuite, de exemplu, de Roselyne Dupont-Roc și Jean Lallot în introducerea la noua lor traducere a *Poeticii* din colecția „Poétique” din 1980, făcând astfel compatibile cele două utilizări ale termenului, de către Aristotel pe de o parte, de către Genette, Todorov și revista *Poétique* pe de alta. În definitiv, sub numele de *poetică*, Aristotel voia să vorbească despre *semiosis* și nu despre *mimesis*-ul literar, despre narațiune și nu despre descriere: *Poetica* este arta construirii iluziei referențiale. Important nu e ca această interpretare să fie mai adevărată sau mai falsă decât receptarea tradițională, care atribuia *mimesis*-ului și raporturile literaturii cu realitatea – fiecare epocă reinterpretează și retraduce textele fundamentale în felul său: filologii sunt cei ce trebuie să tranșeze, să hotărască dacă e vorba de o răstălmăcire –, ci că în efortul de a contracara accepția obișnuită a *mimesis*-ului, realitatea chiar a fost alungată din teorie. Aristotel a fost salvat de clișeu care făcea din literatură o imitație a naturii și presupunând că limba poate să copieze realul, *mimesis*-ul a fost separat de modelul pictural, de acel *ut pictura, poesis*, s-a alunecat de la imitație la reprezentare, de la reprezentat la reprezentant, de la realitate la convenție, la cod, la iluzie, la realismul ca efect formal.

Astfel s-a trecut de la natură (*eikos*) la literatură, sau la cultură și ideologie (*doxa*), ca referință a *mimesis*-ului. Alunecarea nu era de altfel cu totul inedită. Sub numele de „imitație”, ambiguitatea domnea de multă vreme între *mimesis*

ca *imitatio naturae* și ca *imitatio antiquorum*. Doctrina clasică a eliminat dificultatea fără a rezolva problema, hotărând că, la fel cum Anticii fuseseră cei mai buni imitatori ai naturii, a-i imita pe Antici însemna în egală măsură a imita natura, și vice versa. Iosă în fața unei naturi noi, cum era cea întâlnită de călători în Orient sau în America începând cu Renașterea, modelele Antichității împiedicau perceperea diferenței și readuceau necunoscutul la cunoscut. Dilema între natură și cultură apărea încă de la Aristotel, care scria la începutul capitoului IX din *Poetica*: „rolul poetului este să spună nu ceea ce s-a întâmplat cu adevărat, ci ceea ce s-ar putea întâmpla în ordinea verosimilului sau a necesarului” (1451a36). Aristotel spunea însă puține lucruri despre necesar (*anankaion*), adică naturalul, și mai multe despre verosimil sau probabil (*eikos*), adică umanul. Ne situam aparent în ordinul fenomenelor, dar curând Aristotel făcea să treacă verosimilul de partea a ceea ce era susceptibil să convingă (*pithanon*), atunci când afirma că „trebuie ales ceea ce e imposibil dar verosimil (*adunata eikota*) în loc de ceea ce e posibil dar nu convingător (*dunata apithana*)” (1460a27), iar ceva mai departe aluneca la: „Un imposibil convingător (*pithanon adunaton*) este preferabil neconvingătorului, fie el și posibil (*apithanon dunaton*)” (1461b11). Făcând aceasta, antonimul lui *eikos* (verosimilul) devine *apithanon* (neconvingătorul), iar *mimesis*-ul se regăsește destul de clar reorientat de partea retoricii și a *doxei*, a opiniei. Verosimilul, cum vor insista teoreticienii, nu e așadar ceea ce se poate întâmpla în ordinul posibilului, ci ceea ce e acceptabil pentru opinia comună, ceea ce e *endoxal* și nu *paradoxal*. Ceea ce corespunde codului și normelor consensului social. Această receptare a *eikos*-ului din *Poetica* în calitate de sinonim al *doxei*, ca sistem de convenții și de așteptări antropologice și sociologice, într-un cuvânt ca o ideologie hotărând ceea ce e normal și anormal, chiar dacă îndepărtează mai mult *mimesis*-ul

de realitate pentru a vedea în acesta un cod sau chiar o cenzură, nu e întrutotul fără temeii. În definitiv, în epoca clasică, verosimilul ținea de conveniențe, era ca o conștiință colectivă a *decorum*-ului, sau a ceea ce se cuvine, și depindea în mod evident de o normă socială.

Realismul: reflectare sau convenție

Teoria literară – cum tocmai am constatat-o din nou după felul în care recitește *Poetica* – este inseparabilă de o critică a ideologiei, care ar avea ca însușire faptul de a se prezenta ca fiind de la sine înțeleasă, deci ca fiind naturală, când de fapt este culturală (este chiar tema unei bune părți din opera lui Barthes). *Mimesis*-ul face convenția să treacă drept natură. Pretinsă imitație a realității ce tinde să oculteze obiectul imitant în folosul obiectului imitat, ea e tradițional asociată cu realismul, iar realismul cu romanul, romanul cu individualismul, individualismul cu burghezia, iar burghezia cu capitalismul: critica *mimesis*-ului este așadar *in fine* o critică a ordinii capitaliste. Din Renaștere până la sfârșitul secolului XIX, realismul s-a identificat tot mai mult cu idealul preciziei referențiale a literaturii occidentale, analizată în cartea lui Auerbach, *Mimesis*. Auerbach schița acolo istoria literaturii occidentale începând cu ceea ce definea ca finalitatea sa proprie: reprezentarea realității. De-a lungul schimbărilor de stil, ambiția literaturii, întemeiată pe *mimesis*, era să ofere o redare tot mai autentică a experienței veritabile a indivizilor, a diviziunilor și conflictelor ce opun individul și experiența comună. Criza *mimesis*-ului, la fel ca cea a autorului, este o criză a umanismului literar, iar la sfârșitul secolului XX nu ni se mai permite să fim inocenți. Această inocență cu privire la *mimesis* se regăsea încă la Georg Lukács, care se baza pe teoria marxistă

a reflectării pentru a analiza realismul ca pe un atac al individualismului împotriva idealismului.

A refuza să te interesezi de raporturile literaturii cu realitatea, sau a le trata ca pe o convenție, înseamnă așadar într-un fel să adopți o poziție ideologică, antiburgheză și anticapitalistă. Încă odată, ideologia burgheză e identificată cu o iluzie lingvistică: să crezi că limbajul poate copia realul, că literatura poate să îl reprezinte fidel, ca o oglindă sau o fereastră spre lume, după imaginile convenționale ale romanului. Foucault, în *Cuvintele și lucrurile*, ataca astfel metafora „transparentei” care traversează toată istoria realismului, și inițiază o arheologie a „marii utopii a unui limbaj perfect transparent în care lucrurile ele însele ar fi numite fără distorsiuni” (Foucault, p. 133). Întreaga operă a lui Derrida poate fi înțeleasă de asemenea ca o deconstruire a conceptului idealist de *mimesis*, sau ca o critică a mitului limbajului ca prezență. Blanchot, înaintea lor, pornise de la utopia adecvării limbajului pentru a ridica în slăvi, prin contrast, o literatură modernă, de la Hölderlin la Mallarmé și la Kafka, în căutarea intranzitivității.

În conflict cu ideologia *mimesis*-ului, teoria literară nu mai concepe așadar realismul ca pe o „reflectare” a realității ci ca pe un discurs care își are regulile și convențiile sale, ca pe un cod care nu e nici mai natural nici mai adevărat decât celelalte. Discursul realist a rămas cu toate acestea obiectul de predilecție al teoriei literare, de când Jakobson i-a făcut o caracterizare formală de nedepășit. Încă din 1921, într-un articol intitulat: „Despre realism în artă”. El propunea atunci o definiție a realismului prin predominanța metonimiei și a sinecdocii, în opoziție cu prioritatea metaforei în cadrul romantismului și al simbolismului. Jakobson a menținut această distincție și în 1956 într-un alt articol important „Două aspecte ale limbajului și două tipuri de afazie”: „Urmând calea relațiilor de contiguitate, autorul realist operează digresiuni metonimice de

la intrigă la atmosferă și de la personaje la cadrul spațio-temporal. El e avid de detalii sinecdocice” (Jakobson, 1963, p. 63). Astfel e caracterizată școala literară cunoscută sub numele de realism, dar în același timp și în mod mai general un anume tip de discurs care traversează întreaga istorie, pe baza dublei polarități metaforice și metonimice ce caracterizează limbajul conform lui Jakobson.

Teoria structuralistă și poststructuralistă a fost radical convenționalistă, în sensul în care ea se opunea oricărei concepții referențiale a ficțiunii literare. Urmând acest convenționalism extrem, reamintește Pavel,

Textele literare nu vorbesc niciodată de stări de lucruri care să le fie exterioare; tot ceea ce ni se pare că face referință la un exterior al textului e dominat de fapt de convenții riguroase și arbitrare, iar exteriorul textului este, în consecință, efectul înșelător al unui joc de iluzii (Pavel, p. 145).

Nu numai că teoria franceză a avut ca ideal literar echivalentul abstracțiunii în pictură, ci a considerat că de fapt orice literatură își disimula necesara condiție abstractă. Realismul a fost în consecință văzut ca un ansamblu de convenții textuale, aproape de aceeași natură ca regulile tragediei clasice sau ale sonetului. Această excludere a realității este evident excesivă: cuvintele și frazele nu pot fi asimilate culorilor și formelor elementare. În pictură, convențiile reprezentării sunt foarte diverse, însă perspectiva geometrică e mai realistă decât alte convenții. Nu se pune totuși problema nici să aprobăm, nici să infirmăm această negare a referinței, ci mai degrabă să înțelegem de ce și cum s-a răspândit ea cu atâta succes, și de ce nici măcar dialogismul lui Mihail Bahtin nu a fost suficient pentru a reintroduce o doză de realitate socială și umană.

Realismul, evacuat ca și conținut, a fost așadar analizat ca un efect formal, și nu pare exagerat să afirmăm că de fapt întreaga naratologie franceză s-a precipitat spre studiul realismului, fie că e vorba de Todorov în *Literatură și semnificație* (1967), dar și, în sens contrar sau prin absurd, în *Introducere în literatura fantastică* (1970), de Genette în „Discurs despre povestire” (1972), de Hamon în studiile sale despre descriere și personaj, de Barthes în fine, ale cărui pagini din „Efectul de real” (1968) împingeau până la limite acest tip de analiză. Ar trebui să vorbim și despre tot ceea ce s-a făcut pe modelul funcțiilor lui Vladimir Propp, despre logica povestirii a lui Claude Brémont, despre actanții și izotopiile lui A. J. Greimas, care, în felul lor, operează pe același teren și încearcă să regândească realismul ca formă. Cum realismul era coșmarul teoriei literare, ea aproape că n-a vorbit decât despre el.

Iluzie referențială și intertextualitate

Dacă, așa cum afirmă lingvistica saussuriană de care depinde teoria literară, limba este formă și nu substanță, sistem și nu nomenclatură, dacă ea nu poate așadar copia realul, problema devine următoarea: nu „Cum copiază literatura realul?”, ci: „Cum ne face ea să credem că copiază realul?” Prin ce dispozitive? Barthes afirma în *S/Z* că,

în romanul cel mai realist, referentul nu are „realitate”: să ne imaginăm ce dezordine ar provoca până și cea mai cuminte narațiune, dacă descrierile sale ar fi luate *ad literam*, transformate în program de operațiuni, și pur și simplu *executate*. Pe scurt [...], ceea ce numim „real” (în teoria textului realist) nu e niciodată altceva decât un cod de reprezentare (de semnificație): nu e niciodată un cod de execuție (Barthes, 1970, p. 87).

Textul nu e executabil ca un program sau un scenariu: acest lucru îi e de ajuns lui Barthes pentru a respinge orice ipoteză referențială în relația literaturii cu lumea, sau chiar a limbajului

cu lumea, pentru a expulza orice considerații referențiale din teoria literară. Referentul e produsul *semiosis*-ului, și nu un dat preexistent. Relația lingvistică primară nu mai pune laolaltă cuvântul și lucrul, sau semnul și referentul, textul și lumea, ci un semn și alt semn, un text și alt text. Iluzia referențială rezultă dintr-o manipulare de semne care maschează convenția realistă, ocultează arbitrariul codului și ne face să credem în naturalizarea semnului. Ea trebuie așadar reinterpretată în termeni de cod.

Din acest moment, singurul mod acceptabil de a pune problema raporturilor literaturii cu realitatea e de a o formula în termeni de „iluzie referențială” sau, după expresia lui Barthes care s-a impus, ca un „efect de real”. Chestiunea reprezentării se reduce în acest caz la cea a verosimilului, ca o convenție sau un cod împărțit de autor și cititor. A se vedea acel *locus amoenus* al retoricii antice în relatările călătorilor Renașterii în Orient sau America, care confirmă faptul că niciodată nu e descris sau văzut realul, chiar și atunci când e vorba de Lumea Nouă, ci întotdeauna deja un text făcut din clișee și stereotipuri. Barthes regăsește accentele lui Platon din *Republica* în demersul său de îndepărtare a literaturii de real:

Realismul (rău numit astfel, în orice caz greșit interpretat cel mai adesea) constă nu în a copia realul, ci a copia o copie (pictată) a realului [...]. Iată de ce nu se poate spune că realismul „copiază” ci mai degrabă „păstășează” (printr-un *mimesis* secund, copiază ceea ce e deja copiat (*ibid.*, p. 61).

Chestiunea referinței e astfel raportată la cea a intertextualității – „Codul e o perspectivă de citate” (*ibid.*, p. 27) – sau, cum mai scrie Barthes:

artistul realist nu plasează nicidecum la originea discursului său „realitatea”, ci numai și întotdeauna, oricât de departe ne-am întoarce, un real deja scris, un cod prospectiv, de-a lungul căruia nu avem acces niciodată, decât la un șir înfinit de copii (*ibid.*, p. 173).

Referința nu are realitate; ceea ce numim real nu e decât un cod. Scopul *mimesis*-ului nu mai e acela de a produce o iluzie a lumii reale, ci o iluzie de discurs adevărat despre lumea reală. Realismul e așadar iluzia produsă de intertextualitate: „Ceea ce se află dincolo de hârtie, nu e realul, referentul, ci Referința, aceea „subtilă imensitate a scrierilor”” (*ibid.* p. 129).

Desigur, am mai întâlnit noțiunea de *intertextualitate* de-a lungul multor altor trasee în rețeaua care leagă elementele literaturii, de exemplu pornind de la lectură, însă, cum am văzut la Barthes, pentru teoria literară celelalte texte iau în mod evident locul realității, iar intertextualitatea e cea care înlocuiește referința. Astfel se manifestă o a doua generație a teoriei la Barthes; după o primă epocă integral axată pe text în imanența sa, închiderea sa, sistemul său, logica sa, confruntarea sa cu limbajul. După elaborarea sintaxei textului literar, în momentul în care o semantică ar trebui să fie la ordinea zilei, intertextualitatea se prezintă ca un mod de a deschide textul, dacă nu spre lume, cel puțin spre cărți, spre bibliotecă. Odată cu ea s-a trecut de la textul închis la textul deschis, sau cel puțin de la structuralism la ceea ce e numit uneori poststructuralism.

Termenul de *intertext*, sau de *intertextualitate*, a fost creat de Julia Kristeva puțin după sosirea sa la Paris în 1966, în cadrul seminarului lui Barthes, pentru a prezenta opera criticului rus Mihail Bahtin și a deplasa accentul de la teoria literară spre productivitatea textului, perceput până atunci în mod static de către formalismul francez: „Orice text se construiește ca un mozaic de citate, orice text este absorbire și transfigurare a unui alt text” (Kristeva, p. 146). Intertextualitatea desemnează, după Bahtin, dialogul între texte, în sens larg: este „ansamblul social considerat ca un ansamblu textual”, după o expresie a lui Kristeva. Este vorba așadar de o calchiere a ceea ce Bahtin numea *dialogism*, adică raporturile pe care orice enunț le întreține cu alte enunțuri.

La Bahtin, totuși, noțiunea de dialogism avea o deschidere mai mare spre lume, spre „textul” social. Dacă peste tot există dialogism, adică interacțiune socială a discursurilor, dacă dialogismul este condiția discursului, Bahtin distinge totuși genuri mai mult sau mai puțin dialogice. Astfel romanul este genul dialogic prin excelență – afinitate care ne readuce de altfel la legătura privilegiată dintre dialogism și realism – iar, în cadrul romanului (realist), Bahtin face și o opoziție între opera *monologică* a lui Tolstoi (mai puțin realistă) și opera *polifonică* a lui Dostoievski (mai realistă), care pune în scenă o mulțime de voci și conștiințe. Bahtin regăsește în operele populare și riturile carnavalului medieval, sau la Rabelais, originea exemplară a aceste polifonii a romanului modern. În general el distinge două genealogii ale romanului european, una în care plurilingvismul rămâne în afara romanului și evidențiază prin contrast unitatea sa stilistică, alta în care plurilingvismul, de la Rabelais la Cervantes și până la Proust sau Joyce, este integrat în scriitura romanească.

Opera lui Bahtin, în contrapunct față de formalistii ruși, apoi cei francezi, care închid opera în structurile sale imanente, reintroduce realitatea, istoria și societatea în text, văzut ca o structură complexă de voci, un conflict dinamic de limbi și stiluri eterogene. Intertextualitatea, calchiată pe dialogismul bahtinian, s-a închis totuși asupra textului, l-a făcut din nou prizonier în literaritatea sa esențială. Ea se definește, după Genette, printr-o „relație de coprezență între două sau mai multe texte”, adică, cel mai adesea, prin „prezența efectivă a unui text în altul” (Genette, 1982, p.8). Citatul, plagiatul, aluzia sunt formele sale obișnuite. Din acest punct de vedere destul de restrictiv, neglijând productivitatea pe care Kristeva, ca și Bahtin, insistă atât, intertextualitatea tinde uneori să înlocuiască pur și simplu vechile noțiuni de „sursă” și „influență” atât de

dragi istoriei literare, pentru a desemna relațiile dintre texte. De altfel, după „sursele literare”, istoria literară recunoștea „sursele vii”, cum ar fi un apus de soare sau o suferință din dragoste, ceea ce arată că o aceeași noțiune acoperea deja raporturile literaturii cu lumea și cu literatura, și ne reamintește de asemenea că punctul de vedere al istoriei literare nu era exclusiv biografic. Insistența teoriei literare pe relațiile dintre texte a avut drept consecință, fără îndoială inevitabilă, supraestimarea proprietăților formale ale textelor în detrimentul funcției lor referențiale, și de aici derealizarea dialogismului bahtinian: intertextualitatea a devenit rapid un dialogism restrâns.

Sistemul lui Riffaterre este exemplar în acest sens: ilustrează la perfecție modul în care dialogismul lui Bahtin și-a pierdut orice înrădăcinare în real atunci când a devenit intertextualitate. Riffaterre numește „iluzie referențială”, pe modelul „iluziei intenționale” (acea *intentional fallacy* propusă de *New Critics* americani), eroarea, frecventă în opinia sa, care constă în a pune realitatea în locul reprezentării acesteia, „a pune referențialitatea în text, când de fapt ea este în cititor” (Riffaterre, p. 93). Victimă a iluziei referențiale, cititorul crede că textul se referă la lume, pe când textele literare nu vorbesc niciodată de stări de lucruri care să le fie exterioare. Iar criticii fac în general același lucru, plasând referențialitatea în text când de fapt ea îi aparține cititorului, ce raționalizează astfel un efect al textului. Această corecție se bazează pe postulatul unei distincții fundamentale între limbajul de toate zilele și literatură. Riffaterre admite că, în limbajul obișnuit, cuvintele se referă la obiecte, însă doar pentru a adăuga îndată că în literatură nu poate fi vorba de așa ceva. În literatură, unitatea de sens nu ar fi așadar cuvântul ci textul întreg, iar cuvintele și-ar pierde referințele particulare pentru a se juca unele cu altele în context și a produce un efect de sens numit *semnificanță*. Să observăm aici o alunecare: dacă la

Jakobson contextul era de fapt un exterior al textului, adică realul, iar funcția referențială era legată exact de acesta, contextul nu e altceva, la Riffaterre, decât text (co-text, dacă dorim), iar semnificația literară se opune semnificației neliterare aproape în același fel în care Saussure separa valoarea (relația dintre semne) și semnificația (relația dintre semnificant și semnificat). „Intertextul, mai scrie Riffaterre, este percepția, de către cititor, a raporturilor dintre o operă și altele care au precedat-o sau urmat-o”, și este singura referință care contează în textele literare, care își sunt autosuficiente și nu vorbesc despre lume ci despre ele însele și despre alte texte. „Intertextualitatea este [...] mecanismul propriu lecturii literare. Într-adevăr ea singură produce semnificantă, pe când lectura lineară, care le este comună și textelor literare și celor neliterare, nu produce decât sens.” (Riffaterre citat de Genette, 1982, p. 8-9). Putem deduce de aici că intertextualitatea este literatura însăși și că restul lumii nu mai există pentru literatură. Această definiție restrânsă și purificată a intertextualității nu se bazează oare pe o petiție de principiu, anume pe o separație arbitrară și etanșă între limbajul obișnuit și literatură, semnificație și semnificantă? Vom reveni mai jos asupra acestei probleme.

De la Bahtin la Riffaterre, miza intertextualității a fost așadar redusă în mod curios, iar realitatea nu mai face parte din ea. În *Palimpseste* (1982), Genette numește *transtextualitate* toate relațiile unui text cu alte texte. Intertextualității, limitată la prezența efectivă a unui text în altul, el îi adaugă numeroase alte paratextualități, metatextualități, arhitextualități sau hipertextualități, schițând o tipologie complexă a „literaturii de gradul doi”. Evadarea se face astfel escaladând tot mai sus, acolo unde complexitatea relațiilor intertextuale folosește la eliminarea grijii pentru lumea conținută în dialogism.

Am examinat până acum cele două teze extreme despre raporturile dintre literatură și realitate. Le reamintesc pe fiecare într-o frază: conform tradiției aristoteliciene, umaniste, clasice, realiste, naturaliste și chiar marxiste, literatura are ca finalitate reprezentarea realității, și o face destul de convenabil; conform tradiției moderne și teoriei literare, referința este o iluzie, iar literatura nu vorbește despre altceva decât despre literatură. Mallarmé anunța: „A vorbi nu are legătură cu realitatea lucrurilor decât în mod comercial: în literatură aceasta se limitează la a face o aluzie sau a distrage calitatea lor pe care o va incorpora vreo idee” (Mallarmé, p. 366). Apoi Blanchot a mers chiar mai departe. La fel ca pentru intenție, aș vrea acum să încerc să ne extrag din această dilemă-capcană, sau din blestemul binarismului care vrea să ne forțeze să alegem între două poziții la fel de nesustenabile și una și cealaltă, arătând că dilema se sprijină pe o concepție întrucâtva limitată, sau desuetă, a referinței, și să sugerez mai multe feluri de a reînnoa legăturile dintre literatură și realitate. Nu e vorba aici de a îndepărta obiecțiile împotriva *mimesis*-ului, nici de a-l reabilita pur și simplu în numele bunului simț și al intuiției, ci de a observa cum anume a putut fi refondat conceptul de *mimesis* după teorie.

Voi proceda în două etape. Întâi voi încerca să evidențiez fragilitatea, chiar inconstanța și incoerența refuzului referinței în literatură. De exemplu, critica iluziei referențiale la Barthes și la Riffaterre nu e fără cusur: atât unul cât și celălalt își aleg drept adversar o teorie simplistă, *ad hoc*, inadecvată sau caricaturală a referinței, drept care le e mai ușor să se demarcheze de ea și să avanseze ideea că literatura nu are referință în realitate. Ei cer, ca și Blanchot înaintea lor, imposibilul (comunicarea angelică), pentru a ajunge la concluzia neputinței limbajului și a izolării

literaturii. Dezamăgiți în dorința lor deplasată de certitudini, într-un domeniu în care acestea sunt de neatins, ei aleg un scepticism radical în locul unei probabilități rezonabile în ce privește relația dintre cărți și lume. Voi menționa mai apoi câteva încercări mai recente de a regândi raporturile dintre literatură și lume într-un mod mai flexibil, nici mimetic, nici antimimetic.

Critica tezei antimimetice

În *S/Z*, Barthes ataca fundamentele *mimesis*-ului literar sub pretextul că romanul, chiar și cel mai realist, nu e executabil, că instrucțiunile sale nu pot fi urmate practic și literal (Barthes, 1970, p. 82). Argumentul era deja destul de straniu, deoarece revenea la a considera literatura ca un mod de utilizare. E suficient să fi încercat să urmezi instrucțiunile ce însoțesc orice aparat electronic – video sau computer – pentru a realiza că în general ele nu sunt mai puțin impracticabile decât un roman de Balzac, fără să fim totuși tentați să le negăm orice legătură cu respectiva mașinărie. Pentru a înțelege descrierea unui gest, de exemplu pentru a executa mișcările explicate într-un manual de gimnastică, e nevoie în definitiv să fi făcut deja acel gest. Tatonăm, procedăm prin aproximări succesive (*trial and error*), și încetul cu încetul dispozitivul funcționează, exercițiul se dovedește realizabil: atingem astfel realitatea cercului hermeneutic. Pentru a nega realismul romanului în general, Barthes trebuie în prealabil să identifice realul cu „operabilul”, transpozabil în mod nemijlocit, de exemplu pe scenă sau ecran. Altfel spus, el ridică întâi ștacheta foarte sus, cere prea mult, pentru a constata mai apoi că în mod evident exigențele sale nu pot fi satisfăcute, că literatura nu e la înălțime.

În „Efectul de real” (1968), articol cu o mare influență, Barthes se leagă de un barometru ce apare în descrierea salonului doamnei Aubain din *O inimă sensibilă* de Flaubert, ca de o notație inutilă, un detaliu „superflu”, deranjant fiindcă e absolut anodin, insignifiant, lipsit de orice funcționalitate din punct de vedere al analizei structurale a narațiunii: „Un pian vechi susținea, sub un barometru, o grămadă piramidală de cutii și cartoane.” Pianul, consideră el, conotează standingul burghez, cutiile sugerează dezordinea din casă, însă „nici o finalitate nu pare să justifice referința la barometru” (Barthes, 1982, p. 82). Acest semn ar fi deci cu adevărat ne semnificativ dincolo de sensul său literal („un barometru e un barometru”, cum ar fi spus Gertrude Stein). Care e așadar semnificația acestei lipse de semnificație?

Reziduurile ireductibile ale analizei funcționale au în comun faptul că denotă ceea ce numim în mod curent „realul concret” (gesturi mărunte, atitudini tranzitorii, obiecte ne semnificative, vorbe redundante). „Reprezentarea” pură și simplă a „realului”, relația goală a „ceea ce este” (sau a fost) apare astfel ca o rezistență la sens (*ibid.*, p. 86-87).

Obiectul ne semnificativ denotă realul, ca o fotografie, așa cum Barthes urma să-i definească noema în *Camera luminoasă* (1980): „A fost.” Barometrul justifică, acreditează prin aceasta realismul.

Însă, în primul rând, am putea fără îndoială să contestăm faptul că barometrul din *O inimă simplă* e atât de ne semnificativ pe cât spune Barthes, și prin urmare, deoarece reprezintă după Barthes – împreună cu o ușiță la Michelet pe care o citează în altă parte – exemplul paradigmatic al detaliului inutil, că ar exista, chiar și în romanul ce se pretinde cel mai realist, elemente care sunt într-atât de impermeabile la sens încât spun pur și simplu: „Eu sunt realul.” Barometrul ar putea foarte bine să indice preocuparea pentru vreme, nu doar pentru vremea de

azi, deoarece un termometru ar fi de ajuns pentru așa ceva, ci vremea de mâine, așadar o obsesie cum nu se poate mai binevenită în Normandia, regiune vestită pentru climatul ei schimbător și „propensiunea ei ploioasă”. În cel mai rău caz, un barometru are mai mult sens în Normandia decât în Provența: ar fi poate inutil la Daudet sau Pagnol, însă foarte probabil nu la Flaubert. În *Căutarea timpului pierdut*, tatăl eroului e amplu caracterizat, și ironizat, prin ritualul care constă în a consulta în mod prea regulat barometrul. Iată prima apariție a acestei manii în *Swann*:

Tatăl meu ridica din umeri și examina barometrul, fiindcă îi plăcea meteorologia, în timp ce mama, evitând să facă zgomot spre a nu-l deranja, îl privea cu un respect înduioșat, nu prea stăruitor ca să nu încerce să dezlege misterul superiorității sale (Proust, p. 11).

Iată-l deci ridiculizat, pentru că rare sunt pasajele atât de răutăcioase în romanul proustian: relațiile dintre tată și fiu sunt reprezentate și rezumate de acest barometru.

Barthes are totuși nevoie ca în roman să existe notații care nu trimit la nimic altceva decât la real, ca și cum odată cu acestea realul ar năvăli în roman, drept care propune o cheie în finalul articolului său:

Semiotic vorbind, „detaliul concret” e constituit de coluziunea *directă* dintre un referent și un semnificant: semnificatul e expulzat din semn, și odată cu el, desigur, și posibilitatea de a dezvolta o *formă a semnificatului* [...]. Aceasta este ceea ce am putea numi *iluzia referențială*. Adevărul acestei iluzii este următorul: suprimat din enunțarea realistă în calitate de semnificat de denotație, „realul” revine în calitate de semnificat de conotație; deoarece chiar în momentul în care aceste detalii sunt considerate ca denotând direct realul, ele nu fac altceva, fără să spună, decât să-l semnifice: barometrul lui Flaubert, ușița lui Michelet nu spun în definitiv nimic altceva decât: *noi suntem realul*; în acel moment este semnificată tocmai categoria „realului” (și nu

conținuturile sale contingente); cu alte cuvinte, chiar carența semnificatului în favoarea referentului singur devine semnificantul însuși al realismului: se produce un efect de real (Barthes, 1982, p. 88-89).

Pasajul este destul de teatral, însă nu limpede. Barometrul, departe de a reprezenta fidel viața de provincie în Normandia mijlocului de secol XIX, acționează ca un semn convențional și arbitrar, o aluzie complice, reamintindu-i cititorului că se găsește în fața unei opere pretins realistă: barometrul nu denotă nimic care să conteze; el conotează așadar realismul ca atare. Fără îndoială poziția lui Barthes este mereu aceeași: realismul nu e altceva decât un un cod de semnificații care încearcă să se dea drept firesc presărând povestirea cu elemente care aparent îi scapă: ne semnificative, acestea ocultează omniprezența codului, înșală cititorul în privința autorității textului mimetic, sau îi pretind o complicitate pe socoteala lumii. Iluzia referențială, mascând convenția și arbitrarul, este încă un caz de naturalizare a semnului. Fiindcă referentul nu are realitate, este produs de limbaj și nu dat înaintea limbajului.

Christopher Prendergast, într-o lucrare foarte interesantă despre *mimesis* (*The Order of Mimesis*, 1986), scoate însă la iveală aporiile acestui atac barthesian împotriva *mimesis*-ului. În primul rând, Barthes neagă faptul că limbajul în general ar avea vreo relație referențială cu lumea, însă dacă ceea ce spune e adevărat, dacă poate denunța iluzia referențială, atunci înseamnă că există totuși o modalitate să vorbești despre realitate și să faci referire la ceva ce există, înseamnă așadar că limbajul nu e întotdeauna, nu în întregime inadecvat (Prendergast, p. 69). Nu e prea ușor să elimini total referința, deoarece ea intervine în chiar momentul în care e negată, ca o condiție însăși a posibilității acestei negări. Cine spune iluzie spune realitate în numele căreia poți denunța această iluzie. Iar dacă realitatea este iluzie, care e realitatea acestei iluzii? În acest joc, ajungi foarte

curând să te învârți în cerc. Iată de ce Montaigne, confruntat cu aceeași problemă a scepticismului integral, adică a fracturii dintre limbaj și ființă, se mulțumea cu o întrebare care pune capăt comediei: „Ce știi tu?”, adică nu știi niciodată că nu știi cu adevărat. Barthes vrea mai mult, vrea să nu știi nimic.

De altfel, explicația pe care o dă Barthes despre funcționarea acestor elemente ne semnificative este ea însăși foarte curioasă. Prendergast subliniază că dramatizarea retorică la care se dedă Barthes, recurgând la *metatexte* (*coluziune* a semnului și a referentului, *expulzare* a semnificatului) și la personificări („noi suntem realul”), reușește să convingă cititorul să accepte o teorie a referinței dintre cele mai sumare și exagerate. Personificarea e frapantă: limbajul este personificat pentru a nega el însuși că este limbaj. Grație acestor figuri, Barthes ilustrează un fel de prestidigitație prin care cuvintele dispar. Îi dau cititorului iluzia că nu se confruntă cu limbajul ci cu realitatea însăși („noi suntem realul”). Semnul se șterge în fața (sau în spatele) referentului pentru a crea efectul de real: iluzia prezenței obiectului. Cititorul crede că are de a face cu lucrurile însele: victimă a iluziei, e ca și cum ar fi vrăjit sau halucinat (*ibid.*, p 71).

Astfel, Barthes, pentru a afirma că limbajul nu e referențial, și că romanul nu e realist, susține o teorie a referinței de mult discreditată, presupunând că prin *coluziunea* semnului cu referentul, și *expulzarea* semnificației, s-ar crea un pasaj direct, nemijlocit, de la semnificant la referent, fără mijlocirea semnificației, deci că halucinăm obiectul. Efectul de real, iluzia referențială, ar fi o *halucinație*. Barthes ne cere să credem că așa ceva ar trebui să i se întâmple cititorului de romane realiste dacă acestea ar fi autentice realiste, și că lipsa de autenticitate e mascată tocmai de detaliile ne semnificative. Raportat la o asemenea exigență, nici un limbaj nu e referențial, nici o literatură nu e mimetică, decât dacă Barthes nu ar fi voit să dea

drept modele ale cititorului pe Don Quijote și Madame Bovary, victime ale puterii halucinatorii a literaturii. Coleridge avusese grijă să distingă iluzia poetică (*willing suspension of disbelief*) de halucinație (*delusion*), și o califică de „credință negativă, care permite pur și simplu imaginilor prezentate să acționeze prin propria lor forță, fără negarea sau afirmarea existenței lor reale prin judecată” (Coleridge, vol. 2, p. 134). În opinia sa, „suspendarea neîncrederii” nu era așadar nicidecum o credință pozitivă, iar ideea unei halucinații veritabile, preciza el, ar trebui să șocheze simțul ficțiunii și al imitației de care dă dovadă orice spirit bine alcătuit.

Critica lui Prendergast poate părea exagerată, însă acesta nu e, nici pe departe, singurul loc al operei lui Barthes în care el recurge la halucinație ca model al referinței în scopul discreditării ei. În *S/Z*, măsura realismul cu criteriul a ceea ce e operabil, ceea ce poate fi transpus în real fără interferențe. Romanul cu adevărat realist ar fi cel care ar trece ca atare pe ecran, ar fi hipotipoza generalizată: aș vedea ca și cum aș fi acolo. În *Camera luminoasă*, celebrul *punctum* nu e nici el fără legătură cu halucinația, și Barthes îl compară de altfel cu experiența lui Ombredane, în care niște negri din Africa, care vedeau pentru prima dată în viață un scurt film destinat să-i învețe igiena zilnică, pe un ecran întins undeva în savană, sunt atât de fascinați de un detaliu ne semnificativ, „găina minusculă ce trece printr-un colț al pieței satului” (Barthes, 1980, p. 82), încât pierd firul mesajului. Experiența cu ajutorul căreia Barthes măsoară eșecul referențial al limbajului este în definitiv aceea a primei reprezentări, ca într-o altă poveste care îi era dragă, cea a pompierului din Philadelphia, însărcinat cu supravegherea teatrului în care din nefericire nu intrase niciodată înainte să fie angajat: în momentul în care eroina e amenințată de un tâlhar, el îl ochește pe acesta din urmă – pompierii din Philadelphia erau pare-se înarmați la epoca respectivă – apasă pe trăgaci și îl

împuşcă pe actor, drept care reprezentația trebuie oprită. În experiența de la Ombredane, ca și în povestea pompierului din Philadelphia, avem de a face cu cazul limită al unor indivizi pentru care ficțiunea și realitatea sunt același lucru, deoarece nu au fost inițiați în privința imaginii, a semnului, a reprezentării, a lumii ficțiunii. E de ajuns să citești însă două romane, să vezi două filme, să mergi de două ori la teatru, pentru a nu mai fi victima unor halucinații ca acelea pe care Barthes le descrie în scopul de a demasca iluzia referențială. Barthes se limitează la o teorie foarte simplificată și excesivă a referinței în scopul de a-i demonstra eșecul, dar e prea ușor să iei ca pretext faptul că, atunci când vorbim despre lucruri, nu le vedem, nu le fantasmăm, nu le halucinăm, pentru a nega orice funcție referențială limbajului și orice realitate a obiectelor percepției în afara sistemului semiotic care le produce. În comentariul bine cunoscut despre *fort-da*, în *Dincolo de principiul plăcerii*, Freud arăta cum un copil de optsprezece luni a cărui mamă s-a îndepărtat făcea față acestei absențe jucându-se cu un mosor pe care îl făcea să dispară și să revină după voie deasupra marginii leagănului, emițând în același timp sunete ce semănau cu *fort* („plecat”) și *da* („iată”), dovedind prin aceasta o experiență precoce a semnului ca înlocuitor al lucrului în absența acestuia, și nicidecum ca fantasmă a lucrului (Freud, p. 51-53). Și totuși, doar pentru a nega faptul că limbajul și literatura ar avea cea mai mică legătură cu realitatea, Barthes voia să ne readucă chiar înaintea acestui stadiu *fort-da*, reluat de Jacques Lacan pentru a defini accesul la simbolic (Lacan, p. 318-319).

Iluzia referențială, așa cum o definește Riffaterre, scapă de paradoxul cel mai strigător la cer al efectului de real după Barthes. Într-adevăr, pentru Barthes întreg limbajul nu e referențial. Riffaterre în schimb are grijă să distingă folosirea comună a limbii și utilizarea ei poetică:

În limbajul cotidian, cuvintele par legate vertical, fiecare de realitatea pe care pretinde că o reprezintă, fiecare lipit de conținutul său ca o etichetă pe un borcan, formând fiecare o unitate semantică distinctă. Însă în literatură, unitatea de semnificație e textul însuși (Riffaterre, p. 93-94).

Pe scurt, în limbajul obișnuit, semnificația ar fi verticală, dar ea ar fi orizontală în literatură. Iar referința ar funcționa convenabil în limbajul obișnuit, în timp ce *semnificația* ar fi proprie limbajului literar. Vom remarca totuși că, pentru a menține referința în limbaj, sustrăgând-o însă literaturii, Riffaterre trimite la rândul lui la o teorie a referinței de mult timp demodată, în orice caz pre-saussuriană sau *ad hoc*, care face din limbaj un sistem de etichete pe niște borcane, sau o nomenclatură: e o filosofie a limbajului de genul lui Pêre Castor, după numele unor albume din care mulți copii au învățat să citească și unde, sub desenul unui fier de călcat erau scrise cuvintele „fier de călcat”. Limba și referința nu funcționează totuși după acest model. Această teorie caraghioasă a referinței – niște etichete pe borcane – nici măcar nu elimină dificultatea, deoarece aporia, de această dată, este chiar aceea a literarității: într-adevăr, cum să distingi limbajul poetic, dotat cu semnificanță, de limbajul obișnuit, care e referențial? Practic ajungem instantaneu la petiția de principiu, deoarece nu există alt criteriu al opoziției dintre limbajul obișnuit și limbajul poetic decât tocmai postulatul non-referențialității literaturii. Limbajul poetic este semnificant deoarece literatura nu e referențială și vice versa. De unde concluzia oarecum dogmatică și circulară la care ajunge Riffaterre: „Referențialitatea efectivă nu e niciodată pertinentă pentru semnificația poetică” (*ibid.*, p. 118). Circulară deoarece semnificația poetică a fost ea însăși definită prin antagonismul ei față de referențialitate. Si totuși numai grație acestui raționament poate pretinde Riffaterre că *mimesis*-ul nu e niciodată mai mult decât o iluzie produsă de semnificanță:

„Textul poetic își este autosuficient: dacă există vreo referință externă, ea nu trimite nici pe departe la real. Nu există referință externă decât la alte texte.” Ca și la Barthes, lumea cărților înlocuiește cu totul cartea lumii, însă prin *fiat*.

Arbitrariul limbii

Negarea facultății referențiale a literaturii, la Barthes și în teoria literară franceză în general, provine de la influența unei anumite lingvistici, cea a lui Saussure și Jakobson, sau mai degrabă de la o anumită interpretare a acestei lingvistici. Înainte de a regândi într-un mod mai puțin maniheist raportul literaturii cu realitatea, trebuie să verificăm dacă această lingvistică implica în mod necesar negarea referinței. Un curios paradox rezultă în orice caz din coincidența acestei negări și a acestei influențe: această negare a referinței a orientat într-adevăr teoria literară spre elaborarea unei sintaxe mai degrabă decât a unei semantici a literaturii, pe când Saussure și Jakobson nu erau nici unul nici altul sintacticieni, iar această influență a lui Saussure și Jakobson a făcut-o să ignore unele cercetări majore ale sintaxei contemporane, și mai ales gramatica generativă a lui Noam Chomsky, în momentul în care se hotăra pentru constituirea unei sintaxe a literaturii.

Insistența pe funcția poetică a limbajului în detrimentul funcției sale referențiale rezultă dintr-o citire restrictivă a lui Jakobson, în timp ce afirmarea convenționalismului codurilor literare, pe modelul codului limbii – reputat arbitrar, obligatoriu și inconștient –, e împrumutat de la teoria semnului lingvistic a lui Saussure. Totuși, în același mod în care excluderea funcției referențiale nu-i era fidelă lui Jakobson, care nu raționa în termeni de excludere sau alternativă, ci de coexistență și de dominantă, nici afirmarea arbitrariului limbii, în sensul

secundarității sau chiar a imposibilității referinței nu era cu adevărat conformă cu textul lui Saussure. În alți termeni, *Cursul de lingvistică generală* nu justifică premisa care ar vrea ca limbajul să nu vorbească despre lume. E important să o reamintim pentru a reface legăturile dintre literatură și real.

Conform lui Saussure, într-adevăr, nu limba era arbitrară ci, mai precis și mai local, legătura dintre aspectul fonetic și aspectul semantic al limbii, dintre semnificant și semnificat, (arbitrar) în sensul de obligatoriu și inconștient. Nu era de altfel nimic cu adevărat nou în acest convenționalism lingvistic, loc comun al filosofiei limbajului de la Aristotel încoace, chiar dacă Saussure plasa arbitrarul între sunet și concept și nu, cum se făcuse în mod tradițional, între semn și lucru. Pe de altă parte Saussure făcea o apropiere, care nici ea nu era cu adevărat originală, ci moștenită din romantism, și totuși fundamentală pentru teoria structurală și post-structurală, între limbă ca sistem de semne arbitrar și limbă ca viziune a lumii aparținând unei comunități lingvistice. Astfel, pe modelul convenționalismului lingvistic afectând relația dintre sunet și concept sau dintre sunet și referent, întreg conținutul semantic al limbii însăși a fost perceput în mod curent ca și cum ar constitui un sistem independent de real sau de lumea empirică: implicația abuziv dedusă de la Saussure este, după Pavel, că „această rețea formală [limba] este proiectată pe univers, pe care îl organizează după o schemă lingvistică *a priori*” (Pavel, p. 146). Găsim aici o inferență care nu e necesară și care poate fi refutată: arbitrarul semnului nu implică, conform logicii, non-referențialitatea iremediabilă a limbii.

Din acest punct de vedere, capitolul esențial al *Cursului de lingvistică generală* este cel despre *valoare* (II, IV). În timp ce *semnificația*, spune Saussure, este raportul dintre semnificant și semnificat, *valoarea* rezultă din raportul semnelor între ele, sau „din situația reciprocă a elementelor limbii”. A numi, înseamnă

a izola într-un continuum: decupajul în semne discrete al unei materii continue este arbitrar, în sensul în care o altă împărțire ar putea fi produsă de altă limbă, însă nu înseamnă că acest decupaj nu vorbește despre acest continuum. Diferite limbi nuanțează culorile în mod diferit, însă e vorba totuși de același curcubeu pe care îl decupează toate. Or, pentru a înțelege destinul valorii în teoria literară, e suficient să reamintim modul în care Barthes rezuma această noțiune în ale sale „Elemente de semiologie” din 1964. El reamintea întâi analogia propusă de Saussure între limbă și o foaie de hârtie: decupând-o, obținem diverse bucăți fiecare având un recto și un verso (aceasta e semnificația), fiecare prezentând un anumit decupaj în raport cu cele învecinate (aceasta e valoarea). Această imagine, continua Barthes, duce la concepția unei „produceri a sensului”, adică vorbirea, discursul, enunțarea, și nu limba,

ca un act de decupare simultană a două mase amorfe, a două regate plutitoare, cum spune Saussure; Saussure imaginează într-adevăr că la originea (pur teoretică) a sensului, ideile și sunetele formează două mase plutitoare, labile, continue și paralele, de substanțe; sensul intervine atunci când se decupează în același timp, dintr-o singură mișcare, aceste două mase (Barthes, 1985, p. 52).

Originea saussuriană a limbilor, fie ea și teoretică, a avut, ca orice mit al originilor și în particular al limbilor, o incidență considerabilă: ea i-a permis lui Barthes să treacă dintr-o singură mișcare de la noțiunea tradițională și locală a arbitrariului semnului – în sens de nemotivat și de necesar – la cea, nu necesar implicată, a unui arbitrar nu doar al limbii ca sistem, ci și a oricărei „produceri de sens”, a vorbirii în relația sa cu realul, sau mai degrabă în absența sa de relație cu realul. Desigur, Saussure nu sugerase niciodată că vorbirea (*parole*) ar fi arbitrară. Barthes face cât ai clipi din ochi saltul de la un convenționalism restrâns, axat pe natura arbitrară a semnului

lingvistic, la un convenționalism generalizat, axat pe irealismul limbii și chiar al vorbirii, un convenționalism atât de absolut încât noțiunile de adecvare și adevăr își pierd orice relevanță. Pe scurt, deoarece toate codurile sunt niște convenții, discursurile nu sunt mai mult sau mai puțin adecvate, ci la fel de arbitrare. Limbajul, decupând arbitrar simultan din semnificat și semnificat, constituie o viziune a lumii, adică un decupaj al realului căruia îi suntem iremediabil prizonieri. Barthes proiectează asupra cursului lui Saussure ipoteza Sapir-Whorf (după numele antropologilor Edward Sapir și Benjamin Lee Whorf) despre limbaj, conform căreia cadrele lingvistice ar constitui viziunea locutorilor asupra lumii, ceea ce are drept consecință ultimă faptul că teoriile științifice devin incomensurabile, intraductibile și toate în egală măsură valide. Prin acest ocol se recade în hermeneutica post-heideggeriană, cu care e conformă această concepție a limbajului: limbajul nu are ieșire spre alteritate, deci nici spre real, la fel cum situația noastră istorică ne limitează orizontul.

