

DANIELA PETROȘEL

**FICȚIUNEA
METODELOR CRITICE**

**Editura Universității „Ștefan cel Mare, Suceava
2021**

FICȚIUNEA
METODELOR CRITICE

CUPRINS

ARGUMENT	9
FORMALISMUL ȘI NOUA CRITICĂ	21
FORMALISMUL	21
1. Istoric și reprezentanți	21
2. Ideologie și studii reprezentative	26
2.1. <i>Limbaj poetic și limbaj uzual. Înstrăinarea</i>	27
2.2. <i>Skaz-ul. Fabula și subiectul</i>	31
NOUA CRITICĂ (NEW CRITICISM)	33
1. Istoric și reprezentanți	33
2. Ideologie și studii reprezentative	35
<i>Cu vocale și consoane...</i>	41
STRUCTURALISMUL	47
1. Istoric și reprezentanți	47
2. Ideologie și studii reprezentative	53
2.1. <i>Structuralismul oricărui act critic</i>	55
2.2. <i>Roland Barthes și Gérard Genette</i>	59
2.3. <i>Naratologia</i>	64
2.4. <i>Limitele structuralismului</i>	70
2.5. <i>Ecouri structuraliste în critica literară românească</i>	72
<i>O poveste, mai multe structuri</i>	74
POSTSTRUCTURALISMUL ȘI DECONSTRUCȚIA	81
1. Istoric și reprezentanți	81
2. Ideologie și studii reprezentative	86
2.1. <i>Structuralism - Poststructuralism</i>	86
2.2. <i>Poststructuralism și Postmodernism</i>	89
2.3. <i>De(spre) Derrida</i>	92
2.4. <i>Școala de la Yale</i>	95

<i>Istoria unei campanii amânate</i>	97
TEORIILE RECEPTĂRII	105
1. Istoric și reprezentanți	105
2. Ideologie și studii reprezentative	111
2.1. Școala de la Konstanz	113
2.2. Școala de la Geneva	117
2.3. Subiectiviștii	121
2.4. Cititori și comunități interpretative	122
<i>Parodia interpretării și interpretarea parodiei</i>	125
ABORDĂRILE PSIHANALITICE	133
1. Istoric și reprezentanți	133
2. Ideologie și studii reprezentative	139
2.1. Sigmund Freud – o imagine, chiar mai multe asupra psihicului uman	139
2.2. Jacques Lacan – inconștientul textului și/sau textul inconștientului	143
2.3. Charlesc Mauron și psihocritica	146
2.4. Abordări psihanalitice în spațiul românesc	147
<i>Trubadurul sau întoarcerea refulatului</i>	154
CRITICA MITICO-ARHETIPALĂ	163
1. Istoric și reprezentanți	163
2. Ideologie și studii reprezentative	166
2.1. Carl Gustave Jung și inconștientul colectiv	166
2.2. Northrop Frye, Gilbert Durand	167
2.3. Abordări mitico-arhetipale în critica românească	169
<i>Blândețea gândirii simbolice</i>	171
CRITICA FEMINISTĂ	183
1. Istoric și reprezentanți	183
2. Ideologie și studii reprezentative	189
2.1. Școala feministă anglo-americană	191
2.2. Școala feministă franceză	198

2.3 <i>Ecouri feministe în critica literară românească</i>	200
<i>Femeia la şaizeci de ani sau feminitatea narativă</i>	206
CRITICA MARXISTĂ	213
1. Istoric şi reprezentanţi	213
2. Ideologie şi studii reprezentative	216
2.1. <i>Marxismul vulgar</i>	220
2.2. <i>Formele contemporane ale criticii literare marxiste</i> ...	222
<i>O utopie bine localizată</i>	227
BIBLIOGRAFIE GENERALĂ	233

ARGUMENT

Motto:

„Să sucești gâtul poemului
când afli că el se scrie și în afara ta?
Chinuitoare revoltă și fără obiect.
Nu-ți fie teamă:
există oricând cineva
(o gură lipicioasă)
care să-ți șoptească adevărul zilei de mâine
și istoriei dinapoi.”

(Mariana Marin, *Elegie - Să sucești gâtul poemului*)

Într-o perioadă în care critica literară pare a fi din ce în ce mai des înlocuită de mult mai flexibilă critică culturală, în care i se reproșează cu o vehemență crescândă abandonarea textului literar în favoarea discursului narcisist ce-și proclamă autosuficiența, mai poate fi un studiu despre curentele criticii literare de actualitate? În egală măsură, e greu de imaginat că, după *Teoria literară* a lui Terry Eagleton, se mai poate scrie o carte despre devenirea criticii literare, suficient de atractivă încât să suscite interesul cititorului și să-l facă să se abandoneze de bună voie avalanșei de teorii și metateorii, într-o căutare nu doar a sensului, ci și a modalităților de legitimare și deconstrucție a sensului. Deși volumul lui Terry Eagleton, spre surprinderea multora, a devenit una dintre cele mai bine vândute cărți, demonstrând astfel că inclusiv despre critica literară se poate scrie într-o manieră atractivă pentru public.

Chestiunea actualității și atractivității unui astfel de demers e cu atât mai problematică, de vreme ce (încă) actuala paradigmă postmodernă face, pare-se, inutilă activitatea de mediator între text și cititor a criticului literar. După ce s-a tot

vorbit despre *moartea literaturii*, iată că, explicabil, se vorbește și despre *moartea criticii*. Într-un volum care pune extrem de tranșant această problemă, *The Death of the Critic*, Ronan McDonald leagă dezvoltarea instituției criticii literare de modernism; în vreme ce majoritatea textelor moderniste mizau pe obturarea sensului și pe supracodificare, ele cereau o lectură explicativă și ordonatoare pe care criticul literar – în dimensiunea lui esențială de mediator cultural – era chemat să o furnizeze. Lectura critică devenea astfel o explicare a semnificațiilor, îndeplinind o misiune nu neapărat nobilă, dar cu siguranță utilă. Scriitura postmodernă, în schimb, ridică altfel de provocări; pe de o parte, *criticfiction*-ul pe care îl cultivă chiar scriitorii postmoderni face aproape inutilă intervenția exterioară a lecturii critice. Chiar și când aceasta există, ea dublează, cel mai frecvent, dimensiunile metaliterare existente în text. Iar mult invocatul statut parazitar al criticii literare devine astfel dublu.

Pe de altă parte, literatura postmodernă, prin chiar principiile enunțate, nu mai are nimic din elitismul declarat al celei moderne¹; propunându-și tocmai această eradicare a distincțiilor dintre cultura înaltă și cea *pop*, postmodernismul ficționalizează însăși critica literară, integrând-o în seria uniformizatoare a discursurilor posibile. Acest lucru se observă în discursurile critice postmoderne sau/și axate pe literatura postmodernă; ele nu mai oferă acele sintagme critice tari, *metafore critice* care să unicizeze cartea și autorul. Dimpotrivă, sunt flamboiante și narcisiste, jucăușe și lichide, cumva inutile în economia semnificațiilor textului literar. Critica literară însăși ajunge să fie citită ca o formă sofisticată – dar și seducătoare – de literatură. Poate cultivarea acestui tip de discurs constituie una dintre cauzele ce au dus la negarea acerbă a importanței instituției

¹ Multe nuanțări ar trebui aduse acestei idei despre non-elitismul literaturii postmoderne; dacă, declarativ, ea pare a se apropia de publicul larg, refuzând cu ostentație să mai fie prizoniera turnului de fildeș modernist, în realitate, în egală măsură, ea cultivă un cititor livresc, încărcat de referințe literare, capabil să facă necesarele conexiuni culturale; în absența unei astfel de lecturi, trăsături esențiale ale postmodernismului precum *recontextualizarea*, *ironia* și *parodia* sau *decanonizarea* își pierd referentul.

criticii literare. Căci un discurs interogativ și ludic poate fi mai atractiv pentru cititorul actual, dar se prea poate să-și constituie unicitatea tocmai prin ratarea menirii sale. Prin abandonul textului literar nu se naște neapărat o critică mai vie, ci se construiește un critic scriitor mai seducător, ce renunță la metodă și judecata de valoare de dragul eseisticii.

Într-un fel, această devenire a discursului critic e normală; după tot ce ne-a învățat poststructuralismul despre relativitatea conceptelor, indeterminarea sensurilor sau la(n)țul semnificațiilor, e greu să mai ipostaziem criticul literar în imaginea vânătorului de sensuri; de vreme ce, ne transmite inclusiv structuralismul, textul nu ascunde un sens pe care noi trebuie să-l căutăm, ci chiar căutarea noastră naște sensuri, iar toate ezitățile și eșecurile noastre interpretative sunt generatoare de sens, atunci cum am putea să-i cerem criticului să restabilească armonia într-o lume structural haotică? O lume dominată de un haos ce nu este opusul ordinii, ci al previzibilului și al univocității, al împărțirii fără rest și al sensului ultim.

Și totuși, literatura se cere lectură cu rigorile unui sistem pentru că ea însăși este un sistem; dar un sistem aparte, așa cum îl definește Frye², pentru care orice act critic sistematic este instaurator de ordine în spațiul textual. Mai precis, literatura (textul simplu, dar și *literaturitatea*, chiar instituția literaturii) are chipurile pe care critica i le dă. Critica este, de fapt, chipul sub care literatura vine în lume. Nu întâmplător, Frye se folosește de imaginea criticului-angrosist, mediator între text și public. Dar nu doar dimensiunea sociologică a acestui schimb interesează, ci, în egală măsură, și cea fenomenologică.

Cartografiind peisajul criticii literare actuale, Marcel Corniș-Pop³ identifică două tendințe principale: *hermeneutica*

² „Critica nu s-ar putea transforma într-un studiu sistematic dacă literatura n-ar conține în sine un element care să-i confere această posibilitate. [...] literatura reprezintă și ea o ordine, aceea a cuvintelor și nu un simplu conglomerat de «opere»” (Northrop Frye, *Anatomia criticii*, în românește de Domnica Sterian și Mihai Spăriosu, prefată de Vera Călin, Editura Univers, București, 1972, p. 20).

³ Marcel Corniș-Pop, *Tentația hermeneutică și rescrierea critică*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2000, p. 10-11.

tradițională, ai cărei practicieni consideră că există un înțeles în text și acesta trebuie extras, și *critica argumentativă, tranzacțională, revizionistă*, care este orientată spre cititor și uzează de modele persuasive, convinsă fiind că sensul se naște în chiar actul interpretării. Hermeneutica tradițională decodează textul, convinsă fiind că textul nu este decât vehiculul ori recipientul sensului; critica nouă, perifrastică, evită să disece textul pentru un mult mai sanitar discurs omolog. În diferite perioade, cele două maniere de scriitură și-au disputat întâietatea. Dacă primul tip și-a extins dominația până inclusiv în a doua jumătate a secolului al XX-lea, cel de-al doilea, rezultat al unor influențe diferite precum fenomenologia sau poststructuralismul, pare a sta în prim-planul criticii literare postbelice. Putem raporta, și o vom și face, curente critice pe care urmează să le discutăm la aceste două categorii, demonstrând și modul în care perspectiva asupra textului servește unei ideologii explicite sau implicite.

Dacă în spațiul anglo-american, curente critice formează teoria literară, la noi acestea sunt mai degrabă variante de analiză, excepții de la un canon construit preponderent pe eșafodajul gândirii structuraliste. Structuralismul a intrat atât de bine în discursul critic românesc, încât nici nu-i mai simțim osatura ideologică. El a ajuns să fie sinonim (parțial) cu teoria literară. Valorificat pentru dimensiunea lui didactic-clarificatoare, structuralismul, prin delimitările pe genuri și specii, prin modelul comunicării propus de Jakobson și prin arhitectura naratologică, se combină adesea cu critica hermeneutică și cu tematismul de inspirație franceză. Cam acestea par a fi, cu inevitabilul risc al schematizării, ingredientele teoriei literare autohtone. Dacă ar fi să ne hazardăm în explicații, am găsi cauze vizibile, politice: structuralismul e suficient de *neutru* ideologic și s-a putut strecura în perioada comunistă, spre deosebire de depravata și putreda psihanaliză, sau de și mai neavenita critică feministă. Cu siguranță și criticii literari au preferat această abordare non-ideologică, neproblematică, centrată pe realitatea textului. Pe cele invizibile, putem doar să le bănuim, diagnosticându-le: atașamentul față de stabilitatea textului literar, într-o lume haotică politic.

Există însă câteva volume preocupate de această permanentă schimbare la față a criticii literare: studiul lui Romul Munteanu, *Metamorfozele criticii europene*, cel al lui Savin Bratu, *De la Saint-Beuve la Noua critică, Intoarcerea autorului* de Eugen Simion sau volumul colectiv apărut la Iași, *Direcții în critica și poetica franceză contemporană*. Studiile lui Mircea Martin, *Dicțiunea ideilor, Singura critică, Geometrie și finețe*, sau lucrarea lui Paul Cornea, *Interpretare și raționalitate*, sunt și ele repere bibliografice obligatorii. Tot aici putem include și lucrarea lui Ovid. S. Crohmălniceanu, *Cinci prozatori în cinci tipuri de lectură*; volumul nu este atât o teorie a metodelor critice, cât o practică a acestora, scriitori interbelici fiind analizați cu principiile unei singure metode: Sadoveanu, în cheie mitico-arhetipală, Rebreanu – în maniera fenomenologică inspirată de Georges Poulet, Hortensia Papadat-Bengescu – cu instrumentarul psihanalizei freudiene, Camil Petrescu – prin rețeaua conceptuală a naratologiei structuraliste, iar Mateiu Caragiale ne este redat într-o lectură stilistică tributară lui Leo Spitzer.

Acestor studii de teorie a criticii li se adaugă mai recente volume despre critica românească, discutată adesea prin raportare la curente critice, la teoreticieni și la concepte-cheie. Este vorba despre *Critica în tranșee* a lui Alex Goldiș și *G. Călinescu : A cincea esență* a lui Andrei Terian. Dacă cel de-al doilea studiu vizează metode și concepte doar în măsura în care îl ajută să nuanțeze imaginea unui impresionant (anti)sistem critic, primul volum demonstrează o lăudabilă intenție patriotică, stipulată chiar din *Argument* : înainte de a vedea ce ideologii critice au circulat în spațiul românesc, e mult mai important să vedem care este specificul ideologiei critice românești. Ambele studii pot fi considerate, în plan secund, volume de teoria criticii ; de reliefare post-factum a mecanismelor de funcționare a unor sisteme critice.

Multe alte volume pot fi adăugate acestei liste, inclusiv unul care le inventariază cu multă atenție; este vorba de studiul Oanei Fotache, *Divanul criticii. Discursuri asupra metodei în critica românească postbelică*. Bine documentat, volumul urmărește devenirea de sine a criticii literare românești și posibilele

ei modele teoretice. Toți criticii postbelici semnificativi sunt raportați la metodele critice, la principii teoretice coagulante, reprezentative pentru un volum sau pentru toată activitatea critică.

Construit la granița dintre *mirajul* occidental al metodei și realitatea consistentă a textului literar românesc, prezentul volum este un studiu asupra metodelor critice. Evident că aparent simpla lor inventariere va determina, inevitabil, intrarea în teritorii extinse teoretic și greu subsumabile câtorva pagini. Nu ne propunem să detaliem, mai ales că a fost făcută deja, în maniere mult mai competente, relația dintre teoria literară, istoria literaturii și critica literară. Ne limităm doar la a observa că formalişti vorbesc despre o știință a literaturii – și depun numeroase eforturi pentru a-i asigura și consolida statutul de știință –, că mulți dintre structuraliști (Genette, Barthes) disting între știința literaturii (numită adesea poetică) și critica literară, că feminismul respinge canoanele falocentrice ale istoriei și teoriei literare, sau că poststructuralismul dizolvă însuși conceptul de *știință*, fluidizând schemele de care agățăm cunoașterea noastră relativă.

Chiar dacă, implicit, vom elogia metoda, o vom face conștienți fiind că textul literar nu poate fi redus la metodă. Cercetarea literară nu presupune doar strictete în respectarea rețetarului, iar această fidelitate nu este semnul valorii. Reținem imaginea, extrem de plastică, pe care o lansează Terry Eagleton: „Critica literară este ca un laborator în care o parte a personalului stă îmbrăcată în halate albe la tablouri de comandă, în vreme ce alții aruncă bețe sau învârt monede”⁴. Despre oamenii în halate albe vom vorbi în acest studiu – deși mulți dintre ei au cedat ispitei de a face câteva giumbușlucuri, chiar purtând în continuare halatele albe. Despre cei care și-au sacrificat adesea propria subiectivitate eseistică, de dragul științei literare. Sau poate doar au canalizat-o spre experimente critice care să consolideze (in)stabilitatea obiectuală a literaturii. Iar dacă laboratorul criticii literare permite coexistența acestor extreme – sterilitatea și puritatea se combină cu hazardul, iar cuantificabilul este egal

⁴ Terry Eagleton, *Teoria literară. O introducere*, traducere de Delia Ungureanu, Editura Polirom, 2008, p. 228.

spectacularului –, nu este spre denigrarea heterogenității criticii, ci spre lauda complexității literaturii. Căci vorbim despre un obiect de studiu fundamentat pe serii de paradoxuri: stabil și de versatil, structurat și des-centrat, ideal și real-izat la fiecare lectură, prezent și totuși absent prin căutarea la care ne obligă.

Și totuși, rămâne intenția de a aduna într-un singur volum mai multe dintre posibilele direcții de abordare a textului literar; intenție care este pândită de riscuri ușor detectabile: primul este *terminologia*. *Metodă critică, școală critică, curent critic*: vom folosi acești termeni ca fiind sinonimi, conștienți fiind că selectarea unui singur termen ar fi structural nefericită. Orice termen am favoriza, ar fi o alegere amendabilă, căci, mai mult decât prin accepțiunile lor pozitive, termenii ni se impun prin deficiențelor lor funciare; dacă am opta pentru termenul de *metodă*, ne-am aștepta mai degrabă la o abordare riguroasă, la o procedură respectată pas cu pas. Și oricât de riguroasă și-ar fi propus adesea să fie critica literară, a evitat – cu câteva excepții, poate în spațiul românesc cele mai notabile sunt reprezentate de Marin Mincu și de Adrian Marino – să ajungă victima propriei metodologii. Totuși, deși vom folosi frecvent sintagma de *metodă critică*, o vom face conștienți fiind că nici o lectură critică nu se așază cuminte pe o potecă, drămuindu-și pașii și efectele pe care vrea să le obțină. Este suficientă impetuoșitate, îmi place să cred, în actul critic, astfel încât el să nu se coboare până la nivelul unei metode. Dacă am folosi termenul de *școală critică*, ar trebui să reducem marginalitatea la un centru autarhic, să ierarhizăm idei și gânditori, să urmărim circulația principiilor și abaterea lor de la normă etc. Să decapităm diversitatea de dragul proclamării unei unități coagulante. Folosirea sintagmei *curent critic* ne limitează la o determinare temporală; ne refuză sincronia unei pluridiscursivități critice care susține complexitatea fenomenului critic.

Al doilea neajuns vizează *relevanța metodei*. În ce măsură mai contează să vorbim despre *metodă critică* în condițiile în care, cum observam anterior, critica literară în ansamblu e mai nou chestionată asupra utilității sale. De ce o lectură într-o cheie unică, grijulie cu propriile rigori și adesea oarbă la calea textului

ar salva critica literară de acuzele că este superfluă? Poate tocmai acest narcisism manifestat prin etalarea (i)legitimelor odrasle critice a atras înverșunarea acuzatorilor. Oricum, confruntarea cu textul literar, în pofida pregătirii minuțioase a unui instrumentar metodologic precis, are, din fericire, doza sa de neprevăzut; căci în pofida intențiilor inițiale, întotdeauna textul este cel ce ia cu asalt criticul, determinându-l să-și lepede (sau măcar să le considere insuficiente) armele cu care a venit de acasă.

Al treilea risc vizează *selecția metodelor*. Dintre numeroasele ramificații ce formează curente criticii literare, am optat pentru categoriile fundamentale pe care le considerăm puncte nodale. Am lăsat deoparte, cu bună intenție, critica tematică – bine reprezentată, grație și traducerilor, și, în egală măsură, și cu succes practică în spațiul românesc. Am procedat la fel cu abordările sociologice pe care, în lectura noastră, le-am subordonat criticii marxiste. Spre a ne menține cât mai mult în domeniul studiilor literare, am evitat prezentarea detaliată a *criticii stilistice*, a *poeticii* (chiar dacă ea apare în obsesia formaliştilor pentru *literaritate* sau în preocuparea structuraliştilor pentru mecanismele naratologice ale funcționării discursului literar) sau a *criticii semiotice*. La fel am procedat cu critica genetică, care și-a trăit perioada de glorie mai ales în secolul al XIX-lea și pe care o regăsim destul de rar astăzi.

Delimitarea pe care o vom face nu presupune aderarea la *puritatea metodei*. Chiar dacă aceste curente critice își definesc teritoriul în funcție de principii constante, ele nu sunt diferențiate la modul absolut. De fapt, chiar subtila lor întrepătrundere este provocatoare: formalismul prevestește deja structuralismul, iar acesta din urmă este luat cu asalt de poststructuralism. Feminismul, motivat de nobilele lui intenții politice, nu se sfiește să adapteze principii (post)/structuraliste, psihanalitice sau marxiste, convins fiind că efectele scuză metisajul teoretic. Ca și în cazul curentelor literare, puțini sunt teoreticienii ale căror texte se revendică în mod exclusiv de la ideologia unei singure abordări. Iar acest lucru nu ține de inconsecvența teoreticienilor, ci de complexitatea fenomenului literar, care cu greu se lasă prins într-o singură

paradigmă interpretativă. În cele din urmă, nu există metode în stare pură, oricât ne-am strădui să demonstrăm contrariul.

Un alt risc inevitabil ține de *schematizarea excesivă*. Ni-l asumăm în virtutea faptului că, de dragul sintezei, putem sacrifica nuanțele și inerentele contradicții. Suntem conștienți că nu există doar un structuralism, ci structuralisme, poststructuralisme etc. Dar de dragul simplității, vom folosi singularul și vom restrânge manifestări adesea extrem de complexe și contradictorii doar la un trunchi comun de însușiri. În același timp, nu am urmărit detalieri ale textelor respectivilor teoreticieni, ci am folosit doar ideile care se încadrau cât mai *cuminte* imaginii de ansamblu a direcției critice discutate. Acest lucru a avut drept consecință nedreaptă reducerea unor opere vaste și complexe la o simplă frază, iar a unui teoretician, la o idee. Dar sperăm că acest nemeritat masacru va avea drept consecință o imagine clară (și eficientă) asupra diversității formelor criticii literare. Selecția teoreticienilor ar putea ridica și ea semne de întrebare: în condițiile în care există numeroase studii reprezentative, de ce am optat doar pentru unii? Dincolo de rațiuni de ordin științific, evident că și preferințele individuale joacă un rol, și chiar un rol major dacă ar fi să dăm credit teoriilor receptării. Astfel încât lista bibliografică de la finalul volumului este doar fața conștientă și cenzurată a unui aparat bibliografic mult mai complex, pe nedrept lăsat deoparte.

În egală măsură, *pericolul suprateoretizării* pânđește un astfel de studiu. Când unele teorii și concepte se lansează pe piața critică la începutul secolului al XX-lea, când autorii revin asupra lor și le nuanțează, iar discipoli și generații de cititori comentează, corectează, modifică etc., ia naștere o vastă rețea care riscă să sugrume slăbitele acum – la începutul unui nou secol – plâpândeale idei și concepte. Teoria însăși devine o enormă ficțiune, iar receptarea ei îi formează substanța. Materialul a fost construit gradual, pe cât posibil, cu o trecere de la principiile teoretice generale, la studii românești reprezentative pentru o anumită metodă critică, urmate de o analiză de text. O analiză care să pună metoda la lucru, dar care să fie, pe cât posibil, o

trădare a metodei. Căci, răsturnând gândirea postructuralistă, orice eșec al metodei afirmă succesul textului.

Și totuși, acest studiu se vrea nu doar o întreprindere arheologică prin istoria școlilor critice, nu doar o rediscutare a câtorva cărți și a câtorva teoreticieni; miza volumului depășește această exterioritate caleidoscopică a succesiunii sau concomitenței ideologiilor critice. În mod inconștient aproape, fiecare ideologie critică este modelată de – și modelează la rândul ei – diferite perspective asupra relației dintre literatură și societate, limbaj, semnificație, forme ale narativității sau publicul cititor. Ne interesează modul în care, activând un amplu instrumentar teoretic, fiecare școală critică înțelege să se apropie de realitatea textului literar. Fiecare ideologie critică propune, implicit, o nouă imagine asupra literaturii, asupra cauzelor și specificului său, asupra autorului și cititorului. Aproape că nu ne interesează aceste curente critice pentru ele însele, ci pentru uimitoarele modalitățile în care contribuie la afirmarea unicității textului literar, demonstrând că fiecare epocă dezvoltă noi principii de analiză și stipulează noi concluzii pentru a circumscrie vechea provocare a unicității textului literar.

De fapt, aceste curente critice nu sunt doar niște instrumente metodologice puse la lucru spre a scoate maximum de semnificație din text; această evaluare posibil cantitativă pălește în fața evidenței că ele sunt, de fapt, doar modalități de explorare a condițiilor ce fac posibil un tip de interpretare.

La urma urmei, curentele critice au o miză mult mai amplă: la adăpostul aparent inofensivei critici literare (care are ca obiect literatura, și nu viața), sunt discutate principii filosofice complexe ce vizează *ființa* și *existența*, *cunoașterea subiectivă* și cea *obiectivă*, *adevărul* și *sensul*, *puterea* sau *libertatea*. Aceste curente critice nu pot fi rupte de amplele articulări teoretice care le alimentează și care adesea le legitimează. O scurtă incursiune în istoria curentelor literare nu ne ajută doar să vedem cum se modifică perspectivele asupra textului, ci și cum se perindă diferite modele dominante de cunoaștere. În cunoscuta sa lucrare *Teoria literară. O introducere*, Terry Eagleton demonstrează că în spatele

fiecărei mișcări critice există anumite tipuri de climat social-istoric; de aceea, curente critice traduc, în esență, ezitățile ființei umane, care fie fuge de Istorie, refugiindu-se în abstractul (sensibil sau nu) al literaturii – cum procedează *formalismul*, *New Criticism*-ul sau *structuralismul* –, fie rămâne să o înfrunte, cu speranța schimbării ei, cum se întâmplă în *marxism*, *feminism* etc.

Prezentul volum s-a vrut o incursiune în istoria și gândirea conceptuală a marilor curente ale criticii literare; dar a sfârșit prin a fi o interogare a modului în care literatura însăși își naște teoriile, o interogare asupra legitimității discursurilor critice și, de ce nu, asupra eșecului permanent al criticii literare; într-un articol despre rolul poeziei *Floare albastră* în ansamblul creației eminesciene, Vladimir Streinu, justificând metoda de lucru și adecvarea ei la concepția poetică eminesciană⁵, observa imposibilitatea criticii textuale de a ajunge la *spațiul de concepție*, „care se întinde de unde nu putem ști pînă în momentul consemnării manuscripte [...] În zona subterană a germenilor conștiinței artistice nimeni n-a pătruns din afară, însăși autoanaliza cea mai lucidă (Novalis, Edgar Poe, Baudelaire, Valéry) fiind respinsă în devieri felurite”⁶. Căci inventariind produse literare, ne scapă chiar originea literaturii. Care se sustrage nu doar lecturii critice exterioare și autoscopice, ci creatorului însuși, scindat la rîndul său în autor și critic.

Cât de utilă este, practică la modul absolut, o metodă critică e greu de spus; reținem totuși ideile lui Paul Cornea, care surprinde cu acuratețe impasul ce pare a domina lumea metodelor critice: „Dacă fiecare metodă caută adevărul și dacă atâtea metode diferite încearcă să-l ofere, atunci din două una: ori adevărul e

⁵ Articolul (Vladimir Streinu, *Floare albastră și lirismul eminescian*, în Vladimir Streinu, *Eminescu. Arghezi*, ediție alcătuită și prefată de George Muntean, Editura Eminescu, București, 1976), dincolo de meritele remarcabile de a lectura intertextual creația eminesciană prin prisma unui singur text poetic, e un model de relaționare critică, deloc forțată și temeinic justificată cu textul literar; înainte de a prezenta metoda, criticul demonstrează cât de adecvată este metoda scrisului eminescian și concepțiilor poetului, într-o gradată apropiere de textul literar.

⁶ Vladimir Streinu, *art. cit.*, p. 56-57.

intangibil și-n acest caz toate metodele sunt zadarnice, ori în artă nu există *un adevăr ci adevăruri*, iar acestea pot fi atinse pe orice cale și-n acest caz nu e nevoie de cunoașterea tuturor metodelor – una singură e suficientă (eventual aceea pe care, mai mult sau mai puțin spontan, o și folosim)”⁷. Evident că prea multă inocență (sinonimă aici cu spontaneitate) strică lumea criticii literare; dacă e totuși să cultivăm inocența, atunci ea ar trebui asumată și reformulată prin provocări succesive. Dar, de vreme ce de multă vreme adevărul ni s-a impus ca fiind relativ, iar farmecul drumului primează în fața intrării în cetatea sensului, îmi place să cred că în spațiul generos, dacă nu al științei, atunci al ficțiunii critice, e loc și pentru metodele criticii literare. În absența lor, textul ar fi prea singur și pândit de riscurile univocității. Metodele critice formează o pestriță suită ce pune textul în valoare, îi surprinde vârstele, frustrările și emfaza, îi adaugă lecturile istorice și ale istoriei sale, îi consolidează statul de reper esențial în cultura umanității.

⁷ Paul Cornea, *Introducere în teoria lecturii*, Editura Minerva, București, 1988, p. 252.

FORMALISMUL ȘI NOUA CRITICĂ

FORMALISMUL

Reprezentanți: Roman Jakobson, Boris Tomașevski, Victor Șklovski, Iuri Tînianov, Vladimir Propp, Boris Eihenbaum, Osip Brik.

Studii reprezentative:

- Boris Eihenbaum – *Teoria „metodei formale”*
- Roman Jakobson – *Ce este poezia?*
- Vladimir Propp – *Morfologia basmului*
- Victor Șklovski – *Despre proză*
- Boris Tomașevski – *Teoria literaturii. Poetica*

Concepte-cheie: *literaturitate, înstrăinare, fabulă și subiect, skaz, funcție narativă, procedeu.*

1. Istoric și reprezentanți

Apărută în Rusia, în anii '20, mișcarea formală¹ a fost una dintre cele mai puternice grupări care și-au propus re-evaluarea textului literar și, implicit, impunerea criticii literare drept disciplină științifică, structurată conform unor seturi de reguli precise. Apariția acestei mișcări a venit ca reacție la prezența factorilor extraestetici în evaluarea operei literare, la abordările biografice și sociologice ce marcaseră secolul al XIX-lea și riscau să modeleze și critica secolului XX. Preponderent genetică, stăpânită de dorința de a identifica sursele vizibile ale textului,

¹ Numele inițial al mișcării a fost Școala Formală, dar adversarii au redenumit-o Școala Formalistă, denumire cu care a și rămas în istoria criticii.

critica era în poziția de a ignora însăși realitatea operei. Textul ca imagine mimetică a realității sau ca produs al unui mediu (politic, economic, cultural etc), textul ca prelungire a unor elemente ale biografiei auctoriale sunt câteva dintre interpretările respinse cu vehemență de Școala Formală rusă. Teoreticienii acestei mișcări delimitează astfel domeniul studiilor literare de alte discipline precum psihologia, istoria sau sociologia.

Salvând textul de asaltul altor discipline care puneau opera în relație cu o ideologie, ei afirmă statul criticii literare ca disciplină autonomă, guvernată de principii aproape științifice. Împotriva melanjului de abordări se ridică și Roman Jakobson, într-un articol (*Noua poezie rusă*) devenit faimos și prin forța imaginii; el reproșa criticii literare că acționează precum poliția: când aceasta din urmă vrea să aresteze un suspect, spre a fi sigură că nu-i scapă nimic, îi ridică și pe cei care se aflau în apartamentul suspectului, ba și pe cei întâlniți pe stradă. La fel, criticul literar, spre a fi sigur că extrage maximum de semnificație din text, apelează și la informații de istorie, și la noțiuni de psihologie și politică, ba invocă și chestiuni legate de moravuri și mentalități. Este compromis astfel chiar statutul unic al textului literar, dimensiunea expresivității sale, redusă fiind la o serie de trăsături ce nu-i sunt deloc particulare.

Manifestarea opiniilor formaliştilor ruși nu poate fi ruptă de literatura acelei perioade; căci întotdeauna un anumit tip de literatură cere și impune un anumit tip de discurs critic. Iar formalismul se poziționează diferit față de două mari mișcări poetice: poezia simbolistă rusă și cea futuristă. Prima generase un tip de critică metafizică, ce echivala poezia cu o nouă religie; în mod evident, formalismul atacă extrem de dur această critică, pentru care lirismul inducea sentimente similare extazului religios. Poezia futuristă, în schimb, cu experimentele ei sonore, cu debarasarea de semnificații obosite sau cu eliberarea de tirania sintaxei previzibile, cerea o abordare critică axată pe jocurile formei și pe inovația ritmică. Iar formalismul își va consolida doctrina și pentru a veni în întâmpinarea acestui tip de lirism. De altfel, Eihenbaum (în articolul *Teoria „metodei formale”*)

observă rolul jucat de poezia futuristă care face ca principiile formaliştilor să fie de actualitate. În condițiile în care critica literară anterioară promova în mod deliberat goana după sensuri, o tiranie a valorizării semnificatului prin obsesia decodării semnificațiilor, ei îi lipsea tocmai cultul formei care să permită lecturarea adecvată a intențiilor poeziei futuriste. O mișcare poetică ce, lecturată și prin sintagma „Să ne ucidem morții!”, promovează polifonia și poliritmia unei poezii dinamice și descătușată de tirania sintaxei.

Chiar dacă nu a fost o mișcare foarte unitară – și puține grupări sunt astfel –, putem cu ușurință identifica principiile comune unor cercetători ca Boris Tomașevski, Victor Șklovski, Yuri Tynianov sau Roman Jakobson. Cele două grupări, pe care posteritatea le-a reunit sub titulatura *formalism*, au fost Cercul Lingvistic moscovit, întemeiat de Roman Jakobson, Petr Bogatyrev și Grigorii Vinokur în 1915, și cunoscuta grupare OPOIAZ din Petersburg, denumită Societatea pentru Studiul Limbajului Poetic. Aceasta din urmă a fost înființată în 1917 de Victor Șklovski, Yuri Tynianov, Boris Eihenbaum, Osip Brik și alții, iar scopul lor declarat era studierea literaturii ca artă a cuvântului. Cercul Lingvistic moscovit promova o lectură a textului profund îndatorată lingvisticii, atentă la diferențele dintre limbajul poetic și limbajul cotidian. Remarcabilă la Școala Formală Rusă este intenția de a sistematiza studiul textului literar, de a-l diferenția de practica limbajului uzual și de a găsi astfel acele mărci unice ale literarității. Ei au înlocuit abordările impresioniste cu un aparat metodologic riguros, militând pentru relevanța metodelor de investigare a textului literar. Dar poate cea mai importantă schimbare pe care o promovează teoreticienii ruși ține de abandonarea dimensiunii mimetice a textului literar; literatura nu este doar reflecție a realității exterioare, valoarea ei nu rezidă în gradul de redare fidelă sau mai puțin fidelă a realității, ci ea este un univers autonom, guvernat de legi de organizare estetică ce nu au nimic în comun cu trăsăturile realității. De aceea, criticii nu vor analiza textele în sine, ci modul

în care aceste texte devin texte literare, evidențiind care sunt tehnicile folosite spre a da naștere literarității.

După anii '30 formalismul își pierde coeziunea, iar membrii grupării se dedică unor studii individuale care vor avea un impact redus. O excepție o reprezintă lucrarea lui Boris Tomașevski, *Teoria literaturii. Poetica*. Publicată în 1925, tradusă la noi în 1973, cartea a devenit un reper bibliografic obligatoriu în studiul literaturii. Destructurarea grupului este și o consecință a climatului politic din Rusia, căci chiar de la începuturile ei gruparea formalistă a fost sub presiunea noii ideologii revoluționare a marxismului. Oponent de seamă al grupării a fost Lev Troțki, care dedică formaliştilor un întreg capitol din lucrarea sa, *Literatura și revoluția*, și care recomanda formaliştilor să ia în considerare relația dintre literatură și societate și să ignore conceptul de autonomie a artei. Lui Troțki i s-au alăturat alți teoreticieni marxiști, Anatoli Lunacharski sau Pavel Medvedev, care, la unison, au reproșat grupării atât omiterea dimensiunii sociale a literaturii, cât și faptul că este purtătoarea putreziciunii ideologice a Vechii Rusii.

Totuși filonul gândirii formaliste rezistă prin Cercul Lingvistic de la Praga, înființat în 1926 de același Roman Jakobson, care părăsise Rusia în 1920 și se stabilise în Cehoslovacia. Același context politic nefavorabil duce la dispariția și a acestei noi grupări, dar nu înainte ca ea să impună nume ca Jan Mukarovsky sau N. S. Troubetzkoy. Acesta din urmă, prin studiul său despre principiile fonologiei, oferă un model² lui Claude Lévi-Strauss pentru antropologia sa structurală. Impactul mișcării formaliste se face simțit și mai departe: René Wellek, fost membru al grupării pragheze, este autorul, împreună cu Austin Warren, al faimoasei *Teorii a literaturii*, care a marcat gândirea critică a generații de studenți. Oferind un util instrument de analiză a particularităților textului literar, anterior invocatul studiu a devenit o prezență nelipsită din bibliografiile universitare

² Este o ipoteză pe care o lansează Ann Jefferson în studiul *Russian Formalism*, din volumul *Modern Literary Theory. A Comparative Introduction*, ediția a doua, editat de Ann Jeffersson și David Robey, B.T. Batsford Ltd., London, 1992, p. 24-45.

occidentale, dar și de la noi. Nu în cele din urmă, cele mai vizibile consecințe ale gândirii formaliste le regăsim în studiile structuraliste ale lui Todorov și Genette, asupra cărora vom reveni în capitolul dedicat structuralismului. Căci, chiar dacă studiile formaliştilor ruși au ajuns să fie cunoscute relativ târziu în Occident, mai precis odată cu antologia pe care Tzvetan Todorov o realizează în 1965: *Théorie de la littérature: Textes des formalistes russes, réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*, ele și-au pus amprenta asupra gândirii structuraliste. Există, de altfel, o continuitate evidentă între abordarea preponderent lingvistică a textului literar propusă de formalişti și principiile teoretice ale structuralismului.

În prezentarea sa dedicată formalismului, Nina Kolesnikoff³ distinge două faze de evoluție a acestei mișcări:

- Prima se manifestă între anii 1916 și 1921: e perioada polemicilor, când ideile avansate sunt mai importante ca sloganuri, decât ca idei științifice autentice. Sunt lansate noi principii și ipoteze de lucru, sunt verificate ideile prin discuții de grup și articole axate pe formele noi ale poeziei. Accentul este pus pe ignorarea contextului operei și scoaterea în prim plan a organizării ei interne. O astfel de analiză risca să fie prea mecanică, reducând opera la o noțiune statică.
- Desfășurată între anii 1921 și 1926, a doua perioadă este mai maleabilă conceptual, multe dintre principii constitutive fiind redefinite și nuanțate. Față de prima etapă care era preponderent sincronică, aceasta a doua este diacronică, mai preocupată de evoluția procedeeleor și a formelor, și mai atentă la posibilele conexiuni dintre text și realitate.

³ Nina Kolesnikoff, *Russian Formalism*, în *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms*, editată de Irene Rima Makaryk, University of Toronto Press, 1993, p. 55. Într-un fel, aceste faze de dezvoltare sunt sugerate de însuși Boris Eihenbaum, în *Teoria „metodei formale”*.

2. Ideologie și studii reprezentative

În studiul *Teoria „metodei formale”*, Boris Eihenbaum clarifică unele dintre principiile formalismului, nuanțând criticile aduse mișcării. Postulând primatul *forme*i, care nu necesită corelativul *conținutului*, el o și definește: „forma nu mai este un simplu ambalaj, ci plinul dinamic și concret, având conținutul în el însuși, dincolo de orice corelații”⁴. Ea asimilează astfel sensurile *conținutului* și devine un sinonim pentru conceptul de literatură ca atare. Cititorul devine conștient de particularitățile *forme*i abia în momentul în care o serie de procedee o scot în evidență. De aceea, abordarea formalistă presupune o analiză atentă a unor procedee precum paralelismul, comparația, repetiția, simetria, hiperbola etc. Iar lectura diacronică face vizibilă evoluția *formelor*, o evoluție care reține dinamica fenomenelor literare: „O formă nouă nu se naște pentru a exprima un conținut nou, ci pentru a înlocui forma veche care și-a pierdut artisticitatea”⁵. Articol sintetizează istoria mișcării formale, coagularea ideilor, delimitările conceptuale, dar și revizuirea principiilor fondatoare. Este evidențiată clar intenția formaliştilor de a delimita teritoriul științei literare, rupând-o de seria influențelor filosofice și psihologice.

Într-o încercare de a rezuma direcțiile de studiu ale formaliştilor, am observa că ele se îndreaptă mai ales asupra textului poetic, dar nu lipsesc nici analizele dedicate textului în proză. Ca autori supuși investigației, sunt preferați scriitorii clasici ruși (Gogol, Turgheniev, Pușkin, Dostoievski, Tolstoi) sau marii scriitori europeni (Cervantes, Racine, Lawrence Sterne etc.). Disocierea pe care formalişții o fac între limbajul uzual și cel poetic duce, inevitabil, la o atentă investigare a mecanismelor textului poetic. Nivelul fonetic este, de departe, cel mai răsfățat, simpla trecere în revistă a titlurilor câtorva studii evidențiind acest lucru: *Melodica versului – Probleme metodologice* de Boris

⁴ Boris Eihenbaum, *Teoria „metodei formale”*, în *Ce este literatura? Școala Formală rusă*, antologie și prefață de Mihai Pop, note bibliografice și indici de Nicolae Iliescu și Nicolae Roșianu, Editura Univers, București, 1983, p. 48.

⁵ Boris Eihenbaum, *art. cit.*, p. 52.

Eihenbaum, *Ritmul ca factor arhitectonic al versului* de Iuri Tînianov, sau *Melodica versului* de Victor Jurmunski sunt exemple care susțin primatul acestui tip de analiză.

În egală măsură însă este studiat și discursul prozei, în articole precum *Morfologia nuvelei* de Mihail Petrovski, *Structura nuvelei și a romanului* de Viktor Șklovski, *Cum a fost creată „Mantaua” lui Gogol* de Boris Eihenbaum, sau studiile lui Șklovski dedicate unor romancieri ca Cervantes sau Sterne. Maniera în care este tratată proza demonstrează dependența formalismului de analiza textului poetic. Ilustrativ în acest sens este Șklovski care, forțând puțin nota, își propune să stabilească seturi de similarități între procedeele poetice și modalitățile de construire a discursului în proză. Evident că avem de-a face cu puncte comune, însă orice comparație, dusă prea departe, devine mecanică și puțin creatoare. Dar, de departe, cel mai cunoscut studiu dedicat prozei este *Morfologia basmului*, al folcloristului Vladimir Propp, studiu care anunță deja maniera structuralistă de decodare a textului literar. Descompunerea basmului în secvențele constitutive, combinarea acestora în diferite forme, delimitarea celor 31 de funcții narative, primatul acordat *funcției* în defavoarea personajului sunt câteva dintre elementele ce individualizează abordarea lui Propp.

2.1. Limbaj poetic și limbaj uzual. Înstrăinarea

După cum sugerează chiar numele pe care-l poartă, formalismul propune trecerea în plan secund a conținutului operei literare și studiul detaliat al formei acesteia. Nu este analizată forma ca expresie a unui conținut, căci pentru formalisti conținutul era doar un pretext pentru crearea unui edificiu formal. Fundamentat lingvistic, formalismul pleacă de la observarea deosebirilor dintre limbajul uzual și cel literar. Astfel încât *literaturitatea* se definește ca o serie de diferențe ce unicează exprimarea artistică în fața faptelor de limbă comune. Căci, cum spune Jakobson, obiectul științei literaturii nu îl constituie literatura, ci *literaturitatea* literaturii.

În vreme ce limbajul colocvial este neutru din punct de vedere estetic, cel artistic își propune în mod deliberat să producă efecte artistice, prelucrând mecanismele celui colocvial. Cum observam și anterior, mai adecvat unei astfel de analize este limbajul poetic, căruia îi și dedică formalistii mai multe studii, publicate în volume colective. În articole precum *Repetiții fonetice (Analiza structurii fonice a versurilor)*, de Osip Brik, *Despre vers*, de Boris Tomașevski sau *Despre sunetele limbajului poetic* de Lev Petrovici Iakubinski, sunt dezvoltate principiile de analiză a poeziei, principii care trec în plan secund sensul poetic, valorificând în schimb expresivitatea verbală. Analizând complexul raport dintre imagine și sunet, Brik observă că sunetele și armoniile sunt rezultatul unei „intenții poetice de-sine-stătătoare. Instrumentele limbii poetice nu se epuizează cu procedeele exterioare ale armoniei, ci reprezintă un produs complex al interacțiunii legilor generale ale armoniei.”⁶ Nu avem astfel de-a face cu o inventariere mecanică a realizărilor artistice la nivel fonic, ci cu o înțelegere a faptului că acestea sunt mărcile vizibile ale interiorului expresiv al poemului. Spre deosebire de limbajul cotidian, unde „sunetele nu concentrează atenția asupra lor”⁷, în limbajul poetic există o atitudine conștientă față de sunete, care sunt căutate spre a imprima un anumit ritm poeziei. Ele se leagă astfel de sintaxă și de intonație, toate conlucrând spre a realiza efectul expresiv final. Asupra acestor lucruri atrage atenția și Roman Jakobson, care încearcă să definească poeticitatea; ea apare când „cuvântul este resimțit ca atare, în calitatea sa de cuvânt și nu de reprezentant al obiectului denumit

⁶ Osip Maksimovici Brik, *Repetiții fonice (Analiza structurii fonetice a versurilor)*, în *Ce este literatura? Școala Formală rusă*, antologie și prefață de Mihai Pop, note bibliografice și indici de Nicolae Iliescu și Nicolae Roșianu, Editura Univers, București, 1983, p. 117.

⁷ Lev Petrovici Iakubinski, *Despre sunetele limbajului poetic*, în *Ce este literatura? Școala Formală rusă*, antologie și prefață de Mihai Pop, note bibliografice și indici de Nicolae Iliescu și Nicolae Roșianu, Editura Univers, București, 1983, p. 328.

sau ca exprimare a unei emoții.”⁸ Formaliștii rediscută literatura ca artă verbală, valorificând expresivitatea cuvântului, textura sunetelor și mizând pe logica internă a poeziei.

Tocmai prin grija cu care tratează cuvintele, căci expresiile artistice au și rolul de a disloca sintagme lingvistice cunoscute, îndemnându-ne să studiem cuvântul ca fiind o realitate vie, literatura induce în cititor sentimentul *înstrăinării*. Ea pune cititorul în poziția de a medita la articulările limbajului, oferindu-i sentimentul unui necunoscut cumva familiar. Despre aceste lucruri discută Viktor Șklovski în *Artă ca procedeu*. Dacă, în mod obișnuit, percepem obiectele din fața noastră fără a le vedea de fapt, literatura valoroasă reușește să evite acest automatism perceptiv, dând cititorului senzația că vede respectivul obiect/scenă etc. pentru prima dată. Iar scriitorul trebuie să pună la bătaie mecanisme descriptive capabile să împrășteze modul în care cititorul se raportează la realitate. Acest procedeu al insolitării poate fi folosit în variate moduri, mai ales în proză, fiecare scriitor putând alege varianta optimă de integrare a lui în economia narațiunii.

În opinia lui Tomașevski, *procedeele* au o existență istorică, fiind perisabile: „Prin urmare, procedeele se nasc, trăiesc, îmbătrânesc și dispar. Pe măsura utilizării lor, procedeele se automatizează, își pierd funcția și eficiența. Ca să anuleze efectul de automatizare procedeul este înnoit printr-o altă funcție și o altă înțelegere. Înnoirea procedeului este analogă cu utilizarea într-o accepție nouă și într-o semnificație nouă a unui citat dintr-un autor vechi”⁹. Tomașevski reduce (sau, dimpotrivă, extinde) istoria literaturii la o istorie a procedeelelor ce dau măsura mentalității artistice dintr-o anumită perioadă. Literatura este privită ca organism viu, într-o permanentă mișcare și transformare, iar aspectul ei formal, procedeele, trădează modificările ei de

⁸ Roman Jakobson, *Ce este poezia?*, în *Ce este literatura? Școala Formală rusă*, antologie și prefață de Mihai Pop, note bibliografice și indici de Nicolae Iliescu și Nicolae Roșianu, Editura Univers, București, 1983, p. 700.

⁹ Boris Tomașevski, *Teoria literaturii. Poetica*, Editura Univers, București, 1973, p. 285.

profunzime, legate și de mutația gustului artistic. Se cere o re-citire adecvată a procedului, tocmai pentru a-l salva de la non-semnificare. Istoria literaturii devine o re-citire în alt registru a elementelor ce țin de tradiție, iar dinamismul ei permanent este și o consecință a acestor profunde schimbări. În ultima parte a citatului, Tomașevski trasează o analogie interesantă între re-utilizarea procedeelelor și reciclarea citatelor; schimbarea are loc atât la nivelul aspectului formal, *procedeu*, cât și la cel al conținutului semantic, *transformare de sens*, toate cu sugestia unei metamorfoze totale, inerentă evoluției literare.

În încercarea de a sintetiza punctele centrale ale gândirii formaliste, Ann Jefferson¹⁰ selectează două astfel de principii: *arta ca procedeu* și *procedeuul ca singurul erou al literaturii*. Acestea surprind specificul gândirii formaliste, atât în dimensiunea ei sincronică, textul literar fiind filtrat în funcție de procedeele ce-l individualizează și îi asigură dimensiunea estetică, dar și la nivel diacronic, întreaga istorie a literaturii fiind, în fapt, o succesiune de procedee sensibile la mutațiile de gust colectiv sau de modă literară. Receptarea textelor prin procedeele ce le individualizează și sacrificarea temelor spre a scoate în relief particularitățile discursului reprezintă punctele centrale ale abordării formaliste.

Aflată într-o continuă mișcare, literatura își modifică în permanență aspectele formale, tocmai spre a se adresa mai adecvat unui public ale cărui gusturi variază în diacronie. Nu întâmplător, mulți dintre formalști studiază parodia ca modalitate aparte de a revitaliza un procedeu sau, dimpotrivă, ca modalitate de a-i semna moartea. Studiile formalștilor asupra parodiei nu valorifică dimensiunea ei de prelucrare în cheie ironică a unei teme, ci, evident, aspectele ei formale. Opiniile lor converg toate spre a prezenta parodia ca un fenomen inerent dezvoltării literaturii, dar și cu o accentuată dimensiune comică. De vreme ce formele exterioare ale literaturii se modifică în permanență, e evident că afirmarea noului are loc și prin moartea vechiului. Un

¹⁰ Ann Jefferson, *art. cit.* p. 27.

vechi care nu este pur și simplu anihilat, ci reconvertit într-un registru comic purificator.

Articolele lui Victor Șklovski asupra romanului englez sau asupra romanului lui Cervantes, *Don Quijote*, conțin numeroase referiri la parodie, chiar dacă procedeul nu este întotdeauna numit. Punând accent pe relația ce se stabilește între *Don Quijote* și celelalte romane de factură cavaleriească, Șklovski observă că Cervantes a dorit să reformeze acest gen de romane. Schimbarea sensibilității artistice determină o schimbare pe „piața” literară, generând tendința de a anihila elementele ce par demodate. Contrastul dintre stil și subiect, care dădea specificul parodiei sau al burlescului, e înlocuit la Tomașevski de contrastul dintre stil și conținutul lexical al limbajului; în vreme ce noțiunea de subiect ducea cu gândul la o tradiție încetățenită, stilul este aici elementul la care opera nouă se raportează parodic. Dar el nu este tratat în și pentru sine, ci este folosit ca un instrument în procesul de satirizare a unor realități contemporane, ne-fixate literar.

2.2. Skaz-ul. Fabula și subiectul

În analiza prozei, formaliștii încearcă să propună o imagine completă asupra universului narativ, luând în discuție atât chestiunile legate de redarea discursivă a evenimentelor, cât și cele de ordonare a faptelor narrative. Vom regăsi *in nuce* principiile structuraliste de analiză a textului literar. Preocupat de specificul vocilor narrative, Boris Eihenbaum dezvoltă conceptul de *skaz* în *Iluzia „skaz-ului”* și *Cum a fost creată „Mantaua” lui Gogol*. *Skaz-ul* reprezintă un tip de narare a evenimentelor, cu o pronunțată oralitate a limbajului povestitorului. Datoria cercetătorului este să identifice modalitățile prin care scriitorul imprimă textului iluzia *skaz-ului*, a relatării orale a unui fapt real. Iar această orientare spre mecanismele de producere a *skaz-ului* pune subiectul nuvelei în plan secund. Lexicul, sintaxa și /sau intonația sunt astfel convertite încât să dea iluzia exprimării orale. *Skaz-ul* comic, ingredient esențial în nuvela lui Gogol, se prezintă sub două forme: una *narativă* și una *reproductivă*. În vreme ce prima mizează pe calambururile semantice și pe glume, cea de-a

doua presupune folosirea calambururilor de natură fonetică și a construcțiilor sintactice fanteziste, folosind procedeele mimicii verbale și ale gesticii.

Interesat mai ales de proză, Tomașevski face și cunoscuta disociere între *fabulă* (desfășurarea cronologică a evenimentelor) și *subiect* (ordinea în care sunt prezentate faptele în text). Dacă *fabula* pare a se supune aceluiași reguli ce guvernează și limbajul colocvial, *subiectul*, în schimb, marchează maniera aparte a fiecărui scriitor de a jongla cu evenimentele. La fel cum limbajul poetic scoate din anonim cuvinte sau sunete și le investește expresiv, și abaterea de la cronologie ierarhizează fapte sau diluează factologia prin inserarea digresiunilor și a comentariilor.

*

Evident că urme ale formalismului găsim în aproape orice abordare critică ulterioară; căci nici una nu se naște în afara lecturii atente a textului literar, în afara cântăririi nivelurilor de ambiguitate sau de semnificații complementare. Textul este valorizat prin modul în care se construiește ca univers autonom, guvernat de legile literarității; iar tocmai aceste legi surprind unicitatea textului literar și diferitele moduri în care acesta se abate de la comunicarea cotidiană. Limitele metodei vizează izolarea textului de contextul în care acesta apare, dar și artificializarea analizei, căci, pentru criticul formalist textul literar nu este nimic mai mult decât o sumă de procedee literare.

NOUA CRITICĂ (NEW CRITICISM)

Reprezentanți: Robert Penn Warren, W. K. Wimsatt, Monroe Beardsley, Cleanth Brooks.

Studii reprezentative:

- T. S. Eliot – *Eseuri*
- William Empson – *Șapte tipuri de ambiguitate*
- I. A. Richards – *Principii ale criticii literare*
- Robert Penn Warren – *Pure and Impure Poetry*
- W. K. Wimsatt și Monroe Beardsley – *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*

Concepte-cheie: *ambiguitate, affective fallacy, intentional fallacy, ironie, close reading.*

1. Istoric și reprezentanți

Chiar dacă Noua Critică anglo-americană se dezvoltă independent de Formalismul rus, și într-o altă perioadă istorică, există evidente puncte comune între aceste două grupări critice¹. Acest fundal ideologic comun emergent în spații culturale diferite demonstrează necesitatea înnoirii metodelor de analiză a textelor literare, de valorificare, în cele din urmă, a caracterului lor literar. Formalismul și Noua Critică tratează textul independent de contextul în care apare, de autorul ce-l scrie și de intențiile

¹ O succintă trecere în revistă a celor 10 principii stipulate de Cleanth Brooks în 1951, în revista "Kenyon Review" – articol republicat în *Twentieth-Century Literary Theory. A Reader*, second edition, editat de K.M. Newton, St. Martin Press, New York, 1997, p. 26-30 – demonstrează această suprapunere de ideologii critice; criticul american vorbește acolo despre *descrierea și evaluarea obiectului literar*, despre faptul că *forma este sens*, că *literatura este eminamente metaforică și simbolică* și că ea *nu este un substitut al religiei*.

cititorului, insistând asupra mărcilor literarității textului. Noua Critică propune astfel o metodă de analiză textuală foarte apropiată de realitatea operei literare (*close reading* – lectură atentă), iar evaluarea se realizează prin ignorarea contextului.

Se pare că numele grupării provine de la cartea lui John Crowe Ransom, publicată în 1941, *The New Criticism*. Manifestându-se mai ales în America anilor 1940-1960, în jurul revistei „The Fugitive”, gruparea a adunat în jurul ei nume ca W. K. Wimsat și Cleanth Brooks, Robert Penn Warren sau John Crowe Ransom, care au adaptat termenul și principiile acestei abordări obiective a operei literare. Ideile lor nu sunt noi, căci ele se manifestaseră anterior și în Anglia, în studiile unor I. A. Richards, *Practical Criticism* (1929), William Empson, *Șapte tipuri de ambiguitate* (1930) sau cele ale lui T. S. Eliot. Impactul pe care anterior menționații teoreticieni englezi l-au avut asupra studiilor literare a fost major², pentru că au adus studiul literaturii la rangul de nobilă îndeletnicire, singura care salvează ființa umană de mercantilismul capitalist. A studia literatura (poezia, mai precis) era și un act de consolidare morală, de perfecționare a eului.

Pentru acești teoreticieni, poezia devine un univers sensibil, care salvează ființa de caracterul meschin al realității. Ce reprezintă, de fapt, universul poetic, pentru această școală critică, sintetizează Terry Eagleton: „A citi poezie însemna pentru New Criticism a nu te angaja în nici un fel și față de nimic; poezia te învață numai «dezinteresul», o respingere perfect imparțială, senină, speculativă față de orice caz particular.”³ Este ceea ce, într-un alt timp și într-un alt spațiu, Titu Maiorescu numea, în cuvintele Doamnei de Staël, „une noble inutilité”, conservând atât aerul aristocrat al preocupărilor artistice, cât și evidenta lor lipsă de finalitate imediată. Căci „product de lux al vieții intelectuale”⁴

² Despre istoricul și influența mișcării engleze vorbește Terry Eagleton, în *Teoria literară. O introducere*, pp. 48-64.

³ Terry Eagleton, *Teoria literară. O introducere*, traducere de Delia Ungureanu, Editura Polirom, 2008, p. 69.

⁴ Titu Maiorescu, *Critice*, Ediție îngrijită, tabel cronologic, aprecieri critice și bibliografie de Domnica Filimon, prefață de Gabriel Dimisianu, Editura Albatros, București, 1998, p. 39.

fiind, poezia nu aduce vreodată niciun folos palpabil, captând cititorul doar prin emoția estetică ce i-o produce.

În articolul *Funcția criticii*, T. S. Eliot vorbește despre revoltătoarea lipsă de metodologie critică ce domină studiile literare; în absența unui astfel de cadru, ia naștere o scriitură haotică și lipsită de credibilitate, căci criticii „se îndeletnicesc cu încetoșarea lucrurilor; sînt împăciuitori, trec unele lucruri sub tăcere, aplanează sau escamotează altele, folosesc fraze înșelătoare, fac o fiertură de sedative plăcute, pretind că singura deosebire dintre ei și ceilalți este că ei sînt oameni cumsecade pe cînd ceilalți sînt de reputație dubioasă”⁵. Cu siguranță, mai toate țările au avut o astfel de perioadă în istoria criticii, o perioadă în care ascuțimea condeiului critic avea forma unei blîndeți sinonime cu impostura. În care lipsa evaluării – și, mai ales, explicarea ierarhiilor propuse – marca refuzul asumării misiunii critice. Evident că acest lucru nu înseamnă neapărat că un discurs critic acerb este automat profesionist, la fel cum unul asumat împăciuitor este lipsit de valoare. Criticul american recunoaște dimensiunea creatoare a criticii literare, dar nu uită să o diferențieze de opera de artă propriu-zisă; în vreme ce cea din urmă „își are scopul în ea însăși”⁶, critica literară „se raportează la ceva din afara ei”⁷. Iar cele două instrumente prin care este valorizat textul sunt *analiza* și *comparația*. Ia naștere astfel dialogul critic autentic și altruist, în care menirea criticii este să uite de sine spre a pune în lumină opera.

2. Ideologie și studii reprezentative

Axându-se pe inepuizabila lume a mirajului textual, folosind ceea ce se numește *close reading*, criticii identifică valorile conotative ale limbajului. Tocmai pentru că valoarea textului rezidă și în modul particular de ordonare a cuvintelor, ei consideră că orice încercare de povestire sau relatare a poemului

⁵ T. S. Eliot, *Funcția criticii*, în *Eseuri*, traducere de Petru Creția, Editura Univers, București, 1974, p. 143.

⁶ *Idem*, p. 148.

⁷ *Ibidem*.

este o erezie. Chiar dacă enumerarea *faptelor* va fi corectă, ea nu va surprinde vreodată starea unică pe care textul o construiește și o transmite. De vreme ce emoția artistică ia naștere tocmai din și dincolo de cuvânt, inserarea cuvântului în alte *structuri* ce nu sunt *purtătoare de sensibilitate*⁸ înseamnă o denaturare a intențiilor estetice primare.

Pentru a demonstra autonomia textului, criticii îi urmăresc nivelurile de complexitate a semnificațiilor și maniera în care acesta devine o structură unitară. Căci *ambiguitatea, paradoxul și ironia*⁹ alimentează în permanență o tensiune creatoare ce conferă identitate și suflu poemului, dar reușește să trezească și interesul cititorului. Deși ancorat lingvistic, poemul capătă realitate dincolo de lumea restrictivă a cuvintelor. Într-un fel, Noua Critică face legătura dintre formalism, prin ideea de *close reading* și prin accentul pus pe atributele formale, și structuralism, prin modul în care este preocupat de arhitectura interioară a textului literar, și prin faptul că sensul este o emanație a unei structurări particulare. Nu avem însă de-a face cu un cult al formei, căci, cum spune T.S.Eliot: „Poemul precedă forma, în sensul că forma izvorăște din încercarea cuiva de a spune ceva”¹⁰.

În studiul *Pure and Impure Poetry* (1942), Robert Penn Warren distinge între aceste două categorii de poezii; în vreme ce poezia pură este considerată o formă superioară, ușor de localizat într-un poem, poezia impură este mai vie, construită din elemente considerate străine de lumea poeziei: *imagini intelectuale și*

⁸ Pe cât de desuet romantică prin apelul la sensibilitate – o sensibilitate la care strâmbă din nas mare parte din teoria poetică a contemporaneității, pe atât de dificil de înlocuit cu o expresie mai eliberată de accepțiunile unei sensibilități de modă veche (?), sintagma continuă să fie în circulație, semn totuși că încă exprimă un atribut esențial al textului poetic.

⁹ Ironia, în maniera în care o înțeleg adepții Noului Criticism, nu are nimic de-a face, sau doar foarte puțin, cu ironia ca formă de manifestare a comicului, așa cum preponderent o înțelegem noi astăzi. În cadrul acestei școli critice, am avea de-a face cu o *ironie poetică*, ce ar avea mai multe forme de manifestare, cea mai simplă fiind chiar capacitatea unui cuvânt, odată intrat în structuri poetice, de a avea mai multe înțelesuri. În egală măsură, tot despre ironie vorbim și când tensiunea interioară a poemului ia naștere prin serii de contradicții.

¹⁰ T. S. Eliot, *Muzica poeziei în op. cit.*, p. 44.

generalizări, detalii subiective și personale, inserții narrative și elemente realiste, variații de ton și de metrică. Am putea considera poezia pură dezideratul modernității, în vreme ce mai toate trăsăturile poeziei impure s-ar regăsi în tabloul lirismului postmodern, constituind ceea ce, la noi, Gheorghe Crăciun numea poezie tranzitivă.

Impunându-se mai ales cu studii despre poezie, această grupare de critici a lansat două mari sintagme în limbajul critic, polemizând, implicit, cu două principii ale criticii anterioare lor; camuflate în variate forme, cele două principii continuă să fie în circulație și astăzi, fundamentând alte perspective critice:

- *Intentional fallacy*: este stipulat cu vehemență faptul că valoarea unei opere nu este dată de intenția autorului;
- *Affective fallacy*: proclamă faptul că valoarea unui text nu este dată de efectul său asupra cititorilor.

Fiecare dintre ele merită discutată separat, căci sintetizează coordonatele care legitimează alte școli critice. Căci, în vreme ce *intentional fallacy* vorbește despre confuzia dintre poem și originile lui, *affective fallacy* descrie confuzia dintre poem și efectele sale. Ambele sunt văzute ca obstacole în calea unei abordări critice obiective, singura care împlinește dezideratele Noii Critici.

Primul principiu, *intentional fallacy*, este teoretizat într-un studiu scris de W. K. Wimsatt și Monroe Beardsley, scris în 1946, apărut ulterior în volumul *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, apărut în 1954¹¹. Cei doi argumentează că valoarea unei opere de artă nu poate fi analizată în funcție de intenția autorului, o intenție care este și foarte greu de depistat; scopul evaluării critice nu este reconfigurarea autorului și intențiilor sale, ci analiza textului, singurul care contează. Obiceiul criticii literare de a se legitima făcând apel la figura auctorială e o reminiscență a Romantismului, cel care a mitizat

¹¹ W.K.Wimsatt și Monroe C. Beardsley, *The Intentional Fallacy*, în *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, University of Kentucky Press, Lexington, 1954,, disponibil la <http://faculty.smu.edu/nschwartz/seminar/fallacy.htm>, accesat pe 11 iunie 2012.

Autorul și biografia lui, iar noua critică încearcă să renunțe la aceste obiceiuri de lectură. De aceea, o interpretare corectă nu este aceea ce se apropie cel mai mult de intenția autorului, ci cea care este atentă doar la realitatea textului. În același timp, intenția autorului e și foarte greu de extras dintr-un text literar, care stă prin definiție sub semnul ambiguității. Intenția pare mai degrabă a defini mesajele din limbajul cotidian (cum ar spune formalistii), unde înțelegerea corectă a intenției vorbitorului poate măsura succesul comunicării.

Teoria critică actuală disociază între *intenția autorului* și *intenția operei*, iar autorul, ca figură ordonatoare și tutelară, și-a pierdut materialitatea, devenind, el însuși, creație textuală. Textul a scăpat de mult de sub tirania autorului, are viață proprie și libertatea de a primi variate interpretări, multe dintre ele foarte diferite de intențiile auctoriale inițiale.

Cât privește *affective fallacy*, dependența valorii textului de trăirea cititorului, teoriile receptării poziționează în prim-plan stările cititorului, care este chemat astfel să completeze sensurile textului. Nu mai avem de-a face cu o ruptură între actul producerii și cel al receptării, căci textul literar nu există în afara procesului de lectură. Chiar în studiul despre *intentional fallacy*, W. K. Wimsatt și Monroe Beardsley precizează că *poemul aparține publicului*. Nu autorului, nu criticului, ci cititorului. Și totuși, valoarea poemului nu depinde de efectele lui asupra cititorilor. Textul literar trebuie evaluat obiectiv (pe cât posibil), în funcție de realizările lui artistice, nu pe baza emoțiilor pe care le generează. Vorbind despre lectura textului poetic, I. A. Richards precizează că majoritatea comentariilor critice au ca punct de plecare experiențele afective: fie că e vorba despre experiența artistului, despre experiența unui cititor inițiat, despre experiențele cititorului ideal sau despre propriile noastre experiențe. Aceste experiențe trebuie convertite într-un algoritm de analiză obiectivă, motivată de faptul că poezia este „o clasă de experiențe care nu se deosebesc decât relativ, fiind variații ale

aceleiași experiențe etalon”¹². Dispare astfel critica impresionistă, relativizantă, născută doar din racordarea criticului la sensibilitatea textului. Totuși, chiar și cea mai obiectivă dintre lecturile critice pleacă de la melanjul a două tipuri de sensibilități, cea a criticului și cea a textului. În absența unei astfel de fuziuni, actul critic este mecanic. Pare a fi vorba astfel de o metisare a obiectivului și subiectivului, o subiectivitate care mediază ancorarea criticului în text, dar care ulterior va lua forma unei obiectivități a sondării textului.

În lucrările sale (*Principii ale criticii literare*, din 1924, *The Meaning of Meaning*, scrisă împreună cu C. K. Ogden, sau *Practical Criticism*), I. A. Richards consideră că poezia nu are funcție referențială, valoarea ei depinzând de modul în care activează resorturile emotive ale limbajului. El se apropie astfel de ideile formalismului, atât prin apelul la funcțiile limbajului, cât și prin disocierea de limbajul cotidian. În același timp, se observă modul în care critica promovată de Richards se apropie foarte mult de ceea ce ulterior va deveni *critica semantică*, reprezentantul ei de seamă fiind Charles Morris.

În *Principii ale criticii literare*, I. A. Richards disociază între *critica normală* și *cea fantezistă, excentrică*, celei din urmă recunoscându-i totuși intuițiile revelatoare. E clar că metoda, rigid aplicată, riscă adesea să piardă tocmai interiorul sensibil al operei. Iar rolul criticului este să disocieze între experiența lui de cititor, cu preferințe și idiosincrazii, și judecata de valoare; aceasta din urmă marchează, de fapt, povara misiunii criticului. Dincolo de preferințele individuale, criticului stabilește ierarhii, criterii axiologice, aduce în spațiul public valorile certe ale lumii literare. Un critic bun, spune I. A. Richards, trebuie să aibă trei însușiri: să experimenteze fără excentricități starea de spirit a textului, să diferențieze experiențele în funcție de trăsături semnificative și să fie un profund judecător al valorilor.

Impact mult mai mare au avut însă ideile discipolului său, William Empson, mai ales studiul său *Șapte tipuri de*

¹² I. A. Richards, *Principii ale criticii literare*, în românește de Florica Alexandrescu, cuvânt înainte de Anca Roșu, Editura Univers, București, 1974, p. 219.

ambiguitate. Preocupat mai degrabă de descompunerea textelor în imagini artistice, de fragmentarea întregului de dragul admirării bijuteriilor lingvistice, criticul are însă tendința de a rata semnificația globală a textului. Analizele pe care le face, deși extrem de minuțioase, nu construiesc un edificiu teoretic coerent, ci par mai degrabă lecturi experimentale, explorări în irealitatea imediată a textului. Asumând poziția unui critic care, după cum declară, nu se limitează să admire frumusețea florii, ci caută să scormonească pentru a afla motivele frumuseții ei, căci frumusețea neexplicată îl irită¹³, Empson propune o investigație fundamentată pe credința că *sunetul trebuie să fie un ecou al sensului*. Sunt identificate astfel șapte forme ale ambiguității:

- *când un detaliu operează în mai multe moduri deodată;*
- *când două sau mai multe semnificații alternative sunt rezolvate într-una singură;*
- *când se transmit simultan două semnificații aparent fără legătură între ele;*
- *când semnificațiile alternative se combină pentru a clarifica o stare de spirit complicată a autorului;*
- *când autorul pare a-și descoperi ideea în actul scrierii;*
- *când ceea ce se spune este contradictoriu sau irelevant, iar cititorul este obligat să-și inventeze propriile întrebări;*
- *ultimul tip de ambiguitate este al contradicției totale, care marchează o diviziune în mintea autorului.*

Centrat pe un concept cheie al analizei textului poetic, *ambiguitatea*¹⁴, studiul lui Empson nu este, totuși, util într-o abordare didactică a poeziei; disocierile dintre tipurile de ambiguitate au doza lor de relativism și arbitrar. Chiar dacă

¹³ Răzbate aici întreaga gândire pozitivistă a Noii Critici, îndreptată împotriva concepției romantice conform căreia opera literară este creația unui individ excepțional, aflat într-un irepetabil moment de inspirație.

¹⁴ Așa cum este definit de Empson, conceptul de *ambiguitate* prezintă multe similitudini cu cel de *ironie*, în accepțiunile pe care Robert Penn Warren (*Pure and Impure Poetry*) le dă termenului.

metodei nu îi lipsește caracterul științific¹⁵, primează parcă fascinația criticului în fața complexității universului textual, iar gradul de operaționalitate al categoriilor este discutabil. Deși categoriile identificate nu sunt imuabile, autorul însuși având rezerve legate de buna lor delimitare, studiul rămâne emblematic pentru valorificarea dimensiunii expresive a textului, cu o lectură în detaliu a numeroase poezii de limba engleză.

Cu vocale și consoane...

Metoda formalistă și lectura atentă promovată de Noua Critică pot fi cu lejeritate aplicate mai ales pe texte poetice sau pe proza scurtă. În volumul *Caragiale și vârsta modernă a literaturii*, Al. Călinescu demonstrează cât de adecvată este incursiunea în lumea formelor minore și a legitimării procedeelelor pentru o mai nuanțată înțelegere a operei marelui clasic.

Pentru exemplificare, am ales un text din Macedonski, *Rondelul apei din ograda japonezului*¹⁶, pe care îl vom analiza plecând de la algoritmul dezvoltat de I. A. Richards în articolul *Analiza unei poezii*. În acest studiu el oferă o schemă a reacțiilor ce pot să apară în decursul lecturii unui poem, reacții care converg în final spre constituirea sensului poetic:

1. *Senzația vizuală a cuvintelor tipărite*. Formele literelor, mărimea și caracterul lor, prezența spațiului pot să inducă deja un tip de efect asupra cititorului.

2. *Imagini conexe*. Dacă prima etapă miza pe vizualizarea cuvintelor, acum cuvintele sunt valorificate în latura lor sonoră, prin imaginea lor auditivă și prin maniera articulării anumitor sunete sau a cuvintelor în ansamblu. Important este că analizăm în continuare imagini ale cuvintelor, nu ale lucrurilor reprezentate de cuvinte.

3. *Imagini libere*. Tablourile care se formează în mintea cititorului și care pleacă de la imaginile textului; chiar dacă sunt

¹⁵ De altfel, unul dintre obiectivele primare ale Noii Critici a fost să facă din abordarea textului literar o întreprindere științifică, mulată pe algoritmul de analiză pozitivistă din științele *tari*, și care să elimine interpretarea și evaluarea subiectivă.

¹⁶ Alexandru Macedonski, *Poezii*, Editura Minerva, București, 1972

ancorate în aceeași realitate lingvistică, imaginile libere sunt foarte diferite de la cititor la cititor. Și totuși, spune Richards, valoarea poeziei nu depinde de diversitatea picturală a imaginilor pe care le naște¹⁷.

4. *Referințe și impulsuri*. Acestea completează tabloul experienței poetice, o experiență ce începuse să fie conturată de imaginile libere; impulsurile mentale sunt rezultatul imaginilor conexe și al imaginilor libere, orice act de stimulare a acestor imagini generând noi seturi de impulsuri. Referințele se construiesc prin gândurile stârnite de cuvinte, mai precis de sensul lor. Dar semnificative din punct de vedere interpretativ sunt abia gândurile determinate de „rețeaua întrețesută de interpretări și ipoteze, cu toate posibilele aberații și neînțelegeri”¹⁸.

5. *Emoții și atitudini*. Valoarea unui text literar nu este dată de emoțiile pe care le generează; în același timp, nicio experiență estetică nu are valoare în absența activării emoțiilor. Ele acționează ca un catalizator, atât în actul scrierii, cât și în cel al lecturii, căci „simbolic sau științific utilizate, și nu figurativ sau emotiv, cuvintele nu pot decât să orienteze gândirea spre un număr relativ mic de trăsături ale situațiilor obișnuite”¹⁹. Folosirea simbolică a cuvintelor presupune aici uzitarea unei simbolistici curente, nu una purtătoare a unei perspective personale.

Evident că o lectură foarte schematizată a poeziei are doza ei de ineficiență; dar, adesea, reacțiile descrise de Richards sunt inerente actului lecturii, devin parte integrantă a procesului de receptare, chiar dacă cititorul, cel mai adesea, nu le conștientizează și nici nu le tratează separat. Avem astfel o trecere de la exterioritatea textului la interioritatea cititorului, de la relevanța imagistică și asociativă a imaginilor poetice la impresiile și

¹⁷ Pentru a detalia profesionist această chestiune, Richards încearcă să identifice locul pe care îl ocupă imaginile libere în contextul complex al experienței poetice. Aceste imagini sunt într-adevăr relevante dacă oferă o adâncire a receptării, și nu se limitează la elementele decorative de suprafață. Imaginile libere, numai în măsura în care sunt emblematice pentru modalitatea aparte de a înregistra observațiile și emoțiile, oferă indicii despre valoarea unei poezii.

¹⁸ I. A. Richards, *op. cit.*, p. 133.

¹⁹ *Idem*, p. 136.

gândurile ce iau naștere în cititor. Tehnica literară se combină astfel cu psihologia receptării, iar demersul simplist de inventariere a virtuozității imagistice se umanizează prin impulsurile actului de lectură. Receptarea poeziei pune în mișcare afectul și intelectul, cu precizarea că rolul fiecăruia în configurarea experienței estetice este atât greu de cuantificat, cât și variabil.

Acest model de analiză a textului poetic pune în pagină o experiență de degustător rafinat, care obține maximum de plăcere estetică din orice aspect al textului. Nu este o lectură care înșfacă semnificația²⁰, ci o lectură senzorială, care dă târcoale, plină de nerăbdarea așteptării textului poetic, îi adulmecă emanația particulară, îi contemplă formele. Iar textul este invitat să locuiască un timp în cititor, tocmai pentru ca acesta să se contamineze de atmosfera particulară a textului.

La o primă privire, *Rondelul apei din ograda japonezului* atrage atenția prin dimensiunile lui reduse. Versurile scurte, propozițiile afirmative, semnele de punctuație reduse se adresează parcă mai direct cititorului. Din punct de vedere fonic, poezia este echilibrată printr-o îmbinare atentă a vocalelor și consoanelor. Primul vers, „*Apei lui de prin ogradă*”, conține mai toate vocalele (cu excepția vocalei *î*) din limba română. Iar primul cuvânt din vers, *apei*, face o trecere subtilă de la vocala deschisă *a*, la vocala cu grad mediu de deschidere *e*, spre a încheia cu vocala închisă *i*. Prezența frecventă a vocalei *u* (*Japonezu-i pune-n cale*) surprinde ideea curgerii, la fel și opțiunea pentru consoanele lichide (sonanta laterală *l* și vibranta *r*), într-un vers ca *Prea domol curgând la vale*. Nu lipsesc aglomerările de consoane, *dintr-o grămadă, schimbând-o într-o cascadă*, ideea mișcării fiind astfel dublată de cea a obstacolelor prezente în drum.

Sugestiv pictural, poemul se dezvoltă pe axa exoticii, plonjând în spațiul artificial al grădinilor japoneze. Miniaturi de

²⁰ În romanul *Cititorul din peșteră*, Rui Zink oferă o foarte frumoasă imagine a interpretării poeziei: „– Așa trebuie să ne purtăm noi cu poemul. Nu întotdeauna e bine să ne apropiem de el cu o vocișoară suavă și ochișori de amarez de mahala. Uneori trebuie să fim precum condorul. Să ne cufundăm în picaj și să încercăm să înșfacăm prada”, traducere din limba portugheză de Micaela Ghițescu, Editura Humanitas, 2008, p. 49.

peisaje idealizate, grădinile orientale devin loc al contemplației, departe de tumultul vieții cotidiene. Combinând principii esențiale ca apa și pământul, construite cu atenție maximă la detalii, cu reguli precise de amplasare a elementelor în funcție de punctele cardinale, grădinile japoneze se constituie într-un refugiu în fața presiunii timpului istoric. Cu un amestec subtil și variabil de natural și artificial, cu grade diferite de simbolizare, grădinile japoneze vorbesc, în cele din urmă, despre orgoliul de creator al omului, despre nevoia de solitudine și contemplație, sau despre migala pe care orice creație o presupune. Descriu dorința fiecărui muritor de a-și prelungi și eterniza prezența prin extensiunea spre natură.

Poezia se impune prin pregnanța imaginilor vizuale, iar imaginile nu slujesc doar gratuității decorativului, ci marchează și un epic discret. Ele sunt dublate de imagini auditive, într-o încercare simbolistă de trăire sinestezică. Iar construirea spațiului închis al ogrăzii nu este motivată de rațiuni de ordin plastic, ci, în primul rând, de rațiuni de ordin afectiv, pentru a contura un mediu convențional al confortului spiritual și al introspecției vindecătoare.

Lumea grădinii este omniprezentă în creația macedonskiană; dacă de obicei este subsumată fastului și luxurianței orientale, aici ea reprezintă ordinea artistică²¹. Supunând naturalul, ordonându-i elementele spre a se potrivi unui tablou mental personal, răpus de puterea de seducție a miniaturalului, creatorul se abandonează unui demers lucid și programat. Exaltarea romantică este înlocuită de ideea travaliului metodic, iar obstacolele realității nu mai sunt respinse de pe pozițiile unui idealism fanatic, ci integrate în însuși drumul atingerii țelului suprem. Iar extazul se domesticește și se subordonează unei atitudini pragmatice de convertire a realității. Cizelarea materiei duce la apariția perfecțiunii, ca în *Rondelul*

²¹ În lucrarea *Grădinile suspendate. Poezia lui Alexandru Macedonski*, Editura Junimea, Iași, 1988, p. 119, Daniel Dimitriu sintetizează această particularitate a spațiului macedonskian, observând: „grădina lui Macedonski nu este un topos exotic, ci, putem adăuga acum, un topos estetic.”

cupei de Murano, și, obiect al pasiunii fiind, materia se diafanizează, iar sonoritatea pură a cristalului eternizează clipa.

Muzicalitatea devine astfel o consecință a travaliului și a artificiei, căci realizarea efectelor sonore presupune o atentă lucrare a materialului lingvistic. Topica particulară a acestei poezii vorbește ea însăși despre jocul poetului cu cuvintele, despre înălțarea de obstacole în calea sintaxei previzibile, despre valorificarea materialului verbal, despre lichefierea verbului și duritatea sintaxei.

Într-un fel, textul reiterează o temă omniprezentă în scrisul lui Macedonski, cea a conștiinței scindate între ideal și real, între elevația ideii și materia frustă. Numai că polii ce susțin acest contrast nu se exclud cu teatralitate și cu afirmarea vocală a incompatibilității; cele două lumi conlucrează spre a investi materia cu sens, spre a o face purtătoare a ideii. Nu doar *idealul* și *realul* se armonizează; dispare și tensiunea dintre *interior* și *exterior*, dintre spațiul protector și ușor de controlat al *ogrăzii* și a *vieții grea corvoadă*. Revolta este atenuată, iar lumea de afară nu este doar prilej de suferință, ci sfârșește și ea prin a fi rezultatul unei priviri temperate prin contemplație. Propunând imaginea creației literare ca act terapeutic, ca modalitate de a îmblânzi realul, Macedonski depășește puseurile de rebeliune romantică, oferind această soluție de conciliere. O conciliere ce nu este doar a poetului cu lumea, ci și a creației cu realitatea; căci scopul final al literaturii – în măsura în care o gândire atât de utilitaristă ne este permisă – nu este să se dezvolte spre propria-i perfecțiune formală, ci să înnobileze realul prin *răsunet*, printr-un *efect de ecou controlat*. Căci *apa* din prima strofă, împovărată de toată materialitatea-i densă, se spiritualizează în strofa finală, devenind simbol al creației. Iar procesul de *literaturizare* la care a fost supusă o scoate din anonimul (și sonor) al elementarității comune spre a o propulsa pe albia unicității creatoare.

Textul respectă formula rondelului, fiind alcătuit din trei catrene și un vers izolat. Versurile unu și doi sunt identice cu versurile șapte și opt, iar versul al treisprezecelea este identic cu primul vers. Refrenul concentrează ideea travaliului artistic, contribuind și la

muzicalitatea textului. Optând pentru o poezie cu formă fixă, autorul accentuează necesitatea perfecțiunii formale, zăgăzuirea avântului poetic spre a se insera în canoane rigide. Ca și în cazul altor poezii cu formă fixă, remarcabil nu este talentul histrionic al poetului de a-și adapta lirismul la rigorile formale, ci capacitatea lui de a adapta poemul cu formă fixă spre a veni în întâmpinarea propriilor dorințe, oferindu-i un cadru propice de manifestare.

Model de concentrare maximă a versurilor, cu o densitate de termeni ce favorizează explozia de semnificații, textul tratează tema travaliului artistic. Într-un fel, într-o manieră formalistă aproape, textul vorbește despre două tipuri de limbaj: un limbaj cotidian, al prozei zilnice, necizelat și neinvestit cu valoare literară, și cel artistic, specific literaturii, ce reprezintă o abatere de la specificul comunicării uzuale. Dar în vreme ce formalistii ignorau personalitatea creatorului și dădeau întâietate textului, poemul macedonskian reabilitează figura creatoare; căci textul există în măsura în care un creator trudește la făurirea lui.

De vreme ce cursul firesc al apei este banal, lipsit de personalitate și dramatism, „prea domol curgând la vale”, creatorul intervine pentru a imprima dis-cursului mișcare și viață proprie, frenezie și neastâmpăr. El înlocuiește astfel linearitatea previzibilă cu tumultul generator de sens, iar actul său devine unul de semnificare. Sau, cum plastic descrie Șerban Foarță: „Urmarea e, desigur, tot un discurs – în înțelesu-i, însă, inițial: acela de «alergare», de «împrăștiere»-n toate sensurile... Rupt, «fracturat», pulverulent, reverberînd prismatic, leneșul sens al apei devine *semnificativ*, devine «frază»...”²². Comunicarea poetică își poartă astfel propria devenire, își conține toate căutările și eșecurile, iar șovăielile constituirii ei alimentează ambiguitățile necesare interpretării.

²² Șerban Foarță, *Rondel*, în *Afinități selective*, Editura Cartea Românească, 1980, pp. 58-59.

STRUCTURALISMUL

Reprezentanți: Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Gérard Genette, Jonathan Culler.

Studii reprezentative:

- Claude Lévi-Strauss – *Antropologia structurală*
- Tzvetan Todorov – *Poetica. Gramatica Decameronului*
- Culler, Jonathan – *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*
- Roland Barthes – *Critică și adevăr, Mitologii, Gradul zero al scriiturii, S/Z*
- Gérard Genette – *Figures I, II, III, Palimpsestes.*

Concepte-cheie: *structură de adâncime/de suprafață, diegeză, povestire, narator, naratar, perspectivă narativă, cod, invariant, focalizare.*

1. Istoric și reprezentanți

Structuralismul se impune printr-o largă paletă de accepțiuni și, în funcție de cine îl definește, el este „metodă, metodologie, teorie, filosofie sau ideologie”¹. Din rațiuni de simplificare, reducem structuralismul la o *metodă*, pentru că această perspectivă e mai aproape de intențiile actualului studiu. Așadar, structuralismul este o metodă de analiză culturală axată pe identificarea raporturilor dintre *limbaj, cultură și societate*. Acesta plasează astfel în prim plan limbajul, pe care îl consideră un model util pentru înțelegerea altor aspecte ale realității. Cei mai cunoscuți structuraliști sunt Claude Lévi-Strauss, Tzvetan Todorov, Gérard Genette, Roland Barthes, Louis Althusser,

¹ Aurel Codoban, *Structura semiologică a structuralismului. Critica unei semiologii pure și practice*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984, p. 16.

Jacques Lacan, Jonathan Culler, Iuri Lotman etc., cu precizarea că mulți dintre ei au ieșit adesea din cadrele relativ rigide ale structuralismului, orientându-se ulterior spre poststructuralism, psihanaliză sau marxism.

Evident că nu structuralismul ca articulare complex culturală – cu ramificații în psihologie, studiile sociale sau filosofie, dar și în matematică, logică sau cibernetică – ne interesează aici, ci dimensiunea lui de curent al criticii literare, capabil să ofere o nouă metodologie de analiză a textului literar și, nu în cele din urmă, „să chestioneze însăși natura discursului critic”². Acest lucru este valabil pentru toate curentele criticii literare: fiecare dintre ele propune mai mult decât o metodologie ce accentuează diferit un termen sau mai mulți ai relației *autor-operă-realitate-public*. Dacă este practică cu o acută conștiință a complexității inepuizabile a textului literar, fiecare metodă critică sfârșește prin a fi ea însăși cel dintâi critic al propriei ideologii. Pentru că în cele mai frecvente cazuri, în lupta dintre relativ rigida metodă critică și neîmblânzitul text literar, prima este suficient de altruistă spre a se depune armele proprii strategii critice.

Așa cum îl definește Jean Piaget, conștient că există numeroase accepțiuni asupra acestui termen, structuralismul îndeplinește simultan două funcții: stipulează *existența unei structuri* „ce își este sieși suficientă și nu cere, pentru a fi înțeleasă, ajutorul nici unui fel de elemente străine de natura sa”³ și, în al doilea rând, *generează structuri*, „în măsura în care folosirea acestor structuri evidențiază câteva însușiri generale și aparent necesare pe care ele le prezintă în ciuda varietății lor.”⁴.

Aplicând această posibilă definiție în teritoriul studiilor literare, se observă și cele două mari direcții de manifestare a structuralismului critic: concepția că textul literar este o structură

² Ann Jefferson, *Structuralism and Post-Structuralism*, în *Twentieth-Century Literary Theory. A Reader*, second edition, edited by K. M. Newton, St. Martin's Press, New York, 1997, p. 92, (t.n.). Toate citatele din limba engleză sunt redată, în acest volum, în traducerea noastră.

³ Jean Piaget, *Structuralismul*, traducere de Alexandru Gheorghe, Editura Științifică, București, 1973, p. 6.

⁴ *Idem*, p. 6-7.

și, plecând de aici, lansarea mai multor structuri de interpretare care pot cu succes folosite pe variate texte literare. Căci funcționează numeroși algoritmi de analiză, pe text epic sau pe text liric, fundamentați pe convingerea că acest demers este cea mai adecvată modalitate de a capta unicitatea textului literar.

Definirea structuralismului nu poate fi concepută în afara surprinderii accepțiunilor termenului *structură*, un termen suficient de problematic. Probabil cea mai uzitată este definiția pe care o dă tot Piajet, definiție capabilă să redea complexitatea termenului:

La o primă aproximare o structură este un sistem de transformări care în calitatea sa de sistem comportă existența unor legi (în opoziție cu proprietățile acestui sistem) și care se conservă sau se transformă prin chiar jocul transformărilor sale, fără ca aceasta să ducă la depășirea granițelor sistemului respectiv sau să apeleze la elemente exterioare. Într-un cuvânt, o structură cuprinde trei însușiri: de totalitate, de transformări și de autoreglaj⁵.

În concluzie, pe lângă alte elemente, esențial în definirea structurii este raportul fragil dintre static și dinamic. Structura este statică prin generalitatea tipologiilor pe care le promovează și pentru care sacrifică adesea trăsăturile particulare, dar și dinamică prin flexibilitatea, atent ancorată în diacronie, cu care tratează aceleași tipologii. Chiar dacă pare/este mai degrabă un reproș, mai ales că se opune *jocului*, și definiția pe care o dă Derrida este adecvată; pentru el, structura este constituită pe baza „unei imobilități fondatoare și a unei certitudini liniștitoare”⁶.

Autosuficientă și capabilă să se autoregleze, încorporându-și etapele propriei deveniri, *structura* este un mecanism extrem de viu. Sintetizând accepțiunile *structurii*, după ce realizase și o detaliată prezentare istorică a conceptului, Virgil Nemoianu surprinde și întreaga paletă atitudinală a structuralismului: „Structura organică, în schimb, sugerează fertilitate și cuprindere, toleranță, maturitate senină și viguroasă, o forță reținută, perspicacitate care poate deveni

⁵ Jean Piajet, *op. cit.*, p. 8.

⁶ Jacques Derrida, *Scritura și diferența*, traducere de Bogdan Ghiu și Dumitru Țepeneag, prefață de Radu Toma, Editura Univers, București, 1998, p. 376.

pedanterie, dar are totuși siguranța înțelepciunii; este o noțiune a echilibrului și calmului.”⁷

Drept consecință, multe dintre trăsăturile structuralismului vin în continuarea accepțiunilor conceptului de *structură*; în aceste repere se inserează și definirea pe care Virgil Nemoianu o dă structuralismului: „Aplecarea spre *structură* este o aplecare asupra obiectului; orice structuralism se va îndrepta în primul rând spre obiect, iar nu spre cauză, spre țel, spre devenire și transformare, va respinge construcția speculativă. Structuralismul e, în orice domeniu, constativ, descriptiv, subordonat realității, nu arbitrar sau poruncitor față de ea.”⁸ Dacă ar fi să dăm crezare opozițiilor structuralismului, am simți nevoia să nuanțăm puțin partea finală a citatului anterior; căci adesea s-a reproșat structuralismului că nesocotește vrerea realității (inclusiv cea textuală), că o substituie cu structuri abstracte, care nu sunt emanațiile interne ale respective realități; că nu e deloc subordonat realității (fie ea *reală* sau textuală), ci, dimpotrivă, supune realitatea cu agresivitate, reducându-i particularitățile specifice la un străin set de principii generale. Ca întotdeauna, adevărul este undeva la mijloc, căci stă în intuiția criticului descoperirea structurii adecvate textului; la fel cum filtrarea fiecărui element din text, spre a se potrivi musai structurii, nu poate fi decât păguboasă.

Structuralismul are ca punct de plecare studiile de lingvistică structurală ale lui Ferdinand de Saussure (faimosul

⁷ Virgil Nemoianu, *Structuralismul*, în *Opere*, vol. I, *Critică literară, cultură și societate, reflecții, publicistică. Structuralismul. Calmul valorilor*, Editura Spandugino, București, 2013, p. 23. Autorul publicase inițial acest studiu despre structuralism în 1967, în volumul *Structuralismul*, cu o culegere de texte traduse de Gabriela Rădulescu și Virgil Nemoianu, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967, p. 28. Dacă ar fi să raportăm această definiție a lui Virgil Nemoianu la cea a *structurii* lui Piajet, am observa că teoreticianul român consideră obiectul mai degrabă static, așa încât structuralismul propus de el nu pare a fi suficient de atent la semnele devenirii obiectului său. Căci adesea, în jargonul structuraliștilor, accentul se mută de pe *structură* pe *structurare*, cea din urmă fiind apreciată pentru flexibilitatea și capacitatea ei de a îngloba devierile.

⁸ Virgil Nemoianu, *op. cit.*, p. 24.

Curs de lingvistică generală, reconstituit din notițele studenților marelui lingvist), iar atât eficiența, cât și limitele metodei vin din această strânsă legătură cu lingvistica. Mutațiile teoretice din zona lingvisticii se resimt în instrumentarul teoretic al textului literar⁹. Simultan, structuralismul duce mai departe câteva dintre principiile formalismului. Legătura dintre cele două abordări apropiate de text o formează baza lor lingvistică, dar și prietenii intelectuale (consecință frecventă a tulburărilor istorice), după cum aflăm de la Terry Eagleton:

[...] unul dintre formaliștii ruși, lingvistul Roman Jakobson, avea să fie cel care va asigura legătura dintre formalism și structuralismul modern. Jakobson a fost conducătorul Cercului lingvistic de la Moscova, un grup formalist fondat în 1915, iar în 1920 a emigrat în Praga, devenind unul dintre principalii teoreticieni ai structuralismului ceh. Cercul lingvistic de la Praga a fost inițiat în 1926 și a supraviețuit până la izbucnirea celui de-al Doilea Război Mondial. Jakobson a emigrat a doua oară, de această dată în Statele Unite, unde l-a întâlnit pe antropologul francez Claude Lévi-Strauss în timpul celui de-al doilea Război Mondial, o relație intelectuală din care avea să se dezvolte o mare parte a structuralismului modern¹⁰.

Ambele curente critice sunt discutate în contextul mai amplu al modelelor lingvistice ce le fundamentează, preocupate mai degrabă de legile de funcționare ale discursului, nu de realitatea imaterială a conținutului textual. Principala diferență dintre formalism și structuralism ține de treptata îndepărtare de text pe care o propune cel de-al doilea, acesta fiind interesat mai degrabă de modul în care un text se încadrează într-un context mai amplu, în vreme ce abordarea formalistă valorifica, mai ales în perioada ei de început¹¹, doar spațiul textului. Structuralismul lărgeste perspectiva asupra textului, îl raportează la gen sau la

⁹ Dacă teoria literară structuralistă europeană se revendică mai degrabă de la Saussure și Jakobson, structuralismul american dă credit ideilor lui Noam Chomski.

¹⁰ Terry Eagleton, *op. cit.*, p. 120.

¹¹ Observăm, în capitolul despre formalism că, spre finalul acestei mișcări, apare coagulată inclusiv preocuparea pentru studiul textelor și procedeele în diacronia lor.

specie, îl plasează în ansamblul operei autorului respectiv, sau îl compară cu texte similare cu care acesta există în sincronie. Riscul este ca o abordare structuralistă să nu fie interesată, de fapt, de ceea ce spune textul, ci să se concentreze cu precădere asupra mecanismelor lui interne de producere a sensului; este, într-un fel, o analiză mai complexă a *forme*i formaliştilor. Inclusiv în abordările formaliste exista acest risc al supralicitării *forme*i şi artificializării textului, redus la o sumă de procedee. Pe de altă parte, chiar analizele formaliştilor asupra prozei, în maniera lui Şklovski – divizarea firului epic în situaţii şi actanţi, dar mai ales ideea că structura (procedeul) precede opera, iar cea de-a doua este o concretizare a celei dintâi – sunt mai degrabă apropiate de gândirea structuralistă.

Nefiind o şcoală critică unitară, constituindu-se prin cele trei şcoli¹²: şcoala de la Praga (figura tutelară fiind Roman Jakobson), de la Copenhaga (dominată de teoriile lui Louis Hjelmslev) şi, mai târziu, cea americană, structuralismul îşi începe cariera în Franţa anilor '50, când Claude Lévi-Strauss s-a folosit de concepţiile lui Saussure pentru a interpreta miturile. După modelul *morfemelor*, identificate în analiza lingvistică, cunoscutul antropolog lansează conceptul de *mitem*, unitate minimală constitutivă a mitului. Un tip similar de lectură critică practică Roland Barthes (chiar dacă ulterior el va depăşi structuralismul, multe dintre textele sale fiind manifeste ale post-structuralismului), care va analiza manifestările mitice în lumea contemporană, în cunoscutul său volum *Mitologii* (1957).