Or aici se face un salt imens, conform căruia premisa: „Nu există gândire fără limbaj” duce la arbitrariul discursului. Însă nu în sensul unui convenționalism al semnului ci al despotismului oricărui cod, ca și cum din renunțarea la dualitatea gândire - limbaj ar rezulta inevitabil non-referențialitatea vorbirii (*parole*). Însă faptul că nu toate limbile împart în același fel culorile curcubeului nu înseamnă că ele nu vorbesc despre același curcubeu. Greutatea cuvintelor a contat cu siguranță în această alunecare abuzivă în privința sensului arbitrariului: legătură nemotivată și necesară între semnificat și semnificat, așa cum preciza Benveniste, în „Natura semnului lingvistic” (1939), că trebuie considerată la Saussure, ea a fost înțeleasă de Barthes și succesorii săi ca fiind puterea absolută și tiranică a codului. Din nou e util să reamintim aici afinitatea dintre teoria literară și critica ideologiei. Ideologia este arbitrară

în al doilea sens, adică ea constituie un discurs orbitor sau alienant despre realitate. Însă limba nu-i poate fi asimilată pur și simplu deoarece tot ea e cea care permite demascarea arbitrariului. *Valoare, reprezentare, cod* sunt de asemenea termeni ambigui, conducând la o viziune totalitară a limbii: aceasta e în același timp constrânsă de caracterul nemotivat al semnului extins la inadecvarea limbii, și constrângătoare deoarece această inadecvare este concepută ca un despotism. Tirania limbii a devenit astfel un loc comun, ilustrat de titlul cărții de introducere în formalism și în structuralism a criticului american Fredric Jameson, *The Prison-House of Language* (1972) sau limbajul ca închisoare. Purtat de acest avânt, Barthes urma să pronunțe în 1977, cu ocazia cursului său inaugural la Collège de France, un discurs despre „fascismul” limbii care a șocat :

Limbajul e o legislație, limba este codul acesteia. Noi nu vedem puterea care este în limbă, deoarece uităm că orice limbă e o clasare, și că orice clasare este opresivă.. [...] A vorbi, și cu atât mai mult a ține un discurs, nu înseamnă a comunica, cum se spune adesea, ci a pune stăpânire (Barthes, 1978, p. 12).

Jocul de cuvinte sofisticat despre *cod* și *legislație* este aici flagrant, ducând la asimilarea limbii cu o viziune despre lume, apoi cu o ideologie represivă sau cu un *mimesis* coercitiv. Epoca nu mai era cea a *Mitologiilor* nici a semiologiei: distanțându-se de comunicare și semnificație („a comunica”), Barthes par să pună de acum pe prim plan o funcție a limbajului ce reamintește de forța sa ilocutorie („a pune stăpânire”) sau de actele de limbaj analizate de pragmatică, însă cu o nuanță dictatorială. În acest sens, a vorbi are de a face cu realul, cu alteritatea, însă rămâne ideea că limba, nu e, esențialmente, realistă.

Nu e vorba atât de a respinge această viziune tragică a limbii cât de a observa că s-a trecut, cu teoria literară – sau mai degrabă: teoria literară este această trecere însăși –, de la o totală

absență a problematizării limbii literare, de la o încredere inocentă, instrumentală – disimulând, putem afirma, cu siguranță interese obiective. cum se spunea într-o vreme – în reprezentarea realului și în intuiția sensului, la o suspiciune absolută față de limbă și discurs, până la excluderea oricărei reprezentări. La baza acestei treceri, se găsește din nou Saussure, adică dominația binarismului, a unei gândiri dihotomice și maniheiste, totul sau nimic, fie limba e transparentă, fie limba e despotică, fie e în întregime bună, fie e în întregime rea. „Lucrurile nu semnifică mai mult sau mai puțin, ele semnifică sau nu semnifică”. decreta deja Barthes la vremea când apărea *Sur Racine* (Barthes, 1963, p. 151), confundând limbajul cu tragedia: „împărțirea raciniană e riguros binară, în ea posibilul nu e niciodată altceva decât contrariul” (*ibid.*, p. 40). La fel ca sciziunea tragică, după Barthes, limba și literatura nu sunt domeniul lui mai mult sau mai puțin, ci al lui tot sau nimic: un cod nu este mai mult sau mai puțin referențial, romanul realist nu e mai realist decât romanul pastoral, la fel cum am putea spune că diferite perspective, în pictură, fiind și ele niște convenții, nu sunt mai mult sau mai puțin naturale.

Cum în această discuție a domnit mereu, cel puțin începând cu articolul inaugural al lui Jakobson. „Despre realism în artă” (1921), o confuzie evidentă între referința din cadrul limbii și școala realistă din literatură, identificată cu romanul burghez, nu putem neglija contextul istoric în care a fost primită teza arbitrariului limbii. Astfel, a reintroduce realitatea în literatură înseamnă, încă o dată, a ieși din logica binară, violentă, tragică, disjunctivă, în care se închid literații – ori literatura vorbește despre lume, ori literatura vorbește despre literatură – și a reveni la regimul lui mai mult sau mai puțin, al ponderației, al aproximației: faptul că literatura vorbește despre literatură nu o împiedică să vorbească și despre lume. În definitiv, dacă ființa umană și-a dezvoltat facultățile limbajului, a făcut-o totuși pentru a discuta despre lucruri care nu sunt de ordinul limbajului.

Mimesis-ul ca recunoaștere

Partizanii *mimesis*-ului, sprijinindu-se tradițional pe *Poetica* lui Aristotel, spuneau că literatura imită lumea; adversarii *mimesis*-ului (în mare, poeticienii moderni), punând accentul pe *Poetica* în calitate de tehnică a reprezentării, răspundeau că aceasta nu trimitea spre un exterior și că pastașa doar literatura. Nefavorizându-i nici pe unii nici pe alții, reabilitarea *mimesis*-ului întreprinsă în ultimele două decenii trece printr-o a treia lectură a *Poeticii*. Nu se revine asupra contestării, operată de poeticienii moderni, a modelului vizual sau pictural impus, dinainte de Aristotel, de utilizarea platoniciană a termenului, și rămas pregnant în ciuda includerii aristoteliciene a *diegesis*-ului în *mimesis*. În schimb, se subliniază faptul că pentru Aristotel, spre deosebire de Platon care vedea în el o copie a unei copii, așadar o degradare a adevărului, *mimesis*-ul nu este pasiv ci activ. Conform definiției de la începutul capitolului IV al *Poeticii*, *mimesis*-ul constituie o învățare:

Încă din copilărie oamenii au înscrisă în natura lor. [...] o tendință spre *mimesthai* [a imita sau a reprezenta] – iar omul se diferențiază de celelalte animale prin aceea că are o pornire deosebită spre *mimesthai* [a imita sau a reprezenta] și că recurge la *mimesis* în primele sale învățări (1448b6).

Mimesis-ul e așadar cunoaștere, și nu copie, nici replică identică: el desemnează o cunoaștere proprie omului, felul în care construiește, locuiește lumea. A reevalua *mimesis*-ul în ciuda oprobiului aruncat asupra sa de teoria literară, revine la a sublinia în primul rând legătura sa cu cunoașterea, și de aici cu lumea și cu realitatea. Doi autori în deosebi au dezvoltat acest argument.

Northrop Frye, în a sa *Anatomie a criticii* (1957), insista deja pe trei noțiuni prea adesea neglijate din *Poetica* pentru a separa

mimesis-ul de modelul vizual al copiei: *mythos* (istorie sau intrigă), *dianoia* (gândire, intenție sau temă), și *anagnorisis* (recunoașterea). Aristotel definea *mythos*-ul ca un „sistem de fapte” sau „înlănțuire de fapte în sistem” (1450a4 și 15). *Mythos*-ul înseamnă compunerea evenimentelor într-o intrigă lineară sau într-o secvență temporală. Frye, orientând poetica spre antropologie, deducea de aici că finalitatea *mimesis*-ului nu e nicidecum de a copia, ci de a stabili raporturi între fapte care, fără această înlănțuire, ar părea pur aleatorii, de a dezvălui o structură de inteligibilitate a evenimentelor, și prin aceasta a da un sens acțiunilor umane. Cât despre *dianoia*, „sunt formele prin care se demonstrează că ceva anume este sau nu este” (1450b12): este în definitiv intenția principală, în sensul pe care i-l dădeam mai înainte acestei expresii prin referire la Austin, este interpretarea propusă cititorului sau spectatorului, care conceptualizează istoria, trece de la secvența temporală a faptelor la sens sau la temă ca unitate a poveștii. Frye, urmându-i pe antropologi, și contrar viitorilor naratologi francezi, acorda prioritate ordinii semantice, și chiar simbolice, în raport cu structura lineară a intrigii. *Anagnorisis* în fine, sau recunoașterea, este în tragedie „răsturnarea care face trecerea de la ignoranță la cunoaștere” (1452a29), conștientizarea situației de către erou, iar cea mai frumoasă, după Aristotel, era cea a lui Oedip, înțelegând că și-a ucis tatăl și dorit mama. Conform lui Frye, recunoașterea era un dat fundamental al intrigii: „În tragedie, *cognitio* este în mod normal recunoașterea caracterului inevitabil al unei secvențe cauzale înlănțuită în timp” (Frye, p. 214 [am.] și 260 [fr.], trad. modificată). Însă, printr-o extensie, sau o schimbare de nivel a conceptului, Frye trecea pe nesimțite de la recunoașterea de către erou, în interiorul intrigii, la o altă recunoaștere, exterioară intrigii, legată de receptarea sa de către spectator sau cititor: „Se pare că tragedia ajunge până la un *Augenblick* sau moment crucial, de la care calea spre ceea ce ar

fi putut fi, și calea spre ceea ce va fi sunt văzute simultan. Văzute de către public, cel puțin” (*ibid.*, p. 214 și 259-260, trad. modificată). Atribuindu-i o funcție de recunoaștere spectatorului sau cititorului, Frye poate susține că *anagnorisis*, și deci *mimesis*-ul, produc un efect în afara ficțiunii, adică în lume. Recunoașterea transformă mișcarea lineară și temporală a lecturii în perceperea unei forme unificatoare și a unei semnificații simultane. De la intrigă (*mythos*) ea face trecerea la temă și la interpretare (*dianoia*):

Când cititorul unui roman se întrebă: „Ce se va întâmpla în această poveste?”, întrebarea sa privește desfășurarea intrigii, și mai ales acel aspect crucial al intrigii pe care Aristotel îl numește recunoaștere sau *anagnorisis*. Însă el poate să se întrebe de asemenea: „Ce înseamnă această poveste?” Această întrebare privește *dianoia* și indică faptul că există elemente de recunoaștere în teme ca și în intrigi (*ibid.* p. 54 și 71, trad. modificată).

Cu alte cuvinte, alături de recunoașterea de către erou în intrigă, intervine o altă recunoaștere – sau aceeași –, cea a temei de către cititor în receptarea intrigii. Cititorul își însușește *anagnorisis* ca recunoaștere a formei totale și a coerenței tematice. Momentul recunoașterii este așadar, pentru cititor sau spectator, cel în care scopul inteligibil al poveștii este perceput retrospectiv, în care raportul între început și sfârșit devine manifest, exact cel în care *mythos* devine *dianoia*, formă unificatoare, adevăr general. Recunoașterea de către cititor, dincolo de percepția structurii, e subordonată reorganizării acesteia din urmă în scopul producerii unei coerențe tematice și interpretative. Iar prețul acestei reinterpretări eficace a *Poeticii* a fost deplasarea recunoașterii din interiorul în exteriorul ficțiunii.

Paul Ricoeur, în marea sa trilogie *Timp și povestire* (1983-1985), insistă la fel de mult asupra legăturii dintre *mimesis* și

lume, și pe înscrierea sa în timp. Teoria literară asocia *mimesis*-ul cu *doxa*. cu o cunoaștere inertă, pasivă, represivă, cu consensul și ideologia, ba chiar cu fascismul. Ricoeur însă traduce *mimesis* prin „activitate mimetică”, și îl identifică practic cu *mythos*, tradus prin „punere în intrigă” și inseparabil de o experiență temporală, chiar dacă Aristotel păstrează tăcerea asupra acestei legături. *Mimesis* și *mythos* sunt operații și nu structuri, deoarece poetica este arta de „a compune intrigi” (1447a2). Aristotel descrie „procesul activ de a imita sau reprezenta” (Ricoeur, 1983, p. 58), expresie în care, după Ricoeur, imitația sau reprezentarea acțiunilor (*mimesis*) și înlănțuirea faptelor (*mythos*) sunt practic sinonime: „Reprezentarea acțiunii este chiar intriga” (1450a1). *Mimesis*-ul, ca punere în intrigă, este un „model de concordanță”, o „paradigmă de ordine”: completudine, totalitate, întindere potrivită sunt trăsăturile sale după Aristotel, care afirmă că „un tot, este ceea ce are un început, un mijloc și un sfârșit” (1450b26), definite prin compoziția poetică. Intriga este lineară, însă legătura sa internă este mai mult logică decât cronologică, sau și mai mult, intriga face din succesiunea evenimentelor ceva inteligibil. Este motivul pentru care Ricoeur insistă pe inteligența mimetică și mitică, care, ca la Frye, este recunoaștere, o recunoaștere ce iese din cadrul intrigii pentru a deveni cea a spectatorului, care învață, trage concluzii, recunoaște forma inteligibilă a intrigii. *Mimesis*-ul vizează în *mythos* nu caracterul său de fabulă, ci caracterul său de coerență. „A compune intriga, înseamnă deja a face să reiasă inteligibilul din accidental, universalul din singular, necesarul sau verosimilul din episodic” (Ricoeur, 1983, p. 60).

Astfel, *mimesis*-ul, imitație sau reprezentare a acțiunilor (*mimesis praxeos*), dar și înlănțuire a faptelor, este contrariul aceluia „decalc al realului preexistent”: el este „imitație creatoare”. Nu „dublare a prezenței”, ci „ruptură care deschide

spațiul ficțiunii”, el „instaurează literaritatea operei literare” (*ibid.*, p. 76): „Artizanul cuvintelor nu produce lucruri, ci doar quasi-lucruri, el inventează niște ca-și-cum.” Totuși, după ce a insistat asupra *mimesis*-ului ca ruptură, Ricoeur ar dori ca el să fie și legătură cu lumea. El distinge așadar un *mimesis*-creație, pe care îl numește *mimesis* II, un amonte și un aval, pe de o parte o referință la real, pe de altă parte o vizare a spectatorului sau a cititorului, oricât de diseminate și discrete ar fi ambele în *Poetica*. În jurul *mimesis*-ului în calitate de configurație poetică și de funcție de mediație, realul rămâne prezent de o parte și de alta. De exemplu, atunci când Aristotel opune tragedia și comedia prin aceea că „una vrea să reprezinte personajele mai rele, cealaltă personajele mai bune decât oamenii actuali” (1448a16-18), criteriul care permite discriminarea susului de jos este ceea ce este actual, adică ceea ce este:

Pentru a putea vorbi de „deplasare mimetică”, de „transpunere” quasi metaforică de la etică la poetică, activitatea mimetică trebuie concepută ca legătură și nu doar ca ruptură. Ea este mișcarea însăși de la *mimesis* I la *mimesis* II. Dacă nu încapе îndoială că termenul *mythos* marchează discontinuitatea, cuvântul însuși de *praxis*, prin dubla sa dependență, asigură continuitatea între cele două regimuri, cel etic și cel poetic, ale acțiunii (Ricoeur, 1983, p. 78).

Cât despre avalul *mimesis*-ului, receptarea sa, nu e cu siguranță o categorie majoră în *Poetica*, însă câteva indicii arată că ea nu e cu totul ignorată, ca de exemplu atunci când Aristotel identifică practic verosimilul și convingătorul, adică consideră verosimilul din punctul de vedere al efectului său. Este motivul pentru care, conform lui Ricoeur, „poetica modernă reduce prea repede [*mimesis*-ul] la o simplă disjunție, în numele unei pretinse interdicții puse de semiotică pe tot ceea ce e considerat extra-lingvistic” (*ibid.*, p. 80). *Mimesis*-ul ca activitate creatoare, ca ruptură, se inserează între precomprehensiunea lumii din

mimesis I și receptarea operei din *mimesis* II: „Configurația textuală face o mediere între prefigurarea câmpului practic și refigurarea sa de către receptarea operei” (*ibid.*, p. 86).

Învățarea mimetică este așadar legată de recunoaștere, care e construită în operă și resimțită de cititor. Povestirea, după Ricoeur, este modul nostru de a trăi în lume – de a trăi lumea –, reprezintă cunoașterea noastră practică a lumii și inițiază un efort comunitar de construire a unei lumi inteligibile. Punerea în intrigă, ficțională sau istorică, este forma însăși a unei cunoașteri umane distincte de cunoașterea logico-matematică, mai intuitivă, mai prezumtivă, mai ipotetică. Or această cunoaștere este legată de timp, deoarece povestirea dă formă succesiunii informale și tăcute a evenimentelor, pune în legătură începuturile și sfârșiturile (ne putem aminti aici ura lui Barthes pentru ultimul cuvânt). Din timp, povestirea face temporalitate, adică acel mod al existenței pe care îl cunoaște limbajul în povestire, și nu există altă cale spre lume, alt acces la referent decât acela de a spune povești: „Timpul devine uman în măsura în care este articulat într-un mod narativ, iar povestirea își atinge semnificația pleneră când devine o condiție a existenței temporale” (*ibid.*, p. 85). Astfel, din nou, *mimesis*-ul nu mai e prezentat ca o copie statică, sau ca un tablou, ci ca o activitate cognitivă, o punere în formă a experienței timpului, configurare, sinteză, *praxis* dinamic care, în loc să imite, produce ceea ce reprezintă, lărgeste bunul simț și ajunge la recunoaștere.

Atât la Ricoeur cât și la Frye, *mimesis*-ul produce totalități semnificante pornind de la evenimente dispersate. El este așadar reabilitat în numele valorii sale cognitive, publice și comunitare, împotriva scepticismului și a solipsismului la care ducea teoria literară franceză structuralistă și poststructuralistă. Si aici, opțiunile critice trebuie puse în legătură cu niște valori extra-literare (existențiale, etice) și cu un moment istoric. Însă eclecticismul lui Frye și ecumenismul lui Ricoeur conduc la

sinteze uneori vagi, sau în orice caz foarte flexibile. Între poetică și etică, mai ales în identificarea tacită a recunoașterii din intrigă cu cea din afara intrigii.

Evitând acest defect, și subliniind în același timp importanța primordială a *anagnorisis*-ului în *Poetica*, Terence Cave a scris despre această noțiune o carte la fel de bogată ca *Mimesis* a lui Auerbach (*Recognitions: A Study in Poetics*, 1988). Valoarea euristică a *mimesis*-ului este din nou subliniată și aici, însă fără confuzia dintre recunoaștere internă și recunoaștere externă. Aristotel insistă asupra acestei valori euristice în capitolul IV, fără vreo referire la *anagnorisis*, însă ceea ce numește el „acțiunea cu recunoaștere” (cap. X), la capătul căreia eroul, ca și Oedip, își află identitatea, nu e mai puțin o paradigmă a definiției identității în sens filosofic: „Construit cum se cuvine, *mythos*-ul tragic mimează o ordine inteligibilă, iar *anagnorisis*-ul pare atunci destinat să devină criteriul inteligibilității” (Cave, p. 243)

Mimesis-ul e așadar cu desăvârșire desprins de modelul pictural, însă de această dată pentru a fi atașat paradigmei cinegetice, pe care Cave o împrumută de la istoricul Carlo Ginzburg și care face din cititor un detectiv, un vânător în căutare de indici care să-i permită să dea un sens poveștii. Semnul de recunoaștere în ficțiune trimite la același mod de cunoaștere ca urma, indiciul, amprenta, semnătura și toate celelalte semne de acest gen care permit identificarea unui individ sau reconstruirea unui eveniment. Conform lui Ginzburg, modelul acestui tip de cunoaștere, în opoziție cu deducția, este arta vânătorului care descifrează povestirea trecerii prăzii cu ajutorul urmelor pe care aceasta le-a lăsat. Această recunoaștere secvențială conduce la o identificare fondată pe indici mărunți și marginali. Alături de vânătoare, recunoașterea mai are și un model sacru, cel al divinației, în calitate de construire a viitorului și nu de recunoaștere a

trecutului. Vânătorul și ghicitorul, prin procedurile lor, se disting de logician și de matematician, iar inteligența lor practică a lucrurilor se apropie de cea *metis* greacă, încarnată în Ulise, ca inducție bazată pe detalii semnificative remarcate la marginea percepției: arta detectivului, a *connaisseur*-ului (criticul de atribuire în istoria artei), a psihanalistului (în de paradigma cinegetică).

Poate însăși ideea de narațiune – nota Ginzburg – [...] s-a născut pentru prima dată într-o societate de vânători, din experiența descifrării indicilor minimi. [...] Vânătorul va fi fost așadar primul care a „spus o poveste” pentru că era singurul capabil să citească, în urmele mute (dacă nu chiar imperceptibile) lăsate de pradă, o serie coerentă de evenimente (Ginzburg, p. 149).

Acest model al povestirii, superior celor, antropologic sau etic, pe care Frye și Ricoeur se bazează pentru a reabilita *mimesis*-ul, face de asemenea din acesta o cunoaștere. *Mimesis*-ul nu mai are așadar nimic dintr-o copie. El constituie o formă specială a cunoașterii lumii umane, conform unei analize a povestirii cu totul diferită de sintaxa pe care adversarii *mimesis*-ului căutau să o elaboreze, și care include timpul recunoașterii. Fără îndoială teoria literară recitise deja *Poetica* punând accentul pe *mythos*, pe sintaxa povestirii, însă nu și pe *dianoia*, nici pe *anagnorisis*, nu pe sens și nici pe interpretare. În diferite moduri, *mimesis*-ul a fost legat de lume.

Lumile ficționale

Triumful facil al teoriei literare asupra *mimesis*-ului depindea de o concepție simplistă și exagerată a referinței lingvistice: halucinația sau nimic. Însă alte teorii mai subtile ale referinței sunt disponibile de multă vreme: ele permit regândirea

raporturilor dintre literatură și realitate, și pe această cale dezvinovățirea *mimesis*-ului. Acesta exploatează proprietățile referențiale ale limbajului obișnuit, legate mai ales de indici, de deictice, de substantivele proprii. Însă aici e problema: condiția logică (pragmatică) a posibilității referinței este existența a ceva în legătură cu care vor fi posibile niște propoziții adevărate sau false. Pentru ca să existe referință la ceva anume, trebuie ca acel lucru să existe (propoziția: „Regele Franței este chel”, ne amintim, nu e nici adevărată nici falsă). Cu alte cuvinte: referința presupune existența; ceva trebuie să existe pentru ca limbajul să poată să se refere la el.

Or, în literatură, expresiile referențiale sunt în număr foarte limitat: pe prima pagină a lui *Père Goriot*, Paris și strada Neuve-Sainte-Geneviève au referenți lumești, însă nu și Mme Vauquier, nici pensiunea sa, nici Père Goriot, care nu există în afara romanului. Si totuși naratorul poate să exclame de la a doua pagină: „ Ah! să știți: această dramă nu e nici o ficțiune, nici un roman. *All is true.*” Iar cititorul nu aruncă cartea, el își continuă lectura de parcă nimic nu s-ar fi întâmplat. În *O inimă simplă*, cuvântul „barometru” nu e referențial propriu zis, deoarece barometrul nu există în afara romanului. Dacă presupunerea existențială nu e satisfăcută, limbajul ficțiunii poate totuși să fie referențial? Care sunt referenții într-o lume fictivă?

Logicienii s-au aplecat asupra acestei probleme. Într-un roman, au răspuns ei, cuvântul pare să refere, creează o iluzie de referință, mimează proprietățile referențiale ale limbajului obișnuit. Astfel Austin, în *Quand dire c'est faire* (1962) plasa literatura separat de actele de limbaj (*speech acts*, conform termenului lui Searle). Pentru ca să existe un act de limbaj, de exemplu un performativ în cuvinte ca „Promit să...”, el pune într-adevăr următoarea condiție: „Nimeni nu va nega, cred, că aceste cuvinte trebuie pronunțate ‚serios’, și astfel încât să fii

luat „în serios”. [...] În timp ce le rostesc nu trebuie să glumesc, de exemplu, sau să scriu o poezie” (Austin, p. 44). Poemul nu te implică cu nimic, ca o glumă sau o punere în scenă teatrală:

O enunțare performativă va fi goală sau vidă într-un mod deosebit dacă, de exemplu, ea este formulată de un actor pe scenă, sau introdusă într-un poem [...]. Este clar că în asemenea împrejurări limbajul nu e folosit serios, și aceasta în mod deosebit, ci că este vorba de o utilizare parazitată în raport cu utilizarea normală – parazitism a cărui studiere ține de domeniul ofilirilor limbii (*ibid.*, p. 55).

Poezia era asimilată de Austin cu o glumă, deoarece îi lipsește seriozitatea, iar limba literară revine la un parazitism și la un declin al limbii obișnuite. Aceste metafore pot să-i șocheze pe cei ce iubesc literatura și preferă să considere că limba literară e mai degrabă superioară decât inferioară limbii obișnuite, însă ele au meritul de a sublinia de ce și cum diferă enunțurile ficțiunii de cele din viața curentă. Searle, la rândul său, a descris enunțul de ficțiune ca o aserțiune simulată, deoarece nu răspunde condițiilor pragmatice (sinceritate, angajare, capacitate de a dovedi ceea ce spui) ale aserțiunii autentice (Searle, 1975). În poezie, un act de limbaj aparent nu este cu adevărat unul, ci doar *mimesis*-ul unui act de limbaj real. Această adresare către Moarte, la sfârșitul „Călătoriei”, de exemplu: „Toarnă-ne otrava-ți ca să ne aline!”, nu e cu adevărat un ordin, ci doar imitația unui ordin, un act de limbaj fictiv care se înscrie într-un act de limbaj real, acela de a scrie un poem.

Astfel, în ficțiune, au loc aceleași acte de limbaj ca în lume: sunt puse întrebări, sunt date ordine, sunt făcute promisiuni. Însă acestea sunt acte fictive, concepute și combinate de autor pentru a compune un singur act de limbaj real: poemul. Literatura exploatează proprietățile referențiale ale limbajului, actele sale de limbaj sunt fictive, însă odată intrați în literatură, funcționarea actelor de limbaj fictive este exact aceeași cu cea a actelor de limbaj reale, în afara literaturii.

Nu rămâne mai puțin valabil faptul că utilizarea ficțională a limbajului se sustrage axiomei de existență a logicienilor: „Nu se poate face referire decât la ceea ce există.” Recent, totuși, filosofia analitică, până atunci consacrată exclusiv legăturilor limbajului cu realitatea, excluzând frazele de genul „Regele Franței e chel”, s-a interesat tot mai mult de lumile posibile, dintre care lumile ficționale sunt doar o varietate. În loc să extragă o parte din limbajul obișnuit pentru a izola un limbaj bine format, acela al logicii, cum se făcea încă de la Aristotel, filozofii limbajului au devenit mai toleranți față de practicile lingvistice existente, sau mai curioși față de acestea, și s-au interesat așadar de lumile produse de jocurile de limbaj, au încercat să le descrie. Astfel, reflecția asupra referinței literare a fost redeschisă în cadrul unei semantici a lumilor posibile sau ficționale.

Evenimentele unui roman, scrie Pavel în *Universuri ale ficțiunii* (1988), în care parcurge toate lucrările filozofilor cu privire la lumile posibile, au „un fel de realitate care le este proprie” (Pavel, p. 19), o realitate învecinată cu realitatea lumilor reale. În mod tradițional, filozofii considerau că ființele ficționale nu aveau statut ontologic, și deci că toate propozițiile despre ele nu erau nici adevărate nici false, ci pur și simplu greșit formate și inapropiate. Fraza: „Père Goriot era la ora opt și jumătate pe strada Dauphine” nu avea în opinia lor relevanță. Si totuși această frază există: în lumile posibile, pentru ca propozițiile să fie valabile, nu e necesar ca ele să trimită la același inventar de indivizi ca în lumea reală; e de ajuns să le ceri indivizilor din lumile posibile să fie compatibili cu lumea reală. Cum spunea deja și Aristotel: „Rolul poetului este să spună nu ce a avut loc cu adevărat ci ce ar putea avea loc în ordinul verosimilului și a necesarului” (1451a36). Cu alte cuvinte, referința funcționează în lumile ficționale atâta vreme cât ele rămân compozibile cu lumea reală, însă ea se blochează

dacă père Goriot începe deodată să deseneze cercuri pătrate. Literatura amestecă fără încetare lumea reală și lumea posibilă: ea se interesează de personajele și evenimentele reale (Revoluția franceză este foarte prezentă în *Le Père Goriot*), iar personajul ficțional este un individ care ar fi putut exista într-o altă stare de lucruri. Pavel conchide de aici:

În multe situații istorice, scriitorii și publicul lor iau ca de la sine înțeles faptul că opera literară descrie conținuturi care sunt efectiv posibile și se găsesc în legătură cu lumea reală. Această atitudine corespunde literaturii realiste, în sensul larg al termenului. Văzut astfel, realismul nu e așadar numai un ansamblu de convenții stilistice și narrative, ci o atitudine fundamentală privind relațiile dintre universul real și adevărul textelor literare. Într-o perspectivă realistă, criteriul adevărului sau al neadevărului unei opere literare și ale detaliilor sale se bazează pe noțiunea de posibilitate [...] în raport cu universul real (Pavel, p. 63).

Textele de ficțiune utilizează așadar aceleași mecanisme referențiale ca utilizările non ficționale ale limbajului, pentru a referi la lumi ficționale considerate drept lumi posibile. Cititorii sunt plasați în interiorul lumii fictive și, pe durata jocului, iau această lume drept adevărată, până în momentul în care eroul începe să deseneze cercuri pătrate, ceea ce rupe contractul de lectură, cea faimoasă „suspendare voluntară a neîncrederii”.

Lumea cărților

„Cartea este o lume, nota Barthes în *Critică și adevăr*. În fața cărții, criticul cunoaște aceleași condiții de exprimare ca scriitorul în fața lumii” (Barthes, 1966, p. 69). Pe baza acestei afirmații – cartea este o lume –, el deducea o similitudine de situație între scriitor și critic, o identitate a literaturii de gradul întâi și a literaturii de gradul doi. Această ecuație, confortabilă

pentru critic, și-a avut momentul ei de glorie. Criticul ar fi și el un scriitor în sensul deplin al cuvântului, pentru că vorbește despre carte cum vorbește scriitorul despre lume. Problema este că Barthes susține pe de altă parte că scriitorul, în fața lumii, nu vorbește despre lume ci despre carte, deoarece limbajul e neputincios în fața lumii. Criticul este în fața cărții ca scriitorul în fața lumii, însă scriitorul nu e niciodată în fața lumii, deoarece între el și lume există mereu cartea. Propoziția „cartea este o lume” este evident reversibilă, și ea nu e adevărata premisă a teoriei, care să permită întemeierea logică a înrudirii, sau chiar a identității, dintre critic și scriitor; această adevărată premisă este propoziția inversă: „lumea este o carte”, sau „lumea este deja (*întotdeauna deja*) o carte”. Criticul e și el un scriitor deoarece scriitorul e deja un critic; cartea este o lume pentru că lumea este o carte. Barthes scrie „cartea este o lume”, acolo unde ar trebui scris „lumea este o carte”, sau chiar „nu e decât o carte”, în același timp pentru a se conforma ideii sale despre arbitrariul limbii și pentru a justifica identitatea criticului și a scriitorului. Negarea realității proclamată de teoria literară nu a fost poate decât tocmai o negare, sau ceea ce Freud numește o *dezinvestire*, adică o negare ce coexistă, într-un fel de conștiință dublă, cu credința de nestăvilit că o carte vorbește „totuși” despre lume, sau că ea constituie o lume, sau o „quasi-lume”, cum spun despre ficțiune filosofii analitici.

În realitate, conținutul, fondul, realul nu au fost niciodată total evacuate de teoria literară. E posibil chiar ca negarea referinței respectată de teoreticieni să nu fi fost decât un alibi pentru a putea continua să vorbească despre realism, nu despre poezia pură, nu despre romanul pur, în ciuda adeziunii lor formale la mișcarea literară modernistă și avangardistă. Astfel, naratologiei și poeziei li s-a dat voie în continuare să citească romane bune și adevărate, însă cumva fără să se atingă de ele, fără să pară a le gusta, fără să se lase duse de nas. Sfârșitul

reprezentării va fi fost un mit, fiindcă poți să crezi într-un mit și în același timp să nu crezi. Acest mit a fost alimentat de câteva fraze venite de la Mallarmé: „Totul, în lume, există pentru a slăși printr-o carte”, sau de la Flaubert care visa la „o carte despre nimic”. Paul de Man, ca întotdeauna analistul cel mai decapant al entuziasmelor teoriei, sublinia pe de altă parte că, până și la Mallarmé, realul nu e niciodată absent cu totul în profitul unei logici pur alegorice. Dacă Mallarmé postulează o limită non referențială a poeziei și tinde într-adevăr să reducă rolul referinței în poezie, opera sa nu se situează totuși la această limită, care ar face-o de altfel inutilă, ci la o distanță mai mică sau mai mare pe asimptota care duce la aceasta. Mallarmé, spunea el, rămâne un un „poet al reprezentării”, deoarece „poezia nu renunță la funcția sa mimetică [...] atât de ușor și de ieftin” (de Man, p. 182). Din nou această violentă logică binară, teroristă, maniheistă, atât de dragă literaților – fond sau formă, descriere sau narațiune, reprezentare sau semnificație – este cea care induce alternative dramatice și ne împinge să dăm cu capul de ziduri și mori de vânt. Pe când literatura este chiar locul acelui *entre-deux*, al trecerii prin zid.

4

Cititorul

După „Ce e literatura?“, „Cine vorbește?“, și „Despre ce?“, întrebarea „Cui?“ pare inevitabilă. După *literatură, autor, și lume*, elementul literar cel mai urgent de examinat este *cititorul*. Criticul romantismului M.H. Abrams descria comunicarea literară urmând modelul elementar al unui triunghi, în care opera ocupa centrul de greutate, și ale cărui trei vârfuri corespundeau lumii, autorului și cititorului. Abordarea obiectivă sau formală, a literaturii se focalizează pe operă; abordarea expresivă, pe artist; abordarea mimetică, pe lume; iar abordarea pragmatică, în fine, pe public, pe audiență, pe cititori. Studiile literare îi acordă un loc foarte variabil cititorului, însă, pentru a avea o viziune mai clară, ca și în cazul autorului și al lumii, nu e deloc nepotrivit să pornim din nou de la cei doi poli care reunesc pozițiile antitetice, pe de o parte abordările care ignoră total cititorul, pe de alta cele care îl pun în valoare, sau chiar îl situează în prim planul literaturii, identificând literatura cu lectura. În privința cititorului, tezele sunt la fel de categorice ca și în cazul intenției și al referinței, și, desigur, ele nu sunt independente de acestea. Demersul meu va consta încă odată în a le opune, a le dejuca, și a căuta o ieșire din această a treia dilemă în care ne închidem.

Lectura scoasă din joc

Fără să ne întoarcem prea mult înapoi, controversa asupra lecturii a opus, de exemplu, impresionismul și pozitivismul la

sfârșitul secolului al XIX-lea. Critica științifică (Brunetière), apoi istorică (Lanson) inițiasă o polemică împotriva a ceea ce numea critică impresionistă (Anatole France îndeosebi), care își dezvăluia sentimentele despre literatură săptămână după săptămână în cronicile din ziare și reviste. Acestei critici care cultivă gustul, procedează prin simpatie, vorbește despre experiența sa, de reacțiile sale, urmând tradiția umanistă reprezentată exemplar de elogiul pe care Montaigne îl făcea lecturii ca o cultură a omului cinstit [*honnête homme*], i se opune necesitatea distanței, a obiectivității, a metodei. „Pentru a vorbi cinstit, recunoștea într-adevăr Anatole France, criticul ar trebui să spună: „Domnilor, am să vorbesc despre mine în legătură cu Shakespeare, în legătură cu Racine.”” În contrast cu această primă lectură de amatori și de cititori, lectura pretins savantă, atentă, conformă așteptării textului, este o lectură care se neagă pe ea însăși ca lectură. Pentru Brunetiere și Lanson, fiecare în felul său, este vorba de a scăpa de cititor și de capriciile sale, nu de a anula, ci de a încadra impresiile sale prin disciplină, a atinge obiectivitatea în tratarea operei însăși. „Exercițiul explicației, scria Lanson, are ca scop și, când e bine practicat, ca efect, crearea la studenți a unui obicei de a citi atent și de a interpreta fidel textele literare” (Lanson, 1925, p. 40).

Altă negare a lecturii, bazată pe premise cu totul diferite, însă contemporane, la Mallarmé, care afirma în „Cât despre carte”: „Impersonificat, volumul, în măsura în care te desparti de el ca autor, nu cere apropiere din partea vreunui cititor. Așa, află, între accesoriile umane, el are loc de unul singur: făcut, fiind” (Mallarmé, p. 372). Cartea, opera, înconjurată de un ritual mistic, există ca în sinea lor, detașate în același timp de autorul lor și de cititorul lor, în puritatea lor de obiecte autonome, necesare și esențiale. În același fel în care scrierea operei moderne nu se vrea expresivă, nici lectura sa nu cere identificare din partea nimănui.

În ciuda polemicii lor despre intenția autorului, historicismul (readucând opera la contextul său original) și formalismul (cerând întoarcerea la text în imanența sa) au fost în consens multă vreme în ce privește alungarea cititorului, a cărui excludere a fost cel mai clar și explicit formulată de către *New Critics* americani din perioada interbelică. Ei defineau opera ca o unitate organică autosuficientă, față de care se cuvine să practici o lectură apropiată (*close reading*), adică o lectură ideal de obiectivă, descriptivă, atentă la paradoxuri, la ambiguități, la tensiunile ce fac din poem un sistem închis și stabil, un monument verbal cu statut ontologic la fel de separat de producerea și receptarea sa ca la Mallarmé. Conform adagiului lor. „Un poem nu trebuie să semnifice ci să fie”, ei recomandau disecarea poemului în laborator pentru a-i evidenția virtualitățile de sens. Acești *New Critics* denunțau astfel ceea ce numeau „iluzia afectivă” (*affective fallacy*), care ținea în opinia lor de iluzia intențională (*intentional fallacy*), și la care era imperios necesar să se renunțe. „Iluzia afectivă, scriau Wimsatt și Beardsley, este o confuzie între poem și rezultatele sale (ceea ce este și ceea ce face)” (Wimsatt, p. 21).

Totuși, unul din fondatorii *New Criticism*-ului, filosoful I.A. Richards, nu ignora imensa problemă pusă studiului literar de lectura empirică. În ale sale *Principii ale criticii literare* (*Principles of Literary Criticism*) (1924), începea prin a distinge de comentariile tehnice vizând obiectul literar, comentariile critice vizând experiența literară, și aproba această experiență după modelul promovat de Matthew Arnold și de critica victoriană, făcând din literatură ca substitut al religiei catehismul moral al noii societăți democratice. Dar, imediat după aceea, Richards a adoptat un punct de vedere hotărât antisubiectivist, consolidat mai apoi de experiențele pe care urma să le încerce asupra lecturii și pe care le-a descris în *Practical criticism* (1929). Ani de zile, Richards le-a cerut

studentilor de la Cambridge să „comenteze liber”, de la o săptămână la alta, câteva poeme pe care le supunea atenției lor fără nume de autor. Săptămâna următoare, își făcea cursul despre poemele respective, sau mai degrabă despre comentariile studentilor săi. Richards le recomanda să procedeze la mai multe lecturi succesive (în medie rareori mai puțin de patru, și până la doisprezece) ale bucăților prezentate, și să consemneze în scris reacțiile lor la fiecare lectură. Rezultatele erau în general sărace, sau chiar dezastruoase (ne putem întreba de altfel din ce fel de perversiune și-a continuat Richards experiențele atât de mult timp), caracterizate de un anumit număr de trăsături tipice: imaturitate, aroganță, lipsă de cultură, neînțelegere, clișee, prejudecăți, sentimentalitate, psihologie populară etc. Ansamblul acestor deficiențe era o piedică în calea efectului poemului asupra cititorilor. În loc să deducă de aici un relativism radical, un scepticism epistemologic absolut în privința lecturii, cum o vor face mai târziu, pe baza aceleiași evidențe consternante, adepții primatului receptării (ca Stanley Fish, despre care va fi vorba mai jos), Richards își menținea cu înverșunare convingerea că aceste obstacole puteau fi îndepărtate prin educație în scopul de a accede la o înțelegere deplină și perfectă a unui poem, am putea spune *in vitro*. Neînțelegerea și răstălmăcirea, admitea Richards, nu sunt accidente, ci cursul lucrurilor cel mai normal și mai probabil la citirea unui poem. Citirea eșuează în general în fața textului: Richards e unul din rarii critici care au îndrăznit să dea acest diagnostic catastrofal. Constatarea acestei stări de fapt nu îl determina, totuși, să renunțe. În loc să conchidă necesitatea unei hermeneutici care să încerce să explice răstălmăcirea și neînțelegerea, cum e cea a lui Heidegger și Gadamer, el reafirma principiile unei lecturi riguroase care ar îndrepta erorile obișnuite. Poezia poate fi deconcertantă, dificilă, obscură, ambiguă, însă problema principală ține de cititor, care trebuie

invățat să citească cu mai multă grijă, să-și depășească limitările individuale și culturale, să „respecte libertatea și autonomia poemului” (Richards, 1929, p. 277). În alți termeni, această experiență practică deosebit de interesantă, vizând idiosincrazia și anarhia lecturii, nu doar că nu pune sub semnul întrebării principiile *New Criticism*-ului, ci sublinia din contră, în opinia lui Richards, necesitatea teoretică a lecturii apropiate, obiective, dezbărate de cititor.

Pentru teoria literară născută din structuralism și marcată de voința de a descrie funcționarea neutră a textului, cititorul empiric a constituit de asemenea un intrus. Departe de a favoriza emergența unei hermeneutici a lecturii, naratologia și poetica, atunci când li s-a întâmplat să acorde un loc cititorului în analizele lor, s-au mulțumit cu un cititor abstract, sau perfect: ele s-au limitat să descrie constrângerile textuale obiective care determină performanța cititorului concret, bine înțeles cu condiția ca acesta să se conformeze la ceea ce textul așteaptă de la el. Cititorul este atunci o funcție a textului, asemenea celui pe care Riffaterre îl numea *arhilector*, cititorul atotștiutor cu care niciun cititor real nu s-ar putea identifica din cauza facultăților sale interpretative limitate. În general, se poate spune că pentru teoria literară – la fel cum textele individuale sunt considerate secundare în raport cu sistemul universal la care oferă acces, sau cum *mimesis*-ul e considerat ca un sub-produs al *semiosis*-ului – lectura reală este neglijată în favoarea unei teorii a lecturii, adică a definirii cititorului competent sau ideal, cititorul pe care îl cere textul și care se supune așteptărilor textului.

Astfel, neîncrederea față de cititor este – sau a fost multă vreme – o atitudine împărtășită pe larg în studiile literare, ce caracteriza atât pozitivismul cât și formalismul, atât *New Criticism*-ul cât și structuralismul. Cititorul empiric, neînțelegerea, rateurile lecturii, ca niște zgomote sau bruiaje, perturbau toate aceste demersuri, fie că preferau să se ocupe de

autor ori de text. Ceea ce explică ispita, pentru toate aceste metode, de a ignora cititorul sau, dacă-i recunoșteau prezența, cum e cazul lui Richards, de a formula propria lor teorie ca o disciplină a lecturii, sau o lectură ideală, ce urmărea să remedieze defectele cititorilor empirici.

Rezistența cititorului

Lanson, în ciuda încăpățânării sale pozitiviste, fusese mișcat de argumentele lui Proust în apărarea lecturii, pe care le rezuma în termenii următori: „Nu ajungem niciodată la carte, ci întotdeauna la o minte reacționând la carte și amestecându-se cu ea, a noastră, sau cea a unui alt cititor” (Lanson, 1925, p. 41). Nu poate fi vorba despre un acces imediat, pur la carte. Proust afirmase acest punct de vedere eretic în 1907 în „Journées de lecture” (prefața la traducerea sa *Sésame et les Lys* după Ruskin, două conferințe despre lectură în tradiția victoriană a religiei cărții), apoi în *Timpul regăsit*. Ceea ce ne amintim, ceea ce ne-a marcat în lecturile din copilărie, spunea Proust distingându-se de moralismul ruskinian, nu e cartea însăși, ci cadrul în care am citit-o, impresiile care au însoțit citirea acesteia. Lectura este empatică, proiectivă, identificatoare. Ea forțează inevitabil cartea, o adaptează preocupărilor cititorului. Cum o va reafirma tot Proust în *Timpul regăsit*, cititorul aplică ceea ce citește la propria sa situație, de exemplu la iubirile sale, iar „scriitorul nu trebuie să se simtă ofensat că invertitul le dă eroinelor sale un chip masculin” (Proust, 1989, p. 489). Abatele Prévost nu o descria pe Manon, a cărei aparență fizică rămâne misterioasă, decât că era „fermecătoare” și „drăgălașă”: se mulțumea să-i atribuiască „aerul Iubirii însăși” pentru ca orice cititor să-i poată da trăsături care erau pentru el cele ale idealului. Așa încât scriitorul, cartea, își controlează prea puțin cititorul:

Scriitorul nu spune decât printr-un obicei luat din limbajul nesincer al prefecților și dedicațiilor: „citorul meu”. În realitate, fiecare cititor este atunci când citește propriul său cititor. Lucrarea scriitorului nu e decât un fel de instrument optic pe care acesta îl oferă cititorului pentru a-i permite să discearnă ceea ce fără acea carte poate nu ar fi văzut în el însuși (*ibid.*, p. 489-490).

Citorul este liber, major, independent: scopul său e mai puțin să înțeleagă cartea decât să se înțeleagă pe sine; el nu poate de altfel să înțeleagă o carte decât dacă se înțelege pe sine grație acelei cărți. Această teză proustiană îl înspăimânta pe Lanson, care conta pe statistică pentru a îndrepta această impresie de dezordine:

Mai rămâne totuși posibilitatea să facem o culegere și clasare a impresiilor subiective, și poate din acestea ar ieși la iveală un element permanent și comun de interpretare, care ar putea fi explicat printr-o proprietate reală a lucrării, determinând aproape constant o modificare aproape identică a minților (Lanson, 1925, p. 42).

Deși admitea că Proust are dreptate în privința imensei varietăți a răspunsurilor individuale la literatură, Lanson voia să creadă că în medie, totuși, reacțiile cititorilor nu erau atât de personale și inclasabile. Anchetele contemporane ale lui Richards pe studenții săi de la Cambridge pun însă sub semnul întrebării capacitatea sondajelor de a scoate la iveală „un element permanent și comun de interpretare”, ceva ca un sens în opoziție cu semnificația, conform terminologiei lui Hirsch descrisă mai înainte, și deci ipoteza că statistica ar fi în măsură să refondeze un obiectivism literar în ciuda lui Proust.