În anii '70, structuralismul pătrunde şi în lumea anglo-americană, teoreticienii marcanţi fiind Jonathan Culler (*Poetica structuralistă*), Terence Hawkes sau Frank Kermode. Culler lansează conceptul de *competenţă literară*, derivat din modelul generativ al gramaticii chomskiene, implicând şi cititorul în actul construirii sensului literar. Structuralismul nu a avut în spaţiul american un ecou similar celui din lumea europeană; o posibilă

¹² Paul Miclău, *Studiu introductiv. Poetica, structuralismul şi semiotica*, în Tzvetan Todorov, *Poetica. Gramatica Decameronului*, traducere şi studiu introductiv de Paul Miclău, Editura Univers, 1975, p. 5.

explicație ar fi simultaneitatea lui cu poststructuralismul care, în schimb, a fost pe placul teoreticienilor literari americani.

Modul de gândire structuralist a influențat alte tipuri de abordări, căci liniile de demarcație nu sunt rigide, iar metisajul e adesea productiv și convingător. Așa se întâmplă la Luis Althausser, care combină marxismul cu structuralismul, sau în opera lui Lacan, unde psihanaliza este valorificată structuralist. Casă bună a făcut structuralismul și cu feminismul, cum s-a întâmplat în cazul Juliei Kristeva, demonstrând, o dată în plus, că structuralismul pare a avea o legătură de substanță cu orice tip de abordare critică.

De un tip cu totul aparte este relația structuralismului cu poststructuralismul; căci, spre deosebire de alte școli critice, structuralismul – poate și datorită complexității sale – a fost extrem de conștient de propriile limite; chiar și cele mai comune manifeste conțin o subminare/nuanțare a metodologiei pe care tocmai o propun. Iar toate aceste *resturi* ale schemelor ce s-au vrut fără rest, toate abaterile de la normă, toată marginalia neintrată în lumina conștientului textual și critic s-a constituit în ceea ce avea să fie numit *poststructuralism*. Dacă Formalismul și Noua critică vin ca reacție exterioară la biografism și istorism, structuralismul își moșeșete propriul uzurpator, poststructuralismul. Tocmai de aceea, dovadă de supremă și inteligent-malițioasă ironie critică, spre a se face înțeles, poststructuralismul trebuie să reafirme în permanență principiile structuralismului.

2. Ideologie și studii reprezentative

Structuralismul este fundamentat pe ideea că toate manifestările culturii, inclusiv literatura, sunt părți ale unui sistem de semne. Fără a ne propune să detaliam specificul sistemului lingvistic saussurian, vom selecta totuși câteva elemente ce se regăsesc în eșafodajul teoretic al gândirii critice structuraliste.

Limbajul ca sistem în care fiecare element are o funcție precisă, iar întregul este o sumă de elemente aflate în relație, *arbitraritatea* semnului lingvistic, combinarea analizei sincronice cu cea diacronică, neglijarea referentului, semnificația ca rezultat al diferenței față de alte semne sunt câteva dintre elementele ce

alimentează structuralismul critic. Structuraliștii au valorificat ideile lingvistului elvețian, pentru că ele consolidau propria lor perspectivă asupra textului. Plecând de la ideea *arbitrarității semnului lingvistic*, ei opinau că limbajul nu reflectă realitatea sau o experiență individuală, ci este un sistem autonom. Și de vreme ce sistemul numit *limbaj* este autonom și autosuficient, el funcționează în afara subiectivității vorbitorilor ; deci interpretarea hermeneutică va fi net surclasată de mărcile poeticității. De altfel, Lentricchia își puneă întrebarea, deloc retorică, dacă nu cumva *poetică structuralistă* este un *oximoron teoretic*.

Lectura structuralistă nu este interesată de sensuri, ci de modalitățile de construire a acestor sensuri, de strategiile și procedeele prin care sensul ajunge la cititori, în cele din urmă de virtuozitatea poetică a scriitorului. Prin aducerea în prim plan a limbajului, structuraliștii lasă în plan secund referentul, realitatea, inclusiv funcția mimetică a literaturii; dintre toate curente critice, structuralismul este probabil cel care a îndepărtat cel mai mult textul de realitate, l-a artificializat și reificat.

Opiniile lui Saussure legate de caracterul *relațional* și *constitutiv* al limbajului vor fi și ele adaptate de teoreticienii structuralismului, căci imaginile artistice sau schemele compoziționale nu au valoare intrinsecă, ci prin relațiile pe care le stabilesc. Iar acest nexus al semnificațiilor nu oferă doar o imagine asupra unui text particular, ci asupra mecanismelor prin care literatura lucrează și semnifică. Considerând literatura un amplu sistem de coduri menite să transmită semnificații, structuraliștii caută să-i înțeleagă mecanismele interne de funcționare. Căci literatura nu este doar structurată asemeni unui limbaj, ca alte mari sisteme semiotice, ci este și alcătuită din limbaj.

Analizând locul cu totul aparte pe care literatura îl are în contextul gândirii structuraliste, Ann Jefferson¹³ identifică trei tipuri de relații ce demonstrează relevanța modelului structuralist pentru textul literar:

¹³ Ann Jefferson, *Structuralism and Post-Structuralism*, în *Twentieth-Century Literary Theory. A Reader*, second edition, edited by K. M. Newton, St. Martin's Press, New York, 1997, p. 94.

- Într-un prim sens, și textul literar este o formă de activitate socială și culturală, deci va fi analizat spre a se vedea natura semnelor lui constitutive și modul în care acestea operează;
- Într-un al doilea sens, literatura nu este doar structurată asemeni unui limbaj, ca alte mari sisteme semiotice, ci este alcătuită din limbaj;
- În al treilea sens, literatura este apreciată de structuraliști datorită capacității ei unice de a problematiza însăși natura limbajului; prin chiar specificul ei, literatura sondează statul limbajului din interior¹⁴.

Relevanța modelului structuralist pentru literatură vizează materialul cu care ea lucrează (cuvintele), organizarea ei formală (dimensiunea ei semiologică), dar și temele ei (dimensiunea lingvistică), căci literatura este în permanență preocupată de tema limbajului. Această complexă relație pe care gândirea structuralistă o dezvoltă cu literatura ar putea explica succesul pe care l-au avut și continuă să-l aibă abordările structuraliste. Dincolo de faptul că sunt mult mai operaționale didactic, că reușesc să structureze un câmp literar, variat până la a refuza categoriile, aceste abordări ajung să primească statutul, refuzat altor curente critice, teoriei literare moderne. Cel puțin în spațiul românesc, abordările structuraliste au abandonat poziția relativ marginală a *unei* (dintre multele posibile) lecturi critice, intrând în canonul teoriei literare și conferindu-i substanță.

2.1. Structuralismul oricărui act critic

Abordarea ordonatoare pe care a adus-o structuralismul în analiza literaturii, identificarea filiațiilor în sincronie și diacronie, schematizarea cu efect didactic, toate sunt trăsături ce explică

¹⁴ Sau, cum definește Roland Barthes problema: „scriitorul este omul care captează și transformă radical *întrebarea* pusă lumii într-o *interogație asupra scrisului*”. (Roland Barthes, *Eseuri critice*, în *Romanul scriiturii. Antologie*, selecție de texte și traducere de Adriana Babeți și Delia Șepețean-Vasiliu, prefată de Adriana Babeți, postfață de Delia Șepețean-Vasiliu, Editura Univers, 1987, p. 126).

succesul și rezistența lui în timp. Dar s-ar putea să mai existe o explicație pentru apropierea de substanță dintre structuralism și critica literară, o explicație sugerată și de Virgil Nemoianu¹⁵; el observă că mecanismele de funcționare ale criticii literare sunt similare celor propuse de structuralism:

[...] există o similitudine, o corespondență între orice act critic și orice structuralism, între intențiile lor. La urma urmei, orice critic urmărește să-și elucideze obiectul, să-i desprindă liniile principale, să-l restituie fidel în armătura lui interioară, dar să-l restituie mai inteligibil, fără ca, totuși, să se abată de la respectul cuvenit pentru autonomia, integritatea și unicitatea sa¹⁶.

Dincolo de ideile despre structuralism, citatul lui Virgil Nemoianu merită reținut ca întruchipare a unei atitudini critice, specifică anilor '60-'70, depășită ulterior prin cultivarea unor atitudini critice mai ireverențioase, mai narcisiste, care nu și-au propus să facă textul mai inteligibil, ci, dimpotrivă, să-i sacrifice autonomia pentru a-l conecta la prezent, dar care au meritul de a anula schematismul prin efectul penetrant al sensului critic livrat imediat cititorului. Mai ales poststructuralismul a refuzat cu obstinație să reducă textul la un mecanism inteligibil, să-l ciopârțească spre a se potrivi unei structuri. În același timp, întregul respect cu care structuraliștii se apropie de text transpare din acest citat; asta nu înseamnă că alte curente critice sunt mai puțin respectuoase, ci că, în mod paradoxal, structuralismul a idealizat opera; paradoxal, căci adesea textul a fost sacrificat în favoarea structurii ce-l susținea și de la care se revendica spre a-și proclama unicitatea. Fiind un curent critic axat pe text, *obiectiv*, cum ar spune M. H. Abrams, structuralismul a trecut dincolo de text, într-o încercare de a scoate la lumină structurile de adâncime.

Tocmai pentru că, funciar, aproape orice critic este un structuralist, metoda și-a pierdut *exotismul*, devenind sinonimă cu lectura critică. În acest sens, emblematic este studiul *Introducere*

¹⁵ Înaintea lui Virgil Nemoianu, Gérard Genette, în *Structuralism și critica literară*, descriese critica literară ca fiind o *activitate structuralistă*.

¹⁶ Virgil Nemoianu, *art. cit.*, p. 34.

în critica literară, a lui Adrian Marino. Chiar dacă studiul conține suficiente elemente ce se sustrag gândirii structuraliste, îl vom detalia în acest capitol pentru că îi apreciem analiza nuanțată asupra structuralismului și osatura teoretică ce îl fac un reper esențial în spațiul românesc. Criticul model teoretizat de Marino se folosește de instrumentarul structuralist, dar duce investigarea textului mai departe, căci în egală măsură, îl interesează și semnificațiile pe care textul le generează. Structuraliștii erau interesați doar de strategiile de producere a sensului, nu de sensurile propriu-zise.

De fapt, volumul se impune mai degrabă prin ecletismul teoriilor vehiculate, căci stau împreună Roland Barthes și Leo Spitzer, Maurice Blanchot și William Empson. Și chiar dacă, din debutul volumului, Adrian Marino vorbește despre importantul impact pe care lingvistica îl are asupra studiilor literare, sau despre relevanța conceptului de structură, el nu-și declară răspicat adeziunea la structuralism. Înțelege să profite de avantajele abordării lingvistice a textului literar, dar e convins de faptul că numeroase simboluri literare nu pot fi decodate în absența unor situații extra-lingvistice.

Fără a se revendica explicit de la structuralism, Adrian Marino descrie, fidel naturii intime a acestei mișcări critice, pașii pe care orice critic literar trebuie să-i parcurgă în relația lui cu textul:

- *Descoperirea structurii*: de vreme ce „opera literară constituie o structură”¹⁷, rolul criticului este să ofere o perspectivă globală asupra nivelurilor, elementelor și semnificațiilor sale; aplicând o *lectură organică*, atentă la întreaga operă a autorului, la specificul epocii etc, corelând adecvat fragmentul cu întregul, criticul poate oferi necesara perspectivă integratoare.

- *Surprinderea sensului*: emanație a structurii, sensul există și trebuie căutat fără parti-pris-uri și fără a da prea mult credit intenției auctoriale. Nu avem de-a face cu o întreprindere plată și mustind de certitudini, căci, cum plastic descrie Marino, „Tocmai fiindcă opera își ascunde sensul, critica devine necesară, chiar obligatorie. Ea se întreabă mereu. Oscilează. Se mulează pe

¹⁷ Adrian Marino, *Introducere în critica literară*, Editura Tineretului, 1968, p. 81.

idee. Aceasta șerpuiește. Sensul se disimulează, este din nou regăsit, «filare» subtilă, în zig-zag, plină de surprize.”¹⁸

- *Explorarea semnificațiilor*: odată identificat sensul, el se sprijină pe o rețea de semnificații dependente de context. Totuși, acest demers nu este lipsit de riscuri, căci opera nu este prelungirea unui sens;

- *Reconstituirea universului operei*: actul critic recristalizează opera, demonstrând-și astfel capacitatea de sinteză; în absența acestei etape, rămâne imaginea unei opere pulverizate, reduse la o serie de semnificații fragmentare;

- *Definirea esenței originale*¹⁹: dincolo de metode și maniera argumentării, rămâne capacitatea criticului de a surprinde unicitatea operei. Iar variatele metode critice nu fac decât să-și recunoască dependența de căutarea acestei trăsături centrale a operei;

- *Valorificarea*: chiar dacă structuralismul nu încurajează deloc judecata de valoare, care e cumva implicită și emanație a atenției pe care criticul o acordă structurii textului literar, Marino revine la misiunea funciară a criticii literare, cea de *a da verdicte*, de a stabili ierarhii.

- *Demonstrația*: de vreme ce simpla enunțare a valorii unui text nu e suficientă, criticul trebuie să persuadeze și să seducă folosind imagini critice; căci simpatia asupra criticului se transferă asupra textului. Iar discursul critic trebuie atât să redea esența operei, cât și rezultatul travaliului critic.

- *Critica estetică*: în viziunea lui Marino, sondarea structurii are relevanță doar dacă e dublată de definirea valorii literare; postularea supremației estetice duce, de fapt, la evidențierea structurii polisemantice a operei.

¹⁸ Adrian Marino, *op.cit.*, p. 105.

¹⁹ Cu o astfel de abordare/formulare, Marino iese în mod evident de sub auspiciile pozitivistice ale structuralismului, susținând mai degrabă o critică metafizică. Căci de vreme ce tocmai unicitatea textului scapă algoritmului de analiză, înseamnă că metoda eșuează. De altfel, îl și invocă pe Barthes, care, cum vom vedea ulterior, avertizează asupra limitelor analizei structurale; o analiză căreia îi scapă, prin grila de filtrare, tocmai personalitatea unică a operei.

Bine ancorat în postulatele structuralismului, cărora nu le acordă statutul de adevăr absolut, ci le adaptează și nuanțează cu subtilitate, dar în egală măsură tributar filonului hermeneutic, studiul lui Marino asupra *Obiectivelor criticii* pune în pagină un demers critic coerent, în care judecata estetică și axiologică duce la valorizarea structurii textului. Teoriile și metodele sunt filtrate spre beneficiul maxim al textului, care, în cele din urmă, nu își dorește rigoare metodologică, ci doar o cât mai precisă afirmare a unicității sale și o cât mai dezvoltată valorificare a polisemiei sale.

2.2. Roland Barthes și Gérard Genette

În condițiile în care fraza, cabrată, zvâcnește, iritată de normalitatea sintaxei și pregătită să sară la gâtul gândirii comune, iar rigoarea și stilul îmblânzit-didactic nu-i sunt deloc specifice, scriitura lui Roland Barthes nu pare a se înregimenta gândirii structuraliste. E aproape nedrept să discutăm textele critice ale lui Roland Barthes doar în cadrul structuralismului, în condițiile în care, parafrazând, putem afirma că Barthes este structural un anti-structuralist. Dinamica propriei scriituri, tradusă în volumele publicate, demonstrează o eternă infidelitate, o *artă a temei și a variațiunilor*. Chiar și studiile fidele structuralismului, prin neșezarea în metodă, subminează structuralismul. Mai mult decât reliefare a metodei, articolele lui sunt meditație – nu programată, ci consecință a unei problematizări asumate până la capăt – asupra limitelor metodei.

Și totuși, studiile de început²⁰ sunt, aproape împotriva spiritului autorului, eficiente teoreme structuraliste. Ideile asupra relației dintre literatură și lingvistică, asupra operei literare și mecanismelor ei de semnificare, statutul scriitorului și al criticii literare, sau poate, cel mai adesea, asupra eșecului unei metodologii infailibile, toate acestea sunt doar câteva dintre fundamentele structuraliste ale gândirii critice barthesiene.

Disociind între *știința literaturii* și *critica literară*, Roland Barthes îi recunoaște celei dintâi dificultățile delimitării

²⁰ Ne referim la studii precum *Critică și adevăr*, *Mitologii*, *Gradul zero al scriiturii*, *S/Z*.

obiectului ei specific; de vreme ce obiectul ei e mai degrabă o absență decât o prezență, această știință

nu va putea fi o știință a conținuturilor (pe care doar cea mai strictă știință istorică le poate surprinde), ci o știință a condițiilor conținutului, adică a formelor; se va interesa de variațiile de sens generate și, dacă putem spune așa, generabile de opere; ea nu va interpreta simbolurile, ci doar polivalența lor; într-un cuvânt, obiectul său nu va mai fi constituit de sensurile pline ale operei ci, dimpotrivă, de sensul vid care le poartă pe toate.²¹

Scriitorul devine astfel un individ înzestrat cu *facultatea literaturii*, prin care irump mari sisteme simbolice, independente de voința auctorială. Iar analiza *obiectelor științei literare* va cuprinde atât *semnele inferioare frazei*, devenind o știință a procedeeelor, cât și *semnele superioare frazei*, axată fiind pe structura povestirii și a mesajului, sau pe particularitățile discursive. Și totuși, în profida acestei riguroase gramatici a textului, în pofida eficienței proclamate a unei lecturi poetice, o parte semnificativă din operă se sustrage cercetării: „abordat în acest fel, textul literar se va deschide unor analize *sigure*, dar este evident faptul că ele vor lăsa neatins un enorm reziduu”²². Nu avem aici de-a face cu inefabilul, ci cu realitatea vie a operei – *geniul personal, arta, umanitatea* – care nu pot fi prinse în gramatica, fie ea și generativ-transformațională, investigației. Intervine astfel critica literară, concepută de Barthes drept discurs complementar celui al științei literare. Critica, care nu e știință poetică, are astfel menirea de a genera un sens dintr-o formă care este opera. În *Critică și adevăr*, criticul francez stipulase deja complexa polisemie a textului, generată de gradul lui de deschidere:

Varietatea sensurilor nu trădează deci o viziune relativistă asupra moravurilor omenești ; ea nu indică o înclinație a societății spre eroare, ci o dispoziție a operei spre deschidere; datorită structurii sale, și nu datorită infirmității celor ce o citesc, opera are în același timp mai

²¹ Roland Barthes, *Critică și adevăr*, în *Romanul scriiturii. Antologie*, selecție de texte și traducere de Adriana Babeți și Delia Șepețean-Vasilu, prefată de Adriana Babeți, postfață de Delia Șepețean-Vasilu, Editura Univers, 1987, p. 142.

²² Roland Barthes, *Critică și adevăr*, în *op. cit.*, p. 145.

multe sensuri. Acest lucru o face simbolică : simbolul nu este imaginea, ci însăși pluralitatea sensurilor²³.

Astfel, sensurile textului nu se nasc din lecturile individuale aplicate de cititori, ci textul însuși își conține posibilele interpretări. Iar dacă rolul științei literaturii este să surprindă însăși pluralitatea sensurilor, cel al criticii literare, mai riscant, este să se centreze pe un sens particular al operei și să-i urmărească ramificațiile. Printr-un proces de anamorfoză, criticul reflectă și transformă opera, fidel principiului totalității și coerenței modificărilor. Fiind o lectură profundă, critica nu reduce opera la un sens, ci construiește ea însăși o imagine a textului; iar criticul nu traduce metaforele textului, ci le continuă. În condițiile în care *nu poți vorbi despre lucrul iubit*, în care discursul critic e eminent un *discurs îndrăgostit*, obiectul literar ia naștere la confluența dintre rigoarea poeziei și aproximarea criticii literare.

În perioada sa structuralistă, Roland Barthes este adeptul analizei riguroase a operei, metoda pe care o aplică în *Introducere în analiza structurală a povestirii* (1966) fiind ilustrativă în acest sens. După modelul lui Claude Lévi Strauss, teoreticianul francez descompune structura povestirii în trei nivele de descriere (de sens), aflate în *două tipuri de relații, distribuționale și integrative: nivelul funcțiilor, nivelul acțiunilor și nivelul narațiunii*. Dorința lui este să le integreze unei scheme atemporale de interpretare. Dar probabil cel mai convingător demers structuralist îl găsim în *S/Z*. Analizând textul *Sarazin* de Balzac, el identifică 5 coduri, în funcție de care se produce structurarea unui text. Aceste cinci coduri majore permit gruparea tuturor semnificațiilor textuali:

- *Codul proairetic*, al acțiunilor narrative: se urmărește înlănțuirea secvențelor narrative;
- *Codul semic*, ce reunește conotațiile caracteriale, psihologice, de atmosferă etc;

²³ Roland Barthes, *Eseuri critice*, în *op. cit.*, p. 137.

- *Codul cultural*, cumulând opinia colectivă, moștenirea culturală; el este determinat adesea de ideologia unei epoci istorice determinate;
- *Codul hermeneutic*: enigmele care întrețin suspansul narativ, implicând activ cititorul; în acest sens, sunt folosite echivocul, falsa soluție, amânarea răspunsului etc.
- *Codul simbolic* se referă ca existența unei dimensiuni atemporale, generate de ceea ce este dincolo de aspectul vizibil al textului.

În pofida delimitării nete, aceste coduri sunt subtil îmbinate în țesătura textuală, raportarea unui element al textului la un singur cod nefiind întotdeauna ușoară. *Codul* propus de Barthes nu este sinonim cu o listă, cu o paradigmă ce trebuie reconstruită, ci este, cum spune autorul, *un miraj al structurilor*. Aceste coduri formează vocea de fundal a textului, reprezintă *deja-scrisul*, iar *scriitura* se formează tocmai prin intersectarea acestor coduri. Așadar, în această scriitură finală se varsă cele cinci voci: *vocea empirică* (codul *proairetic*), *vocea persoanei* (codul semic), *vocea științei* (codul cultural), *vocea adevărului* (codul hermeneutic) și *vocea simbolului*. Astfel etajat, discursul literar se contruiește pe granița fluidă dintre deja existentul memoriei culturale, simbolice și științifice, și inovația reconfigurării acestor coduri.

În mod deliberat, el refuză să ierahizeze aceste coduri căci ele intră într-un număr nesfârșit de combinații posibile; construiesc astfel texte *scriptibile* în care cititorul este un producător de text, în care granița dintre exterioritatea textului și interioritatea cititorului e anulată. Iar textele *lizibile* păcătuiesc prin faptul că își forțează cititorul să accepte un text ce îi limitează libertatea de mișcare; o mișcare a gustului propriu și a propriei desfătări. Nu avem de-a face cu structuralismul clasic, dependent de o rigidă rețea de semnificare. Asistăm la un proces dinamic de semnificare, căci, în cazul textelor scriptibile, sensul se naște dintr-un permanent du-te-vino între text și cititor. Plasând autorul într-un limbaj contaminat, un limbaj în care termenii poartă deja o previzibilă

încărcătură de sens („o lume și un eu pe care lumea și eul le-au împovărat deja cu un nume”²⁴), scriitorul ar trebui să dea glas „unui ceva de *dinaintea limbajului*”²⁵. Iar tehnicile literare folosite construiesc o *tehnică* prin variatele încercări de a se îndepărta de ea, formând adesea ceea ce numim literatură.

O diferențiere similară celei propuse de Roland Barthes, de data aceasta între *poetică* și critica literară, realizează și *Gérard Genette*. Dacă cea de-a doua studiază textul, prima se ocupă cu studiul arhitextului, plasând textul într-o complicată rețea de categorii generale, de moduri de enunțare și de genuri literare, de la care textul se revendică. Spațiul textului se deschide astfel spre arhi-/para-/trans-/intertextualitate, iar serii de trăsături permit raportarea lui și integrarea lui într-un sistem.

Interesați de imaginea de ansamblu, de modul în care o operă se încadrează într-un gen, într-un tipar narativ etc, structuraliștii încearcă încadrarea unui fapt literar într-o tradiție, urmărind semnele devenirii. Asupra acestei probleme insistă și *Gérard Genette*:

Ideea structuralistă este aici de a urmări literatura în evoluția ei globală, practicând secțiuni sincronice în diferite etape și comparând tablourile între ele. Evoluția literară apare astfel în toată bogăția sa, care constă în aceea că sistemul subzistă, modificându-se neîncetat. [...] A nota prezența sau absența, în chip izolat, a unei forme sau teme literare în cutare sau cutare moment al evoluției diacronice nu înseamnă nimic atîta vreme cît studiul sincron ic nu a arătat care este funcția acestui element în cadrul sistemului. Un element se poate menține schimbîndu-și funcția sau, dimpotrivă, poate dispărea lăsînd funcția sa altuia. [...] Istoria literară astfel înțeleasă devine istoria unui sistem: semnificativă este evoluția funcțiilor și nu aceea a elementelor, iar cunoașterea relațiilor sincronice precede în mod necesar pe aceea a procedee lor.²⁶

²⁴ Roland Barthes, *Eseuri critice*, în *op. cit.*, p. 120.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Gérard Genette*, *Structuralism și critică literară*, în *Figuri*, selecție, traducere și prefață de Angela Ion și Irina Mavrodin, Editura Univers, București, 1978, p. 82-83

Acest citat este edificator din mai multe puncte de vedere: pe de o parte, demonstrează legătura dintre formalism și structuralism. Dacă Tomașevski era interesat de evoluția procedeelelor, văzând istoria literaturii drept o succesiune de procedee dominante, Genette pune accent pe sistemele din care acestea fac parte, lărgind astfel cadrul de analiză. Pe de altă parte, avem clar redată optica structuralistă: plecând de la ideea că intrinsec literatura este un sistem, atunci elementele ce îl formează au relevanță și trebuie discutate în funcție de rolul pe care îl ocupă în acest sistem. Iar capacitatea sistemului de a se autoregla devine evidentă și prin modul în care acesta valorifică sau abandonează, în diferite epoci istorice, anumite forme literare.

2.3. *Naratologia*

De structuralism se leagă și dezvoltarea fără precedent pe care a cunoscut-o naratologia²⁷. Chiar dacă sâmburele gândirii naratologice e mult mai vechi, abia articularea structuralistă a consolidat domeniul naratologiei și i-a extins aria de întrebuințare spre numeroase teritorii, precum studiile de film și semiotica discursului publicitar. Marie-Laure Ryan²⁸ distinge trei perioade în dezvoltarea naratologiei:

- perioada prestructuralistă (până în anii 1960);
- perioada structuralistă (între anii 1960 și 1980);
- perioada poststructuralistă (din anii '80 până în prezent).

Simplul fapt că periodizarea are drept criteriu structuralismul demonstrează rolul jucat de această școală critică în afirmarea studiilor naratologice. De altfel, naratologia structuralistă a mai fost

²⁷ De fapt, plecând de la întrebarea pusă de Lentricchia, dacă nu cumva *poetică structuralistă* este un *oximoron teoretic*, cred că putem extinde și asupra *naratologiei structuraliste* aceleași nedumeriri legate de terminologie și de substanța conceptului.

²⁸ Marie-Laure Ryan și Ernst van Alphen, *Natology*, în *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms*, edited by Irene Rima Makaryk, University of Toronto Press, 1993, p. 110.

numită²⁹ și naratologie clasică, tocmai datorită abundenței de studii și consolidării fără precedent a domeniului.

Există numeroase texte prestructuraliste axate pe principiile ce definesc textele narative; chiar Aristotel, în *Poetica*, distinge între *diegesis* și *mimesis*. Decisive sunt însă studiile formaliştilor ruși, mai ales cele ale lui Vladimir Propp, Tomașevski și Șklovski. În *Morfologia basmului*, Propp anulează multitudinea de personaje și situații, de localizări spațiale și temporale, reducând această realitate vie și multiformă la o schemă formată din *funcții* și *roluri*. Personaje și acțiuni își pierd astfel concretețea individualizantă, valorizate fiind doar ca mărci ale intenției narative. Utilă și încă actuală este și distincția făcută de Tomașevski între *fabulă* și *subiect*, discutată în capitolul despre formalism. Cât privește studiile lui Șklovski despre proză, acesta urmărește procedee (specifice mai degrabă textului poetic) precum paralelismul sau repetiția, demonstrând relevanța lor pentru producerea efectului de *defamiliarizare*. Chiar înainte de structuralism, se observă că o abordare naratologică presupune mai ales o gramatică a textului și o ierarhizare a informațiilor și a actanților.

Naratologia poststructuralistă inserează suficientă problematizare filozofică în rigidele ecuații structuraliste spre a redimensiona lumea analizelor narative. Ea se deschide, în același timp, spre feminism și psihanaliză, nuanțându-și foarte mult instrumentarul teoretic. În egală măsură, și aria de aplicații se extinde, analiza filmului și a jocurilor pe calculator, sau mult mai recenta literatură digitală beneficiind de solidul eșafodaj teoretic al naratologiei. Extinderea ei spre spații non-literare a dus la o naratologie non-ficțională, preponderent pragmatică, interesată de mecanismele narativității cotidiene, personale și colective. Ea păstrează în continuare o bună relație cu lingvistica, doar că acum avem de-a face cu lingvistica post-saussureană, preocupată mai

²⁹ Există și puncte de vedere total opuse. David Herman, autorul unui volum fundamental în acest domeniu, *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, 1999, respinge această sinonimie, considerând, chiar din *Introducere*, că naratologia postclasică nu inovează doar la nivelul instrumentarului teoretic, ci oferă o altă perspectivă asupra narativității.

degrabă de teoria discursului și de științele cognitive, de teoriile asupra genului și de etnografie.

La nivelul noilor idei propuse, cea mai radicală schimbare față de naratologia clasică este cea propusă de Jonathan Culler, care consideră că înțelegerea subiectului nu trebuie făcută prin raportare la fabulă, ci că fabula însăși este un produs al subiectului. Este o continuare, mai apăsată, a ideii structuraliste că limbajul creează lume. Regăsim în perspectiva propusă de Culler întreaga tradiție postmodernă a consistenței ontologice a ficțiunii și a inconsistenței ontologice a realității, sau a suspendării lumii prin discurs. Abolind linearitatea și pulverizând coerența discursivă prin parodie și intertextualitate, jonglând plină de abilitate cu vechile categorii din naratologia clasică, *narator*, *autor*, *personaj*, până la a le face greu de recunoscut, literatura postmodernă cerea un alt tip de abordare naratologică. Una atentă la mecanismele ironiei textuale și bine ancorată în strategiile metadiscursive.

Mai nou, instrumentarul naratologic clasic a intrat în arsenalul teoretic al naratologiei transmediale, lumile cibernetice (atât jocurile pe calculator, cât și producțiile literaturii electronice) fiind astfel decodate. Un demers de acest tip dezvoltă Marie-Laure Ryan în *Avatars of Story*. Ea se folosește de aparatul conceptual propus de naratologie, mai ales Prince, Genette și Chatman, pe care îl aplică spațiului digital, militând pentru ceea ce ea numește *naratologia transmedială*. Într-un astfel de demers interesează, la fel, analiza mecanismelor narative, dar în trecerea lor prin diferite medii: text literar, reclamă, film, bandă desenată, joc pe calculator etc. Deschiderea spre noile media era previzibilă și logică, mai ales dacă avem în vedere succesul pe care l-a avut și continuă să-l aibă naratologia în analiza filmului. Similar Mariei-Laure Ryan procedează și Espen Aarseth, în *Cybertexts*, unde analizează ficțiunea hipertextuală și ficțiunea interactivă, folosind categoriile cunoscute de noi: *autorul real*, *autorul implicat*, *naratorul*, *cititorul implicat* sau cel *real*. Cam în aceeași sferă se încadrează și abordările lui George P. Landow, unul dintre pionierii domeniului. În *Hypertext 3.0: Critical Theory and New Media in an Era of Globalization* (JHU Press, 2006), el pune

accentul pe mutațiile pe care mediul digital le aduce asupra hipertextualității, de vreme ce trecerile nu mai au loc doar între fragmente textuale, ci și de la text la imagine, sau de la text la sunet. Această ancorare în teritorii complet noi susține atât versatilitatea naratologiei, cât și capacitatea de a-și înnoi în permanență instrumentarul teoretic, adaptându-l unor fenomene extrem de diverse din punct de vedere teleologic și estetic.

Dezvoltarea naratologiei se leagă de structuralismul francez al anilor '60, un structuralism ce datorează mult formalismului rus, fie și numai rădăcinilor lor comune în lingvistică; studiile lui Claude Lévi-Strauss asupra mitului, din *Antropologia structurală*, fac vizibilă gândirea taxonomică atât de dragă structuraliștilor. Reunind studiile elaborate între 1945 și 1956, volumul reușește să teoretizeze metoda de lucru structuralistă, dar și să-i demonstreze utilitatea, prin filtrarea elementelor definitorii ale societăților arhaice printr-o grilă fundamentată pe serii de opoziții binare și simetrii. Etalată fiind astfel structura, exemplele și faptele particulare se încadrează cuminte în tipologiile vehiculate. Iar evenimentul individual nu are relevanță decât prin relațiile pe care le stabilește cu alte elemente, constituind astfel serii sistemice. De fapt, conținutul acestor mituri cade în plan secund, cercetătorul fiind interesat, de fapt, să evidențieze operațiile mentale prin care aceste structuri sunt generate; tocmai în aceste operații rezidă modalitatea particulară de a organiza realul, ca încercare de a stipula primatul structurii în fața masei evenimentiale.

Dincolo de acesta însă, în aria studiilor literare, volumele emblematice pentru ceea ce înseamnă naratologia structuralistă sunt cele semnate de Tzvetan Todorov, Roland Barthes (în perioada lui structuralistă) și Gérard Genette. În lucrarea dedicată *Decameronului*, cercetătorul bulgar Tzvetan Todorov propune o lectură a intrigilor nuvelor, considerând fiecare text ca o manifestare a unei structuri abstracte. Construind o gramatică a povestirii, autorul propune analiza acesteia în funcție de trei aspecte: *semantic*, *sintactic* și *verbal*. Primul vizează conținuturile, al doilea, combinarea unităților și evidențierea relațiilor pe care acestea le

întrețin, iar aspectul *verbal* se referă la analiza frazelor concrete prin care capătă substanță povestirea. *Gramatica Decameronului* se va centra, după cum afirmă autorul, mai ales pe aspectul sintactic, mai precis, pe unitatea sintactică de bază, propoziția. Asemenea unei imense fraze, textul lui Boccaccio ia forma unei complicate rețele sintactice, cu propoziții ce stabilesc diferite tipuri de relații (de ordin *logic, temporal* sau *spațial*) sau se combină luând forma *secvențelor*. Disociind între *categoriile primare* și cele *secundare*, Todorov consideră că revelatorii în gramatica narațiunii ar fi categoriile primare ale *numelui propriu, adjectivului și verbului*, în vreme ce categoriile secundare ar fi reprezentate de *negație și opoziție, comparativul, modurile, volutativul și viziunile*. Personajul devine astfel un nume, iar acțiunea, un verb.

Chiar dacă Todorov ține cont și de abaterile de la schemă³⁰, și nu sancționează ba, dimpotrivă, valorizează abilitatea scriitorului de a face inoperațională regula, în volum domină un regim de lectură prescriptiv. Ce face, de fapt, Todorov în acest studiu, este să demonstreze cât de mult se aseamănă limbajul cu narațiunea, și cât de mult datorează (sau ar putea datora) critica literară lingvisticii. Problema este ce se spune esențial despre textul lui Boccaccio în această detaliată, aproape matematică analiză. Căci dincolo de etalarea complexității structurale, de evidențierea dinamicii raporturilor dintre constituenți, de avansarea unei scheme ce pare să funcționeze, mecanismul funcționează în gol, unicitatea scriitorului (dacă nu o reducem cumva la abilitatea lui compozițională) nici măcar nu interesează. Iar sensurile textului nu doar că nu aderă la cititor/critic, dar nici măcar nu ies de sub schelăria sintaxei. Devine astfel evident de ce au dreptate și opozanții structuralismului; acesta riscă să îngroape sensurile textului sub o structură ce se prea poate să nu fie emanație a textului, să-l mecanizeze până la a-i distruge relevanța semnificațiilor. În cele din urmă, abilitatea compozițională (care

³⁰ În acest sens, discută *cazurile particulare* : *ziua a noua, nuvela a zecea* sau *ziua a cincea, nuvela a noua*, ca excepții de la gramatica propusă; fiind exemple izolate, nu se justifică inserarea lor în modelul propus, care trebuie să aibă gradul său de reprezentativitate.

nici măcar ea nu este meritul autorului, de vreme ce structura precede orice text literar) nu face decât să confirme exemplaritatea modelului, nicidecum valoarea textului.

Dacă *Gramatica Decameronului* e mai degrabă pândită de riscul sterilității, prin punerea în mișcare a unui algoritm fascinant de filtrare a textelor, dar parcă prea mecanic, studiile lui Roland Barthes, mai ales *S/Z*, și *Figuri III* de Gérard Genette construiesc un discurs critic nuanțat, dar o nuanțare nu în sensul multiplicării categoriilor, ci favorizării textului literar. Traduse în românește sau citite direct în franceză, studiile au intrat în circulație și au devenit atât de uzuale încât nici nu s-a mai pus problema structuralismului ce le alimentează. Ele au devenit sinonime cu teoria literară, oferind un aparat conceptual nuanțat și precis, nelipsit totuși de unele exagerări taxonomice³¹.

Cu o incizie atentă în corpusul complex al discursului narativ, Gérard Genette investighează defalcat niveluri ale povestirii ficționale, comparând-o adesea cu povestirea factuală. Categoriile pe care el le identifică, dezvoltate mai ales în *Discours de récit*, intră în limbajul uzual al criticii literare, formând principiile unui algoritm de analiză solid și funcțional:

- Relațiile povestire-narație, narație-diegeză, povestire-diegeză;
- Timpul (relațiile temporale dintre povestire și diegeză):
 - ordine: analepsă, prolepsă;
 - durată: elipsă, rezumat, scenă, pauză;
 - frecvență: povestirea singulativă și povestirea iterativă.
- Timpul narației (relația instanței narative cu diegeza):
 - Narația anterioară (povestirea predictivă);
 - Narația simultană (monolog interior, discurs imediat);

³¹ Ilustrative în acest sens mi se par delimitările pe care Gérard Genette le face în *Palimpsestes*, referitoare la cele șase categorii (*parodia*, *travestiul*, *transpoziția*, *pastișa*, *șarja*, *deformarea*) de practici hipertextuale, grupate în funcție de *regimul* și de *relația* stabilită cu hipotextul. De altfel, Gérard Genette este un teoretician conștient de această proliferare a taxonomiilor, de această suprasaturație terminologică, după cum demonstrează și în dialogul evident autoironic cu un interlocutor fictiv, din *Introducere în arhitext*.

- Narația ulterioară;
- Narația intercalată.
- Modul: distanță-perspectivă:
 - par derrière (focalizare zero): naratorul ne spune mai mult decât știe oricare dintre personajele sale;
 - avec (focalizare internă): naratorul nu ne spune decât ceea ce știe un anume personaj;
 - du dehors (focalizare externă): naratorul ne spune mai puțin decât știe personajul.
- Aspectul (voix)- narator:
 - Heterodiegetic (absent din propria narațiune);
 - Homodiegetic (face parte din narațiune, cum se întâmplă în narațiunile la persoana I);
 - Autodiegetic (face parte din narațiune, fiind chiar personajul principal).

Dincolo de eventualele neajunsuri și de schematizările excesive, filtrarea textului prin aceste relații îi permite cercetătorului să scoată în evidență structura, dar și ritmul interior al operei, modul în care aceasta înțelege să se înscrie în istorie sau să reitereze un eveniment. Evident că asistăm la artificializarea structurii, că adesea categoriile există doar în stare teoretică și nu sunt emanația unei realități textuale; rămâne însă precizia delimitărilor și profunzimea investigației.

Valorizarea naratologiei în gândirea structuralistă a avut drept consecință imediată abandonarea funcției mimetice a literaturii și interpretarea ei ca sistem autonom, guvernat de legi proprii, o lume în care mecanismele povestirii primează în fața evenimentelor narate și în care statutul de *ființe de hârtie* este suficient pentru a crea iluzia unei realități textuale.

2.4. Limitele structuralismului

Ca și în alte cazuri, limitele metodei – inerente – sunt și ele atent investigate; reținem observațiile lui Terry Eagleton, al cărui marxism funciar îl împiedică să dea prea mult credit unei metode precum structuralismul, metodă ce, în viziunea autorului *Teoriei*

literare, comite păcatul capital prin izolarea textului de realitate; patru ar fi, aşadar, marile neajunsuri ale structuralismului³²:

- ignorarea adevăratului *conţinut* şi valorizarea formei;
- absenţa dimensiunii evaluative – „metoda este analitică, nu evaluativă”³³;
- ignorarea *sensului* textului şi înlocuirea acestuia cu o analiză a *structurilor de adâncime*;
- iar ultimul neajuns, decurgând în mod firesc din cel de-al treilea, transformarea fiecărui text într-un metatext, unde „naraţiunea vorbeşte despre ea însăşi: «subiectul» ei sunt propriile relaţii interne, propriile moduri de semnificare”³⁴.

Evident că Terry Eagleton are parţial dreptate, de vreme ce structuralismul funcţionează atât de bine ca metodă că poate fi, după cum a şi fost deja, aplicat pe aproape orice; dar totuşi dimensiunea evaluativă nu-i lipseşte. Chiar redusă la o etalare a etajării nivelurilor de semnificare, o abordare structuralistă propune o ierarhie, fie şi numai implicită, fie şi numai prin sesizarea complexităţii acestor structuri. Da, se prea poate să reducem valoarea la o chestiune de dexteritate arhitecturală, dar, în egală măsură, la fel de riscant ar fi să o reducem la o ideologie, cum pare a propune Terry Eagleton.

Cât priveşte cel de-al treilea reproş – „nu ia de bun textul, ci îl «înlocuieşte» cu un alt tip de obiect”³⁵ – fiecare lectură critică face acest lucru. Căci metoda critică devine forma prin care textul se prezintă. Neîncrederea funciară în alte căi de a înţelege textul şi încrederea oarbă în propriul demers nu sunt niciodată animate de rea intenţie. Căci fiecare lectură critică este convinsă că textul şi

³² Terry Eagleton, *op. cit.* p. 118.

³³ *Ibidem.*

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ Terry Eagleton, *op. cit.*, p. 118; originalul în engleză al acestui citat fiind poate mai explicit pentru ceea ce face, în opinia lui Eagleton, un critic structuralist: “*It does not the text at face value, but 'displaces' it into a quite different kind of object.*” Criticul structuralist ignoră suprafaţa textului pentru a sonda structurile de adâncime, iar acest demers duce la o *relocare* a coordonatelor textului.

sensul său ultim se află în altă parte, unde nimeni nu a mai căutat, poziționare ce legitimează orice nouă abordare, personală. Este, de fapt, credința intimă – tradusă în variate aparate conceptuale – ce motivează orice act critic.

În același timp, reproșurile aduse aici structuralismului se potrivesc și altor curente critice; în egală măsură, și psihanaliza, reducând complexitatea personajelor la niște cazuri clinice, este lipsită de dimensiune axiologică. La fel, teoriile receptării *înlocuiesc* cu și mai mare entuziasm textul literar prin lecturi personale, ce instaurează o autentică tiranie a cititorului. Căci dacă structuralismul înlocuiește textul cu un obiect diferit, dar măcar unicat, actul receptării pulverizează textul în acte de receptare individuale, simultan orgolioase și șubrežite de propriile lor fantasme.

S-a spus că rigoarea structuraliștilor a venit din nevoia de a consolida o lume ce se opune alienării individului, indusă, într-un fel, de existențialismul francez. Când își începe ascensiunea în anii 1950, în Franța, structuralismul vine stenic pe fondul unui existențialism cumva maladiv. El suspendă opera și îi contemplă osatura, o operă care nu este decât activarea unei structuri. Acordă credit nelimitat limbajului – până la a-l face creator de realitate – și ignoră metafizicul trăirii estetice; subiectivitatea greu cunatificabilă este eliminată în favoarea unei taxonomii a certitudinii.

2.5. *Ecouri structuraliste în critica literară românească*

Nu ne propunem în acest subcapitol să demonstrăm cât de prolific a fost structuralismul pentru critica românească; vom inventaria doar câteva studii care susțin o analiză structuralistă flexibilă și nuanțată. Mai ales la nivelul abordărilor naratologice, studii ca *Arca lui Noe* a lui Nicolae Manolescu sau *Ion Creangă. Spațiul memoriei*, de Ioan Holban au ieșit de mult din grila restrictivă a unei metode critice, devenind sinonime cu teoria literară. La fel, studiul lui Al. Călinescu despre Caragiale.

Idei similare structuralismului vom regăsi în studiul lui Eugen Negrici, *Sistematica poeziei*; în dimensiunea ei diacronică, poezia se constituie din serii de *dominante* ce formează criteriile

poeticului specific unei perioade. Cu mutații de la *poezie* la *poetizare*, cu registre retorice diferite, o istorie a poeziei ar înregistra doar o evoluție de suprafață a formelor. De aceea, abolirea *variantelor* pentru afirmarea *invariantelor* îi permite cercetătorului să ordoneze textele poetice în funcție de criteriul modalității de producere. Conștient că limitele funcționării modelelor propuse sunt numeroase, autorul nu rezistă totuși tentației de a propune o *gramatică universală a poeziei*, construită pe un model generativ. Căci miza nu mai este producerea unei istorii a poeziei, ci configurarea modelelor ei de producere, într-o sistematizare gândită ca replică la mitul romantic al poetului genialoid.

Tehnicist, volumul se construiește pe identificarea a trei tipuri de raporturi pe care eul creator le stabilește cu *existentul* (înțeles ca material de lucru, asupra căruia se răsfrânge acțiunea eului): de *structurare*, de *transfigurare* și de *metamorphozare*. Dacă în cazul textului narativ existau suficiente obiecții legate de capacitatea oricărei scheme de a surprinde chiar logica internă a operei și de a se mula perfect pe articulările ei, cu atât mai problematice sunt aceste abordări în cazul textului poetic; în condițiile în care atitudinile eului creator asupra materialului poetic oscilează nu de la vers la vers, ci de la imagine la imagine, cum am putea include, fără rest, o poezie într-un singur tip de raport. În condițiile în care nu constanța raporturilor cu existentul este preocuparea eului creator, cum am avea siguranța (demodați fiind și în căutare de certitudini) faptului că perspectiva critică acoperă exact atitudinea creatorului? Apoi, ce spune esențial o astfel de abordare despre poezia vie, despre poezia care nu este doar un liant între un producător și un receptor, sau un apendice al unui eu suficient de dictatorial? Prin rigoarea științifică și preocuparea pentru taxonomie, prin referințele lingvistice, studiul lui Negrici se revendică de la structuralism; însă, prin plasarea în centrul investigației a eului creator – la urma urmei, clasificarea propusă pleacă de la atitudinea eului creator față de materialul poetic –, în condițiile în care structuralismul excelează în a proclama supremația obiectului, în detrimentul subiectului,

volumul iese de sub rigurile metodologice ale structuralismului. Remarcabile rămân studiile despre Ileana Mălăncioiu, Eugen Negrici oferind aici una dintre cele mai pătrunzătoare interpretări critice a poetei.

O poveste, mai multe structuri

Nuvela lui Mircea Eliade, *Pe strada Mântuleasa*³⁶, este un text construit pe serii de paralelisme și opoziții, cu o elaborată etajare narativă. În pofida simplității de suprafață, textul jonglează cu istoria și ficțiunea, cu producerea și receptarea textelor, cu paliere ale povestirii și cu naratori diverși, cu mărci temporale și spațiale ce întrețin suspansul. E un text despre puterea cuvântului scris sau rostit, capabil să facă istorie sau să o întoarcă în favoarea celui ce o rostește. Cuvântul construiește lumi și, în măsura în care există un receptor ce, cu minimă implicare, e dispus să completeze actul comunicării, realitățile ficționale prind viață, substituindu-se realității. Povestirea devine act performativ, determină serii de schimbări, inclusiv politice, căci niciun povestitor nu este inocent la modul absolut.

Pendulând între o istorie postbelică întunecată de persecuții și arestări, și o ficțiune eliberatoare, recreând atmosfera interbelică a experiențelor revelatorii, textul activează dualismul funciar al relației dintre *istorie* și *ficțiune*. Prizonier într-un timp istoric al suspiciunii, un timp în care cuvântul nu stă sub semnul gratuității, ci e purtător al unor obscure intenții, în care nicio povestire nu poate fi dezinteresată, căci aderă la erezia utilității, Fărâma intră (silit sau de bunăvoie) într-un carusel al amintirilor. Prezentul istoric în care Fărâma povestește stă sub semnul unei tiranii a ascultătorilor, care se folosesc de forța fizică și de amenințare spre a extrage cât mai multe informații; căci sunt cititori rudimentari, dependenți de conținutul poveștilor, incapabili să simtă seducția povestitorului. Lectura lor este plată, lineară, amatoare de claritate, axată pe eveniment și pe identitatea actorilor. Tot ceea ce formează farmecul povestirii – atmosferă și cadru, psihologia personajelor,

³⁶ Mircea Eliade, *La țigănci. Pe strada Mântuleasa*, Editura Humanitas, București, 2004.

stilul povestitorului – iese din grila lor de receptare. O receptare schematizată, redusă la linii îngroșate și animată de neîncrederea în povestitor. Adâncindu-se în trecutul evenimentelor relatate, Fărâmbă, paradoxal aproape, împinge prezentul istoric spre un deznodământ în care dispar din peisajul protipendadei politice foștii săi ascultători, Economu, Anca Vogler; căci, avizi fiind de conținut și privați de dimensiunea simbolicului, ascultătorii lui Fărâmbă îi convertesc poveștile în relatări istorico-obiective. Iar poveștile lui pun istoria în mișcare, căci, cum declară unul dintre anchetatori, „se fac cercetări”.

Pentru a înțelege mai bine ce povestește Fărâmbă, trebuie să vedem întâi ce fel de narator este el. Cum se poziționează el în raport cu lumea pe care o aduce la lumină și cu ascultătorii cărora le livrează această lume. În loc să-și spună povestea, în loc să-și lămurească misterioasa biografie – căci reușește să fie un personaj despre care știm extrem de puțin, iar informațiile pe care le tot livrează, că a fost directorul școlii, că a fost inspector școlar, nu spun nimic esențial despre el –, în loc să etaleze evenimente ce ar risca să-l deconspire, Fărâmbă reușește, ca orice bun povestitor, să stea în umbră. Iar în prim-plan intră lumea pe care o construiește prin puterea limbajului.

Discursul lui Fărâmbă nu reflectă o lume, ci o întemeiază, căci cuvintele lui modelează realitatea. El este conștient că, prin ceea ce spune, construiește niște personaje, al căror comportament, decizii, vorbe vor fi *interpretate* de niște cititori/ascultători deloc toleranți. Căci, de vreme ce sensul nu este inerent lucrurilor, ci este atribuit de mintea umană și construit sau exprimat prin limbaj, cu atât mai mare este responsabilitatea unui povestitor. Iar Fărâmbă simte din plin această povară, cu atât mai mult cu cât cei ce atribuie sensuri nu sunt mânați de cele mai bune intenții. El clădește o lume ce se dezvoltă în afara istoriei, un sistem verbal lipsit de referenți imediați, dar ascultătorii lui se încapățânează s-o încâtușeze în imediatul politic. De altfel, Anca Vogel îi și reproșează acest lucru: „De ce inventezi dumneata lumea asta pe măsură ce-o povestești?”. E un reproș care nu vizează lipsa de veridicitate; în mod ciudat, Anca Vogler nu pare a fi interesată de

raportul dintre real și imaginar din relatările lui Fărâmbă, ci trimite mai degrabă la motivația naratorială. Dacă Fărâmbă nu ezită să plonjeze în discurs și-n amintire, alte personaje, cum e cazul lui Borza, refuză, cu violență chiar, să se lase pradă amintirii; o face conștient că, orice ar spune sau nu ar spune, orice poziție ar avea, nu ar face decât să se incrimineze. Căci, pentru el, istoria strivește orice poveste.

Mai degrabă colporteur decât creator cu morgă și cu aere de inițiat, mai degrabă speriat de ceea ce nu știe că știe, decât mânat de orgoliul deținătorului de informații de puțini știute, Fărâmbă este, în plan istoric, un buimac. Ce-i drept, ca și pe alte personaje mai ilustre, nu-l ajută nici vârsta, nici căldura. Cert este că, într-o lume fundamentată pe suspiciune – ilustrativă este secvența inițială a urcării pe scări către apartamentul maiorului Borza –, nimeni, probabil nici noi, nu îl crede pe Fărâmbă un nevinovat. În spațiul textului, explicațiile pentru funciara neîncredere ar veni din arealul viețuirii într-un univers concentraționar, în care orice străin este, automat, un potențial dușman, în care orice cuvânt rostit poate avea consecințe nebănuite atât asupra nevinovatul vorbitor, cât și asupra celui despre care s-a vorbit. Cât privește spațiul extratextual, ce ne include pe noi, deloc inocenții cititori, explicațiile pentru funciara neîncredere în narator sunt de cu totul altă natură. Pentru noi, orice narator beneficiază de prezumția de vinovăție, căci orice act narativ este un posibil act de manipulare. Nu e nimic întâmplător, nici inocent în toate poveștile ce ne sunt livrate. Scepticismul nostru ne face cititori incomozi, în egală măsură cuprinși de plăcerea textului, dar și temători de o trăire hedonistă ce ne-ar adormi vigilența.

Fărâmițarea coerenței narative prin multitudinea de naratori și de povești, ca și abandonarea linearității cronologice și a preciziei spațiale reprezintă o modalitate de a difuza și diviza o potențială vină, de a pierde identitatea personajelor suprapunându-le biografiile, făcând astfel extrem de dificilă lectura necesar clarificatoare a anchetatorilor. Aglomerând personaje și evenimente, naratorul ascunde în masa evenimentială personajele (Darvari, Marina, Lixandru) ce par a-i interesa pe anchetatori. El uzează astfel de toată puterea lui auctorială,

camuflând eroii prin țesăturile narative, ascunzându-i de privirea neiertătoare a lecturii politice. Iar limbuția lui, care părea atât de neobișnuită, mai ales în contextul acela, devine o modalitate de a-și salva personajele, și mai puțin pe sine.

Fărâmbă reușește performanța de a nu fi un bun informator, de a nu relata doar faptele pe care le știe cu siguranță sau la care a fost martor. Ia naștere astfel o rețea de naratori-personaje, captivi în narațiunea cadru a lui Fărâmbă, captiv, la rândul său, în beciurile Securității. Fără a fi prea atent la sursa și dimensiunea istorică a poveștilor, dovadă că pentru el credibilitatea nu este o condiție a valorii, el înlănțuie în propria relatare evenimente la care a asista sau despre care a auzit, oameni pe care i-a cunoscut personal sau doar din poveștile altora. Trecerea de la poveștile lui la poveștile altora se face pe nesimțite, căci nu vocea care spune primează, ci înlănțuirea faptelor. Iar ele vin în calupuri, nici măcar cronologice, dincolo de pasagerile identități ale naratorilor lor. Iar Fărâmbă realizează astfel subtile salturi de la a fi un narator homodiegetic la unul heterodiegetic. Nu este însă, nici un moment, un narator autodiegetic, dovadă poate a modestiei sale, dar și a capacității de a ierarhiza importanța evenimentelor. Narațiunea cadru ce-l conține și pe el, cu o distantă narare la persoana a III-a, construită mai degrabă scenic, cu precizie și fără urmă de implicare, contrastează cu umanitatea infuzată de Fărâmbă în poveștile sale. Acest narator heterodiegetic rezervat – de parcă ar fi unul dintre anchetatorii pe care îi ghicim mereu că stau în umbră, dar nu intră niciodată în lumina unde poveștile sunt spuse – înregistrează succesiunea evenimentelor, cine îl ia pe Fărâmbă, unde este dus acesta etc., asumându-și, preț de o secundă, perspectiva lui Fărâmbă, doar cât acesta să remarce uniforma agenților Securității, sau să se întrebe dacă datorită ilizibilității scrisului său este chemat la interogatoriu. În rest, intervențiile acestui narator sunt minime, similare mai degrabă didascalilor: precizări legate de timp și spațiu, de identitatea, gestica și vocile anchetatorilor. Pe un astfel de fundal minimalist se revarsă lumea lui Fărâmbă, pasională și vie, liberă și nesupusă tiraniei cronologice. Iar opoziția e mai mult decât evidentă.

Povestea lui este, de fapt, poveștile altora, într-o încercare de a nu-și asuma responsabilitatea în planul imediat al consecințelor istorice. În egală măsură, încearcă să-și disculpe și personajele-narator, îndepărtând povestea de prezent, lăsând-o să cadă într-un timp atemporal. Ajunge astfel până pe la 1700, nu doar de dragul coerenței destinelor, ci și din necesități de siguranță personală. Unor ascultători ahtiați după sensuri literale, în căutarea unei decodări simple și fără rest, el le oferă o construcție fundamentată pe ambiguizarea identităților, a locurilor și a timpului, demonstrând că, în fața tiraniei receptării, doar ludicul și gratuitatea literaturii se constituie într-o posibilă salvare.

Fărămă e chemat să dea răspunsuri; or, el evită – nu le știe, îi este frică, (se) protejează tocmai păstrând aceste secrete – să cadă în capcana asumării unui sens. El ocolește interpretarea, căci faptele, pentru el, se înlănțuie într-o elaborată structură fundamentată pe relații. Tributar unei gândiri eminamente structurale, el repetă cu obstinație faptul că nici un personaj nu are relevanță singur, că nicio poveste nu poate fi înțeleasă izolat, că ele formează rețele de semnificare și astfel trebuie povestite și înțelese: „povestea Oanei n-o puteți înțelege așa, de una singură, că nici ea, Oana, n-a fost singură pe lume”. Căci poveștile se înlănțuie și pe orizontală, dar și pe verticală, iar vina și blestemul se transmit din generație în generație, unind indivizi cu destine aparent diferite. Aceste legături subterane motivează adesea comportamentul inexplicabil al personajelor și susțin ideea continuității în pofida timpilor istorici diferiți. Textul lui Eliade se contruiește astfel pe serii de paralelisme, atât în orizontalitatea unui prezent ce activează trecutul – deși mai degrabă este invers –, cât și pe verticalitatea decupajelor temporale. Poveștile refuză însă să respecte cronologia, chiar dacă, la presiunea anchetatorilor/cititori deranjați de haosul textual, Fărămă își schițează o posibilă axă temporală a istorisirilor sale, 1700 (Arghira), 1840 (Selim), octombrie 1915 (Iozî), toamna 1920 (nunta Oanei), 1919-1925 (Marina-Darvari) 1930.... Ezitarea lui crește cu cât de apropiat de perioada anilor '30, decidând, în cele din urmă, să ardă acest fir cronologic ce ar descurca ițele poveștilor.

Însoțit de un grup numeros de naratori-personaje, Lixandru, Ionescu, Doftorul, Dragomir, Fărâma este doar vârful unui aisberg, un vârf vizibil și vulnerabil care, adus cu brutalitate în istorie, riscă să denatureze sensul profund al poveștilor tocmai prin perspectiva luminos-rațională așteptată de ceilalți. Din prezentul românesc postbelic, el ajunge pe filiera poveștilor până în anul 1700; îi relatează Ancăi Vogel povestea Arghirei, pe care Fărâma o aflase de la Lixandru, care la rândul său o aflase de la Dragomir, care nu se mai știe de la cine o aflase. Dar, grație acestei capacități a ficțiunii de a irumpe în istorie, coexistă evenimente și personaje altfel antagonice.

Textul lui Eliade pune în dialog povestea și lecturile ei, scrisul și vorbitul, căci Fărâma este și povestitor, și scriitor. Iar dacă povestirea sa este, cum ar spune poststructuraliștii, vie și presupune prezență și prezent, scrisul său stă sub semnul absenței și al alienării. Vorba e liberă și seduce, dar scrisul condamnă și are consecințe în planul politic imediat. Povestea umple un prezent ce curge, trăiește tocmai prin gratuitatea clipei, nu poate fi sechestrată și cenzurată. Și stabilește un alt tip de raport de putere, căci ascultătorul e obedient și dependent de povestitor. În prezentul narației lui Fărâma, anchetatorii sunt fețe fără adâncime psihologică și biografie; abia statutul lor de ascultători îi scoate din anonimat. Dar textele scrise se întorc împotriva autorului lor, îi scot la iveală contrazicerile și omisiunile. Tot ceea ce în oralitatea discursului era dezorganizare și lipsă de atenție devine în economia scrisului tănuire deliberată. Nu întâmplător, presiunea anchetatorilor asupra lui Fărâma crește în momentul în care acesta începe să-și scrie textele, iar el va simți cât de coercitiv poate fi acest context și acest statut. E o presiune sinonimă cu cenzura, căci textele pe care le redactează Fărâma sunt parcurse polițienește, cu mobilul clar de a extrage relatările despre un anumit personaj.

Ca un autentic critic literar, eventual unul structuralist, anchetatorul cu ochelari cenușii compară cele trei variante de la dosar, redactate de Fărâma, și descoperă cele trei invariante: peștera puternic luminată, aluzia la Vechiul Testament și visul povestit la Mănăstirea Pasărea. Și face acest lucru spre a subjuga ficțiunea, spre

a aduce ordine în haosul textual, dar e o ordine străină de spiritul textului. Arbitrariul cheii de lectură a anchetatorilor și marginalitatea interpretării, ancorată fiind în evenimentul imediat, demonstrează cât de riscant este totuși să fii... citit. Căci cititorul, dacă e suficient de înverșunat – poate nu chiar în maniera lui Annie Wilkes din romanul *Misery* al lui Stephen King – își poate exercita controlul asupra textului și autorului. Anchetatorul lui Fărâmbă pune în practică o lectură care distruge gratuitatea textului, care privește textul drept reprezentare fidelă a realității și nimic mai mult, care caută chei spre a înțelege și modifica realitatea. Toată fantezia pe care Fărâmbă o pune la bătaie spre a crea atmosferă și oameni intră în malaxorul unei lecturi dogmatice înguste, cu o miză ce ar părea comică dacă nu ar trăda sechelele adânci ale unui timp îndochinat; frica majoră a anchetatorilor este că Lixandru și-ar fi putut schimba atât de mult înfățișarea încât, în cea mai înspăimântătoare variantă de scenariu, el „poate fi oricine în această țară, poate fi chiar unul dintre oamenii noștri cei mai de seamă care conduc astăzi destinele poporului nostru”. La asta este, în cele din urmă, redusă lumea pe care Fărâmbă o așază în cuvinte: la un sens imediat și utilitarist, notele distinctive ale lecturii politice.

Construind serii etajate de narațiuni cadru, operând cu categorii de naratori cu variate grade de implicare, uzând de analepsă până la eradicarea cvasitotală a prezentului, textul lui Eliade își etalează cu superbie structura. Dar, pentru a o face flexibilă și vie, o umanizează prin relativizare; o relativizare a discursurilor naratoriale, a naratorilor-personaje și, nu în cele din urmă, a confesiunii-scriitură.

POSTSTRUCTURALISMUL ȘI DECONSTRUCȚIA

Reprezentanți: Jaques Derrida, Roland Barthes, Michel Foucault, Paul de Man, Geoffrey Hartman, J. Hillis Miller, Harold Bloom, Barbara Johnson.

Studii reprezentative:

- Jaques Derrida – *Scriitura și diferența*
- Roland Barthes – *Plăcerea textului*
- Michel Foucault – *Cuvintele și lucrurile*
- De Man, Paul – *The Resistance to Theory*
- Barbara Johnson – *The Critical Difference*

Concepte-cheie: *différance*, urmă, absență, scriitură, diseminare, gramatologie.

1. Istoric și reprezentanți

În acest capitol despre poststructuralism, suntem puși în delicata poziție de a circumscrie teoretic cât mai precis posibil, cum își propune, de altfel, orice studiu sintetic, o metodă critică ce are oroare de sinteză, de concept și de ideologie. O oroare ce nu a împiedicat-o însă să lanseze, la rândul ei și în buna tradiție a oricărei școli critice, câteva concepte. Concepte pe care a avut grijă totuși să le lase suficient de laxe, cum e cazul problematicului *différance*. Pe de altă parte, multe dintre studiile poststructuraliștilor sunt greu de rezumat și suficient de reziste la lectură spre a nu intra în cea mai lizibilă (poate doar scriptibilă) perspectivă. De aceea, prezentarea noastră, orice formă ar lua, ar fi o trădare: o trădare a coerenței întregului volum, concretizată în maniera de tratare a fiecărei metode critice, sau o trădare a obiectului, înțeleasă ca îndepărtare de dezideratele critice ale poststructuralismului. În egală măsură, prin toate conceptele *tari* pe care le vom folosi în virtutea obișnuinței, ne

vom abate de la tot ceea ce poststructuralismul a încercat să ne învețe. Și se pare că a eșuat; dar de vreme ce absența nu e nicidecum inferioară prezenței, iar golul textual e doar o formă a plinului de semnificație, atunci și acest capitol despre poststructuralism are o șansă la semnificație. Și va fi cu atât mai plurisemantic prin ceea ce *nu* spune, decât prin ceea ce spune.

După rigoarea – propusă de structuralism – care a văzut în text sisteme și structuri, sens stabil și prezent, poststructuralismul vine să dărâme certitudinile taxonomiei, pentru o ludică taxidermie lingvistică. Plutind la suprafața epidermei textuale, alunecând pe lanțurile de semnificanți, poststructuralismul e consecința neputinței de a încarcera literatura într-un sistem. Încălzit la pieptul gândirii structuraliste, poststructuralismul a mușcat din autosuficiența conceptelor tari, lăsând în loc golurile semnificației. Mulți dintre teoreticienii structuralismului (și cazul cel mai cunoscut este Roland Barthes) au sfârșit prin a deveni poststructuraliști; nu întotdeauna declarați, dar în virtutea coerenței propriilor demonstrații. Iar explicația pentru această deturnare nu ține de inconsecvența lor ideologică, ci de faptul că, prin aprofundare, devin mult mai clare limitele structuralismului și necesitatea apariției teoriilor poststructuraliste.

Poststructuralismul apare în Franța la sfârșitul anilor 1960. Criticii marxiști, cum este și cazul lui Terry Eagleton, leagă apariția poststructuralismului de mișcările sociale ale anului 1968; eșuând la nivelul modificării structurilor de putere, poststructuralismul, concluzionează Eagleton, începe un proces de subminare a structurii limbajului. Adevărata amploare a acestui fenomen este sintetizată și de Jonathan Culler:

Termenul poststructuralism acoperă o categorie amplă de discursuri teoretice care conțin o critică a noțiunilor de cunoaștere obiectivă și de subiect capabil de a se cunoaște pe sine. Astfel, feminismul contemporan, teoriile psihanalitice, marxismul și historicismul au toate o notă de poststructuralism, dar **poststructuralism** desemnează mai întâi de toate **deconstrucția** și opera lui Jacques Derrida, care s-a făcut cunoscut în America cu o critică a noțiunii structuraliste de

structură prezentată chiar în colecția de eseuri care a adus structuralismul în atenția publicului american...¹.

Poststructuralismul este o prelungire previzibilă a gândirii structuraliste, căci teoreticienii acestuia își fundamentează cadrul speculativ, ancorându-se, mai ales polemic, în principiile predecesorilor. Sau depășindu-și propria optică structuralistă inițială, cum este cazul lui Roland Barthes. Autor care își schimbă fundamental viziunea, maniera de scriere și instrumentarul teoretic de-a lungul timpului. Care și în cele mai structuraliste texte lasă să răzbată îndoiala asupra metodei pe care o fundamentează. Roland Barthes face tranziția de la structuralism la poststructuralism cu eseu din 1968 *Moartea Autorului*, deși chiar studiul despre nuvela lui Balzac, fie și numai prin suspendarea ierarhizării codurilor sau prin accentul pus de polisemia generată de întrepătrunderea celor cinci coduri, anunță deja poststructuralismul. Alături de Roland Barthes, Jacques Derrida și Michel Foucault sunt numele majore pentru ceea ce înseamnă poststructuralism.

Actul de naștere al poststructuralismului este reprezentat de faimoasa conferință a lui Derrida, *Structura, semnul și jocul în discursul științelor umane*, ținută în 1966, la John Hopkins University. Cu acest text a început, într-o manieră mult mai sistematică, des-centrarea gândirii occidentale. Evident că avem de-a face cu un întreg climat cultural care a generat noua perspectivă deconstructivistă, la apariția căruia nu a contribuit doar filosofia, ci și științele exacte. Teoriile cuantice au zguduit fundamentele solide ale lumii newtoniene, aducând în câmpul preocupărilor concepte teoretice problematice precum cele de *quantă* sau *undă*. Timpul și spațiul nu mai sunt gândite ca absolute și distincte, granițele dintre ele dispar, ba, mai mult, percepția asupra timpului și spațiului are loc în funcție de starea, de repaus sau de mișcare, a observatorului. Iar principiile incertitudinii teoretizate de Heisenberg reafirmă rolul major pe care îl are

¹ Jonathan Culler, *Teoria literară*, traducere de Mihaela Dogaru, Editura Cartea Românească, 2003, p. 143.

observatorul în procesul pe care, deloc neutru, îl observă. Principii care consună cu mare parte din teoriile receptării.

Prin ceea ce a propus, dislocarea categoriilor cunoașterii, imposibilitatea unei cunoașteri obiective, disoluția subiectului, poststructuralismul a iscat un seism de proporții în gândire occidentală. El nu poate fi redus la un nihilism distrugător, care demolează fundamentele gândirii tradiționale. Dimpotrivă, el a reactivat vechea mirare filosofică, uzând de legitimul drept de a se întreba; de a se întreba dacă lumea e un construct stabil și instrumentele cu care noi încercăm să o cunoaștem sunt și ele, la rândul lor, nesupuse fluctuațiilor, dacă *adevărul* a fost identic cu el însuși în toate epocile istorice, dacă, în cele din urmă, întrebările pe care le punem nu-și conțin deja răspunsul. Sau, cum spune Derrida: „diafanitate a sensului în dialogul în care ceea ce începi să scrii este deja citit, iar ceea ce începi să spui este deja un răspuns”². Din încercarea de a răspunde la aceste întrebări a luat naștere o gândire relativizantă, care a deconstruit concepte și judecăți istorice, care a pus sub semnul incertitudinii aparate conceptuale și domenii de investigație, care, într-un cuvânt, a zguduit tradiția logocentrică a lumii occidentale. Derrida a încercat să ne dezvețe de prostul obicei de a ne lua prea în serios; pe noi înșine și unii pe alții, cu tot cortegiul apăsător al valorilor umaniste. Într-o lume dedată unui pozitivism extrem, în care ce nu poate fi cuantificat nu există, în care nemurirea însăși e o problemă matematică, iar complexitatea ia forma unei scheme, poststructuralismul activează o relaxare metodologică sănătoasă. Nu dărâmă idolii, ci doar se întreabă dacă nu cumva îi venerăm în necunoaștință de cauză.

În același context al chestionării mijloacelor de producere a cunoașterii, Michel Foucault este interesat de practicile discursive, dar urmărind nu demonstrarea adevărului lor, ci istoria/geneza lor. De aceea, studiile sale fundamentale – ilustrative în acest sens fiind *Istoria sexualității* sau *Cuvintele și lucrurile* – arată modul în care conceptele culturale sunt, de fapt,

² Jaques Derrida, *Forță și semnificație*, în *Scritura și diferența*, traducere de Bogdan Ghiu și Dumitru Țepeneag, prefață de Radu Toma, Editura Univers, București, 1998, p. 28.

rezultate ale mecanismelor politice și de putere. Pierzându-și caracterul transcendent, marile concepte precum *adevăr, istorie, corp, sine, experiență, sens* etc., își demonstrează fragilitatea și dependența de un anumit climat istoric. Căci un anumit tip de societate legitimează un anumit tip de cunoaștere, astfel încât „cunoașterea este o putere asupra celorlalți, puterea de a-i defini pe ceilalți”³ Scoase din spațiul protector al metafizicii, marile noțiuni își recunosc vulnerabilitatea și dependența de un context istoric, decurgând de aici expunerea lor la manipulare.

În vreme ce poststructuralismul european este, în primul rând, reacție la schematizarea aridă și periculoasă din punct de vedere filosofic a structuralismului, deconstructivismul american merge mână în mână cu înnoirea mijloacelor de explorare a textului literar. Școala americană pune în practică un model de lectură sceptică, căutând în permanență să dezavueze lecturile critice canonice și canonizatoare. Legătura dintre deconstructivism și America a fost atât de puternică încât l-a făcut pe Derrida să exclame – poate plin de politețe față de țara gazdă, poate cu reproșul mascat al autorului ce nu-și mai recunoaște ideile, poate doar cu intenția a face o caracterizare imagologică – că nu vorbim despre deconstructivism *în* America, ci deconstructivismul *este* America. Popularizarea lui Derrida în America de către Paul de Man a dat naștere unei mișcări deconstructiviste americane foarte puternice, denumite *Școala de la Yale*, fiindcă mulți dintre reprezentanți (Paul de Man, Geoffrey Hartman, J. Hillis Miller, Harold Bloom) erau profesori la sau aveau legături cu prestigioasa universitate. Chiar dacă există diferențe – unele detectate și denunțate violent de Derrida însuși⁴ – între acești teoreticieni și mentorul european, îi unește dorința de a chestiona conceptele-cheie ale gândirii tradiționale. Căci, după cum preciza Derrida, deconstructivismul nu este o metodă, ci un tip de lectură.

³ Madan Sarup, *An Introductory Guide to Poststructuralism and Postmodernism*, Harvester Wheatsheaf, 1988, p. 73.

⁴ Ca avangardiștii de altădată, Derrida a asistat neputincios la propria *instituționalizare*, victimă el însuși a *jocului liber* al semnificațiilor.

2. Ideologie și studii reprezentative

Dacă atât formalismul, cât și structuralismul au încercat să pună bazele unei științe a literaturii, să o scoată din beznă aproximărilor conceptuale spre a o aduce la lumina unei gramatici critice, poststructuralismul pune sub semnul întrebării însuși conceptul de *știință*. Aceasta își pierde stabilitatea metodologică și cea a domeniului de investigație, în favoarea unei permanente interogări a instrumentarului de lucru sau a mecanismelor ce activează tocmai un anumit instrumental, iar nu un altul. Un astfel de mod de a înțelege prezentul și trecutul conceptelor a influențat profund științele sociale, cele literare implicit. Constatarea că nimic nu stă sub semnul certitudinii în lumea categoriilor cunoașterii cu care operăm, că și ele păcătuiesc prin statutul lor istoric, că obiectele asupra cărora se răsfrânge dorința noastră de cunoaștere sunt și ele victime ale unei instabilități funciare, va duce la noi perspective asupra textului literar și discursului critic.

În același timp, poststructuralismul a impus imaginea unei lumi suspendate în limbaj, neancorată în stabilitatea reprezentării. Iar caracterul ei suspendat este dublat de cel des-centrat, căci la imobilitatea centrului atentează o structură aflată într-o permanentă dinamică, între disoluția centrului și periferia cu virtualități de centru.

2.1. Structuralism - Poststructuralism

O adecvată prezentare a poststructuralismului trebuie făcută prin necesarele corelații cu structuralismul. În raport cu acesta din urmă, poststructuralismul este un *eveniment* (de)construit prin *ruptură* și *dedublare*, pentru că, în același timp, se rupe de tradiția structuralistă, dar o și reafirmă. După tot ceea ce structuralismul se străduise să ne învețe – limbajul construiește realitate și sensul este stabil, structurile sunt transcendente și preexistă textului –, poststructuralismul încearcă să ne convingă de eroarea în care eram. Asistăm, de fapt, la o treptată șubrezire a realului, dar și a limbajului; structuralismul ne convinsese de autosuficiența limbajului, de faptul că ne putem refugia oricând în limbaj și că, într-un fel, nu mai avem nevoie de realitate. Căci oricum nu o putem înțelege în absența

limbajului. Poststructuralismul ne avertizează că nici limbajul nu este așa de stabil cum îl consideram, că, paradoxal, el capătă consistență tocmai printr-o continuă alunecare și lichefiere a sensurilor. Căci, după cum spune Terry Eagleton, dacă structuralismul despărțise semnul de referent, poststructuralismul desparte semnificantul de semnificat.

Principalele diferențe dintre structuralism și poststructuralism le sintetizează Peter Barry, în *Beginnig Theory. An Introduction to Literary and Cultural Theory*, grupându-le în funcție de 4 criterii: *origini, ton și stil, raportul cu limbajul și proiectul*. Preferăm această perspectivă comparativă atât spre a ilustra raporturile dintre cele două, cât și trăsăturile poststructuralismului, sinonim aici cu deconstrucția⁵:

1. **originile**: dacă structuralismul își avea originea în lingvistică, poststructuralismul își are obârșia în filozofie. Încrederea pe care o manifestau structuraliștii în cunoașterea obiectivă îi făcea să considere că lumea și textul se pot ordona conform unor principii clare. Pe de altă parte, poststructuralismul a moștenit neîncrederea funciară a filozofiei în cunoașterea științifică și în seturile ei de reguli, interogând în permanență conceptele cu care operează. Moștenind astfel acest scepticism filosofic funciar, poststructuralismul dezvoltă „o plăcere intelectuală masochistă, știind sigur că nu putem ști nimic cu certitudine”⁶;

2. **tonul și stilul**: în vreme ce structuraliștii, în general, preferau tonul științific, obiectiv, poststructuraliștii au un discurs flamboiant, presărat cu jocuri de cuvinte și secvențe autoreferențiale. Adepții scepticismului filosofic se fereșc de verdictele definitive, adesea subminându-și

⁵ Nu ne propunem să detaliem teoretic relația dintre poststructuralism și deconstrucție, mai ales că, din nou, perspectivele teoreticienilor diferă extrem de mult; reținem doar că deconstrucția este mai degrabă metodă de analiză textuală decât curent filosofic, fiind concretizarea literar-critică a poststructuralismului.

⁶ Peter Barry, *Beginnig Theory. An Introduction to Literary and Cultural Theory*, Manchester University Press, 2002, p. 63.

propria interpretare, iar scrisul lor erotizează limbajul. Cuvintele ce construiesc discursul critic nu au doar rolul de a transmite ceva, ci vin cu propria lor materialitate, cerând, în egală măsură, atenția criticului. Poate cel mai bun exemplu pentru ce înseamnă stilul criticului poststructuralist îl găsim în textul lui Roland Barthes, *Plăcerea textului*. Aici arhitectura demonstrației este abolită pentru arbitrariul alfabetic, iar lupa de scrutare a textului este orientată spre persoana criticului.

3. raportul cu limbajul: convingerea că realitatea poate fi de/codificată printr-un sistem lingvistic conferea siguranță gândirii structuraliste. Pentru urmașii lor, în schimb, identificare unei *structuri* a limbajului sau a culturii este imposibilă, căci realitatea nu este imobilă, ci supusă unor variate fluctuații. *Semnificații* nu generează semnificații (cum ne învățase Saussure), ci se constituie în *lanțuri nesfârșite de semnificații*. De aceea, sensul e absență și continuă alunecare. În fapt, *anxietatea lingvistică* pare a fi marea preocupare a poststructuraliștilor. Constatarea că nici măcar în limbaj nu suntem în siguranță, că limbajul însuși ne/se trădează la fiecare articulare, va alimenta această relație de iubire-ură a poststructuralismului cu limbajul – relația structuralismului fusese una de putere –, tradusă, simultan, prin erotizarea cuvintelor, dar și destructurarea lor sistematică.

4. proiectul⁷: structuralismul ne-a învățat să ordonăm realitatea, în vreme ce poststructuralismul ne determină să ne îndoim de toate ierarhiile pe care le facem și să conștientizăm caracterul lor cultural, nu natural.

Prin raportare la dezideratele structuralismului, devin mult mai clare schimbările pe care poststructuralismul le propune; dar și amploarea acestora, căci chestionarea marilor concepte ce au

⁷ Chiar dacă, la traducerea în limba română a termenului *project*, un termen mai adecvat ar fi fost *finalitate*, am optat pentru *proiect*, pentru că este termenul intrat în jargonul Derrida.

ierarhizat, vreme de secole, gândirea occidentală nu poate fi prea ușor trecută cu vederea. Discursul critic însuși abandonează rigoarea științifică (uneori și textul literar), dedându-se unei etalări narcisiste a propriilor mecanisme de producere și semnificare, devenindu-și propriul obiect literar și literaturizat. Într-un fel, poststructuralismul ficționalizează conceptele, căci le obligă să-și recunoască fragilitatea și aleatoriul, sau să se confrunte cu un subconștient bine mascat anterior de cenzura logicii.

În *The Resistance to Theory*, Paul de Man atrage atenția asupra unui lucru cumva evident, dar care funcționase fără probleme vreme de secole; el observă cât de riscant este să tratezi textul literar ca pe o sursă credibilă de informații sau să generezi prin el modele de cunoaștere, în condițiile în care el este eminentemente definit prin caracterul lui retoric și figurativ. Astfel, tocmai chestionarea acestor modalități de legitimare a sensului devine principala misiune a criticii literare.

2.2. Poststructuralism și Postmodernism

Dacă observasem anterior, în capitolul dedicat structuralismului, că fiecare act critic este eminentemente structuralist, noua paradigmă stipulează, chiar prin subminare, că orice lectură este, eminentemente, un act deconstructiv. Este eliminat astfel obiectivismul textual, textul este eliberat de autoritatea autorului, iar sensul se naște din ezitățile textului și ale cititorului. Străin de această alterare a categoriilor cunoașterii nu este nici postmodernismul, căci relația lui cu poststructuralismul este pe cât de fecundă, pe atât de problematică. În lucrarea lui dedicată curentelor criticii literare, *Beginnig Theory. An Introduction to Literary and Cultural Theory*, Peter Barry consideră postmodernismul drept un curent critic, identificând o metodologie de analiză corespunzătoare. Totuși, în ceea ce ne privește, poate și tributari accepțiunilor pe care postmodernismul le are în spațiul românesc, nu considerăm adecvată o astfel de abordare. Postmodernismul e mai degrabă un teritoriu supus investigației, decât furnizor al unui instrumentar conceptual.

Unul dintre teoreticienii marcanți ai postmodernismului, Brian McHale, se declară deranjat de sinonimia aproape totală cu care sunt folosiți adesea acești doi termeni. Aceste fenomene sunt „fructele unei logici istorice diferite”⁸, iar relația dintre cei doi termeni pare mai degrabă una dintre veri, nu de tată-fiu. Faptul că lumea intelectuală americană a cunoscut relativ târziu poststructuralismul francez, demonstrează că postmodernismul nu este o ilustrare a dezideratelor gândirii poststructuraliste. Simpla punere la comun a teoreticienilor celor două mișcări, Barthes, Derrida și Foucault pentru poststructuralism, Ihab Hassan, Frederic Jameson, Linda Hutcheon, pentru postmodernism, scoate în evidență seriile de nepotriviri. Nu prea putem să ni-i închipuim pe Barthes, Derrida sau Foucault ca teoreticienii ai postmodernismului, la fel cum Jameson sau anterior menționatul Brian McHale nu pot fi gândiți în interiorul paradigmei deconstructiviste. Excepția o constituie Lyotard, poststructuralistul implicat activ în definirea postmodernismului, sau, dimpotrivă, postmodernistul care a știut să uzeze de jargonul poststructuralist.

O delimitare precisă a granițelor dintre poststructuralism și postmodernism nu este posibilă și, în cele din urmă, ar fi și greu să-i detectăm finalitatea. În condițiile în care ample fenomene converg și se manifestă prin contaminare, nu caracterul individualizator contează, ci faptul că sunt consecințe expresive și noționale ale aceluiași context. În condițiile în care abia se poate – dacă se poate – vorbi despre postmodernism sau poststructuralism, multiplicarea prin formele pluralului fiind parcă mai adecvată. În orice caz, postmodernismul este un fenomen social și cultural de mai mare amploare, în care poststructuralismul, apropiat mai degrabă studiilor filosofice și critice, este unul dintre multele discursuri posibile.

Paradoxal, se pare că deconstructiviștii sunt mai degrabă interesați de modernitate, construind, cum spune Huyssen⁹, o

⁸ Brian McHale and Adriana Neagu, *Literature and the Postmodern, A Conversation with Brian McHale*, în *Kritikos*, volume 3, mai 2006, disponibil la <http://intertheory.org/neagu.htm>, accesat pe 2 februarie 2015.

⁹ Andreas Huyssen, *Mapping the Postmodern*, în *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana University Press, 1986, p. 209.

arheologie a modernității, o teorie asupra acestei perioade istorice surprinse în ultimele ei momente. Iar dovada o reprezintă autorii care suscită interesul criticilor poststructuraliști, Flaubert, Proust și Bataille în cazul lui Barthes, Nietzsche, Mallarmé și Artaud pentru Derrida. Postmodernitatea, în schimb, definește/se inserează în societățile capitaliste postindustriale, obligate să-și reconsidere sau chiar să-și înlocuiască vechile categorii ale cunoașterii, pentru că acestea din urmă nu le mai definesc specificul. Deloc străină de această schimbare este rapida dezvoltare tehnologică care a virtualizat subiectul deja diseminat și alterat umanul cyborgizându-l. Nu întâmplător cultura simulacrului înlocuiește un real suficient de problematic pentru a fi pus, mai tot timpul, între parantezele instabilității lui funciare.

Dacă ar fi să lucrăm cu seriile de diferențe dintre modernism și postmodernism propuse de Ihab Hassan, în *Dezmembrarea lui Orfeu*, am observa că poststructuralismul, ca și postmodernismul, este definit de *joc* și *retorică*, de *absență* și *anarhie*, de *tăcere* și *arbitrar*, de *imanență* și *indeterminare*, stând pe urma lăsată de *semnificant* și de *suprafața rizomatică*. Sunt unite de același spirit al relativizării marilor concepte, de eliberare de povara sensului transcendental transmis cu obstinație din generație în generație.

Punctele comune sunt generate mai degrabă de modul în care ambele interpretează realul, suspendându-l. Căci postmodernismul ne-a obișnuit cu ideea că realitate însăși este un produs derivat, sau, cum spune Baudrillard, că harta precede teritoriul. Poststructuralismul, ca și postmodernismul, dezavuează marile narațiuni, pe care nu le mai poate lua de bune, convins fiind că refugiarea în limbaj este o soluție iluzorie. Sau că adevărul însuși este o mare iluzie, dar noi am uitat între timp că el este o iluzie. Au în comun perspectiva asupra subiectului autonom, care și-a pierdut autosuficiența, dispersându-se într-o multitudine de forme înscrise în limbaj. În egală măsură, ambele anulează granițele dintre *critică* și *creație*, considerându-le forme cu drepturi egale ale scriiturii. De vreme ce *prezența*, *intenția* și *reprezentarea*

nu mai domină nici un act de folosire a limbajului, diferența dintre *producerea* textului și cea discursului critic e cel puțin artificială.

2.3. *De(spre) Derrida*

Ludicul, deloc gratuit, pe care Derrida a vrut să-l instaleze în lumea științelor umane obligă; obligă la metafore, mai mult sau mai puțin fericite, la jocuri de cuvinte și aproximări; a glossa à la Derrida, iată visul unui teoretician deconstructivist. Scriindu-se despre Derrida, sau scriindu-se pe sine prin Derrida, cuvântul încearcă să-și recupereze o inocență demult pierdută și se caută pe sine în trasee sinuoase. Inclusiv confesive: pentru mine, Derrida are vocea lui Bogdan Ghiu, o voce pe care Radio România Cultural mi-a făcut-o cunoscută și mi-o aduce în mod constant. Mi-e imposibil să-l citesc pe Derrida în absența vocii lui Bogdan Ghiu, poetul suficient de curajos să-l traducă pe Derrida în limba română. O lectură din Derrida înseamnă activarea vocii filosofului francez; la fel cum, în toate comentariile, pe teme diverse, pe care Bogdan Ghiu le face la radio, găsesc urma/vocea lui Derrida.

Pusă sub semnul cuvintelor lui Montaigne, „E mai important să interpretăm interpretările, decât să interpretăm lucrurile”, revoluționara conferință *Structura, semnul și jocul în discursul științelor umane* aruncă îndoiala asupra principiilor prin care ni s-a revelat *centrul* în decursul secolelor; fie că a purtat numele de *subiect, existență, conștiință, Dumnezeu* sau *om*, acest invariant a fost semnul legitim și legitimator al unei *prezențe*. *Jocul* aducător de angoasă nu prea și-a găsit locul în acest vast spectacol al certitudinilor și al structuralității structurilor.

Predecesori, pe care Derrida și-i revendică explicit, în articularea unei critici radicale a marilor concepte sunt Nietzsche, prin critica metafizicii și a conceptelor de *ființă* și *adevăr*, Freud, prin nuanțarea identității cu sine, a conștiinței și a subiectului, dar și Heidegger, prin distrugerea reprezentării ființei ca esență. În condițiile în care gânditori diferiți sunt puși împreună și obligați să colaboreze pentru a face posibil un alt tip de filozofie, devine evidentă forța schimbării. Vremea marilor certitudini a apus, iar interogația trebuie să meargă spre fundamentele conceptelor, nu

doar să le zgârie ușor suprafețele. Recitindu-i pe Saussure și pe Lévi-Strauss, Derrida ajunge să chestioneze limitele cunoașterii, mai precis, principiile în funcție de care aceasta se organizează. Conceptele metafizice care ordonau categoriile cunoașterii sunt deconstruite, doar spre a fi dovedit profundul lor caracter cultural și istoric. Observând paradoxul centrului care este, în același timp, în interiorul și în afara structurii, Derrida constată că acesta este supus unei metamorfoze, primind forme și denumiri diferite. Și demonstrează cât de logocentrică este gândirea occidentală.

Astfel, din interiorul lui, Derrida deconstruiește sistemul, etalându-i manierele de semnificare și de ierarhizare: ideea dragă structuraliștilor, a perechilor binare (alb-negru, frumos-urât, bine-rău etc.), este de-construită de Derrida. El demonstrează că în aceste perechi fiecare termen își sprijină sensul, de fapt, pe celălalt; iar cei doi termeni nu sunt egali, unul fiind subordonatul celuilalt. Numai că, observă Derrida, prin această lipsă de autonomie, termenul superior devine dependent de celălalt, centrul tinde spre margine, iar aceasta ajunge să ocupe o poziție centrală. Deși folosesc în demonstrațiile lor aceste opoziții binare, deconstruindu-le, poststructuraliștii le etalează fragilitatea istorică, tratându-le drept rezultate ale reprezentărilor culturale *tendențioase*. Această constatare va fi extrem de importantă pentru dezvoltările feministe, postcolonialiste etc. Căci constatarea că ierarhiile nu sunt entități transcendente, în funcție de care clasificăm, o dată pentru totdeauna lumea, ci, dimpotrivă, sunt ele însele produse ale lumii, a permis subminarea discursurilor dominante și a modalităților de legitimare a acestora.

În absența ierarhiilor, care să confere stabilitate individului și valorilor la care el se raportează, ia naștere un univers des-centrat, în care sistemele de referință sunt într-o dinamică permanentă. Influențat de gândirea lui Nietzsche și Heidegger, dar și de concepțiile lui Freud, Derrida respinge ideea unui univers (textual) centrat, ordonat cuminte în jurul unui nucleu de semnificare. Căci poststructuralismul respinge ideea unui sens stabil, bine camuflat în text și care-și așteaptă lectura

eliberatoare. S-a spus¹⁰ că ceea ce a făcut Freud cu psihicul uman, scoțând în evidență complexitatea și relevanța subconștientului, Derrida a făcut cu psihismul textual: l-a obligat să-și scoată la lumină incongruențele, contradicțiile, într-un cuvânt, aporiile. Mai mult decât de ceea ce spune textul, adeptul abordărilor deconstructiviste este interesat de ceea ce *nu* spune textul. Iar multe dintre teoriile filosofului francez se dezvoltă ca reacție la împământenitele principii ce domină gândirea occidentală. *Logocentrismului* reconfortant Derrida îi opune imaginea unui univers des-centrat, aflat într-o continuă *diseminare* (împrăștiere, slăbire) a semnificației; este un univers în care sensul nu este niciodată prezent, fiind mereu amânat. Unde Saussure găsisese *prezența* în semn, Derrida găsește *absența*, înțeleasă ca *urma* unei prezențe. Astfel, semnificarea ia forma unei perpetue amânări (*différence*), prin alunecarea pe lanțuri de semnificații. De vreme ce sensurile sunt relaționale, rezultat al diferențelor față de alte semne, înseamnă că ele nu sunt un dat inerent al limbajului, ci o concretizare prin formele pe care acesta le primește.

Tradiția *fonocentrică* proclama supremația vorbirii în fața scrierii, dar Derrida lansează conceptul de *gramatologie*, insistând asupra importanței științei scrisului. În gândirea saussuriană era privilegiată *vorbirea*, cu motivația că aceasta redă mai bine sensul intenționat de vorbitor, spre deosebire de *scriere*, care convenționalizează comunicarea și este o formă derivată și degradată a vorbirii. Derrida schimbă complet raportul dintre *vorbire* și *scriere*. Pentru el, scriitura este *inaugurală* și *angoasantă*, căci „nu știe încotro se îndreaptă, nu există nici o înțelepciune care să o pună în gardă împotriva acestei precipitări esențiale în direcția sensului pe care ea îl constituie și care este, înainte de toate, viitorul său”¹¹. Sensul nu preexistă scriiturii, nici nu este moștenirea pe care scriitura o lasă; el se ițește într-un viitor etern proiectat, mereu amânat, nîcînd palpat. Implicațiile acestor afirmații pentru analiza textului literar sunt numeroase. Una dintre ele constă în faptul că nu există un înțeles în text ce trebuie

¹⁰ Peter Barry, *op. cit.*, p. 71.

¹¹ Jacques Derrida, *Forță și semnificație*, în *op. cit.*, p. 28.

decriptat și că textul critic însuși scapă de sub controlul vigilant al criticului. Nu există o relație sclav-stăpân în raport cu limbajul, totul se (de)contruiește pe teritoriul etern mișcător al negocierilor.

Derrida nu este unul dintre nihiliștii, destul de numeroși, ce-i drept, ai secolului XX; activitatea lui e mai degrabă subsumată altei intenții: „respectul și ospitalitatea față de Celălalt, înțeles ca Eveniment, ca Necunoscut, ca De-Venit (à-venir) în singularitatea și unicitatea lor infinite”¹². Iar din această etern oarbă întâlnire dintre text și pre-textul său – criticul, adică –, o întâlnire în care noutatea nu e erodată de monotonie și resentimente vechi, ia naștere iluzia unei semnificații, articulată nu în eternitatea crucificării sensului, ci în efemerul fulgurației critice.

2.4. Școala de la Yale

Prezența lui Derrida la Universitatea Yale, unde a ținut un curs anual în perioada 1975-1985, a determinat răspândirea ideilor deconstructiviste în mediul universitar. Contribuind la popularizarea scrierilor lui Derrida în America, Școala de la Yale a fost unul dintre principalii promotori ai deconstructivismului american. Din faimoasa listă a celor patru, singurul deconstructivist autentic este, de fapt, Paul de Man; ceilalți trei critici literari afiliați grupării, H. Hillis Miller, Geoffrey Hartman și Harold Bloom, fie au avut și alte opțiuni ideologice (e cazul lui Miller, marcat în prima parte a carierei de fenomenologia receptării promovată de Georges Poulet), fie au cultivat un deconstructivism mai temperat sau chiar au scris articole împotriva deconstructivismului, cum au făcut Geoffrey Hartman și Harold Bloom. Acestei prime generații a deconstructivismului american i s-a adăugat o a doua generație, reprezentată mai ales de Barbara Johnson – care a combinat deconstructivismul cu feminismul – și Gayatri Spivak. Dacă prima generație de deconstructiviști a analizat tot textele literare clasice – cele care intraseră și în canonul Noii Critici – , schimbând doar aparatul conceptual, cea de-a doua generație a operat schimbări și la

¹² Bogdan Ghiu, *Postfață la Jaques Derrida, Ulise gramofon. Două cuvinte pentru Joyce*, Editura ALLFA, București, 2000, p. 117.

nivelul materialului suspus analizei, propunând noi categorii de autori și texte.

Cei patru critici americani au publicat, împreună cu Derrida, volumul *Deconstruction and Criticism* (1979), volum care sintetizează câteva dintre trăsăturile esențiale ale deconstructivismului american. În prefața volumului, Geoffrey Hartman precizează că volumul nu este nici polemic, niciun manifest în sensul obișnuit al termenului; el este mai degrabă un studiu axat pe două categorii de probleme: statutul criticii literare și forța literaturii. Dacă discursul critic este definit de forța sa filosofică și literară, reflexivă și figurativă, forța literaturii nu stă, în nici într-un caz, în sensurile transmise. Căci limbajul literar nu poate fi redus la sens, el deschide și închide incongruențele dintre simbol și idee, dintre semnul scris și sensul asociat acestuia. De aceea, orice lectură critică reușită este un eșec care repetă eșecul textului. Acest principiu al erorii critice, singura care afirmă adevărul textului, apare atât la Paul de Man, în *Blindness and Insight*, cât și în studiul lui J. Hillis Miller, *Etica lecturii*, pe care îl vom discuta în capitolul despre teoriile receptării.

Tot în prefață, Geoffrey Hartman îi și grupează pe acești teoreticieni, în funcție de criteriul fidelității față de deconstructivism: în vreme ce Derrida, de Man și Miller sunt „boa-deconstructors”¹³, Bloom și Hartman sunt deconstructiviști în cheie soft; aceștia din urmă s-au și disociat frecvent de concepțiile deconstructiviste. Cei doi au refuzat să reducă literatura doar la *patos*, cum o consideră adesea deconstructiviștii, asociindu-i în permență și un *ethos*. Studiile incluse în volum, *The Breaking of Form*, de Harold Bloom, *Shelly Deafigned*, de Paul de Man, *Living On. Border Lines*, de Jaques Derrida, *Words, Wish, Worth: Wordsworth*, de Geoffrey Hartman și mai cunoscutul *The Critic as Host* de J. Hillis Miller, sunt lecturi deconstructiviste ale unor texte și autori canonici, lecturi, în

¹³ Geoffrey Hartman, *Preface*, Harold Bloom, Paul de Man, Jaques Derrida, Geoffrey Hartman, J. Hillis Miller, *Deconstruction and Criticism*, Routledge, London, 1979, p. ix.

pofida intențiilor declarate, polemice și manifest pentru ceea ce Școala de la Yale înțelegea prin critică literară.