Autoritatea lui Proust a cântărit tot mai mult în această viziune privativă a lecturii. În ea, scriitura și lectura se întâlnesc: lectura va fi o scriitură, la fel cum scriitura era deja o lectură, deoarece, în *Timpul regăsit*, scriitura e descrisă ca traducerea unei cărți interioare, iar lectura ca o nouă traducere într-o altă

carte interioară. „Datoria și sarcina unui scriitor, conchidea Proust, sunt cele ale unui traducător” (Proust, 1989, p. 469). În traducere, polaritatea scriiturii și a lecturii dispere. În termeni saussurieni, vom spune că dacă textul se prezintă ca o *vorbire* în raport cu codurile și convențiile literaturii, el se oferă de asemenea lecturii ca o *limbă* la care aceasta va asocia propria sa vorbire. Prin intermediarul cărții, simultan *vorbire* și *limbă*, comunică două conștiințe. Critica creatoare, de la Albert Thibaudet la Georges Poulet, va stabili astfel gestul critic pe baza unei empatii care se modelează pe mișcarea creației. Hermeneutica fenomenologică (deja evocată în capitolul 2) a favorizat și ea întoarcerea cititorului pe scena literară asociind orice sens cu o conștiință. În *Ce este literatura?* Sartre vulgariza în termenii următori versiunea fenomenologică a rolului cititorului:

Actul creator nu e decât un moment incomplet și abstract al producerii unei opere: dacă autorul ar exista singur, ar putea scrie cât ar vrea, niciodată opera ca *obiect* nu ar vedea lumina zilei și ar trebui să lase până din mână sau să dispere. Însă operația de a scrie o implică pe cea de a citi ca pe corelativul său dialectic, iar aceste două acte conexe necesită doi agenți distincți (Sartre, p. 93).

Suntem foarte departe de Mallarmé și de operă ca monument, sau de Valéry care, în al său „Curs de poetică”, îndepărta „consumatorul” la fel ca și pe „producător”, pentru a nu se interesa decât de „opera însăși, în calitate de lucru sensibil” (Valéry, p. 1348).

Pe urmele lui Proust și ale fenomenologiei, numeroase sunt demersurile teoretice care au repus în valoare lectura – atât prima lectură cât și următoarele –, cum sunt estetica receptării, identificată cu școala din Constanț (Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss), sau *Reader-Response Theory* (teoria efectului de lectură), conform denumirii sale americane (Stanley Fish,

Umberto Eco). Barthes s-a apropiat și el treptat de cititor: în *S/Z*, codul pe care îl numește „hermeneutic” este definit prin enigmele ce îi revin cititorului, prin efortul său asupra indicilor oferiiți, la fel ca unui vânător sau detectiv, spre dezlegare, ca tot atâtea sfidări, sau mici șocuri de sens. Fără acest efort, cartea rămâne inertă. Însă Barthes persistă în a aborda lectura din perspectiva textului, conceput ca un program (codul hermeneutic) căruia cititorul îi e supus. Or întrebarea centrală pentru orice reflecție asupra lecturii literare care ar voi să scape din dilema subiectivismului și a obiectivismului, o întrebare de altfel bine pusă în discuția dintre Proust și Lanson privește *libertatea* acordată cititorului de text. În lectura ca interacțiune dialectică dintre text și cititor, așa cum o descrie fenomenologia, care e partea de constrângere impusă de text? Și care e partea de libertate cucerită de cititor? În ce măsură lectura este programată de text, cum ar vrea Riffaterre? Și în ce măsură cititorul poate, sau trebuie, să umple lacunele textului pentru a citi, în textul actual, celelalte texte virtuale în filigran?

Multe întrebări se pun în privința lecturii, însă ele ne readuc toate la problema crucială a jocului între libertate și constrângere. Ce face cititorul din text atunci când îl citește? Și ce îi face lui textul? Lectura este activă sau pasivă? Mai mult activă decât pasivă? Sau mai mult pasivă decât activă? Se desfășoară ea ca o conversație, sau interlocutorii au posibilitatea să-și corecteze tirul? Modelul obișnuit al dialecticii este oare satisfăcător? Cititorul trebuie oare conceput ca un ansamblu de reacții individuale, sau mai degrabă ca actualizarea unei competențe colective? Imaginea unui cititor în *libertate supravegheată*, controlat de text, este oare cea mai potrivită?

Înainte de a aborda întoarcerea cititorului în centrul studiilor literare, ne rămâne totuși să elucidăm acest termen de receptare, sub care se deghizează azi cel mai adesea cercetarea asupra lecturii.

În realitate, istoria literară nu ignorase chiar totul despre receptare. Când se urmărea ridiculizarea lansonismului, era atacat nu doar fetișismul său pentru „surse” ci și cercetarea sa maniacă a „influențelor”. Din această perspectivă, desigur mereu cea al producerii literaturii, prin mijlocirea autorului – o influență devenind o sursă –, se ținea cont de receptare, însă nu sub forma lecturii, ci mai degrabă sub cea a scrierii celorlalte opere cărora o operă le dădea naștere. Cititorii nu erau așadar cel mai adesea luați în considerare decât atunci când erau la rândul lor autori, prin intermediul noțiunii de „destin al unui scriitor”, un destin esențialmente literar. În Franța, acesta a fost punctul de pornire al literaturii comparate, cu importante teze ca aceea a lui Fernand Baldensperger, *Goethe în Franța* (1904). Pe aceasta temă, nu există limită a variațiilor. În numeroase ediții comentate, regăsim o secțiune cu „Comentarii ale contemporanilor” și o alta despre „Influența” operei, până la livretele de operă și la scenariile de film care au fost făcute după ea. Se măsoară astfel destinul unei opere prin influența asupra operelor ulterioare, nu prin lectura amatorilor.

Bine înțeles, există și aici excepții: importantul articol al lui Lanson pentru centenarul *Meditațiilor* lui Lamartine, în 1921, este o superbă anchetă sociologică și istorică despre difuzarea unei opere literare. Iar Lanson visa la o istorie totală a cărții și a lecturii în Franța. Totuși, după cum vom vedea în capitolul 6, istoricii școlii *Analelor* sunt cei ce s-au înhâmat recent la executarea acestui program. Mulțumită lor, lectura s-a instalat efectiv pe primul plan al cercetărilor istorice, însă în calitate de instituție socială. Sub numele de studii de receptare, ei nu reflectează totuși nici la extinderea tradițională a istoriei literare la problemele destinului și ale influenței, nici la acest sector al noii istorii sociale și culturale consacrat difuzării de carte, ci la analiza mai restrânsă a lecturii ca reacție, individuală și colectivă, la textul literar.

Fideli vechii distincții între *poiesis* și *aisthesis*, sau dintre „producție” și „consumare” cum spunea Valéry, recente studiile de receptare s-au preocupat de maniera în care o operă afectează cititorul, un cititor în același timp pasiv și activ, deoarece pasiunea pentru carte e în același timp acțiune de a citi. Analiza receptării vizează efectul produs asupra cititorului, individual sau colectiv, și răspunsul acestuia – *Wirkung* în germană, *response* în engleză – la textul considerat ca stimul. Cercetările de acest gen se repartizează în două mari categorii: pe de o parte cele care țin de fenomenologia actului individual de lectură (la origine la Roman Ingarden, apoi la Wolfgang Iser) pe de alta cea ce se interesează de hermeneutica răspunsului public la text (la Gadamer și Hans Robert Jauss în deosebi).

Punctul lor de plecare comun provine din fenomenologia ca recunoaștere a rolului conștiinței în lectură: „Obiectul literar, scria Sartre, este un straniu titirez, care nu există decât în mișcare. Pentru a îl face să apară, e nevoie de un act concret care se numește lectură, și el nu durează decât atât cât poate dura această lectură” (Sartre, p. 91). În condițiile în care obiectul literar fusese tradițional văzut în spațiu, ca un volum, cel puțin de când cu tipografia și pregnanța modelului cărții (în *Divagațiile* sale, Mallarmé opune sistematic volumul și închiderea cărții cu suprafața și etalarea ziarului), fenomenologia a condus la insistența asupra timpului de lectură. Studiile de receptare se revendică astfel de la Roman Ingarden, fondator al esteticii fenomenologice între cele două războaie, care vedea în text o structură potențială, concretizată de cititor, iar în lectură un proces punând textul în legătură cu norme și valori extra-literare prin intermediul cărora cititorul dă sens experienței textului pe care o are. Regăsim aici noțiunea de precomprehensiune ca prealabil indispensabil al oricărei

înțelegeri, ceea ce e un alt fel de a spune, ca Proust, că nu există lectură inocentă, sau transparentă: cititorul vine în fața textului cu propriile sale norme și valori. Ingarden, ca filosof, descrie fenomenul lecturii destul de abstract, fără a preciza latitudinea pe care textul i-o lasă cititorului pentru a-i umple golurile – de exemplu absența descrierii lui Manon – pornind de la propriile sale norme și nici controlul pe care textul îl exercită asupra felului în care e citit, întrebări care vor deveni curând cruciale. Normele și valorile cititorului sunt în orice caz modificate de experiența lecturii. Atunci când citim, așteptarea noastră depinde de ceea ce am citit deja – nu doar în textul pe care îl citim, ci și în alte texte –, iar evenimentele neprevăzute pe care le întâlnim în cursul lecturii ne obligă să ne reformulăm așteptările și să reinterprețăm ceea ce am citit deja, ori ceea ce am putut citi deja până în acel moment, în acel text sau în altul. Lectura procedeză așadar în două direcții simultan, înainte și înapoi, un criteriu de coerență fiind la originea căutării sensului și a revizuirilor continue prin care lectura îi asigură experienței noastre o semnificație totalizantă.

Iser, în *Cititorul implicit* (1972) și *Actul de lectură* (1976), a reluat acest model pentru a analiza procesul lecturii: „Efectele și răspunsurile, scrie el, nu sunt nici proprietăți ale textului nici ale cititorului; textul reprezintă un efect potențial care e realizat în procesul lecturii” (Iser, 1978, p. IX). Textul este, am putea spune, un dispozitiv potențial pe baza căruia cititorul, prin interacțiunea sa, construiește un obiect coerent, un întreg. Conform lui Iser:

opera literară are doi poli, [...] cel artistic și cel estetic: polul artistic este textul autorului, iar polul estetic este realizarea înfăptuită de cititor. Ținând cont de această polaritate, este clar că opera însăși nu poate fi identică nici cu textul nici cu concretizarea, ci trebuie să se situeze undeva între cele două. Ea trebuie inevitabil să aibă un caracter virtual, deoarece ea nu se poate reduce nici la realitatea textului nici la

subiectivitatea cititorului, și tocmai din această virtualitate își derivă ea dinamismul. Pe măsură ce cititorul trece prin diverse puncte de vedere oferite de text, și pune în relație diferitele sale viziuni și scheme, el pune opera în mișcare, și se pune de asemenea pe sine însuși în mișcare (*ibid.*, p. 21).

Sensul este așadar un efect pe care îl experimentează cititorul, și nu un obiect definit, preexistând lecturii. Iser descrie acest proces combinând, cu un anume eclectism, modelul fenomenologic cu altele, cum ar fi modelul formalist.

La fel ca la Ingarden, textul literar e caracterizat de nedesăvârșirea sa, iar literatura se desăvârșește prin lectură. Literatura are așadar o existență dublă și eterogenă: ea există independent de lectură, în texte și biblioteci, s-ar putea spune potențial, însă ea se concretizează doar prin lectură. Obiectul literar autentic este interacțiunea însăși dintre text și cititor:

Sensul trebuie să fie produsul unei interacțiuni între semnalele textuale și actele de înțelegere ale cititorului. Iar cititorul nu se poate desprinde de aceasta interacțiune; din contră, activitatea stimulată în sinea lui îl va lega în mod necesar de text și îl va determina să creeze condițiile necesare eficacității acestui text. Cum textul și cititorul fuzionează astfel într-o unică situație, diviziunea dintre subiect și obiect nu mai funcționează, de unde rezultă că sensul nu mai e un obiect de definit ci un efect de experimentat (*ibid.*, p. 9-10).

Obiectul literar nu este nici textul obiectiv nici experiența subiectivă, ci o schemă virtuală (un fel de program sau de partitură) făcută din blăncuri, găuri și indeterminări. În alți termeni, *textul instruieste, iar cititorul contruieste*. În orice text, punctele de determinare sunt numeroase, ca niște falii, lacune, care sunt reduse, resorbite de lectură. Barthes considera și el că nici chiar literatura cea mai realistă nu e „operabilă”, deoarece e insuficient de precisă; el făcea totuși din acest fapt un argument împotriva *mimesis*-ului, și nu în favoarea lecturii. Cât despre

Iser, el va spune că, dacă opera este stabilă, dacă dă sentimentul că are o structură obiectivă, concretizările sale posibile nu sunt, cu toate acestea, mai puțin numeroase, ba chiar nenumărate.

La Iser, noțiunea principală care decurge din aceste premise este cea de *cititor implicit*, după modelul *autorului implicit*, care fusese introdus de criticul american Wayne Booth în *The rhetoric of Fiction* (1961). Luând la acea vreme poziție contra *New Criticism*-ului în cadrul polemicii despre intenția autorului (evident legată de reflecția asupra cititorului), Booth susținea că un autor nu se retrage niciodată cu totul din opera sa, ci că el lasă întotdeauna în ea un substitut care o controlează în absența sa: autorul implicit. Era, *avant la lettre*, un mod de a refuza viitorul clișeu al morții autorului. Sugerând deja că autorul implicit avea un corespondent în text, Booth preciza că autorul își „construiește cititorul, în același fel în care își construiește un al doilea eu, și [că] lectura cea mai reușită este cea în care eurile construite, autor și cititor, se pot acorda” (Booth, p. 138). Ar exista astfel, în orice text, amenajat de către autor și complementar autorului implicit, un loc pregătit pentru cititor, în care acesta e liber să intre sau nu. De exemplu, la începutul lui *Père Goriot*:

Astfel veți face, voi cei ce țineți aceasta carte într-o mână albă, voi care vă înfundați într-un fotoliu moale zicându-vă: Poate asta mă va amuza. După ce veți fi citit neștiutele nefericiri ale lui Père Goriot, veți cina cu apetit dând vina pentru insensibilitatea voastră pe autor, taxându-l de exagerare, acuzându-l de poezie. Ah ! aflați că această dramă nu e nici o ficțiune, nici un roman. *All is true*, este atât de adevărat încât fiecare poate să-i recunoască elementele în sine însuși, în chiar inima sa.

Aici, autorul implicit se adresează cititorului implicit (sau naratorul naratarului), așterne bazele acordului lor, pune condițiile intrării cititorului real în carte. Cititorul implicit este o

construcție textuală, percepută ca o constrângere de către cititorul real; el corespunde rolului atribuit cititorului real de către instrucțiunile textului. Conform lui Iser, cititorul implicit

întrupează toate predispozițiile necesare pentru ca opera literară să-și exercite efectul – predispoziții care sunt furnizate, nu de o realitate empirică exterioară, ci de textul însuși. În consecință, rădăcinile cititorului implicit în calitate de concept sunt ferm implantate în structura textului; el este o construcție și nu e nicidecum identificabil cu vreun cititor real (Iser, 1978, p. 34).

Iser descrie un univers literar destul de constrângător, semănând cu un joc de roluri programat. Textul îi cere cititorului să se supună instrucțiunilor sale:

Conceptul cititorului implicit este [...] o structură textuală ce prefigurează prezența unui receptor fără să-l definească neapărat: acest concept prestructurează rolul de asumat pentru fiecare receptor, iar aceasta rămâne adevărat chiar atunci când textele par să-și ignore receptorul potențial sau să-l excludă în mod activ. Astfel, conceptul de cititor implicit desemnează o rețea de structuri invitând la un răspuns, care constrânge cititorul să-și însușească textul (*ibid.*, p. 34).

Cititorul implicit îi propune un model cititorului real, definește un punct de vedere ce-i permite cititorului real să coaguleze sensul textului. Îndrumat de cititorul implicit, rolul cititorului real este simultan activ și pasiv. Astfel cititorul este perceput în același timp ca structură textuală (cititorul implicit) și ca act structurat (lectura reală).

Fondat pe cititorul implicit, actul de lectură constă în a concretiza vederile schematice ale textului, adică, în limbaj obișnuit, în a-și imagina personajele și evenimentele, a umple lacunele narațiunilor și ale descrierilor, a construi o coerență pornind de la elemente dispersate și incomplete. Lectura se prezintă ca o rezolvare de enigme (conform cu ceea ce Barthes

numea „codul hermeneutic”, sau cu modelul cinegetic evocat în legătură cu *mimesis*-ul). Mobilizând memoria, ea procedează la o arhivare de indici. În orice moment, se presupune că ea dă seama de toate informațiile furnizate de text până la punctul unde a ajuns. Această sarcină e programată de text, însă textul o și subminează în mod necesar, deoarece o intrigă conține întotdeauna falii ireductibile, dileme insolubile, și nu poate fi vorba de realism integral. În orice text există obstacole de care concretizarea se împiedică inevitabil și definitiv.

Pentru a descrie cititorul, Iser a recurs nu la metafora vânătorului sau a detectivului ci la cea a călătorului. Lectura, ca așteptare și modificare a așteptării prin întâlnirile neprevăzute făcute pe drum, seamănă cu o călătorie de-a lungul textului. Cititorul, spune Iser, are un punct de vedere mobil, rătăcitor, asupra textului. Textul întreg nu e niciodată prezent în același timp în atenția sa: ca un călător într-o mașină, cititorul nu percepe în fiecare moment decât un aspect al textului, însă combină tot ce a văzut grație memoriei sale, și stabilește o schemă de coerență a cărei natură și fiabilitate depind de gradul său de atenție. Însă el nu are niciodată o viziune totală a itinerariului. Astfel, ca și la Ingarden, lectura procedează în același timp spre înainte, culegând noi indicii, și spre înapoi, reinterpretând toate indiciile arhivate până la punctul unde a ajuns.

În fine, Iser insistă asupra a ceea ce numește *repertoriul*, anume ansamblul normelor sociale, istorice, culturale aduse de cititor ca bagaj necesar lecturii sale. Textul la rândul lui face și el apel la un repertoriu, pune el însuși în joc un ansamblu de norme. Pentru ca lectura să aibă loc, un minim de intersecție între repertoriul cititorului real și repertoriul textului, adică a cititorului implicit este indispensabil. Convențiile care constituie repertoriul sunt reorganizate de text, care defamiliarizează și reformează presupuzițiile cititorului despre realitate. Toată

această frumoasă descriere lasă totuși nelămurită o chestiune spinoasă: cum se întâlnesc, cum se înfruntă practic cititorul implicit (conceptual, fenomenologic) și cititorii empirici și istorici? Aceștia din urmă se supun oare obligatoriu instrucțiunilor textului? Iar dacă nu se supun, cum pot fi descrise transgresiunile lor? La orizont planează o interogație de temut: lectura reală poate oare să constituie un obiect teoretic?

Opera deschisă

Sub aparența liberalismului cel mai tolerant, cititorul implicit nu are cu adevărat altă alegere decât să se supună instrucțiunilor autorului implicit, deoarece el este *alter ego*-ul sau avatarul acestuia din urmă. Cât despre cititorul real, el este pus în fața unei alegeri aride: fie joacă rolul prescris pentru el de către cititorul implicit, fie refuză instrucțiunile cititorului implicit, și deci închide cartea. Desigur, opera e deschisă (în orice caz ea se deschide treptat lecturii), însă doar pentru ca cititorul să asculte de ea. Istoria teoriilor lecturii în ultimele decenii a fost cea a unei libertăți crescânde acordate cititorului față de text. Pentru moment, el poate doar să se supună sau să renunțe.

Cu toate acestea, dacă cititorul real nu s-a eliberat încă prea mult de cititorul implicit, el se bucură totuși, la Iser, de un grad superior de libertate în raport cu cititorul tradițional, pur și simplu pentru că textele cu care are de a face, și ele tot mai moderne, sunt din ce în ce mai indeterminate. În consecință, cititorul are tot mai mult de dat de la sine pentru a completa textul. Regăsim un fenomen deja semnalat în legătură cu literaritatea, identificată cu defamiliarizarea, și definită ca o universală de către formalistii ruși, pe baza esteticii futuriste deosebite cu care se aflau în consonanță. Pentru a da seama de textele moderne, în care rolul cititorului implicit este mai puțin

detaliat decât într-un roman realist, a trebuit să fie elaborată o nouă descriere a lecturii, mai deschisă, și ea a fost deîndată erijată în model universal.

Această teorie este incontestabil atrăgătoare, poate prea atrăgătoare. Ea oferă o sinteză a punctelor de vedere diverse asupra literaturii și pare să reconcilieze fenomenologia și formalismul într-o descriere totală, eclectică a lecturii. Eminamente dialectică, îndrumată de o înțeleaptă grijă pentru echilibru, ea acordă o egală pondere structurii textului și interpretării cititorului, indeterminării relative și participării controlate (constrângerii și libertății). Cititorul lui Iser este o minte deschisă, liberală, generoasă, gata să joace jocul textului. În fond, e vorba din nou de un cititor ideal: el seamănă ca două picături de apă cu un critic cultivat, familiarizat cu clasicii și curios în privința modernilor. Experiența pe care o descrie Iser este în esență cea a unui cititor savant pus în fața unor texte narative aparținând tradiției realiste și mai ales modernismului. Într-adevăr practica romanelor din secolul XX, care regăsesc de altfel anumite libertăți curente în secolul XVIII, experiența intrigilor lor dezlănate și a personajelor lor fără consistență, uneori chiar fără nume, este ceea ce permite analiza retrospectivă în definitiv, a lecturii (normale) a romanelor secolului XIX și a literaturii narative în general. Ipoteza implicită este că, în fața unui roman modern, îi revine cititorului informat să furnizeze, cu ajutorul memoriei sale literare, ceea ce e necesar pentru a transforma o schemă narativă incompletă într-o operă tradițională, într-un roman realist sau naturalist virtual. Se înțelege printre rânduri că norma de lectură presupusă de Iser rămâne astfel romanul realist al secolului XIX, ca un etalon de la care ar proceda orice lectură. Însă ce se poate spune despre cititorul care nu a primit această inițiere tradițională în roman, pentru care norma ar fi de exemplu noul roman? Sau chiar romanul contemporan, uneori calificat de

postmodern, fragmentar și destructurat? Atitudinea sa mai este oare dominată de o căutare a coerenței după modelul romanului realist?

Iser extinde în fine noțiunea de defamiliarizare, provenită din formalism, la normele sociale și istorice. În timp ce formalisții aveau în vedere mai ales poezia, care deranja în principal tradiția literară, Iser, gândindu-se la romanul modern mai mult decât la poezie, leagă valoarea experienței estetice de schimbările pe care ea le aduce în presupuzițiile cititorului despre realitate. Înseamnă atunci – altă rezervă – că această teorie nu știe ce să facă cu practicile de lectură care ignoră constrângerile istorice ce apasă asupra sensului, care abordează de exemplu literatura ca un ansamblu unic sincron și monumental, în maniera clasicilor? În încercarea permanentă de a face ca totul să stea împreună, sincronia și diacronia, fenomenologia și formalismul, e posibil să rămâi descoperit din toate părțile, în orice caz din partea clasicilor ca și din cea a postmodernilor.

Obiecția cea mai severă ce a fost formulată împotriva acestei teorii a lecturii a constat în a i se reproșa că își disimulează tradiționalismul modernist prin referințele sale ecumenice. Ea face din cititor un rol (odată ce a acceptat să îl joace) în același timp liber și constrâns, iar această reconciliere a textului și a cititorului, lăsând de o parte autorul, pare să evite impasurile obișnuite ale teoriei literare, în special binarismul și antitezele exagerate. Ca oricare căutare a căii de mijloc ea nu e totuși scutită de reproșul că adoptă o perspectivă conservatoare. Libertatea acordată cititorului este într-adevăr limitată la punctele de indeterminare ale textului, între locurile pline pe care autorul le-a determinat. Astfel, autorul rămâne efectiv, în ciuda aparențelor, stăpânul jocului: el continuă să determine ceea ce e determinat și ceea ce nu e. Această estetică a receptării, care se prezenta ca un pas înainte al teoriei literare,

s-ar putea să nu fi constituit în definitiv decât o tentativă de a salva autorul sub un ambalaj renovat. Criticul britanic Frank Kermode nu se lăsa înșelat și afirma că odată cu estetica receptării a lui Iser teoria literară ajunsese în sfârșit din urmă bunul simț (*literary theory has now caught up with common sense*, Kermode, p. 128). Toată lumea știe, reamintea Kermode, că cititorii competenți citesc aceleași texte în mod diferit de alți cititori, mai aprofundat, mai sistematic și acest fapt e de ajuns pentru a dovedi că un text nu e cu totul determinat. De altfel profesorii le dau note mai bune studenților care se îndepărtează cel mai mult, fără ca totuși să răstălmăcească nici să dea în absurd, de lectura „normală” a unui text, cea care făcea parte din repertoriu până atunci. În fond, estetica receptării nu spune mai multe decât o observare empirică atentă a lecturii, și ar putea la fel de bine să nu fie decât o formalizare a bunului simț, ceea ce în definitiv nici nu ar fi atât de rău. Sub pana lui Kermode, acesta era un compliment, însă sunt complimente compromițătoare de care te-ai lipsi cu dragă inimă.

Partizanii unei mai mari libertăți a cititorului i-au reproșat așadar esteticii receptării că reconfirmă pe ascuns autorul ca normă, sau ca instanță ce definește locurile jocului în text, și prin aceasta că sacrifică teoria pe altarul opiniei curente. Pe acest teren, Iser a fost atacat în special de Stanley Fish, care regreta că pluralitatea de sens pe care i-o recunoștea textului nu este infinită, sau că opera nu este cu adevărat deschisă, ci doar întredeschisă. Poziția moderată a lui Iser, fără îndoială conformă cu bunul simț, care recunoaște că lecturile pot fi diverse (cum poți nega evidența?), însă care identifică niște constrângeri în text, nu are desigur radicalitatea tezei lui Umberto Eco, pentru care orice operă de artă e deschisă unui evantai nelimitat de lecturi posibile, sau a lui Michel Charles, pentru care opera actuală nu are mai multă greutate decât infinitatea de opere virtuale pe care le sugerează lectura sa.

Orizontul de așteptare (fantomă)

Estetica receptării are un prim versant, legat de fenomenologie, interesat de cititorul individual, și reprezentat de Iser, însă și un al doilea versant, unde accentul e pus mai mult pe dimensiunea colectivă a lecturii. Fondatorul și purtătorul său de cuvânt cel mai eminent a fost Hans Robert Jauss, care intenționa să renoveze, grație studiului lecturii, istoria literară tradițională, condamnată pentru grija sa excesivă, dacă nu exclusivă, pentru autori. Îi evoc aici doar fantoma, deoarece ea va fi abordată în capitolul 6, despre literatură și istorie, însă ea atinge de asemenea îndeaproape și chestiunea valorii, a constituirii canonului, deci capitolul 7 ar fi putut să o găzduiască. Această ubicuitate e de altfel semnul unei probleme, și după cum vom vedea, i se pot face aceleași reproșuri ca teoriei lui Iser: de a fi împăciuitoare, temperată, de a vrea să cuprindă prea multe, cu rezultatul că, printr-un ocol, ea relegeitimează vechile noastre studii fără să le schimbe prea mult, împotriva a ceea ce pretindea.

Pentru moment, să reținem doar că Jauss numește *orizont de așteptare* ceea ce Iser numea *repertoriu*: ansamblul convențiilor care constituie competența unui cititor (sau a unei clase de cititori) la un moment dat, sistemul de norme ce definește o generație istorică.

Genul ca model de lectură

Printre cele șapte elemente pe care le-am reținut pentru a descrie în mod teoretic literatura, pentru a defini rețeaua de presupuziții pe care le facem unii și alții despre aceasta de îndată ce vorbim de un text, nu figurează genul. Totuși, teoria genurilor este o ramură bine dezvoltată a studiilor literare, una

din cele mai demne de încredere de altfel. Genul se oferă ca principiul cel mai evident de generalizare, între operele individuale și universalile literaturii, iar *Poetica* lui Aristotel este schițarea unei teorii a genurilor. Astfel că absența sa dintre capitolele aceste cărți ar putut fi deconcertantă. Însă genul nu se numără printre întrebările fundamentale, inevitabile, imediate „Cine vorbește? Despre ce? Cui?” –, pe muchie între teoria literară și bunul simț, ori, dacă se numără printre ele, este subordonată unei alte întrebări fundamentale. Astfel, există cel puțin două locuri în care ar putea fi vorba de gen în această carte: în capitolul următor, în legătură cu stilul, deoarece originea istorică a noțiunii de stil este cea de *genus dicendi* - schiță rudimentară a unei clasificări generice la baza tripartiției clasice de stiluri (simplu, mediu, înalt) –, însă mai ales în legătură cu cititorul, chiar aici, ca model de receptare, o componentă a repertoriului sau a orizontului de așteptare.

Genul, ca taxinomie, îi permite profesionistului să claseze operele, însă pertinența sa teoretică nu este aceasta: ea este aceea de a funcționa ca o schemă de receptare, o competență a cititorului, confirmată și/sau contestată de orice nou text într-un proces dinamic. Constatarea acestei afinități între gen și receptare ne invită să corectăm viziunea convențională pe care o avem asupra genului, în calitate de structură a cărei realizare ar fi textul, în calitate de limbă subiacentă textului considerat ca vorbire. Într-adevăr, pentru teoriile care adoptă punctul de vedere al cititorului, textul însuși este cel care e perceput ca o limbă (o partitură, un program), în opoziție cu concretizarea sa în lectură, văzută ca o vorbire. Chiar atunci când un teoretician al genurilor, de exemplu Brunetière, căruia i s-a reproșat vehement acest lucru, prezintă raportul dintre gen și operă pe modelul cuplului specie – individ, analizele sale arată că el adoptă de fapt punctul de vedere al receptării, istorice în cazul de față. S-a pretins că el credea în subzistența genurilor în afara

operelor, sub pretextul că declara: „Ca orice lucru în această lume, ele nu se nasc decât pentru a muri” (Brunetière, 1879, p. 454). Aceasta era o doar imagine vie. În calitate de critic, el adoptă într-adevăr întotdeauna punctul de vedere al lecturii, iar genul are în analizele sale un rol de mediator între operă și public – printre care autorul –, ca orizont de așteptare. Luat în sens invers, genul este orizontul dezechilibrului, al decalajului produs de orice mare operă nouă: „Atât prin ea însăși cât și prin ceea ce o înconjoară, o operă literară se explică prin cele ce au precedat-o și i-au urmat”, declara Brunetière în articolul său „Critică”, din *Marea Enciclopedie* (Brunetière, 1892, p. 418B). Brunetière opunea astfel evoluția generică în calitate de istorie a receptării retoricii (explicarea operei prin ea însăși) și istoriei literare (explicarea prin context). Astfel restabilit, genul este incontestabil o categorie legitimă a receptării.

Concretizarea pe care o înfăptuiește orice lectură este așadar inseparabilă de constrângerile generice, în sensul în care convențiile istorice proprii genului de care cititorul presupune că ar aparține textul îi permit să selecționeze și să limiteze, dintre resursele oferite de text, cele pe care le va actualiza lectura sa. Genul, în calitate de cod literar, ansamblu de norme, de reguli ale jocului, informează cititorul despre modul în care va trebui să abordeze textul, și îi asigură astfel înțelegerea. În acest sens, modelul oricărei teorii a genurilor rămâne tripartiția clasică a stilurilor. Ingarden distinge și el trei moduri – sublim, tragic și grotesc –, care constituiau în opinia sa repertoriul fundamental al lecturii. Frye, la rândul său, recunoștea în *romance*, satiră și poveste cele trei genuri elementare, după reprezentarea lumii ficționale ca mai bună, mai rea decât lumea reală, sau egală cu aceasta. Aceste două triade sunt eșafodate pe polaritatea dintre tragedie și comedie, care, încă de la Aristotel, constituie forma elementară a oricărei distincții generice, ca o anticipare făcută

de cititor și reglându-i acestuia implicarea în text. Astfel estetica receptării se dovedește încă odată prea convențională în opinia detractorilor său cei mai radicali, nefiind altceva decât ultimul avatar al unei foarte vechi reflecții asupra genurilor literare.

Lectura în deplină libertate

Cititorul implicit al lui Iser ar fi un compromis între bunul simț și teoria literară, iar textele sale ideale s-ar situa ele însele la jumătatea drumului între realism și avangardă. Contestând dominația cititorului implicit ca alter ego al autorului implicit, și în consecință ca o creatură a autorului, eliberând tot mai mult cititorul real de constrângerile legate de înscrierea sa în text, teoriile lecturii s-au radicalizat ulterior urmând două etape succesive și contradictorii. Într-adevăr, după ce i-au acordat libertate totală cititorului, ele i-au luat-o din nou, ca și cum această libertate ar fi fost o ultimă iluzie idealistă și umanistă la care trebuia să renunțe. Mai întâi, semnificația literară a fost integral localizată în experiența cititorului, și tot mai puțin, sau chiar deloc, de partea textului. Apoi, chiar aceasta dihotomie dintre text și cititor a fost contestată, iar cei doi termeni ai săi au fost amalgamați în noțiunea cuprinzătoare de „comunitate interpretativă”, desemnând sistemele și instituțiile de autoritate care generează în același timp și textele și cititorii. Pe scurt cititorul a trecut înaintea textului, pentru ca mai apoi cititor și text să pălească în fața unei entități fără de care nu ar exista nici unul nici altul, și din care aceștia emană în paralel. A crede că sunt diferiți, relativ autonomi unul de altul, ar fi încă prea mult pentru o teorie din ce în ce mai negativă.

La adversarii iluziei intenționale și ai iluziei referențiale, s-a observat același exces de zel care impune contestarea oricărei

poziții rezonabile pentru a ajunge la o poziție în „nefalsificabilă”, deoarece de nesuștinut. De această revirimentele criticului american Stanley Fish sunt cele ilustrează cel mai bine această radicalizare autodestructivă a teoriei literare. Fish începuse, pe urmele lui Booth, prin a ataca textul ca obiect autonom, spațial și formal, când de fapt el nu există decât în funcție de o experiență temporală. La fel ca Iser și Jauss, Fish a denunțat așadar iluzia obiectivității și a autonomiei textului. Înșă, lăsându-și curând în urmă colegii, distrugând parapetele cu care aceștia îl înconjurau pe cititor, marcajele pe care le prevăzuseră, a ajuns să revendice pentru lectură dreptul la o subiectivitate și la o contingentă totală. El a deplasat astfel toată semnificația de partea cititorului, și a redefinit literatura nu ca pe un obiect, fie el și virtual, ci ca pe „ceea ce se întâmplă când citim”. Punând accentul pe temporalitatea înțelegerii, noua disciplină literară pe înțepea să o fondeze, sub numele de „stilistică afectivă”, se o „analiză a răspunsului progresiv al cititorului la cuvintele se succed în timp” (Fish, p. 27).

Totuși, curând i s-a părut că această atitudine face prea multe concesii vechiului intenționalism. Insistența asupra lecturii ca experiență literară fundamentală poate într-adevăr să fie concepută în două sensuri, care implică amândouă un reziduu vinovat de intenționalism. Fie această lectură e văzută ca rezultat al intenției autorului care a programat-o, caz în care autoritatea cititorului devine artificială: este, cum am văzut, reproșul adresat adesea lui Iser. Fie această lectură e descrisă ca efectul afectivității cititorului, caz în care acesta rămâne închis în solipsismul său, și nu facem decât să înlocuim intenția autorului cu intenția sa: e reproșul uneori formulat împotriva lui Eco și a celorlalți partizani ai textului virtual, iar invocarea unui al treilea termen între intenția autorului și intenția cititorului, acea *intentio operis*, are cu totul aparența, cum am mai spus, a

unui sofism care nu rezolvă nicidecum aporia. Pentru a elimina acest rest de intenționalism ascuns într-o apologie a cititorului, a evita să cadă în ceea ce *New Critics* numeau „iluzia afectivă” și „iluzia referențială”, Fish, după ce a înlocuit autoritatea autorului și cea a textului cu autoritatea cititorului, a considerat necesar să le reducă pe toate trei la autoritatea „comunităților interpretative”. Cartea sa din 1980, *Is There a Text in This Class?*, culegere de articole din deceniul precedent, avansează spre această poziție drastică și ilustrează prin mișcarea sa nihilistă măreția și decăderea teoriei receptării: după ce i-a dat putere cititorului contestând obiectivitatea textului, apoi a declarat autonomia totală a cititorului și a susținut principiul unei stilistici afective. el a sfârșit prin a recuza însăși dualitatea dintre text și cititor, și deci posibilitatea interacțiunii lor. Teza finală – absolută, indiscutabilă – dramatizează și mai mult concluziile hermeneuticii post-heideggeriene izolându-l pe cititor în prejudecățile sale. Aici, text și cititor sunt prizonieri ai comunității interpretative căreia îi aparțin, dacă nu cumva a-înumi prizonieri le atribuie încă prea multă identitate.

Fish justifică eliminarea simultană a autorului, textului și cititorului în termenii următori:

Intenția și înțelegerea sunt cele două fețe ale aceluiași act convențional, fiecare presupunându-l (incluzându-l, delinindu-l, specificându-l) pe celălalt. A evidenția profilul cititorului informat sau competent înseamnă în același timp a caracteriza intenția autorului și vice versa, deoarece a face una sau alta înseamnă a specifica condițiile contemporane de enunțare, a identifica, devenindu-i membru, comunitatea celor ce împărtășesc aceleași strategii interpretative (*ibid.*, p. 161).

Fish subliniază pe bună dreptate că „cititorul informat sau competent” nu e niciodată, la cei mai mulți dintre teoreticienii lecturii, decât un alt nume, mai puțin jenant, mai acceptabil, al intenției autorului. Înlocuirea autorului cu cititorul, a intenției cu

înțelegerea sau a istoriei literare tradiționale cu stilistica afectivă are ca rezultat salvagardarea comunității ideale a oamenilor de litere. Ea perpetuează așadar o concepție romantică sau victoriană a literaturii, emițând ipoteza unui lector competent care ar ști să recunoască strategiile textului.

După Fish, dovada complicității nerecunoscute dintre teoriile receptării cele mai sofisticate și vechea hermeneutică filologică ține de faptul că dificultățile lecturii continuă să fie prezentate ca și cum ar trebui să fie *rezolvate*, și nu doar *experimentate* de către cititor. Or aceste dificultăți nu sunt fapte autonome (anterioare lecturii și independente de ea), ci fenomene ce rezultă din actele noastre de lectură și din strategiile noastre interpretative. Fish refuză să recunoască locul comun conform căruia ipoteza și observația se află într-un raport mutual de precedență, complementar cu cel al întregului și părții, care continuă să justifice, în opinia sa, hermeneuticile moderne. Deoarece cititorul începe întotdeauna printr-o interpretare prealabilă, nu există text preexistent care ar putea să-i controleze răspunsul: textele sunt lecturile pe care le facem cu ele; noi scriem poemele pe care le citim. Astfel, formalismul și teoria receptării par să nu fi făcut altceva decât să mențină față de literatură aceeași atitudine timorată ca și pozitivismul și intenționalismul, sub alte denumiri mai recomandabile. Însă

forma experienței cititorului, unitățile formale și structura intenției sunt unul și același lucru, ele se manifestă simultan, deci problema priorității și a independenței nici nu se mai pune. Se pune o altă întrebare: ce anume *le* produce? Cu alte cuvinte, dacă intenția, forma și experiența cititorului sunt doar diferite moduri de referire la (diferite puncte de vedere despre) același act interpretativ, acest act este o interpretare a *ce anume?* (*ibid.*, p. 165).

Formaliștii pretind că motivele (*patterns*) sunt accesibile independent de, și anterior față de interpretare, însă aceste

motive variază în funcție de procedurile care le scot la iveală: ele sunt constituite de către actul interpretativ care le observă. Orice ierarhie în structura ce leagă autorul, textul și cititorul este deci deconstruită, iar această treime fuzionează într-o simultaneitate. Intenție, formă și receptare sunt trei nume pentru același lucru; iată de ce ele trebuie să fie absorbite în autoritatea superioară a comunității de care depind:

Semnificațiile nu sunt nici proprietatea textelor fixe și stabile, nici a cititorilor liberi și independenți, ci a comunităților interpretative care sunt responsabile în același timp de activitățile cititorilor și de textele pe care aceste activități le produc (*ibid.*, p. 322).

Aceste comunități interpretative, în același mod ca repertoriul lui Iser sau orizontul de așteptare al lui Jauss, sunt ansambluri de norme de interpretare, literare și extraliterare, pe care un grup le împărtășește: niște convenții, un cod, o ideologie, dacă vrem. Însă spre deosebire de repertoriu sau de orizontul de așteptare, comunitatea interpretativă nu-i mai lasă nici o urmă de autonomie cititorului, sau mai exact lecturii, nici textului care rezultă din lectură: odată cu jocul dintre normă și decalaj, a fost abolită de acum orice subiectivitate.

În comunitățile interpretative, formalismul este așadar anihilat, la fel ca teoria receptării ca proiect alternativ: nu mai există dilemă între partizanii textului și apărătorii cititorului deoarece aceste două noțiuni nu mai sunt percepute ca fiind concurente și relativ independente (*ibid.*, p. 14). Distincția dintre subiect și obiect, ultim refugiu al idealismului, nu mai e considerată pertinentă, sau a fost îndepărtată, deoarece textul și cititorul se dizolvă în sisteme discursive, care nu reflectă realitatea, ci sunt responsabile de realitate, printre altele cea a textelor și a cititorilor. Cititorul este un alt text, cum o sugerase Barthes la un moment dat, însă logica este împinsă cu un pas mai departe, iar ceea ce numeam încă *literatură*, păstrând, fără

mdioială, dintr-un rest de umanism, și în ciuda tuturor deziluziilor teoretice, un sens al individualității textelor, autori și cititori nu mai rezistă. Pentru a rezolva antinomiile apărute din cauza introducerii cititorului în studiile literare, era suficient să fie abrogată literatura. Nici o definiție a acesteia nefiind de altfel pe deplin satisfăcătoare, de ce nu s-ar adopta această soluție definitivă?

După cititor

Destinul cunoscut de cititor în teoria literară este exemplar. Mult timp ignorat de filologie, apoi de *New Criticism*, formalism și structuralism, ținut la distanță, considerat inoportun în numele „iluziei afective”, cititorul, prin întoarcerea sa pe scena literară alături de autor și de text (între autor și text, sau împotriva unuia și altuia), a distrus dialogul acestora, a zădărnicit alternativa lor devenită sterilizantă. Promovarea cititorului a deschis însă o problemă insolubilă în cadrul logicii binare favorite a literaților: cea a libertății sale supravegheate, a autorității sale relative față de rivalii săi. După ce atenția focalizată pe text a permis contestarea autonomiei și a supremației autorului, luarea în considerare a lecturii a zguduit din temelii închiderea și autonomia textului. La fel ca și contestarea „iluziei intenționale” și a „iluziei referențiale”, insistența pe lectură, punând sub semnul întrebării noua iluzie textuală care, odată cu progresele formalismului, tindea să înlocuiască „iluzia afectivă”, a avut virtuți critice incontestabile în studiile literare. Numeroase cercetări o dovedesc, inspirate de fenomenologie sau de estetica receptării, și care țin cont de lectură alături de celelalte elemente literare. Odată intrați în joc, e ca și cum campionii cititorului ar fi vrut la rândul lor să-și excludă toți concurenții. Autorul și textul – și în final cititorul

însuși – s-au dovedit imposibil de sustras exigențelor teoreticienilor receptării. O modalitate fără apel de a scăpa de orice obiecție era aceea de a-i descalifica din punct de vedere teoretic. Distincția între autor, text și cititor a devenit inconsistentă, la Eco sau la Barthes, până ce Fish, în mod magistral, i-a recuzat pe toți dintr-o singură lovitură. Deoarece primatul cititorului pune la fel de multe probleme ca, înaintea lui, cel al autorului sau cel al textului, și îl duce la pierzanie. Se pare că teoria nu e capabilă să păstreze echilibrul dintre elementele literaturii. Ca și cum încercarea punerii în practică nici nu s-ar mai impune, radicalizarea teoretică are adesea aerul că o ia înainte pentru a evita dificultățile, care – Fish ne-o amintește – nu-și datorează existența decât „comunității interpretative” care le face să apară. Iată de ce teoria amintește uneori de gnoză, de o știință supremă detașată de orice obiect empiric.

Încă o dată, între cele două teze polare care au de partea lor o anumită consistență teoretică, dar care sunt evident excesive și de nesușținut – autoritatea autorului sau a textului permit instituirea unui discurs obiectiv (pozitivist sau formal) despre literatură, iar autoritatea cititorului instituirea unui discurs subiectiv – toate pozițiile intermediare par fragile și greu de apărat. E întotdeauna mai ușor să argumentezi în favoarea doctrinelor lipsite de simțul măsurii dar, în cele din urmă, nu încetăm să revenim la opțiunea lui Lanson și, Proust. Practic. trăim (și citim) într-o regiune intermediară. Experiența lecturii, ca orice experiență umană, este inevitabil o experiență dublă, ambiguă, sfâșiată: între a înțelege și a iubi, între filologie și alegorie, între libertate și constrângere, între atenție pentru celălalt și grijă de sine. Adevărații teoreticieni ai literaturii urăsc această situație mediană. Cum spunea Montaigne în „Apologia lui Raimond Sébond”: „E o mare îndrăzneală să te pierzi tu însuși pentru a pierde pe altul”.

5

Stilul

Cea de-a cincea noțiune ce se cere a fi examinată, după cele de *literaritate*, *intenție*, *reprezentare* și *receptare* este aceea de relație dintre text și limbă. Am ales să o abordez sub denumirea de *stil*, întrucât acest cuvânt aparține vocabularului curent raportat la literatură, la acel lexic popular de care teoria literară încearcă în van să se elibereze. Limba literară – așa cum o spune locul comun – se caracterizează prin stilul său, contrastând cu limba de zi cu zi, care este lipsită de stil. Stilul figurează astfel ca element median. De asemenea, între lingvistică și critică este loc pentru studiul stilului, adică pentru *stilistică*. Tocmai acest caracter evident al stilului și această validitate a stilisticii au fost contestate de critica literară. Stilul, însă, ca și literatura, ca și autorul, ca și lumea, ca și cititorul, a rezistat atacurilor.

Ca în cazul noțiunilor precedente, voi prezenta mai întâi două teze extreme: pe de o parte, aceea potrivit căreia stilul este o certitudine care aparține în chip legitim ideilor induse în privința literaturii. Pe de altă parte, teza conform căreia stilul este o iluzie de care, ca și în cazul intenției și al referinței, este bine să ne eliberăm. Pentru o vreme, sub influența lingvisticii, teoria a crezut că a sfârșit-o odată pentru totdeauna cu stilul. Această noțiune „preteoretică”, situată în prim-plan încă de la eliminarea retoricii în cursul secolului al XIX-lea, părea să fi fost definitiv înlocuită de descrierea lingvistică a textului literar. Stilul era nul și neavenit, după mai puțin de un secol, timp în care fusese la modă în studiile literare, iar stilistica se mulțumise cu asigurarea interimatului între domnia retoricii și cea a

lingvisticii. Astăzi, însă, stilul renaște din propria-i cenușă și dă semne de revigorare.

În zadar se decretează moartea autorului, se denunță iluzia referențială, se atacă iluzia afectivă sau se asimilează abaterile stilistice unor diferențe semantice: autorul, referința, cititorul, stilul supraviețuiesc în opinii și ies din nou la lumina zilei, îndată ce vigilența cenzorilor slăbește, așa cum se întâmplă cu microbii despre care se credea că au fost definitiv distruși, dar care revin în actualitate. Stilul nu poate fi eliminat printr-un *fiat*. De aceea ar fi mai bine să-i căutăm definiția potrivită. Fără a-l reabilita așa cum era, să tratăm cu el și să-l supunem criticii.

Voi da trei exemple remarcabile ale acestei aparent inevitabile restaurații a stilului manifestată de fiecare dată când stilul se află în pericol de a dispărea din peisajul literar. Barthes, în lucrarea *Gradul zero al Scriiturii* (1953), Riffaterre în *Criterii pentru analiza stilului* (1960) și Nelson Goodman în *Statutul stilului* (1975), alături de alții, evident, au reabilitat succesiv unul sau altul din aspectele stilului, pe măsură ce lingviștii îl demolau și își apropiau rămășițele sale, astfel încât stilul, după cum se poate constata ulterior, nu a fost niciodată, cu adevărat, în pericol de a dispărea. Să parcurgem, însă, mai întâi registrele de utilizare a acestui cuvânt.

Stilul face fețe-fețe

Cuvântul *stil* nu ține de vocabularul specializat. De fapt, el nu este rezervat literaturii și nici măcar domeniului limbii: „Ce stil ! Are stil !” se spune și despre un jucător de tenis, și despre un creator de modă. Noțiunea de stil se întâlnește în numeroase domenii ale activității umane: istoria artei și critica de artă, sociologia, antropologia, sportul uzează și abuzează de acest cuvânt. Iată un handicap serios, un defect capital pentru un

concept teoretic. Trebuie oare să-l curățăm, să-l purificăm pentru a extrage din el un concept? Sau să ne mulțumim a descrie utilizarea sa obișnuită, și, în orice caz, imposibil de proscris?

Termenul de stil este în esență ambiguu în accepțiunea sa modernă: el denotă deopotrivă *individualitatea* – „Stilul e omul însuși”, spunea Buffon –, caracterul singular al unei opere, necesitatea unei scrieri, și în același timp o *clasă*, o școală (ca familie de opere), un gen (ca familie de texte situate istoric), o perioadă (cum este cazul stilului Ludovic al XIV-lea), o panoplie de procedee de expresie, de mijloace dintre care putem alege. Stilul trimite în același timp la o *necesitate* și la o *libertate*.

Nu ar fi, de fapt, inutil să amintim pe scurt istoria acestui cuvânt, pentru a-i înțelege destinul și lărgirea progresivă a registrului de utilizare, plecând de la o accepțiune, la drept vorbind, destul de specializată. Bloch și Wartburg notează:

Style (rom. *stil*). 1548, în sensul de „mod de exprimare a gândirii”, de unde s-au născut sensurile moderne, mai ales cu referire la artele frumoase, în secolul al XVII-lea. Împrumut din latinescul *stilus*, scris, de asemenea și *stylus*, de unde și ortografierea sa în franceză după grecescul *stylos* (coloană) potrivit unei false apropieri; acesta înseamnă anume „ac folosit la scriere”, sens împrumutat către 1380. [...] Cuvântul fusese împrumutat (în franceză) către 1280, cu formele *stile*, *estile*, în sensul juridic de „mod de a proceda”, de unde și cel de „meserie” [...], apoi acela de „mod de a lupta” în secolul al XV-lea și sensul de „mod de a acționa” (în general), încă uzual în secolul al XVII-lea, iar astăzi întrebuințat numai în locuțiuni precum (*faire*) *changer de style*. [...] *stylistique* (rom. *stilistică*), 1872, este rezultat din împrumutul termenului german *stylistik* (atestat de la 1800).

Aceste informații sunt interesante: în franceză, dar și în italiană, *stile*, ca și în spaniolă, *estilo*, sensul juridic și general

(antropologic) de „mod de a acționa” este mai vechi, el dând în franceza modernă și „*stylé*”(tr.rom. *stilut*), „*bien, mal style*”(tr.rom. *bine stilat, nestilat*). Sensul modern, specializat, limitat la domeniul verbal și fidel limbii latine este, însă, mai recent, el datând din perioada Renașterii. Au avut, așadar, loc două împrumuturi succesive ale francezei din limba latină, primul în sens general de *habitus*, iar cel de-al doilea într-un sens restrâns la expresia verbală. Mai apoi, istoria cuvântului a fost aceea a redobândirii aplicabilității sale de ordin general. Iată de ce, după cum ne reamintește Jean Molino, aspectele noțiunii de stil, fie ea verbală sau non-verbală, sunt astăzi foarte numeroase (Molino, p. 230-238).

Stilul este o normă. Valoarea asociată în mod tradițional stilului este cea normativă și prescriptivă: „stilul frumos” este un model ce trebuie imitat, un canon. Ca atare, stilul este inseparabil de o judecată de valoare.

Stilul este un ornament. Concepția ornamentală privitoare la stil este vizibilă în retorică, conform opoziției dintre lucruri și cuvinte (*res* și *verba*) sau dintre primele două părți ale retoricii referitoare la idei (*inventio* și *dispositio*) și cea de-a treia, referitoare la transpunerea lor în cuvinte (*elocutio*). Stilul (*lexis*) înseamnă variație pe un fond comun, efect, după cum o amintesc numeroasele metafore ce mizează pe contrastul dintre corp și haină, sau dintre trup și machiaj. De aici și bănuiala care planează asupra stilului, cu referire la lingușire, ipocrizie și minciună.

Aristotel, în *Retorica* sa, (*Despre elocuțiune*, cartea III, cap. I) distinge astfel efectul de argument și explică acea căutare a efectului prin imperfecțiunea morală a publicului. Conform unei tradiții ce avea să devină mai apoi bine înrădăcinată, el merge până la a-și manifesta disprețul față de stil – „poetii, deși nu spuneau decât verzi și uscate, păreau a-și datora stilului gloria pe care-o dobândeau”.

Stilul este o abatere. Variația stilistică, în aceleași pagini în care Aristotel îl identifică efectului și ornamentului, se definește prin abaterea de la uzul curent: „Înlocuirea unui cuvânt printr-un altul dă vorbirii o formă mai elevată”. Există, deci, pe de-o parte elocuțiune clară, sau comună, atașată termenilor proprii și, pe de altă parte, elocuțiune elegantă, mizând pe abatere și substituție și care „dă limbajului o marcă străină, fiindcă îndepărtarea trezește mirare, iar mirarea este un lucru plăcut”.

Aceste ultime două trăsături ale stilului, cea de *ornament* și cea de *abatere*, sunt inseparabile: stilul, cel puțin începând de la Aristotel, este înțeles ca un ornament formal definit prin abaterea de la utilizarea neutră sau normală a limbajului. Din noțiunea de stil astfel înțeleasă decurg câteva opoziții binare bine cunoscute: este vorba despre „fond și formă”, „conținut și expresie”, „materie și mod”. Principiul de organizare al tuturor acestor opoziții este, bineînțeles, dualismul fundamental al limbajului și al gândirii. Legitimitatea noțiunii tradiționale de stil depinde de acest dualism. Axioma stilului este deci următoarea: *există mai multe moduri de a spune același lucru*, moduri care se disting prin stil. Iată de ce stilul, în sensul de ornament și abatere, presupune *sinonimia*. Raymond Queneau nu a încetat, în plin secol XX, să înțeleagă prin stil o variație pe o anumită temă: în ale sale *Exerciții de stil*, aceeași anecdotă este repetată de 99 de ori pe toate tonurile posibile și trecând prin toate registrele limbii franceze. Contestarea, discreditarea stilului înseamnă renunțarea la dualitatea limbaj/gândire și respingerea principiului semantic al sinonimiei.

Stilul este un gen sau un tip. Conform vechii retorici, stilul, ca alegere între mijloace de expresie, era legat de noțiunea de *aptum* sau de „cum se cuvine”. De pildă, în tratatul despre stil al lui Demetrius, sau în *Retorica* lui Aristotel: „Nu este îndeajuns să stăpânești materia discursului, trebuie să și vorbești cum se cuvine, aceasta fiind o condiție ca să-i dai o bună înfățișare”.

Stilul desemnează *proprietatea* discursului, adică adaptarea expresiei sale la scopurile acestuia.

Tratatele de retorică distingeau în mod tradițional nici mai mult nici mai puțin decât trei tipuri de stil: *stilus humilis* (simplu), *stilus mediocris* (temperat) și *stilus gravis* (înalt și sublim). Cicero, în *Orator*, asocia aceste trei stiluri celor trei mari școli de elocință: asianism (caracterizat prin bogăție sau pompă), aticism (caracterizat prin siguranța gustului) și genul rhodian (intermediar). În Evul Mediu, Diomede a identificat cele trei stiluri cu cele trei mari genuri, iar apoi, Donat, în comentariul său despre Vergiliu, le-a pus în legătură cu temele din *Bucolice*, din *Georgice* și din *Eneida*, respectiv cu poezia pastorală, poezia didactică și epopoea. Această tipologie a celor trei tipuri de stil, de atunci cunoscută sub denumirea de *rota Virgilii*, „roata lui Vergiliu”, a cunoscut o îndelungată stabilitate, de mai bine de o mie de ani. Ea corespunde unei ierarhii (familiar, mediu, nobil) ce înglobează fondul, expresia și compoziția. Montaigne a încălcat în mod deliberat această ierarhie, scriind în stilul „comic și privat” scrisori și conversații, alegându-și subiecte „mediocre” și, uneori, „sublime”.

Cele trei tipuri de stil mai sunt cunoscute și sub numele de *genera dicendi*: astfel, noțiunea de stil este la originea celei de gen, sau, mai exact, diferențele de gen au fost multă vreme tratate prin prisma noțiunii de stil (și a teoriei celor trei stiluri după care se clasifică discursurile și textele). Iată de ce, menționând, în capitolul IV, genul ca model de receptare, semnalam că el ar fi putut fi abordat și din perspectiva stilului.

Teoria celor trei tipuri de stil nu exclude posibilitatea ca o analiză stilistică mai amănunțită să precizeze caracteristicile proprii stilului fiecăruia, îndeosebi la poezii și oratorii considerați modele de stil, fără însă ca aceste diferențe stilistice

să fie luate drept expresie a unor individualități subiective. Stilul este o proprietate a discursului; el deține, deci, obiectivitatea unui cod de expresie. Dacă el se particularizează, înseamnă că este mai mult sau mai puțin adaptat, că se potrivește mai mult sau mai puțin cauzei. În acest sens, stilul rămâne legat de o scară de valori și de o prescripție. Cicero mai nota în același *Orator* că respectivele trei stiluri corespundeau unui număr de trei scopuri pe care oratorul și le propune: *probere* (a dovedi), *delectare* (a încânta) și *flectere* (a mișca).

Stilul este un simptom. Asocierea stilului și a individului s-a manifestat treptat, începând cu secolul al XVII-lea. La Mothe Le Vayer opune, de pildă, stilul individual caracterelor generice, apoi Dumarsais și d'Alembert încep să descrie stilul ca individualizare a artistului (Rastier, p. 226). Din acel moment, ambiguitatea ce însoțește termenul de „stil” în utilizarea sa contemporană reiese în mod limpede. Stilul are două laturi: este *obiectiv* în calitatea sa de cod de expresie, dar este și *subiectiv*, întrucât oglindește o singularitate. Plin de echivoc, acest cuvânt desemnează totodată diversitatea infinită de indivizi și clasificarea obișnuită a speciilor. În concepția modernă, moștenită de la curentul romantic, stilul este asociat mai mult *geniului* decât *genului*, el devenind obiectul unui cult, ca în cazul lui Flaubert, obsedat de lucrul asupra stilului. „Stilul pentru scriitor, precum culoarea pentru pictor, este nu atât o chestiune de tehnică, ci de viziune”, va scrie Proust cu prilejul revelației prilejuite de *Timpul regăsit*, încheind astfel tranziția spre o definiție a stilului ca viziune singulară, marcă a subiectului în cadrul discursului. Iată sensul pe care l-a moștenit stilistica, nouă disciplină a veacului al XIX-lea, ce a înlocuit retorica, după dispariția acesteia.

Ca trăsătură simptomatică, noțiunea de stil a intrat în vocabularul artelor plastice începând cu finele secolului al

XVIII-lea. Imensul său succes în critica de artă, în istoria artei, se datorează problemei atribuirii și autenticității operelor, care a căpătat o importanță crescândă odată cu dezvoltarea pieței de obiecte de artă. Stilul devine atunci o valoare comercială: identificarea unui stil atrage după sine o evaluare în termeni cuantificabili, un preț. O operă retrasă din catalogul unui pictor, atribuită unei școli și nu unui maestru, își pierde aproape orice valoare, și invers; bineînțeles, în cazul operelor literare lucrurile nu se petrec deloc la fel. De-acum înainte, stilul nu mai este legat de trăsăturile generice macroscopice, ci de detalii microscopice, de niște indicii firave, de niște urme infime, precum modul în care s-a trasat cu pensula, ori conturul unei unghii sau al unui lob al urechii, ce vor permite identificarea unui artist. Stilul ține de procese minuțioase ce au scăpat controlului efectiv al pictorului și pe care falsificatorul nu se va gândi să le reproducă; modelul cinegetic este readus în actualitate. În 1953, istoricul de artă Meyer Schapiro scria în excelentul său articol intitulat „Noțiunea de stil”:

Pentru arheolog, stilul se manifestă într-un motiv, sau un desen, ori în calitatea operei de artă pe care o depistează în mod direct și care îl ajută să localizeze sau să dateze opera stabilind totodată legături între grupuri de opere sau între culturi. Stilul este aici o trăsătură simptomatică, cum sunt caracterele non-estetice ale unui produs artizanal (Schapiro, p. 35).

Stilul a devenit astfel conceptul fundamental în istoria artei de-a lungul secolului al XIX-lea, acest lucru petrecându-se în toate sensurile termenului și la toate nivelurile estetice. Constatăm acest fapt, de pildă, la Heinrich Wölfflin, care consideră Renașterea și barocul două stiluri opuse, în același timp istorice și atemporale, două modalități de a vedea independente de conținut. Wölfflin reținea cinci perechi de opoziții prin care el definea stilul Renașterii și cel al secolului al

XVII-lea baroc, valabile în arhitectură, pictură, sculptură, și în artele decorative: linear/pitoresc, formă paralelă cu suprafața/formă oblică în adâncime, închis/deschis, compus/continuu, clar/relativ confuz. Mai apoi, aceste opoziții îi permiteau nu numai recunoașterea clasicului și barocului din secolele XVI și XVII, ci și depistarea trecerii necesare, în majoritatea perioadelor istorice, de la o variantă clasică la una barocă a ficcării stil.

Extinzându-se atât de mult în domeniul istoriei artei, noțiunea de stil a revenit în studiile literare cu sensul de detaliu simptomatic, mai ales la Leo Spitzer, ale cărui studii despre stil caută întotdeauna să descrie rețeaua de deviații infime ce permit caracterizarea viziunii asupra lumii pe care un individ o are, precum și a amprentei pe care el a lăsat-o în spiritul colectiv. Stilul ca viziune însă, după cum îl definea Proust, este deopotrivă punctul de pornire în critica conștiinței și critica tematică, acestea putând foarte bine fi descrise drept stilistici ale adâncimilor.

În fine, *stilul este o cultură*, în sensul sociologic și antropologic pe care germana (*Kultur*), engleza, și, ceva mai recent, franceza l-au dat acestui cuvânt, pentru a rezuma spiritualitatea, viziunea asupra lumii proprie unei comunități, oricare ar fi dimensiunea acesteia, acea *Weltanschauung*, conform termenului construit de către Schleiermacher. Cultura corespunde cu ceea ce, în secolul XIX, istoricii numeau *sufletul unei națiuni*, sau *rasă*, în sensul filologic al termenului, acela de unitate dintre limbă și manifestările simbolice ale unui grup. Împrumutată din teoria artei și aplicată la ansamblul unei culturi, noțiunea de stil desemnează atunci o valoare dominantă și un principiu de unitate, un set de trăsături comune proprii unei comunități primate prin prisma ansamblului manifestărilor sale simbolice. Schapiro își începe articolul despre stil în următorii termeni:

Prin „stil” se înțelege forma constantă – și, uneori, elementele, calitățile și expresia constante – în arta unui individ sau a unui grup de indivizi. Termenul se aplică, de asemenea, la activitatea globală a unui individ sau a unei societăți, ca atunci când vorbim despre „stil de viață” sau despre „stilul unei civilizații” (*ibid.*, p. 35).

Dificultatea ni se înfățișează imediat: stilul desemnează o constantă atât la individ, cât și în cadrul unei civilizații. Continuarea citatului revelează umanismul ce justifică această analogie:

Stilul este o manifestare a culturii ca totalitate; este semnul vizibil al unității sale. Stilul reflectă și proiectează „forma interioară” a gândirii și a sentimentului la nivel colectiv [...]. În acest sens se vorbește despre omul clasic, respectiv despre omul medieval sau omul Renașterii (*ibid.*, p. 36).

O civilizație sau o cultură ar putea, deci, fi recunoscută după stilul său, perceput ca o schemă, un model global, un motiv dominant. În *Declinul Occidentului*, Oswald Spengler ajungea chiar să caracterizeze întregul Occident printr-o trăsătură de stil:

Catedralele, orologiile, creditul, contrapunctul, calculul infinezimal, contabilitatea în parte dublă și perspectiva în pictură ilustrează calitatea comună – tinderea spre infinit – care caracterizează cultura occidentală luată în ansamblul său (citat de Schapiro, p.89).

Vulnerabilitatea noțiunii de stil în fața ofensivelor lingviștilor este cât se poate de limpede în această imensă generalizare. Astfel, stilul, în sensul său cel mai larg, este un ansamblu de trăsături formale detectabile, și, în același timp, simptomul unei personalități (individ, grup, perioadă). Descriind, analizând un stil în complicatele sale detalii, interpretul reconstituie sufletul acestei personalități.

Așadar, stilul este departe de a fi un concept pur; el este o noțiune complexă, bogată, ambiguă, multiplă. În loc să se lepede de accepțiunile sale anterioare pe măsura dobândirii altora noi, acest cuvânt le-a cumulat, putând astăzi să le primească pe toate: normă, ornament, abatere, tip, simptom, cultură – iată ce vrem să exprimăm, separat sau simultan, atunci când vorbim de un stil.

Limbă, stil, scriitură

După dispariția retoricii în secolul XIX, stilistica a moștenit problema stilului: după cum ne semnaleză Bloch și Wartburg, numele acestei discipline, împrumutat din limba germană, și-a făcut apariția în limba franceză în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Obiecțiile s-au înmulțit însă foarte repede: cât de pertinentă este o clasificare ce se întinde până la indivizi? Problema era deja veche: poate oare exista o știință a particularului? Stilistica a rămas o materie instabilă din pricina polisemiei cuvântului „stil”, și, mai cu seamă, din cauza tensiunii, a echilibrului fragil sau chiar imposibil care caracterizează o noțiune situată la frontiera dintre privat și public, dintre individ și mulțime. În mod inevitabil, stilul comportă două aspecte: un aspect colectiv și unul individual, sau o latură îndreptată către *sociolect* și o alta îndreptată către *idiolect*, pentru a folosi termenii moderni. Vechea retorică așeza laolaltă aceste două aspecte ale stilului. Pe de-o parte, ea considera că stilurile nu existau într-un număr infinit, și nici măcar că ele ar fi prea multe, ci numai trei (înalt, mediocru și umil). Pe de altă parte, vechea retorică distingea stilul lui Demostene de stilul lui Isocrate. Această divergență – există trei stiluri; fiecare cu stilul său – era rezolvată susținându-se faptul că stilul individual nu era altceva decât stilul colectiv, mai

mult sau mai puțin adaptat, mai mult sau mai puțin adecvat cauzei pe care o slujea. După perioada retoricii, latura colectivă și deliberată a stilului a fost tot mai puțin cercetată, aceasta în avantajul stilului ca expresie a unei subiectivități, ca manifestare simptomatică a unei ființe umane.

În lucrarea sa *Précis de stylistique* Charles Bailly, elev al lui Saussure, lua poziție împotriva acestei orientări, căutând să întemeieze o știință a stilisticii prin separarea stilului atât de individ cât și de literatură (așa cum Saussure se distanțase de *vorbire* pentru a face din *limbă* obiectul științei lingvistice). Stilistica lui Bailly este, deci, o repertoriere a mijloacelor de expresie ale limbii orale. Lăsând la o parte această excepție, stilistica a vizat întotdeauna individul și literatura, ca în acele monografii despre scriitori de tipul „Omul și opera” care, de obicei, se încheiau cu un capitol intitulat „Stilul lui André Chénier” sau „Stilul lui Lamartine”. În Franța, stilistica literară din prima jumătate a secolului XX, ca și istoria literară de care depindea, a avut ca obiect studierea marilor scriitori francezi.

Or, atunci când o latură a stilului este puțin cunoscută, ea revine imediat sub forma unei alte vocabule. Demersul lui Barthes, în *Gradul zero al scriiturii*, este, sub acest aspect, foarte curios, ba chiar ironic, fără a se înțelege prea bine dacă Barthes însuși îl percepea în acest fel. El distinge *limba*, ca un dat social față de care scriitorul este neputincios (acesta o găsește gata formată și trebuie să i se supună), și *stilul*, în sensul său unic ce s-a impus de la romantism încoace, perceput ca natură, corp, singularitate inalienabilă față de care, iarăși, scriitorul este neputincios, de vreme ce ea este însăși ființa lui. Această dualitate nu îi este însă suficientă lui Barthes pentru a descrie literatura. Prin urmare, între cele două, limbă și stil, ambele impuse din exterior și, respectiv, din interior, el inventează *scriitura*. „Limba și stilul, spune Barthes, sunt forțe oarbe; scriitura este un act de solidaritate istorică” (Barthes,

1953, p.14). Scriituri, afirmă el, există mai multe la un moment dat, astăzi, de pildă, dar ele nu sunt în număr infinit; ele sunt doar câteva, dintre care trebuie ales. De fapt, ele nici nu sunt decât patru – scriitura îngrijită, cea populistă, cea neutră și cea vorbită (*ibid.*, p. 45) –, ba chiar numai trei, întrucât a doua, cea populistă, nu este decât o variantă a primei, cea îngrijită (*ibid.*, p. 49). Există, în cele din urmă, trei tipuri de scriituri: cea îngrijită, cea neutră și cea vorbită: această tripartiție se aseamănă foarte mult cu cele trei stiluri ale vechii retorici: înalt, mediu și inferior.

Sub titulatura de scriitură, Barthes a reinventat ceea ce retorica numea stil, „alegerea generală a unui ton, a unui *ethos*, dacă vreți” (*ibid.*, p. 14). Ca și cum ar fi vorba de un lucru indispensabil, el a regăsit singur tripartiția acelor *genera dicendi*, acea clasificare ternară a genurilor, a tipurilor sau modurilor de a vorbi, clasificare cu care, vreme de un mileniu, stilul fusese identificat. Într-un fel, Barthes și-a petrecut viața încercând să reînvie retorica, până în momentul în care și-a dat seama de acest lucru, consacându-i anume un seminar („Vechea retorică, memento”, 1970). Era oare conștient, prin anii ‘50, că sub denumirea de scriitură el reabilita noțiunea clasică de stil? Sau era atât de pătruns de noțiunea romantică de stil – „Stilul este omul însuși” – încât credea în noutatea acestei departajări între limbă și stil, în sensul său modern? Cum am putea ști? La vremea respectivă, Barthes nu era familiarizat nici cu Saussure, nici cu Bailly. La Bailly, stilul era deja separat de limba și vorbirea postulate de Saussure, sau, oricum, reprezenta o componentă colectivă a vorbirii diferită de limbă. La același Bailly, stilul nu era literar, în timp ce în cazul lui Barthes, scriitura este definiția însăși a literaturii: „Plasată în centrul problematicii literare, ce nu începe decât cu ea, scriitura este, deci, în mod esențial, morala formei” (Barthes, 1953, p. 15).

Este mai interesant să considerăm că Barthes nu știa că, sub denumirea de scriitură, el ajungea, de fapt, la vechea noțiune retorică de stil. Retorica dispăruse din învățământul de după 1870, iar Barthes aparținea celei de-a doua generații de liceeni care nu mai învățaseră vechea artă de a convinge și de a plăcea. Ca și lui Paulhan, în *Les Fleurs de Tarbes*, îi lipsea retorica, întrucât nu o cunoștea. Retorica nu îi lipsește lui Sartre, care, în *Ce este literatura?*, nu apelează la un mediator între cuvinte și lucruri, sau consideră că poezia utilizează cuvintele însele drept lucruri. Or, Barthes a reînviat chiar stilul, în sensul avut de acest cuvânt în retorică. Cu toate că se distinge de stilul luat în sens individualist, noțiunea sa de scriitură nu se identifică nici cu stilul definit în secolul al XIX-lea de către tradiția germanică, adică stilul interpretat ca fiind *Kultur*. după cum am putut vedea, stilul ca gândire, ca esență a unui grup, a unei perioade sau școli, sau chiar ca esență a unei națiuni. Barthes revine în mai multe rânduri asupra alegerii inevitabile pe care o presupune scriitura. Vom continua aici lectura pasajului citat anterior: „Scriitura este deci, în mod esențial, morala formei, este alegerea ariei sociale în cadrul căreia scriitorul decide să situeze Natura limbajului său.” Alegere, responsabilitate, libertate: scriitura este într-adevăr retorică, non-organică. Invenția lui Barthes privind scriitura ar demonstra, așadar, caracterul ineluctabil al noțiunii retorice de stil, ea neputând fi ocolită.

Împotriva stilului

În 1953, Barthes nu condamna încă stilul din stilistică, dar reinventa stilul din retorică. Totuși, odată cu avântul luat de lingvistică, stilul avea să fie în curând discreditat, din cauza ambiguității, a impurității sale de ordin teoretic. Stilul depinde

de dualism, pe care teoria literară l-a atacat din plin. Noțiunea tradițională de stil este pusă în rând cu celelalte „oi negre” ale teoriei literare: sprijinindu-se pe posibilitatea sinonimiei (există mai multe moduri de a spune același lucru), ea presupune referința (un lucru ce trebuie spus) și intenția (alegerea între mai multe moduri de expresie).

Ofensivele întreprinse de lingvistică în perioada sa de apogeu nu au cruțat stilistica, tratată ca disciplină de tranziție între dispariția retoricii și avântul noii poetici (1870 –1960). Stilul a fost considerat atunci un concept „preteoretic”, pe care știința limbii trebuie să-l depășească. Numărul 3 al revistei *Langue française* din 1969, intitulat „Stilistica”, efectua, de fapt, un proces al acestei discipline. Michel Arrivé, în lucrarea sa *Postulats pour la description linguistique des textes littéraires*, declara că stilistica era „aproape moartă” (Arrivé, p. 3) și sortită să dispară în folosul descrierii lingvistice a textului literar, conform modelului structuralist sau transformațional furnizat de celebrul articol al lui Jakobson și Lévi-Strauss despre poemul „Pisicile”, de Baudelaire (1962). Riffaterre, ale cărui prime articole fuseseră publicate sub egida „stilisticii structurale”, nu avea să mai vorbească nici despre stil, nici despre stilistică după 1970, substituindu-i acesteia din urmă „semiotica poeziei”.

Contestarea stilului a vizat în principal definirea sa ca alegere conștientă între diverse posibilități, ea fiind, de fapt, derivată din critica intenției. Bailly considera, de pildă, că literatorul „utilizează limba voluntar și conștient [...] și, mai ales, utilizează limba cu o intenție estetică” (Bailly, 1951, p. 19). Sau, după cum afirma Stephen Ullmann la începutul unei lucrări clasice cu privire la stil apărută în anii '50: „Nu se poate vorbi de stil decât dacă vorbitorul sau scriitorul are posibilitatea de a alege între forme de expresie distincte. Sinonimia, în sensul cel mai larg, se află la baza oricărei probleme de stil” (Ullmann, p. 6). Iată acea condiție necesară și suficientă a stilului, pe care

lingviștii aveau să o respingă curând, întrucât, în opinia lor, variațiile stilistice nu erau altceva decât niște diferențe semantice. Principiul conform căruia forma (stilul) ar varia, în timp ce conținutul (sensul) ar rămâne constant, este unul contestabil. Deși puțin înclinat spre demersul teoretic, un critic britanic observa, la finele anilor '60: „Cu cât reflectăm mai mult, cu atât posibilitatea de a vorbi despre diferite moduri de a spune un lucru devine îndoielnică; a spune într-un alt fel, nu înseamnă, de fapt, a spune altceva?” (Hough, p. 4). Sinonimia este, deci, suspectă și iluzorie, sau chiar imposibil de apărut; doi termeni nu au niciodată aceeași semnificație, două fraze nu au niciodată exact același sens. În consecință, stilul, golit de substanță, ar fi nul și neavenit, iar stilistica ar fi condamnată să se topească în materia lingvisticii.

Stanley Fish, deja citat cu privire la critica sa radicală a teoriilor receptării, s-a arătat a fi deopotrivă cel mai intransigent dintre cenzori față de principiul fundamental al stilisticii anume posibilitatea ca același lucru să fie exprimat în forme diferite, sau existența unor diferite moduri de a spune același lucru. În două articole din 1972 și 1977, Fish susținea că acest principiu este circular. Principul în cauză autorizează, de fapt, un demers compus din două etape, care se dovedesc, însă, inseparabile, contrazicând analiza:

- scheme formale sunt mai întâi degajate cu ajutorul unui model descriptiv (lingvistic, retoric, poetic);

- aceste scheme formale sunt apoi interpretate, adică judecate ca moduri de expresie ale unor semnificații ce pot fi izolate și care ar fi putut fi exprimate prin alte mijloace, care mijloace nu ar fi reflectat semnificațiile respective (ca niște icoane sau indici, în terminologia lui Pierce), ci le-ar fi semnat (ca niște simboluri, potrivit lui Pierce).

Argumentația dezvoltată de Fish se apropie de cea utilizată de el împotriva teoriilor receptării, atunci când

contesta „cititorul implicit” ca avatar al autorului și susține că interpretarea prevala, în mod obligatoriu, asupra textului. Dacă procedura stilisticii este circulară, sau paradoxală și vicioasă, acest lucru se întâmplă pentru că articularea, sau trecerea, între descriere și interpretare este arbitrară, iar interpretarea precedă în mod necesar descrierea. Nu descriem decât ceea ce am preinterpretat. Definierea configurațiilor pertinente pentru descriere este, deci, ghidată de o interpretare implicită:

Actul descrierii – susține Fish – este prin el însuși o interpretare, așadar, stilisticianul nu este niciodată în contact cu un fapt care să fi fost definit în mod independent (adică obiectiv). În realitate, însuși formalismul presupus a fi baza analizei acelui fapt [...] nu este decât o construcție interpretativă, la fel ca poemul pe care trebuie să-l explici: [...] construcția unei interpretări și construcția gramaticii sunt una și aceeași activitate (Fish, p. 246).

Deși Heidegger avertizase în privința acestei asimilări, Fish denunță orice cerc hermeneutic ca fiind unul vicios. „Cercul filologic”, reitiera Spitzer pe urmele lui Heidegger, nu implică faptul de a ne-nvârti în cerc, în jurul a ceea ce cunoaștem deja; nu este vorba de a bate pasul pe loc » (Spitzer, p. 66). Astfel de formule sunt însă considerate astăzi drept pure negări. Închiderea celuiilalt în propria sa alteritate, restituirea valorilor alienate de timp și distanță, proiect ce răspundea criticii rațiunii care identifică, nu rezistă abordării prin prisma discontinuității, ce izolează comunitățile și indivizii în identitatea lor.

Studiul stilului, care favorizează adversari precum Fish, se bazează pe două ipoteze ireconciliabile:

- separarea formei și a fondului, ce permite izolarea unei componente formale (permite descrierea ei);
- legătura organică a formei și a fondului, ce permite interpretarea unui fapt stilistic.

În esență, este vorba aici chiar de acel dualism sau binarism, pe care se bazează noțiunea tradițională de stil și care a fost considerat absurd și lipsit de fundament de către lingviști și teoreticienii literari. Aflată în centrul ideii de stil, distincția dintre gândire și expresie – ce face posibilă sinonimia – a fost ținta preferată a atacurilor. Noțiunea de expresie presupune existența unui conținut distinct de această expresie, cum o sugerează cuplurile obișnuite de tipul interior/exterior, corp/haină etc. De unde și o concepție instrumentală privind expresia (percepută ca plus și ornament), o viziune asupra limbajului ca traducere a gândirii prin mijloace de expresie, împinsă până la caricaturizare în tezele și monografiile gen „Omul și opera”. În cadrul lor, ultimul capitol este consacrat „stilului scriitorului”, esențialul venind, bineînțeles, înainte, și fiind chiar gândirea.

Acest dualism al conținutului și al formei, loc comun al gândirii occidentale, era deja prezent la Aristotel, în cuplul *muthos* și *lexis*, istorie și subiect, pe de-o parte, și expresie, de cealaltă (*Poetica*, cap. XX-XXII). Expresia, spunea Aristotel, este „manifestarea sensului (*hermèneia*) cu ajutorul numelor”. Stilistica, succedând retoricii, a perpetuat, explicit sau nu, dualismul *inventio/elocutio*. Bailly opune în mod sistematic *cunoașterea* și *emoția*: „Stilistica, spune el, studiază faptele de expresie ale limbajului organizat din punctul de vedere al conținutului lor afectiv, adică expresia faptelor de sensibilitate prin limbaj și acțiunea faptelor de limbaj asupra sensibilității” (Bailly, 1951, p. 16).

Combătând acest dualism, noua descriere lingvistică promovată în anii '60 urmărea constituirea unei stilistici a unității limbajului și a gândirii, sau, mai degrabă, a unei antistilistici care să detroneze axioma vechii stilistici a mijloacelor și procedeelelor. Benveniste, într-un important articol de-al său intitulat „Categoriile de gândire și categoriile de limbă”

(1958), susținea că, fără limbă, gândirea este atât de vagă și de nediferențiată încât rămâne inexprimabilă. Cum „să înțelegem gândirea ca și conținut distinct de forma pe care i-o conferă limbajul?” El trăgea următoare concluzie: „Forma lingvistică este, așadar, nu numai condiția de transmisibilitate, ci, mai întâi de toate, condiția de realizare a gândirii. Nu cunoaștem gândirea decât odată ce ea a fost deja adaptată cadrului limbii” (Benveniste, 1966, p. 64).

Teza unității nefragmentabile a gândirii și limbajului, nou loc comun asupra căruia lingvistica și filosofia contemporane teoriei literare au insistat mult, părea să condamne la dispariție studiile despre stil, de vreme ce principiul tradițional al sinonimiei era anulat. Stilul și stilistica trebuiau să fie sacrificate în numele acestui principiu de „totul sau nimic” pe care, după cum am văzut, teoreticienii literari îl aplicau autorului, lumii și cititorului. Contestarea stilisticii a orientat, deci, cercetarea asupra limbii literare în două direcții diametral opuse: pe de-o parte, descrierea lingvistică a textului, presupusă obiectivă și sistematică, lipsită de orice interpretare, ca și cum acest lucru ar fi posibil, iar, pe de altă parte, această stilistică pe care eu am numit-o „profundă”, asumat interpretativă, legând între ele forme și teme, obsesii și mentalități. Printr-un paradox cel puțin la fel de curios ca și acela prin care Barthes a reinventat retorica, atât descrierea lingvistică a textului literar, cât și stilistica adâncimilor au condus la reîntoarcerea stilului.

Normă, abatere. context

Problema stilisticii, așa cum a fost ea înfățișată de Stanley Fish, consta în circularitatea sa: interpretarea implica în prealabil descriere, iar descrierea implica în prealabil interpretare. Pentru a rezolva dilema, s-au gândit literații

influențați de teorie și lingvistică. nu ar fi oare suficient să vizezi exhaustivitatea. să descrii *totul*. fără a mai interpreta trăsăturile relevante. și fără a mai lua în seamă nici sensul. nici semnificația lor? Pe acest model. studiul formal cel mai minuțios. și. oricum. cel mai cunoscut. referință obligatorie a oricărei descrieri lingvistice a textului literar. a fost articolul scris în 1962 de către Jakobson și Lévi-Strauss despre poemul „Pisicile”, al lui Baudelaire. Obiecțiile nu au întârziat, ele fiind previzibile. După cum Riffaterre a afirmat încă din 1966, această metodă era lipsită de obiect. întrucât categoriile descrierii lingvistice nu sunt neapărat pertinente din punct de vedere literar: „Nici o analiză gramaticală a unui poem nu ne poate oferi mai mult decât gramatica poemului”. a ripostat el într-o memorabilă formulă (Riffaterre, 1966, 1971, p. 325).

Lingvistica structuralistă pretindea că desființează stilistica. integrând-o și depășind-o. înlocuind considerațiile mai mult sau mai puțin capricioase și inutile privitoare la stilul poetului cu descrierea obiectivă și studiul formal al limbii unui poem. Blamul exprimat de Riffaterre viza relevanța (*relevance*) sau validitatea literară a categoriilor lingvistice utilizate de Jakobson și Lévi-Strauss. Toate descrierile lor sunt frumoase și corecte. iar ambiția lor de exhaustivitate admirabilă. dar ce anume ne demonstrează, oare, că structurile pe care cei doi le scot la lumină sunt nu numai lingvistice, ci și literare? Ce ne poate spune că și cititorul le percepe. că ele construiesc un sens? Întrebarea vizează și existența unei medieri, de astă dată între limbă și literatură. pentru a rezolva o alternativă exagerată. O descriere lingvistică. este ea, oare. *ipso facto* una literară? Sau există. între cele două. un nivel ce face ca atare trăsătură lingvistică să fie pertinentă din punct de vedere literar. adică poetic marcată în ochii cititorului?

În mod tradițional, noțiunile solidare de *normă* și *abatere* permiteau rezolvarea chestiunii pertinentei literare a unei trăsături lingvistice. Stilul, în substanța sa, însemna licență poetică, abatere de la uzul socotit normal al limbii. Or, la Jakobson, noțiunea de stil a dispărut, și, odată cu ea, cuplul *normă/abatere*. Conform schemei funcționale a comunicării literare elaborate de Jakobson, stilul a fost înlocuit prin funcția *emotivă* sau *expresivă* a limbajului, care pune accentul pe vorbitor și prin funcția *poetică*, insistând asupra mesajului în sine. Dar ce tip anume de analiză se ocupă de funcția expresivă? Acest lucru nu ni se spune. Iar poetica, se ocupă ea, oare, doar de funcția poetică, excluzându-le pe celelalte? Nici asta nu ni se spune. În fine, nici funcția expresivă, nici funcția poetică nu mai sunt evaluate, se pare, în raport cu o normă.

Problema cu care se confrunta Riffaterre semăna destul de mult cu aceea de care se lovisse Barthes: noțiunea de stil se cerea a fi salvată – Riffaterre nu ajunsese încă să renunțe la ea –, fără însă a se recurge la dualismul normă/abatere, de pe acum prost văzut, ca orice dualism, întrucât trimiterea, în ultimă instanță, la dualismul limbaj/gândire. Din acest veritabil impas, Riffaterre iese într-un mod admirabil, de-a dreptul acrobatic, printr-un articol contemporan intitulat „Criterii pentru analiza stilului” (1960): „Stilul, decretează el, este înțeles ca o subliniere (*emphasis*) (expresivă, afectivă sau estetică) adăugată informației transmise de structura lingvistică, fără alterarea sensului” (Riffaterre, 1971, p. 30). Această primă definiție nu schimbă cu nimic tradiția și rămâne conformă stilului de totdeauna: stilul este un plus care adaugă ceva sensului cognitiv fără a-l modifica, o variație cu rol ornamental suprapusă unui invariant semantic, o scoatere în evidență, o accentuare a semnificației prin alte mijloace, în principal expresive. Într-adevăr, dar iată-ne înapoi la vechea problematică a stilului ca haină, mască sau machiaj, problematică devenită obiect de

blam. Cum să concepem a abatere fără a ne referi la o normă, o variație – fără un invariant subiacent? Riffaterre dezvoltă în această privință o lungă și foarte subtilă paranteză:

Definiție nepotrivită, deoarece pare să presupună o semnificație de bază – un fel de grad zero – față de care s-ar măsura intensificările () astfel de semnificație nu se poate obține decât printr-un fel de traducere (ceea ce ar distruge textul ca obiect), ori printr-o critică a intenției (ceea ce ar înlocui faptul scriiturii cu ipoteze despre autor) (*ibid.*, p. 31).

Riffaterre remarcă în mod deschis dificultățile pe care le ridică prima sa definiție a stilului în ochii unui adversar al dualismului, și retractează imediat ceea ce afirmase. A concepe stilul ca abatere sau accentuare presupune o normă sau o referință, adică un lucru ce trebuie accentuat sau subliniat: o intenție, un gând exterior limbajului, sau care îi preexistă. În consecință se autocorectează:

Mă gândeam la o intensitate măsurată, în fiecare punct din enunț (de pe axa sintagmatică), pe axa paradigmatică, unde cuvântul care figurează în text este mai mult sau mai puțin „puternic” decât sinonimele sau substitutele sale posibile: el nu diferă de ele prin sens. Totuși, sensul său, oricare-ar fi el la nivelul limbii, este în mod cert alterat în text de ceea ce îl precede și de ceea ce îi urmează (retroacțiune).

Precizarea nu este una prea clară. Oricum, ea urmărește ca definirea stilului drept o accentuare să nu presupună existența unui principiu de sinonimie. Cu toate acestea, cuvântul este prezent: „sinonime sau substitute posibile”. Riffaterre caută să alunece dinspre paradigmatic spre sintagmatic, ca indicator sau etalon al accentuării. Bineînțeles, accentuarea se măsoară în raport cu un sinonim sau substitut absent (pe axa paradigmatică), dar accentuarea se măsoară deopotrivă (aceeași

accentuare sau o alta) în raport cu contextul sintagmatic, sau, în orice caz, contextul este acela ce permite descoperirea ei. Riffaterre, trece astfel de la o noțiune de abatere față de normă la o noțiune de abatere față de un context. Fără a nega faptul că stilul depinde de un raport *in absentia* (sinonimie sau substituție), Riffaterre susține că acest raport este desemnat (subliniat) de un raport *in presentia* (ceea ce el va numi mai apoi *agramaticalitate*). O abatere în linie (agramaticalitate contextuală, sau „co-textuală”) desemnează o abatere în paralel (trăsătură de stil în sensul tradițional):

Este mai clar și mai economic să spunem că stilul este scoaterea în relief ce impune anumite elemente ale secvenței verbale în atenția cititorului, astfel încât acesta nu le poate omite fără a mutila textul și nu le poate descifra fără a le găsi semnificative și caracteristice (ceea ce el raționalizează recunoscând în ele o formă de artă, o personalitate, o intenție etc.).

Stilul în sens tradițional, fără a fi eliminat, este astfel înțeles ca raționalizare (în profunzime) a unui efect de lectură (la suprafață). Stilul este așteptare înșelată, sau, în orice caz, stilul nu există fără de ea. Riffaterre poate să închidă atunci paranteza și să își reia definiția prealabilă dată stilului, care, își redobândește, de pe acum, legitimitatea: „Ceea ce înseamnă că limbajul exprimă ceea ce stilul pune în valoare [...]” Introducerea cititorului a rezolvat problema ridicată de definirea stilului ca accentuare a ceea ce nu exista înaintea stilului. Stilul nu mai este opus referinței, deoarece fondul pe care el este perceput, ca o scoatere în relief, nu ar fi el însuși perceput în lipsa acestei reliefări.

Ne întrebam dacă Barthes era conștient de faptul că reinventase stilul ca *genus dicendi*. În ceea ce-l privește pe Riffaterre, premeditarea este lucru cert, iar acțiunea de reîntemeiere a stilului, văzut ca abatere sau ornament, este riguros deliberată: o abatere sau un ornament care constituie

Înșuși lucrul de la care se abate și pe care îl ornamentează, dar care, prin aceasta, nu este mai puțin abatere sau ornament. Cu Riffaterre, nu ne reîntoarcem la vechiul sens retoric al stilului, aceea *rota Vergilii*, ci la sensul clasic și tradițional, acela din retoricile bazate pe *elocutio*, în care tropul și figura de stil s-au impus în centrul atenției, în detrimentul tripartitei stilurilor. Mai târziu, Riffaterre va evita să vorbească de stil, devenit rapid un cuvânt-tabu; a sa „stilistică structurală”, cum o numea el la acea vreme, va face loc unei „semiotici a poeziei”. Stilul, ca abatere desemnată de context, va fi redenumit „agramaticalitate”, printr-un împrumut clar din lingvistică, devenită știința de referință. Noțiunea de stil nu și-a schimbat însă fundamental sensul: ea permite efectuarea unei analize a abaterii, chiar dacă denumirea de *stilistică* a trebuit sacrificată zeilor momentului.

Stilul ca gândire

Utopia descrierii lingvistice obiective și exhaustive a textului literar a absorbit un număr mare de văjnice eforturi în anii '60-'70: nenumărate au fost pastișele după articolul realizat de Jakobson și Lévi-Strauss. Călaltă tentație era de a accepta definiția stilului ca viziune asupra lumii, proprie unui individ sau unei clase de indivizi, în sensul acceptat de istoria artei. De altfel, această concepție asupra stilului nu ducea lipsă de mari precursori. Ea aducea aminte de tradiția lingvistică romantică și postromantică germană, care, de la Johann Herder și Wilhelm von Humboldt, până la Ernst Cassirer, identifica limbă, literatură și cultură (Combe, p.78-79). Această filosofie a limbajului, răspândită în rândul comparatiștilor indo-europeniști, era acceptată și în Franța, de pildă de Antoine Meillet și Gustave Guillaume, ea ajungând probabil pe această filieră până la Benveniste, care, în articolul său, leagă categoriile

de limbă și categoriile de gândire. Pericolul dualismului este evitat, întrucât limba este considerată principiul gândirii, și nu expresia sa, conform unei doctrine ce nu-i era străină nici gândirii lui Saussure, la rândul lui indo-europenist, pentru el limba corespunzând unui decupaj simultan al realului în unități de sunet și unități de sens.

() parte din reflecția asupra stilului a reluat, deci, sensul dat acestui cuvânt de istoria artei și de antropologie. Am semnalat deja conformitatea stilisticii lui Spitzer, precum și a criticii tematice, cu această concepție despre stil. În perioada în care stilistica era contestată de lingvistică, Jean Starobinski propunea pentru stilistică un proiect alternativ: „În critică, spunea el, acțiunea convergentă a fenomenologiei și psihanalizei s-ar putea numi stilistică” (Starobinski, 1964, 1970, p. 282). Constituirea unei fenomenologii psihanalitice a textului literar, iată ambiția pe care stilistica mai putea încă să și-o revendice în fața lingvisticii, pe urmele lui Gaston Bachelard și a școlii de la Geneva.