Deși sunt opinii conform cărora nu putem identifica o metodologie deconstructivistă de analiză a textului literar, se poate afirma că o abordare de acest tip va urmări, cu preponderență, discontinuitățile, contradicțiile, incoerențele într-un text, și va acorda atenție detaliilor marginalului, singurele capabile să răstoarne logica aparentă a textului. Căci criticul deconstructivist nu mai este chemat să deconstruiască textul, ci să fie martorul malițios al modului în care textul se contrazice și se deconstruiește singur. Aceste texte nu doar pe ele însele se deconstruiesc, ci, în egală măsură, Tradiția în numele căreia refuză să mai vorbească.

Istoria unei campanii amânate

Un text se scrie în absența autorului; prezența lui, brutală și orgolioasă, stânjenește și distruge fragilitatea țesăturii. Autorul nu e păianjenul, aflându-se în centrul lumii pe care o construiește; el este victima prinsă și pe cale de a fi devorată. A dus-o până acolo cutezanța de a cuceri teritorii noi, dar și mândria de a-și imagina că lumea prinde viață odată cu ea sau prin ea.

Captivi pe *Insula*¹⁴ lui Ioan Groșan, hălăduim pe potecile textului, convinși că nu este scăpare din labirint, că nici un sens definitiv n-o să ne mântuie. Pe nisipurile mișcătoare ale textului nu poți clădi temeinic zgârie-nori de semnificații, poți în schimb contempla imensitatea pustiului. Iar abolirea unei verticalități inhibatoare duce la o orizontalitate în egală măsură dezarmantă, inadecvată pentru orice încercare de înrădăcinare într-un sol ostil vieții, dar prielnic textualității și chiar textualismului. Căci sensurile curg, se fluidizează. Nimic nu rămâne fixat la nesfârșit pe curgătoarele nisipuri ale textului. A trecut vremea marmurei și a pietrei. Acum se construiește cu materiale nesigure: cu apă, cu cenușă și nisip. Iar sensurile stau sub semnul unui provizorat perpetuu.

¹⁴ Ioan Groșan, *Caravana cinematografică*, Editura Cartea Românească, București, 1985.

Cuvintele „se mișcă în mine, se dezmořesc” și totuși refuză să intre cuminți în discurs, de parcă, gonite de biciul sensului – sens pe care, inconștient aproape, încă vrem să-l instaurăm –, încearcă să mai profite de ultimele lor momente de libertate. Nu se lasă cu ușurință prinse cu arcanul, căci știu că, odată intrate în fraza-armată, vor fi obligate să poarte povara unui sens contextual. Vor fi obligate să-și cunoască vecinii și împreună să tragă la carul semnificației; ajunse animale de povară, înțeleg că mare parte din frumusețea lor se pierde. Ca întotdeauna, noroiul lumii practice mânjește gratuitatea frumuseții.

Preferabil ar fi astfel să eviți o opțiune, căci o alegere definitivă îți deschide o inepuizabilă cutie a Pandorei, pentru tine, dar și pentru ceilalți. Orice alegere în borgesiana grădină cu cărări ce se bifurcă este o limitare, o crimă cu premeditare, dacă nu o fi o ritualică ucidere a ambiguității. Nimic și nimeni nu slujește mai bine ambiguitatea decât *tehnica amânării*. Amânarea dilată spațiul și timpul *ad infinitum*, distruge proporțiile și alterează ierarhiile. Ea ne/se mută dintr-un azi al stringenței într-un viitor mai relaxat tocmai pentru că acesta încă nu există, nu și-a ales încă forma – din multitudinea de viitoruri posibile – sub care ni se va prezenta. Căci prezența e tiranie, iar absența, libertate. Amânarea e forma lașității, curajoase în fața tiraniei pragmatismului. Când cizma pragmatismului strivește capul timpului-șarpe, amânarea e convinsă că, în pofida aparențelor, ea și-a făcut datoria. Pe cât a putut, a evitat intrarea în cercul definitivărilor mature, deci al morții. *Căci vinovat e tot făcutul/Și sfânt, doar nunta, începutul*. Orice produs și sens definitiv va fi suferind de păcatul limitării, orice producere va lăsa deschise intrările textualității. Ieșirea din starea de amânare duce la intrarea în starea de păcat; orice pas făcut atrage cortegii de posibile greșeli și orice salt în lumea textului închide cărări pe care nu va mai umbla nimeni vreodată. În spațiul textualității, orice pas mic al autorului e un salt uriaș pentru cititor, căci orice gest/semn mărunț arde etape de semnificare și reorganizează din mers posibile scenarii interpretative. Pune în paranteze concluzii

și adevăruri, relativizând până la necunoaștere orice fir călăuzitor, dominat de logică și de tirania prezenței.

În joaca de-a/cu „singurele jucării rămase: cuvintele”, *reprezentarea, sensul, adevărul* nu contează, ele sunt lucruri bătrânești. Contează în schimb moliciunea de pluș a cuvintelor, strălucirile lor multicolore sau sonoritatea. Pentru copii și scriitori, ele nu înlocuiesc o lume, ci sunt lumea însăși. Nominaliștii numesc *literatură* această joacă printre cuvinte, dar ce știu ei; e mai degrabă refuzul de a intra în viață, cunoscută și sub numele de realitate. Căci între *principiul plăcerii* și *principiul realității*, cine îl alege în *conștiință* de cauză pe al doilea? El mai degrabă ni se impune, iar odată cu el vin nesfârșite lanțuri de obligații. De aceea, ne este suficientă realitatea care vine peste noi, care distruge armonia proaspătului nostru cămin lingvistic, nu simțim deloc nevoia să-i întoarcem vizita. Mai ales că *orice oaspete e un străin*.

Unde autorul încearcă să scrie ceva, textul își strecoară *altceva*-ul său, care face vrednică de milă orice intenție auctorială. Căci între *ceva* și *altceva* nu e doar prezența aparent destabilizatoare a alterității, ci *ceva*-ul însuși se sprijină pe *altceva* spre a se defini. Fără *altceva*, *ceva*-ul însuși, însoțit de cortegiul de concepte legitimize, devine *altceva*. E o înstrăinare generată de însăși absența alterității.

Dar vechile obiceiuri mor greu, căci nimic nu e mai patetic decât un general fără oaste și un scriitor fără cuvinte; și totuși textul se scrie în absența comandantului suprem, iar foaia se umple „cu vorbe slobode care nu se mai căznesc să-mi dea socoteală în poziție de drepti”. Cum arată o vorbă în poziție de drepti? O fi una care are boala sinonimiei perfecte (un lepros din categoria *azot-nitrogen*), care transmite doar ce i se spune, nimic mai mult, nimic mai puțin. Mesagerul perfect care nu adaugă nimic de la el; nu e colporteurul, ci copistul copleșit de perfecțiunea/autoritatea mesajului original. O vorbă în poziția de drepti se sacrifică pentru idealul colectiv; nu interesează pe nimeni mărunta și strâmba ei biografie. Ea e chemată să slujească patria sensului și să lupte pentru intențiile auctoriale.

Și totuși, generalul-scriitor și-a pierdut și oastea, și autoritatea; insurgentele cuvinte nu-i mai recunosc nobilele intenții, nu-i mai împărtășesc eroicul plan de cucerire a lumii prin cuvânt. Nici măcar nu se obosesc să-i dea mult râvnitul onor. Generalul-scriitor nu mai merită respectul cuvintelor; prea le-a pierdut în lupte de cucerire a sensului. Un sens străin lor, deși li se tot spunea în discursuri de încurajare și moralizatoare că este o luptă legitimă, că nu contează câteva pierderi de vieți pentru un ideal atât de mare. S-au lepădat cuvintele de măreția idealului și au ajuns la concluzia că le e mai aproape propria piele, decât cămașa victoriilor altora. Lipsit de sprijinul necondiționat al cuvintelor, generalul-scriitor nu mai poate mărșălui cu trupele sale prin fața publicului; obligate să fie doar carne pentru tunul interpretării, forțate să renunțe la micile lor vanități sonore și semantice pentru a intra în ritmul general al frazelor cadentate, cuvintele au hotărât să se revolte. Lasă scriitorului iluzia omnipotenței – nu pot să-l abandoneze chiar așa, lungile campanii de cucerire a sensului i-au apropiat, zile și nopți de plănuire a ofensivei asupra unei fraze, asupra unei pagini creează legături care nu dispar cu una, cu două – și, la adăpostul întunericului textual, se revoltă.

Greșeala lui capitală a fost că s-a vrut general; alții mai modești și-au dat seama că poetul, ca și soldatul nu doar că nu are viață personală, dar ar trebui să renunțe la visul bastonului de mareșal/general, pe care cică l-ar purta în raniță. De aici i se trage, de fapt, răzmerița tropilor-trupe; în loc să fie soldatul docil, purtat în lupte de generalul-cuvânt, el și-a imaginat că are necesara autoritate spre a purta o luptă care, în pofida aparențelor, nu este a lui. Că va lua prizonieri – ce sunt cititorii dacă nu nevinovații prizonieri prinși rătăcind pe câmpurile textului –, că va fi purtat pe brațe în triumf, că, în sfârșit, toate eforturile lui vor fi recunoscute. Inamicul public va fi înconjurat și silit să cedeze în fața supremației sensului. Cu atâtea sacrificii lingvistice la activ, cu atâtea leșuri de cuvinte abandonate pe altarul sensului, scriitorul e întotdeauna autorul unei *pagini vinovate*.

Ușor nu-i este scriitorului; avea oricum presiunea „unui nevăzut public mut, foșgăind ostil dincolo de cortină.” Căci

evident, ca oricărui scriitor, și lui îi plac luminile rampei, deși mai vechi confrăți l-au avertizat că literatura trebuie de-teatralizată. Că trebuie să te debarasezi de trupele numeroase, de tragedii colective, și să pui lumina reflectoarelor pe un singur individ. Dar el n-a înțeles; a mobilizat și mai multe trupe, convins fiind că spectatorii vor fi amuțiți de un spectacol al grandorii și al puterii, instaurator de ordine. De aceea, scena se rupe; de o parte publicul, de cealaltă, cuvintele, iar în hăul ivit la mijloc, scriitorul, incapabil să mai lege cele două țărmuri. Cuvintele nu-l ascultă, publicul îi este ostil, încotro să o ia? Poate dacă ar reuși să convingă măcar un singur cititor – „singura-mi fidelă spectatoare” – să-l trateze cu toată onestitatea de care este în stare, poate ar mai avea o șansă. Poate acestui mărunț gest s-ar alătura și câteva cuvinte, e imposibil să nu le însuflețească.

Dar și pe acest unic cititor, în loc să-l seducă, îl ia cu asalt; chiar dacă – și de aceea devine suspect – neagă acest lucru: „asta nu înseamnă că rândurile acestea încearcă să te rețină în spațiul alb al unei pagini vinovate”. Culmea sau preteriție este că articularea în scris a acestui gând i-a și încarcerat cititoarea în cuvânt. Iar pagina, sărmana, e vinovată nu doar pentru că e spațiu carceral, ci și pentru că, neputincioasă martoră, re-aduce în fața ochilor străinilor cititori, infinitul detenției. Mai degrabă scapi din viață, decât din text de închistarea privirii falocentrice. Căci, pe cât de aparent nesigură, pe atât de plină de vanitate este: „visul meu, povestea lui îți dau o consistență, un relief, ție, femeii previzibile, normale, sănătoase care cu toată liota ei de mătuși, de griji, de tabieturi și iluzii se duce glonț spre moarte...” Echilibrul e restabilit, căci femeia dă viață, iar bărbatul-scriitor o vindecă de moarte. Oare? Poate doar o suspendă la infinit în lumea carcerală a textului, poate doar îi curmă evoluția spre a o admira, mumificat-textualizată, perfectă lui creație. Oricum, falocentrismul acesta auctorial o să-l coste, și cu atât mai spectaculoasă îi va fi căderea. Căci se prea poate, într-un infinit și nevăzut joc cu marionete, și scriitorul acesta trufaș să fie o creație de-a altuia, suspendată într-un univers al orgoliilor. În condițiile în care *totul este text*, lucrurile

își mai pierd din încrâncenare. Paradoxal, tocmai autorii sunt mai greu de convinși de acest lucru.

Fără o armată de cuvinte sub ascultare, ba, mai mult, fără posibilitatea de a rosti cuvinte, scriitorul e abandonat pe o insulă unde scrisul îl pre-există și îi formează vorbirea. Vorbirea fiind abolită, *nu mai am cuvinte*, scrisul altora ne definește; de fapt, scrisul nu *apartține* altora. Nicicând nu posedăm cuvintele, ci ele ne fac ocazional onoarea de a ne locui. Autorii sunt doar numele sub care cuvântul se arată în lume.

Incapabil să rostească propriile cuvinte, adus la tăcere și condamnat la lectură, orgoliosul scriitor cunoaște o binemeritată pedeapsă. Deposedat de cuvinte, el ajunge să-și construiască limbajul familiar din limbajul literar al altora; iar literatura își pierde statutul de artă a cuvântului, integrându-se banalității cotidiene. Comunicarea uzuală devine una literară, iar artificiile scriiturii devin vizibile, de vreme ce viața însăși imită literatura. Folosindu-se de citate ca de linguri, locuitorul insulei-carte se construiește nu doar textual – atunci ar mai fi avut o șansă –, ci chiar intertextual; oricum, vorba lui Derrida: *iterability alters*. La confluența dintre Cehov și Sadoveanu, sau Caragiale și Jules Verne, se scurge ziua și se naște o identitate.

Buimăcit, rupt de trecut și suspendat într-un prezent ambiguu, bătrânul general rămas la vatră este adus în situația de a se descoperi: „ce conta cine eram, cine erai, identitatea persoanei mele nu mă interesa, n-avusesem niciodată obsesia ei”. O autocunoaștere pe care o respinsese, dar care acum i se impune tocmai ca modalitate de a-și ocupa locul pe harta insulei-text. Dincolo de biografiile altora, adus la tăcere de paginile apăsătoare ale altor cărți, el încearcă să-și găsească un nume. Să dea un alt răspuns (poate același) la întrebarea *Ce este un autor?* Călcând pe o tradiție care a început deja să se descompună, săpând într-un sol livresc, scriitorul se descoperă personaj în propria carte. Fără a avea siguranța faptului că această carte ce s-a scris/ce se scrie îi aparține. Mai sigur este că el (și noi) îi aparținem.

Oricât de multe strategii ficționale va folosi, oricât de mult își va proclama autosuficiența – o autosuficiență ce este doar

forma unei spaimă atavice –, critica va sta întotdeauna pe o carte. Și chiar dacă își va respecta gazda, va fi un oaspete cu foarte mult bun simț, va îndrepta cutele textului și va aerisi spațiul textual ca acesta să nu păstreze mirosuri străine, chiar dacă nu va lăsa nici măcar o *urme* vizibilă, simpla lui trecere, pasageră ca orice altă lectură, va modifica pentru totdeauna textul.

TEORIILE RECEPTĂRII

Reprezentanți: Louise Rosenblatt, Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser, Georges Poulet, Stanley Fish, Paul Ricoeur, Umberto Eco, Norman Holland.

Studii reprezentative:

- Hans Robert Jauss – *Experiență estetică și hermeneutică literară*
- Wolfgang Iser – *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic*
- Paul Ricoeur – *Conflictul interpretărilor. Eseuri de hermeneutică I, De la text la acțiune. Eseuri de hermeneutică II*
- Stanley Fish – *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*
- Umberto Eco – *Lector in fabula*
- Georges Poulet – *Conștiința critică*
- Norman Holland – *The Dynamics of Literary Response*
- Matei Călinescu – *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*

- Paul Cornea – *Introducere în teoria lecturii*

Concepte-cheie: orizont de așteptare, răspuns, comunitate interpretativă, competență, temă identitară, strategii interpretative, negocierea sensului, arhilector.

1. Istoric și reprezentanți

Teoriile receptării au apărut ca reacție la exclusivismul textual al abordărilor formaliste și ale Noii Critici, ce au dus aproape spre o mumificare a textului. Se ajunsese la artificializarea și schematizarea construcției lingvistice numite text, ignorându-se tocmai elementul care face posibilă existența textului, cititorul; căci în absența unui cititor care să parcurgă textul, acesta nu iese din

starea de virtualitate spre a-și îndeplini statutul de obiect estetic, magnific prin propria-i arhitectură. Literatura este mult mai mult decât un univers autosuficient; ea este, poate în mai mare măsură, definită de efectele pe care le are asupra cititorilor. Bine ancorat în estetica filosofiei clasice, Titu Maiorescu observa în cunoscutul său studiu *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867* că imaginile artistice nu pot fi evaluate în abstract, menirea poeziei fiind să „se deștepte prin cuvintele ei imagini sensibile în *fantazia auditoriului* (s.n.)”¹. Abia în momentul în care o sensibilitate receptoare rezonază, abia când s-a stabilit o legătură între text și interpret, se poate evalua impactul acestui text și se poate vorbi, de fapt, despre existența unui text.

Dacă plasăm teoriile receptării în contextul mai amplu al hermeneuticii, observăm că nu putem subsuma caracterului polemic o întreagă tradiție hermeneutică, mult mai veche decât abordările formaliste ale secolului XX. Așa cum definește Ricoeur hermeneutica textului, ea este un model de critică totală, ce îmbină obiectivitatea științifică a abordării cu (auto)reflecția și proiectarea; sarcina hermeneuticii este „de a căuta în textul însuși, pe de o parte dinamica internă ce domină structurarea operei, pe de altă parte puterea operei de a se proiecta în afara ei și de a da naștere unei lumi care ar fi cu adevărat «lucrul» textului. Dinamica internă și proiecția externă este ceea ce eu numesc *travaliul* textului. Hermeneutica are sarcina să reconstruiască acest dublu travaliu al textului”². Putem lesne deduce din această definiție că toate abordările critice prezente în acest volum își găsesc locul în amplul proiect hermeneutic. Incluse în categoria *explicației* sau în cea a *înțelegerii*, sau tocmai evitând această delimitare, abordările la care am făcut și vom face referire se subordonează hermeneuticii înțeleasă în sens larg. Dată fiind această vastitate a câmpului hermeneuticii, ne vom

¹ Titu Maiorescu, *Critice*, Ediție îngrijită, tabel cronologic, aprecieri critice și bibliografie de Domnica Filimon, prefață de Gabriel Dimisianu, Editura Albatros, București, 1998, p. 13.

² Paul Ricoeur, *Despre interpretare*, în *De la text la acțiune. Eseuri de hermenutică II*, traducere și postfață de Ion Pop, Editura Echinox, Cluj, 1999, p. 31.

referi doar la teoriile receptării (*grosso modo* definite ca melanj de fenomenologie și hermeneutică), curentul critic cel mai apropiat de specificul gândirii hermeneutice.

Implicațiile, dar și ramificațiile teoriilor receptării sunt, de fapt, extrem de complicate; pentru a construi o perspectivă (nici măcar exactă, cu atât mai puțin completă), ample argumente filosofice, psihologice sau lingvistice sunt activate. Căci se combină fenomenologia cu hermeneutica³, și psihologia lecturii cu cognitivismul. E suficient să ne gândim la definiția pe care o dă Paul Cornea lecturii, spre a vedea cât de profunde sunt implicațiile cognitive ale acesteia: „prin lectură se înțelege ansamblul activităților perceptive și cognitive vizând identificarea și comprehensiunea mesajelor transmise scriptic”⁴. În decodarea specificului receptării ne interesează și ce tip de cunoaștere aplicăm în perceperea realității, subiectivă sau obiectivă, ce resorturi psihologice sunt angrenate în actul lecturii, până unde merge libertatea/adevărul cititorului în raport cu textul. Și, nu în cele din urmă, unde stă și ce este, de fapt, înțelesul unui text? E o entitate pre-lingvistică sau lingvistică?

Caracterul heteroclit al teoriilor receptării, cu dezvoltări poststructuraliste, feministe sau psihanalitice, ne face să putem vorbi cu greu despre o metodă unitară de abordare a textului literar. În încercarea de a defini teritoriul teoriilor receptării, în capitolul introductiv al volumului *Reader-Response Criticism. From Formalism to Poststructuralism* (JHU Press, 1980), Jane P. Tompkins consideră că putem încadra aici toate studiile axate pe problematica cititorului, a actului de lectură sau a răspunsului la lectură. În pofida acestei diversități, rămâne totuși accentul pus pe actul personal (sau colectiv) al receptării, și favorizarea acestui pol, în detrimentul obiectului textual sau al instanței auctoriale. Disiparea unității, pe care autorul și textul încă o mai asigurau, prin pulverizarea semnificațiilor în acte individuale de receptare,

³ În articolele din volumul, *De la text la acțiune. Eseuri de hermeneutică II*, mai ales în articolul *Pentru o fenomenologie hermeneutică*, Ricoeur cercetează delicata relație dintre fenomenologie și hermeneutică.

⁴ Paul Cornea, *Introducere în teoria lecturii*, Editura Minerva, București, 1988, p. 1.

slujește afirmării unei cunoașteri relativizante și personale. Căci elitismul interpretării unice, al sensului bine camuflat în text, pe care doar cititorul inițiat îl descoperă, lasă loc democrației pluralității sensurilor, orgolios proclamată de fiecare cititor.

Rădăcinile filosofice ale acestor concepții le găsim în fenomenologia începutului de secol XX, care chestiona posibilitatea cunoașterii obiective. Proclamând primatul conștiinței, singura capabilă să traducă în forme realitatea, Edmund Husserl surprinde relația de dependență dintre actul gândirii și obiectul asupra căruia se exercită reflecția. În absența certitudinii existenței independente a lucrurilor, accentul se mută pe percepția lor, căci cum spune Husserl, orice conștiință este conștiință a ceva. În prim plan nu mai stă *obiectul*, ci manifestarea lui în conștiință, dispărând astfel distanța dintre procesul gândirii și obiectul asupra căruia se exercită gândirea, căci cele două elemente își demonstrează interdependența. Gândirea fenomenologică a marcat profund critica literară, deschizând teren pentru impulsivitatea și legitimarea abordărilor *subiective*. De vreme ce opera literară nu există obiectiv, în afara celui care o receptează, înseamnă că ea reprezintă chiar experiența cititorului. Probabil cele mai vizibile efecte sunt la nivelul teoreticienilor Școlii de la Geneva, Georges Poulet, Jean Starobinski, Jean Pierre Richard și Jean Rousset.

Modelul de gândire propus de Edmund Husserl este continuat/contrazis de Martin Heidegger, care re-aduce ființa în lumea de care aceasta aparține. De vreme ce suntem parte a lumii reale – dominați de faptul de a fi în lume –, nu ne putem obiectiva la modul absolut, astfel încât să o/ne contemplăm din exterior. Iar procesul de înțelegere ce domină acțiunile noastre nu este orientat exclusiv spre exterior, ci ține tocmai de propria ființă; sau, cum mult mai clar explică Terry Eagleton: „Înțelegerea nu este, înainte de toate, o problemă de «cogniție» izolabilă, un act anume pe care îl performez, ci parte a înseși structurii existenței umane, întrucât eu trăiesc uman doar printr-o continuă «proiectare» înainte a propriei ființe, recunoscând și realizând noi posibilități

de ființare”⁵. Heidegger nu propune astfel o hermeneutică a literaturii, ci a ființei, înțeleasă ca modalitate de a fi în lume.

Student al lui Heidegger, Hans-Georg Gadamer tratează problematica înțelegerii, raportând-o la tradiție, dar și la practicile prezentului. Este remarcabil modul în care se constituie aceste serii de magistri-discipoli, cum gândirea fiecăruia este continuată, nuanțată sau contrazisă, de la generație la generație; căci în acest lanț Husserl-Heidegger-Gadamer, ultimul este, la rândul său, reiterat și reinterpretat de Jauss și Iser, foștii lui studenți. Într-o lectură permanent implicată, simultan condescendentă și subversivă.

În faimosul său studiu, *Adevăr și metodă* (1960), Gadamer respinge limitările filosofiei romantice, schimbând percepția comună asupra *prejudecăților* și demonstrând ce rol benefic au ele în realizarea procesului de înțelegere. Mai mult decât prin *judecățile* sale, individul se definește prin *prejudecățile* sale, care devin *realitatea istorică* proprie ființei. Datorită *prejudecăților* noastre istorice și culturale putem iniția un dialog cu textul, iar procesul înțelegerii este rezultatul acestei puneri în comun a datelor prezentului cu realitatea textului. Scopul ultim al acestei întâlniri nu este captarea înțelesului final al textului – de vreme ce sensul nu este definitiv, iar indivizii nu se pot sustrage devenirii istorice –, ci înțelegerea prezentului istoric în care textul este receptat și a modului în care acesta dialoghează cu trecutul. Realitatea istorică primește importanță tocmai pentru că generează un *orizont*, iar textul devine astfel un pretext pentru a înțelege evoluția *prejudecăților* noastre critice.

Și Paul Ricoeur vorbește despre distanțarea ce însoțește receptarea; nu este vorba însă doar de distanțarea interpretului de text, ci și a interpretului de sine însuși. În studiile sale dedicate hermeneuticii, Ricoeur construiește o imagine complexă asupra textului și asupra modului în care, fenomenologic, textul lucrează asupra cititorului său. Orice text *propune* o lume, iar această *propunere* și-o apropiază, de fapt, interpretul. O lume care nu se află *în spatele textului* și nu ia forma unei intenții ascunse pe care opera ar tot încerca să o camufleze. Ea se află *în fața textului*, „ca

⁵ Terry Eagleton, *op. cit.*, p. 82.

fiind ceea ce opera desfășoară, descoperă, dezvăluie”⁶. Contactul cu această *lume* îi va permite cititorului să-și dezvolte un sine mai bun, dar un sine care se naște tocmai prin abandonul sinelui: „ca cititor, eu nu mă găsesc decât pierzându-mă”⁷. Întâlnirea dintre ficțiunea textului și jocurile identitare ale eului va genera înțelegerea, fenomen ce este, în egală măsură, apropiere și îndepărtare.

Deși e dificil de spus cu exactitate când anume au luat naștere teoriile receptării – de vreme ce chiar poeticile clasice (Aristotel, Platon) puneau accent pe receptare –, se pare că Louise Rosenblatt, prin *Literature as Exploration* (1938), ar fi determinat decisiv impunerea teoriilor critice ale receptării; ea a propus o *teorie tranzacțională*, căci, în viziunea ei, experiența literară era un schimb, o tranzacție între text și cititor. Ea atrage atenția asupra rolului jucat de competența cititorului, intelectuală, socială, lingvistică, în constituirea sensului. Louise Rosenblatt propune, într-un model sociologic al lecturii, inclusiv gruparea cititorilor pe categorii, în funcție de vârstă, gen, ocupație sau etnie. Textul literar nu este astfel cadru de manifestare pentru *informație*, ci pentru *experiență*.

Principiile acestei mișcări critice au fost nuanțate în textele mai multor teoreticieni, cei mai reprezentativi fiind reuiniți în celebra Școală de la Konstanz, Hans Robert Jauss și Wolfgang Iser, sau în la fel de celebra Școală de la Geneva; și alți cercetători, ca Stanley Fish sau Umberto Eco, au descris mecanismele care definesc interacțiunea dintre text și cititor, condițiile care influențează actul lecturii, modul în care se modifică, în timp și în spațiu, în funcție de elemente individuale sau colective, actul receptării și, implicit, opera literară. Toate aceste teorii punând bazele, cum spune Wolfgang Iser, unei *industrii a interpretării*.

⁶ Paul Ricoeur, *Funcția hermenutică a distanțării*, în *De la text la acțiune. Eseuri de hermenutică II*, traducere și postfață de Ion Pop, Editura Echinox, Cluj, 1999, p. 110.

⁷ *Ibidem*.

2. Ideologie și studii reprezentative

Chiar dacă teoretic funcționează distincția dintre *receptare* și *lectură*⁸, noi nu vom dezvolta această distincție, ci vom considera lectura o formă privilegiată a receptării literare. Căci perspectivele contemporane asupra lecturii au depășit disocierea *obiect-subiect* și imaginea cititorului-receptacul al conținuturilor textului, mizând pe o activă constituire a sensului (sensul textului, dar și cel al conștiinței cititoare) în chiar actul lecturii.

Într-un fel sau altul, majoritatea teoriilor receptării pot fi subsumate celor două mari direcții: *subiectiviste* și *obiectiviste*. Diferențele dintre aceste categorii țin, după cum precizează Ian Maclean⁹, și de perspectivele diferite, *logiciste* sau *istoriste*, asupra sensului. În prima categorie intră teoriile care susțin că sensul este o entitate ideală și poate fi recunoscut de cititori diferiți, în variate contexte istorice. Toate lecturile devin o vânătoare a sensului, unic și greu de prins într-o secvență de discurs. Pe de altă parte, perspectivele istoriste asupra sensului consideră că sensul este un eveniment istoric, dependent de contextul în care apare și de situarea istorică a interpretului său. Iar textul își lărgeste sfera de influență devenind și suma lecturilor sale. Aceste concepții diferite nu se manifestă exclusiv în diacronie, ci coexistă pe același palier temporal, subsumate fiind unor direcții complementare de decodare a specificului receptării. Tratatând și el această problemă, în încercarea de a răspunde la întrebarea *Descoperim sensul sau îl construim?*, Paul Cornea¹⁰ observă că în actul lecturii asociem cele două tipuri de atitudine; atitudini care nu stau sub semnul unui purism absolut, căci și lectura care *construiește* sensul se folosește de un set de

⁸ Referindu-se la această chestiune, Paul Cornea precizează: „noțiunea de «lectură» privilegiază ceea ce textul *conține*, pe când noțiunea de «receptare» – ceea ce subiectul *reține*, potrivit personalității sale și circumstanțelor” (Paul Cornea, *Introducere în teoria lecturii*, Editura Minerva, București, 1988, p. 4).

⁹ Ian Maclean, *Reading and Interpretation*, în *Modern Literary Theory. A Comparative Introduction*, second edition, edited by Ann Jefferson and David Robey, B.T.Batsford Ltd, 1992, p. 123

¹⁰ Paul Cornea, *op. cit.*, p. 128.

convenții automatizate, și lectura care *descoperă* sensul uzează de resursele imaginative.

Mutațiile produse de teoriile receptării în studiul literaturii sunt numeroase, ele generând, după Marcel Corniș-Pop, trei categorii de schimbări:

- *de la ontologia textuală la o dialectică a lecturii*: lectura devine un proces dinamic, variabil, care distruge stabilitatea ontologică a operei. De aceea, în opinia lui Fish, cititorul devine „centrul de referință al poemului”, „subiectul său real”. Și pentru Iser, cititorul are rolul de a completa golurile textului, definitivându-i, temporar, sensurile. De fapt, abia prin actul lecturii, cititorul concretizează virtualitatea funciară a oricărui text. Subiectivitatea receptorului nu mai este respinsă, ea devine o condiție importantă, chiar dacă nu esențială, a acestui proces. Lectura nu este un proces liniar, ci are un traseu în zigzag, construit prin presupuneri, revizuri, anticipări, în funcție de datele pe care le oferă, gradual, textul și de modul – uneori diferit de fiecare dată – în care alegem să le interconectăm.
- *de la analiza formalistă la receptarea estetică*: mutând accentul de pe text pe receptarea acestuia, aceste teorii descriu seturi de raporturi existente între cititor și text; un astfel de demers dezvoltă Jauss, care găsește cinci atitudini estetice prin care cititorul se identifică cu eroul literar: *identificare asociativă*, *identificare admirativă*, *identificare simpatetică*, *identificare kathartică* și *identificare ironică*.
- *de la produs la proces, de la mesajele literare la producerea și receptarea lor prin lectură*: astfel, operele care formează canonul unei istorii literare au acest statut nu pentru că au o valoare intrinsecă, ci pentru că ele sunt rezultatul unui anumit tip de raport cu *orizontul de așteptare*.

În pofida diversității lor, ele au în comun accentul pus pe cititor și pe relația pe care acesta o stabilește cu textul. Au fost distinse, evident generalizând, trei mari nuclee în teoriile receptării:

1. cele care țin cont de experiența și psihologia cititorului;
2. cele care valorizează competența retorică și lingvistică a receptorilor;
3. cele care tratează cititorul ca exponent cultural și istoric.

Fiecare dintre cele trei categorii se construiește, de fapt, la granița dintre teoriile receptării și alte școli critice; primele tind mai ales spre psihanaliză, cele din a doua categorie se apropie de structuralism, iar teoriile care sunt interesate de dimensiunea istorică a cititorului dau credit abordărilor sociologice.

Citind lectura prin relectură, conștient că distincția este greu, chiar imposibil de susținut, Matei Călinescu găsește că scopul final al lecturii este continuarea lecturii. Iar studiul său de istorie, poetică și pragmatică a lecturii, volumul *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, găzduiește numeroase dimensiuni ale lecturii – (a)temporalitatea lecturii, genul, locurile și vârstele lecturii, ludicul lecturii, lectura ca activitate detectivistă sau psihologia/psihanaliza lecturii–, dar și *modele* de (re)lectură tributare unei temporalități personale. Volumul fascinează prin histrionismul (re)lecturii propuse, căci lectura nu este nicicând un singur și unic fenomen; pe cât de diferite sunt manifestările sale, pe atât de multiforme sunt definițiile pe care le cunoaște. Căci organizarea în funcție de o unică accepție asupra lecturii ar fi dus la o convergență ideatică ce nu este deloc în spiritul fenomenului lecturii. Fenomen irepetabil fiind, chiar și în cazul aceluiași cititor, actul lecturii respinge definirea univocă.

2.1. Școala de la Konstanz

Legându-și numele de cunoscuta universitate germană, dar mai ales de studiile lui Hans Robert Jauss și Wolfgang Iser, această direcție de investigare a textului literar s-a manifestat mai ales între anii 1960-1970. Propunând un alt fel de istorie a literaturii, una care să nu mai fie scrisă din punctul de vedere al

creatorilor, ci al consumatorilor, Jauss dinamitează maniera tradițională de a face istorie literară. Faimoasa sa prelegere, *Istoria literară ca provocare a științei literaturii*, considerată autentic program al Școlii de la Konstanz, tratează explicit aceste probleme. Astfel, critica literară nu se mai concentrează pe text și pe autorul său, ci urmărește traseul sinuos al receptării textului, modificările de lectură și de înțelegere suferite în variate epoci istorice, într-un continuu dialog al trecutului cu prezentul. Istoria literaturii, preocupată de evoluția convențiilor literare și a structurilor, devine așadar istoria receptării literaturii.

Și pentru că *orizont de așteptare* este o sintagmă centrală în estetica receptării, se cere definită. Făcută cunoscută de Jauss, sintagma este o dezvoltare a conceptului *orizont* care apare la Hans-Georg Gadamer. Dacă la Gadamer conceptul avea un sens mai restrictiv, referindu-se la perspectiva limitată pe care o avem asupra lumii¹¹, la Jauss conceptul vizează tocmai sistemul de așteptări cu care cititorul vine la întâlnirea cu textul. Și atunci evaluarea textului poate fi făcută în funcție de reacția cititorilor cu precizarea că, cu cât textul zdruncină mai mult orizontul de așteptare al cititorului, cu atât sunt mai multe șanse ca acel text să fie valoros. Câtă vreme textul nu subminează acel orizont și vine ca o continuare firească la ceea ce cititorii știu/vor deja, există mari șanse ca respectivul text să fie de o valoare literară îndoielnică. Aici s-ar putea dezvolta o întreagă teorie asupra literaturii kitsch și a numeroaselor moduri prin care aceasta știe să își atragă publicul. Referitor la relația de dependență dintre valoare și public, reținem opinia lui Gertrude Stein, ce își manifesta nemulțumirea că operelor de artă le este recunoscută valoarea abia când se clasicizează și nu mai irită publicul; și remarca, în schimb, că frumusețea continuă să fie frumusețe chiar și când irită.

Astfel, orizontul de așteptare ar sintetiza trei aspecte: „experiența prealabilă pe care o are publicul în privința genului în

¹¹ Este o idee lansată de Robert C. Holub, în *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms*, edited by Irene Rima Makaryk, University of Toronto Press, 1993, p. 15.

care se înscrie textul; forma și tematica operelor anterioare, a căror cunoaștere noua operă o presupune (o competență intertextuală); opoziția între limbajul poetic și cel practic, între lumea imaginară și realitatea cotidiană”¹². De aceea, *înțelegerea* apare în momentul în care *orizontul* cititorului fuzionează cu cel al operei.

De mare impact sunt și teoriile dezvoltate de Wolfgang Iser în *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic*. Dacă ar fi să fim riguroși conceptual, am spune că teoriile cercetătorului german depășesc cadrul esteticii receptării, integrându-se în ceea ce se numește *estetica efectului*. Este, de altfel, o disociere pe care o face și Romanița Constantinescu în prefața ediției românești a operei lui Iser. Echivalând estetica receptării cu interacțiunea dintre text și lumea extratextuală, și pe cea a efectului cu deschiderea textului spre cititor și a cititorului spre text, într-o încercare de a surprinde evenimentul unic al comunicării cu opera, traducătoarea observă că estetica efectului nu o exclude pe cea a receptării.

În realitate, Iser depășește variantele rudimentare ale acestor teorii, în care receptarea era tratată exclusiv în cheie sociologică, prin analiza maselor de cititori. El propune în schimb o fenomenologie a lecturii în care textul, reprezentat de actele sale de sesizare, se traduce în conștiința cititorului. Lectura devine astfel un joc al rolurilor, scopul ei final fiind reconfigurarea identitară; căci din întâlnirea cu textul, o întâlnire care nu e lipsită de ezitări, tatonări, tăceri și goluri, cititorul se vede pe el în actul lecturii, își poate urmări și negocia propriile interpretări. În consecință, „experimentarea textului modifică propria mea experiență”¹³.

Nuanțate și suficient de operaționale, teoriile lui Iser nu idealizează cititorul, ci pun delicat accentul pe relația acestuia cu textul. De fapt, Iser nici nu crede în *cititorul ideal*; sau crede în el

¹² Gerard Genette, *Marile curente ale criticii literare*, Editura Institutul European, Iași, 2000, p. 67.

¹³ Wolfgang Iser, *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic*, traducere din limba germană, note și prefață de Romanița Constantinescu, traducerea fragmentelor din limba engleză de Irina Cristescu, Editura Paralela 45, Pitești, 2006, p. 292.

în măsura în care acesta este *ficțiune*. Ancorat în realitatea empirică, *cititorul ideal* este chemat să actualizeze întreg potențialul de sens al textului. Iar dacă acest lucru i-ar reuși, ar fi, de fapt, un eșec al literaturii în genere, care s-ar vedea atât de ușor încapsulată într-o singură lectură. Conceptul pe care-l propune Iser este cel de *cititor implicit*, creație a textului și partenerul de dialog al naratorului.

Diferențiind între *efect* – care implică cititorul în text – și *explicație* – care raportează textul la cadre de referință –, Iser militează pentru un cititor capabil să permită manifestarea pleneră a textului: cititorul „este astfel cel care creează condițiile necesare pentru ca textul să se poată depăna și etala în voie”¹⁴. Va fi depășită astfel separația *subiect-obiect*, iar sensul nu va mai fi explicabil, ci va fi experimentat drept efect estetic. Demonstrând depășirea structuralismului spre un cadru de gândire poststructuralist, Iser susține că în centru interesului trebuie să stea procesul de constituire a sensului, și nu sensul, ca element ce ar trebui identificat prin intermediul interpretării.

Iser propune o interacțiune dinamică între text și cititor, căci textul se deschide cititorului prin *structura de apel*, care este clar superioară intenției auctoriale. Această structură nu este pasivă: folosindu-se de ea, textul declanșează anumite acte; prin dezvoltarea acestor acte, textul se traduce în conștiința cititorului. Iar acest proces nu se consumă în simultaneitate¹⁵, căci nu asimilăm textul pe loc, într-un raport de tipul subiect-obiect. Perspectiva propusă de Iser este mai provocatoare căci, pentru el, „cititorul se mișcă înăuntrul obiectului ca un punct de perspectivă”¹⁶, iar identitatea operei se construiește printr-o sinteză a etapelor de lectură. Toate deciziile de selecție pe care le ia cititorul în diferitele etape ale lecturii contribuie la constituirea unui act de lectură personalizat. Căci în interacțiunea dintre text

¹⁴ Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 64.

¹⁵ Asupra acestui lucru atrăsese atenția și Roman Ingarden, care observase că orice obiect estetic se constituie printr-un proces temporal prelungit.

¹⁶ Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 247.

și cititor un rol nodal îl au golurile textului, pe care cititorul e chemat să grefeze propriile interpretări.

Perfect condusa demonstrație a lui Iser demonstrează cât de mult s-au pripit adepții Noii Critici eliminând cititorul și încărcătura lui psihologică din spațiul pur al textului. Și chiar dacă au conștientizat faptul că *poemul aparține publicului*, morbul evaluării – făcute după criterii obiective și în afara oricărei umbre de îndoială metodologică – i-a împiedicat să vadă potențialul de plusvaloare pentru cititor. Căci în gândirea lor texto-centrică, cititorul era un element destabilizator.

Dincolo de (sau poate tocmai de acest lucru generată) perspectiva asupra lecturii, studiul lui Iser conturează în plan secund o imagine convingătoare și de mare rafinament asupra textului literar și operei literare. În gândirea lui Iser, *textul literar* și *opera literară* nu sunt concepte similare, opera fiind superioară textului: „opera reprezintă faptul de a fi constituit al textului în conștiința cititorului”¹⁷. Opera reprezintă întâlnirea textului cu cititorul și este, în egală măsură, reconfigurarea structurii lingvistice în sensibilitatea umană, dar și reconfigurarea experienței umane prin impuls literar. Se renunță astfel la imaginea textului static, dominat de intenție și supus mimetismului. Toată ambiguitatea (pseudo)referențialității și poziționării lui ontologice este discret filtrată prin actul lecturii și al comunicării/generării de experiențe. Rupt de îndatoririle lui mimetice, înzestrat cu strategii textuale menite doar să genereze acte de lectură revelatorii, textul literar stă sub semnul unei fragilități performative, fiind în același timp structură, dar și apel către o lectură eliberatoare.

2.2. Școala de la Geneva

Nu foarte departe de abordarea fenomenologică a Școlii de la Konstanz sunt lucrările teoreticienilor Școlii de la Geneva.

¹⁷ Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 83.

Cu predecesori precum Marcel Raymond¹⁸ și Albert Béguin, criticii Georges Poulet, Jean Starobinski, Jean Rousset și Jean Pierre Richard resping abordările obiective ale operei de artă, propunând în schimb participarea afectivă a cititorului la constituirea operei. Dar nu e vorba despre impregnarea în subiectivism a actului receptării, ci despre jocul structurilor de conștiință. Preocupați de specificul spațiului interior construit de scriitori, ei urmăresc strategiile de revelare a identității creatoare. Accentul nu cade pe virtuozitatea estetică a textului, ci pe treptata dezvăluire a conștiinței de sine. Ei stipulează primatul experienței (a autorului, dar și a cititorului) în receptarea literaturii.

De vreme ce Jean Rousset și Jean-Pierre Richard nu sunt chiar emblematici pentru teoriile receptării, Jean-Pierre Richard apropiindu-se mai degrabă de o critică tematică, dar un tematism îndepărtat de cel clasic, îndatorat mai degrabă psihanalizei inconștientului, vom face referiri la Georges Poulet și Jean Starobinski. Și pentru că Poulet este cel care aproape a oferit o metodologie de interpretare a textului literar, emblematică pentru această grupare, o vom detalia puțin. Ea este dezvoltată mai ales în *Fenomenologia conștiinței critice* și în *Conștiință de sine și conștiință a celuilalt*. O condiție esențială pentru actul critic este identificarea între *conștiința cititoare* și *conștiința citită*, căci „nu poate exista critică fără o mișcare primă prin care gândirea critică se strecoară în interiorul gândirii criticate și se instalează provizoriu în ea, în rolul de subiect cunoscător”¹⁹. A putea cuprinde textul în discurs critic înseamnă, în primul rând, a-i lectura orizontul mental, a pune în comun trăirile criticului cu cele ale textului. Acest tip de conexiune este esențială pentru realizarea *relației critice*. Transformările pe care conștiința cititoare le cunoaște sunt profunde, căci criticul-cititor se vede gândind gândirea altuia, dar gândind-o de parcă ar fi a lui; acest

¹⁸ De altfel, se consideră că studiului lui Marcel Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism* (1933), este textul care conține în nuce trăsăturile pentru ceea ce ulterior se va numi Școala de la Geneva.

¹⁹ Georges Poulet, *Conștiința critică*, traducere și prefață de Ion Pop, Editura Univers, București, 1979, p. 325.

circuit al ideilor în literatură este provocator, pentru că ne face să ajungem la concluzia că nici un gând nu ne aparține, că suntem doar un temporar mediu de manifestare a celorlalți.

Și totuși, pentru a realiza necesara identificare cu *conștiința textului*, criticul cititor trebuie să penetreze *Cogito-ul* textului și să devină o prelungire a gândirii acestuia. Pentru Georges Poulet, *Cogito-ul*, care poate fi al operei sau al scriitorului, semnifică „subiectul conștient, tupilat în inima operei” sau „conștiința inerentă a operei”. Cititorul renunță astfel la autonomia orgolioasă a celui care dă sens textului, pentru a îmbrăca haina umilă a celui care se vede modificat de text: „Datoria mea era [...] să renunț la orice gândire proprie și să fac din spiritul meu un fel de vid lăuntric pe care gândirea celui alt venea să-l modeleze”²⁰. Astfel, text și interpret vibrează la unison, într-o simultaneizare a literaturii cu critica. În absența *conștiinței* revelatoare a textului, ființa criticului cade în banalitatea propriei conștiințe. Căci întâlnirea cu textul îi oferă ocazia de a se vedea pe sine ca subiect gânditor, de a-și contempla itinerariul spiritual.

Nu întâmplător este Poulet interesat de problematica *timpului* (*Etudes sur le temps humain*, 1949-1968) și a *spațiului* (*L'espace proustien*, 1963); în analiza textului literar, acestea sunt categorii esențiale ce rezumă și coagulează o perspectivă asupra ființei în lume. O cunoaștere autentică și din interior a operei unor scriitori poate fi realizată prin decodarea – poate mai degrabă colonizarea – ființei conștiente de existența ei în lume, o conștientizare a cărei discretă porta-voce este textul literar.

Pe coordonate similare se dezvoltă și teoriile lui J. Hillis Miller, critic pentru care întâlnirea cu Poulet a fost revelatoare. De fapt, studiile lui J. Hillis Miller se construiesc la confluența fenomenologiei Școlii de la Geneva – influență resimțită la începutul carierei – cu deconstructivismul Școlii de la Yale. Alături de Paul de Man, Geoffrey Hartman și Harold Bloom, J. Hillis Miller a fost un reprezentant marcant al mișcării deconstructiviste americane. Articolele sale trădează preocuparea pentru modul în care opera unui autor traduce o experiență unică

²⁰ Georges Poulet, *op. cit.*, p. 315.

asupra lumii și, de aici, o permanentă căutare identitară. Cunoscut mai ales pentru *Etica lecturii* (1987), el demonstrează că actul propriu-zis al lecturii generează un moment etic; un moment care este orientat în două direcții: pe de o parte, el este reacție la ceva, pe de altă parte, duce la ceva. Iar acest moment etic se extinde la patru niveluri: cel al autorului care scrie opera, cel al naratorului care spune povestea, cel al personajelor din poveste și cel al cititorului, criticului sau profesorului care reacționează la operă. Îndepărtând lectura de textul literar și extinzându-i sensurile până la a o face act de conduită socială, J. Hillis Miller analizează acest fenomen ca fiind sinonim existenței umane, echivalată aici cu o serie de eșecuri de lectură. Lectura nu înseamnă înțelegerea corectă a unui text (lucru oricum imposibil), ci fidelitatea față de text, o fidelitate – în cunoscuta tradiție deconstructivistă – dusă până la a repeta propriul eșec al textului: „Eșecul lecturii are loc în mod inexorabil înăuntrul textului însuși. Cititorul trebuie să reia acest eșec în propria sa lectură. A înțelege corect înseamnă întotdeauna a fi forțat să reiei o dată în plus necesitatea de a înțelege greșit. Fiecare cititor trebuie să repete greșeala pe care textul o condamnă și apoi o comite din nou”²¹. Permanentă trădare a textului, lectura-relectură creează un text nou cu efect performativ – și etic – asupra cititorilor.

Modelul propus de Poulet este asimilat, dar și depășit de Jean Starobinski, care, în eseu din 1957, *Vălul Poppeei*, propune utopia unei *critici totale*; două sunt impedimentele în atingerea acestei *fete morgana*: unul este excesul intimității depline cu opera, care păcătuiește prin lipsa distanței critice, celălalt, situat la polul opus, este reprezentat de „privirea de deasupra”, care ignoră specificul operei, convertindu-l într-o impersonală decodare de semnificații. De aceea, în viziunea autorului volumului *Textul și interpretul*, *critica totală* devine o alternanță creatoare a celor două moduri de a relaționa cu literatura, *identificarea* cu textul și *distanțarea reflexivă*. Pe seama acestor două atitudini se constituie discursul critic, într-un melanj de

²¹ J. Hillis Miller, *Etica lecturii*, traducere din limba engleză de Dinu Luca, prefață de Mircea Martin, Editura ART, 2007, p. 88.

subiectivitate necesară receptării textului literar și de obiectivitate utilă jedecății de valoare.