Stilistica lui Spitzer se baza pe principiul unității organice dintre gândire și limbă, atât din punct de vedere al colectivității, cât și din punct de vedere al individului. După cum el însuși amintea în 1948, ca și prietenul său Karl Vossler, ce se referea la ansamblul unei literaturi naționale în raport cu totalitatea limbii sale, Spitzer pune o întrebare analogă, dar mai modestă, a cărei formă primă o redăm aici: „Se poate recunoaște spiritul unui scriitor după limbajul său particular?” (Spitzer, p. 53). Prin studiul stilului, grație caracterizării individualității unui scriitor prin deviația stilistică specifică, Spitzer spera să poată „arunca o punte între lingvistică și istoria literară” (*ibid.*, p. 57), socotind că va reconcilia astfel vechile rude vrăjmașe din lumea literelor. Pentru Spitzer, stilul nu mai are, așadar, nimic în comun cu vreo alegere conștientă

a autorului; ca deviație. Însă, stilul este expresia unui „*etimon spiritual*”, a unei „*rădăcini psihologice*”:

Pe când citeam romane franceze moderne, deprinsesem obiceiul de a sublinia expresiile a căror abatere față de uzul general mă frapa, și, adesea, odată adunate pasajele astfel subliniate, ele păreau să prindă o anumită consistență. Mă întrebam dacă nu cumva se poate stabili un numitor comun pentru toate, sau aproape toate aceste deviații: nu s-ar putea oare găsi radicalul spiritual, rădăcina psihologică a diferitelor trăsături de stil care marchează individualitatea unui scriitor? (*ibid.*, p. 54)

Trăsătura de stil se pretează interpretării ca simptom, individual sau colectiv, al culturii în cadrul limbii. Și, ca și în istoria artei, ea ține de un detaliu sau de un fragment, de un indiciu infim și marginal, care permite reconstruirea unei întregi viziuni asupra lumii. Modelul stilisticianului este, din nou, vânătorul, detectivul sau ghicitorul, pe care Ginzburg îl evidențiază. Spitzer este adeptul cercului hermeneutic, ca mișcare bidirecțională între detaliile periferice și principiul creator, el efectuând o anticipare sau o intuire a întregului. Fiecare din studiile despre stil scrise de Spitzer „acordă tot atâta atenție unui detaliu lingvistic ca și sensului unei opere de artă” (*ibid.*, p. 64), căutând astfel să identifice o viziune colectivă și individuală asupra lumii, o gândire non-rațională, dar simbolică, cu principiul unei opere.

Asemănarea cu Proust este evidentă în cadrul acestei teorii a stilului perceput ca gândire sau viziune. Într-un plan mai general, însă, întreaga critică tematică ar putea fi descrisă ca o stilistică a temelor, de vreme și ea se bazează tot pe ipoteza unei unități profunde a limbajului și a gândirii. Vorbind despre intenție (vezi cap. 2) am făcut deja referire la această critică tematică (vezi cap. 2). văzută ca ultimă ređută a partizanilor autorului, care, odată discreditată „intenția sa clară și lucidă”, a fost identificat cu „gândirea sa nedeterminată”. În materie de

stil, regăsim această modalitate critică exact în aceeași poziție de mijloc, și deci puțin confortabilă, încercând să se demarceze de extreme, undeva la jumătatea drumului dintre fideliile susținători ai vechii stilistici a autorilor și zeloșii adepți ai noii lingvistici a textului. Prin urmare, ea este victima deriziunii venite din ambele direcții, acuzată că renunță la esența literaturii, că s-ar compromite prin idealism și că ar reintroduce un dualism mascat. Despre diversele variante ale stilisticii profunde – fie că e vorba de Spitzer, de critica tematică sau de antropologia imaginarului – nu putem, oare, afirma, așa cum o făcea Kermode pentru estetica receptării, că prin ele teoria literară a făcut joncțiunea cu bunul simț? Din păcate, acest lucru înscamnă în ceea ce le privește o condamnare sigură.

Alte referințe au permis o aparentă complicare a dualismului, adică o perpetuare a lui. Georges Molinié, de pildă, redefinesc astăzi obiectul stilisticii prin raportare la Hjelmslev, care distingea, pe de-o parte, substanța și forma *conținutului*, iar, pe de altă parte, substanța și forma *expresiei* (vezi cap. 1): pentru Molinié, stilul nu are legătură cu substanța conținutului (ideologia scriitorului), dar este uneori legat de substanța expresiei (materialul sonor) și întotdeauna de forma conținutului (locurile argumentației) și de forma expresiei (figuri, distribuția textului) (Molinié, 1989, p.4). Astfel, stilul se găsește în subiect (forma conținutului), iar subiectul se găsește în stil (forma expresiei). Iată o modalitate inteligentă de a reabilita stilistica, dincolo de domeniul lingvisticii. Nu este, însă, sigur că acuzele de dualism pot fi astfel evitate, întrucât aici distincția dintre acele *inventio* și *elocutio* din retorică rămâne pe primul plan.

Reîntoarcerea stilului

Trebuie să admitem că stilul a supraviețuit atacurilor venite din partea lingvisticii. Despre el se vorbește în continuare, iar

atunci când îl reducem la unul din cei doi poli ai săi (individual sau colectiv), celălalt apare și el neîntârziat, ca prin farmec, de pildă la Barthes, în perioada sa timpurie, care, între limbă și stil, reinventa scriitura, ori la Riffaterre, care, tot într-o perioadă timpurie, revaloriza abaterea ca agramaticalitate. Există un caracter manifest al faptului de stil, pe care îl confirmă chiar pașișele, fie că sunt cele ale lui Proust, Reboux și Muller, care speculează idiotismele scriitorilor, fie că este vorba de exercițiile de stil ale lui Queneau, ce recurg la numeroase turnuri sintactice și variații de vocabular, de la registrul academic până la cel argotic.

Dar cum să se răspundă obiecției dezonorante formulate la adresa sinonimiei, respectiv aceea că *a spune altfel același lucru, înseamnă a spune altceva*? Noțiunea tradițională de stil presupune noțiunea de sinonimie. Ca să existe stil trebuie să existe mai multe moduri de a spune același lucru, iată cum funcționează acest principiu. Stilul obligă la o alegere între diversele moduri de a spune același lucru. Se poate oare menține o disjunctie între subiect – ceea ce se spune – și stil – modul cum se spune – fără a comite toate păcatele dualismului? Sinonimia, atât de persecutată de către lingvistică și filosofia limbajului, nu ar putea fi revizuită pentru a relegitima stilul? Abia atunci, stilul își va fi redobândit plenitudinea – sau pe aproape.

Literații nu se mulțumesc cu jumătățile de măsură (sunt prea puțin dialecticieni): ori intenția autorului este realitatea literaturii, ori ea este doar o iluzie; fie reprezentarea realității este realitatea literaturii, fie ea nu este decât o iluzie (dar în numele cărei realități să fie denunțată această iluzie?); fie stilul este realitatea literaturii, fie el este doar o iluzie, iar a spune altfel același lucru înseamnă, de fapt, a spune altceva. Fiindcă suntem în poziție de trageră, este tentant să procedăm precum

Stanley Fish, adică debarasându-ne de stil pentru a scăpa mai repede de probleme. Dacă stilul e mort, atunci totul este permis.

În cele câteva pagini ale articolului său intitulat „Statutul stilului” (1975), filosoful Nelson Goodman a rezolvat această aporie într-o manieră uimitor de simplă și de elegantă – ceva în genul oului lui Columb, trebuia doar să-i dea cuiva prin minte. Sinonimia, afirmă el, această sinonimie fără de care stilul părea de neconceput, nu este deloc indispensabilă pentru ca stilul să existe, adică pentru a se acorda legitimitate categoriei de stil. Sinonimia este, bineînțeles, suficientă ca să existe stil, dar acest lucru înseamnă a cere prea mult, a plăti prea scump. Condiția necesară pentru existența stilului este, în fapt, mult mai flexibilă și mai puțin constrângătoare. După cum observă Goodman, „distincția între stil și conținut nu presupune ca exact același lucru să poată fi spus în mai multe moduri. Ea presupune doar că lucrul care se spune să poată varia într-o manieră non-concomitentă cu modurile de a spune” (Goodman, 1990, p. 36). Cu alte cuvinte, pentru a salva stilul, nu suntem obligați să credem în sinonimia exactă și absolută, ci doar să admitem că există moduri dintre cele mai diverse de a spune lucruri asemănătoare și, invers, că există moduri foarte asemănătoare de a spune lucruri dintre cele mai diverse. Stilul presupune pur și simplu ca o variație de conținut să nu implice o variație de formă echivalentă – de aceeași amplitudine, de aceeași forță – și, viceversa, sau ca relația dintre conținut și formă să nu fie biunivocă.

În concluzie, pastișa dovedește existența stilului. Pasiunile lui Proust sau exercițiile de stil ale lui Queneau sunt foarte diferite între ele; toate, însă, povestesc aproximativ același lucru: povestea unui escroc care pretindea că a descoperit secretul fabricării diamantului, sau întâlnirea cu un bărbat cu pălăria moale într-un autobuz parizian. În sens invers, există asemănări între operele unui aceluiși autor, ale unei aceleiași școli, sau

dintr-o aceeași perioadă, chiar dacă ele tratează subiecte foarte îndepărtate între ele. Mai multe opere având același subiect – sau aproximativ același subiect – pot avea stiluri diferite, iar mai multe opere cu subiecte diferite pot avea același stil. Concluzia la care ajunge Goodman este următoarea: „Faptul că se renunță la sinonimie nu înseamnă că stilul și subiectul ajung să se confunde”.

Exceptând, eventual, o logică absolutistă și suicidară de tipul „totul sau nimic” – abandonarea principiului de sinonimie ca o condiție necesară și suficientă pentru existența stilului nu elimină, deci, distincția dintre subiect și stil, diferența dintre lucrul despre care vorbim și modul în care o facem. Iată cum, într-o manieră simplă, se ajunge ca un principiu vădit ingenuu și insuficient (*există mai multe moduri de a spune același lucru*) să fie înlocuit cu o ipoteză mai liberală și mai ponderată: *există moduri destul de diferite de a spune aproximativ același lucru*.

Stil și exemplificare

Potrivit lui Goodman, această revizuire trebuie să servească drept fundament unei definiții a stilului ca *semnătură*, adică aceea care a dominat, dacă nu în studiile literare, cel puțin în istoria artei, unde termenul este omniprezent începând cu sfârșitul secolului al XIX-lea, definind vreme îndelungată însuși obiectul disciplinei (ca și *connoisseurship*, sau expertiza de atribuire a operelor de artă), cel puțin până când acest domeniu a fost și el cucerit de teorie. Stilul ca semnătură se aplică atât individului, cât și mișcării, școlii sau societății: la fiecare dintre aceste niveluri, stilul permite rezolvarea problemelor de atribuire. Se pot recunoaște o sumă de asemănări, chiar dacă nu suntem în măsură să le descriem, să le detaliem sau să le analizăm. „Un stil, scrie Goodman, este [...] o caracteristică complexă care servește drept caracteristică unui individ sau

grup” (*ibid.*, p. 44). Această formulare a fost îmbogățită cu o altă ocazie, ca răspuns la adresa unei obiecții:

O trăsătură de stil, în opinia mea, este o trăsătură exemplificată de operă și care contribuie la situarea ei într-un ansamblu printre anumite ansambluri semnificative de opere. Trăsăturile caracteristice ale unor astfel de ansambluri de opere – nu trăsăturile unui artist ori ale personalității sale, sau ale unui loc, ale unei perioade sau ale caracterului lor – constituie stilul (Goodman, 1984, p. 131).

Cu alte cuvinte, un stil este un pachet de indicii care permit răspunsul la întrebările: cine? când? unde?

Goodman preferă, totuși, ca și în citatul precedent, termenul de *exemplificare* celui de *indiciu*, provenit de la Peirce. În opinia sa, *referința* se împarte în două tipuri principale: pe de-o parte, *denotația*, care este „aplicarea unui cuvânt, a unei imagini, sau a unei alte etichete (*label*) la unul sau mai multe lucruri”, fiind, în mare, vorba de *simbolul* (semnul convențional) lui Peirce, așa cum *Utah* denotă un stat, iar *stat* denotă fiecare din cele cincizeci de state ale Statelor Unite ale Americii; iar, pe de altă parte, *exemplificarea*, aici dispărând *indiciul* (semn motivat de o relație cauzală) și *icoana* (semn motivat de o relație de analogie) utilizate de Peirce. Exemplificarea este referința, prin recurgera la un eșantion (*sample*), la o trăsătură a acestui eșantion, după cum un eșantion într-un catalog de eșantioane al unui croitor *exemplifică* textura, culoarea, țesătura, materia, grosimea, dar nu și talia sau forma (*ibid.*, p. 55 și 59). Un exemplu se referă la anumite clase cărora el le aparține sau la anumite proprietăți pe care le posedă, iar atunci când un obiect exemplifică o clasă sau o proprietate, această clasă sau proprietate, în sens invers, se aplică la acel obiect (îl denotă, fiind predicatul său): „Dacă x îl exemplifică pe y , atunci y îl denotă pe x ”. Dacă puloverul meu exemplifică culoarea „verde”, atunci *verde* denotă culoarea puloverului meu, *verde* fiind un predicat al puloverului meu (puloverul meu este verde).

Trebuie să intru în aceste detalii, întrucât Genette a legat, și chiar identificat, cele două noțiuni de *stil* și de *exemplificare*, împrumutate de el de la Goodman. Acest fapt i-a permis să reconcilieze poetica și stilistica într-o „schită de definiție semiotică a stilului”, pe care o propune în lucrarea *Fiction et Diction* (1991). Potrivit lui Genette, exemplificarea acoperă într-adevăr toate utilizările moderne ale noțiunii de stil, precum *expresia*, *evocarea* sau *conotația*. De unde și această nouă definiție pe care el o propune: „Stilul este funcția exemplificativă a discursului, opusă funcției denotative” (Genette, p. 115). Astfel – nou semn al unei schimbări de climat –, poetica sau semiotica, prin intermediul unuia din conducătorii mișcării, ar sluji la reînțemeierea stilisticii pe care, vreme îndelungată, a dorit să o elimine.

Din păcate, dacă exemplificarea acoperă stilul, ea acoperă deopotrivă și multe alte aspecte ale discursului, nu doar alte trăsături formale care, în general, au încetat să fie amalgamate stilului (așa cum este genul: un text exemplifică genul căruia îi aparține), ci și aspecte ce țin de conținut, sau chiar de substanța conținutului (un discurs exemplifică în special o anumită ideologie): „Fiecare este omul propriei idei: există mult mai puține idei decât oameni; astfel, toți oamenii care împărtășesc aceeași idee se aseamănă”, îi spune eroul din *În căutarea timpului pierdut* prietenului său Saint-Loup, care, dealtfel, nu întârzie să-i fure această idee (Proust, 1988, p.404). Opoziția dintre denotație și exemplificare o amintește pe cea dintre sens (*meaning*) și semnificație (*significance*), prin care Hirsch căuta să reabiliteze intenția ca un criteriu al interpretării (vezi cap. 2). Genette ajunge într-adevăr în mod inevitabil la o reflecție de tip hermeneutic, neobișnuită la el:

Puriștii militază [...] în favoarea unei lecturi rigurose istorice, curățită de orice tendință anacronică: ar trebui ca textele vechi să fie receptate

așa cum o putea face un cititor din vremea respectivă, pe cât de cultivat și de informat posibil cu privire la intențiile autorului. O atare poziție mi se pare excesivă, și, dealtfel, utopică din mii de motive (Genette, p. 146-147).

Este vorba de o veche dezbateră, Genette regăsind în cadrul ei poziția echilibrată apărută de Hirsch, o poziție de mijloc foarte aristoteliciană:

Atitudinea cea mai justă ar fi, pare-mi-se, de a îndreptați totodată intenția semnificativă (denotativă) originală și valoarea stilistică (conotativă) adăugată de istorie. [...] Cuvântul de ordine, la drept vorbind mai ușor de enunțat decât de urmat, ar fi, în concluzie, următorul: purism în privința denotației, determinată de intenția auctorială; laxism față de exemplificare, pe care autorul nu o poate niciodată stăpâni în totalitate și care este determinată mai degrabă de atenția cititorului.

Toate aceste opinii dau dovadă de multă înțelepciune și verifică teza lui Hirsch, conform căreia cititorii obișnuiți, și inclusiv specialiștii, cred în sensul original și îl separă de semnificația actuală, ca ansamblu de aplicații posibile ale textului, sau ansamblu al claselor și proprietăților pe care el le poate exemplifica astăzi. Acest lucru confirmă, însă, și faptul că exemplificarea este cu mult mai cuprinzătoare decât stilul.

Drept urmare, nevoit fiind să se limiteze la „latura exemplificatoare a discursului”, Genette o apropie atunci de opacitatea sa, opusă transparenței sale, sau de intranzitivitatea sa, opusă tranzitivității sale și o asimilează „laturii perceptibile a discursului”, altfel spus, expresiei sale (*ibid.*, p. 135). Situația se înrăutățește, însă: de această dată riscul este ca, sub titulatura de stil – și cu prețul unei concesiuni făcute literaturii regimului condițional –, să fie redescoperită, de fapt, funcția poetică a lui Jakobson, privită ca accent pus pe mesaj. Cuplul „rebotezat” cuprinzând „funcția de exemplificare” și „funcția denotativă”

amintește, într-adevăr, de funcția poetică și de cea referențială. Rezumând, putem spune că definirea stilului ca exemplificare este prea largă sau prea îngustă.

Efortul lui Genette rămâne însă meritoriu. Factorul incontestabil de noutate, deloc neglijabil, este că înlocuirea funcției poetice cu funcția de exemplificare readuce efectiv în prim-plan considerațiile de ordin semantic și pragmatic, ținute, în genere, la distanță de către poetică și semiologie. Genette încheie în mod semnificativ printr-un elogiu adus lui Spitzer și Aby Warburg, al căror celebru adagiu *God is in the detail* (*Dumnezeu este în detaliu*), după ce a fost deviza istoricilor de artă, ar trebui să devină deviza oricărui stilistician.

Normă sau fuziune

În acest fel, principiului absolutist ce condamna stilul (*există mai multe moduri de a spune același lucru*) îi poate fi substituit un principiu mai flexibil, care salvează stilistica: *există moduri dintre cele mai diverse de a spune lucruri foarte asemănătoare și, viceversa, există moduri foarte asemănătoare de a spune lucruri dintre cele mai diferite*. Asta nu înseamnă oare, că, după un ocol puțin cam ipocrit, se ajunge, din nou, tot la stilistica tradițională, sau, cel puțin la aceea a lui Bailly? Nu înseamnă, oare, că se distinge un sens fundamental invariant și, sub denumirea de stil, o semnificație accesorie, decorativă, afectivă sau expresivă? Sunt puse oare în opoziție un invariant semantic de referință și variante stilistice (mai mult sau mai puțin) sinonime? Poate, dar întreaga nuanță rezidă în acest „mai mult sau mai puțin”, care face ca noțiunea de stil să fie independentă de un dualism strict cuprinzând gândirea și limbajul. În rest, a pretins cineva vreodată că variantele stilistice erau strict sinonime? Cenzorii stilului atacau o ficțiune și condamnau o

prăpășă de paie; cereau prea mult, pentru ca apoi să respingă totul.

În stilistică s-a produs o deplasare apropiată de aceea care le-a permis lingviștilor contemporani să regândească raportul dintre limbă și vorbire moștenit de la Saussure și fixat de Benveniste în articolul său intitulat „Semiologia limbii” (1969). Călcând pe urmele lui Saussure, Bailly pune accentul pe aspectul social și sistematic al stilului, abordând stilul din punctul de vedere al limbii, și nu al vorbirii. Mai apoi, lingviștii, dorind o descriere exhaustivă a textului literar, au redus stilul la un mijloc de acces la niște universalii literare. De-atunci încoace, însă, vorbirea a revenit în prim-planul lingvisticii ca și în acela al stilisticii: ambele se ocupă tot mai mult de limbajul în acțiune și mai puțin de limbaj în potențialitatea sa, iar *pragmatica*, nouă ramură a lingvisticii dezvoltată în decursul ultimilor douăzeci de ani, le-a reconciliat pe amândouă.

Aceste revirimente pot da impresia că nu se va pune niciodată capăt neînțelegerii dintre *analogiști* și *anomaliști*, care traversează toată istoria lingvisticii: ne interesăm când de stil ca generalitate ori sociolect, când de stil ca singularitate sau idiolect, apoi iarăși de stil ca sociolect etc. Stilul, însă, ca orice fapt de limbaj, este de neconceput fără aceste două aspecte, iar raportul dintre invariant și variații, dintre normă și abatere – termeni de care este imposibil să ne debarasăm definitiv –, dintre general și particular, a fost totuși regândit de către lingviștii și stilisticienii contemporani continuatori ai lui Benveniste. La fel cum numai vorbirea *există* în lingvistică, se poate spune că, în stilistică, numai stilurile individuale *există*. De aceea, generalitățile precum limba sau genurile, trebuie văzute ca fiind fuziuni de moment, standarde care se nasc dintr-un proces de tranzacție între ele, și nu ca niște norme sau etaloane ce ar putea să-i preexiste acestuia. Limba nu are o existență reală: vorbirea și stilul, abaterea și variația sunt

singurele realități în materie de limbaj. Ceea ce noi numim un invariant, o normă, un cod, chiar și un dat universal, nu este niciodată nimic mai mult decât o stază provizorie și care poate fi revizuită.

Trei aspecte ale stilului au revenit, astfel, în prim-plan, sau nu au fost, poate, niciodată cu adevărat eliminate. Se pare că ele sunt inevitabile și de nedepășit. Oricum, ele au rezistat cu succes asalturilor venite din partea teoriei:

- stilul este o variație formală pe un conținut (mai mult sau mai puțin) stabil;

- stilul este un ansamblu de trăsături caracteristice ale unei opere, care permit identificarea ei și recunoașterea (mai mult intuitivă decât analitică) a autorului;

- stilul este o alegere între mai multe „scriituri”.

Numai stilul ca normă, prescripție sau canon este greu acceptat, el nefiind încă reabilitat. Cu această excepție, însă, stilul există fără doar și poate.

6

Istoria

Ultimele două elemente ale căror mize teoretice aş dori să le evidenţiez – *istoria* şi *valoarea* – nu sunt chiar de aceeaşi natură cu cele anterioare. Primele cinci erau solid ancorate în literatură, ele fiind obligatoriu prezente în cadrul celui mai simplu schimb literar, inevitabil implicate în cel mai infim contact cu literatura. Îndată ce rostesc un cuvânt de pe o pagină pe care o citesc, sau chiar imediat ce încep să citesc, particip la subiect. Fie că eu aleg – spre a descrie un poem, un roman, sau orice alt tip de text – să dau întâietate punctului de vedere al autorului, sau punctului de vedere al cititorului, nu este studiu literar care să nu încerce vreo definiţie sau ipoteză privind raporturile textului respectiv cu literatura, cu autorul, cu lumea şi cu cititorul (eu, în cazul de faţă), ori cu limba. Prin analiza acestor cinci relaţii s-a încercat stabilirea conceptelor fundamentale ale literaturii: *literalitatea, intenţia, reprezentarea, receptarea şi stilul*. Iată de ce aceste relaţii au fost şi cele dintâi vizate de teoria literară, în „cruciada” sa împotriva opiniei curente.

Următoarele două noţiuni sunt uşor decalate. Spre deosebire de cele anterioare, ele descriu raporturile textelor între ele, compară textele, fie ţinând seama de timp (*istoria*), fie fără a-l lua în calcul (*valoarea*), în diacronie sau sincronie. Aceste două noţiuni sunt, deci, întrucâtva, *metaliterare*. Cu toate acestea, în capitolele precedente, textele nu au fost privite exclusiv sub aspectul singularităţii lor, iar pluralitatea constitutivă a literaturii a fost evocată în mai multe rânduri, în special legat de

intertextualitate. Aceasta din urmă a fost prezentată în relația textului cu lumea, ca substitut al referinței la lume. De această dată, însă, unghiul de atac este diferit, el fiind unul *comparativ*. Vom observa opțiunile care stau la baza oricărui discurs despre literatură, a oricărui studiu literar referitor la relațiile dintre texte, privite din unghiul istoriei literare și al valorii literare. Orice comentariu de text literar exprimă o anumită poziție față de ceea ce înseamnă istoria literaturii și valoarea în literatură. Evident, orice text literar face același lucru, dar, încă de la începutul acestei cărți, chestiunile dezbătute au fost mai degrabă metacritice, respectiv teoretice prin caracterul lor metacritic (s-a vorbit despre literatură prin intermediul unei reflecții privind ceea ce se spune despre ea, întrucât fiecare are propriile idei despre literatură, aceasta fiind indisociabilă de ideile pe care le avem despre ea). Trebuie, așadar, să desprindem ipotezele pe care le vehiculăm în privința istoriei și valorii, sau, mai mult decât atât, să efectuăm o departajare, pe cât posibil, între discursul *istoric* și discursul *critic* despre literatură.

Pentru a aborda raporturile dintre texte în timp – în ce mod ele se schimbă, se mișcă, și de ce nu avem întotdeauna de-a face cu același lucru – am ales termenul de *istorie*. Ar fi fost posibili și alți termeni, precum *mișcare* sau *evoluție* literară. *Istorie* mi s-a părut, însă, mai simplu, mai obișnuit, și, totodată, mai neutru, având în vedere că orice valorizare, pozitivă sau negativă, a schimbării, nu este considerată de către istorie nici progres, nici decădere. Cuvântul *istorie* are, poate, inconvenientul de a orienta reflecția într-o altă direcție, sugerând nu numai un punct de vedere asupra raportului dintre texte în timp, ci și asupra raportului dintre texte și contextele lor istorice. Aceste două puncte de vedere sunt, totuși, mai degrabă complementare decât contradictorii, și, în orice caz, inseparabile, întrucât recursul la contextul istoric servește îndcobște la explicarea mișcării literare. Aceasta este, de fapt,

chiar explicația cel mai des întâlnită, și anume că literatura se schimbă pentru că însăși istoria din jurul ei se schimbă. Unor momente istorice diferite le corespund literaturi diferite. În 1931, într-un articol intitulat „Istoria literară și știința literaturii”, Walter Benjamin nota următoarele:

Este imposibil să definim starea prezentă a unei discipline oarecare fără a arăta că situația sa actuală este nu numai o verigă din dezvoltarea istorică a științei avute în vedere, ci mai mult, un element al întregii culturi, la momentul respectiv (Benjamin, 1971, p.7).

Dacă acest lucru este adevărat, el este cu atât mai valabil în literatură. Utilizând denumirea de *istorie*, ambiguitatea este, deci, inevitabilă, dar și binevenită, deoarece istoria desemnează totodată *dinamica* literaturii și *contextul* său. Această ambiguitate se manifestă în raporturile dintre literatură și istorie (istorie a literaturii, literatura în istorie).

Acestei reflecții asupra literaturii și istoriei (în dublul sens pe care tocmai l-am precizat), îi vor trebui asociați o serie întregă de termeni ce fac parte din opoziții deja cunoscute, cum sunt „imitație și inovație”, „antici și moderni”, „tradiție și ruptură”, „clasicism și romantism”, sau, conform categoriilor introduse de estetica receptării, „orizont de așteptare și abatere estetică”. Toate aceste cupluri au servit, într-o perioadă sau alta, la reprezentarea mișcării literare. Ce sarcină îi revine, însă, literaturii: aceea de a imita sau aceea de a inova, de a se conforma așteptărilor cititorilor sau de a le modifica? Chestiunea mișcării istorice atinge aici – după cum am amintit adeseori, toate aceste noțiuni sunt solidare și formează un sistem – chestiunile legate nu numai de intenție, de stil sau de receptare, ci și problema valorii, îndeosebi noutatea ca valoare modernă prin excelență.

Printr-un demers cu care ne-am familiarizat deja, putem porni, în analiza raporturilor dintre literatură și istorie (atât în

calitate de context. cât și de mișcare), de la două poziții antitetice curente, sau de la două locuri comune privind acest subiect. Unul le neagă acestor raporturi orice fel de relevanță, celălalt reduce literatura doar la acestea: de-o parte clasicismul, sau, mai mult, formalismul în general, de cealaltă parte istoricismul, sau, mai mult, pozitivismul. *Iluzia genetică*, comparabilă cu celelalte iluzii condamnate de teorie (iluzia intențională, iluzia referențială, cea afectivă, sau cea stilistică) se întemeiază pe credința că literatura poate și trebuie să se explice prin cauze istorice. Atacarea istoriei pare a fi, într-adevăr, nelipsitul gest inaugural în majoritatea demersurilor teoretice ce urmăresc stabilirea autonomiei studiilor literare. Teoria literară acuză istoria literară că „scufundă” literatura într-un proces istoric care nu ia în considerare „specificitatea” sa de literatură (anume faptul că ea se sustrage istoriei). Concomitent, și, poate într-o manieră ușor incoerentă, teoria – fără, însă, a fi neapărat vorba de aceiași teoreticieni – reproșează istoriei literare faptul că, în genere, nu este în mod autentic istorică, limitându-se doar la stabilirea unor cronologii literare. Punctul de vedere diacronic asupra literaturii (literatura ca document) și punctul de vedere sincron (literatura ca monument) par ireconciliabile, excepțiile fiind puține: formalismul rus, de pildă, a dorit realizarea unei istorii literare dependente de o teorie literară (literalitatea ca defamiliarizare totodată sincronă și diacronică); acestuia i s-a reproșat, însă, faptul că istoria sa nu ar reprezenta cu-adevărat o abordare istorică.

Cu toate acestea, chiar dacă teoria literară și istoria literară, în majoritatea avaturilor cunoscute, au manifestat „alergii” reciproce, pare greu de negat faptul că diferențele dintre operele literare sunt, cel puțin în parte, de natură istorică. Este, așadar, legitim să investigăm fiecare teorie – și fiecare studiu literar – din perspectiva modului în care aceste diferențe istorice sunt prezentate, definite, situate. O teorie – inspirată, de pildă, din

lingvistică sau psihanaliză – poate refuza istoria ca un cadru explicativ pentru literatură, dar nu poate ignora faptul că literatura are în mod inevitabil și o dimensiune istorică. Pe de altă parte, chestiunea schimbării în literatură și cea a contextualizării literaturii nu sunt neapărat identice, și nici reductibile una la cealaltă, dar asemănările dintre ele nu pot fi nici ele prea mult timp ignorate. Înainte de a aborda recente conflicte dintre teoria și istoria literară, pare oportun să luăm o anumită distanță, amintind pe scurt sub ce forme s-a făcut referire la istorie în studiile literare.

Istorie literară și istorie a literaturii

Înainte ca istoria și literatura să-și fi primit în decursul secolului al XIX-lea definițiile lor moderne, se scriseseră deja cronici despre viața scriitorilor și despre cărți, fie ele lucrări de beletristică sau închinată științei. O astfel de cronică este monumentală *Histoire littéraire de la France*, realizată de Dom Rivet, Dom Clémencet și de călugării benedictini din congregația Saint-Maur (1733-1763). Conștiința istorică a literaturii ca instituție socială relativă în timp și depinzând de sentimentul național apare însă pentru prima dată în Franța, doar atunci când Madame de Staël, în *De la littérature* (1800) – lucrare influențată de romantismul german – subliniază influența religiei, a moravurilor și a legilor asupra literaturii. La nașterea sa, critica istorică, fiică a romantismului, este relativistă și descriptivă. Ea se opune tradiției absolutiste și prescriptive, clasice sau neoclasice, judecând fiecare operă după norme atemporale. Ea întemeiază totodată și filologia și istoria literară, ambele împărțășind ideea că opera și scriitorul trebuie să fie înțeleși prin situarea lor în istorie.

În tradiția franceză, Sainte-Beuve, în ale sale „portrete literare”, explică operele prin viața autorilor și prin descrierea grupurilor cărora aceștia le-au aparținut. Taine, mai pozitiv în determinismul său, explică indivizii prin trei factori necesari și suficienți: *rasa, mediul și momentul*. Brunetière adaugă determinărilor de ordin biografic și social pe aceea a tradiției literare însăși, reprezentată de *gen*, care acționează asupra operei, sau față de care aceasta reacționează. La cumpăna secolelor XIX și XX, Lanson, influențat de istoria pozitivistă, dar și de sociologia lui Emil Durkheim, a formulat idealul unei critici obiective, opusă impresionismului contemporanilor săi. El a fixat istoria literară, ca substitut al retoricii și al beletristicii, atât în învățământul liceal, unde a fost introdusă treptat, începând cu programele școlare din 1880, cât și în cel universitar, care a suferit o reformă în anul 1902. În timp ce retorica părea să servească la recrearea clasei sociale a oratorilor, istoria literară avea ca scop formarea tuturor cetățenilor democrației moderne.

Se vorbește de *istorie literară*, dar și de *istorie a literaturii*: Lanson, cu care multă vreme istoria literară franceză s-a identificat (deși el nu participase în 1894 la fondarea acelei *Revue d'histoire littéraire de la France*) își începuse cariera cu o lucrare intitulată *Histoire de la littérature française* (1895), binecunoscută multor generații de studenți. Cele două expresii nu sunt sinonime, dar nici nu sunt independente una de alta (Lanson demonstrează legătura dintre ele). O istorie a literaturii (franceze) este o sinteză, o sumă, o vedere panoramică, o lucrare de popularizare, și, cel mai adesea, nu chiar o istorie, ci o simplă succesiune de monografii despre scriitorii mai mari sau mai mărunți, luați în ordine cronologică, un „tablou”, după cum se spunea la începutul secolului al XIX-lea; este vorba de un manual școlar sau universitar, sau chiar de o carte frumoasă (eventual ilustrată) ce vizează un public cultivat. După Lanson.

lucrările unor Castex și Surer sau ale unor Lagarde și Michard (combinând antologia cu istoria) și-au împărțit piața liceelor, pentru ca, mai apoi, numeroase manuale, mai mult sau mai puțin subversive, să apară începând cu finele anilor '60. Astăzi, un autor îndrăznește arareori să își asume singur redarea întregii istorii a unei literaturi naționale, lucrările de acest fel fiind cel mai adesea colective, ceea ce le dă o aparență de pluralism și obiectivitate.

În schimb, istoria literară desemnează, de la finele secolului al XIX-lea încoace, o disciplină de erudiție, sau o metodă a cercetării (*Wissenschaft* în germană, *Scholarship* în engleză): este vorba de filologie, aplicată literaturii moderne (la nașterea sa, periodicul *Revue d'histoire littéraire de la France* se voia a fi o prelungire a revistei *Romania*, fondată în 1872 și al cărei obiect de studiu era literatura medievală). În numele istoriei literare, se întreprind lucrări de analiză fără de care nici o sinteză (nici o istorie a literaturii) nu s-ar putea realiza pe baze valide: prin istoria literară, cercetarea universitară devine continuatoarea erudiției benedictinilor, perpetuată deja după Revoluția Franceză în cadrul Academiei Inscricțiilor și Literelor. Ea se ocupă de literatură ca instituție, adică de majoritatea autorilor, importanți sau minori, de cadrul mișcărilor și școlilor literare, și, mai rar, de genuri și forme. Într-un anumit fel, ea se disociază de abordarea istorică cauzalistă, de tipul filosofiei istoriei, care s-a dezvoltat în secolul al XIX-lea în Franța, de la Sainte-Beuve până la Taine și Brunetièrre, dar, de cele mai multe ori, ajunge tot la explicația genetică a operei prin sursele sale.

În fine, istoria literară și istoria literaturii împărtășesc același ideal îndepărtat, pe care nici una din ele nu pretinde a-l putea realiza încă, dar care le slujește amândurora drept justificare: constituirea unei vaste istorii sociale a instituției literare în

Franța, sau a unei istorii complete a Franței literare (cuprinzând, deopotrivă, cartea și lectura).

O a doua distincție între cele două este că istoria literară, ca disciplină, spre deosebire de istoria literaturii (ca tablou), are deopotrivă un sens extrem de larg și unul foarte precis. În sens larg, istoria literară acoperă orice studiu savant despre literatură, orice cercetare literară (a se vedea îndelungatul monopol exercitat de lansonism asupra studiilor literare din Franța). Ea se înrudește cu filologia (în sensul avut în germana secolului al XIX-lea), definită ca studiul arheologic al limbajului, al literaturii și al culturii în general, constituită pe modelul studiilor de greacă și latină, apoi al studiilor medievale și urmărind reconstrucția istorică a unei epoci ce nu mai trebuie înțeleasă ca și cum i-am fi contemporani. Istoria literară este, deci, o ramură a filologiei concepute ca știință totală a unei civilizații trecute, din moment ce recunoaștem și acceptăm distanța care ne desparte de textele respectivei civilizații.

Ipoteza fundamentală a istoriei literare este că scriitorul și opera trebuie să facă obiectul unei înțelegeri prin prisma situațiilor lor istorice, că înțelegerea unui text presupune cunoașterea contextului său: „O operă de artă nu are valoare decât expusă în cadrul propriu, iar cadrul oricărei opere este epoca sa”, scria Ernest Renan. În concluzie, facem filologie sau istorie literară atunci când citim o ediție rară la Biblioteca Națională a Franței, dar nu și atunci când lecturăm o ediție de buzunar a aceleiași lucrări, la noi acasă. Este oare suficient să mergem în bibliotecă pentru a face deja istorie literară? Într-un anumit sens, da. Lanson pretindea că facem istorie literară, de îndată ce căutăm numele autorului pe coperta unei cărți, dându-i astfel textului un minim de context și ieșind întrucâtva din text pentru a atinge istoria.

Filologia are însă și un sens restrâns, mai modern, acela de gramatică istorică, de studiu istoric al limbii. Între vasta istorie

ocială a instituției literare și filologia restrânsă la domeniul lingvisticii istorice, distanța este imensă, istoria literară rămânând obiect de controversă.

Istorie literară și critică literară

La sfârșitul secolului XIX, atunci când istoria literară a fost introdusă ca disciplină universitară, ea urmărea să se demarceze de critica literară, calificată drept dogmatică sau impresionistă (Brunetière pe de-o parte, Faguet de cealaltă), și, din acest motiv, condamnată. Pozitivismul era invocat împotriva subiectivismului, critica dogmatică fiind considerată și ea doar o variantă a acestuia din urmă.

Dincolo de această conjunctură ce nu mai este de actualitate, opoziția fundamentală vizează, pe de o parte, un punct de vedere sincron și universalist asupra literaturii, propriu umanismului clasic – toate operele sunt percepute ca simultane, ele sunt citite (judecate, apreciate, iubite) ca și cum și-ar fi contemporane unele altora și contemporane cu cititorul lor actual, făcându-se abstracție de istorie, de distanța temporală – iar, pe de altă parte, un punct de vedere diacronic și relativist, care consideră operele niște serii cronologice integrate unui proces istoric. Opera de artă este, însă, și eternă, și istorică. Paradoxală prin natura sa, ireductibilă la doar una din fațetele sale, ea este un document istoric care continuă să provoace emoție estetică.

Istoria literară desemnează, în același timp, și întregul (în sens larg, întregul corpus de studii literare), și partea (în sens restrâns, studiul seriilor cronologice). Confuzia este cu atât mai incomodă cu cât formula *critică literară* este și ea utilizată deopotrivă în sens general și în sens particular: ea desemnează atât totalitatea corpusului de studii literare, cât și partea sa ce se referă la judecata de valoare. Astfel, orice manual de istorie a

criticii literare include și forme ale studiului literar care sunt suveran respinse de critica literară. În sensul propriu de judecata de valoare. După cum observăm, acest teren este unul minat.

Dar, de fapt, cât de valid este acest criteriu al prezenței sau absenței judecății de valoare pentru a face o departajare între critică literară și istorie literară? Istoricul literar, se spune uneori, constată că A derivă din B, pe când criticul literar afirmă că A este mai valoros decât B. În prima propoziție, judecata, opinia, valoarea ar fi absente, în timp ce în cea de-a doua, observatorul ar fi angajat. De-o parte, obiectivitatea faptelor, iar de cealaltă, judecățile de opinie și de valoare. Deși atrăgătoare, această împărțire este greu de susținut în chestiunile de fond. Prima propoziție – de pildă, memoria involuntară proustiană își află originea în amintirea poetică la Chateaubriand, Nerval și Baudelaire – presupune, în mod clar, niște alegeri. Mai întâi, care sunt marii scriitori? Care este axa de genealogie literară? Din imensul noian al producției de carte de-a lungul unui secol, au fost reținuți Chateaubriand, Nerval, Baudelaire și Proust, cu alți câțiva colegi de generație. Istoria literară se mișcă de la un vârf la altul, ideile circulă de la geniu la geniu. Date, titluri și biografii sunt, fără îndoială, fapte, dar nici o istorie literară nu se mulțumește să întocmească niște tablouri cronologice. Iar principiul oricărei istorii literare rezidă într-o alegere fundamentală: ce cărți pot fi considerate literatură? Istoria literară lansoniană a acordat credit surselor și influențelor, ca și cum acestea ar constitui elemente obiective, numai că sursele și influențele necesită delimitarea câmpului în care ele vor fi detectate și judecate ca pertinente. Acest câmp literar este deci rezultatul unor includeri și excluderi, pe scurt, rezultatul unor judecăți de valoare.

Istoria literară procedează la o contextualizare într-un domeniu delimitat de o critică prealabilă (o selecție) explicită sau implicită. Conform ambiției, sau iluziei pozitivismului.

această reconstrucție (reînvierea unui moment din trecut, regăsirea unor mărturii, consultarea arhivelor, stabilirea unor evenimente) este suficientă pentru a remedia anacronismul criticii literare. Istoria literară strânge toate datele referitoare la operă, care, scria Lanson, „trebuie să fie cunoscută *mai întâi* în vremea în care ea s-a născut, în raport cu autorul său și cu acea vreme”. Adverbul utilizat de Lanson, *mai întâi*, abia dacă disimulează paradoxul textului și contextului de care istoria literară nu s-a eliberat niciodată. Cum s-ar putea, însă, cunoaște, „la un prim contact” o operă, „în primul rând” din perspectiva timpului său și nu din cea a vremurilor noastre? Lanson vrea, deci, să spună că o operă trebuie „înainte de toate” cunoscută prin prisma timpului său, că acest lucru e mai important decât să o cunoaștem din perspectiva timpului nostru. Iată deci care este imperativul categoric al istoriei literare. Respectiva explicație de text este *mai întâi* o explicație prin context. La mare distanță de legile sociologice sau generice ale lui Taine și Brunetière, „micile fapte”, în acest caz sursele și influențele, devin cuvintele-cheie ale istoriei literare, care acumulează monografiile și amână neîncetat programul general al „unci „istorii a vieții literare în Franța”.

Odată stabilit acest lucru – pozitivismul disimula o critică literară ce nu îndrăznește să se deconspire ca atare –, diferența dintre o judecată care adoptă deschis punctul de vedere al prezentului (în mod voluntar anacronic, ca în „Pierre Ménard, autor al lui Don Quijote”) și o judecată bazată (pe cât posibil, dar fără a ne iluziona) pe normele și criteriile trecutului, nu este oare, totuși, una fondată? Asemeni tuturor celorlalte opoziții ce subminează studiile literare, separarea etanșă a criticii literare de istoria literară trebuie denunțată și ea ca fiind o pură amăgire (ceea ce teoria a și făcut), nu, însă, pentru a renunța la una, ori la alta, ci, dimpotrivă, pentru a le întreprinde atât pe una, cât și pe cealaltă în cunoștință de cauză. Istoricismul credea că judecățile

de valoare ale fiecăruia pot fi înlăturate, spre a se reconstrui un moment din trecut. Critica istoricismului nu trebuie să ne împiedice în încercarea de a pătrunde, fie și numai parțial, mentalitățile de demult și de a ne supune normelor acestora. Putem studia cadrul și mediul din jurul operei – zonele învecinate și antecedentele – fără a vedea în ele cauze, ci doar condiții. Putem, fără a avea ambiții deterministe, să vorbim pur și simplu de corelații între zonele învecinate, antecedente, și operă, fără a renunța la nimic din ceea ce ar facilita înțelegerea acesteia.

Istorie a ideilor, istorie socială

Istoria literară, chiar și desprinsă de pozitivism, este ea, cu adevărat, de esență istorică? Și într-adevăr literară? În cel mai bun caz, nu este ea doar o istorie socială sau o istorie a ideilor? Lanson stabilea pentru istoria literară un program ambițios, mergând cu mult dincolo de suita de monografii despre marii scriitori. Acesta figura, în 1903, în al său „Program de studii privind istoria provincială și viața literară în Franța”:

Am putea [...] scrie, pe lângă această „Istorie a literaturii franceze”, adică a producției literare, din care avem destule exemplare, și o „Istorie literară a Franței”, de care ducem lipsă și care este aproape imposibil de întreprins astăzi: prin aceasta înțeleg [...] tabloul vieții literare a națiunii, istoria culturii și a activității mulțimii anonime care citea, ca și a oamenilor iluștri care scriau (Lanson. 1930, p. 8).

Cine citea? Ce se citea? Cum se citea, nu numai la curte și în saloane, ci și în fiecare provincie, în fiecare oraș sau sat? Lanson recunoștea că acest proiect era uriaș, dar nu-l considera deloc irealizabil.

În pofida acestui lucru. în 1941. Lucien Febvre. într-un comentariu sever la adresa unei lucrări de Daniel Mornet (discipol și succesor al lui Lanson), avea să atace cu virulență această istorie literară care se referea în mod strict la autori, și încă numai la cei mari:

O „istorie istorică” a literaturii, [...] vrea sau ar vrea să însemne o literatură la o epocă dată, privită sub aspectul raporturilor sale cu viața socială a acelei epoci. [...] Ca să o scriem, ar trebui, să reconstituim mediul, să ne întrebăm cine scria și pentru cine; cine citea și de ce; ar trebui să știm ce educație au primit, la colegiu sau în altă parte, scriitorii și, de asemenea, cititorii; [...] Ar trebui să știm de ce succes se bucurau unii sau alții, cât de întins și de profund era acest succes, ar trebui puse în legătură schimbările de obișnuință, de gust, de scriere, și de preocupări ale scriitorilor, survenite odată cu vicisitudinile politice, cu transformările suferite de mentalitatea religioasă, odată cu evoluțiile vieții sociale, cu schimbările modei artistice și a gusturilor etc. Ar trebui... Dar nu voi mai continua (Febvre, 1992, p. 264).

Febvre regreta faptul că nu se renunțase, după Lanson, la dorința de a înfățișa întreaga dimensiune socială a literaturii, ceea ce, în ochii săi, priva această așa-zis istorie literară de o adevărată dimensiune istorică.

Un grup de istorici, formați la școala *Analelor*, au început, relativ recent, să transpună în practică proiectul lui Lanson și al lui Febvre. Ei s-au interesat mai îndeaproape de carte și de lectură reunind statistici despre tiraje, reeditări, durata de viață a operelor, sau despre revenirea lor pe piață. Ei au căutat să cunoască și să descrie cititorii reali pornind de la indici materiali, precum cataloagele bibliotecilor sau inventarele post-mortem. Au încercat să cificeze rata de alfabetizare în rândul francezilor și să măsoare gradul de răspândire a literaturii populare, în special a colecției „Bibliothèque bleue de Troyes”, acea literatură de colportaj difuzată vreme de mai multe secole

(Bollème, 1971). Cartea a devenit astfel obiect al unei istorii seriale, economice și sociale, cuantificată pe scară largă, mai ales cu privire la Franța Vechiului Regim, dar și pentru secolul al XIX-lea. Putem cita aici istoria lecturii și a publicului în Vechiul Regim, așa cum a fost ea practică de Roger Chartier în mai multe lucrări importante de-ale sale din anii '80, sau unele monografii despre edituri, cum este cea scrisă de Jean-Yves Mollier despre frații Michel și Calmann Lévy (1984). Astfel, niște istorici, și nu niște literați, realizează astăzi programul lui Lanson.

Sub denumirea de istorie literară, regăsim astăzi istorii ale ideilor (literare), adică istorii ale operelor ca documente istorice reflectând ideologia sau sensibilitatea unei epoci. Istoriile de acest tip au și fost, multă vreme, chiar mai răspândite decât cele care se conformau programului elaborat de Lanson și Febvre. Este cazul marilor titluri ale unui Paul Hazard despre criza conștiinței europene (1935), ale unui Henri Bremond despre sentimentul religios (1916-1939) sau ale lui Paul Bénichou, despre doctrinele perioadei romantice (1973-1992). Istorii ale ideilor literare, aceste lucrări au rezistat cu siguranță mai bine timpului decât produsele sociocriticii marxiste, bazată pe doctrina reflectării, sau pe varianta structuralistă a acestei doctrine furnizată de Lucien Goldmann (1959). Cine mai crede astăzi într-o omologie între *Cugetările* lui Pascal și viziunea asupra lumii a nobilimii clericale? Reproșul adresat, însă, în mod regulat acestor istorii ale ideilor este că ele rămân exterioare literaturii. Am putea, de altfel, afirma același lucru despre lucrarea *Rabelais* a lui Febvre (1942), analiză a sentimentului religios în Renaștere care neglijează complexitatea operelor *Pantagruel* și *Gargantua*. Istorie socială, istorie a ideilor – din păcate, cel mai adesea, aceste două istorii eșuează în fața literaturii, din cauza dificultății acesteia, a ambiguității, sau chiar a incoerenței sale. Cele mai mari

„șteptări pe care le putem avea de la ele sunt legate de o informare privind condițiile sociale și structurile mentale contemporane operelor.

Tot aici mai trebuie menționate istoriile formelor literare (ale codurilor, tehnicilor, convențiilor), care sunt, probabil, în chipul cel mai legitim, istorice și literare deopotrivă. Obiectul lor nu îl reprezintă nici faptele, nici datele ce ar trebui să preceadă orice interpretare, ci, în mod clar, construcțiile hermeneutice. Pe acest model, marea lucrare a lui E. R. Curtius, *Literatura europeană și Evul Mediu latin* (1948), vast tablou al supraviețuirii acelor *topoi* sau „locuri comune” ale Antichității în literaturile Occidentului, rămâne unul din studiile cele mai marcante. Lucrarea a fost, totuși, virulent atacată. Curtius dă, într-adevăr, cuvântului *topos* un sens foarte personal și puțin justificabil istoricește: el se vrea adeptul acelor *argumentorum sedes* de care vorbește Quintilian, adică al topicii ca grilă de întrebări ce trebuie puse în orice situație, sau ca problematică; elementele stereotipe și recurente pe care, însă, Curtius le determină apoi în literatura medievală seamănă mai mult cu niște motive sau niște arhetipuri decât cu niște *topoi* ai retoricii antice, riscul fiind aici chiar ștergerea diferențelor caracteristice dintre epoci. El dă un răspuns hazardat problemei de fond ridicate de studiul său, respectiv supraviețuirea latinității în literatura europeană. Ubicuitatea formei ocultează la el varietatea funcțiilor. Astfel, această istorie nu numai că rămâne în interiorul literaturii, dar nici nu este, înainte de toate, decât o istorie a continuității și a tradiției Antichității latine în cadrul culturii europene, sau una a permanenței anticului în cadrul noului, în detrimentul alterității individuale a diferitelor epoci din Evul Mediu și al producțiilor lor literare, și ignorând condițiile lor istorice și sociale. O istorie literară este, sau trebuie să fie o istorie a continuității sau una a diferențelor? Această inevitabilă întrebare ne trimite la

preferința noastră – extraliterară, etică sau chiar politică – fie pentru inovație, fie pentru imitație (vezi cap. 7).

Ce ar însemna, totuși, o *adevărată* istorie literară, o istorie a literaturii în sine și doar pentru ea însăși? Se poate ca această formulare să nu fie decât o contradicție în termeni, de vreme ce opera, monument și document, totodată, este străbătută de prea multe paradoxuri. Geneza sa și evoluția autorului ei sunt atât de particulare încât nu ar putea ține decât de biografie; istoria receptării sale, însă, angajează atâția factori, încât ea devine treptat o ramură a istoriei totale. Prinși între două alternative, pe care, oare, să o alegem?

Evoluția literară

Formalismul și istoricismul par să fie, în mod fundamental, incompatibile. Formaliștii ruși credeau, totuși, că au inventat un nou mod de a lua în calcul dimensiunea istorică a literaturii. Defamiliarizarea era în ochii lor nu doar definiția însăși a literalității, ci principiul de bază al „evoluției literare”, dacă ne raportăm la un ambițios articol al lui Iuri Tinianov, din 1927. Diferența dintre forma literară automatizată (în consecință, neperceptată) și forma literară care defamiliarizează (în consecință, perceptată) îi permitea acestuia să elaboreze proiectul unei noi istorii literare, al cărei obiect nu ar mai fi fost operele literare, ci însăși procedeele literare.

După cum vă amintiți, literaritatea unui text se caracterizează printr-o deplasare, o perturbare a automatismelor percepției. Or, aceste automatisme provin nu numai din sistemul propriu textului respectiv, ci și din sistemul literar în ansamblul său. Forma ca atare, cea literară adică, este perceptată pe fundalul unor forme automatizate de obișnuință. Procedeele literare au o funcție defamiliarizantă atât în cadrul operei în care este inclus.

cât și dincolo de text, în cadrul tradiției literare în general. Astfel, defamiliarizarea, ca abatere în raport cu tradiția, permite detectarea relației istorice care asigură liantul între un procedeu și sistemul literar, între text și literatură. Discontinuitatea (defamiliarizarea) înlocuiește continuitatea (tradiția) ca fundament al evoluției istorice a literaturii. Spre deosebire de istoria lui Curtius, care pune accentul pe continuitatea tradiției occidentale, formalismul deschide spre o istorie atrasă de dinamica rupturii, conformă cu estetica modernistă și avangardistă a operelor care îi inspira pe futuriști.

Pornind de aici, formaliștii ruși identificaseră două moduri de funcționare a evoluției literare: pe de-o parte parodiarea procedeelelor dominante, iar pe de altă parte, introducerea de procedee marginale în centrul literaturii. În cazul primului mecanism, în momentul în care anumite procedee – devenite dominante într-o anumită perioadă sau, într-un anumit gen – încetează să mai fie percepute, atunci o operă, prin acest fapt defamiliarizantă, le face din nou perceptibile ca procedee parodiindu-le. Caracterul convențional al procedeelelor redevine, astfel, manifest, un gen evoluând, de fapt, în special prin parodiarea procedeelelor sale obișnuite, făcându-și din nou perceptibilă forma. Ar putea fi date numeroase exemple, cel mai potrivit fiind, însă, *Don Quijote*, în calitatea sa de operă parodică situată la confluența romanului de cavalerie și romanului modern. În cazul celui de-al doilea mecanism, procedeele devenite obișnuite sunt înlocuite cu altele, împrumutate din genurile marginale, printr-o continuă pendulare între centrul și periferia literaturii, între cultura savantă și cea populară, ce anunță dialogismul lui Bahtin. Pe acest calapod, romanul polițist a îmbogățit incontestabil literatura narativă a secolului XX, ajungând chiar un loc comun al acesteia. În ambele cazuri, discontinuitatea contează sub aspect estetic mai mult decât permanența, iar o operă cu adevărat literară este, ca

să spunem așa, o operă în același timp parodică și dialogică, situată la granița propriul său gen cu celelalte genuri.

Putem spune că formalismul rus, făcând din defamiliarizare conceptul său fundamental, nu putea să eludeze problema istoriei. În timp ce istoria literară se mărginește, cel mai adesea, la chestiuni de formă, iar critica formalistă este, în general, surdă la chestiunile de istorie, la formalisti literaritatea era, în mod inevitabil, istorică: defamiliarizarea realizată de un anumit text depinde obligatoriu de un proces dinamic prin care ea redevine un procedeu obișnuit.

Istoria literară nu mai este, așadar, relatarea rarefiată a autogenerării capodoperelor, și nici o tradiție a unor forme ce rămân neschimbate de-a lungul secolelor. Se pune, însă, pe buna dreptate, întrebarea: unde este aspectul istoric? Unde este înscrierea în istorie a acestei dinamici a procedeeelor? Capcana istoriei literare tradiționale nu poate fi, așadar, evitată.

Orizontul de așteptare

Estetica receptării, în varianta propusă de Jauss, este cea care a formulat proiectul cel mai ambițios în materie de renovare a istoriei literare reconciliate cu formalismul. Fantoma acestor proiecte a apărut în capitolul 4 și vom reveni la ea și în capitolul următor în legătură cu formarea valorii literare; acum este momentul cel mai potrivit să o analizăm cum se cuvine ca soluție de compromis (rezonabilă, oare?) între exigențele historicismului și cele ale teoriei.

Articolul lui Jauss intitulat „Istoria literară ca provocare la adresa teoriei literare” (1967), a servit drept manifest al esteticii receptării. Criticul german schița cu acea ocazie programul unei noi istorii literare. Atenta examinare a receptării istorice a

operele considerate canonice l-a ajutat să pună la îndoială dependența pozitivistă și genetică a istoriei literare față de tradiția marilor scriitori. Experiența avută de cititori cu operele literare, generație după generație, devenea un mijloc de mediere între trecut și prezent, permițând stabilirea unui liant între istorie și critică.

Pentru început, Jauss amintea care îi sunt adversarii: pe de-o parte, esențialismul prin care capodoperele erau erijate în modele atemporale, iar de cealaltă parte, pozitivismul, care le reducea la mici istorii de genetică literară. El descria, apoi, cu o bunăvoință lipsită de concesii, demersurile meritorii ale căror incompatibilități dorea să le rezolve: pe de-o parte, marxismul, care făcea din text un produs pur istoric și care, animat fiind de o atenție judicioasă dată contextului, era, însă, pus în dificultate de recursul naiv la teoria reflectării; de cealaltă parte formalismul, lipsit de dimensiune istorică și care, depunând laudabile eforturi în studierea dinamicii procedurii, nu lua, totuși, în calcul contextul. Or, într-o istorie literară demnă de acest nume, relatarea evoluțiilor procedurilor formale nu poate fi separată de istoria generală. Jauss intuia atunci în cititor mijlocul de a lega aceste fire divergente:

În încercarea de a arunca o punte peste prăpastia dintre cunoașterea istorică și cea estetică, istoria și literatura pot porni de la această limită în care cele două școli [formalism și marxism] s-au oprit. Metodele lor analizează *factul literar* în circuitul închis al unei estetici a producției și a reprezentării; făcând acest lucru ele lipsesc literatura de o dimensiune în mod normal inerentă însăși naturii sale de fenomen estetic, ca și funcției sale sociale: dimensiunea efectului produs (*Wirkung*) de o operă și dimensiunea sensului pe care i-l atribuie publicul, dimensiunea „receptării” sale. Cititorul, auditorul, spectatorul și, astfel, publicul ca factor specific nu joacă în aceste două teorii decât un rol extrem de redus. Linia dogmatică a esteticii marxiste, atunci când nu ignoră pur și simplu cititorul, îl tratează în același mod ca și pe autor, respectiv interesându-se de situația sa socială [...]. Școala formalistă nu are nevoie de cititor ca subiect al percepției, care, în

funcție de impulsurile date de text, trebuie să discearnă forma literară sau să descopere procedeul tehnic. [...] Cele două metode neglijează cititorul și rolul său propriu, de care cunoașterea estetică, dar și cea istorică, trebuie neapărat să țină seama (Jauss, p. 43-44).

Ideii de operă clasică privită ca monument universal și atemporal, cât și ideii că ea transcende istoria întrucât cuprinde în sine totalitatea tensiunilor acesteia, Jauss le substituie un proiect al unei istorii a efectelor. Nici o operă, oricât de stabil ar fi devenit statutul său de canon, n-ar putea scăpa nevățată în urma unei astfel de tratări. Totuși, după cum se poate observa destul de limpede, estetica receptării se prezintă de la bun început ca o căutare a unui echilibru, sau a unei căi de mijloc, între teze ostile una alteia, ceea ce-i va atrage critici din ambele tabere.

Fidel esteticii fenomenologice, dar conferindu-i totodată acesteia o inflexiune istorică, Jauss consideră că semnificația operei se bazează pe relația *dialogică* (ca să nu spunem „dialectică”, termen cu o bogată încărcătură) care se stabilește între operă și public, în fiecare epocă:

Viața operei literare în istorie este de neconceput fără participarea activă a celor cărora ea le este destinată. Numai intervenția lor înscrie opera în continuitatea schimbătoare a experienței literare, unde orizontul este mereu altul [...]. Istoricitatea literaturii și caracterul său de comunicare implică un raport de schimb și de evoluție între opera de tip tradițional, public și opera de tip nou [...]. Dacă privim astfel istoria literaturii, anume din unghiul acestei continuități pe care o crează dialogul dintre operă și public, depășim deopotrivă dihotomia aspectului estetic și a aspectului istoric, restabilind legătura – curmată de istoricism – între operele trecutului și experiența literară de azi. [...] Receptarea operei de către primii săi cititori implică deja o judecată asupra valorii estetice, determinată de alte opere, citite anterior. Această primă înțelegere a operei se poate mai apoi dezvolta și îmbogăți, din generație în generație, ajungând să constituie de-a lungul istoriei un „lanț al receptărilor”, care va decide importanța istorică a operei și îi va indica rangul în cadrul ierarhiei estetice (*ibid.*, p. 45).

Nici document, nici monument, opera literară este considerată aici o partitură, așa cum procedea Ingarden și Iser, numai că această partitură este acum luată ca punct de plecare al unei reconcilierii dintre istorie și formă, grație studiului diacroniei lecturilor operei. Deși, în general, una din cele două dimensiuni ale raportului dintre istorie și literatură, respectiv contextualizarea sau dinamica, este sacrificată, ele merg de astă dată mână în mână. Efectele operei sunt incluse în operă, nefiind aici vorba doar de efectul inițial și de cel actual, ci de totalitatea efectelor succesive.

Jauss împrumută de la Gadamer noțiunea de *fuziune a orizonturilor*, care leagă experiențele trecute incorporate într-un text și interesele cititorilor săi actuali. Această noțiune îi permite să descrie relația dintre prima receptare a unui text și receptările sale ulterioare, din diferite momente ale istoriei și până în prezent. De altfel, ideea lui Gadamer nu era cu totul nouă – Benjamin precizase deja, în 1931, în legătură cu operele literare, următoarele:

Întregul cerc al vicții și acțiunii lor are tot atâtea drepturi, am putea spune chiar mai multe drepturi ca istoria nașterii lor. [...] Asta pentru că operele literare nu trebuie să fie prezentate în corelație cu timpul lor, ci, în cadrul timpului în care ele s-au născut, să fie prezentat timpul care le cunoaște – adică al nostru (Benjamin, 1971, p. 14).

Rupând-o cu istoria literară tradițională, concentrată asupra autorului, și pe care Benjamin o contesta, Jauss se depărtează și de hermeneuticile radicale care-l emancipau integral pe cititor, el insistând asupra necesității ca în înțelegerea unui text să se țină seama de receptarea sa inițială. El nu desființează, așadar, tradiția filologică, ci din contră, o salvează, reinserând-o într-un proces mai vast și într-un termen cu o durată mai lungă. Criticului, considerat cititor ideal, îi va reveni sarcina ca, prin stabilirea istoriei tuturor efectelor înregistrate de un text, să

servească drept intermediar între modul în care acel text a fost perceput în trecut și modul în care el este perceput azi.

Pentru a descrie producția de opere noi și receptarea lor, Jauss introduce două noțiuni interconectate – cea de *orizont de așteptare* (împrumutată tot de la Gadamer) și aceea de *abatere estetică* (inspirată din formalismul rus). Orizontul de așteptare, ca și lista lui Iser, dar din nou cu un accent mai pronunțat istoric, este ansamblul de ipoteze împărtășite ce pot fi atribuite unei generații de cititori: „Textul nou evocă pentru cititor un întreg ansamblu de așteptări și de reguli cu care textele anterioare l-au familiarizat și care, de-a lungul lecturii, pot fi modulate, corectate, modificate, sau, pur și simplu reproduse ca atare” (Jauss, p. 51). Transsubiectiv, modulat de tradiție, și detectabil în cadrul strategiilor textuale caracteristice unei epoci (strategie generică, tematică, poetică și intertextuală), orizontul de așteptare este confirmat, modificat sau ironizat, poate chiar înșelat de o operă nouă, care, la fel ca *Don Quijote*, cere publicului o cunoaștere a operelor pe care ea le parodiază, a romanelor de cavalerie, în cazul acesta. Opera nouă marchează, însă, și o abatere estetică de la orizontul de așteptare (este vorba aici de vechea dialectică a imitației și inovației, de astă dată transpusă la cititor). Strategiile sale (strategie generică, tematică, poetică și intertextuală) furnizează criteriile de măsurare a gradului de abatere ce-i caracterizează noutatea, respectiv distanța care o separă de orizontul de așteptare al primilor cititori, iar mai apoi de orizonturile de așteptare succesive de-a lungul receptării sale.

În materie de receptare literară, Jauss este interesat de momentele negative care o fac să avanseze. El se gândește, în special, la operele moderne, care neagă tradiția, opunându-le operelor clasice, ce respectă tradiția și aspiră la atemporalitate, și care sunt, oricum, mai stabile în decursul receptării lor. Abaterea estetică constituie un criteriu de valoare care permite o

distincție între mai multe trepte de literatură – pe de-o parte, literatura de consum, care place cititorului, iar pe de alta, literatura modernă, avangardistă sau experimentală, care șochează așteptările acestuia, îl deconcertează sau îl provoacă. Pornind de la o aceeași temă – adulterul burghez –, Jauss compară romanul facil al lui Ernest Feydeau, *Fanny*, și *Madame Bovary*. Feydeau a obținut un succes imediat, romanul său vânzându-se mai bine decât cel al lui Flaubert, dar posteritatea l-a uitat, pe câtă vreme Flaubert avea să cucerească tot mai mulți cititori. Cele două noțiuni elementare propuse de Jauss permit astfel o departajare între arta adevărată (novatoare) și arta pe care el o numește „culinară” (de divertisment), în cadrul unei istorii a succesiunii momentelor de așteptare care, ca și la formalisti, constituie o dinamică a negativității estetice.

Operele defamiliarizante, subversive – *scriptibile*, cum avea să le numească Barthes – devin, însă, treptat, ele însele de consum, clasice sau chiar „culinare” – *lizibile*, potrivit lui Barthes – pentru generațiile viitoare, pe care *Madame Bovary*, de pildă, nu le mai surprinde deloc, sau, în orice caz, prea puțin. Iată de ce este necesar ca aceste opere să fie citite prin întoarcere în timp, în sens invers, ca să spunem așa – aceasta fiind tocmai sarcina unui istoric al receptării –, pentru a restabili modul în care primii cititori, apoi cei ce au urmat, le-au citit și înțeles, pentru a restitui diferențele dintre opere, negativitatea lor inițială, și, deci, valoarea lor. Obiectul acestei noi istorii literare constă în regăsirea întrebărilor la care operele au răspuns. Ca și Gadamer, Jauss concepe fuziunea orizonturilor de așteptare sub forma dialogului dintre întrebare și răspuns: în orice clipă, opera aduce un răspuns unei întrebări venite din partea cititorilor, întrebare pe care un istoric al receptării are datoria să o identifice. Succesiunea orizonturilor de așteptare pe care o operă le-a întâlnit nu este nimic altceva decât seria de întrebări cărora ea le-a dat un răspuns.

Cum operele nu sunt niciodată accesibile, pe parcursul receptărilor lor succesive, decât prin intermediul unor orizonturi de așteptare dependente de contextul temporal, ele sunt, în parte, determinate de aceste orizonturi de așteptare. Jauss, care adoptă astfel hermeneutica lui Heidegger, subliniază inevitabila diferență dintre o lectură trecută și una prezentă și respinge ideea că literatura ar putea vreodată constitui un prezent atemporal. După cum vom vedea în capitolul următor, asupra acestui punct, Jauss se distanțează de Gadamer și de conceptul clasicismului, care, la acesta din urmă, era justificat de fuziunea orizonturilor – fidel lui Heidegger, Gadamer afirmă că operele clasice își sunt lor însele propria interpretare, ele posedând o inerentă putere de mediere între trecut și prezent. În schimb, pentru Jauss, nici o operă nu este clasică în sine, iar o operă nu este înțeleasă decât dacă au fost descoperite întrebările la care ea a răspuns în decursul istoriei.

Filologia deglizată

Vom fi de astă dată avocații diavolului. Acordând atenție întregii perioade istorice cuprinse între timpul de apariție a operei și timpul nostru, filologia a fost reabilitată, în stânga axei, de vreme ce prima receptare nu numai că merită întotdeauna să fie studiată, dar beneficiază și de un privilegiu în raport cu cele ce i-au urmat, ea fiind, de fapt, cea care permite măsurarea negativității operei, deci a valorii sale. Cu alte cuvinte, pentru a perpetua interesul pentru contextul original al operei, după cum recomanda Schleiermacher, trebuie și este suficient să acceptăm să ne interesăm în mod egal de toate contextele succesive ale receptării operei, de la apariția sa și până la noi. Sarcina este imensă, dar ea este prețul pe care îl presupune continuarea

demersului filologic în climatul de suspiciune care domnește peste această disciplină începând cu mijlocul secolului XX.

Estetica receptării caută să stabilească istoricitatea literaturii în trei planuri solidare:

(1) Opera aparține unei serii literare în cadrul căreia ea trebuie situată. Această diacronie este văzută ca o progresie dialectică de întrebări și de răspunsuri: fiecare operă lasă în suspans o problemă ce este preluată de următoarea operă. Această perspectivă se aseamănă mult cu evoluția literară definită de formalistii ruși, dar, la Jauss, inovația formală nu este singurul motor al mișcării literare, ea mai putând fi zdruncinată și de tot felul de alte probleme, legate de idei, de semnificație.

(2) Opera aparține deopotrivă unei secțiuni sincronice, ce trebuie reconstituită, în funcție de coexistența, în orice moment al istoriei, în orice prezent, a unor elemente simultane și a unora nesimultane. În privința acestei idei, opuse conceptului hegelian de spirit al timpului, Jauss se vrea adeptul lui Siegfried Kracauer, care insistase asupra pluralității istoriilor din care se compune istoria, el descriind istoria ca o multiplicitate de fire non-sincrone și cronologii diferențiale. Două genuri literare pot, la o aceeași dată, să nu-și fie deloc contemporane, cărțile produse în cadrul acestor genuri diferite, precum *Madame Bovary* și *Fanny*, neavând decât o aparență de simultaneitate; unele sunt întârziate față de timpul lor, altele îl devansează. În mod curent, se spune că romantismul, parnasianismul și simbolismul s-au succedat pe parcursul secolului al XIX-lea; Victor Hugo a publicat, însă, versuri romantice până aproape de apariția versului liber, iar alexandrinul clasic a cunoscut vremuri bune și în secolul XX.

(3) Istoria literară, în fine, este legată atât în mod pasiv, cât și activ, de istoria generală; ea este *determinată* și *determinantă*, conform unei dialectici ce trebuie reconstituită. De această dată,

Jauss revizuieste, sau cizelează teoria marxistă a reflectării, spre a-i putea recunoaște culturii o relativă independență în raport cu societatea și o influență asupra acesteia. Astfel, istoria socială, evoluția procedeelelor, dar și geneza operelor par legate în cadrul unei istorii literare noi și sincretice, puternice și atrăgătoare.

Obiecțiile au fost, însă, imediate. Întreaga istorie literară poate avea oare ca unic obiect de studiu abaterea, adică negativitatea, care caracterizează în special literatura modernă? Estetica receptării, ca majoritatea teoriilor întâlnite până acum, ridică o valoare extra-literară, respectiv negativitatea, la rangul de valoare universală, prin filtrul căreia ea înțelege să treacă întreaga literatură. În definitiv, estetica receptării nu este cumva doar un moment deja stins din istoria receptării operelor canonice, respectiv momentul perceperii lor prin prisma negativității? Acest moment modern, de o durată limitată, istoric determinat și determinant, a fost scos din joc de către postmodernism, căruia tocmai partizanii esteticii receptării i-au rezistat mai mult decât alții.

Survine, însă, o nouă acuză, venită din dreapta axei. Receptarea unei opere, afirmă Jauss, este o mediere istorică între trecut și prezent – prin fuziunea orizonturilor de așteptare. poate ea totuși stabiliza o operă în mod durabil, făcând din ea o operă clasică trans-istorică? În opinia lui Jauss, această idee este absurdă, orice receptare rămânând dependentă de istorie. Despre opera clasică va fi vorba abia în capitolul următor, dar putem încă de pe acum spune că teoria lui Jauss nu permite efectuarea unei departajări între opera „culinară” (poncif) și opera clasică. ceea ce este, totuși, deranjant. După un secol și jumătate, *Madame Bovary* a devenit un clasic, ceea ce nu înseamnă neapărat o operă de consum. Sau trebuie să admitem, bunăoară, că o operă clasică este *ipso facto* „culinară”? Această aporie confirmă tendința anticlasticistă a esteticii receptării, deși, în alte privințe, ea s-a vădit a-i fi complice filologiei.

Cu toate acestea, teoria lui Jauss a servit drept justificare unui mare număr de lucrări: în loc să reconstruiască viața autorilor – ambiție de pe acum discreditată – au fost reconstruite orizonturile de așteptare ale cititorilor. Prin această concesie ce îngreunează, de fapt, munca (dar într-un moment în care democratizarea învățământului superior a înzecit numărul de cercetători cărora trebuia să li se găsească un subiect de teză doctorală), istoria literară și-a câștigat un nou suflu, fără a renunța la esențial, respectiv la reconstrucție și contextualizare. Estetica receptării i-a permis filologiei să se salveze: cu condiția de a nu fi neglijate receptările ulterioare, prima receptare era tratabilită ca și cunoaștere indispensabilă înțelegerii operei. Dialogul dintre întrebare și răspuns nu mai este nici el incompatibil cu intenția autorului, văzută acum nu ca o intenție prealabilă, ci de o manieră mai liberală, ca o intenție în act. Doctrina lui Jauss – ca și cea a lui Hirsch despre interpretare, ca și cea a lui Ricœur despre *mimesis*, cea a lui Iser despre lectură sau cea a lui Goodman despre stil – se numără printre acele încercări disperate de a elibera studiile literare de scepticismul epistemologic și relativismului drastic aflate în vogă spre sfârșitul secolului XX: ele încheie compromisuri cu adversarul și readuc pe linia de plutire istoria literară înnoindu-i vocabularul. Nu e însă chiar atât de sigur că înlocuirea vechiului cuplu imitație/ inovație prin tandemul orizont de așteptare/ abatere a revoluționat cercetarea literară. Dacă Brunetière, sub eticheta de „evoluție a genurilor”, vorbea, de fapt, de genuri ca modele de receptare, după cum am sugerat anterior, se prea poate ca Jauss, sub masca receptării, să vorbească – într-o formă nouă – tot despre marii scriitori. La urma urmei, este vorba de o aceeași rutină – *business as usual*, cum se spune în engleză.

Dealtfel, în cadrul acestei teorii, cititorul duce tot greul. Mulțumită lui istoria literară apare, din nou, ca fiind legitimă, el rămânând însă, în mod curios, în umbră.

Jauss nu face niciodată vreo distincție între receptarea pasivă și producția literară (receptarea venită din partea unui cititor care, la rândul său, devine autor), și nici între cititori și critici. În consecință, aceștia din urmă – cititori erudiți, care au lăsat mărturii scrise despre lecturile lor – sunt singurii care-i servesc drept martori pentru descrierea orizonturilor de așteptare. El nu menționează niciodată datele – adeseori disponibile și cuantificate – de care istoricii se interesează astăzi pentru a măsura gradul de difuzare a cărții, mai ales a celei populare. Cititorul rămâne o entitate abstractă, pentru Jauss, care nu ne spune nimic nici despre mecanismele care în practică îl leagă pe autor de publicul său. Or, pentru a urmări dinamica orizonturilor de așteptare, mai multe medieri între trecut și prezent, altele decât opera literară în sine, ar merita atenție: de pildă, școala sau celelalte instituții a căror importanță era reamintită de Lucien Febvre în critica sa la adresa lui Mornet. În fine, Jauss acceptă fără ezitare distincția formalistă între limbaj obișnuit și limbaj poetic și pune între paranteze situația istorică a criticului. E adevărat că, opunându-se adeptilor clasicismului, Jauss insistă pe bună dreptate asupra incertitudinilor ce planează asupra tradiției și canoanelor: supraviețuirea unei opere nu este garantată, iar opere rămase mult timp moarte își pot găsi noi cititori. Totuși, în ansamblu, construcția sa complicată, maniera sa de a dezamorsa criticile asociindu-le proiectului său, pare să fi avut, în primul rând, avantajul de a fi acordat un scurt răgaz filologiei. Estetica receptării a fost filologia modernității.

Dacă aceste reproșuri păreau uneori nedrepte, este pentru că, în căutarea unui echilibru asemeni altor abordări, estetica receptării pare să îmbine teorie și bun simț, fapt ce nu îi este iertat. Partizanii căii de mijloc sunt întotdeauna cei mai aspru judecați. Împotriva lor, extremele se aliază într-un mod cu greu de imaginat.

Parcurgând ansamblul lucrărilor care se reclamau până atunci de la istorie și de la literatură și observându-le neajunsurile, teoria literară a contestat pretenția lor de a realiza această sinteză și a tras concluzia unei incompatibilități definitive între cei doi termeni. În această privință, cel mai pesimist articol, intitulat „Istorie sau literatură?”, îi aparține lui Barthes. El a apărut, într-o primă publicare, în *Annales* (1960), fiind apoi inserat în apendicele la *Despre Racine*. Barthes ataca ironic contextualizarea pripită care-și revendică mult prea adesea numele de istorie literară sau artistică, pe câtă vreme ea se limitează la juxtapunerea unor detalii eterogene: „1789: Convocarea Stărilor Generale, rechemarea lui Neckerc, concertul n° IV în ut minor, pentru coarde, de B. Galuppi.” Această aglomerare eterogenă nu adaugă și nu explică nimic; ea nu ajută la o mai bună înțelegere a operelor situate în acest fel. Barthes revenea atunci la programul lui Lucien Febvre de studiere a publicului, a mediului, a mentalităților colective, a formației intelectuale comune autorului și cititorilor săi. El continua să considere acest program excelent, conchizând: „Istoria literară nu este posibilă decât dacă ea devine sociologică, dacă se interesează de activități și de instituții, și nu de indivizi” (Barthes, p. 156). Altfel spus, istoria literară nu este posibilă decât dacă ea renunță la text. Iar odată redusă la instituții, „istoria literaturii va fi pur și simplu istorie”.

De cealaltă parte, la polul opus instituției literare, se află, totuși, creația literară, dar aceasta, estima Barthes, nu ar putea face obiectul nici unei istorii. Începând cu Sainte-Beuve, creația a fost explicată cu o precizie sporită, în termeni cauzali, prin portretizare, teoria reflectării, prin surse – pe scurt, prin geneză, această concepție genetică asupra creației putând părea istorică,

întrucât textul era explicat ca un efect, prin cauzele și originile sale. Viziunea subiacentă nu era, însă, una istorică, de vreme ce câmpul de investigație se restrângea la marii scriitori, atât sub aspectul efectelor, cât și din punct de vedere causal. Istoria literară, limitată la filiația între marii scriitori, era percepută ca un fenomen izolat de procesul istoric general, sensul dezvoltării istorice a literaturii fiind, deci, absent. Refuzând această istorie literară artificială, Barthes canaliza studiul creației literare către psihologie, al cărei adept mai era la acea dată și pe care, înainte să proclame moartea autorului, o aplicase lecturii tematice a lui Michelet.

Între sociologia instituției literare, pe de-o parte, și psihologia creației, pe de alta, terenul era totuși pregătit pentru studiul imanent al operei, pentru descrierea formală, pentru lectura plurală a literaturii, ce în curând avea să devină uzuală. Printr-o tactică abilă, Barthes începea prin a recunoaște legitimitatea istoriei literare, pentru ca, mai apoi, să se dezică de ea, lăsând colegilor săi istorici responsabilitatea de a o realiza. De atunci, situația nu s-a schimbat prea mult, și, după teorie, a fost rândul istoriei sociale și culturale în maniera lui Febvre, apoi al sociologiei câmpului literar a lui Bourdieu, să se ocupe tot mai mult, și tot mai eficient, de studiul socio-istoric al instituției literare, fără a o limita la literatura de elită și înglobând întreaga producție de carte.

Necunoscuți lui Barthes, alți precursori ai acestei sociologii istorice a literaturii, după cum o numea el, își desfășurau activitatea în Anglia, începând din anii '30, ca discipoli ai lui F. R. Leavis. Soția sa, Q. D. Leavis, în lucrarea *Fiction and the Reading Public* (1932), a întocmit istoricul imensei creșteri a numărului de cititori de romane în epoca industrială, ajungând la o comparație pesimistă între literatura populară a secolului al XIX-lea și *best-seller*-urile contemporane. În continuare, mai multe studii fundamentale, în același timp istorice, sociologice

și literare, având toate o urmă de marxism și moralism, au analizat dezvoltarea culturii populare britanice, studii precum: *The Culture of the poor* de Richard Hoggart (1957), *Culture and Society (1780-1950)* de Raymond Williams (1958) și *Formation of the English working class*, de E. P. Thompson (1963). Aceste lucrări cunoscute (în afara Franței) se află la originea unei discipline care în continuare s-a propagat în Marea Britanie, apoi în Statele Unite sub numele de Cultural Studies (studii culturale) și care se ocupă în principal de cultura populară sau subalternă. Atența departajare practică de Barthes între instituția literară și creația literară le pasa istoricilor cercetarea instituției, la fel cum majoritatea demersurilor teoretice din anii '60 și '70, până la Jauss și de Man, au condus – dacă nu cumva chiar acesta le-a fost scopul nemărturisit – la apărarea studiului mării literaturi în fața extinderii accelerate a culturii de masă. În opinia lui de Man, Rousseau este mare nu prin prisma a ceea ce a voit el să spună, ci prin prisma a ceea ce s-a spus despre el. Barthes a scris despre James Bond, semiologia lui s-a aplecat asupra modei și publicității, însă, în critica lui, și ca și cititor în momentele sale de răgaz, el a revenit la mării scriitori, la Chateaubriand și la Proust. În general, teoria nu a favorizat studiul paraliteraturii și nici nu a schimbat canonul literar.

În Franța, după ce istoricii au început să se ocupe serios de istoria cărții și a lecturii, Bourdieu a lărgit și mai mult câmpul producției literare, luând în calcul totalitatea actorilor ce intervin în domeniu. În opinia sociologului,

opera de artă ca obiect sacru și consacrat [este] produsul unei imense activități de alchimie simbolică la realizarea căreia colaborează cu aceeași convingere și profitudini foarte inegale, ansamblul de agenți angajați în producerea ei, adică artiștii și scriitorii obscuri, ca și „maestrii” consacrați, criticii și editorii, dar și autorii, clienții entuziaști, și nu mai puțin vânzătorii convinși (Bourdieu, p. 241).

Trăgând concluziile cele mai cuprinzătoare din introducerea lecturii în definiția literaturii, Bourdieu consideră că producerea simbolică a unei opere de artă nu poate fi redusă la fabricarea sa materială de către artist, și că ea trebuie să includă „întregul acompaniament al comentariilor și comentatorilor”. Aceasta mai ales în arta modernă, care încorporează o reflecție asupra artei, caută dificultatea și rămâne adeseori inaccesibilă în lipsa unui set de explicații. Astfel, „discursul despre operă nu este un simplu adjuvant, menit să îi favorizeze înțelegerea și aprecierea, ci un moment al producerii operei, al sensului și al valorii sale” (*ibid.*, p. 242). După Bourdieu, numeroase lucrări referitoare, mai ales, la clasicism, sau la mișcările de avangardă din secolele XIX și XX, s-au aplecat asupra carierelor literare, asupra rolului diverselor instanțe de recunoaștere, precum academiile, premiile, revistele, televiziunea, riscând să piardă din vedere opera în sine, (indispensabilă, totuși, începerii unei cariere) sau să o reducă la un pretext pentru strategia socială a scriitorului.

În Statele Unite ale Americii, în anii '80, mișcarea *New Historicism*, influențată și ea de analiza marxistă, dar și de micro-istoria puterilor întreprinsă de Foucault, a detronat teoria literară și a succedat sociologiei istorice, propunând o descriere a culturii în termeni de relații de putere. Aplicată mai întâi Renașterii, în special în cadrul lucrărilor lui Stephen J. Greenblatt, apoi romantismului și altor perioade, această recontextualizare a studiului literar după domnia teoriei literare, considerată solipsistă și apolitică, demonstrează o vădită preocupare politică. Ea se interesează de toți cei excluși de la cultură pe motive de rasă, sex sau clasă, sau de „subalternii” pe care Occidentul i-a colonizat, așa cum se întâmplă în importanta lucrare a lui Edward Said intitulată *Orientalismul* (1978). Descrierea literaturii ca un bun simbolic, în maniera lui Bourdieu, sau studierea culturii ca miză a puterii, așa cum

procedase Foucault – fără însă a se rupe de programul indicat deanson, Febvre și Barthes în materie de istorie a instituției literare – au reorientat această istorie într-o direcție în mod deschis angajată, din moment ce obiectivitatea este considerată o iluzie. Pentru că teoria și istoria rămân în general percepute ca opuse, aceste noi studii istorice sunt adesea considerate antiteoretice, sau chiar antiliterare. Tot ceea ce li se poate, însă, în mod legitim, reproșa acestor studii, ca și atâtor altor abordări extrinseci literaturii, este faptul că ele nu reușesc să stabilească o punte de comunicare cu analiza intrinsecă. Astfel, adevărata istorie literară rămâne de negăsit.

Istoria ca literatură

La ce bun să mai căutăm încă o reconciliere între literatură și istorie, din moment ce istoricii înșiși nu mai cred în această distincție? Epistemologia istoriei, sensibilă și ea la progresele hermeneuticii bănuielii, s-a schimbat, iar consecințele s-au făcut resimțite asupra lecturii tuturor textelor, inclusiv asupra celor literare. Contrar vechiului vis pozitivist și după cum au repetat-o până la saturație o serie întregă de teoreticieni ai istoriei, trecutul nu ne este accesibil decât sub forma unor texte – nu prin fapte, ci întotdeauna prin arhive, documente, discursuri, scrieri – ele însele inseparabile, adaugă aceiași, de textele care constituie prezentul nostru. Întreaga istorie literară, inclusiv cea a lui Jauss, se bazează pe diferențierea elementară dintre text și context. Or, astăzi, istoria este ca însăși tot mai adesea citită ca și cum ar fi literatură, ca și cum contextul ar fi și el, în mod obligatoriu, tot text. Ce se va întâmpla cu istoria literară dacă contextul n-ar însemna decât alte texte?

Istoria practică de istorici nu mai este una singură, și nici unificată, ci se compune dintr-o multitudine de istorii parțiale, din cronologii eterogene și din relatări contradictorii. Ea nu mai posedă acel unic sens pe care filosofii totalizante ale istoriei i-l atribuiau, începând cu Hegel. Istoria este o construcție, o relatare care, ca atare, pune în scenă prezentul și, deopotrivă, trecutul, textul său făcând parte din literatură. Obiectivitatea sau depășirea istoriei constituie un miraj, întrucât istoricul este implicat în discursul prin care el construiește obiectul istoric. Fără conștientizarea acestei implicări, istoria este doar o proiecție ideologică – aceasta este lecția dată de Foucault, dar și de Hayden White, Paul Veyne, Jacques Rancière și mulți alții.

În consecință, istoricul literaturii – chiar și în ultimul său avatar, acela de istoric al receptării – nu mai are o istorie pe care să se sprijine. Este ca și cum s-ar găsi în imponderabilitate, întrucât, conform hermeneuticii post-heideggeriene, istoria tinde să anuleze bariera dintre interior și exterior (care constituia principiul de bază al oricărui tip de critică și de istorie literară), iar contextele nu sunt nici ele altceva decât niște construcții narrative, sau reprezentări ale textelor. *Nu există decât texte*, afirmă noua istorie, ca de pildă mișcarea americană *New Historicism*, în deplin acord, în acest plan, cu intertextualitatea. Potrivit lui Louis Montrose, unul din conducătorii mișcării, această întoarcere la istorie în studiile literare americane se caracterizează printr-o atenție acordată, simetric și inseparabil, atât „istoricității textelor”, cât și „textualității istoriei” (Montrose, p. 20). Coerența întregii critici indeterminate se sprijină pe această credință, care, de altfel, ne readuce în minte paradoxuri mai vechi, precum acela ce figura în *Jurnalul Fraților Goncourt* (1862): „Istoria este un roman care a fost; romanul este istorie ce-ar fi putut să fie.”

Așadar, ce va fi o istorie literară, dacă nu – în chip mai modest decât pe timpul lui Lanson, sau chiar Jaus – o juxtapunere, un colaj de texte și de discursuri fragmentare legate de niște cronologii diferențiale? Unele texte fiind mai istorice, altele mai literare, ea ar reprezenta, în orice caz, o prea punere la încercare pentru canonul transmis de tradiție. Conștiința istorică și hermeneutică de altădată nu ne mai este îngăduită, ceea ce nu reprezintă însă un motiv de a depune armele. O dată în plus, parcurgerea teoriei este o lecție de relativism și o deziluzionare.

7

Valoarea

Publicul așteaptă de la specialiștii în literatură ca ei să-i indice care sunt cărțile bune și care cele slabe, să le judece, să separe grâul de neghină, să fixeze canonul. Conform etimologiei, rolul criticului literar este acela de a spune: „Cartea asta mi se pare bună, ori mi se pare slabă”. Cititorii, de pildă cei ai cronicilor literare din presa cotidiană sau săptămânală, chiar dacă nu detestă reglările de conturi, sunt însă istoviți de judecățile de valoare, care par să fie mai degrabă niște capricii și ar dori de la critici ca ei să își justifice preferințele, afirmând, de pildă: „Iată motivele mele, care sunt solide”. Critica ar trebui să fie o evaluare argumentată. Evaluările literare, atât cele emise de specialiști, cât și cele ale amatorilor, au, ori pot avea un fundament obiectiv, sau chiar rezonabil? Sunt vreodată altceva decât niște judecăți subiective și arbitrare, de genul „îmi place, nu îmi place”? Dealtfel, acceptarea ideii că aprecierea critică ar fi, în mod inexorabil, subiectivă ne condamnă, oare, în mod fatal, la un total scepticism și la un tragic solipsism?

Istoria literară, ca disciplină universitară, a încercat să se detașeze de critică (denunțată ca impresionistă sau dogmatică), pentru a o înlocui cu o știință pozitivă a literaturii. Este adevărat și că, în secolul al XIX-lea, criticii literari – de la Sainte-Beuve, (care-i plasa pe Madame de Gasparin și pe Töpffer mai presus de Stendhal) la Brunetière, care nu-i agreea pe Baudelaire și Zola – se înșelaseră atât de mult asupra contemporanilor lor încât o anume rezervă nu era deloc nepotrivită. De aici și proscrierea,

multă vreme respectată, a tezelor despre autorii în viață, ca și cum conformarea la canonul transmis de tradiție ar fi fost îndeajuns pentru ca subiectivitatea și judecata de valoare să fie evitate. Judecata de valoare a devenit secundară, sau a fost chiar interzisă – în orice caz într-o formă deliberată – în disciplina academică. aceasta spre deosebire de critica jurnalistică sau de critica de autor, conform celor trei familii de critici pe care le distingea Albert Thibaudet. Cât despre valoare, adversarii săi consideră că ea depinde de o reacție individuală, întrucât fiecare operă fiind unică, fiecare individ reacționează față de ea în funcție de personalitatea sa aparte.

Opoziția dintre obiectivitate (științifică) și subiectivitate (critică) este considerată de teoria literară o pură amăgire; chiar istoria literară în sensul cel mai strict, exclusiv interesată de fapte, se bazează într-o anumită măsură tot pe niște judecăți de valoare, fie și numai prin decizia prealabilă – și, cel mai adesea, tacită – privind ceea ce constituie literatură (canonul, marii scriitori). Vrând-nevrând, abordările cele mai teoretice și descriptive (formalistă, structurală, imanentă), nu pot nici ele ocoli evaluarea, care, în cazul lor, este adesea fundamentală. Se poate afirma că orice teorie angajează o preferință, fie și numai pentru textele pe care conceptele proprii le descriu cel mai bine, texte din care ea a fost probabil dedusă (după cum o ilustrează legătura dintre formalistii ruși și avangardele poetice, sau aceea dintre estetica receptării și tradiția modernă). Astfel, o teorie ridică propriile sale preferințe sau prejudecăți la rangul de valori universale (defamiliarizarea sau negativitatea, de pildă). În cazul membrilor curentului *New Critics*, dintre care mai mulți erau deopotrivă poeți, valorizarea analogiei și a iconicității favoriza poezia în detrimentul prozei. Pentru Barthes, distincția dintre text *lizibil* și text *scriptibil*, în mod clar evaluativă, privilegiază textele dificile sau obscure. În genere, în cadrul

structuralismului, abaterea formală și conștiința literară sunt valorizate în defavoarea convenției și a realismului (devenit oia neagră a teoriei, care – culmea ironiei ! – a vorbit îndelung despre el). Orice studiu literar depinde de un sistem de preferințe, fie el conștient sau nu. Posibilitatea și necesitatea obiectivității și a caracterului științific trebuie supuse interogațiilor, așa cum s-a procedat în hermeneutică – până la saturație – în decursul secolului XX.

Sub termenul de valoare, pe lângă chestiunea subiectivității judecării, regăsim și chestiunea *canonului* (sau a *clasicilor*, cum se spune mai degrabă în franceză) și a formării acestui canon, a autorității sale – școlare, mai ales –, a contestării și revizuirilor sale. În greaca veche, canonul era o regulă, un model, o normă reprezentată de o operă demnă de a fi imitată. Odată cu apariția Bisericii, canonul a însemnat lista, mai mult sau mai puțin lungă, a cărților recunoscute ca revelate și considerate ca fiind de referință. Canonul în literatură a împrumutat modelul teologic în secolul al XIX-lea, în perioada ascensiunii mișcărilor naționaliste, atunci când marii scriitori au devenit eroii spiritului diverselor națiuni. Un canon este deci național (ca și o istorie a literaturii), el așează clasicii naționali în rând cu cei greci și latini, alcătuiește un panteon pentru care admirația individuală nu mai este esențială, monumentele sale formând un patrimoniu, o memorie colectivă.

*Majoritatea poeziilor sunt de proastă calitate,
dar sunt totuși poezii*

Evaluarea textelor literare (compararea, clasarea, ierarhizarea lor) trebuie distinsă de valoarea literaturii în sine. Este, totuși, limpede că aceste două probleme nu sunt independente una de alta: un același criteriu de valoare decide atât departajarea între texte literare și neliterare, cât și clasarea textelor literare între

ele (de pildă, defamiliarizarea sau complexitatea, obscuritatea sau puritatea). Nu aş vrea să revin, însă, prea mult la natura și funcția literaturii (vezi primul capitol). Filosoful Nelson Goodman afirma, într-adevăr, următoarele:

Trebuie să facem o distincție foarte netă [...] între întrebarea „Ce este arta?” și întrebarea „Ce este arta de calitate?” [...] dacă începem prin a defini „ceea ce este o operă de artă” în termeni de „ceea ce este arta de calitate”, [...] suntem definitiv pierduți. Asta pentru că, din nefericire, majoritatea operelor de artă sunt de proastă calitate (Goodman, 1984, p. 199).