2.3. *Subiectiviștii*

În procesul receptării estetice, nu doar textul este *completat* cu fiecare lectură, ci și cititorul se schimbă, atât prin informațiile pe care le află, cât și printr-o reevaluare de sine. Asupra acestui aspect insistă o parte din teoreticienii receptării, așa numiții *subiectiviști* (David Bleich, Norman Holland), abordările lor alcătuindu-se la granița dintre teoriile receptării și cele psihanalitice. Ei sunt de părere că cititorul nu caută, ci proiectează în text variate nevoi psihologice. Nu textele sunt cele dominate de diferite fantezii sau mecanisme de apărare, ci cititorii vin cu această încărcătură psihologică la întâlnirea cu textul. În *The Dynamics of Literary Response*, Norman Holland distinge două componente în procesul lecturii: una conștientă și una inconștientă: „Conștient atribuim textului sau găsim în el «înțeles» printr-un proces de abstractizări și clasificări succesive ale cuvintelor și evenimentelor textului. Inconștient, interiorizăm textul și percepem fantezia sa centrală ca și cum ar fi propria noastră fantezie inconștientă – chiar dacă nu o conștientizăm ca atare”²². Astfel interacțiunea cu textul este extrem de dinamică, iar lectura acestuia, autocompensatoare.

În *5 Readers Reding*, Norman Holland înregistrează reacțiile pe care cinci studenți le au la lectura textului lui William Faulkner, *A Rose for Emily*. Iar aceste reacții construiesc cunoscutul – dar și frecvent criticatul²³ – model DEFT (Defence, Expectations, Fantasy și Transformation). Cititorul are la îndemână patru modalități de a reacționa: abordarea inițială a textului scoate la iveală așteptările (Expectations) cititorului, procesul de selecție a informațiilor din text este emblematic

²² Norman Holland, *The Dynamics of Literary Response*, 1968, p. 180, apud Marcel Corniş-Pop, *Figuri construite de cititori: senarii interpretative în critica orientată asupra cititorului*, în *Tentația hermeneutică și rescrierea critică*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2000, p. 83.

²³ Și Paul Cornea (*op. cit.*, pp. 74-75) surprinde neajunsurile acestei abordări.

pentru mecanismele de apărare (Defence), cititorul având libertatea de a alege ce îi place din text, sau dacă îi place textul. Dacă îi place textul, acesta va fi *absorbit* de/în text, identificându-se cu personajele și cu evenimentele relatate. Iar transformarea fanteziilor în teme sociale, morale și intelectuale va genera constituirea sensului. În actul lecturii, spune Holland, noi descoperim propria noastră *temă identitară*, transformând textul conform dorințelor noastre, nu celor stipulate de text. În concluzie, chiar dacă actul interpretării literare nu va surprinde sensul textului, ea va reține, cu siguranță, pentru un cititor-analist atent, psihologia cititorului.

David Bleich readuce în prim-plan subiectivitatea actelor de cunoaștere, legând experiența estetică de răspunsul receptorului. El identifică, de fapt, mai multe momente ce marchează întâlnirea noastră cu obiectul estetic: *răspunsul*, *simbolizarea*, *resimbolizarea* și *schimbul critic* sau *negocierea sensului*. Când privim un obiect în funcție de caracterul său estetic, îi suspendăm statutul real, transformându-l în *simbol* și prilej de *răspuns* estetic. Astfel, unitatea obiectului estetic este fărâmițată în serii de răspunsuri subiective, iar textul este/devine răspunsul cititorului. Procesul de lectură este un act de simbolizare, mutând textul din realitatea materială în mintea noastră. *Resimbolizarea* experienței perceptive este însăși conceptualizarea actului de evaluare și simbolizare. Totuși, interpretările ce se nasc nu sunt aberante, căci negocierea permanentă a sensului, în interiorul comunităților de lectură, validează interpretările. În cele din urmă, interpretarea nu vizează textul, ci propria noastră reacție la text; i s-a și reproșat, de altfel, lui Bleich că o astfel de abordare nu ține cont de text, ci de *textul* creat de cititor.

2.4. Cititori și comunități interpretative

Reprezentant de marcă al teoriilor receptării, Stanley Fish este interesat de temporalitatea actului lecturii, de modul în care reacționează, etapă cu etapă, cititorul la realitatea cuvânt-cu-cuvânt a textului. Conștient că literatura nu există în absența cititorului – la fel cum dansul nu există fără dansator –, el echivalează literatura

cu ceea ce face cititorul. În studiul din 1970, *Literature in the Reader. Affective Stylistics*, el militează pentru o nouă perspectivă asupra sensului literar (*meaning as event*): acesta nu este extras din text, ci se naște în chiar procesul lecturii. Iar activitatea cititorului nu este doar *căutare* a sensului, ci este, în egală măsură, *purtătoare* de sens. Asemenea lui Iser, el este interesat de secvențialitatea actului lecturii, dar nu neglijează competențele cititorului, în maniera în care și Jonathan Culler vorbea despre ele.

Extrem de uzitate în jargonul teoriilor receptării sunt conceptele propuse de Stanley Fish (în special în studiul *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*, 1980, dar și în *Interpreting the Variorum*, din 1976), mai ales cel de *comunitate interpretativă*. În studiul din 1976, el discută despre importanța strategiilor interpretative, care sunt, în egală măsură, stabile, dar și variabile, dar care nu sunt emanație a textului, ci consecință a contextului. Nu textul cere anumite strategii interpretative, ci actul lecturii modelează textul conform acestor strategii. Deconstruind opoziția binară dintre text și cititor, el plasează *autorul, textul și cititorul* în categoria *comunităților interpretative*. Evită astfel să pice în capcana lecturilor subiectivizate, dând credit, în schimb, dimensiunii sociale a lecturii și demonstrând că sensul nu este produs de text sau de cititor, ci de comunitatea interpretativă de care fiecare din cei doi poli (text și cititor) aparține. Conceptul de *comunitate interpretativă* apare definit atât în studiul din 1976, dar și în lucrarea din 1980. În *Interpreting the Variorum*, el include aici pe cei „care împărtășesc strategii interpretative, nu de lectură (în sensul comun al termenului), ci de scriere a textelor”²⁴. Însăși recunoașterea literaturii ca literatură este rezultatul deciziilor colective ale cititorilor, care activează astfel strategiile interpretative determinate istoric. Și acest lucru are loc în pofida tendinței cititorului de a-și considera obiceiurile perceptive drept inocente, când acestea sunt clar tributare unor convenții interpretative.

²⁴ Stanley Fish, *Interpreting the Variorum*, în *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*, Harvard University Press, 1980, p. 171.

În *Cititorul Model*, Umberto Eco propune un model de interpretare ce implică o dialectică între strategia autorului și răspunsul Cititorului Model. Acest Cititor Model este creație a textului și de el depinde realizarea deplină a conținutului potențial al textului. Eco vorbește despre un text care își prevede cititorul, un *text leneș* ce cheamă cititorul să-i completeze spațiile intenționat lăsate goale; textul teoretizat de Eco are nevoie de un cititor care „să-l ajute să funcționeze”²⁵. Acest cititor este statuat chiar de autor, care se vede astfel dublat de congenerul său de la polul receptării. Astfel, textul contribuie la producerea cititorului: „a prevedea propriul Cititor Model nu înseamnă doar «a spera» că există, înseamnă și a orienta textul, astfel încât să-l construiască. Un text nu se bazează doar pe o competență, el contribuie la producerea ei”²⁶.

Tocmai pentru că *cititorul* este punctul de interes al acestor teorii critice, era și normal ca acesta să cunoască definiri și clasificări detaliate²⁷. Unul dintre termenii operaționali este cel de *cititor implicit*, propus de Iser, dar teoretizat și de Wayne C. Booth. Acest tip de cititor este construit de text, este cititorul căruia acest text pare să i se adreseze. Un alt teoretician al actului lecturii, Michael Riffaterre, propune termenul de *arhilector*, văzut ca o *sumă a tuturor lecturilor posibile*. Lowry Nelson lansează conceptul de *cititor fictiv*, căci, în timpul lecturii, cititorul ca persoană fizică renunță la statutul său individual și își asumă un rol fictiv. Dar poate cea mai detaliată clasificare a tipurilor de cititori o face Gerard Prince. El distinge *cititorul real* (cel care ține cartea în mână), *cititorul virtual* (cel căruia i se adresează autorul), *cititorul ideal* (cel care înțelege perfect textul) și *naratarul* (cel căruia textul i se adresează explicit sau implicit, cel spre care este direcționat actul narării), această ultimă instanță fiind probabil cel mai greu de sesizat și de diferențiat de cel *virtual* sau *ideal*.

²⁵ Umberto Eco, *Lector in fabula*, în românește de Marina Spalas, prefată de Cornel Mihai Ionescu, Editura Univers, București, 1991, p. 83.

²⁶ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 88.

²⁷ În debutul volumului său, *Literatură și comunicare. Relația autor-cititor în proza pașoptistă și postpașoptistă*, Liviu Papadima inventariază, aproape amuzat, numeroasele direcții și clasificări generate de (deloc) inocentul *cititor*.

O abordare ce pune accent pe receptare va ține cont de tipul de cititor căruia i se adresează/pe care-l construiește textul și de stările prin care trece acesta în actul lecturii. Va urmări modul în care cititorul extrage informații din text (și ce informații extrage) spre a realiza sensul. Deschiderea spre numeroase interpretări posibile este alimentată de convingerea că semnificația unui text nu este anistorică, ea variind în funcție de variatele contexte ale lecturii.

Parodia interpretării și interpretarea parodiei

Parodiile sunt o categorie de texte mai mult decât potrivită pentru o abordare axată pe problematica receptării. Căci receptarea textului parodic – cu o necesară recunoaștere a textului-țintă – nu poate fi făcută în absența competențelor cititorului. Fără un cititor cunoscător al textului-țintă și fără o lectură intertextuală, capabilă să lege în permanență parodia de textul-obiect, sensul parodic nu ia naștere. De aceea, față de textul univoc, cel parodic este mult mai atent cu cititorul său; fie că și-l apropie prin mecanisme paratextuale, titlu sau subtitlu, note de subsol sau moto-uri, fie că-l transformă în *cititor implicit* sau îl ficționalizează și-l invită să-i locuiască spațiul textual, autorul parodic știe că reușita demersului său depinde în întregime de cititor.

De aceste strategii se folosește și Caragiale în textele lui parodice. Dar dincolo de parodiile orientate spre Macedonski, Delavrancea sau Vlahuță, de cele care așază în planul comicului limbajul gazetăresc sau administrativ, mai apare la Caragiale o parodie tulburător de modernă. E o parodie ce avertizează asupra impactului textului scris, un text ce se substituie adesea realității. E o parodie atentă la limitele și aberațiile interpretării, la ignoranța cititorilor, convertită adesea în autosuficiență. În cele din urmă, Caragiale, folosindu-se de generoasa strategie a parodiei, vorbește despre riscurile lecturii, așteptările și răspunsurile eronate ce însoțesc textul literar.

Literatura nu este, pentru Caragiale, doar o variantă ficțională a realității, ea amenință să înlocuiască definitiv realitatea.

De aceea, parodia caragialiană nu chestionează doar autori, opere sau principii estetice, ci însăși puterea de seducție (sau de manipulare) a literaturii. Nu e vorba de literatura ce se impune prin valoare estetică, ci de literatura care induce modele de comportament inautentic, tocmai pentru că este lecturată (re-creată, adică) în cheie nespecifică. I se aplică o lectură ce alienează ființa și o suspendă într-o lume textuală. Prin raportare la acest cadru mai larg trebuie înțeleasă și parodierea limbajului presei: este încercarea autorului de a amenda formele textuale aberante, ce riscă să denatureze iremediabil percepția indivizilor asupra realității. Trăitori într-un univers la care nu sunt ancorați decât superficial, pe care îl analizează cu instrumentele inadecvate ale ficțiunii, indivizii din lumea lui Caragiale au mari probleme în a diferenția realitatea de simulacrele ei contradictorii. Poate nu întâmplător, multe dintre personajele sale sunt *copiști*, vehicule pasive ale unor realități originale.

Inițial receptori ai unor texte, multe dintre personaje s-au identificat în așa măsură cu acele texte, încât și-au redus unicitatea la o serie de formulări politice, administrative, juridice, pe care le repetă mereu, într-un context mai mult sau mai puțin adecvat. Aceste fanteze textuale sunt umplute cu textele altora și scot, aproape la întâmplare, construcții lingvistice clișeu. În această confuzie real-ficțional parodia îndeplinește un rol extrem de important; pe de o parte, ea slujește intenției satirice, căci autorul Caragiale persiflează modul în care personajele sale trăiesc într-un ficționalizat univers inautentic. Pe de altă parte, parodia este modalitatea prin care autorul își educă lectorii să nu cadă în capcana în care au căzut personajele sale.

Personajele din farsa *O soacră*, Victor și Fifina, își croiesc viața după eroi literari, iar inserția parodică a naratorului etalează superficialitatea, implicit comicul unor astfel de manifestări. Un text precum *O soacră* nu este doar o parodie a literaturii sentimentale, el este mult mai mult. Este un text ce avertizează asupra alterării relației normale dintre realitate și ficțiune; raportul se schimbă, căci nu textul este interpretat cu datele realității, ci realitatea însăși devine prelungire a textului. Personajele vorbesc

despre viața lor folosind cuvântul *roman*, se prezintă conturându-și destinul cu datele biografiilor celebre, cum face Peruzeanu, sau chiar suprapun total planul ficțional cu cel real. Victor, nevinovată victimă a *Romanțierului Ilustrat*, vede în dragostea lui cu Fifina o reiterare a iubirii dintre Edgar și Fridolina, de aceea, în declarația lui de dragoste, nu se adresează Fifinei, ci... Fridolinei. Este, într-un fel, reacția normală a cititorului care se simte/se vrea înnobilit prin contactul cu povestea. Care se identifică până la a-și anula propria biografie. Complexul bovaric se păstrează în limitele comicului, căci Caragiale e interesat mai degrabă de frivolitatea unor astfel de manifestări.

Dacă în această *farsă fantezistă* anexarea personajelor de către modelele livrești mizează pe finalitatea comică, în alte piese de teatru, comicul de suprafață ascunde absurdul personajelor. Simple prelungiri ale unor texte, unele personaje își caută în textul scris confirmarea propriei situații; astfel, conu' Leonida afirmă: „dacă o fi să fie Revoluție, trebuie să spuie la «Ultimele știri»”. Obişnuit să consume text fără să-l problematizeze, conu' Leonida se vede abandonat de textul-mamă și devine incapabil să înțeleagă realitatea de unul singur.

Ilustrativ pentru riscurile interpretării este celebrul fragment (Actul I, scena IV) din *O noapte furtunoasă*, scena în care Dumitrache și Ipingescu citesc gazeta. Secvența descrie, de fapt, comica îndepărtare, de realitate și de text, pe care interpretarea o poate cauza, sau ce se întâmplă când *orizonturile* nu fuzionează. Sau fuzionează doar aparent. Iar dacă teoriile receptării ne învață că textul ia naștere în mintea (conștiința, sufletul) cititorului, iar sensul se construiește printr-o permanentă negociere între text și cititor, Caragiale ne arată cât de comice pot fi aceste lucruri. Căci Ipingescu și jupân Dumitrache formează o *comunitate interpretativă*, iar sensul articolului scris de sârmanul Rică Venturiano se naște prin neobositul proces de negociere întreținut de cei doi. Textul își construiește cititorul, știe pe ce strategii să mizeze și cum să obțină reacțiile dorite. Dar, în același timp, fiecare cititor își construiește textul ce-l reprezintă și care vorbește pe limba lui; textul care să-i spună lucrurile pe care le așteaptă.

Articolul lui R. Vent. este el însuși un model de interpretare aiuritoare a realității. Acesta este construit pe clișee din categoria *poporul suveran, sfânta Costituțiune, zbieretele reacțiunii*, fiind autentică parodie a limbajului bombastic și prețios din presa timpului. Tonul agresiv este nemotivat, iar pitorescul căutat al senzaționalului este patetic. Jurnalistul oferă o imagine asupra realităților politice, dar, pentru a fi sigur că pune în mișcare sonorul patriotism al conaționalilor, înserează exclamații retorice și uzează de un ton mobilizator. Deci își construiește un tip de cititor-model, unul patriot, adică. Căci înainte de a intra ca personaj, în haosul textual și identitar, Venturiano este autor, chiar cu unul vechime, căci prefața din care citesc cei doi nu este primul op al său. Iar Ipingescu și jupân Dumitrache nu sunt primii săi cititori-critici, căci articolul său este însoțit de o elogioasă introducere.

Acest articol este citit „greoi și fără interpunctuație” de Ipingescu și receptat de cei doi cititori (un cititor și un ascultător, de fapt) ca veridic fragment de realitate. Niciun moment cei doi nu tratează articolul ca pe un produs textual, ca pe o reprezentare – una dintre multele posibile – a realității. Pentru ei, realitatea însăși este cea descrisă de R. Vent. Rolul ziaristului fiind, în mod evident, acela de a tăia un calup de realitate și de a-l aduce în odaia cititorului; asta pentru ca nici un cititor de gazetă să nu se obosească să înțeleagă realitatea de unul singur, recte de capul lui. Cei doi sunt parodii de cititori-model, deși e greu de spus cu exactitate ce cititori model și-o fi construit textul lui Venturiano.

Dar care o fi aici relația dintre intenția autorului și intenția operei? Plus că nici intenția cititorului nu este de neglijat. Este delirul verbal o consecință a lecturii exaltate a lui Ipingescu sau un dat al textului? Este cititorul Ipingescu determinat de chiar reacțiile lui jupân Dumitrache să pună mai multă exagerare în discurs decât textul însuși avea? Pentru că există un crescendo al lecturii și al stării cititorului, indus chiar de reacțiile ascultătorului. Sau poate Ipingescu se vrea a fi doar un canal prin care se comunică textul onorabilului student în drept. Greu de spus, dar ușor de observat că ziaristul-autor se bucură de mult respect în ochii și urechile

cititorilor săi; nu sunt cititori cârcotași, care să aibă independența de gândire de a problematiza sau de a se ridica deasupra adevărurilor transmise de text. Sau măcar să înțeleagă ceea ce transmite textul. Ei sunt receptaculul care sună – ce-i drept – a gol uneori, dar asta nu-i împiedică să pună mult patos în actul receptării. Într-un fel, putem discuta chiar valoarea textului lui Venturiano, dacă ar fi să-l raportăm la orizontul de așteptare al celor doi cititori. Textul nu clatină nimic din lucrurile în care cei doi cred; se limitează să vânture aceleași răsuflăte idei, iar ei nu încearcă vreun moment să se lase transformați de ceea ce citesc. Ba chiar transformă textul pe înțelesul lor. Devine clar că, orice alt text ar fi citit, la aceleași concluzii ar fi ajuns. Lectura lor scoate la iveală mai degrabă *prejudecățile*, decât *judecățile* lor.

Degradarea interpretării continuă prin lectura din ce în ce mai denaturată a celor două personaje. Parodie a receptării, secvența din scena IV este exagerarea unei exagerări; ea reia stilul sforăitor din articol prin etalarea comică a înțelegerii denaturate, dar parodiază și statutul de *creator de ficțiuni* pe care-l revendică cele două personaje. Cititori autentici, implicați în litera și spiritul textului, Ipingescu și jupân Dumitrache construiesc ei înșiși un alt articol prin explicitarea fantezistă a articolului inițial. Copleșiți de dimensiunea lexicală a textului, ei nu bat în retragere spre dicționar, ci înaintează plin de cutezanță spre următoarea provocare lingvistică. Reușesc astfel să construiască o interpretare paralelă cu textul lui R. Vent. Căci, pentru ei, cuvintele se înlanțuie în o cu totul altă ordine – a mânca, masă, sufragiu – convertind termenii necunoscuți în termeni familiari lor. Limbajul politic se convertește în unul gastronomic, căci oricum, pentru ei, politica trece prin stomac. Nimic nu-i surprinde, nici măcar ideea că poporul urmează să fie mâncat; orizontul lor de așteptare era plin, probabil, de plastice exagerări jurnalistice, astfel încât ei le caută – și le găsesc – și unde nu există. De altfel, îi și reproșează lui R. Vent. că „scrie adânc”.

Mare parte din nedumeririle lui jupân Dumitrache nu sunt cauzate de articolul lui Venturiano, ci de lectura lacunară – „a mâncasfânta Constituțiune...” – a lui Ipingescu. Sunt riscurile

decontextualizării, căci alăturarea celor două sintagme, *a mânca* și *sfânta Constituțiune*, îl duc pe cu totul alte cărări interpretative pe jupân Dumitrache. Iar Ipingscu nu face niciun efort de redresare hermeneutică. Nu se cade să tai elanul conlocutorului tocmai când un sens (oricât de aberant) prinde contur.

Dacă receptarea ar fi fost un act individual, nu ar fi fost atât de evidente discrepanțele interpretative. Dialogul celor doi multiplică nelămuririle (și comicul), pentru că fiecare susține erorile celuilalt. Suntem martori la nașterea sensului, la o lectură în zig-zag, cu reveniri și contraziceri, cu asocieri neașteptate și în opoziție cu intenția textului. Folosindu-se de dialog, Caragiale ne face martori chiar la tranzacțiile dintre text și cititor, dar și dintre cititori, căci abia negocierea sensului, pe care o practică în mod constant cei doi, dă consistență comicului. În manieră deconstructivistă aproape, eșecul lecturii repetă eșecul textului, căci ce lectură este mai fidelă decât una eronată? O lectură corectă încheie textul într-o semnificație, în vreme ce una (chiar două) eronate îi multiplică potențialitățile.

Dincolo de comicul satiric și parodic al secvenței, rămâne imaginea fragilității textului trimis în lume și intrat pe mâinile nepricepute ale interpreților. Iar lecturile denaturate se sprijină una pe alta și se alimentează reciproc, astfel încât textul sfârșește prin a fi – dacă o fi fost vreodată și altceva – suma lecturilor primite. În absența lecturii lui Ipingscu – așa plină de păcate cum este – textul lui R. Vent. nici nu ar fi prins viață textuală, ca să nu mai aducem în discuție faptul că ulterior îi va salva, la propriu, viața. Căci înainte de a fi personaj, Venturiano este autor cu experiență. O dată în plus, dar într-un context de mare rafinament metatextual pusă problema, autorul salvează viața personajului.

Aparent nesemnificativa secvență din comedia *O noapte furtunoasă* nu slujește doar intențiilor comice ale textului; ea descrie, gadamerian aproape, cum este înțelegerea mediată lingvistic și, mai ales, cum se naște ea prin conversație. Numai că înțelegerea textului este obnubilată de joviala înțelegere dintre interpreți. Secvența caragialiană descrie cercurile interpretării, cu îngrijorătoarea îndepărtare de realitate, inclusiv realitatea

textuală. Nu este cercul hermeneutic, ci cercurile unei interpretări ce (se) diluează. De la o interpretare a realității pe care o construiește articolul lui Venturiano, la lectura lacunară a lui Ipingescu, la înțelegerea denaturată a lui Dumitrache, la înțelegerea diferit denaturată a lui Ipingescu și culminând cu sensul – și el profund alterat – la care ajung, de comun acord, cei doi, avem de fapt o graduală îndepărtare de realitate. O realitate care nu-i preocupă deloc pe acești falsificatori de sensuri.

ABORDĂRILE PSIHANALITICE

Reprezentanți: Sigmund Freud, Jacques Lacan, Charles Mouron, Ion Vianu, Corin Braga

Studii reprezentative:

- Sigmund Freud – *Interpretarea viselor*
- Jacques Lacan – *Instanța literei în inconștient sau Rațiunea după Freud și Subversiunea subiectului sau Dialectica dorinței în inconștientul freudian*
- Charles Mouron – *De la metaforele obsedante la mitul personal*
- Ion Vianu – *Investigații mateine*
- Corin Braga – *Psihobiografii*

Concepte-cheie: *complexul lui Oedip, defulare, refulare, condensare, deplasare, proiecție, verbalizare, inconștient colectiv, arhetip, Legea Tatălui, imaginar, real, simbolic.*

1. Istoric și reprezentanți

Odraslă răsfățată și renegată a secolului al XX-lea, psihanaliza a scos din străfundurile individuale și colective revelatoare și incomode complexe, a accentuat relevanța pulsionilor și a libidoului, sau a identificat variate mecanisme de apărare a unui eu fragil. A propus un alt model de a concepe ființa umană, complex și tulburător, căruia putem să-i admirăm precizia sau să-i incriminăm artificialitatea. Contaminând cercetarea literară, ea a furnizat instrumentar teoretic pentru o mai bună înțelegere a biografiilor autorilor, a universului operei, a sistemelor de lectură sau a limbajului însuși. Acuzată că ar îndepărta critica literară de necesara dimensiune estetică, că ar transforma investigarea operei în studii de caz, iar pe toți

creatorii, în pacienți, psihanaliza oferă totuși o diversificare a mijloacelor de analiză. În pofida rezervelor cu care este întâmpinată această diversitate; în mod ciudat, pe terenul teoriei critice, rezervele nu sunt determinate neapărat de insuficienta fundamentare teoretică a întrebărilor pe care le pune – cum se întâmplă în domeniul psihanalizei medical –, cât de caracterul incomod al răspunsurilor oferite.

Deși au trecut mai mult de o sută de ani de la nașterea ei, deși se succed numeroase grupări, școli și direcții psihanalitice (teoria clasică, psihologia Eului, teoria relațiilor de obiect sau psihologia sinelui), iar relațiile ei cu critica literară de mult timp au devenit publice, există multă rezistență la teoria critică psihanalitică, chiar un fel de jenă, cum spune Peter Brook¹. E o jenă intelectuală generată de recunoașterea dependenței de un necunoscut familiar.

Trei sunt numele ce au furnizat un nuanțat instrumentar teoretic pentru interpretarea textului literar: Sigmund Freud, Carl Gustave Jung și Jacques Lacan. Dar relația funcționează și în sens invers, căci cei trei au fost și cititori atenți ai textelor literare, teoriile lor centrale fiind bine ancorate în realitatea textelor literare: Freud se folosește de miturile grecești spre a-și defini conceptele esențiale, iar Jung inventariază numeroase basme populare și mituri. Cât despre Lacan, multe dintre teoriile sale distinctive se regăsesc în interpretarea lui pe textul lui Poe, *Scrisoarea furată*.

Una dintre cele mai fecunde, dar și controversate căi de abordare a textului literar se leagă de activitatea psihiatrului austriac Sigmund Freud, părintele psihanalizei. Deși unele dintre teoriile sale sunt negate de lumea medicală, din cauza caracterului lor neștiințific, profund fantezist (unii ar zice chiar *literar*), descoperirile sale au influențat decisiv receptarea vieții artistice din secolul al XX-lea. Freud folosește tehnici din psihanaliză, pentru a interpreta opere literare, dar și pentru a explica fenomene culturale mai complexe.

¹ Peter Brook, *The Idea of Psychoanalytical Literary Criticism*, în „Critical Inquiry, vol. 13, nr. 2, The Trial(s) of Psychoanalysis, winter, 1987, p. 334.

Încercând să trateze bolile psihice de care sufereau pacienții săi, mai ales nevroza și isteria, Sigmund Freud aduce în prim plan rolul jucat de inconștient. Pentru că acolo își au rădăcinile multe dintre maladiile psihice greu de tratat. Iar nesatisfacerea impulsurilor naturale generează refularea lor în inconștient, urmată de o serie de manifestări patologice: fobii, obsesii, discontinuități lingvistice etc. Astfel, psihianalistul oferă pacienților posibilitatea de a vorbi liber, de a-și aminti anumite evenimente din trecut, iar din discursul acestora extrage posibile cauze ale bolilor. El urmărește vorbirea pacienților – care trebuie să fie sinceri, să spună ce le trece prin minte, oricât de *rușinoase* ar fi acele lucruri² – și observă recurențe sau/și omisiuni care-l ajută să-și formeze o imagine asupra cazului. Psihianalistul austriac observă că inconștientul influențează comportamentul nostru prin dorințe, temeri, nevoi și conflicte de care noi nu suntem conștienți. Mare parte din elementele ce populează inconștientul sunt evenimente ce-și au obârșia în copilărie sau/și în unele evenimente traumatizante. Reprimarea lor în inconștient oferă individului posibilitatea de a funcționa (aparent) normal în planul social. Pentru ca aceste elemente să nu irumpă brutal, conștientul dezvoltă o serie de strategii (mecanisme de apărare) pentru a le diminua importanța, redirectionându-le forța lor psihică. Aceste mecanisme de apărare sunt reprezentate de memorie selectivă, umor, înlocuire și proiecție, negare etc.

Reținerile cu care au fost întâmpinate abordările psihianalitice vin mai ales din interpretările limitative de până în anii 1950³. Orientate exclusiv asupra biografiei autorului și văzând creația literară doar ca o modalitate prin care autorul își proiectează neîmplinirile, își sublimează dorințele sau își exorcizează angoasa, aceste lecturări simpliste au transformat critica psihianalitică într-un

² „[...] trebuie să i se impună expres renunțarea la critica gândurilor percepute. I se mai spune pacientului că pentru reușita psihianalizei este important ca el să observe și să comunice tot ce îi trece prin minte și să nu se lase tentat să reprime un gând pentru că i se pare neimportant, irelevant sau fără sens” (Sigmund Freud, *Opere*, vol. 9, *Interpretarea viselor*, Editura Trei, București, 2003, p. 114).

³ Este o delimitare temporală propusă de Peter Barry, fundamentată, bănuim noi, pe începuturile psihianalizei lacaniene, care tot de anii '50 ai secolului trecut se leagă.

instrument neresos de analiză. Orice scriitor scria dintr-un complex de inferioritate (cum afirma Otto Rank) sau încerca, folosindu-se de personajele sale, să transfere în plan textual propriile neîmpliniri. Emblematic pentru perioada clasică a psihanalizei literare este studiul Mariei Bonaparte, din 1933, *Edgar Poe. Étude psychanalytique*; scriitorul este redus la obsesia față de mamă, iar multe dintre textele sale sunt castrator lecturate pentru a găsi imagini ce susțin această obsesie nemărturisită. Chiar și studii mai recente, cum este cazul volumului scris de Robert Rogers, din 1970, *Psychoanalytic Study of the Double in Literature*, pun în termeni psihanalitici mai vechea relație dintre eul creator și eul social. Dar, de data aceasta, este folosit conceptul psihanalitic de *disociere*. Criticul observă că textele scot la iveală eu-rile instinctive sau reprimite ale autorilor, demonstrând, o dată în plus, că și scriitorii au personalități duale sau multiple.

Preocupată doar de identificarea dorințelor obscure camuflete în text, o astfel de lectură ignoră tocmai realitatea lingvistică a textului, textul reprezentând doar cadrul de manifestare a unor procese psihice. Astfel practică, critica psihanalitică nu duce la o mai bună înțelegere a artei literare, ci la înțelegerea psihopatologiei și a biografiei unui scriitor sau a unui personaj.

Abia după anii 1950, când accentul s-a mutat pe disecarea naturii psihice a personajelor, pe inconștientul textului și al cititorului, acest tip de critică a căpătat credibilitate, nici astăzi însă lipsită de rezerve. Analiza a devenit mai nuanțată și mai problematizantă, a evitat mania diagnosticării, iar accentul pus pe conținutul textului literar a fost înlocuit cu valorizarea formei literare. Personajele literare nu au mai fost rupte de realitatea operei și tratate ca personalități independente, ci considerate expresii lingvistice ale textului. Se impun nume ca Juliet Mitchell, Julia Kristeva, Hélène Cixous sau Luce Irigaray, cercetătoare care îmbină psihanaliza cu feminismul.

Principiile psihanalizei freudiene, nuanțate și în unele părți corectate, au fost duse mai departe de *Carl Gustav Jung*, care mută accentul de pe inconștientul individual pe cel colectiv. El a fost perceput inițial ca vrednicul succesor al lui Freud. Dar,

în cartea sa din 1912, *Metamorfozele sufletului și simbolurile sale*, contrazice unele dintre tezele freudiene, considerând că nu toate *energiile vitale* sunt de sorginte sexuală. Se va orienta ulterior spre psihicul colectiv, decodificând reprezentările onirice, miturile și folclorul popoarelor. Jung este preocupat de particularitățile *inconștientului colectiv*, văzut ca depozitar al experienței milenare a umanității, inconștient care irumpe prin *arhetipuri*. Cele mai cunoscute arhetipuri din psihologia jungiană sunt *animus* (principiul masculin), *anima* (principiul feminin) și *umbra* – care poate fi constructivă sau distructivă –, imagine onirică întunecată care exprimă inconștientul individului. Multe din teoriile sale stau la baza *abordărilor mitico-arhetipale*.

Jacques Lacan este cel care a revitalizat terenul psihanalizei, combinând-o cu structuralismul și poststructuralismul. Afirmatia sa capitală, de la care pleacă multe dintre tezele sale, este următoarea: „inconștientul este structurat asemenea unui limbaj”. Observația sa se bazează pe punerea în comun a concepției lui Roman Jakobson⁴ – conform căruia primele două operațiuni ale limbajului uman sunt *metafora*, *condensarea* semnificațiilor, și *metonimia*, *deplasarea* unui element spre altul – cu mecanismele prin care inconștientul iese la suprafață. Pentru Lacan, psihicul omenesc funcționează asemenea limbajului, care lucrează cu *semnificații*, *semnificații* fiind inaccesibili, adică refuzați. De aceea, ca la poststructuraliști, sensul nu este decât aproximativ, la fel și *traducerile* inconștientului în conștient. În același context, Lacan schimbă raporturile dintre *conștient* și *inconștient*, arătând caracterul funciar descentrat al eului. Dacă în mod tradițional partea conștientă era considerată adevărata esență a psihicului uman, Lacan demonstrează că în inconștient, de fapt, se găsește adevărata natură umană.

O formă *posibilă* pe care o ia psihanaliza contemporană este cea din textele lui Gilles Deleuze și Félix Guattari, cu precădere în *Capitalism și schizofrenie (I). Anti-Oedip*. Citindu-l

⁴ Roman Jakobson preluase cei doi termeni freudieni, *condensarea* și *deplasarea*, și în articolul din 1956, *Două aspecte ale limbajului și două tipuri de afazie*, realizează echivalența cu *metafora* și *metonimia*.

pe Freud prin Marx, sau invers, cei doi „plasează dorința în câmpul eco-social al producției și producția în câmpul inconștient al dorinței”⁵. Ce a mai rămas în aceste studii din aparatele conceptuale ale psihanalizei clasice (chiar și cea lacaniană) e greu de spus; e mai sigur poate că aparatul a devenit *corpul fără organe*, iar psihicul, o *mașină dezirantă*. Iar dacă ar fi să fim postumanisti, am spune că demodata psihologie s-a convertit într-o complexă și protezată articulare tehnologică și colectivă. O lectură critică în cheie proprie (ar fi greu de găsit un cuvânt sau măcar o sintagmă care să surprindă unicitatea demersului) aplică cei doi în studiul despre Kafka, *Kafka. Pentru o literatură minoră*. Toate trăsăturile prin care Kafka este cunoscut, parabolic, absurd, serios etc., se convertesc în opusul lor, dublate fiind de un apel la literatura minoră. Căci în vreme ce literatura majoră nu depune rezistență la *reteritorializare*, cea minoră trebuie să-și câștige dreptul de a fi minoră. Literatura scriitorului ceh nu este o sinteză a trecutului, ci este definită de faptul că „mașina, enunțul și dorința fac parte dintr-unul și același asamblaj”⁶. Rezultă astfel mai multe tipuri de asamblaje⁷, asamblajul scrisorilor, al devenirii-animale, asamblajul celibatar, mașina artistică de minoritate etc., care, fără a sta sub semnul stabilității, permit o privire aruncată enigmaticei și rizomatiei opere kafkiene.

⁵ Daniel Smith and John Protevi, “Gilles Deleuze”, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2013 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/spr2013/entries/deleuze>>.

⁶ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Pentru o literatură minoră*, traducere din limba franceză și postfață de Bogdan Ghiu, Editura ART, București, 2007, p. 142.

⁷ Despre dificultatea traducerii în română a termenului de *agencement* și despre ambiguitatea conceptului vorbește Bogdan Ghiu în postfața volumului; de la un *asamblaj* ce domină individul, căci individul este o formațiune compusă prin permanente demontări și reasamblări, până la asamblaje colective de enunțare, conceptul acoperă numeroase fenomene ce au ieșit de mult de sub tutela logicii tradiționale.

2. Ideologie și studii reprezentative

2.1. Sigmund Freud – o imagine, chiar mai multe asupra psihicului uman

În concepția lui Freud, două sunt principiile care guvernează existența ființelor umane: *principiul plăcerii* și *principiul realității*. Primul corespunde perioadei copilăriei, iar celălalt, maturității. Tocmai pentru că omul este o ființă socială, integrată în complicate mecanisme de coabitare socială, el își cenzurează multe dintre pornirile instinctive, care țin de un aspect primar al producerii plăcerii. Locul în care sunt depozitate toate dorințele noastre refulate, toate conflictele nerezolvate sau evenimentele traumatizante este *inconștientul*. Acesta este un teritoriu ce iese de sub controlul conștiinței, este partea întunecoasă a psihicului uman. De fapt, psihanaliza tocmai relațiile dintre conștient și inconștient le disecă. Există mai multe mecanisme, în opinia lui Freud, de interrelaționare a *conștientului* cu *inconștientul*, dar și de raportare a individului la lumea exterioară:

- *Refularea* este procesul psihic prin care pulsuniilor le este refuzat accesul în zona conștientului;
- *Sublimarea* este un proces psihic inconștient prin care pulsuniile sexuale sunt modificate în dorințe non-sexuale, acceptate și mai *nobile* din punct de vedere social;
- *Transferul* reprezintă legătura care se stabilește între pacient și analist; în timpul curei, pacientul poate reactiva anumite resentimente, spre exemplu un conflict cu figura paternă, spre a le canaliza spre analist;
- *Proiecția* are la bază o confuzie a planurilor, căci elemente îndeobște negative legate de propria persoană sunt identificate ca fiind de natură exterioară;
- *Actele ratate* reprezintă situațiile în care elementele refulate găsesc o modalitate de a ieși la suprafața conștientă, prin forme precum rateurile verbale sau scrise, lapsusurile sau acțiunile neintenționate.

Unul dintre elementele pentru care perspectiva freudiană a fost frecvent chestionată ține de prezentarea specificului sexualității

infantile. Cele trei stadii de organizare libidinală pe care le identifică autorul *Psihopatologiei vieții cotidiene* sunt: *oral*, *anal* și *falic*. Prima fază a vieții sexuale, cea orală, este caracterizată de pulsivitatea incorporării obiectelor, având drept suport funcția digestivă. Stadiul anal vizează erogenizarea zonei anale, iar copilul găsește plăcerea erotică în expulzarea-retenția materiilor fecale. Stadiul falic reprezintă concentrarea pe zonele genitale, cu precizarea că fetița va trebui să se mulțumească cu un substitut, de vreme ce numai organul masculin va fi recunoscut ca atare.

Trecerea de la *principiul plăcerii*, ce domină perioada infantilă, la cel *al realității* are loc prin cunoscutul *complex al lui Oedip*. Relația foarte apropiată dintre copil și mamă îl face pe cel dintâi să dezvolte o dorință inconștientă de a avea o relație cu mama, în cazul băieților, iar pe fete le face să-și orienteze libidoul spre tată. De aceea, părintele de sex opus este văzut ca un rival, dar și ca o primejdie exterioară prin care vine *castrarea*. Complexul lui Oedip pregătește copilul pentru integrarea în viața matură, pentru că, prin figura paternă, el ia contact cu autoritatea socială, religioasă și morală. Această conștientizare a distribuției rolurilor determină reprimarea dorinței incestuoase. Odată depășit complexul lui Oedip, ființa umană este pregătită să se integreze în societate, să se debaraseze de o trăire instinctivă naturală, spre a intra în sfera relațiilor culturale. Această subordonare în fața autorității – paterne, legale, sociale – va fundamenta ceea ce Freud numește *supraeul*, vocea conștiinței.

În cea de-a doua teorie a aparatului psihic – care reconsideră primele principii –, în articolul *Eul și Sinele*, din 1923, Freud identifică trei instanțe psihice: *eul*, *sinele* și *supraeul*. *Eul* și *supraeul* sunt diferențieri ale *sinelui*, *supraeul* reprezentând instanța noastră morală. *Eul* este suprafața *sinelui* necunoscut și inconștient, este cel care mediază între *sine* și lumea externă, operează sublimările și refulările, participă la cenzură, construind mijloace de protecție. *Sinele* este un izvor de energie psihică, iar „conținuturile sale inconștiente sunt de origini diferite; în parte este vorba de tendințe ereditare, de determinări înnăscute, de exigențe somatice, iar în parte de fapte dobândite, de ceea ce

provine din refulare”⁸. Pe baza acestor relații se nasc și teoriile legate de cele două tipuri de *narcisism*, văzut ca etapă esențială în descoperirea propriului corp:

- *Narcisismul primar*: în care *eul* nu este diferențiat de *sine*;
- *Narcisismul secundar*: în care *eul* se identifică prin alte obiecte.

Poate partea cea mai rezistentă a teoriilor freudiene (pe lângă complexul lui Oedip) este reprezentată de maniera de interpretare a viselor. Considerate a fi *calea regală de acces la inconștient*, visele traduc într-o formă acceptată social materialul refutat. În traviul oniric, două sunt mecanismele esențiale:

- *Condensarea*: mai multe evenimente, persoane, stări sunt sintetizate în vis printr-o singură imagine, iar ideile abstracte sunt figurate prin imagini concrete;
- *Deplasarea*: sensul evident este „camuflat” prin asocieri neașteptate, motivate de considerente sonore sau simbolice.

Prolifică la nivelul teoriilor critice este această similitudine dintre mecanismele de funcționare ale visului și cele ale operelor literare. Freud observă că visele pe care i le povestesc pacienții săi se construiesc într-un limbaj simbolic, deci maniera lor de structurare este extrem de asemănătoare modului în care funcționează limbajul literar: prin metonimii și metafore. Și visele, și textele au nevoie de interpretare spre a scoate la iveală adevărul pe care încearcă să-l transmită. Mecanismele prin care ia naștere reprezentarea onirică se aseamănă cu cele ce determină apariția textului literar. Și opera literară are capacitatea de a transforma datele anodine ale conștientului, investindu-le cu valoare simbolică și obligând cititorul să desfășoare și o acțiune de decodare a intențiilor estetice. La fel cum inconștientul nu se prezintă nud, ci deghizat și oblic, la fel textul literar înțelege să se folosească de strategii figurative pentru a comunica cu cititorul.

⁸ *Dicționar de psihanaliză*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1997, p. 327.

Este evident că mecanismele de care inconștientul se folosește, *deplasarea*, *condensarea* etc., îl pun pe analist în situația unui critic literar, chemat să interpreteze efectele ambiguității (poetice) și să decodeze un mesaj ascuns: „Visul este lapidar, sărac, laconic, în comparație cu cuprinderea și bogăția gândurilor visului”⁹. Dilemele pe care le are criticul literar sunt comune cu cele ale psihanalistului, căci nu există nicicând siguranța faptului că interpretarea e corectă și totală: „[...] nu suntem niciodată siguri că am interpretat pe deplin un vis; chiar atunci când interpretarea ni se pare satisfăcătoare și fără lacune, rămâne posibil să mai existe un alt sens, în același vis”¹⁰. Ca și visul, opera literară se construiește și trăiește dincolo de voința și articularele unui conștient auctorial sau critic.

Freud contribuie la afirmarea unei cunoașteri științifice asupra omului, căci el opune discursului filosofic – despre care vorbește cu nedisimulat dispreț –, elitist și intimidant, adevărurile psihologiei. Recunoaște importanța fanteziei, ca modalitate de defulare a ființei umane, contribuind și la înțelegerea mecanismelor creației. Psihiatrul vienez nu a lansat doar un aparat conceptual (de fapt, mulți dintre termeni fuseseră folosiți și înaintea lui), ci a explicat mecanismele lor de funcționare, inserând – cu toate beneficiile și neajunsurile abordării – și psihicul uman în domeniul studiilor pozitivistice.

Una dintre cele mai interesante interpretări ale complexului lui Oedip îi aparține teoreticianului Harold Bloom. În *Anxietatea influenței* el aplică acest concept succesiunii generațiilor de poeți. El observă că fiecare poet stă în umbra unui mare poet anterior (întruchipare a *figurii Tatălui*), văzut ca autentică prezență castratoare. De aceea, orice poem este o rescriere (sau un act critic) a unuia anterior, în încercarea autorului de a se elibera de puterea modelului.

⁹ Sigmund Freud, *Opere*, vol. 9, *Interpretarea viselor*, traducere de Roxana Melnicu, Editura Trei, București, 2003, p. 270.

¹⁰ *Ibidem*.

2.2. Jacques Lacan – inconștientul textului și/sau textul inconștientului

Lacan combină gândirea lui Freud cu structuralismul și poststructuralismul, adecvând terminologia lui Freud la o realitate mult mai complexă, relația dintre ființa umană și limbaj. Psihanalistul francez reproșează că receptarea conceptelor lui Freud nu s-a făcut în necesara cheie simbolică; ele au fost interpretate în sens propriu – cu o ancorare prea abruptă într-o corporalitate nerepresentativă –, de aceea și derizoriul în care acestea au căzut cu ușurință. El promovează un alt tip de psihanalist, familiarizat cu funcțiile vorbirii, unul care să conștientizeze că universul lingvistic al pacientului este singurul mediu în care psihanaliza lucrează.

Paradoxurile lacanismului, dar și relația cu totul specială pe care Lacan o stabilește cu Freud sunt plastic și poststructuralist descrise de Elisabeth Roudinesco: „Lacanismul există în măsura în care nu există. Există fiindcă *istoricește* s-a constituit în miezul aventurii postfreudiene și, parțial, împotriva acesteia, dar nu există fiindcă se consideră el însuși, în întregime, a fi un freudism și, mai mult încă, a fi sigura posibilitate teoretică de împlinire a freudismului¹¹.

Este surprinsă astfel fidelitatea lui Lacan față de Freud, pe care nu a încetat să-l recitească și să-l redea publicului în forma a ceea ce noi astăzi numim *lacanism*; dar, în același timp, reiterarea Legii Tatălui Freud a fost dublată atât de o slăbire a autorității prin diseminarea principiilor sale, cât și de o parțială înlocuire.

În studiul *Psychoanalysis after Freud*, Josiane Paccaud-Huguet¹² identifică două perioade în teoriile psihanalitice ale lui Lacan: în prima perioadă, tributară structuralismului, Lacan dezvoltă teoriile sale legate de Numele Tatălui, de lanțul de semnificații, de dorință, de stadiul Simbolic sau de dependența

¹¹ Elisabeth Roudinesco, *De la Sigmund Freud la Jacques Lacan: Istoria psihanalizei în Franța*, selecția textelor, traducere, note și postafță de G. Brătescu, Editura Humanitas, 1995, p. 217.

¹² Josiane Paccaud-Huguet, *Psychoanalysis after Freud*, în Patricia Waugh, *Literary Theory and Criticism. An Oxford Guide*, Oxford University Press, 2006, p. 280.

discursivă a subiectului. În cea de-a doua perioadă, în care sunt vizibile influențele poststructuralismului, Jacques Lacan se orientează spre poezie, ca un refuz la instituționalizarea teoriilor sale, lucru ce contravine, notează el, eticii psihanalizei.

Mai toate principiile dezvoltate de Lacan polemizează subtil cu Freud; căci psihanalistul francez nu poate să-i treacă cu vederea lui Freud faptul că, deși acesta a intuit valoarea inconștientului, a rămas tributار unei imagini unitare asupra psihicului, o imagine alimentată de filosofia și psihologia tradițională. De altfel, el și evită folosirea termenului *eu*, păstrând astfel ideea unei naturi psihice instabile. Lacan propune un alt model, în trei stadii, pentru structurarea și dezvoltarea psihicului uman:

- *Stadiul imaginar*: construirea imaginii corpului. De la naștere pînă în jurul vîrstei de 6 luni, copilul nu face nici o diferență între el și corpul mamei. Identitatea lui este fărâmițată, confundîndu-se cu cea a obiectelor ce-l înconjoară. Abia cu *stadiul oglinzii*, el devine conștient de sine, de propriul corp. Dar, văzându-se în oglindă, el se vede ca pe un *celalalt*, ca pe o imagine inversată a propriei ființe. În același timp, are nevoie de confirmarea mamei, care să-i valideze descoperirea. Dar această descoperire este însoțită de *numire* – da, tu ești, X –, iar numirea determină intrarea copilul în stadiul *simbolic*. De aceea, *stadiul oglinzii* face trecerea dintre *stadiul imaginar* și cel *simbolic*. Din perspectiva limbajului, imaginarul este etapa contopirii armonioase a *semnificantului* cu *semnificatul*.

- *Stadiul simbolic* este sinonim cu intrarea într-o lume ordonată, ierarhizată, dominată de *Legea* întruchipată de tată. În relația cu limbajul, copilul ajunge la concluzia că ale sale cuvinte sunt substituite pentru obiectele realității. În același timp, conștientizarea acestui lucru îl face să înțeleagă că nu avem acces direct la realitate, ci suntem într-o continuă goană (poststructuralistă) după semnificanți. Căci, după cum mai pe înțelesul nostru explică Terry Eagleton, copilul „a fost alungat din această posesie

imaginară, «deplină» și exilat în lumea «vidă» a limbajului. Limbajul este «vid» pentru că este un nesfârșit proces al prezenței și absenței: în loc să poată stăpîni pe deplin ceva, copilul se va muta acum de la un semnificant la altul, de-a lungul unui lanț lingvistic potențial infinit.”¹³ *Dorința*, observă Lacan, este tocmai această mișcare perpetuă de la un semnificant la altul, alimentată de absență. Căci limbajul presupune absența obiectelor pe care le denumeste. În acest context, inconștientul produs de intrarea ființei umane în ordinea simbolică.

- *Realul* este deasupra limbajului; el este imposibil de conceput și de atins, pentru că opune rezistență procesului de simbolizare.

Două sunt articolele¹⁴ care sintetizează gândirea lacaniană ce interesează cercetătorul literar: *Instanța literiei în inconștient sau Rațiunea după Freud și Subversiunea subiectului sau Dialectica dorinței în inconștientul freudian*. Reluând vechea distincție a lui Saussure între semnificant și semnificat, el aduce în prim plan semnificantul, pe care îl numește *literă*. Separând cele două fețe ale aceleiași monede, el demonstrează că semnificatul alunecă mereu sub semnificant. Implicit, și unitatea subiectului dispare, de vreme ce acesta, divizat, se constituie de-a lungul unui șir de semnificanți. Tocmai pentru că semnificantul îl determină pe subiect, sintagma *Gândesc, deci exist* se convertește în gândirea lacaniană în *Gândesc unde nu sînt, deci sînt unde nu gîndesc*¹⁵. Dispare astfel din prim-plan raționalitatea unui eu

¹³ Terry Eagleton, *op. cit.*, p. 194.

¹⁴ Este impropriu spus *articole*, de vreme ce Lacan nu era autorul care să-și forțeze gândirea să intre în chinghile scriiturii; pentru el discursul oral era forma privilegiată de comunicare. Lucrările sale sunt, de fapt, conferințele sale.

¹⁵ Faimoasa frază lacaniană, care în franceză are forma *Je pense ou je ne suis pas, donc je suis ou je ne pense pas*, a fost tradusă în engleză cu *I think where I am not, therefore I am where I do not think*. Pentru traducerea ei în românește, există două variante: *Gândesc unde nu sînt, deci sînt unde nu gîndesc* și *Nu exist când gîndesc și gîndesc atunci când nu exist*. Prima versiune apare în traducerea românească a cărții lui Terry Eagleton, *Teoria literară. O introducere*, în vreme ce cea de-a doua,

dominat de conștiință, iar în goana constantă după stabilitatea semnificatului prezența se manifestă ca permanentă absență.

Subiectul nu mai este o noțiune plină, spațiu al prezenței, ci este divizat, ba, mai mult, este reprezentat de un semnificant. Chiar de un lanț de semnificanți „pentru care planul enunțatului nu corespunde celui al enunțării”¹⁶. Rezultă astfel că limbajul ne scapă în permanență, alimentându-ne dorința de a-l poseda. Iar concluzia, poststructuralistă, nu lasă loc interpretării: „omul este determinat de un limbaj în formă de limbă care vorbește în locul lui”¹⁷.

2.3. *Charlesc Mauron și psihocritica*

Cu siguranță e greu de afirmat că locul cel mai adecvat pentru a analiza volumul *De la metaforele obsedante la mitul personal* este în capitolul despre psihanaliză. În egală măsură, el ar putea fi discutat în capitolul despre formalism¹⁸ sau în cel despre structuralism, de vreme ce excelează în a îmbina o abordare obiectivă, dependentă de forme și structuri, cu una subiectivă, sondând inconștientul auctorial. Dar ar putea fi discutat foarte bine și la teoriile receptării, eventual prin cheia de lectură a subiectiviștilor; căci *mitul personal* al *autorului* de la Charles Mauron s-ar putea corela cu *tema identitară* a *criticului* de la Norman Holland¹⁹. Adică, se prea poate ca imaginile pe care Mauron le construiește asupra lui Baudelaire, Mallarmé sau Nerval să nu fie neapărat expresii ale textelor acestora (în pofida exemplificărilor numeroase și încrucișate), ci sublimări ale unor așteptări critice.

în traducerea cărții lui Elisabeth Roudinesco, *De la Sigmund Freud la Jacques Lacan: Istoria psihanalizei în Franța*. Preferăm cea de-a doua versiune, fiind mai apropiată de varianta originală, în franceză.

¹⁶ Roudinesco, Elisabeth, *De la Sigmund Freud la Jacques Lacan: Istoria psihanalizei în Franța*, selecția textelor, traducere, note și postfață de G. Brătescu, Editura Humanitas, 1995, p. 223.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ În studiul *Formalism and the Freudian Aesthetic. The Exemple of Charles Mauron*, Linda Hutcheon discută opera acestui critic literar ca fiind emblematică pentru congruența celor două mișcări menționate în titlu.

¹⁹ De altfel, în studiul *The Mind and the Book: A Long Look at Psychoanalytic Literary Criticism*, Norman Holland menționează studiul lui Charles Mauron, apropiind *mitul personal* de *tema identitară*.

Psihocritica teoretizată de Charles Mauron pare a îmbina aceste extreme: cea subiectivistă, legată de inconștientul auctorial, cu cea obiectivă, apelul la forme lingvistice și sintagme recurente²⁰. Pentru a identifica *metaforele obsedante*, el propune parcurgerea mai multor etape: suprapunerea textelor unui autor, studiul acestor structuri și al metamorfozelor lor, interpretarea mitului personal și controlul biografic. Imaginile recurente și rețelele metaforice pe care criticul le descoperă devin astfel expresii ale realității interioare a scriitorului. Este, într-un fel, psihanaliza autorului, dar bine mediată de creațiile lui textuale. Apoi, este interesantă și această schimbare de accent: în prim-plan e opera, abia în plan secund biografia auctorială, nu invers, cum făcea psihanaliza literară la începuturi.

Dacă ne gândim la volumul pe care Charles Mauron îl publică în 1964, *Psychocritique du genre comique*, atunci, cu siguranță, locul acestui teoretician este la abordările psihanalitice. În volumul despre genul comic, el reușește să pună în dialog concepția freudiană despre comic și umor, cu teoriile lui Jung despre inconștientul colectiv. Pentru el, comicul este un mecanism de apărare împotriva anxietății, activând complexe oedipale sau inconștiente fantezii colective.

2.4. Abordări psihanalitice în spațiul românesc

Cât datorează psihanaliza românească studiilor lui Freud ne-o arată Gheorghe Brătescu în lucrarea *Freud și psihanaliza în România* (Humanitas, 1994). În mod evident, nici studiile literare românești (mai ales cele interbelice și postdecembriste) nu au stat departe de descoperirile psihanalizei. Cu certitudinea faptului că există numeroase alte studii critice care au ales să se apropie de textul literar cu instrumentele psihanalizei, ne limităm la a prezenta doar câteva, pe care le considerăm emblematic pentru dinamica internă a criticii psihanalitice, inclusiv românești. Ca instrumentar teoretic, sunt preferați Freud și Jung, mai puțin

²⁰ Poate este și o consecință a melanjului dintre formația sa de chimist și cea de literat.

Lacan, care s-a și tradus foarte puțin la noi²¹ – din explicabile rațiuni, cunoscută fiind rezistența aproape derrideană la lectură/traducere a textelor lacaniene și stilul baroc al scriiturii sale. Terminologia propusă de Freud este filtrată prin variatele școli postfreudiene dar și antifreudiene (adesea kleiniene), în vreme ce critica mitico-arhetipală inițiată de Jung e cultivată adesea în forma psihocriticii lui Clares Mauron sau se contaminează cu abordările ezoterice.

Primul dintre ele este studiul doctorului C. Vlad, *Mihail Eminescu din punct de vedere psihanalitic*. Propunând o perspectivă psihanalitică asupra operei și persoanei lui Mateiu Caragiale, Ion Vianu, în cartea *Investigații mateine*, construiește imaginea unui autentic *personaj*, în vreme ce lucrarea lui Corin Braga, *Psihobiografii*, dublează portretele unor scriitori din literatura română cu câteva considerații teoretice asupra psihanalizei.

Cînd, în 1932, medicul psihiatru și psihanalist Constantin Vlad publica studiul *Mihail Eminescu din punct de vedere psihanalitic*, critica interbelică (Tudor Vianu, G. Călinescu etc.) se revolta împotriva acestui suprem act de blasfemie. Iar reacția nu avea în spate doar dorința de a apăra ce avea/are mai sfânt literatura română, pe Eminescu, sau de a încrimina exagerări demonstrației, ci era și o respingere venită din prejudecăți. Ce-i drept, nici astăzi nu ne recunoaștem într-un Eminescu schizoid, masochist sau narcisist, cu atât mai puțin putea face acest lucru o respectabilă generație interbelică de intelectuali. Prefața volumului, scrisă tot de autor, atrage atenția asupra riscurilor mitizării și precizează scopul unei astfel de incursiuni: „Scopul ? În ultimă instanță pentru a ne cunoaște pe noi, pentru a ne orienta noi, pentru a descoperi principiile și cercurile în cari se sbat

²¹ Dar, supremă gloriificare a semnificantului, în defavoarea semnificatului, chiar dacă *din* Lacan s-a tradus puțin, *despre* Lacan au fost traduse mult mai multe studii. La fel, supremă gloriificare a marginalității semnificante: una dintre cele mai pertinente analize asupra teoriilor lacaniene este cea semnată de Radu Toma, în prefața la traducerea românească a volumului lui Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, Editura Univers, 1977, pp. 15-16.

închise sufletele noastre ale tuturor...”²². O dată în plus, scriitorul nu este investigat pentru el însuși, ci folosit drept model, nu literar, intelectual sau chiar moral, cum a mai fost, ci psihic.

Dignosticul de *skizoidie* este pus prin evidențierea unui șir lung de tulburări: *înstrăinarea de lumea exterioară, negativism activ sau pasiv, narcisism, scindări și alterări de personalitate, reactivarea lumii infantile* etc. Interesant este, sau doar normal, că simptomatologia este, de fapt, o sumă a temelor și atitudinilor lirice eminesciene, că toată opera sa pare a fi o reiterare a propriei structuri psihice; așa cum și stă bine unui poet. Pentru a contura portretul clinic, doctorul C. Vlad folosește atât confesiunile poetului, fragmente din scrisorile Veronicăi Micle, declarațiile contemporanilor sau scrierile poetului. Lectura e provocatoare, chiar dacă fișa de observații e mult prea rece, iar textele literare sunt folosite numai spre a stabili diagnosticul pacientului. Rămân ideile legate de tipul de femeie preferat de Eminescu, una de tip matern, și dificultatea punerii în acord a afectului cu intelectul.

Dar, cititori egoiști fiind, pentru noi contează textul; dramele, bolile scriitorilor se consumă (oare?) în afara spațiului creației. Iar dacă intră în spațiul textului, ne interesează doar textualitatea lor. Care e câștigul unui astfel de studiu? Este, cu siguranță, o sănătoasă afirmare a umanității lui Eminescu și un îndemn, chiar din 1932, la debarasarea de complexul genialoid.

În cartea *Investigații mateine*, Ion Vianu propune o perspectivă psihanalitică asupra operei și persoanei lui Mateiu Caragiale. Concentrându-se asupra unui scriitor cu totul aparte în literatura română, autorul selectează câteva principii care legitimează un astfel de demers. Relația cu tatăl, un acut complex de inferioritate, delirul nobiliar, mania grandorii sau narcisismul sunt câteva dintre semnele vizibile ale unei naturi psihice, textual metamorfozate, cu totul aparte. De aceea, ne propune, în cumintea și provocatoarea tradiție a psihanalizei, să lanseze ipoteze de lucru. Ce-i drept, în universul critic ipotezele au mai mult farmec și consistență decât axiomele. Cartea trebuie parcursă

²² C. Vlad, *Mihail Eminescu din punct de vedere psihanalitic*, Editura Cartea Românească, București, 1932, p. 5.

în sens invers, căci adevărata matrice interpretativă se găsește în *addenda* – veritabilă bucată literară –, camuflată (sau nu) de succesiunea capitolelor anterioare. Este o lectură plasată sub semnul unui trecut/prezent continuu: „Am început să citesc Craii acum cincizeci și cinci de ani...”. Suprapunere de recuperări nostalgice, literare și critice ale unei lumi de altădată. Căci *Cartea Crailor* îi apare drept *un trecut înfășurat în alte trecuturi*. Succesivele exfolieri critice nu sînt iluminări, ci tentative de conserva o lume. De aici pleacă demersul critic ce întreține *perpetuarea oglinzirii în timp*.

Natura aparte a operei și a biografiei autorului pleacă din problemele legate de definirea propriei identități, asta pare a fi, simultan, ipoteza și concluzia cărții. Așa se și explică necesitatea uzitării de instrumentarul psihanalitic. Relația tensionată cu tatăl – iar tensiunea nu e ocultată în întregime de elaborate procese de refulare, ci ia forma adversității fățiș declarate – e mecanismul dominant ce îi alimentează conflictele interioare. Chiar căile de evaziune, *literatura* și *delirul genealogic*, identificate de Ion Vianu, stau sub pecetea paternă. Copil ilegitim, are o mamă pe care o maltratează sau o ascunde, de care se simte profund rușinat și pe care în modul său ciudat o iubește. Se va simți în permanență tolerat în noua familie a tatălui, un motiv în plus pentru a explica ura lui înverșunată împotriva acestuia. În plan biografic, va proiecta toate așteptările filiale în figura paternă a lui Bogdan-Pitești. În plan literar, decodarea propusă de Ion Vianu e clară: portretul lui Pîrgu este o evidentă descriere a tatălui adevărat, în vreme ce Pașadia e tatăl dorit, amestecul de subtil rafinament și groasă abjecție al celui din urmă amintind de controversata personalitate a lui Bogdan-Pitești. Corelând aceste lucruri cu ideea că Pantazi e un alter-ego al lui Mateiu, iată cum inedita triadă și rătăcirile acestora devin emblematice pentru definirea identității auctoriale. Devine evident că evoluția acestor personaje sintetizează avatarurile hărții psihice a scriitorului.

Ion Vianu nu face o demonstrație extrem de dezvoltată, ci schițează posibile direcții de abordare, valabile nu doar pentru acest autor. Relația dintre actul epic și crimă ține de acest mod de

a generaliza intențiile studiului; *un scriitor care imaginează o crimă o și comite (simbolic) evitând o altă trecere la acțiune*, aflăm, iar motivația nu ține doar de efectele eliberatoare ale scrisului. Selectate din cartea dragă a lui Mateiu Caragiale, *Arivistul*, roman scris de Félicien Champsaur, cuvintele de mai sus îl determină pe Vianu să lanseze o tulburătoare ipoteză: *A fost Mateiu Caragiale un asasin în potenția?* Din nou, literatura simultan ascunde și iluminează un dat malefic al autorului. Dar crima/literatura este și o modalitate de a ucide banalul. Gânduri de crimă, dacă au fost, au fost legate de Bogdan-Pitești și de amanta acestuia, AK. De fapt, I.L.Caragiale era victima vizată. Pentru că pitorescul scriitor nu este doar disprețuitul tată, pe care îl urăște, în termeni freudieni, ca pe un rival. El este simultan lacanian *Lege (literară) a Tatălui*, dar și predecesorul ce trebuie anihilat, tocmai pentru că generează *anxietatea influenței*. Spațiul literar va fi întotdeauna prea strâmt pentru firile complexate, cu atât mai mult cu cât există permanent riscul de a fi confundat cu un altul, mai mare, al cărui nume îl și porți.

În *Introducerea* la volumul său *Psihobiografii*, Corin Braga evidențiază contribuția psihanalizei, cea care a determinat o „schimbare de sensibilitate și paradigmă cognitivă”, și locul ei printre *instrumentele de introspecție* ale culturii europene; venită în întâmpinarea așteptărilor scientiste ale începutului de secol XX, psihanaliza s-a alăturat celorlalte limbaje de investigare: cel al antropologiei creștine, cel al gândirii ezoterice și cel al analizei filosofico-literare.

Pentru a scoate în evidență utilitatea unui demers psihanalitic, Corin Braga include detaliate analize ale vieții și textelor unor autori români (Urmuz, Constantin Stere, Leonid Dimov, Lucian Blaga, Nichita Stănescu, Norman Manea) sau străini (Jonathan Swift, Ernesto Sábato, Carlos Castaneda). Decodarea va fi făcută, precizează Corin Braga, dinspre operă spre autor, într-un efort de rearanjare psihanalitică a amănuntelor biografice. Iar *adevărul despre condiția pacientului* este spus nu prin focalizarea excesivă pe corpul operei, ci prin tentativa de a

pune în dialog intuiția analistului-critic cu discursul literar al scriitorului-caz.

În lecturarea bizareriilor urmuziene, Corin Braga scoate la iveală comportamentul compulsional, evident în nesfârșitele variațiuni ale acelorași puține texte, un *imago* patern copleșitor, sau forme ale *condensării* și *transferului*. Dincolo de absurdul textelor, există o nevoie patologică de a converti o realitate opresivă în secvențe aproape hazlii. Dar în vreme ce pentru cititori comprimatele rezultate sunt forme ale angoasei, pentru scriitor ele sunt modalități eficiente de compensare. Cu romanul său, *În preajma revoluției*, Constantin Stere se instalează incomod pe divanul lecturii psihanalitice; iar fluxul narativ scoate la iveală complexul copilului nedorit, cu toate consecințele pe care le experimentează alter-ego-ul său, Ion (Vania) Răutu. În cazul lui Lucian Blaga, primează tăcerea, care nu este doar un mit poetic, ci, ne spune autorul, „o realitate biografică, un rit comportamental, o supapă psihologică și o tehnică de creație.” Iar sentimentele și experiențele traumatizante din copilăria *micului Lucian* vor alimenta crizele identitare ale maturității. Gelozia fraternală, refularea impulsurilor agresive, complexul copilului nedorit, glisarea între mai multe personalități interioare conturează tabloul psihanalitic al lui Blaga. Iar această deschidere spre abisalitate îl conduce în mod normal spre expresionism.

Probabil cel mai percutant studiu din volum este cel despre Dimov, *Leonid Dimov. Identitatea scindată*, o detaliată incursiune într-un univers uman și poetic fascinant. Textele onirice ale lui Leonid Dimov pun în practică o visare lucidă, căci abandonul total în vis, un abandon refuzat de poet, echivalează cu o pierdere a controlului conștientului. Iar separarea dintre viață și operă – „între existența și opera lui Leonid Dimov pare să stea un ecran translucid impenetrabil, care cenzurează transferul de viață, de biografie” – chestionează chiar legitimitatea lecturii psihanalitice. *Problema evreiască* sau *renegarea tatălui* alimentează *depresia cronică* și *melancolia universală*.

O abordare mai apropiată de versurile lui Nichita Stănescu, dar parcă mai puțin psihanalitică decât în cazul celorlalți scriitori,

scoate la iveală *fuga din trecut* și *trauma războiului*. Trecutul fiind depozitarul morții, iar memoria, o formă a instinctului morbid, poezia stănesciană presupune „o întoarcere spre un prezent al autoconstrucției de sine”. Supratema operei lui Norman Manea, afirmă Corin Braga, o formează „trauma autistă și reversul ei, lupta cu sistemul claustrant”. Semnificativele rupturi biografice, traumele personale și colective devin lizibile în particularitățile narării, sau în preferința pentru evenimentele mărunte, în detrimentul temelor mari, prezentate îngroșat.

Mai mult decât în cazul celorlalte curente critice, lista cu limitările metodei psihanalitice ar fi semnificativ mai lungă; le reținem, totuși, pe cele esențiale. În căutarea motivațiilor psihologice – ale autorului, personajelor, cititorului –, se pierde tocmai textul. Obiect al dorinței, tocmai el este ocultat în dimensiunea lui esențială: creație generatoare de ironie și ambiguitate, joc lingvistic ce imaginează o lume, nu explică un comportament. Mereu invocat, dar mai mereu absent, textul iese rar la suprafața conștientului critic. Iar această joacă de-a doctorul – este probabil metoda critică cea mai sensibilă la impostură – cu ființele de hârtie ar trebui poate convertită într-un alt tip de cură, una care să-i ofere textului ocazia să vindece cititorii-critici de complexe, eventual cele de superioritate.

Adunând informații din jurnalele scriitorilor și din mărturiile contemporanilor, membri ai familiei sau prieteni – uitând adesea că și (auto)biografia este o formă a ficțiunii –, creditând opera și intrând în complexitatea mecanismelor lingvistice ce fundamentează textele, critica psihanalitică nu se ferește de zonele mai întunecate ale psihicului auctorial; dublează conștientul desfășurării literare sau al biograficului printr-o rețea subterană de conținuturi psihice. Iar consecința imediată și vizibilă o reprezintă aprofundarea experienței estetice, dar și umane. Căci combinația dintre psihanaliză și literatură, dintre o știință a verbalizării și o artă a verbului, nu poate decât să ducă spre tăcere, cea care traduce complexitatea vieții psihice și frumusețea artei.

Trubadurul sau întoarcerea refulatului

Critica literară dezvoltă păreri contradictorii legate de valoarea nuvelor naturaliste ale lui Barbu Delavrancea, evidențiind reușitele, dar și inerentele neajunsuri estetice. Propunându-se să citim virtualitățile psihanalitice ale textului *Trubadurul*²³ – cu accentul pus pe personajul principal –, vom ignora deliberat caracterul frecvent tezist al textului și filozofarea subțire a personajelor. În același timp, nu urmărim nici introducerea într-o limitativă grilă psihanalitică a acestui text, glosând pe seama modului și a măsurii în care psihicul auctorial se trădează în text. Cu toate că ar fi interesant de urmărit care dintre neîmplinirile proprii vieți sunt transferate de Delavrancea în destinul acestui personaj.

Povestea din text e relativ simplă: profitând de frumoasa vreme de mai, un grup de prieteni, toți studenți, iese la un picnic. Atenția tuturor este captată de figura tulburată a Trubadurului, mult îndrăgit de toți datorită firii lui visătoare. În încercarea de a-și explica starea de vădită neliniște, el relatează prietenilor povestea copilăriei sale neobișnuite și a deceselor (sora și tatăl) din familia sa. Incursiunea în copilărie este determinată de descoperirea în sala de disecții a unui cadavru ce seamănă cu Bălaia, prietena lui din copilărie. Îngrijorați de starea lui, prietenii hotărăsc ca unul dintre ei să-l supravegheze peste noapte. Somnambul fiind, Trubadurul se urcă în timpul nopții, cu vioara în mână, în dudul din fundul grădinii. Trezit brusc de zgomotul produs de ruperea unei coarde, el își pierde echilibrul și cade din copac. După moartea lui, prietenii îi găsesc testamentul, în care el își exprimă dorința de a fi îngropat în același sicriu cu Bălaia.

Proiecția autobiografică a autorului *Sultănicăi* în figura personajului principal e evidentă. Frecventând el însuși cursuri de medicină și numit *Trubadurul* într-o perioadă de către prieteni, viața lui Delavrancea poate fi ușor citită chiar și prin ideile revoltat-romanțioase ale acestui personaj. Mai mult decât prelungire a psihicului auctorial, textul este, mai ales datorită

²³ Delavrancea, Barbu, *Opere*, vol. I, II, ediție îngrijită de Emilia Șt. Milicescu, Editura pentru literatură, București, 1965.

personajului principal, un amestec dinamic de elemente ale conștiinței și ale inconștiinței, de sentimente refulate și de dorințe cenzurate. Dincolo de firul narativ, schematic și bazat mai ales pe povestire, nucleul interpretativ al textului este reprezentat de natura nevrotică a Trubadurului, pe care-l vom analiza ca pe un autentic caz. Nu ne propunem detaliate nuanțări teoretice ale conceptelor cu care vom lucra și nici urmărirea evoluției lor în diferitele școli de psihanaliză. Particularități ale stadiului *imaginar* și ale celui *simbolic* (în accepțiunea lacaniană a termenilor), confesiunea personajului ca un act terapeutic ratat, *angoasa morții* sau tema *incestului* motivează reacțiile personajului, oferind semnificative repere interpretative.

Drama Trubadurului este anticipată de cuvintele, deloc întâmplătoare, ale unuia dintre prietenii săi: „Fiecare om poartă într-însul copilăria sa, micșorată, ce e drept, înghesuită de atâtea impresii și idei noi.” Oscilațiile personajului între prezent și trecut, prin respingerea vehementă a primului, își au obârșia tocmai într-o copilărie impregnată de impresii puternice ce afectează iremediabil natura băiatului. Regresiunea personajului în perioada copilăriei este declanșată de un eveniment banal, ce stă el însuși sub semnul greu verificabilului: tânărul student medicinist descoperă în sala de disecții un cadavru ce seamănă izbitor de mult cu prietena lui din copilărie, Bălaia.

Descoperirea cadavrului la morgă induce o anumită presiune în inconștiința personajului, irumpând sub forma confesiunii; ea trădează dorințele reprimite, evenimente traumatizante din trecut și conflicte nesoluționate. Deși este înconjurat de prieteni și este răsfățatul grupului tocmai pentru că „totdeauna fusese plăpînd și chinuit de vise”, Trubadurul ratează încercarea de a-și explica modul în care a ajuns să posede această sensibilitate exacerbată. De aceea, mare parte din text pare a fi o ședință ratată de psihanaliză. Eșecul este provocat de faptul că nici unul dintre cei prezenți nu ia în serios dorința lui de a se confesa. Știută fiindu-i firea, tulburarea și dorința de a-i face părtași la suferința lui sunt însoțite de o serie de glume camaraderești și ironii malițioase: „Și cu firea lui, p-așa lună...”,

„– Ei, ce e? Ce ți s-a întâmplat? ți s-au înecat corăbiile la Marea Neagră? Ți-au tăiat capul și nu-l mai poți lipi la loc?”.

Pe un fundal de neîncredere, chiar ostilitate afectivă – *să nu râdeți*, le repetă el prietenilor –, el forțează confesiunea. Dacă în tehnica psihanalitică medicul este cel care încearcă să învingă rezistența pacientului, aici Trubadurul este cel care încearcă să depășească distanța instaurată de auditoriu. Șuvoiul confesiv, în care evenimentele se înlănțuie pe considerente afective, nu întotdeauna logice, un șuvoi ce ia adesea forma delirului verbal, este curmat brusc de intervențiile *realiste* și de explicațiile rezonabile: „ – Să mîncăm, că iar o să înceapă cu izbîndirea viselor. El, care visează în toate serile de cîte zece ori, să sperie că i se izbîndește un vis” sau „ – Fleacuri, nervi! zise unul, tăind firul Trubadurului, galben ca ceara; fleacuri, cîntau șiroaiele de apă ce cădeau în fundul căldărilor goale. Iacă chitara strigoiului”. Ba, mai mult, ei își exprimă franc neîncrederea într-o posibilă vindecare: „în veci n-o să-ți vii în fire”. În același timp, prin cele două categorii de personaje, Trubadurul și prietenii săi, textul urmărește permanenta luptă dintre inconștient și conștient, dar și modul în care cel de-al doilea reduce la tăcere (aici, la propriu) ieșirile incontrolabile ale celui dintâi.

Aflat în plin proces de verbalizare, actantul este întrerupt, sugerându-i-se un lucru sau un altul. În terapiile psihanalitice, analistul aplică *principiul neutralității*, conform căruia nu are voie să influențeze pacientul și să-l orienteze spre anumite teritorii. În consecință, comentariile prietenilor distrug efectul curativ al discursului. Deși discursul personajului este coerent (aproape suspect de coerent) și axat pe evenimentele esențiale, fiind o onestă tentativă de vindecare, eșuează și pentru că variatele cauze ale tulburărilor sale nu sunt conștientizate. De câte ori se apropie în confesiunea sa de un potențial eveniment traumatizant al copilăriei, conștientul cenzurează amintirea, iar în discursul textual intervin punctele de suspensie. Textul însuși se construiește astfel pe granița dintre reprimare și conștientizare, dintre etalarea detaliul sordid și cenzura impusă de pudoarea publicului cititor.

Marea ratare din confesiunea personajului se leagă de conștientizarea *incestului*. Și vorbim de un incest stabilit pe mai multe planuri. Unul dintre ele este reprezentat de dragostea, deloc frățească – „sora cea mai mare care mă iubea ca pe luminile ochilor” –, cu care îl înconjoară sora lui mai mare. O serie de evenimente pe care, aparent întâmplător, adultul le include în relatare întrein această idee: în vreme ce toți ceilalți ai casei dormeau, ea obișnuia să-l ia din pat și să-l ducă, în brațe, în fundul grădinii. El reține aceste detalii și gesturile nefirești: „Cînd sor-mea mă luă în brațe și mă sărută apăsător, îmi venii în fire”. Interesant este că relatarea eventualului act incestuos este *acoperită* de viziuni coșmarești ce sunt rezultatul unei cenzuri fundamentate moral. Incapabil să reacționeze, *fălcile mi se închețaseră*, se lasă victimizat/protejat de aceste proiecții ale conștiinței sale morale: „mi-apărură niște broaște, buboase și moi, și începură a sări spre mine, căzînd pe pămînt ca un plesnet umed”.

Un alt plan pe care se stabilește relația incestuoasă este constituit de sentimentele băiatului față de aceeași soră mai mare. Veghind-o pe catafalc, el o numește *iubita mea*, iar descriind-o pe Bălaia și sentimentele lui pentru ea, își prezintă, de fapt, iubirea incestuoasă: „Semăna cu sor-mea. Pe amîndouă le iubeam deopotrivă. Și le iubeam din cale-afară...”. Bălaia se încadrează și ea acestui *triunghi incestuos*. Copil găsit pe drumuri și ajuns tocmai la ușa familiei lor, ea are aceleași semne distinctive ca și sora mai mare, Colia: „În stînga sînului, desfăcut la vederea tuturor elevilor, avea o mură neagră... ca și ea...Nu puteau fi trei în lume ca ele!.. Sor-mea avea aceleași semne...” Atât apariția, cît și dispariția acestui personaj, Bălaia, pot avea mai multe explicații: una plauzibil-realistă ar fi determinată de faptul că ea este un copil din flori, probabil rezultat al unei legături extraconjugale a tatălui, aflat mai tot timpul pe drumuri. O altă explicație, motivată de natura înclinată spre fantasmă a copilului, ar fi aceea că Bălaia este o proiecție a surorii sale. Neacceptând iubirea incestuoasă pentru sora sa, el o proiectează într-un personaj neutru, cu care sora lui seamănă mult. Probabil de aceea Bălaia dispare imediat după moartea surorii sale. Acordând credit celei de-a doua explicații,

interpretăm apariția cadavrului din sala de disecții ca pe o simplă coincidență. Un corp care doar seamănă cu cele două fete din copilăria lui este receptat ca fiind un indubitabil fragment al trecutului ce-și forțează intrarea în prezent.

Dintre multiplele accepțiuni pe care *imaginarul* și *simbolicul* le primesc în școala psihanalitică lacaniană, reținem raportul diferit pe care îl stabilește copilul cu limbajul: primul stadiu, *imaginar*, este un stadiu pre-verbal, în care figura dominantă este cea maternă. Stadiul *simbolic* marchează intrarea copilului în teritoriul limbajului, urmată de dezvoltarea capacității de a înțelege și de a genera simboluri; în această perioadă figura dominantă este cea paternă, tatăl fiind văzut ca reprezentant al normelor culturale și legale, ca un reprezentant al *puterii*.

Rememorarea anilor copilăriei se face prin diferențierea a două stadii, separarea fiind motivată de raportul pe care copilul îl stabilește cu limbajul. Primul stadiu, *imaginar*, este dominat de necunoașterea limbajului și de figura omniprezentă a mamei: „Mi-aduc foarte bine aminte că sugeam încă și deschideam ochii mari fără a primi vreo impresie statornică. Auzeam vorbe pe care le prindeam numai ca sunete. Păsările cari se certau în desișul grădinii, străchinile cari odorogeau pe masa rotundă, papucii cari se târșiau prin casa lipită cu pământ galben, ca și cuvintele omenești mi-erău deopotrivă.” Diferența dintre el și prietenii lui își are obârșia tocmai în această perioadă și în relația specială stabilită cu mama: „Voi, care ați supt lapte strein și v-ați legănat pe brațe plătite, aveți dreptate să nu înțelegeți.”

Trăind într-un mediu preponderent feminin, „nu m-ai fi luat p-o împărăție din poala bunichii”, el asociază această perioadă cu fericirea totală, de nimic subminată. Criza se declanșează în momentul în care se intră în stadiul următor, *simbolic*, dominat de subordonarea față de limbaj: „odihna și somnul periseră cu cele dintii cuvinte, cu cele dintii dorinți conștiente, cu prima vrere înțeleasă și voită.” Refuzul copilului de a-și asuma noul statut se traduce prin negarea figurii paterne, cu toate valențele ei simbolice, inclusiv puterea financiară: „degeaba tata îmi răsturna punga lui cu sfaști...”. Tot de acest refuz se leagă

și imposibilitatea unei evoluții în relația cu limbajul: „Vorba la mine era icoană: o vedeam cu ochii.” Negând cuvântului adâncimea sensului, personajul încadrează limbajul în categoria unor stimuli plastici exteriori. Căderea din paradisul copilăriei este generată atât de limbaj, cât și de o formă derivată a sa, scrisul; unul dintre prieteni îi spune Trubadurului: „iar o să-ți plîngi zilele pentru că ai învățat să citești”. Impunându-și să rămână în plan *imaginar*, copilul se agață de figura mamei, refuzând normele culturale și sociale pe care tatăl le reprezintă. De aceea, refuză să crească: „nu vreau s-ajung om mare cu oamenii; mai bine singur; mai bine cum știu eu și nu știe nimeni!” Refuzul planului *simbolic* afectează identitatea copilului, lipsit de posibilitatea de a-și trasa granițele *eului*. Privat de cunoașterea de sine, el nu reușește să înțeleagă nici conturul lucrurilor din jurul său.

Incursiunea în trecut și evocarea unei copilării a-tipice sunt formele prin care personajul își trădează sentimentul de angoasă, aici, *angoasa morții*: „De trei zile mi-a rămas în nas mirosul morții: rece, ranced, ceva de melc fiert...”. Însoțită de senzații fizice, „mă încercă frigurile”, „luminile ochilor i se măriră fără pic de scînteie”, ea este declanșată de revederea corpului în sala de disecții. Motivându-și ciudatul comportament, el consideră că dragostea prietenilor lui este insuficientă și incomparabil mai mică decît strania atracție pentru moarte: „mă iubește mai mult pămîntul decît voi toți”. Totuși, aplecare spre morbid există chiar în copilărie; e evidentă, pe de o parte, în coșmarurile ce abundă în simboluri ale morții: personajele fantastice ce populează basmele copilăriei sunt convertite de imaginația copilului în prezențe înfricoșătoare ce ies din spațiul îndepărtat și protector al visului, aproape atentînd la viața lui. Strigoi, iele, o înfricoșătoare babă cu *sufierea ei de gheață* populează fantasmalele copilăriei. Pe de altă parte, chiar visul în care el anticipează moartea celor dragi lui stă sub semnul acestei obsesii a morții. În visul copilului mor cele trei personaje-cheie din existența sa: Bălaia, sora sa și tatăl lui. Moartea tatălui reprezintă refuzul încadrării în stadiul simbolic; pînă și în vis, copilul se simte amenințat de figura paternă și, mai ales, de

încărcătura simbolică a acesteia: „...tata, care mă înhățase de cămașe și mă trăgea după dînsul”.

În același timp, revenind astfel pe teritoriile mult bătătorite ale psihanalizei freudiene, moartea tatălui este semnul existenței cunoscutului *complex al lui Oedip*. Amenințat de singura prezență (deși mai tot timpul absentă) masculină din familie, copilul visează moartea acestuia. Simțind că tatăl reprezintă puterea falică pentru reprezentantele sexului feminin, el îi pune în scenă o moarte simbolică. Dar împlinirea acestui vis, prin moartea reală a celor doi membri ai familiei, declanșează un copleșitor sentiment de vinovăție ce-l urmărește toată viața. Rămasă în virtualitate și tradusă doar prin acel vis, dorința de a-și vedea tatăl mort nu ar fi afectat psihicul copilului. Convinș că a provocat moartea celor dragi, el recunoaște impactul decisiv al acestui eveniment: „Viața mi se stinsese cu izbîndirea visului de care mi-adusei aminte”.

Pe de altă parte, iubirea (sexualitatea) însăși este o formă sublimată a angoasei morții. Reprezentativă pentru acest transfer este și ciudata *invitație* pe care el o adresează copilei, de a coborî, simbolic, într-un uter/mormînt comun. Deși debutează ca o puerilă testare a sentimentelor partenerului, dialogul este dublat de simboluri ale neantizării:

- Bălaio, de cine ți-e dor ție cînd ești singură?
- De tine, de lună și de flori... Cu ele mi-e dor de tine... Cu tine nu mi-e dor de ele...
- Dar tu o să mergi cu mine dacă m-oi duce departe-departee?
- Departee... nu e ca aici... departe e pustiu... Mai bine cu ai noștri...
- Dar dacă oi săpa o groapă adîncă-adîncă, o să te cobori cu mine, să vedem ce-ar fi pe alt tărîm?
- Adînc e frig!... Adînc... e întuneric!... Mai bine la soare.

Refuzul fetei de a intra în acest scenariu erotico-thanatic generează noi forme ale reprimării sexuale. Raportată la modul în care se încheie textul, înmormîntarea în aceeași groapă a celor doi, invitația de mai sus își trădează adevăratele semnificații. Erosul thanatic pare a fi singura formă de împlinire sexuală la

care eroul are acces. Împlinirea *post-mortem* a celor două personaje se încadrează axei unei sexualități anormale cu care Trubadurul pare a fi deprins din copilărie.

Chiar muzica, marea lui pasiune, este o sublimare a impulsului sexual. Locuind singur în vechea casă părintească, eroul se refugiază în muzică, vioara fiind cea care vibrează la trăirile lui. Relația *muzică-sexualitate* e evidentă și în deznodământul personajului, Trubadurul murind, într-un fel, din cauza muzicii. Într-un acces de somnambulism, eroul își ia vioara în mână și se urcă în vechiul dud din fundul grădinii, unde începe să cânte. Trezit brusc de sunetul produs de ruperea celor două coarde fatale, eroul cade din copac și moare.

Obsesiva invocare a *numărului doi/două*, „numărul două nu m-a înșelat”, se mulează pe această permanentă luptă dintre conștient și inconștient. Simbol al dedublării, al echilibrului și simultan al scindării interne, al solarului diurn și al obscurului nocturn, numărul doi devine pentru personaj un autentic principiu ordonator al existenței. El observă că viața i se supune acestui *pattern* fatal: informațiile pe care le află într-o zi îi vor fi repetate, în decursul aceleiași zile, în contexte diferite și vizând persoane diferite. Este o negare a unicității, inculcându-i personajului ideea unei existențe ce se repetă în alienante tipare.

În planul simbolurilor falice și al celor feminine, există aici două astfel de simboluri: *dudul* și *groapa*. În vreme ce *groapa* reprezintă împlinirea biologică, instinctuală, simbolistica *dudului*, a copacului în general, trimite cu gândul la înălțare spirituală, la debarasarea de instinctualitate. Conotațiile care învâluie simbolul *dudului* sunt similare celor asociate de obicei *copacului*. Unind subteranul cu cosmicul, copacul, ca structură (rădăcini, tulpină, coroană), pare a fi o reiterare a modelului psihicului propus de Freud: eul, sinele și supraeul. Eliberat de tirania conștientului prin starea de somnambulism, eroul se desprinde de o viață neîmplinită și de o serie de complicate relații de familie. Faptul că, simbolic, dudul funcționează ca un autentic mecanism al evadării reiese și din testamentul Trubadurului: el

care prietenilor să se păstreze poteca ce duce la dudul bătrân din spatele grădinii.

Istorie a *întoarcerii refulatului*, textul urmărește revenirea brutală a amintirilor din copilărie în destinul personajului. Un nimicitor sentiment al culpabilității generat de convertirea în faptă a unui vis vinovat sau incestul niciodată conștientizat și nici receptat în latura lui profund imorală formează un solid strat al refulărilor. Declanșat de descoperirea unui cadavru, procesul de conștientizare și, implicit, acceptare a unei copilării nefirești eșuează prin imposibilitatea punerii de acord a conștientului cu obscurul inconștient.

CRITICA MITICO-ARHETIPALĂ

Reprezentanți: Carl Gustav Jung, Northrop Frye, Gilbert Durand

Studii reprezentative:

- Carl Gustav Jung – *Arhetipurile și inconștientul colectiv*
- Northrop Frye – *Anatomia criticii*
- Gilbert Durand – *Structurile antropologice ale imaginarii*
- Corin Braga – *10 studii de arhetipologie*

Concepte-cheie: *inconștient colectiv, mit, arhetip, simbol, animus, anima, totem.*

1. Istoric și reprezentanți

Perioada de glorie a abordărilor mitico-arhetipale a fost prima jumătate a secolului al XX-lea; orientarea criticilor literari spre o astfel de abordare trebuie raportată la contextul unei societăți mașiniste și dependentă de rațiune, alienată de demonul schimbării și al eficienței. Mitul și arhetipul ofereau o liniștitoare ieșire din timp și prilejul de a medita la spiritualitatea umanității, tradusă prin vaste simboluri culturale. Generalitatea acestor simboluri, faptul că ele se regăseau la scriitori diferiți ca estetică literară, din variate perioade istorice și spații geografice, s-a constituit într-un mare plus pentru răspândirea acestor abordări. Cel mai adesea, cum s-a întâmplat și în spațiul românesc, orientarea spre mituri și arhetip a fost continuarea firească a interesului pe care literatura folclorică îl stârnise în rândul specialiștilor. Literatura cultă, mai ales cea apropiată filonului popular, devine astfel un foarte potrivit obiect de investigație.

Ideea că există un tipar stilizat care reiterează un eveniment primordial din viața personală sau a comunității oferă un cadru

prielnic pentru cercetarea tuturor literaturilor, într-un limbaj critic universal fundamentat pe reprezentativitatea experienței umane. Literatura conservă și perpetuează aceste gesturi primordiale, definindu-se, nu atât estetic, cât ca sumă a unor practici originare, bine înrădăcinate în inconștient. Abordările comparatiste găsesc în principiile criticii mitico-arhetipale instrumentele necesare pentru punerea în dialog a unor literaturi diferite, reunite pe considerentul unor scheme mentale asemănătoare.

Critica mitico-athetipală urmărește modul în care textul literar traduce și se lasă modelat de marile simboluri ale umanității. Ocurența arhetipurilor este imună la aspectele legate de spații geografice sau de perioade istorice. Nu întâmplător, James Frazer identifică în *Creanga de aur* scheme arhetipale și ritualuri comune în colectivități extrem de diferite. Folosirea arhetipurilor în textele literare, care nu este o folosire conștientă și deliberată, căci autorul însuși este modelat de aceste scheme mentale, asigură o implicare substanțială a cititorului. Căci personalitățile indivizilor adăpostesc istorii anecdotice, de care ființa nu este conștientă. Omul/ literatura este doar modalitatea prin care mitul/arhetipul iese la suprafață. Psihicul uman, individual și colectiv, este modelat de forțe arhaice și înăscute, de care ființa nu are habar. Ce face Jung, de fapt, este să adauge inconștientului personal încărcătura unui inconștient colectiv. Prin acest inconștient colectiv comunică individul în timp cu strămoșii, fiind, în același timp, el însuși o reiterare a generațiilor trecute.

În cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea, impactul criticii mitico-arhetipale a scăzut simțitor; principiile legate de legitimitatea modelelor de cunoaștere și de ficționalizarea istoriei, sau disoluția subiectului ca instanță ordonatoare, toate acestea au făcut cumva inadecvate lecturile antropologice în cheie serioasă. Formele care s-au păstrat au vizat mai degrabă lecturi ale rescrierilor ironice și parodice ale miturilor umanității, ca suprem argument că paradigma umanistă pare a fi, dacă nu chiar depășită, cel puțin semnificativ nuanțată.

Mitul intră în conflict cu cunoașterea logică, reabilitând dimensiunea spiritualității umane. El străbate perioadele istorice,

găsindu-și întotdeauna un teren estetic propice, atât în miezul gândirii moderne, cât și în cel al gândirii postmoderne. Dat fiind extraordinarul traiect pe care conceptul de *mit* l-a cunoscut în cercetarea literară, permanenta lui configurare prin modificarea sensurilor și a conotațiilor, relațiile cu simbolul și cu arhetipul, sau funcțiile lui numeroase, nu ne propunem să-l definim în acest studiu; o astfel de încercare s-ar constitui într-o cercetare de sine stătătoare.

Ca și alte metode critice, nici critica mitico-arhetipală nu există în stare pură; ea s-a contaminat adesea cu analiza simbolurilor, critica tematică sau cu mitanaliza. Ia naștere astfel un amplu inventar de simboluri, de la personaje masculine pozitive și negative, eroi, îngeri și demoni, la personaje feminine benefice sau malefice, la elemente promordiale, apă, aer, foc, pământ, la animale și părți ale corpului, culori și numere, simboluri geometrice. E suficient să ne gândim cam ce conține uzualul *Dicționar de simboluri*, pentru a vedea de ce se poate folosi o abordare mitico-arhetipală spre a-și sprijini demonstrația. Riscul este ca interpretarea unor serii de simboluri să fie superficială și clișeizată, să se piardă, de fapt, tocmai profunzimea pe care o presupune o abordare mitico-arhetipală.

În spațiul românesc există, din fericire, un foarte documentat studiu despre critica mitico-arhetipală; este vorba despre volumul lui Radu Surdulescu, *Critica mitico-arhetipală. De la motivul antropologic la sentimentul numinosului*. Autorul identifică două mari direcții în critica mitico-arhetipală: una tributară antropologiei¹, cealaltă dezvoltând principiile lansate de Carl Gustav Jung. Autorul urmărește dinamica acestei școli critice, studiile reprezentative și teoreticienii marcanți, avantajele și limitele unei astfel de lecturi.

În *10 studii de arhetipologie*, Corin Braga reiterează metoda arhetipologiei, descriind specificul invarianțelor arhetipali. Pentru el, arhetipul primește conotații extrem de

¹ De altfel, Radu Surdulescu demonstrează că influența antropologiei nu se limitează doar la critica mitico-arhetipală, ci și la cea psihanalitică, inițiată de Freud. Faptul că jargonul freudian lucrează cu termeni precum *totem*, *tabu*, *incest etc.* demonstrează rolul major jucat de antropologie.

ample, implicit, critica mitico-arhetipală; în dimensiunea metafizică a arhetipului, critica mitico-arhetipală ajunge să fie un fel de *critică totală*; ea nu s-ar limita doar la inventaria arhetipurile culturale, ci ar scoate în evidență orizontul de concepte ce domină creația – tradusă în psihologia creatorului, și lectura, tradusă în psihologia receptorului.

2. Ideologie și studii reprezentative

2.1. Carl Gustave Jung și inconștientul colectiv

În vreme ce Freud își elaborează teoriile punând în prim-plan psihicul individual și fiind atent la relațiile de familie, Jung propune un model antropologic, care să surprindă specificul tuturor culturilor. Ca reacție la o societate prea dependentă de știință și raționalitate, el propune conceptul de *inconștient colectiv*, care se alătură celui de *inconștient personal*. Dacă cel de-al doilea este dobândit de individ în decursul vieții, inconștientul colectiv este moștenit și „constă din forme preexistente – arhetipurile – care pot deveni conștiente doar în mod mijlocit și conferă conținuturilor conștiinței o formă bine determinată”². El propune o întoarcere la arhetipurile ancestrale ce domină inconștientul colectiv și asigură individului sentimentul apartenenței la umanitate. În vreme ce Freud acorda accepțiuni mai degrabă negative inconștientului, inconștientul teoretizat de Jung conferă psihicului uman echilibru și sentimentul continuității.

Dacă inconștientul personal izola individul în propria lui singurătate psihică, cel colectiv „nu este un sistem personal, închis, ci obiectivitatea identică cu lumea și deschisă lumii”³. Iar această mutație are implicații ample, căci dacă psihicul freudian se orienta doar asupra lui însuși, cel jungian devine obiect pentru nenumărate subiecte, este loc de întâlnire pentru ceva mai vechi și mai profund decât propria personalitate. În condițiile în care întreaga umanitate a fost preocupată doar de consolidarea

² Carl Gustav Jung, *Opere complete*, vol. 1, *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, traducere din limba germană de Dana Verescu și Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, București, 2003, p. 54.

³ *Idem*, p. 31.

conștientului, se prea poate, ne spune Jung, ca adevăratele mărci ale umanității să stea, de fapt, în inconștient.

Ca și în cazul lui Freud, el identifică rolul major jucat de creativitate, cea care scoate la suprafață conținuturile latente ale inconștientului, fie el personal sau colectiv. Jung observă că textele literaturii populare și simbolurile pe care acestea le propun reiterează modele mitice din trecutul umanității.

2.2. Northrop Frye, Gilbert Durand

De obicei, lucrarea canadianului Northrop Frye este considerată studiul emblematic pentru ceea ce înseamnă critica mitico-arhetipală. Autorul plasează în miezul demonstrației sale conceptul de simbol, foarte lax definit ca „orice unitate a structurii literare care poate fi izolată spre a fi supusă analizei critice”⁴, asociindu-i ulterior termenul de *mitos*; mitosul descrie acțiuni tipice și are un caracter filosofic mai pronunțat decât istoria. Tocmai spre a surprinde proteicul caracter al simbolului, Frye îl tratează ca *motiv și semn*, ca *imagine*, ca *arhetip* și ca *monadă*. Această diferențiere se justifică prin *fazele* (sinonime cu contextele prin care trece creația literară) diferite pe care le parcurge simbolul.