Majoritatea poeziilor sunt mediocre, mai toate romanele sunt numai bune de dat uitării, dar acest lucru nu le împiedică cu nimic să fie poezii, respectiv romane. O proastă interpretare a Simfoniei a Noua de Bethoven, mai nota Goodman, este artă, la fel ca și o bună interpretare a aceleiași opere (Goodman, 1976, p. 255).

Evaluarea rațională a unui poem presupune o normă, adică o definiție a naturii și funcției literaturii – punându-se, de pildă, accentul pe conținut, sau pe formă – pe care opera respectivă o ilustrează mai mult sau mai puțin bine. Astfel, cel ce acordă valoare formei literare va așeza cu siguranță o poezie lirică la un nivel superior față de o poezie didactică, iar un roman simbolist pe o treaptă superioară unui roman cu teză (precum Proust, care se ridică împotriva romanului patriotic sau a celui popular, în *Timpul regăsit*). Cel ce insistă, însă, ca opera să aibă un conținut uman va judeca, fără îndoială, arta pentru artă, arta „pură” sau literatura care-și autoimpune constrângeri (mișcarea Oulipo) ca fiind inferioare unei opere dense din punct de vedere al experienței pe care o cuprinde. Ne întoarcem astfel automat la aceeași dispută privind ierarhia artelor, omniprezentă de-a lungul secolului al XIX-lea. Ce este arta superioară? Ne aducem aminte de rivalitatea dintre scara hegeliană – care plasa în vârf

inteligibilitatea, deci poezia – și clasamentul moștenit de la Schopenhauer, care așeza muzica (limbajul îngerilor, în opinia lui Proust) mai presus de toate. Această dilemă este probabil un alt avatar al alternativei între gustul clasic și gustul romantic, între inteligibilitate sau sensibilitate ca valoare estetică supremă. Ne amintim și de tradiția kantiană, preluată de majoritatea esteticienilor de după epoca Luminilor, care făcea din artă o „finalitate fără scop” și care decreta, prin urmare, superioritatea esteticii artei „pure” asupra artei „cu teză”, asupra artei aplicate, a artei practice. Ce valoare au, însă, în sine, aceste norme? Sunt ele dogmatice, ca niște simple declarații de principiu, sau cu adevărat estetice?

T.S. Eliot făcea, la rândul său, o distincție între *literatură* și *valoare* – el estima că literaritatea unui text (apartenența sa la literatură) trebuia decisă pe baza unor criterii exclusiv estetice (dezinteresate sau lipsite de finalitate, în spiritul tradiției kantiene), dar că importanța unui text literar (odată recunoscută apartenența sa la literatură) depindea de criterii non-estetice:

Importanța „literaturii” – scria el în „Religie și literatură” (1935) – nu poate fi determinată exclusiv prin standarde literare, deși trebuie să ne amintim că faptul că e sau nu vorba de literatură poate fi determinat numai prin standarde literare (Eliot, 1975, p. 97).

Așadar, în legătură cu un text, ar trebui să ne întrebăm mai întâi dacă el este pur și simplu literatură (un roman, un poem, o piesă de teatru etc.), bazându-ne doar pe forma sa, iar apoi, privind mai îndeaproape semnificația sa, să ne întrebăm dacă el este literatură „de bună calitate”, ori „de proastă calitate”. Importanța literară ar necesita alte standarde decât cea unică finalitate fără scop, așadar niște norme estetice, existențiale, filosofice, religioase, etc. Aceași distincție era făcută și de poetul W. H. Auden, care mărturisea că prima întrebare care-

interesa atunci când citea un poem era de natură tehnică – „Iată o mașină verbală. Cum funcționează ea?” –, cea de-a doua fiind, însă, în sensul cel mai larg, morală – „Ce fel de individ locuiește în acest poem? Cum își închipuie el viața frumoasă și locul ideal? Și cum vede el locul neprielnic? Ce ascunde el cititorului? Ce își ascunde chiar lui însuși?” (Auden, p. 50-51). Moderniștii și formaliștii, care consideră conservator un punct de vedere precum cel exprimat de Eliot sau de Auden, din pricina insistenței acestora asupra conținutului literar, se mulțumesc în general cu un criteriu estetic cum este noutatea sau defamiliarizarea formalistilor ruși. Nu este, totuși, vorba de o normă, de vreme ce dinamica artei constă într-o continuă ruptură cu sine însăși. Atunci când abaterea devine normă, termenul de normă, adică ideea de regularitate, își pierde orice relevanță. Așa s-a întâmplat cu versul francez în cursul secolului al XIX-lea, prin trecerea de la versul „dislocat”, la versul „eliberat” și, apoi, la versul liber. Atunci când abaterea devine, la rândul ei, obișnuință, o operă își poate pierde valoarea, pentru a și-o redobândi, dacă abaterea va fi din nou percepută ca atare. Tocmai pentru a evita acest gen de oscilație aleatorie, Eliot făcea o distincție între apartenența unui text la literatură și importanța lui în cadrul acesteia.

Au fost evocate și alte criterii de valoare, precum *complexitatea* și *multivalența*. Opera de valoare este opera pe care continuăm s-o admirăm, pentru că ea conține o multitudine de niveluri capabile să satisfacă diverși cititori. Conform unei exigențe devenite de maximă importanță începând cu Mallarmé și cu avangardiștii, un poem de valoare este o piesă cu o organizare mai compactă, ori o piesă caracterizată prin dificultatea și opacitatea sa. Originalitatea, bogăția, complexitatea pot fi, însă, pretinse și sub aspect semantic, nu numai formal. Tensiunea dintre sens și formă devine atunci criteriul esențial de valoare.

Spre sfârșitul secolului al XIX-lea, scriitorul englez Matthew Arnold fixa ca obiectiv al criticii constituirea unei morale sociale și a unei redute în fața barbariei venite din interior; într-un important articol intitulat „Funcția criticii astăzi” (1864), el definea studiul literar ca fiind „o strădanie dezinteresată de a cunoaște și de a propaga ceea ce a fost cunoscut și cugetat mai bine în lume” (*a disinterested endeavour to learn and propagate the best that is known and thought in the world*, Arnold, p. 50). Pentru acest critic victorian, propagarea literaturii trebuia să servească la cultivarea, la șlefuirea, la umanizarea noilor clase sociale de mijloc născute în urma revoluției industriale. Foarte îndepărtată de dezinteresarea luată în sens kantian, funcția socială a literaturii era de a propune oamenilor muncii scopuri spirituale pentru clipele lor de răgaz și de a trezi în ei un sentiment național. Într-un moment în care religia nu mai era suficientă. În Franța, în timpul celei de-a III-a Republici, rolul literaturii a fost conceput într-un mod destul de asemănător: solidaritate, patriotism și moralitate civică – iată ce se aștepta de la propagarea literaturii. Valoarea literaturii, rezumată în canon, depindea la acea vreme de educația pe care scriitorii o puteau oferi. Această aservire a fost denunțată în cea de-a doua jumătate a secolului XX, și chiar cu începere din anii '30, de către F. R. Leavis și colegii săi de la Cambridge, care au redesenat canonul literaturii engleze, promovând scriitori purtători ai unor concepții mai puțin conforme cu convenția, dar nu mai puțin morale privind societatea. Ei au fost numiți de Leavis *The Great Tradition (Marea Tradiție)*: Jane Austen, George Eliot, Henry James, Joseph Conrad și D.H. Lawrence). Pentru Leavis, ori pentru Raymond Williams, valoarea literaturii este legată de viață, de forță, de intensitatea experienței despre care ea vorbește, de facultatea sa de a-l face pe om mai bun. Totuși, revendicarea unei autonomii sociale a literaturii începând cu anii '60, sau chiar a unei puteri subversive, a

coincis cu marginalizarea studiului literar, ca și cum valoarea sa în lumea contemporană ar fi devenit mai incertă.

Ca de obicei, voi prezenta mai întâi punctele de vedere antiteoretice, cel al tradiției, care crede în valoarea literară (în obiectivitatea și legitimitatea ei), și cel al istoriei literare sau al teoriei literare, care, din diferite motive, își imaginează că s-ar putea lipsi de ea. O dată în plus, există o serie întregă de termeni care îmbogățesc această opoziție: „clasici”, „mari scriitori”, „panteon”, „canon”, „autoritate”, „originalitate”, dar și „revizuire”, „reabilitare”. În chip logic, relativismul absolut (în ele însele, operele nu au valoare) este, cu siguranță, unica poziție coerentă; acest relativism sfidează, însă, intuiția, fecundă, totuși, până la un anumit punct.

Iluzia estetică

După cum amintea Gérard Genette într-o carte recentă, *La Relation esthétique* (1997), tomul al doilea al lucrării *L'Œuvre d'art*, Frumosul a fost mult timp considerat (de la Platon la Toma de Aquino și până în epoca Luminilor) drept o proprietate obiectivă a lucrurilor. Hume a atras printre primii atenția asupra diferențelor de judecăți estetice dintre indivizi, dintre epoci și națiuni, dar tot el a rezolvat cu rapiditate imensa dificultate a subiectului, explicând discordanța dintre judecățile estetice prin gradul lor mai mare sau mai mic de justete: în concluzie, dacă toți am judeca just, cu toții am găsi fie frumoase, fie urâte, aceleași poeme. *Critica facultății de a judeca* a lui Kant, cea de a treia lucrare din seria sa de *Critici*, a fost textul fundamental în trecerea de la teza obiectivității Frumosului (idee clasică) la cea a subiectivității, ba chiar a relativității Frumosului (idee romantică și modernă): „Judecata gustului, scria Kant, nu este [...] o judecată de cunoaștere: în consecință, ea nu este o

judecată logică, ci una estetică – lucru prin care înțelegem că principiul său determinant *nu poate fi decât subiectiv*”. (Kant, p. 181). Altfel spus, în opinia lui Kant, judecata „Acest obiect este frumos” nu exprimă nimic altceva decât un sentiment de plăcere („Acest obiect îmi place”), ea neputând face obiectul nici unei demonstrații sau discuții bazate pe dovezi obiective. Pentru Kant, judecata estetică este pur subiectivă, ca și judecata de plăcere, care exprimă o plăcere a simțurilor („Acest obiect îmi provoacă plăcere”), spre deosebire, însă, de judecata de cunoaștere, sau de judecata practică (morală), care se bazează pe proprietăți obiective sau pe principii de interes. Subiectivă ca și judecata de plăcere, judecata estetică se distinge, totuși, de acesta din urmă prin aceea că ea este *dezinteresată*, fapt prin care Kant înțelege că ea este interesată exclusiv de forma obiectului (și nu de existența lui). „*Gustul este facultatea de a judeca un obiect, adică un mod de reprezentare prin intermediul satisfacției sau al lipsei de plăcere, într-o manieră dezinteresată*. Obiectul unei astfel de satisfacții este numit *frumos*” (*ibid.*, p. 189). Frumosul este deci secundar, nu primar: confundând efectul cu cauza, el este numele dat unui sentiment de plăcere dezinteresată (obiectivării sau raționalizării sale). Această revoluție profundă deplasează estetica de la obiect la subiect: estetica nu mai este știința frumosului, ci aceea a aprecierii estetice, așa cum înțelepciunea populară intuise deja, după cum o demonstra și proverbul englez *Beauty is in the eye of the beholder* („Frumusețea este în ochiul celui care privește”).

Cu toate acestea, după ce a stabilit pe baze solide subiectivismul judecății estetice, Kant s-a străduit să nu deducă din acesta o consecință fatală pentru noțiunea de valoare, și anume relativismul Frumosului. El a căutat să ferească de relativism judecata estetică (recunoscută ca fiind pe deplin subiectivă) prin ceea ce numea „pretenția legitimă” la universalitate, adică la unanimitate. Atunci când întreprind o

judecată estetică, spre deosebire de o judecată de plăcere, pretind ca ea să fie împărtășită de toți. Orice judecată estetică reclamă asentimentul tuturor:

În ceea ce privește plăcutul, fiecare hotărăște ca judecata sa, pe care o întemeiază pe un sentiment personal și prin care individul spune despre un obiect că îi place, să se limiteze, printre altele, la propria sa persoană. În consecință, fiecare admite ca, atunci când spune: „Vinul de Canare este plăcut”, altcineva să rectifice expresia, amintindu-i că ar trebui să spună: „*Îmi este plăcut*”. [...] în legătură cu plăcutul, ceea ce prevalează este, deci, principiul: *fiecare are gustul său particular* (în ordinea simțurilor). Cu frumosul, lucrurile se petrec cu totul altfel. Ar fi (exact în sens contrar) ridicol ca o persoană care-și închipuie ceva pe gustul său să se gândească să se justifice pentru aceasta, spunând: acest obiect [...] este frumos *pentru mine*. [...] când spune despre un lucru că este frumos, individul atribuie și celorlalți aceeași plăcere: el nu judecă doar pentru sine, ci pentru fiecare, vorbind atunci despre frumusețe ca și cum ea ar fi o proprietate a lucrurilor (*ibid.*, p. 190-191).

Această pretenție de universalitate a judecății („ca și cum”) este întemeiată arbitrar, în opinia lui Kant, pe caracterul său dezinteresat: pentru că judecata estetică nu este pervertită de nici un interes personal, ea este împărtășită de toți (care, ca și mine, sunt dezinteresați). Acest motiv este, fără îndoială, unul ideal, ca și cum numai interesul ar putea perverti judecata de gust (proprietatea, de pildă, poate face același lucru: un tablou de-al meu este mai frumos decât cel al vecinului, cartea unui prieten este superioară sau inferioară alei mele) și omite diferențele de sensibilitate notate de Hume. Pentru Kant, pretenția de universalitate a judecății estetice este, însă, confirmată de acel *sensus communis* estetic, conform căruia fiecare individ postulează existența unei comunități de sensibilitate între oameni:

Fiecare consideră frumos – conchide Genette – ceea ce îi place în mod dezinteresat și revendică asentimentul universal, în primul rând în

numele certitudinii interioare privind acest caracter dezinteresat, iar, în al doilea rând, în numele liniștitoarei ipoteze privind o identitate de gust între oameni (Genette, p. 84).

Acest raționament este în mod vizibil precar, întrucât Kant a arătat că judecata de gust doar aspira la un statut necesar și universal, dar nicidecum că această pretenție ar fi fost legitimă, și, evident, nici că ea ar fi fost satisfăcută. Odată stabilită subiectivitatea judecății estetice, Kant încearcă să evite consecința inevitabilă a relativității acestei judecăți; el se străduiește din răspuțeri să conserve un *sensus communis* al valorilor, o ierarhie estetică legitimă. În opinia lui Genette, este însă vorba doar de o intenție pioasă.

Un obiect nu este, așadar, frumos în sine. Valoarea subiectivă îi este atribuită obiectului ca și cum ea ar fi o proprietate a sa: *Beauty is pleasure objectified* („Frumusețea este plăcere obiectivată”), (*ibid.*, p. 88). Se poate, deci, vorbi de o *iluzie estetică* – obiectivare a valorii subiective – așa cum vorbim și de celelalte iluzii analizate anterior și condamnate de teoria literară (iluzia intențională, referențială, afectivă, stilistică, genetică). Acestei ultime iluzii Genette îi opune, însă, un relativism radical, el măsurând – efectiv și în sens absolut – subiectivismul kantian: „Așa-zisa evaluare estetică, afirmă el, nu este pentru mine decât o apreciere obiectivată” (*ibid.*, p. 89). Potrivit lui Genette, un relativism total decurge în mod necesar din recunoașterea caracterului subiectiv al evaluărilor estetice. Prin urmare, definirea rațională a unei valori nu mai este posibilă. Un *sensus communis*, un consens, un canon se poate naște, uneori, în mod empiric și lipsit de reguli, nefiind, însă, nici o valoare universală, și nici un *a priori*.

Atitudinea lui Genette este coerentă: după ce a respins toate celelalte iluzii curente în numele poeziei textului, și odată ce naratologia a fost abandonată în favoarea esteticii, Genette duce

o luptă similară împotriva valorii literare și extrage consecințele ultime ale subiectivismului kantian. Din punctul său de vedere, valoarea – ca și intenția, reprezentarea etc. – nu posedă nici o relevanță teoretică și nu constituie în nici un fel un criteriu acceptabil pentru studiul literar. Linia de demarcație este, deci, foarte clară: de-o parte, apărătorii tradiționaliști ai canonului, iar de cealaltă, teoreticienii care îi contestă orice validitate. Între cele două poziții, un anumit număr de poziții mediane, fragile, mai greu de apărat, se străduiesc să-i mențină valorii o anumită legitimitate. După epoca Luminilor, o dată ce tradiția și autoritatea au fost zdruncinate, clasicii deveniseră mai greu de identificat printr-o normă universală, dar era, oare, acesta un motiv pentru a bascula într-un relativism complet? Voi examina în continuare două încercări de salvare a clasicilor, două maniere de a păstra calea de mijloc: Sainte-Beuve, între clasicism și romantism, și, într-un alt moment crucial, Gadamer, a cărui teză despre valoare caută, ca și în cazul intenției, să împace ambele tabere, adică teoria și bunul simț.

Ce este acela un clasic?

Într-un articol din 1850 intitulat „Ce este acela un clasic?”, Sainte-Beuve propunea o definiție bogată și complexă a clasicului. El își imagina obiecțiile venind din partea subiectivismului și relativismului și le elimina într-un lung pasaj la fel de abil ca și manevra pe care trebuia să o execute:

Un adevărat clasic, [...] este un autor care a îmbogățit spiritul uman, care i-a sporit într-adevăr tezaurul, care l-a făcut să înainteze încă un pas, care a descoperit vreun adevăr moral neechivoc, sau care a reaprins ● pasiune eternă în această inimă înlăuntrul căreia totul părea cunoscut și explorat; un autor care și-a exprimat gândirea, observațiile sau inventivitatea, în fiecare formă, însă într-una largă și cuprinzătoare,

fină și bine chibzuită, sănătoasă și frumoasă în ea însăși; un autor care le-a vorbit tuturor într-un stil propriu ce este deopotrivă acela al tuturor, într-un stil nou fără neologisme, nou și vechi în același timp, cineva în stare să fie contemporan tuturor epocilor (Sainte-Beuve, t. III, p. 42).

Clasicul transcende toate paradoxurile și toate tensiunile: dintre individ și universal, dintre actual și etern, dintre local și global, dintre tradiție și originalitate, dintre formă și conținut. Această apologie a clasicului este perfectă, „prea” perfectă însă, pentru ca articulațiile sale să nu se uzeze.

N-ar fi de prisos să reamintim că ideea și termenul de *clasicism* sunt de dată foarte recentă în limba franceză. Cuvântul nu a apărut decât în veacul al XIX-lea, în opoziție cu *romantismul*, pentru a desemna doctrina neoclasicilor, adepți ai tradiției clasice și adversari ai inspirației romantice. Cât despre adjectivul *clasic*, el exista deja în secolul al XVII-lea, când caracteriza ceea ce merită să fie imitat, să servească drept model, ceea ce dispunea de autoritate. La sfârșitul secolului al XVII-lea, el a mai desemnat și ceea ce era predat în școală, apoi, pe parcursul secolului al XVIII-lea, ceea ce aparținea Antichității grecești și latine. Abia în cursul veacului al XIX-lea adjectivul *clasic*, împrumutat din limba germană ca antonim al lui *romantic*, i-a desemnat pe marii scriitori francezi din secolul lui Ludovic al XIV-lea.

În primul rând, definiția ideală dată de Sainte-Beuve – „un adevărat clasic”, prin opoziție cu clasicul fals sau neautentic – este cu totul diferită de „definiția obișnuită”, pe care el o amintise în deschidere: „Un clasic, potrivit definiției obișnuite, este un autor antic, deja consacrat în admirația oamenilor și care dispune de autoritate în genul practicat” (*ibid.*, p. 38). „Antic”, „consacrat”, „care dispune de autoritate” – iată cele trei atribute pe care Sainte-Beuve le lasă de-o parte, și care, spune el, provin de la romani. El reamintește că în latină, *classicus* era în sens

propriu un epitet aplicat la o clasă (caracterizând cetățenii care aveau un anumit venit și care plăteau impozite, spre deosebire de *proletarii*, care nu plăteau impozite). Aceasta până când Aulus Gellius, în *Noptile atice*, a aplicat metaforic această distincție literaturii, vorbind despre „un scriitor clasic [...], nu unul proletar” (*classicus adsiduusque scriptor, non proletarius*, XIX, VIII, 15). Pentru romani, clasicii erau grecii, apoi, pentru oamenii din Evul Mediu și Renaștere, clasici erau în același timp și grecii și romanii, toți anticii. Autorul antic, consacrat ca autoritate, aparține „dublei Antichități” (Sainte-Beuve, t. III, p. 39). În punctul de joncțiune, îl aflăm pe Vergiliu, clasicul prin excelență, mai târziu identificat de către Eliot cu Imperiul, în „What is a classic?” (1944), articol referitor la Sainte-Beuve, în opinia lui Eliot, clasicul neputând exista în lipsa unui imperiu.

Sainte-Beuve abandonează această definiție curentă a clasicului, întrucât ceea ce îl interesează pe el este ascensiunea unor clasici în literaturile moderne de limbă italiană, spaniolă sau, în fine, de limbă franceză. Iată cum cele două noțiuni de *clasic* și de *tradiție* devin inseparabile: „Ideea de *clasic* implică în sine ceva ce are cursivitate și consistență, care clădește un ansamblu și o tradiție, care se compune, se transmite și durează” (*ibid.*, p. 40). Cu alte cuvinte, întrebarea inițială – „Ce este acela un clasic?” – era incorectă, sau impropriu formulată, dacă acel ceva este serial, generic prin natura sa, dacă însușirea de clasic nu poate fi conferită unui autor izolat (cel puțin de la Homer încoace, el fiind primul poet, automat și cel mai mare, care pune în umbră întreaga literatură ulterioară) și dacă *clasic* și *tradiție* sunt două denumiri pentru unul și același lucru. Un clasic este un membru al unei clase, verigă a unei tradiții. Am putea fi tentați să denunțăm în acest argument o apologie mascată a literaturii franceze, ce nu posedă clasici precum Dante, Cervantes, Shakespeare sau Goethe, aceste genii extraordinare, aceste vârfuri izolate care ar trebui să rezume spiritul celorlalte

literaturi europene, pe câtă vreme clasicii francezi – cum spune clișeul – formează un tot, alcătuiesc un peisaj unitar. Deși această justificare a excepției franceze nu este în intenția lui Sainte-Beuve, el premerge, însă, „clasicocentrismul” literaturii franceze – pe care Barthes avea mai târziu să îl deplângă (Barthes, p. 175) – și găsește în „Secolul lui Ludovic al XIV-lea”, în ciuda disputei dintre antici și moderni, modelul incontestabil al clasicilor înțeleși ca tradiție: „Cea mai bună definiție este următorul exemplu: de când Franța a avut un secol al lui Ludovic al XIV-lea, și de când a putut să îl observe mai de la distanță, ea și-a dat seama ce înseamnă a fi clasic, mai bine decât prin orice raționamente” (Sainte-Beuve, t. III, p. 41). Se acordă astfel legitimitate unei norme. Clasicul, sau mai mult, clasicii, tradiția clasică, potrivit definiției date de Sainte-Beuve, includ în principiu mișcarea, respectiv dialectica anticilor și modernilor, animată de un Boileau sau Perrot, partea ironică fiind că tocmai partizanii anticilor și nu cei ai modernilor sunt aceia care s-au substituit anticilor, devenind ei înșiși clasicii francezi.

Înțelegem atunci cui exact i se opune Sainte-Beuve, definiția dată de el clasicului fiind polemică, dar și contradictorie: într-un cuvânt, ea este romantică, sau antiacademică. El se ridică în mod deschis împotriva *Dicționarului Academiei Franceze* din 1835. În care clasicii sunt identificați cu niște modele de compoziție și stil cărora „trebuie să ne conformăm” (*ibid.*, p. 42): „Această definiție a *clasicului* a fost evident alcătuită de către respectabilii academicieni care ne-au precedat, în prezența și la adresa a ceea ce la vremea respectivă se numea *romanticul*, adică la adresa inamicului.” De unde și definiția dată de Sainte-Beuve însuși, una progresistă, liberală, reconciliind tradiția și inovația, prezentul și eternul, o definiție nu prea diferită, în fond, de binecunoscuta „modernitate” postulată, la câțiva ani mai târziu, de către Baudelaire, care propunea să fie extrasă din

efemer o artă demnă de Antichitate. Pentru Sainte-Beuve, un clasic este un scriitor care „le-a vorbit tuturor într-un stil propriu ce este deopotrivă acela al tuturora, într-un stil nou fără neologisme, nou și antic în același timp, cineva în stare să fie contemporan tuturor epocilor”. Sainte-Beuve nu se mai arată ponderat spre sfârșitul acestei lungi fraze în care a vrut să adune sub un singur nume prea multe paradoxuri – particular și universal, antic și modern, prezent și etern –, dar caută la modul cel mai onest să descrie acest proces aparte, la drept vorbind chiar bizar, prin care un scriitor în care cei dintâi cititori ai săi au văzut un revoluționar, se dovedește mai apoi a fi un continuator al tradiției care a restaurat „echilibrul în folosul ordinii și frumosului”. *Tempo*-ul receptării este, deci, integrat acestei definiții romantice, sau moderne, a clasicului, întruchipat prin excelență, în opinia lui Sainte-Beuve, de Molière. Referitor la acesta, Sainte-Beuve îl citează îndelung pe Goethe, care lega grandoarea unui scriitor de sensul miraculosului reînnoit de fiecare dată când textul este redescoperit: un clasic este un scriitor mereu nou pentru cititorul său.

Sainte-Beuve este conștient de originalitatea propriei sale concepții despre clasic, aflată în contrast cu „condițiile de regularitate, de înțelepciune, de moderație și rațiune” (*ibid.*, p. 43) îndeobște cerute de academicieni și neoclasiци. El refuză „să-i subordoneze rațiunii imaginația și sensibilitatea însăși” (*ibid.*, p. 44) și, citându-l din nou pe Goethe, răstoarnă sensul opoziției dintre clasic și romantic:

Spun despre clasic că este *cel sănătos*, iar despre romantic spun că este *cel bolnav*. Pentru mine *Cântecul Nibelungilor* este clasic în aceeași măsură cu Homer; amândoi sunt cât se poate de sănătoși și de viguroși. Operele de azi nu sunt romantice pentru că sunt noi, ci pentru că ele sunt slabe, maladive și bolnave. Operele antice nu sunt clasice pentru că sunt vechi, ci pentru că sunt pline de energie, de prospectime și de tonus (*ibid.*, p. 46).

Reiese de aici că, la vremea lor, proporțional cu energia deținută, viitorii clasici au deranjat și uimit canoanele frumuseții și ale buneii cuviințe. Numai clasicii în sensul academic, cumpăniți și mediocri, sunt imediat acceptați de public, dar prețul unui succes prematur este în general unul mare, arareori întâmplându-se ca ei să supraviețuiască propriei lor faime de început: „Nu este bine să pari prea repede clasic în ochii contemporanilor; sunt atunci mari șanse să nu rămâi la fel și pentru posteritate. [...] Există atâția clasici precoce care nu rezistă și care nu sunt astfel decât pentru scurt timp !” (*ibid.*, p. 49-50). Sainte-Beuve nu spune că un clasic al viitorului trebuie să fie în avans față de timpul său – această dogmă avangardistă și futuristă nu se va impune decât la finele secolului al XIX-lea, având să devină un clișeu al secolului XX –, dar sugerează, ca și Stendhal ori Baudelaire, că una din condițiile de existență a geniului este ca el să nu beneficieze de o recunoaștere imediată: „În privința clasicilor, cei mai neprevăzuți sunt deopotrivă și cei mai buni și cei mai mari”. (*ibid.*, p. 50). Molière servește din nou drept exemplu, ca fiind poetul cel mai neașteptat din secolul lui Ludovic al XIV-lea și merit a fi considerat, din punctul de vedere al secolului al XIX-lea, geniul timpului său. În ziua de azi, Bourdieu nu susține nici el o teză diferită, atunci când descrie economia paradoxală a valorii estetice apărută în urma autonomizării câmpului literar începând cu secolul al XIX-lea: „Artistul nu poate triumfa pe terenul simbolic, amintește el, decât pierzând pe teren economic (cel puțin, pe termen scurt) și viceversa (cel puțin, pe termen lung)” (Bourdieu, p. 123). Mai simplu spus, la prima receptare, scriitorii „buni” nu-i au, adeseori, drept cititori decât pe ceilalți scriitori „buni”, concurenți ai lor, și este nevoie de tot mai mult timp pentru ca operele, mai întâi „esoterice”, să își găsească un public, adică să-i impună acestuia propriile lor norme de evaluare.

Sainte-Beuve îi dă așadar pe scriitorii secolului lui Ludovic al XIV-lea, și în special pe Molière, ca modele de clasici, nu însă în sensul de canoane ce se cer a fi imitate, ci în sensul de personalități cu totul neașteptate, care nu încetează să ne uimească. În ciuda paradigmei oferite de secolul lui Ludovic al XIV-lea, viziunea lui Sainte-Beuve asupra clasicului nu este una națională, ci una universală, inspirată de Goethe și de *Weltliteratur*:

Homer, ca întotdeauna și pretutindeni, ar fi primul [clasic], cel mai apropiat de un zeu; în urma lui, precum cortegiul celor trei magi de la Răsărit, s-ar afla acești trei poeți magnifici, acești Homeri rămași mult timp necunoscuți nouă, și care, la rândul lor, au creat pentru niște vechi popoare din Asia epopei mari și venerate: poezii Valmiki și Vyasa pentru hinduși, iar Firdousi pentru persani (Sainte-Beuve, t. III, p. 51).

Tonul este, poate, paternalist, dar nici nu îl putem acuza pe Sainte-Beuve de un etnocentrism orb. Această definiție liberală a clasicului, universală și non-națională, a fost preluată de marele admirator al lui Sainte-Beuve, Matthew Arnold, care vorbea despre „ceea ce a fost cunoscut și cugetat mai bine în lume”.

Despre tradiția națională în literatură

Într-un alt cadru, însă, cu ocazia lecției inaugurale ținute la Școala Normală Superioară în 1858, Sainte-Beuve avea să dea clasicului o definiție cu caracter mai mult normativ și mai puțin liberal. Intenția era anunțată ex abrupto:

Există o tradiție.

În ce sens trebuie ea înțeleasă.

În ce sens trebuie ea menținută. (Sainte-Beuve, t. XV, p. 357).

Chiar înainte de a prezenta acest plan, Sainte-Beuve recusesese deja la pluralul primei persoane, care îl lega de publicul său, în cadrul unei comunități naționale și al unei complicități estetice: „literatura noastră”, „principalele noastre opere literare”, „secolul nostru cel mai strălucit” (*ibid.*, p. 356), iată cum se exprima el, referindu-se, bineînțeles, la secolul lui Ludovic al XIV-lea. În fața studenților de la Școala Normală Superioară, nu mai era potrivit să fie menționați poeții indieni și persani, ci doar tradiția „noastră”: „Trebuie ca noi să îmbrățișăm, să înțelegem și să nu abandonăm niciodată moștenirea lăsată de acești maeștri și iluștri părinți” (*ibid.*, p. 358). Acel „noi” este omniprezent de-a lungul acestor câtorva pagini și, în ciuda unei concesi de ultim minut – „Nu neg facultatea poetică, până la un anumit punct universală, a umanității” (*ibid.*, p. 360), este limpede că orizontul profesorului nu mai este unul universal. În paralel, are loc o inversare a supremației imaginației asupra rațiunii, iar de această dată „rațiunea trebuie întotdeauna să conducă, și, în definitiv, conduce, chiar și la acești favoriți și aleși ai imaginației” (*ibid.*, p. 368).

Goethe este din nou citat: Sainte-Beuve reia două din cele trei citate din poetul german deja utilizate în 1850, cărora le dă, însă, o rezonanță diferită de momentul de atunci, ele ajutându-l acum să se distanțeze de poziția anterioară. Parnasul este în continuare descris ca un peisaj pitoresc și plăcut, unde acei *minores* își au și ei locul lor, fiecare posedând propria sa Kamceatka, dar Sainte-Beuve nu mai crede acum în această imagine rococo: „[Goethe] mărește Parnasul, îl etajează [...]; îl face asemănător, prea asemănător, poate, acelu Mont-Serrat din Catalonia (acel munte e mai mult dantelat decât rotunjit)” (*ibid.*, p. 368). Prin aceste trei cuvinte – „prea asemănător, poate” – dintre care două sunt adverbe și subliniază excesul.

respectiv îndoiala, Sainte-Beuve își anunță deja rezervele față de universalismul lui Goethe:

Goethe, fără admirația sa pentru Grecia, care corectează și canalizează interesul său nediferențiat, sau dacă vreți, curiozitatea sa universală, se putea pierde în infinit, în indeterminat: dintre atâtea culmi care-i sunt cunoscute, dacă Olimpul nu ar fi totuși locul său predilect, încotro s-ar îndrepta el – încotro nu s-ar duce, el, omul cel mai deschis dintre toți și cel mai apropiat de Orient? (*ibid.*, p. 368-369).

Sainte-Beuve îl absolvă pe Goethe fiindcă, la urma urmei, elementul clasic domină încă în spiritul său, dar, în fața tinerilor studenți, Orientul devine un loc al pierzaniei: „Peregrinările sale în căutarea diverselor feluri de Frumos, nu și-ar mai afla sfârșit. El se reîntoarce, însă, și se așează, cunoscând punctul de unde universul contemplat se înfățișează în cea mai frumoasă lumină a sa” (*ibid.*, p. 369). Acest punct fix, această culme mai înaltă decât toate celelalte, se află, evident, în Grecia, pe muntele Sunion, cel cântat de Byron:

Place me on Sunium's marbled steep.
(Așezați-mă pe povârnișul de marmură al Sunionului.)

Introducând faimoasa „Rugăciune pe Acropole” în cartea sa *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* (1833), Ernest Renan descria „miracolul grec” ca fiind „ceva ce nu a existat decât o singură dată, cum nu se mai văzuse și cum nu se va mai vedea, dar al cărui efect va dura etern, prin aceasta voind să spun un tip de frumusețe eternă, fără nici o nuanță locală sau națională” (Renan, p. 753). Măsurat cu acest ideal, exotismul nu mai este binevenit.

Comentând, din nou, celebrul citat din Goethe – „Spun despre clasic că este *cel sănătos*, iar despre romantic spun că este *cel bolnav*” –, Sainte-Beuve îi dă de această dată o

inflexiune diferită. În articolul său din 1850, clasicul, și în special Molière, era caracterizat prin natura sa imprevizibilă. În lecția din 1858, însă, fraza lui Goethe este înțeleasă ca și cum sănătatea literaturilor clasice ar fi pusă pe seama faptului că ele sunt „în deplin acord și în armonie cu epoca lor, cu cadrul lor social, cu principiile și puterile conducătoare în societate” (Sainte-Beuve, t. XV, p. 369). Literatura clasică este și se simte la ea acasă, ca „nu se lamentează, nu geme, nu *se plictisește*. Câteodată se ajunge mai departe cu durerea, însă frumusețea este mai liniștită”. Frumusețea este solidă, puternică, legitimă: ea nu cunoaște *spleen*-ul. Temporalitatea clasicului nu mai este cea expusă în 1850, una decalată în raport cu propriul său timp; Sainte-Beuve o descrie acum în termenii cumpătați, respectabili și mediocri de care anterior se ferise: „Clasicul [...] numără, printre caracteristicile sale, faptul de a-și iubi patria, timpul său, de a nu vedea nimic mai de dorit și mai frumos decât acestea” (*ibid.*, p. 370-371). Criticul nu mai face aluzie la viitorul merit să-i reveleze pe marii scriitori necunoscuți de contemporanii lor, iar clasicul – liniștit, bine adaptat timpului în care trăiește, mulțumit cu sine și cu epoca sa – nu-și mai compromite soarta în posteritate. Acum se face exclusiv referire la trecut, pentru care devoțiunea romantică e simptomul unei boli: „Romanticul este nostalgic, ca și Hamlet; el caută ceea ce nu are, chiar până dincolo de nori [...]. În secolul al XIX-lea, el adoră Evul Mediu, în secolul al XVIII-lea este deja revoluționar alături de Rousseau” (*ibid.*, p. 371). Melancolia lui Rousseau sugerează că o aspirație revoluționară echivalează cu o utopie a originilor. Paralela dintre sănătatea clasică și agonia romantică se încheie printr-o odă adusă „frumoasei noastre patrii”, „și celei dintâi cetăți a noastre, tot mai măreață, care ne reprezintă [patria] atât de bine” (*ibid.*, p. 371). Acest elogiu merită comparat cu cel adus Parisului, cam la aceeași perioadă, de către Baudelaire, în poemul „Lebăda”. Tot în încheiere figurează și un vis de

„echilibru între talente și mediu, între spirite și regimul social” (*ibid.*, p. 372).

Viziunea asupra clasicului și asupra valorii este, deci, foarte diferită de cea din prima expunere, ba chiar aproape antagonică și mult mai apropiată de clișeul academic despre clasicismul Marelui Secol, despre naționalismul lingvistic și cultural promovat de a III-a Republică, de acel „clasicocentrism” meschin condamnat de Barthes. Sainte-Beuve oscilează între liberalism (atunci când scrie în presă) și autoritarism (atunci când li se adresează studenților), întrucât *clasicul* se definește întotdeauna prin întrebuintărea pe care i-o dai. În primul text, punctul de vedere era acela al unui scriitor, pentru care clasicii, în diversitatea și originalitatea lor, prin nesecata lor prospețime, sunt un factor de emulație; la Școala Normală, însă, ia cuvântul profesorul Sainte-Beuve, iar criteriul de valoare nu mai este același: nu mai este vorba de fecunda admirație nutrită de învățăcelul-scriitor predecesorilor săi, ci de aplicarea literaturii în câmpul vieții, de utilitatea sa în formarea indivizilor și cetățenilor.

Salvarea clasicului

Reflecția lui Sainte-Beuve asupra clasicului, adică asupra valorii literare, este exemplară prin tensiunea, sau chiar contradicția pe care o scoate la iveală între cele două sensuri pe care acest cuvânt le-a dobândit treptat, începând cu sfârșitul veacului al XVIII-lea: clasicii reprezintă un număr de opere universale și atemporale ce constituie bunul comun al umanității, dar și un patrimoniu național (în cazul Franței, veacului lui Ludovic al XIV-lea). Astfel, Matthew Arnold, universalist în felul lui Sainte-Beuve, deține reputația (nefericită astăzi) de a fi pus bazele studiului școlar și

universitar al literaturii engleze, într-o perspectivă moralistă și națională. Așa cum îl înțelegem începând cu secolul al XIX-lea, clasicismul conține, concomitent, două aspecte concurente: unul *istoric* și unul *normativ*, îmbinând astfel rațiunea și autoritatea. Sainte-Beuve reproduce o argumentație frecvent întâlnită din epoca Luminilor încoace, prin care, în ciuda relativismului recunoscut al gustului, se încearcă relegitimarea normei prin istorie și a autorității prin rațiune. De unde și aceste două texte divergente în funcție de publicul căruia ele i se adresează: în prima expunere, Sainte-Beuve face apologia unei literaturi mondiale în care imaginația își are propriul său loc, pe când, în lecția predată, el apără literatura națională în numele rațiunii. Marea încercare, pentru niște amatori ponderați cum sunt Sainte-Beuve și Arnold, sau, mai târziu, Eliot, constă în găsirea unei modalități de a justifica tradiția literară după un Hume sau un Kant, după epoca Luminilor și romantism. Sainte-Beuve, ca orice individ ce nu vrea nici să acuze bunul simț nici să sacrifice canonul – chiar dacă acest lucru este cerut de teorie – prezintă când un profil liberal, când unul dogmatic.

Raționamentul întreprins de un filosof contemporan precum Gadamer, chiar dacă pare mai complicat și mai abstract, nu este, în fond, cu mult diferit. Scopul este același: salvarea canonului din primejdia anarhiei. În secolul al XIX-lea, odată cu avântul istoricismului, constată Gadamer, „clasicul”, până atunci o noțiune aparent atemporală, a început să desemneze o fază istorică, un stil istoric, cu un început și un sfârșit bine determinate – Antichitatea clasică. Totuși, în opinia aceluiași filosof, această alunecare de sens nu ar fi compromis valoarea normativă și supra-istorică a clasicului. Dimpotrivă chiar, istoricismul ar fi permis în sfârșit justificarea faptului că un stil istoric a devenit o normă supra-istorică a „clasicului”. Iată cum

Gadamer realizează o abilită restaurare, explicând în ce fel historicismul a putut relegitima clasicul:

Gândirea istorică voia să dea de înțeles că judecata de valoare care distinge un lucru ca fiind „clasic” ar fi de fapt anulată de reflecția istorică și de critica adusă de ea tuturor concepțiilor teleologice din decursul istoriei, numai că lucrurile nu se petrec deloc așa. Dimpotrivă, judecata de valoare implicată în conceptul de „clasic” câștigă dintr-o astfel de critică o nouă legitimitate, adevărata sa legitimitate: este clasic tot ceea ce face față criticii istorice, întrucât forța sa, aceea forță a autorității sale ce se transmite și se păstrează, și care din punct de vedere istoric se impune, devansează orice reflecție istorică și se menține (Gadamer, p. 308-309).

Gadamer recuperează astfel conceptul de clasic în pofida historicismului, dar și ulterior lui, pentru a califica anume arta care rezistă historicismului, aceea pe care historicismul însuși o recunoaște ca opunându-i rezistență, fapt ce atestă că valoarea ei nu poate fi redusă doar la istorie. Odată repus în drepturi, clasicismul nu mai este doar un concept descriptiv dependent de conștiința istoriografică, ci o realitate istorică și, în același timp, supra-istorică:

Ceea ce este clasic se sustrage fluctuațiilor timpului și modificărilor de gust: ceea ce este clasic este accesibil în mod imediat [...]. Atunci când calificăm o operă drept „clasică”, o facem mai degrabă având conștiința permanenței sale, a semnificației sale nepieritoare, independente de orice circumstanță temporală – ne referim la un fel de prezență atemporală, contemporană oricărui prezent (*ibid.*, p. 309).

Această ultimă expresie ne duce cu gândul la Sainte-Beuve. Cuvântul *clasic* are două accepțiuni, una normativă și una temporală, fără, însă, ca ele să fie neapărat incompatibile. Dimpotrivă – cel puțin așa susține Gadamer – faptul că prin *clasic* s-a ajuns să se denumească o fază delimitată și izolată a istoriei salvează tradiția clasică de aparență arbitrară și

nejustificată de care avuse până atunci parte și, ca să spunem așa, o face de acceptat. Asta pentru că „norma respectivă este aplicată retrospectiv la o grandoare unică a trecutului care o ilustrează și o îndeplinește”. Din caracterul normativ, a fost extras un conținut ce desemnează un ideal de stil și, totodată, o perioadă care l-a înfăptuit.

Or, numind „clasic” ansamblul Antichității clasice, regăsim de fapt, în opinia lui Gadamer, vechea întrebuintare a cuvântului, îngropată sub secole de tradiție dogmatică sau neoclasică: canonul clasic, așa cum fusese el instituit de Antichitatea târzie, era deja istoric, adică retrospectiv – el desemna în același timp o fază istorică și un ideal perceput ulterior ca atare, cu începere dintr-un moment de decadentă. Așa s-a întâmplat și cu umanismul, care, în Renaștere, a redescoperit canonul clasic, ca istorie și totodată ca ideal. Așadar, conceptul de clasic ar fi fost, de fapt, dintotdeauna unul istoric, chiar și atunci când el părea normativ; prin urmare, norma ar fi fost dintotdeauna justificată, chiar și atunci când ea apărea ca o dogmă autoritară și nu ca o evaluare fundamentată.

Argumentația subtilă a lui Gadamer ajunge să suprapună sensul milenar al cuvântului *clasic*, acela de normă impusă, și conceptul historicist de *clasic*, respectiv acela de stil determinat. În primul sens, clasicul părea fără îndoială *a priori* supra-istoric, numai că el rezulta de fapt dintr-o evaluare retrospectivă a trecutului istoric, întrucât fusese recunoscut ca atare după o perioadă ulterioară de decădere. Autorii definiți drept clasici constituiau cu toții norma unui gen, și nu într-un mod arbitrar, ci pentru că idealul pe care ei îl exemplificau era vizibil privirii retrospective a criticului literar. Clasicul, așadar, ar fi desemnat dintotdeauna o fază, culmea unui stil, dintre un „înainte” și un „după”; clasicul ar fi fost dintotdeauna justificat, produs de o apreciere bine chibzuită.

Fiind astfel restaurat, și nicidecum eliminat de către istoricismul secolului al XIX-lea, conceptul de clasic era pregătit pentru extensia universală pe care avea să i-o ofere Hegel, întrucât tot ceea ce fusese considerat până atunci o normă se dovedise a fi valid din punct de vedere istoric. Potrivit lui Hegel, nu numai Antichitatea *clasică* merită acest apelativ, ci și o dezvoltare estetică oarecare ce își datorează unitatea unui *telos* imanent. Acest concept normativ universal, trecând mai întâi prin transpunerea sa istorică particulară, devine un concept în egală măsură universal, în cadrul istoriei stilurilor. Clasicul desemnează conservarea în pofida trecerii timpului. În opinia lui Hegel, este clasic „ceea ce își este sieși propria semnificație, și, prin aceasta, propria interpretare”, afirmație pe care Gadamer o comentează în termenii următori:

Este, în definitiv, clasic [...] ceea ce vorbește, deci, în așa fel încât nu se limitează la o simplă declarație despre ceva dispărut, sau la o simplă mărturie despre ceva ce rămâne de interpretat; dimpotrivă, clasic este ceea ce, în orice prezent, spune ceva ca și cum nu și-ar spune-o decât sieși (*ibid.*, p. 311).

Finalul acestei formulări aduce și el îndeaproape cu definiția lui Sainte-Beuve, numai că Gadamer nu vrea să rateze avantajul unei raportări la istorie, adăugând că tot „ceea ce este *clasic* este, în chip incontestabil, și *atemporal*, dar [că] această atemporalitate este o modalitate a ființei istorice” (*ibid.*, p. 311). Totodată istoric și atemporal (atemporal din punct de vedere istoric), clasicul devine, deci, modelul admisibil al oricărei relații dintre prezent și trecut.

Nu se poate imagina un demers mai abil pentru a face clasicul să coincidă cu sine însuși, în calitate de concept istoric și totodată supra-istoric, deci, incontestabil istoric. Jauss, care datorează totuși mult hermeneuticii moderate a lui Gadamer – ca ultimă tentativă de a feri interpretarea de deconstrucție, ea

stând la baza esteticii receptării – rezistă însă acestui „număr de iluzionism” final, grație căruia clasicul însuși este salvat. Jauss nu cere atât de mult, ori se teme, bunăoară, ca strădania de a salva clasicismul să nu scoată la iveală adevăratul scop al hermeneuticii lui Gadamer, compromițând astfel estetica receptării, care nu ține să apară drept ultima salvare posibilă a canonului, chiar dacă acesta este rezultatul său cel mai clar. În orice caz, Jauss contestă faptul că opera modernă, caracterizată în special prin negativitatea sa, s-ar putea potrivi schemei hegeliene, reluate de Gadamer și care descrie opera de valoare ca fiindu-și sieși propria semnificație. Conform unei circularități deseori observate, această schemă nu este inspirată de operele pe care Gadamer însuși înțelege să le valorizeze, sau să le salveze de la devalorizare, și anume operele clasice, în sensul uzual al cuvântului, aflate în opoziție cu cele moderne?

Pentru Jauss, această viziune teleologică asupra capodoperei clasice maschează „negativitatea sa primă”, negativitate fără de care nu ar putea exista mari opere. Nici o operă nu este ferită de erodarea sa în timp, iar conceptul moștenit de la Hegel este prea strâmt pentru a descrie opera demnă de acest nume, și în orice caz, marea operă modernă. Prin aceasta, conceptul respectiv depinde, de altfel, prea mult de estetica *mimesis*-ului, în timp ce valoarea literaturii, și a artei în genere, nu este legată exclusiv de funcția lor reprezentativă, provenind și din dimensiunea lor experimentală, sau „experiențială” (care măsoară experiența pe care ele o procură), caracteristică literaturii moderne (Jauss, p. 62). La Gadamer, ca și la Hegel, conceptul de clasic, ipostaziază tradiția, pe câtă vreme ea încă nu se manifesta în calitate de „clasică” în momentul apariției. „Nici chiar marile opere literare ale trecutului nu sunt receptate și înțelese printr-o putere de mediere ce le-ar fi inerentă”, subliniază Jauss (*ibid.*).

Cu toate că se demarchează de Hegel și Gadamer în privința definiției clasicului, punându-l aparent în pericol, Jauss propune

un criteriu alternativ de valoare care și el salvează canonul. Chiar și negativitatea, revendicată de capodopera modernă, poate fi, retrospectiv, considerată în cadrul operelor devenite clasice drept motivul autentic al valorii lor. Orice operă clasică avea, în realitate, o fisură, cel mai adesea neobservată de contemporani, dar care s-a aflat la originea supraviețuirii sale. Nu te naști clasic, ci devii, de unde se deduce și faptul că nu rămâi neapărat clasic, decădere a cărei probabilitate Gadamer căutase să o îndeparteze.

Ultimă pledoarie în favoarea obiectivismului

Chiar și astăzi, nu toți sunt dispuși să admită relativismul judecării de gust și dramatica sa consecință – scepticismul privind valoarea literară. Clasicii rămân clasici: de la Kant, Sainte-Beuve și Gadamer încoace, numeroase au fost încercările, oarecum disperate, de a-i salva cu orice preț, pentru a evita căderea din subiectivism în relativism, și din relativism în anarhism. În principiu neîncrezătoare față de scepticismul la care au condus hermeneutica deconstructivistă și teoria literară, filosofia analitică a dat cea din urmă bătălie pentru apărarea canonului. Genette, care o relatează, o judecă sever. Nu doar în materie de cunoaștere și de morală, ci și în materie de estetică, filosofii analitici văd un pericol nihilist în relativismul rezultat din subiectivism. Invalidând criteriile obiective, valorile stabile și discuția rațională, teoria literară s-a îndepărtat de limbajul obișnuit și de bunul simț, care continuă să se comporte ca și cum operele s-ar face vinovate de judecățile emise în privința lor, în timp ce filosofia analitică încearcă să explice limbajul obișnuit și bunul simț.

Monroe Beardsley, care odinioară atacase iluzia intențională – acesta fiind actul de naștere al teoriei, cel puțin pe pământ

american – nu a putut considera judecata de valoare estetică drept o iluzie paralelă. El a încercat să întemeieze, dacă nu un nou obiectivism, cel puțin, după spusele sale, un *instrumentalism* estetic. Pe o altă cale, ajungem tot la definiția operei ca instrument, sau ca program, ca partitură, căreia îi rămăseseră fidele teoriile moderate ale receptării, în încercarea de a păstra dialectica dintre text și cititor, dintre constrângere și libertate: dacă sensul nu se afla integral în operă, și cum el devenea atunci dificil de susținut, această poziție de mijloc, această soluție de compromis (opera ca instrument, program, partitură) permitea să se afirme că sensul operei nici nu ținea în totalitate numai de cititor. De asemenea, dacă într-adevăr trebuie să admitem că judecățile estetice sunt subiective, nu este, oare, legitim să continuăm a spune că opera, ca instrument și program, nu rămâne indiferentă față de ele? La urma urmei, în lipsa operei, n-ar exista nici judecată.

În *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (1958), după ce prezintă cele două teorii adverse – obiectivismul, pe de-o parte, subiectivismul, sau chiar relativismul, pe de cealaltă – Beardsley nu-i dă dreptate nici uneia dintre ele și propune o a treia cale. El elimină din evaluarea estetică atât rațiunile genetice (originea și intenția operei), cât și pe cele afective (efectul asupra spectatorului sau cititorului), pentru a se întoarce la rațiuni întemeiate pe proprietățile observabile ale obiectului. Obiectivismul strict se lovește de evidența diversității gusturilor, iar subiectivismul radical duce, în caz de dezacord, la incapacitatea de a arbitra între judecăți contradictorii (de a evalua evaluările). Prins între Scylla și Charibda, Beardsley îi dă căii de mijloc alese de el numele de teorie *instrumentalistă*. Conform acestei teorii, valoarea estetică depinde de „magnitudinea” experienței procurate de obiectul estetic, sau, mai exact, de magnitudinea experienței estetice pe care el are capacitatea să o provoace, din

punctul de vedere a trei criterii principale: *unitatea*, *complexitatea* și *intensitatea* acestei experiențe potențiale (Beardsley, p. 529). Aceste trei calități permit – cel puțin așa susține teza lui Beardsley – întemeierea unei valori estetice intrinsece, adică a unui mijloc rațional de a convinge un alt interpret de eroarea comisă. În caz de dezacord, voi putea explica de ce îmi place sau nu îmi place un obiect estetic, de ce îl prefer sau nu, arătând că sunt motive mai bune de a-ți plăcea sau nu acel lucru, de a-l prefera sau nu. Referirea la unitate, la complexitate și la intensitate ca dimensiuni ale experienței estetice îmi va permite să arăt de ce motivele mele de a-l prefera pe x lui y sunt mai bune decât motivele de a-l prefera pe y lui x .

Opera ar conține, așadar, o *capacitate dispozițională* de a procura o experiență, iar unitatea, complexitatea și intensitatea acestei experiențe ar servi la măsurarea valorii operei (*ibid.*, p. 531). Pentru a ieși din dilemele teoriei, soluția o constituie receptarea. Iser voia să salveze textul, Riffaterre voia să salveze stilul, iar Jauss istoria. Asemeni lor, Beardsley recurge la acest remediu ambiguu pentru a surmonta alegerea dintre obiectivism și subiectivism. Între text și cititor, opera-partitură este calca de mijloc. Dar ce este această capacitate latentă a operei? Și cum de ea nu este o proprietate obiectivă a operei? De fapt, cum oare să ne-o închipuim altfel?

Genette, care consideră teoria lui Beardsley incoerentă și doar o baricadă fragilă ridicată în jurul canonului, atrage atenția că, în mod curios, criteriile de valoare reținute de Beardsley se aseamănă celor trei vechi condiții ale frumuseții propuse de Toma de Aquino: *integritas*, *consonantia et claritas* (Genette, p. 94). Pentru el, asemănarea este uimitoare, iar obiectivismul, fie el botezat instrumentalism și deghizat în teorie a receptării, pare definitiv compromis. De altminteri, așa cum Jauss argumenta împotriva lui Gadamer, cele trei criterii comune scolasticii și filosofiei analitice demonstrează permanența

gustului clasic și scot în acest mod la iveală o preferință extra-literară. Opera clasică, în sensul curent, se caracterizează prin *integritas*, *consonantia* și *claritas*, în timp ce unitatea, complexitatea și intensitatea descriu experiența operei clasice. În schimb, opera modernă a contestat unitatea, favorizând organizările fragmentare și destructurate, sau, angajându-se pe un drum diferit, a triumfat asupra complexității, de pildă în operele monocrome sau seriale. Aceste criterii de unitate, de complexitate și de intensitate, care amintesc de „forma organică” mult lăudată de Coleridge și preluată ca program de scriitorii curentului *American Renaissance* în secolul al XIX-lea (Mathiessen, 1941), sunt vizibil conforme cu estetica mișcării *New Criticism*, de la care Beardsley se reclamă. Unul din studiile cele mai cunoscute produse de această școală și semnat de Cleanth Brooks, este intitulat *The Well Wrought Urn* (1947) și compară poezia cu un vas bine lucrat, remarcabil fasonat, stabil, ale cărei paradoxuri și ambiguități își află toate rezolvarea într-o puternică unitate: ceea ce provoacă o experiență măsurabilă prin unitate, complexitate și intensitate, este un vas grecesc și nicidecum un obiect de artă *ready-made* de-al lui Duchamp. Filosoful Nelson Goodman, deja citat cu privire la reabilitarea stilului pe care el a întreprins-o, ajungea la aceleași criterii tradiționale ale gustului, atunci când, căutând în maniera sa proprie să evite subiectivismul, susținea că „trei simptome ale esteticii pot fi densitatea sintactică, densitatea semantică și plenitudinea sintactică” (Goodman, 1976, p. 272). Or, de la modernism la postmodernism, criteriile lui Toma de Aquino și ale lui Coleridge, ale lui Beardsley și Goodman, au fost neîncetat încălcate. În fața alternativei dintre obiectivism (imposibil de susținut astăzi) și relativism (totuși de netolerat, pentru mulți), notabil este faptul că tot partizanii gustului clasic sunt cei ce caută o improbabilă a treia cale, fără a-și da, însă, seama, că prin însuși principiul său, ea exclude arta modernă.

Cele două teze extreme – obiectivism și subiectivism – sunt mai ușor de apărut, chiar dacă nici una, nici cealaltă nu corespund aceluși *sensus communis*, care pledează pentru o stabilitate fie și numai relativă a valorilor. Orice compromis, inclusiv cel cu care se mulțumea Kant, se dovedește fragil și destul de ușor de contestat. Iar dacă Genette poate afișa fără ezitare un relativism estetic atât de intransigent, o face pentru că el nu se întreabă niciodată ce raport există între aprecierea individuală și evaluarea colectivă sau socială a artei, de ce anarhia nu rezultă efectiv din subiectivism. Dacă teoria este atât de atrăgătoare, ea este adesea și adevărată, dar niciodată pe deplin, adversarii săi având, totuși, dreptate, iar concilierea celor două adevăruri nu este niciodată confortabilă.

Observatorii ponderați acceptă subiectivismul judecății de gust, dar opun rezistență în fața relativismului valorii ce, teoretic, decurge de aici. În lipsa unor argumente teoretice, ei fac apel la fapte, și anume la judecata posterității ca mărturie în favoarea, dacă nu a obiectivității valorii, cel puțin a legitimității sale empirice. Cu timpul, literatura de bună calitate, se spune, o elimină pe cea de calitate mai slabă. *Est vetus atque probus centum qui perficit annos* („ceea ce a traversat o sută de ani este vechi și serios”), scria Horațiu în scrisoarea sa către Augustus (*Epistulae*, II, I, v. 39), în care îi apăra, totuși, pe moderni împotriva hegemoniei vechilor autori, ironizând această poezie care, ca și vinul, era considerată mai bună odată cu trecerea anilor (*ibid.*, v. 34). Genette, care nu crede nici el în acest argument tradițional, îl caracterizează și îl ridiculizează, în termenii următori:

Odată epuizate entuziasmul superficial al modei și lipsa momentană a unei înțelegeri din cauza ruperii de obișnuință, operele cu adevărat

frumoase [...] ajung, în cele din urmă, să se impună, astfel încât cele care au triumfat în „lupta cu timpul” își dobândesc în urma acestei încercări o etichetă incontestabilă și definitivă de produs de calitate (Genette, p. 128).

Opera care a rezistat trecerii timpului este demnă de a dura, viitorul ei fiind asigurat. Putem fi siguri că timpul va deprecia opera care plăcea publicului facil (operă pe care Jauss o numea de consum sau de divertisment) și, invers, că timpul va aprecia și consacra opera care își descuraja publicul inițial prin dificultatea sa. Reluând exemplele date de Jauss, *Madame Bovary* a detronat, treptat, romanul *Fanny*, care, la o generație distanță, ajunge în purgatoriul, ba chiar în infernul operelor „culinare”, de unde numai istoricii (filologii, apoi esteticienii receptării) îl vor mai scoate, pentru a contextualiza capodopera lui Flaubert.

Argumentul unei posterități „reparatorie de nedreptăți”, după cum spunea Baudelaire, este, în definitiv, cel pe care îl utilizează și Jauss, odată ce a refuzat conceptul de clasic al lui Gadamer (estetica receptării este, indiscutabil, o istorie a posterității literare), acest argument mulțumindu-i atât pe partizanii clasicismului, cât și pe cei ai modernismului. Din punctul de vedere clasic, timpul debarasează literatura de valorile false și efemere, punând capăt efectelor de modă. Din punctul de vedere modern, dimpotrivă, timpul promovează adevăratele valori, recunoscând treptat niște clasici autentici în operele dificile care inițial nu își găsiseră un public. Nu voi dezvolta, însă, această dialectică binecunoscută de la apariția ei în secolul al XIX-lea reprezentând doctrina „romantismului clasicilor”: clasicii au fost, la vremea lor, romantici; iar romanticii vor fi clasicii de mâine. Această dialectică a fost schițată de Stendhal în *Racine și Shakespeare* (1823) și reluată, într-un sens militant, de către mișcările de avangardă,

ajungându-se chiar să se considere semn rău ca o operă să obțină un succes imediat, să placă primului său public (Compagnon, 1989, p. 54-55). Proust afirmă că o operă își creează ea însăși posteritatea, dar mai constată și faptul că o operă o detronează pe alta. În tradiția noului, argumentul posterității este, din păcate, unul cu două tășuri.

În opinia lui Theodor Adorno, o operă devine clasică odată ce primele sale efecte s-au deteriorat sau au fost depășite, și, mai ales, parodiate (Adorno, p. 250). Conform acestui raționament, publicul inițial se înșeală, deci, întotdeauna: opera îi place, dar din motive greșite. Numai trecerea timpului scoate la lumină motivele bune, care, încă neconștientizate, acționau deja în cadrul alegerilor făcute de publicul inițial, chiar dacă acesta nu înțelegea cauza acelor efecte. Adorno, spre deosebire de Gadamer, nu mai urmărește justificarea tradiției clasice, ci explicarea modernității prin dinamica negativității sau a defamiliarizării: inovația precedentă, sugerează el, nu este niciodată înțeleasă decât ulterior, la lumina inovației următoare. Reculul oferit de timp debarasează opera de cadrul său contemporan și de efectele primare ce nu-i permiteau să fie citită așa cum se prezintă ea în sine. *În căutarea timpului pierdut*, receptată, mai întâi, în lumina biografiei autorului ei, a snobismului său, a afecțiunii astmatice, a homosexualității sale, conform unci iluzii (intenționale și genetice) care-i interzicea o evaluare lucidă a valorii. își găsește, în cele din urmă, cititori lipsiți de prejudecăți, sau, mai degrabă, cititori cu prejudecăți diferite, mai puțin străine de romanul în cauză. Aceasta pentru că asimilarea operei lui Proust, succesul său crescând, i-a făcut să devină favorabili romanului, sau chiar dependenți de el pentru a citi tot restul literaturii. După Renoir, spunea Proust, toate femeile devin aidoma personajelor lui Renoir; după Proust, dragostea Doamnei de Sévigné pentru fiica sa este interpretată ca o iubire de-a lui Swann. Astfel, valorizarea unei opere, odată

inițiată, are toate șansele să se accelereze. Întrucât ea face din operă un criteriu de valorizare a literaturii: succesul îi confirmă așadar succesul.

Reculul prilejuit de trecerea timpului este în general considerat o condiție favorabilă recunoașterii adevăratelor valori. Un altfel de recul propice selectării valorilor poate fi, însă, oferit și de distanța geografică, sau de exterioritatea față de un spațiu național, o operă fiind adeseori citită cu mai multă subtilitate, sau cu mai puțină obtuzitate, în afara frontierelor, departe de locul său de apariție. Așa s-a întâmplat cu Proust în Germania, în Marea Britanie sau în Statele Unite, unde el a fost mult mai devreme și mult mai bine citit. Termenii de comparație sunt trei țări străine, cu o mai mare deschidere și un mai mare spirit de toleranță, cu prejudecăți diferite și, fără îndoială, mai puțin apăsătoare.

Argumentul posterității, sau cel al exteriorității sunt de natură să ne liniștească: timpul, distanța efectuează o triere; prin urmare, să le acordăm încredere. Totuși, nimic nu garantează că valorizarea unei opere este definitivă, că aprecierea de care se bucură nu este ea însăși o chestiune de modă. Într-adevăr, *Phedra* lui Racine a luat de multe secole locul piesei lui Pradon. Abaterea pare stabilă, dar este ea, oare, și definitivă? În ciuda unei probabilități tot mai reduse – din moment ce s-a creat o posteritate a operei –, nimic nu ne împiedică să ne imaginăm că *Phedra* lui Pradon își va detrona, într-o bună zi, rivala. Reîntoarcerea unei opere în cadrul canonului, sau accesarea în acest cadru prin părăsirea legendarului purgatoriu, nu-i oferă acesteia nici o garanție de durată eternă. Potrivit lui Goodman, „o operă poate fi, rând pe rând, jignitoare, fascinantă, plăcută și plicticoasă” (Goodman, 1976, p. 259). Plictisul pândește mai întotdeauna capodoperele banalizate de receptarea lor. Atunci, singurele capodopere sunt textele care nu vor stârni niciodată

plictisul, cum sunt – ne spune Sainte-Beuve – piesele lui Molière.

Istoria artei din ultimele decenii a cunoscut o dezvoltare considerabilă a uneia dintre ramurile sale. preocupată de destinului operelor – este vorba de *istoria gustului*. Neliniștitoarea premisă a acesteia a fost formulată de Francis Haskell, reprezentantul său de frunte, în următorii termeni: „Ni se spune că timpul este supremul arbitru. Iată o afirmație imposibil de confirmat sau de negat [...]. De asemenea, nu este sigur nici că un artist salvat de la uitare nu va putea fi din nou dat uitării”(Haskell, p. 10-11). Istoria gustului studiază circulația operelor, formarea marilor colecții, constituirea muzeelor și piața obiectelor de artă. Asemenea anchete ar fi binevenite în materie de literatură, însă enigmele vor persista. Un adevărat clasic înseamnă, oare, o operă care nu devine plictisitoare pentru nici o generație? Nu există nici un alt argument în favoarea canonului decât autoritatea experților?

Pledoarie pentru un relativism temperat

Împotriva dogmatismului neoclasic, modernii au insistat asupra relativismului valorii literare: operele intră și ies din canon în funcție de variațiile gustului, a cărui fluctuație nu este guvernată de nimic rațional. Am putea cita numeroase exemple de opere readuse la lumină în ultimii cincizeci de ani, cum sunt poezia barocă, romanul secolului al XVIII-lea, scrierile lui Maurice Scève, sau cele ale Marchizului de Sade. Instabilitatea gustului este de o evidență deranjantă pentru toți cei care ar dori să se bazeze pe niște standarde imuabile de excelență. Canonul literar depinde de o decizie de tip comunitar privind ceea ce contează în literatură, *hic et nunc*, iar această decizie este o *self-fulfilling prophecy*, cum se spune în engleză – un enunț a cărui

enunțare crește șansele de adevăr ale enunțului –, sau o decizie a cărei aplicare nu poate decât să confirme că ea este bine întemeiată, din moment ce își este propriul său criteriu. Timpul este de partea canonului, cu excepția cazurilor de refuzuri violente, antiautoritare, cum s-au mai văzut deja, acestea antrenând respingerea valorilor celor mai bine statornicite. Este imposibil de mers dincolo de această constatare: îmi place (o operă) pentru că așa mi s-a spus.

Alternativa la care ne conduce conflictul dintre teorie și bunul simț nu este, însă, din nou, una prea rigidă? Ori există un canon legitim, cuprinzând o listă imuabilă și o ordine de neclintit, ori totul este arbitrar. Canonul nu este fix, dar nici nu este aleatoriu și, mai ales, el nu e în permanență mobil. El este un clasament relativ stabil, iar, dacă clasicii se schimbă, acest lucru se petrece în zona de margine, printr-un joc analizabil între centru și periferie. Există intrări și ieșiri, dar ele nu sunt chiar atât de numeroase, și nici complet imprevizibile. Este adevărat că sfârșitul de veac XX constituie o epocă liberală, în care totul poate fi reevaluat (inclusiv *design*-ul, sau absența de *design* din anii '50), numai că bursa valorilor literare nu se pretează la jocuri acrobatice. Marx formula enigma astfel: „Dificultatea nu constă în a înțelege că arta greacă și epopeea sunt legate de anumite forme ale dezvoltării sociale. Dificultatea este următoarea: ele ne provoacă încă o bucurie estetică, și, în anumite privințe, ne slujesc drept normă, ne sunt un model inaccesibil” (citată de Schlanger, p. 106). Capodoperele uimesc prin aceea că ele durează, că ele continuă să fie pertinente pentru noi, departe de contextul lor original. Teoria, deși denunță iluzia valorii, nu a detronat canonul. Dimpotrivă, chiar: ea l-a consolidat incitând la o relectură a aceluiași text, dar din alte motive, motive noi, presupuse a fi mai temeinice.

Este, fără îndoială, imposibil de identificat o raționalitate a ierarhiilor estetice, dar acest lucru nu interzice studiul rațional al

mișcării acestor valori. ca în estetica gustului sau estetica receptării practice. Imposibilitatea de a ne justifica rațional preferințele, ca și de a analiza ceea ce ne permite să recunoaștem instantaneu un chip sau un stil – *Individuum est ineffabile* –, nu exclude constatarea empirică a unor consensuri rezultate din cultură, modă sau altceva. Diversitatea dezordonată a valorilor nu este o consecință necesară și inevitabilă a relativismului judecății și tocmai acest lucru face interesante următoarele întrebări: cum ajung să se întâlnească marile spirite? Cum se ajunge la niște consensuri parțiale între autoritățile însărcinate cu supravegherea literaturii? Aceste consensuri, ca și limba, ca și stilul, se stabilesc prin fuzionarea preferințelor individuale. pentru ca, mai apoi, ele să devină norme prin mijlocirea unor instituții – școală, edituri, piață. Cu toate acestea, așa cum reamintește Goodman, „operele de artă nu sunt niște cai de curse, scopul principal nu este desemnarea unui câștigător” (Goodman, 1976, p. 261-262). Valoarea literară nu poate fi fundamentată teoretic, acest lucru fiind, însă, un neajuns al teoriei, și nu unul al literaturii.

CONCLUZIE

Aventura teoretică

Intenția mea era de a reflecta asupra conceptelor fundamentale ale literaturii, asupra elementelor sale prime, adică, asupra premiselor oricărui discurs despre literatură, sau ale oricărei cercetări literare, și, în același timp, asupra ipotezelor – uneori explicite, dar, cel mai adesea, implicite – pe care le emitem deîndată ce vorbim despre un poem, despre un roman, sau despre orice fel de carte, atât între specialiști, cât și în calitate de amatori. Teoriei literaturii îi revine sarcina de a aduce la lumină toate aceste ipoteze obișnuite, pentru a ști mai bine ce facem atunci când le emitem.

Nu este, nici pe departe, vorba de a furniza niște rețete, tehnici sau metode, ori vreo panoplie de instrumente aplicabile textelor, și nici de a intimida cititorul printr-un lexic complicat de neologisme și un jargon abstract, ci de a proceda în mod analitic, pornind de la ideile simple, dar confuze, pe care fiecare le are despre literatură. Teoria urmărește, de fapt, victoria asupra bunului simț. Ea îl contestă, îl critică, îl condamnă, așa cum procedează cu o serie întregă de iluzii – autorul, lumea, cititorul, stilul, istoria, valoarea –, de care i se pare indispensabil să se elibereze pentru a se putea vorbi de literatură. Rezistența opusă de bunul simț este, însă, inimaginabilă. După cum remarca Paul de Man, teoria și rezistența opusă ei nu pot fi concepute separat; în lipsa rezistenței care se opune teoriei, aceasta din urmă nu ar mai merita efortul, așa cum pentru Mallarmé poezia nu și-ar mai avea rostul, în clipa când Cartea ar fi posibilă. Cu toate acestea, bunul simț nu se dă niciodată bătut.

iar teoreticienii devin și mai înverșunați. Nereușind să le vină de hac odată pentru totdeauna dușmanilor lor, teoreticienii se împotmolesc. Am putut constata acest lucru de fiecare dată când, pentru a reduce definitiv la tăcere un monstru ubicuu și îndârjit, teoreticienii ajung să susțină paradoxuri precum moartea autorului, sau indiferența literaturii față de real. Îndemnată de demonul său, teoria își compromite șansele de victorie, pentru că literații n-au nici o tragere de inimă să nuanteze un argument atunci când el poate fi dus până la oximoron. Iar în acel moment bunul simț se trezește.

Am încercat să descriu perpetuul antagonism dintre teorie și bun simț, duelul lor pe terenul elementelor primare ale literaturii. Ofensiva condusă de teorie contra bunului simț i se întoarce împotriva; teoria eșuează în încercarea de a trece de la critică la știință, precum și în aceea de a-i substitui bunului simț niște concepte pozitive, mai ales că, în lupta cu această hidră, diversele teorii proliferază și se înfruntă între ele, riscând astfel să piardă din vedere însăși literatura. Cum se spune în engleză, teoria *paints itself into a corner*, adică e prinsă în propriile capcane întinse bunului simț, se împiedică în aporiile pe care ea însăși le-a provocat. iar lupta este luată mereu de la început. Din această confruntare, numai un soi de Hercule, cu o forță a ironiei nemaiîntâlnită, ar mai putea ieși învingător.

Teorie sau ficțiune

Atitudinea literaților față de teorie amintește de doctrina dublului adevăr din teologia catolică. Pentru adepții săi, teoria este în același timp obiectul unei credințe și cel al unei retractări: ei cred, dar nu se vor comporta totuși ca și cum ar crede cu adevărat. Da, autorul a murit, literatura nu are nimic de-a face cu lumea exterioară, sinonimia nu există nici ea, toate

interpretările sunt valabile, canonul este lipsit de legitimitate, numai că oamenii continuă să citească biografii ale scriitorilor, ajung să se identifice cu eroii de roman, merg cu mare curiozitate pe urmele lui Raskolnikov pe străzile din Sankt-Petersburg, le place mai degrabă *Madame Bovary* decât *Fanny*, iar Barthes se cufunda într-o savuroasă lectură a *Contelui de Monte Cristo*. înainte de a adormi. Iată, așadar, de ce teoria nu poate avea câștig de cauză. Ea nu este în măsură să elimine culcititor. Există un adevăr al teoriei, care-i conferă acesteia un aer atrăgător, numai că ea nu deține deplinul adevăr, realitatea literaturii neputând fi supusă în întregime teoretizării. În cazul cel mai bun, fideismul meu teoretic nu-mi afectează decât pe jumătate bunul simț, așa cum se întâmplă cu acei catolici care, atunci când nu le sunt pe plac, se fac că nu observă sfaturile Papei referitoare la sexualitate.

Astfel, teoria literară, seamănă, în multe privințe, cu o ficțiune. Nu credem în ea într-un chip pozitiv, ci negativ, ca și în cazul iluziei poetice, cum spune Coleridge. Prin urmare, mi se va reproșa, poate, faptul că iau teoria literară mult prea în serios, interpretând-o într-un mod prea literal. Moartea autorului? Este doar o metaforă, ale cărei efecte au fost, de altfel, stimulante. Luarea ei *ad literam* și împingerea la limită a raționamentelor, evocând cazul mitului maimuței dactilografe, înseamnă să dăm dovadă de o extravagantă miopie sau de o stranie surditate poetică, ca și cum, într-o scrisoare de dragoste, ne-am opri la greșelile de limbă. Efectul de real? Este doar o grațioasă fabulă, sau un haiku, fiindcă îi lipsește morală. A crezut, oare, cineva vreodată că teoria trebuie studiată cu lupa? Nefiind aplicabilă, ea nu este, deci, „falsificabilă” și trebuie ea însăși privită ca literatură. Nu trebuie să i se ceară socoteală în privința fundamentelor sale epistemologice și nici cu privire la consecințele sale logice. Din acest punct de vedere, nu există vreo diferență între un eseu de teorie literară și o ficțiune de-a

lui Borges sau o nuvelă de Henry James, precum „Lecția maestrului” sau „Imaginea de pe covor”, povestiri al căror sens e nelămurit.

Aș fi aproape de acord cu toate aceste puncte: teoria este ca și scrierile science-fiction, în care ne place tocmai ficțiunea, dar, cel puțin pentru o vreme, ea va fi avut ambiția de a deveni o știință. Accept să o citesc ca pe un roman, în ciuda intențiilor avute de autorii săi și conform „tehnicii anacronismului deliberat și a atribuirilor greșite” pe care Borges o recomandă în „Pierre Ménard, autor a lui Don Quijote”. Dar, dacă tot e să citim romane, de ce să nu preferăm chiar acele scrieri despre care nu trebuie să ne prefacem că ar fi romane? Ambiția teoretică merită mai mult decât această apărare dezinvoltă care pierde din vedere esențialul: teoria trebuie, deci, luată în serios și evaluată conform propriului său proiect.

Teorie și „bathmologie”

Cu siguranță că îmi va fi adresată și o a doua obiecție: întrucât în cadrul acestor confruntări dintre teorie și bunul simț pe care le-am prezentat fiecare etapă s-a încheiat printr-o aporie teoretică, pare să fi triumfat bunul simț – „Opinia publică, Spiritul majoritar, Consensul mic-burghez, Vocea Naturii, Violența Prejudiciului”, după cum spunea Barthes, adică, pe scurt, *Oroarea* (Barthes, 1975, p. 51). Concluzia mea ar reprezenta un regres, sau chiar o recesiune, iar cel ce își recitește cu o atenție intransigentă maestrului din adolescență va fi probabil considerat un renegat. Nu ar fi pentru prima dată când se întâmplă astfel: *Cea de-a Treia Republică a Literelor, Cele cinci paradoxuri ale modernității* prilejuiseră deja critici de acest gen, venite din partea unor cititori fără îndoială puțin familiarizați cu Pascal ori cu Barthes. *Cugetările* numeau „gradație” revenirea

asupra propriei esențe pe care reflecția o întreprinde pe măsură ce își aprofundează obiectul, iar Pascal nu îi vedea deloc cu ochi răi pe savanții ce regăseau opinia curentă: „grație gândirii din urmă”, nu mai era vorba de aceeași opinie, întrucât ea era motivată de „rațiunea efectelor”. Această „continuă răsturnare dinspre pro spre contra”, această neîncetată confruntare dintre *doxa* și paradox Barthes o numea *bathmologie* (*ibid.*, p. 71) și o compara, pe urmele lui Vico, cu o spirală și nicidecum cu un cerc închis (*ibid.*, p. 92), astfel încât „gândirea din urmă” poate semăna cu ideea preconcepută, fără însă a-i fi identică din moment ce ea a parcurs teoria: ea este, deci, o idee de treaptă superioară.

Dacă soluțiile propuse de teorie eșuează, ele au totuși avantajul de a bulversa ideile preconceptuate, de a zdruncina buna conștiință sau rea-credința interpretării: acesta este chiar interesul principal al teoriei; relevanța sa se manifestă în acest mod de a veni în întâmpinarea intuiției. Din procesul intentat autorului, referinței, obiectivității, textului, canonului rezultă o luciditate critică reînnoită. Efortul teoretic nu este deloc zadarnic, în măsura în care el rămâne atașat ipotezelor, dar certitudinile teoretice sunt la fel de maniheiste ca și cele pe care teoria trebuia să le elimine. Caracterului sec al structuralismului aplicat, caracterului glacial al semiologiei științifice, felului plicticos în care sunt alcătuite taxonomiile naratologice, Barthes le opunea de timpuriu plăcerea „activității structuraliste” și fericirea „aventurii semiologice”. Teoriei ca școlastică îi prefer, ca și el, aventura teoretică: capturii, ca și Montaigne, îi prefer vânătoarea. „Nu faceți ce spun eu, faceți ce fac eu”: aceasta este, după părerea mea, lecția ironică oferită de Barthes, care nu a încetat niciodată să exploreze căi noi. De aceea, această carte nu conduce la o deziluzionare privind teoria, ci la o îndoielă asupra ei, la vigilența critică, ceea ce nu înseamnă același lucru. Singura teorie consecventă este aceea care acceptă să se

chestioneze pe sine, să își conteste propriul discurs. Barthes numea mica sa lucrare intitulată *Roland Barthes* „cartea rezistenței mele față de propriile idei” (*ibid.*, p. 123). Teoria este făcută pentru a fi parcursă, pentru a ne întoarce mai apoi de pe tărâmul său, pentru a lua distanță și nu pentru a da înapoi.

Plasând teoria în confruntare directă cu bunul simț, această meditație asupra primelor elemente ale literaturii nu a oferit nici o istorie a criticii sau a doctrinelor literare. Dacă nu m-aș fi temut de cuvintele mari, aș fi putut-o numi *epistemologie*. Critică a criticii, sau teorie a teoriei, această reflecție solicită din partea cititorului o conștiință teoretică și o *predispoziție critică*. În loc să-i rezolve cititorului dificultățile, ori să-i elimine din cale capcanele, ea a supus atenției niște cazuri de conștiință. Aporia din finalul fiecărui capitol nu are nimic îngrijorător: nici soluția bunului simț și nici aceea a teoriei nu este validă, sau validă de una singură. Putem să nu dăm dreptate nici uneia, numai că ele nu se anulează, pentru că adevăr există, totuși, de ambele părți. Asemeni lui Gargantua care nu știe dacă trebuie să râdă sau să plângă atunci când i se naște un fiu dar îi moare soția, suntem și noi condamnați la perplexitate. Între cele două soluții nu există cale de mijloc, întrucât încercările de compromis nu rezistă nici în fața bunului simț, nici în fața teoriei, ambele poziții fiind în mod logic mai puternice prin situarea lor la extreme. Deși amator de dileme de ordin teoretic, Blanchot recunoștea el însuși că literatura este o concesie: Orfeu este sfâșiat între imboldul de a o salva pe Euridice și tentația de a o privi, între dragoste și dorință. El cedează dorinței, iar ființa iubită se stinge pentru totdeauna; a o scoate pe Euridice la lumină, ar însemna, însă, a renunța la dorință – în chip asemănător, literatura, în opinia lui Blanchot, trădează absolutul inspirației. O ușă trebuie să fie ori deschisă, ori închisă. Cele mai multe uși sunt, însă, întredeschise sau doar pe jumătate închise.

Au fost examinate șapte noțiuni sau concepte literare: *literatura, autorul, lumea, cititorul, stilul, istoria și valoarea*. Ar putea fi suficient pentru o vedere de ansamblu asupra acestor problematici. Ce am lăsat, totuși, de-o parte? Ce dificultăți nu au fost abordate? Probabil că genul, cu toate că el a fost evocat pe scurt, ca model de receptare. Sau, poate, raporturile studiului literar cu celelalte discipline: biografie, psihologie, sociologie, filosofie, arte vizuale, pe care, în urmă cu cincizeci de ani, Wellek și Warren le caracterizau ca fiind diversele abordări extrinseci literaturii. Am lăsat, poate, de-o parte psihanaliza, marxismul, feminismul și culturalismul, dacă e să ne luăm după lista paradigmelor mai moderne care, conform popularei introduceri făcute de Terry Eagleton, de pildă, definesc astăzi teoria literară în lumea anglo-americană.

Îmi imaginez că mi se va adresa și o ultimă obiecție. Se va spune că, reflectând asupra teoriei, reinserând-o în propriul său context, istoricizând-o uneori, m-am interesat de trecut, pe câtă vreme teoria merge numai înainte. Vorbind în fața unor studenți, dramatizând pentru ei conflictele dintre teorie și bunul simț, am avut impresia că mă transform în monument istoric. De ce ancheta să nu fie continuată până în zilele noastre, făcând-o astfel să fie mai actuală? Poate că după 1975 nu s-a mai publicat nimic interesant. Sau poate că eu nu am mai citit nimic după această dată. De vină e poate faptul că eu însumi am început să scriu. Toate aceste răspunsuri aproximative și întrucâtva înșelătoare sunt egale ca valoare.

Încă o dată fie spus: trebuia trezită vigilența cititorului, trebuiau puse sub semnul întrebării certitudinile sale, zdruncinată inocența sau amorțeala sa; cititorul trebuia scos din naivitatea sa oferindu-i-se rudimentele unei conștiințe teoretice privind literatura. Iată care au fost scopurile acestei cărți. Pentru

chestioneze pe sine, să își conteste propriul discurs. Barthes numea mica sa lucrare intitulată *Roland Barthes* „cartea rezistenței mele față de propriile idei” (*ibid.*, p. 123). Teoria este făcută pentru a fi parcursă, pentru a ne întoarce mai apoi de pe tărâmul său, pentru a lua distanță și nu pentru a da înapoi.

Plasând teoria în confruntare directă cu bunul simț, această meditație asupra primelor elemente ale literaturii nu a oferit nici o istorie a criticii sau a doctrinelor literare. Dacă nu m-aș fi temut de cuvintele mari, aș fi putut-o numi *epistemologic*. Critică a criticii, sau teorie a teoriei, această reflecție solicită din partea cititorului o conștiință teoretică și o *predispoziție critică*. În loc să-i rezolve cititorului dificultățile, ori să-i elimine din cale capcanele, ea a supus atenției niște cazuri de conștiință. Aporia din finalul fiecărui capitol nu are nimic îngrijorător: nici soluția bunului simț și nici aceea a teoriei nu este validă, sau validă de una singură. Putem să nu dăm dreptate nici uneia, numai că ele nu se anulează, pentru că adevăr există, totuși, de ambele părți. Asemeni lui Gargantua care nu știe dacă trebuie să râdă sau să plângă atunci când i se naște un fiu dar îi moare soția, suntem și noi condamnați la perplexitate. Între cele două soluții nu există cale de mijloc, întrucât încercările de compromis nu rezistă nici în fața bunului simț, nici în fața teoriei, ambele poziții fiind în mod logic mai puternice prin situarea lor la extreme. Deși amator de dileme de ordin teoretic, Blanchot recunoștea el însuși că literatura este o concesie: Orfeu este sfâșiat între imboldul de a o salva pe Euridice și tentația de a o privi, între dragoste și dorință. El cedează dorinței, iar ființa iubită se stinge pentru totdeauna; a o scoate pe Euridice la lumină, ar însemna, însă, a renunța la dorință – în chip asemănător, literatura, în opinia lui Blanchot, trădează absolutul inspirației. O ușă trebuie să fie ori deschisă, ori închisă. Cele mai multe uși sunt, însă, întredeschise sau doar pe jumătate închise.

Au fost examinate șapte noțiuni sau concepte literare: *literatura, autorul, lumea, cititorul, stilul, istoria și valoarea*. Ar putea fi suficient pentru o vedere de ansamblu asupra acestor problematici. Ce am lăsat, totuși, de-o parte? Ce dificultăți nu au fost abordate? Probabil că genul, cu toate că el a fost evocat pe scurt, ca model de receptare. Sau, poate, raporturile studiului literar cu celelalte discipline: biografie, psihologie, sociologie, filosofie, arte vizuale, pe care, în urmă cu cincizeci de ani, Wellek și Warren le caracterizau ca fiind diversele abordări extrinseci literaturii. Am lăsat, poate, de-o parte psihanaliza, marxismul, feminismul și culturalismul, dacă e să ne luăm după lista paradigmelor mai moderne care, conform popularei introduceri făcute de Terry Eagleton, de pildă, definesc astăzi teoria literară în lumea anglo-americană.

Îmi imaginez că mi se va adresa și o ultimă obiecție. Se va spune că, reflectând asupra teoriei, reinserând-o în propriul său context, istoricizând-o uneori, m-am interesat de trecut, pe câtă vreme teoria merge numai înainte. Vorbind în fața unor studenți, dramatizând pentru ei conflictele dintre teorie și bunul simț, am avut impresia că mă transform în monument istoric. De ce ancheta să nu fie continuată până în zilele noastre, făcând-o astfel să fie mai actuală? Poate că după 1975 nu s-a mai publicat nimic interesant. Sau poate că eu nu am mai citit nimic după această dată. De vină e poate faptul că eu însumi am început să scriu. Toate aceste răspunsuri aproximative și întrucâtva înșelătoare sunt egale ca valoare.

Încă o dată fie spus: trebuia trezită vigilența cititorului, trebuiau puse sub semnul întrebării certitudinile sale, zdruncinată inocența sau amorteala sa; cititorul trebuia scos din naivitatea sa oferindu-i-se rudimentele unei conștiințe teoretice privind literatura. Iată care au fost scopurile acestei cărți. Pentru

că este imposibil să nu faci alegeri. teoria literaturii, ca orice epistemologie, este o școală a relativismului, și nu una a pluralismului. În studiul literaturii partizanatul, alegerea unei căi sunt indispensabile, pentru că metodele nu pot fi însumate, iar eclecticismul nu duce nicăieri. *Predispoziția critică*, cunoașterea ipotezelor problematice care guvernează demersurile noastre sunt, deci, vitale.

Am reușit, oare, să demitizez teoria? Să evit a face din ea o metafizică negativă ca și o pedagogie de sprijin? Criticarea criticii, judecarea cercetării literare înseamnă să evaluezi gradul lor de adecvare, coerența, bogăția și complexitatea lor. Fără îndoială că toate aceste criterii nu rezistă decapajului operat de teorie, dar rămân, totuși, cele mai puțin discutabile. Ca și democrația, critica criticii este cel mai puțin rău dintre toate regimurile, iar dacă nu știm care ar fi cel mai bun, nu ne îndoim de faptul că restul sunt mai rele. Așadar, nu am pledat pentru vreuna sau alta dintre teorii, nici în favoarea bunului simț, ci pentru critica tuturor teoriilor, inclusiv aceea a bunului simț. Perplexitatea este singura morală literară.

Mulțumiri

În urmă cu câțiva ani, aflat la Universitatea Columbia din New-York, îmi intitulasem seminarul „Some Puzzles for Theory” („Câteva piese de puzzle pentru teorie”). În jurul unei mese, recitisem cu toții câteva texte fundamentale ale teoriei literare, texte considerate solide, și pe care nu mai era nevoie să ne mai străduim a le mai evalua. Mai târziu, la Sorbona, i-am consacrat teoriei literaturii un curs. Într-un amfiteatru plin de această dată, trebuia să susțin un discurs magistral, fără a renunța la demersul aporiei. Rezultatul său este chiar această carte, mulțumindu-le aici studenților care au făcut-o posibilă.

De la publicarea lucrării *Cea de-a Treia Republică a Literelor* în 1983, mi s-a reproșat adesea că am pus capăt anchetei chiar în momentul când ea devenea interesantă: era așteptat sfârșitul relatării mele, respectiv o a Patra sau a Cincea Republică a Literelor. Cum să redau momentul în care istoria literară i-a cedat teoriei literare ștafeta, și episoadele următoare, fără ca propria mea istoric intelectuală să intervină? Pentru a frânge firul doctrinei și a le restitui controverselor tăișul lor, am ales forma unei alte cărți, *Cele cinci paradoxuri ale modernității* (1989), a cărei continuare o constituie prezenta lucrare. Îi sunt recunoscător lui Jean-Luc Giribone, care m-a îndemnat să o scriu, precum și lui Marc Escola, Andre Guyaux, Patriziei Lombardo și Sylviei Thorel-Cailleteau, care au recitit-o.

SUMAR

INTRODUCERE: Ce-a mai rămas din iubirile de altădată?	5
<i>Teorie și bun simț</i>	12
<i>Teoria și practica literaturii</i>	16
<i>Teorie, critică, istorie</i>	19
<i>Teorie sau teorii</i>	21
<i>Teoria literaturii sau teorie literară</i>	22
<i>Literatura redusă la elementele sale</i>	24
1. Literatura	29
<i>Extensia literaturii</i>	34
<i>Cuprinderea literaturii: funcția</i>	38
<i>Cuprinderea literaturii: forma conținutului</i>	41
<i>Cuprinderea literaturii: forma expresiei</i>	42
<i>Literaritate sau prejudecată</i>	46
<i>Literatura e literatura</i>	49
2. Autorul	51
<i>Teza morții autorului</i>	56
<i>„Voluntas” și „actio”</i>	60
<i>Alegorie și filologie</i>	63
<i>Filologie și hermeneutică</i>	68
<i>Intenție și conștiință</i>	74
<i>Metoda pasajelor paralele</i>	78
<i>„Straight from the horse’s mouth”</i>	82
<i>Intenție sau coerență</i>	86
<i>Cele două argumente împotriva intenției</i>	91
<i>Întoarcere la intenție</i>	97
<i>Sens nu înseamnă semnificație</i>	98
<i>Intenție nu înseamnă premeditare</i>	103
<i>Prezumția de intenționalitate</i>	106

3. Lumea	111
<i>Împotriva „mimesis-ului”</i>	115
<i>„Mimesis”-ul denaturalizat</i>	119
<i>Realismul: reflectare sau convenție</i>	124
<i>Iluzie referențială și intertextualitate</i>	127
<i>Termenii disputei</i>	133
<i>Critica tezei antimimetice</i>	134
<i>Arbitrariul limbii</i>	142
<i>Mimesis-ul ca recunoaștere</i>	148
<i>Lumile ficționale</i>	155
<i>Lumea cărților</i>	159
4. Cititorul	163
<i>Lectura scoasă din joc</i>	165
<i>Rezistența cititorului</i>	170
<i>Receptare și influență</i>	174
<i>Cititorul implicit</i>	175
<i>Opera deschisă</i>	181
<i>Orizontul de așteptare (fantomă)</i>	185
<i>Genul ca model de lectură</i>	185
<i>Lectura în deplină libertate</i>	188
<i>După cititor</i>	193
5. Stilul	195
<i>Stilul face fețe-fețe</i>	198
<i>Limbă, stil, scriitură</i>	207
<i>Împotriva stilului</i>	210
<i>Normă, abatere, context</i>	215
<i>Stilul ca gândire</i>	220
<i>Reîntoarcerea stilului</i>	223
<i>Stil și exemplificare</i>	226
<i>Normă sau fuziune</i>	230

6. Istoria	233
<i>Istorie literară și istorie a literaturii</i>	239
<i>Istorie literară și critică literară</i>	243
<i>Istorie a ideilor, istorie socială</i>	246
<i>Evoluția literară</i>	250
<i>Orizontul de așteptare</i>	252
<i>Filologia deghezată</i>	258
<i>Istorie sau literatură?</i>	263
<i>Istoria ca literatură</i>	267
7. Valoarea	271
<i>Majoritatea poeziilor sunt de proastă calitate, dar sunt totuși poezii</i>	275
<i>Iluzia estetică</i>	280
<i>Ce este acela un clasic?</i>	284
<i>Despre tradiția națională în literatură</i>	290
<i>Salvarea clasicului</i>	294
<i>Ultimă pledoarie în favoarea obiectivismului</i>	300
<i>Valoare și posteritate</i>	304
<i>Pledoarie pentru un relativism temperat</i>	308
CONCLUZIE: Aventura teoretică	311
<i>Teorie sau ficțiune</i>	314
<i>Teorie și „bathmologie”</i>	316
<i>Teorie și perplexitate</i>	319
Mulțumiri	321
Bibliografie	323
Index de nume	339