Miezul gândirii mitico-critice îl formează teoria mitosurilor, explicată mai ales în *Teoria mitosului: introducere*; Frye demonstrează că există patru tipuri de mișcare mitică: în interiorul romanțului, în interiorul experienței, mișcarea descendentă, specific tragică, și cea ascendentă, mișcarea comică. Aceste patru ample categorii narative sunt anterioare genurilor literare obișnuite; ele vor purta numele de *mitosuri*, sau intrigi generice și reprezintă „elemente narative pregenericale ale literaturii”⁵. Pe baza acestor patru mitosuri inventariază Northrop Frye creația literară: mitosul primăverii – comedia, mitosul verii – romanțul, mitosul toamnei – tragedia și mitosul iernii – ironia și satira.

În același timp, studiul lui Northrop Frye depășește cadrul criticii mitico-arhetipale prin perspectiva propusă asupra relației

⁴ Northrop Frye, *Anatomia criticii*, în românește de Domnica Sterian și Mihai Spăriosu, prefață de Vera Călin, Editura Univers, 1972, p. 85.

⁵ *Idem*, p. 202.

dintre literatură și critică. De vreme ce orice discurs critic, spune Frye, alegorizează un text literar, înseamnă că „orice operă literară valoroasă conține potențial un volum incomensurabil de comentariu critic”⁶. În acest context, critica mitico-arhetipală este chemată să completeze critica alegorică, spre a realiza o critică totală. Frye reproșează că vastitatea metodelor critice e generată de o inadecvată deschidere spre alte domenii: filozofie, psihologie, lingvistică etc. Iar rolul criticii arhetipale – care nu exclude, ci oferă un generos spațiu de configurare identitară – este să dărâme barierele care separă diferitele curente critice. Ea ar deveni astfel un fel de matrice critică, de la care pleacă și unde se întorc celelalte posibile lecturi ale textului literar.

Volumul lui Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală* este un studiu pe care inadecvat îl încadrăm printre volume de critică literară sau de teorie a criticii. De fapt, majoritatea abordărilor mitico-arhetipale ies destul de mult din spațiul – strâmt, în acest caz – al literaturii, constituindu-și unicitatea tocmai prin vastitatea teritoriului cultural sondat. De vreme ce interesează *traseul antropologic*, adică „schimbul neîncetat care se produce la nivelul imaginarului între pulsuniile subiective și asimilatoare și somațiile obiective emanând din mediul cosmic și social”⁷, teoria arhetipurilor lui Jung va fi combinată cu gândirea simbolică propusă de Bachelard și cu adevărurile psihologiei susținute de Piaget. Abordarea lui Gilbert Durand nu este subsumată prejudecăților metafizice, ci rigorilor anchetei culturale, pragmatice, cu o preliminară delimitare conceptuală între *semn*, *image*, *simboluri*, *alegorii*, *embleme*, *arhetipuri*, *scheme*, *mit*.

În egală măsură, am putea încadra volumul printre abordările structuraliste, de vreme ce un termen esențial din volum, *regim*, este definit ca „grupări de structuri învecinate”⁸, iar definirea lui fiind precedată de o discuție asupra termenului de structură. Dar cele două regimuri identificate, *regimul diurn al*

⁶ Northrop Frye, *op. cit.*, p. 434.

⁷ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 48.

⁸ *Idem*, p. 77.

imaginii și regimul nocturn al imaginii, sunt fundamentate pe o *realitate arhetipală* care le conferă substanță și necesara generalitate. În absența activării acestor resorturi funciare ale organizării imaginarului, schemele identificate de Gilbert Durand ar păcătui prin artificii structurii. Or, ele sondează vastitatea unui câmp imaginal ce devine o definire indirectă a umanității, ba, mai mult, se revendică de la strictețea taxonomiei. Este un fericit exemplu de asociere a libertății imaginale cu limitările categoriilor.

2.3. Abordări mitico-arhetipale în critica românească

Abordările mitico-arhetipale sunt foarte prezente în spațiul românesc; studii precum *Insula lui Euthanasius*, al lui Mircea Eliade, *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*, de Alexandru Paleologu, sau *Creangă și creanga de aur*, de Vasile Lovinescu sunt astfel de exemple. Mai apropiate de mitologia comparată sau de folclorul autohton, de filosofia culturii sau de gândirea ezoterică, aceste abordări corelează personalitatea textului literar cu formele ancestrale ale psihismului colectiv. Popularitatea acestui tip de discurs critic se leagă, în mod evident, de prezența unei literaturi adecvate unei astfel de investigații. Scriitori precum Mihai Eminescu, Gala Galaction, Mihail Sadoveanu sau Vasile Voiculescu dezvoltă universuri literare ce permit – în mod firesc, în unele cazuri – o astfel de lectură care pune în valoare nucleul de virtualități. Dar, de departe, cel mai răsfățat scriitor de către critica mitico-arhetipală este Mircea Eliade, pe temeiul unei continuități firești între opera științifică și cea literară.

Dar nu doar literatura cu un pronunțat filon mitic este obiect predilect de investigație pentru acest tip de lecturi critice; în egală măsură, așa cum demonstrează Ion Petru Culianu în articolul „Nimicirea fără milă” în nuvela „Moara cu Noroc” de Ioan Slavici, și în cazul scriitorilor realiști, acest tip de abordare își poate dovedi eficiența și farmecul. În cele din urmă, nu simbolurile și miturile conștient asumate și integrate în opere interesează, ci simbolul, în accepțiunea lui Eliade, ce luminează și structurează opera, fie că autorul este conștient de el sau nu.

Studiul *Creangă și creanga de aur*, de Vasile Lovinescu, se impune nu neapărat prin dimensiunea conceptuală, nici măcar prin subtilitatea analizei literare – care lipsește –, ci mai degrabă prin efectele sale, reușind să modifice fundamental imaginea asupra unui scriitor clasic al literaturii române. Construit în jurul simbolului *crengii de aur*, central în cartea lui James Frazer, acest studiu propune o lectură „de la circumferință spre centru”⁹ a textelor lui Creangă. Invocat este René Guénon, ale cărui opere ezoterice au circulat foarte bine în spațiul românesc, fiind cunoscute și comentate și de către intelectualii interbelici români. Interesat de structura mitică a folclorului¹⁰, Vasile Lovinescu definește mitul în manieră jungiană:

mitul nu este invenție, nici convenție omenească. El coboară de sus în jos pe verticală, fulgurat de un prototip uranic, fixându-se în virtutea legii de analogie inversă, în entități fabuloase sau reale, afine cu principiile pe care le reprezintă prin continuitate existențială în lumea devenirii, constituind între ele un sistem de corelații, repetând inepuizabil o secvență de gesturi divine răscumpărătoare¹¹.

Raportând *basmelor* lui Creangă la structurile mitului, el găsește similitudini uimitoare între aceste creații și modele mitice de largă răspândire; astfel, secvențelor cunoscute din scrierile lui Creangă le este revelat substratul ezoteric; bătaia primită de soacră de la cele trei nurori reiterează un rit de moarte și de reînviere, căci „venise timpul, care în realitate e eshatologic, de sfârșit de ciclu, ca haosul reprezentat de babă să se transforme în cosmos armonic”¹², iar relația de cumetrie dintre capra (Amalthea) și lup se bazează pe complementarismul dintre Paradis și Infern. Drumul fetei din *Fata babei și fata moșului* este un drum spre Centrul Lumii, iar basmul *Harap Alb* este un

⁹ Vasile Lovinescu, *Creangă și creanga de aur*, Editura Cartea Românească, București, 1989, p. 51.

¹⁰ Vasile Lovinescu consideră că textele lui Creangă, în pofida originalității lor literare, pot fi subsumate folclorului și că aceste două dimensiuni, folclorist și creator, nu sunt într-o relație antagonică.

¹¹ Vasile Lovinescu, *op. cit.*, p. 6.

¹² *Idem*, p. 63.

pelerinaj spre unitate. Căci eroul simbolizează omul obișnuit, care e cenușiu, „amestec indistinct de alb și negru, de Alb și Harap”¹³. Vasile Lovinescu avertizează în permanență că nu trebuie să ne lăsăm păcăliți de ordinara haină sub care mitul se arată în lume, de aceea, dincolo de banalul, adesea animalier, al personajelor, dincolo de caracterul comun al scenelor, se pare că există o bogată încărcătură simbolică.

Dacă ar fi să reproșăm ceva acestui studiu – defect ce vizează abordările mitico-arhetipale, în general – , am observa absența totală a valorizării talentului literar al lui Creangă; chiar dacă îi recunoaște meritele literare și descrie, de altfel, metamorfoza aparte a mitului în „admirabila formă literară a cărui exclusiv merit aparține humuleșteanului”¹⁴, analiza se concentrează pe conținuturi. În același timp, domeniul simbolisticii fiind atât de generos, ea va oferi cu generozitate accepțiuni care să sprijine mereu interpretarea, fie ea și una fundamental opusă.

De fapt, acestea sunt și limitele metodei mitico-arhetipale: este ignorat universul estetic în care arhetipurile sau simbolurile se manifestă, iar pe de altă parte, complexitatea simbolurilor permit interpretări fundamental diferite. Dar diferența nu este generată de ambiguitatea textului, ci de cea a simbolului, perceput ca realitatea anterioară și exterioară textului. Lipsa analizei estetice a textului generează lipsa judecății de valoare, element pe care încă îl căutăm în actul critic. Dar această absență a evaluării este cumva explicabilă: de vreme ce accentul cade pe mituri, arhetipuri sau simboluri, realitatea textului nu contează decât ca mediu în care acestea irump.

Blândețea gândirii simbolice

O abordare mitico-arhetipală presupune sondarea structurilor de adâncime ale psihismului colectiv, așa cum erup ele la suprafață, angrenate de faptica textului. Rețeaua textuală de suprafață e înșelătoare, dependentă fiind de tectonica pulsionilor unui inconștient colectiv. Evenimentul particularizat într-un timp

¹³ Vasile Lovinescu, *op. cit.*, p. 304.

¹⁴ *Idem*, p. 52.

și un spațiu determinate e amăgitor, căci el actualizează de fapt generalitatea unui gest și a unui timp primordial. Concentrând diversitatea în sisteme de mituri și arhetipuri, o abordare critică de acest gen reiterează imaginea unei umanități fundamental coagulate printr-un sistem de valori și credințe comune.

Astfel privite lucrurile, nuvela lui Ștefan Bănulescu *Mistreții erau blânzi*¹⁵ nu descrie un sat inundat din Delta Dunării, nici măcar înmormântarea unui copil, sau mai degrabă dificila căutare a unui loc de înmormântare pentru acesta. Ea vorbește, de fapt, despre experiențe ancestrale ce dau frisoane omului contemporan, despre puterea primordială și stihială a naturii, despre rătăcirea în/spre moarte, despre Arbore sacru și animal totemic, despre Eros rudimentar, despre ape necurate și potop. E impropriu spus *vorbește*, căci această rețea puternic simbolizantă irumpe din text, în pofida oricărei intenții realiste. Sunt structuri fundamentale ale gândirii simbolice, ce ignoră intenții auctoriale sau contextualizări istorice și estetice. Ia naștere astfel acel sentiment al *numinosului*, căci opera trezește în cititor convingerea existenței unei realități/entități ce nu poate fi explicată doar rațional. Așadar, interpretarea nuvelei se va constitui prin unirea simbolurilor dominante, chemate să respecte coerența acțiunilor personajelor, dar și să actualizeze adevărurile universale ale mecanismelor de simbolizare. Pentru simbolurile din text, nu ne interesează să etalăm – și astfel să riscăm fragmentarea – accepțiunile lor numeroase și adesea divergente, din diferite sisteme mitologice, ci să recreăm, prin coagulare, țesătura de invarianți antropologici, propunând o posibilă lectură.

Comunitate fundamental acvatică, satul de pescari își duce existența copleșit fiind de forța insinuantă a apei. Generoasă, dar și capricioasă, această creatură malefică nu se se dă în lături de la a nimici vieți și bunuri. Înfruntarea omului și a pământului cu apa e un *modus vivendi*, construit pe acceptarea ciclurilor nestatornicei apei. Singura stăpână a locului, căci oficialitățile laice sau religioase, palide prezențe, nu fac decât să înregistreze

¹⁵ Ștefan Bănulescu, *Iarna bărbaților, Nuvele*, ediție definitivă cu o *Addenda* cuprinzând *Cântece de câmpie*, Editura Eminescu, București, 1985.

consecințele toanelor ei, ea are drept de viață și de moarte asupra locuitorilor. E particularizată sub chipul Dunării – o creatură nefastă cu trei brațe –, ce se va repezi cu toată puterea asupra lor în timpul zăporului. Deși oamenii îi recunosc puterea înfricoșată, ei nu o venerază, ci preferă să slăvească forța telurică a stejarului sacru. Astfel, acestei dimensiuni matriciale i se opune un simbol falic puternic, iar acvaticul se înfruntă cu teluricul. Sintetizând, am putea spune că încheștarea dintre apă și pământ, dintre feminin și masculin alimentează întregul text. Ființele umane glisează doar deasupra acestor simboluri puternice, experimentând o tragică, dar înălțătoare neputință.

Loc al morții, dar și al purificării – căci în ghiolul Bogdaproste se refugiază Vica după ce a necinstit-o Gură Spovidău –, apa este simbolul dominant în acest text. Se regăsesc aici, înmănunchiate, toate valențele ei esențiale: apa pură și cea purificatoare, apa întinată de păcate și fărădelegi, apa blestemată ce învie morții, apa dorințelor obscure și cea nesfârșită a morții, apa-potop, ce pedepsește și regenerează. Andrei Mortul e înviat de „apa asta blestemată”, deși se spune că ar fi murit de tot, pentru a cincea oară, iar Vica, fata lui – zice-se –, pare a fi una cu aceste ape, născută, legănată, hrănită și curățită de ele. În text, nimeni nu simte și nu cunoaște mai bine ritmurile Dunării decât Vica, ea interpretează toate semnele ce prevestesc venirea zăporului. Pentru ea, mișcările și sunetele apei, sau schimbările de comportament ale viețuitoarelor vestesc iminentul potop. Apa pură apare în fântâna pe care o sapă Vlase în curte la el, apă ce o face pe Carpena să intre în casă și să se închine la icoane. E apă curată, ivită din pământ, îndepărtată de apa tulbure ce erodează și înghite comunitatea.

Luntrașul Condrat își poartă copilul mort și nevasta într-o călătorie pe apele tulburi ale morții, într-un timp incert, poate al începuturilor, căci pare a fi zi, dar nu este lumină. Îi însoțește diaconul Ichim, chezaș al ceremonialului creștinesc. Trăgându-și puterea din stejarii de care se sprijină, „proptește vâsla de trunchiurile groase ale stejarilor”, el conduce, ca orice erou, o funebră expediție pe timp de furtună. Mut, neclintit, cu ochii

„pironiți undeva înainte...”, Condrat este parcă din altă lume, o lume a forței și a determinării, a tăcerii atotștiutoare. Anticipând, cu atât mai neașteptate limbuția și ștregăria lui din finalul textului. El nu-și consumă energiile prin cuvinte, ci, prelungire a vâslei fiind, își ia puterea de la arborii protectori. Contopindu-se cu elementele unui spațiu pe care pare să-l stăpânească, Condrat devine, cel puțin în mintea unei Fenia atinse de hipotermie, un spirit al naturii: „Îl zărea pe Condrat plutind prin apa și zăpada din aer, bătând cu vâsla printre crengile care zburau rătăcite de crivăț, fugind departe de ea, cu crengi la tâmpole și pe umeri, se înălța, pica, îl vedea iar trecând cu repeziciune împreună cu niște rădăcini și cu niște nori prin apa care se întindea fără sfârși, prinsă de cer cu niște copci de gheață.” Adevărat principiu ordonator într-un haos al elementelor dezlănțuite, Condrat nu taie doar apa cu barca, sau doar vegetația cu toporul, ci construiește cărări în acest labirint.

Condrat nu parcurge un drum inițiat de consolidare a sinelui, ci, însoțindu-și copilul mort, de confirmare a disoluției neamului. Drumul lui se face pe granița dintre viață și moarte, dintre natură și om, dintre inconștient și conștient, dintre stihial și rațional, dintre lumea păgână și cea creștină. E o călătorie prin albul încețoșat al morții și prin apa ce dizolvă umanul. Drumul e sinuos, întâi prin pădure, pentru a căuta pământ de îngropare, apoi spre dunele de nisip, din spatele satului. Prima parte a drumului se contituie ca o intrare în moarte. E un ritual de trecere surprins în păgânismul lui ancestral, căci celălalt, creștinesc, îngroparea copilului în clădirea școlii, e expeditiv menționat în finalul textului.

Rătăcirea labirintică a celor trei cu sicriul și în sicriul-barcă, prin ape învolburate, reiterează cunoscute toposuri mitologice. Peisajul prin care trec bărbatul, femeia și preotul se individualizează printr-o stranie împletire a elementelor, ce dizolvă separarea între mediul lichid, solid și cel gazos. Barca se deplasează printr-o apă solidificată de gheață și crengi, de frunze uscate și pene de păsări moarte. Prin reciprocitate, de sub coaja copacilor sau chiar din interiorul bărcii se aude zbuciumul apei. E

un cadru în care amorțiți și înghețați sunt doar oamenii, de frig sau de moarte, căci natura e cuprinsă de un zbucium demential. Totul se mișcă și curge, totul e frământare și zgomot asurzitor, iar omul nu se poate statornici nici în spațiu, nici prin cuvânt, nici în viață, nici în moarte. E o horă dementă a naturii, un cadru ieșit din normele firescului și ale raționalului, o nelume ieșită din țâțâni, în care toate elementele comunică și se îmbină, se completează și se potențează spre a-și exhiba energiile. Nimic nu lipsește din acest tablou apocaliptic, ce devine o remarcabilă pagină de descriere a urgiei naturii: „Stejarii cresc aici unii lângă alții. Își ating trunchiurile, crengile izbite de vânt intră unele într-altele, zdrelindu-se, sevele curg groase și verzi, amestecându-se cu gheața, cu ploaia și cu fulgii de zăpadă, care se întetesc, și cu noroiul ce prinde crustă deasupra valurilor.” Doar focul, dintre elementele primordiale, lipsește din această monstruoasă torsionare. Celelalte forțe mușcă unele din altele într-o nesfârșită luptă pentru supremație; una în fața celorlalte și toate împotriva omului. Fragilizați și dezorientați, expulzați din spațiul totuși protector al naturii, ei eșuează în a găsi centrul durabil, locul de îngropare, al unui labirint pe care nu l-au descifrat până la capăt.

Dar intrarea definitivă în moarte e ratată prin intervenția posibil divină a diaconului Ichim. Ieșiți din pădure, ajunși „într-o apă fără sfârșit”, apa uitării și a morții, un spațiu „fără un singur copac măcar”, ei se întorc din moarte, salvându-se. Orbecăind pe ape involburate și înfruntând stihia naturii, Condrat iese cu mortul și cu cei vii din moarte. De aceea, parcurgând un drum de întoarcere, spre sat, oameni și înmormântarea creștinească într-un pământ rezistent, perindarea lor este o evadare din împărăția morții fără de sfârșit. Ei se îndepărtează de pădurea unui subconștient tulbure, de apa morții definitive, spre a ajunge la ariditatea rațională, dar egal înșelătoare, a nisipului din dune. Căci nici acesta nu oferă un spațiu prielnic înmormântării; deși este întărit prin crengi așezate pe pereții laterali, nisipul aproape îi înghite pe cei vii, pe Condrat și pe Fenia, părinții reușiți în și de groapă. Ceea ce părea o salvare din haosul acvatic, ajungerea pe colină, sfârșește prin a fi efort sisific, o refuzată edificare, fie ea și cea a unei gropi.

Un mormânt solid ar fi ajutat sufletul să se fixeze, și nu doar sufletul copilului mort, ci și pe cele ale părinților rămași în viață. Dar, asemeni apei, nisipul le scapă printre degete, refuză să ia forma necesarului mormânt, dar le oferă un confort sinonim cu acel *regressus ad uterum*. Această îngropare simbolică devine prilej de renaștere, explicând astfel izbucnirea tonică și glumeață a lui Condrat la vederea turmei de mistreți.

În căutarea locului de îngropare, cei trei întâlnesc un stejar bătrân și uscat, prăbușit în apă, cu rădăcinile ce ajung să se unească cu crengile. Este, aflăm, din cuvintele lui Ichim, un simbol pentru comunitate. Deși uscat de vreo treizeci de ani, oamenii refuzau să-l taie, spunând că este viu. Intrând în rețeaua densă de simboluri asociate *arborelui* – dublată de cea a stejarului sacru –, observăm că ruperea copacului poate fi semnul unei lumi abandonate de zeitățile protectoare, căci legătura între lume și cer a fost întreruptă. Principiu al puterii, al echilibrului și al ordinii, căzut acum, stejarul reprezintă o lume aflată în criză. Simbolizând și imaginea falusului căzut, stejarul prăbușit prevestește o lume ce și-a pierdut energiile vitale, moleșită de intruziunea elementului acvatic. În egală măsură, importantă este și ideea circularității, căci rădăcinile ce se unesc cu crengile creează imaginea unui continuum autosuficient, ce unește pământul cu cerul, spațiul htonian cu cel uranian. Impresionant prin aroganța lui verticală, stejarul s-a constituit, în decursul anilor într-un pol și receptacol al energiilor, căci el consuma seva întregii vegetații din preajma lui. Venerat de comunitate, venerație pe care scepticul diacon nu o poate înțelege, el își leagă viața de cea a sătenilor, pe care o și simbolizează, de altfel.

Luptă dintre iraționalitatea naturii și raționalitatea cuvântului, cu abolirea celui din urmă, așa poate fi tradusă neputința cuvintelor de a umple și străbate fizic și psihic spațiul pădurii acvatice. Aduse la tăcere și lipsă de semnificare, distruse atât ca sunet, cât și ca sens, cuvintele cad ucise de puterea naturii dezlănțuite. Degeaba ar vrea diaconul Ichim să ordoneze haosul prin cuvânt, să se ridice deasupra naturii prin puterea rațiunii, cuvintele zboară și se pierd, căci nimic nu poate fi întemeiat în

această lume a lichefirii sensurilor: „Vorbele grasului se risipesc, își amestecă silabele între ele, se desfac și zboară care-ncotro. Grasul caută să le prindă cu auzul. I se par, așa amestecate, cu silabele întoarse și împerecheate altfel, niște lucruri grozave – și încearcă să le prindă și să le memoreze, având speranța că va supraviețui și că o să le povestească ca pe niște amintiri rare. Dar nu mai poate prinde cuvintele acelea întoarse, îi sunt furate și acestea...”. Prin destructurare și recompunere, prin intervenție a stihialului asupra spiritului, cuvintele se rup de omul ce le-a rostit și sunt absorbite de suflul enorm al naturii. Copleșit și lipsit de puterea cuvintelor ce l-ar fi ridicat deasupra puhoiului amețitor, inclusiv sonor, personajului îi este confirmată fragilitatea. Deși preot, o autoritate religioasă, diaconul Ichim nu este un inițiat, dimpotrivă, autoritatea lui e slabă și cumva opusă credințelor comunității. Faptul că are un picior de lemn contribuie și el la această imagine globală, de individ incomplet fizic, social, simbolic.

Cuvântul are puterea de a sfida moartea, cum se întâmplă în cazul Feniei, ce „simte cum îi răsună în piept cuvintele, cum i se rotunjesc calde, pe buze...”. El e modalitate de a erotiza și însufleți spațiul, căci, vorbind și vorbindu-i-se, Fenia supraviețuiește. Cuvintele, nu doar barca lui Condrat, trec granița dintre viață și moarte. La o Fenie înghețată, intrată aproape în lumea morții, cuvintele lui Condrat ajung cu greu: „Cuvintele alergau *dincolo*, se auzeau tot mai slab, se depărtau, rătăcind singure.” Banale, dar salvatoare, însoțite de căldura unei mâini ce mângâiasă odată trupul femeii, cuvintele sparg, la propriu și la figurat, gheața. Ele sparg gheața dinspre viața și forța lui Condrat venind, căci Fenia, nici măcar prin țipăt, nu poate sparge zidul: „Albul și liniștea erau atât de dense, de pline, de groase, de înghețate...”.

Alunecând pe ape agitate, Fenia și diaconul Ichim se dedau unor procese de introspecție și/sau verbalizare, poate de accesare – prin vis și delir – a unui inconștient tulbure. Frustrat de faptul că el, „spirit înalt”, și-a ratat existența îngropându-se în acel sat, diaconul relatează un vis înregistrat cu o fidelitate interpretabilă de soție; nu visul în sine este important – deși imaginarea unei evadări pe un grind de lapte tare ar putea

simboliza dorința de nemurire, sau măcar de spiritualizare –, ci faptul că existența cea reală a personajului este cea în regim nocturn. Sub semnul diurnului, el nu are cu cine vorbi sau este prilej de glumă. Se împlinește plenar abia prin frumusețea viselor ce compensează pustiul și tristețea zilelor.

Fenia, în schimb, dă „drumul la cuvinte fără șir”, bucuroasă că i s-a cerut părerea, chiar dacă nu are ce spune. Vorbește mai mult pentru ea, dar nu despre ea. Nici despre moartea copilului nu vorbește, ci despre viață și familie, despre Vlase și Vica. De fapt, ea repetă cuvintele lui Vlase și preia reprezentarea lui asupra lucrurilor și oamenilor. Vorbitor fără cuvinte, ea aduce în text perspectiva masculină a lui Vlase și aceasta rămâne dominantă, în pofida încercărilor Vicăi de a o nuanța. Masculinul absent devine mai important și mai semnificativ decât femininul prezent. Poate și pentru că Vlase are curte înaltă, neinundabilă, în vreme ce șerpoaica Vica e înșelătoare ca apa. Din nou, masculinul teluric se opune femininului acvatic.

Tot în sfera simbolurilor dominante în text trebuie interpretat un element precum *câmpie*. Mai ales că Ștefan Bănuțescu este și autorul unui volum de poezii ce poartă titlul *Cântece de câmpie* (1968), volum ce reia personaje și situații din volumul de nuvele *Iarna bărbaților*. Aceeași realitate se dezvoltă epic și liric, demonstrând preeminența structurilor mitice de adâncime. Lumea cealaltă este frecvent reprezentată drept câmpie – „Trecut-ai când ceru-i câmpie senină”, spune Eminescu în *Mortua est* –, profund simbolică deci versurile pe care le aleg lăutarii. Cântecele e începutul poeziei *Cîntec de dimineață*, din volumul anterior menționat. Tulburător tocmai prin imaginea morții vii, lentă cufundare în natură, versurile cu note de incantație sublimează dorința de stabilitate, fie și prin moarte, a unei societăți damnate să fie acvatică: „Câmpie, cu porți dărâmate,/ Cu ierbele-n cer vărsate,/ Crește iarba-n cer, și-n stele,/ Și în călcâiele mele.” Remarcabile aceste versuri cu inflexiuni populare, ce construiesc imaginea unei lumi în care viața și moartea, cosmicul și teluricul se îmbină, iar iarba devine un neașteptat *axis mundi*. Ea poartă sensurile regenerării,

preschimbând materia moartă în viață verde. Omul este prins între orizontalitatea morții și verticalitatea vieții, căci prin călcaie își ia forța vitală de la un spațiu eminamente sacru, și prin ele trec energiile htonice ale strămoșilor. Infinitul câmpiei găzduiește finitudinea morții, sau invers, iar între ele, ființa umană.

Cât privește formele de manifestare a principiului feminin în acest text, două sunt personajele ce se impun: Fenia și Vica. Deși poate și soția lui Vlase merită menționată, măcar pentru faptul că și-a umplut cele două rochii bune cu iarbă cosită și le-a așezat deasupra dulapului. Simbolică din multe puncte de vedere, secvența trimite spre un ritual asociat lumii vegetale, dar și spre o practică ocultă. Fenia, soția lui Condrat, inexistentă și mută până i se dă cuvântul, simbolizează o feminitate ștearsă și uscată, neagră și înghețată. Este, de fapt, o femeie fără feminitate. Cu un trup mic, slab și osos de care nu e conștientă, îndoită de umeri și cu „obrajii scofâlciți și îmbătrâniți, uscați, înghețați”, Fenia e mai degrabă întruchiparea doliului și a morții, a maternității lugubre. La antipod este Vica, o Brunhilda a Deltei, o creatură cvasimitologică. Despre originea ei circulă legende și cântece, chiar Fenia fiind cea care o evocă astfel: „Vică, fată de brezoi,/ Din ce neam ești, din ce soi?/ Te-a născut mă-ta în lotcă,/ Dunărea îți fuse doică,/ Albie ți-a dat – și lapte/ Din lună, țâța de noapte...” Avându-și originea într-un personaj simbolic – *brezoi, brezaiae* fiind personajul mascat, împodobit cu petice și cârpe colorate, din teatrul folcloric asociat sărbătorii Crăciunului –, Vica este un paria pentru comunitate. Considerată păcătoasă și aducătoare de nenoroc, ea este marginalizată și abandonată de săteni. Tratată ca un țap ispășitor, asupra ei sunt transferate toate păcatele comunității. Pe lângă originea neobișnuită, ea este și o femeie singură într-o societate profund tradițională, lucru ce o face, o dată în plus, indezirabilă în preajma bărbaților căsătoriți. Frumusețea ei este frustră și emană sălbăticie: Vica are piept mare, pântec tare și șolduri late, un păr frumos împletit în cozi negre și groase. Întreaga ei făptură emană o energie și o căldură ce sunt copleșitoare pentru Fenia. Aceasta din urmă ajunge să se așeze, docilă, în apropiere Vicăi, doar spre a se întrema de la această căldură.

Vica poartă haine colorate – este, de altfel, singurul personaj ce sparge cromatica de alb, negru și gri –, jersey roșu, basma galbenă, rochie de stambă înflorată. Aceste veșminte colorate ar putea explica, și ele, folosirea cuvântului *brezoi* în descrierea ei. Despre legăturile ei de dragoste circulă multe povești, bănuită fiind de un apetit erotic exacerbat. Vorbele ei lasă să se întrevadă ceva din imaginea femeii erotomane: „să mă ia mistreții în *dinte* (s.n)”, la fel și gesturile ei. Mângâindu-și mărgelile de sticlă, una câte una, strânge din obraji când simte „atingerea rece a sticlei pe țâțe”. Șiragul de mărgelile din sticlă verde pe care insistă ochiul naratorului este unul dintre obiectele foarte bine inserate în faptica și simbolistica textului. Un obiect dintr-o altă lume parcă, fascinând-o până și pe înghețata Fenia ce nu-și poate dezlipi ochii de la el, șiragul de mărgelile confirmă – sau măcar face plauzibilă – cochetăria fetei și posibila ei legătură amoroasă cu Hogeia din Babadag. Sub privirea Vicăi – iar naratorul construiește scena, de un simbolism evident, cu multă finețe – se desprind pereții unei case, iar bărbatul se refugiază cu familia în barcă. Mai mult, în fața Feniei, Vica nu pare să nege o presupusă relație cu Condrat. Dar nu o lectură etică e evenimentelor interesează, ci una simbolică, căci înainte ca Vica să admită legătura de dragoste cu Condrat, textul o confirmase deja. Modul în care Condrat urcă pe duna pe care stă Vica, este o expresivă posedare. Înfingându-și o dată barca, apoi vârful încălțăminteii în „trupul gros al dunei”, el se apropie, suflând des și greu, de „spinarea dunei”, apoi continuă să se miște pe „coama dunei”. Ar putea fi făcută o posibilă corelație între iubirea domestică, fertilă și pură, și cea nelegitimă, dogorătoare, dar sterilă ca nisipul, apropiind această secvență de cea a descoperirii fântânii, urmată de intrarea în casă a lui Vlase și a soției sale.

Puternic încărcată simbolic, scena venirii mistreților în sat lămurește multe dintre liniile de semnificare mitică ale textului. Mistrețul devine substitut al stejarului căzut, preia rolul de protector al comunității. Așa trebuie interpretată bucuria – plină de forță masculină – a lui Condrat, ca o liniștitoare recunoaștere a divinității protective, ca o continuare a vieții sub aripa unui

animal totemic. Castrării simbolice generate de ruperea copacului îi urmează această manifestare plină de vitalitate și exuberanță – râsul lui „limpede și nepotolit” –, cu promisiunea unei epoci fertile pentru comunitatea erodată de ape și de viciu. Nu degeaba bărbații satului, Luca Horobeț, Chizlinski, Căpuci, Palici, toți seduși de Vica, se adună să îl întâmpine pe animalul totemic. Acest animal totemic vine ca răspuns la o comunitate aflată în criză – a se vedea replica femeii ce reproșează bărbaților că nu sunt bărbați –, deposedată de puterea ei falocentrică. O putere la a cărei pierdere Vica a contribuit, de vreme ce este descrisă drept o șerpoaică ce „are gust de oameni blânzi”. Căci blândețea din titlul nuvelei nu este a animalelor poposite în sat, ci ea descrie o masculinitate ce și-a recuperat recuperat forța, dar care își domină instinctele.

Lectură în lumina simbolurilor dominante, nuvela lui Bănulescu surprinde un moment din articularea gândirii simbolice. O comunitate fundamentată pe încheștarea dintre principiul acvatic și cel terestru, experimentează, printr-un iminent potop, starea de regenerare simbolică. Disoluția prin moarte e contracarată de venirea salvatoare a animalului totemic ce validează perpetuarea tribului.

CRITICA FEMINISTĂ

Reprezentante: Simone de Beauvoir, Elaine Showalter, Toril Moi, Judith Butler, Julia Kristeva, Hélène Cixous, Luce Irigaray

Studii reprezentative:

- Simone de Beauvoir – *Al doilea sex*
- Elaine Showalter – *A Literature of Their Own*
- Judith Butler – *Genul – un măr al discordiei*.

Feminismul și subversiunea identității

• Toril Moi – *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*

• Luce Irigaray – *Speculum de l'autre femme, Ce sexe qui n'en est pas un*

Concepte-cheie: *feminist, femeiesc, feminin, gynocritică, structură patriarhală, falologocentrism, scriitură feminină.*

1. Istoric și reprezentanți

Printre numeroasele modalități de apropiere de textul literar se numără și studiile de gen¹. Feminismul ca metodă critică, ce se dezvoltă mai ales după anii '70 ai secolului trecut, este rezultatul feminismului activist social și politic², care începuse chiar din secolul al XIX-lea. Determinată mai ales de discriminările variate la care erau supuse femeile, mișcarea feministă urmărea câștigarea

¹ Nu ne vom ocupa de teoriile lesbian/gay din simplul motiv că nu există suficiente texte în literatura română care să ceară o astfel de abordare. Pe aceleași considerente, nici postcolonialismul nu intră în sfera noastră de interes.

² O opinie contrară susține K.K.Ruthven (unul dintre foarte puținii bărbați autori de studii despre critica literară feministă), care, în *Feminist Literary Studies*, 1984, spune că feminismul critic nu are nici o legătură cu feminismul politic.

unor drepturi pentru reprezentantele sale, dar și problematizarea reprezentărilor *tendențioase* ale acestui *gen*.

Cronologic, există trei valuri ale feminismului, iar diferențele nu vizează doar modificările în timp a drepturilor pentru care feministele luptă, ci și retorica discursului feminist:

- Primul val al feminismului se manifestă la sfârșitul secolului al XIX-lea și în primele decenii ale secolului al XX-lea. El este parte a luptei pentru drepturile femeilor (dreptul la vot, la educație și dreptul de-a avea o profesie) și a primelor mișcări socialiste. Se manifestă inclusiv în spațiul românesc, activitatea Sofiei Nădejde, disputele ei polemice cu Maiorescu sau articolele pe care le scrie sunt exemple ce susțin această luptă pentru câștigarea unor drepturi fundamentale. Repere semnificative în istoria mișcării sunt scrierile lui Mary Wollstonecraft, *În apărarea femeilor* (1792), sau cea a filosofului John Stuart Mill, *Supunerea femeilor* (1869). Acesta din urmă denunța nedreptatea existentă în subordonarea legală a unui sex față de altul, lucru care era o evidentă piedică pentru progresul ființei umane. Miza acestei mobilizări sociale o reprezenta dreptul de vot, iar pentru susținerea acestui drept de bază ample argumentații sociale și filosofice au fost dezvoltate. S-a încercat demolarea stereotipiilor – faptul că femeile nu pot vorbi unui public, că ele trebuie să se ocupe doar de treburile domestice, că nu au discernământ politic, de vreme ce sunt dominate de sentiment, nu de rațiune etc. – atât prin teorie, cât și prin exemple practice. O altă etapă în istoricul mișcării o reprezintă textele Virginiei Woolf, *O cameră separată* (1929), care tratează dificultățile pe care le întâmpină o femeie dacă optează pentru carieră sau educație, sau ale lui Simone de Beauvoir, *Al doilea sex* (1949). Aceste ultime studii pun deja bazele pentru cel de-al doilea val al feminismului. Controversatul studiu al Simonei de Beauvoir, *Al doilea sex*, a fost, în același timp, extrem de

prolific pentru teoriile feministe³. Folosim termenul de *controversat* și pentru că această carte a fost inclusă pe lista cărților interzise de Biserica Catolică. Iar motivele vizează nu doar directetea limbajului, pentru anii 1949, cât și ideile legate de *femeia mistică*. O femeie care, în pofida fervorii și autenticității credinței, nu se eliberează și nu evadează din subiectivitatea ei.

Critica adusă psihanalizei freudiene și misoginismului ei, nu întotdeauna implicit, dublată de diferențierea pe care ea o face între *sex* și *gen*⁴, au oferit numeroase direcții de pornire pentru feministe. Influențată de existențialismul francez, care respingea ideea unei ordini naturale prestabilite și susținea faptul că fiecare individ are libertatea, dar și responsabilitatea propriei construcții identitare, Simone de Beauvoir vine spre feminism dinspre filosofie. Ea observă că întotdeauna masculinul este considerat punctul central, subiectul, în vreme ce femininul este *celălalt*, obiectul unui discurs falocentric: „ea e inesențialul față de esențial. El e Subiectul, el e Absolutul: ea este Celălalt”⁵. Pentru a contura problematica femeii, Simone de Beauvoir va apela la biologie, psihanaliză și materialismul istoric, iar întrebările la care încearcă să răspundă nu-și propun să definească femeia în *termeni de fericire*, ci în *termeni de libertate*.

Evident că analiza femeii din punct de vedere biologic nu-i oferă argumente lui Simone de Beauvoir pentru a răspunde la întrebarea *De ce este femeia Celălalt?*, de vreme ce „nu fiziologia este cea care fondează valorile: ci, mai degrabă, datele biologice iau înfățișarea datelor conferite de existență”⁶. Ea observă astfel că diferențele biologice nu justifică opresiunea femeilor și limitarea

³ Chiar dacă feministele resping ideea *părintelui fondator*, cum a fost Freud pentru psihanaliză sau Marx pentru marxism, recunosc impactul avut de studiul lui Simone de Beauvoir.

⁴ Aici apare cunoscuta frază, frecvent vehiculată în jargonul feminist: „Nu te naști, ci devii femeie”.

⁵ Simone de Beauvoir, *Al doilea sex*, traducere de Diana Bolcu și Delia Verdeș, prefată de Delia Verdeș, Editura Univers, București, 1998, p. 27.

⁶ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 67.

lor la universul casnic. Iar secundariatul poziției femeii a fost accentuat și de Freud, care, pe de o parte, a redus feminitatea la manifestări de isterie, pe de altă parte a articulat o teorie a aparatului psihic extrem de falocentrică. Femeia este astfel supusă unor două tipuri de alienare: una generată de jocul ei de-a fi bărbat, care va fi eșec, cealaltă, jocul de a fi femeie, care este și el marcat de neîmpliniri, de vreme ce se desfășoară într-o societate patriarhală.

Ceea ce susține Simone de Beauvoir este faptul că afirmarea superiorității bărbatului în fața femeii nu este o chestiune naturală, ci politică și socială. Iar dacă femeii i s-a acordat statutul de al doilea sex, acest lucru a fost parte a unui amplu angrenaj social și filosofic de marginalizare și supunere a celui slab.

- Cel de-al doilea val al feminismului acoperă perioada anilor '60 și cea a anilor '70. Social, el este ancorat în mișcările studențești de eliberare de sub tirania sistemelor opresive (fie ele politice sau simbolice), sau în manifestațiile împotriva războiului din Vietnam. Cert este că exista un climat social revoluționar, adecvat pentru examinarea statutului și reprezentărilor femeii. În planul criticii literare, se propune rediscutarea canonului literar, care își demonstrează din plin caracterul falocentric. Se scriu numeroase studii care redescoperă femeile-autor și este evidențiată contribuția lor la istoria unor literaturi care le-a ignorat importanța. În același timp, textele canonice sunt lecturate cu un ochi critic, atent la reprezentările tendențioase. E meritul teoriei critice feministe de a deschide spațiul textului spre identificarea politicilor lui sexuale; o dată în plus și de pe alte poziții, inocența auctorială e pusă sub semnul întrebării. Astfel, lucrarea lui Kate Millet, *Sexual Politics* (1969), atrăgea atenția asupra misoginismului din textele lui Henri Miller, Jean Genet sau D.H. Lawrence, autor asupru criticat de feministe pentru apertura sa misogină. Erau evidențiate ideile sexiste, stereotipiile și maniera comună în care personajele feminine erau dominate de isterie și/sau pasivitate. Ea

demonstra astfel că genul este, într-o majoritate covârșitoare, un construct social. În același timp însă, acest tip de interpretări⁷ negau ficțiunii chiar statutul ei de ficțiune, echivalând scriitorii încriminați chiar cu personajele lor masculine.

Alte studii emblematice pentru această perioadă sunt volumul lui Elaine Showalter, *A Literature of Their Own* (1977), cu un titlu deloc întâmplător, ce trimite spre eseu Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (*O cameră separată*). Încetățenitelor periodizări ale istoriei literaturii, ea le opune o împărțire a scriitoarelor de limbă engleză în trei categorii, pe care o vom detalia ulterior. Problematica genului a fost tratată și în relație cu teoriile lecturii; în lucrarea *The Resisting Reader*, din 1978, Judith Fetterley demonstrează că întreaga literatură americană (și cu siguranță observația poate fi extinsă la nivelul mai tuturor literaturilor naționale) obligă femeile să citească precum bărbații; iar „prima acțiune a unui critic feminist este să devină un cititor care opune rezistență, iar nu unul supus, iar prin acest refuz de a se supune să înceapă procesul de exorcizare a minții masculine ce ne-a fost implantată” (t.n.)⁸. Ea observă că în actul lecturii femeilor li se induce ideea de a se nega; căci ele ssu fost programate să recepteze textul dintr-o perspectivă masculină și astfel să devină complice cu un *erou-bărbat*, erou care, de fapt, nu le reprezintă. Obişnuite să se identifice cu un *erou* și să adere la tipare de comportament misogin, femeile, prin chiar actul lecturii lor supuse, au contribuit la popularizarea gândirii patriarhale.

În lucrarea *The Madwoman in the Attic* (1979), Sandra Gilbert și Susan Gubar aplică provocatorul concept al *anxietății influenței*, dezvoltat de Harold Bloom; ele demonstrează că anxietatea femeilor-autor este dublă: pe de o parte, se raportează la o tradiție literară, predominant feminină, pe de altă parte,

⁷ Este o opinie ce apare în lucrarea *A Handbook of Literary Feminisms*, Oxford University Press, 2002, p. 155

⁸ Judith Fetterley *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, Indiana University Press, 1978, p. xxii

poartă povara faptului că sunt scriitori-femei. Cele două cercetătoare transformă lupta dintre sexe într-o dezbatere lingvistică și literară, arătând modul în care această polemică, vocală sau mută, generează noi forme literare.

În spațiul francez apar numeroase studii tributare psihanalizei lacaniene și poststructuralismului derridean și se mizează pe identificare mărcilor *scriiturii feminine* (*écriture féminine*). Teoreticiene precum Luce Irigaray sau Hélène Cixous propun o fluidizare a scriiturii, scriitura corpului, mai apropiată, pare-se, de specificul discursului feminin.

- Cel de-al treilea val al feminismului, care se dezvoltă după anii '80, marchează etalarea unei teorii feministe nuanțate, cu un discurs atent la destructurarea opozițiilor categorice și a conceptelor tari. Cu manifestări extrem de complexe – ce surprind atât o reapropiere de social și de fenomenele de exploatare a femeilor, cât și de noile accepțiuni ale *genului*, văzut ca amplă practică discursivă –, acest al treilea val stă sub semnul pluralității *feminismelor* naționale sau regionale. Se impun nume precum Judith Butler (cu studiul reprezentativ *Genul – un măr al discordiei. Feminismul și subversiunea identității*, din 1990) sau Donna Haraway (mai ales cu *Cyborg Manifesto*, din 1985), cea din urmă realizând un provocator melanj între feminism și postumanism. În acest context al abolirii granițelor dintre uman și tehnologic, granițele dintre genuri își dovedesc iluzoriul.

Tendențele actuale în domeniul criticii feministe⁹ propun o mai mare particularizare și nuanțare a ceea ce îndeobște numim *femeie*, sensurile noțiunii variind în funcție de rasă, clasă, religie sau orientare sexuală. Se renunță la discursul axat pe structuri și relații de putere, pentru a se propune, în schimb, o recuperare a *maternității* – problematica maternității a fost cu vehemență

⁹ Informații esențiale despre formele actuale ale feminismului oferă Toril Moi, într-un interviu inclus în volumul *Life after Theory*, editat de Michael Paine și Jonhn Schad, Continuum, London and New York, 2003, p. 133-167

repudiată de primele feministe, ca fiind o formă de conservare a formelor falocrate –, ca experiență unică a feminității. Mai nou, se vorbește despre transfeminism, postfeminism (văzut ca modalitate de a suplini unele lipsuri identificate în cel de-al doilea val al feminismului, sau ca adecvare a feminismului la noile tehnologii) sau despre un al patrulea val al feminismului, dar ecletismul trăsăturilor face procesul individualizării aproape imposibil. Oricum, reținem afirmația tranșantă a Juliei Kristeva, făcută în 1999, în volumul despre *Geniul feminin*: „Mai bun sau mai rău, secolul următor va fi feminin. Geniul feminin, așa cum apare el aici, ne dă speranța că există șansa de a nu fi cel mai rău”¹⁰.

2. Ideologie și studii reprezentative

Marea problemă pe care o are critica feministă este cea legată de definirea unui aparat conceptual specific – poate de aceea Terry Eagleton nici nu o tratează separat în cartea sa despre curente critice, ci o subsumează criticii politice –, care să o diferențieze de celelalte metode critice. Iar acest lucru nu este ușor pentru că, cel mai adesea, critica feministă fie cade în rigorile unei abordări tematice – deși feministele fervente vor obiecta la ideea că *femeia* este/ poate fi/ a fost transformată într-o *temă* (care sunt reprezentările asupra femeilor într-un text, într-o operă, într-o perioadă etc.) –, fie primește forma criticii stilistice (care ar fi atributele *scriiturii feminine*), fie se dezvoltă într-o psihanaliză feminină, fie manifestă aceeași angajare ideologică specifică marxiștilor, sau se contaminează până la suprapunere cu principiile poststructuralismului. De aceea, se poate spune că există *feminisme* și nu *feminism*.

Și totuși, se pare că acest metisaj îi priește¹¹, de vreme ce critica feministă continuă să fie una dintre metodele fundamentale

¹⁰ Julia Kristeva, *Geniul feminin, I, Hannah Arendt*, traducere de Beatrice Stanciu, postfață de Caius Dobrescu, Editura Paralela 45, Pitești, 2004, p. 7-8.

¹¹ Considerând critica feministă o critică politică, Toril Moi încurajează chiar acest melanj teoretic, precizând că atâta timp cât sunt compatibile cu opțiunile lui/ei ideologice: „un critic feminist poate folosi orice metode sau teorii dorește”, Toril Moi, *Feminist, Female, Feminine*, în *Modern Literary Theory*.

de analiză a textului literar. În același timp, precizează militant Toril Moi, nu originea unei idei contează, ci modul în care este ea pusă la lucru și efectele pe care le produce. Dar mai există o explicație pentru acest metisaj: toată gândirea critică fiind direcționată spre consolidarea puterii patriarhale, e normal ca feminismul să încerce să-și constituie doctrina plecând tocmai de la acele idei, într-o încercare de răsturnare a relevanței lor. De aceea, Toril Moi și lansează conceptul de *apropriere*, dar în sensul de *transformare* a structurilor discursive falocentrice anterioare. Rezultă că o istorie a feminismului critic este foarte sensibilă la istoriile altor curente critice, psihanaliza, poststructuralismul, demonstrând o permanentă reorganizare a spațiului conceptual feminist. Și chiar dacă Julia Kristeva spunea că o femeie nu poate fi nicicând definită, critica feministă acceptă totuși priviri definitive.

Trei sunt termenii care intră în jargonul discursului critic feminist și care poartă o bogată încărcătură semantică: *feminin*, *feminist* și *femeiesc*. Dacă primul vizează trăsăturile culturale asociate de obicei cu femeile, cel de-al doilea presupune o poziție ideologică, ultimul ține de trăsăturile biologice ce definesc femeile. Cercetătoarea Toril Moi (mai ales în studiul *Feminist, Female, Feminine*¹²) este cea care a jonglat cu accepțiunile acestor termeni, urmărind avatarurile femeii, dar și ale criticii feministe prin raportare la acești termeni.

Problematica ce intră sub incidența abordărilor feministe este extrem de vastă și vom enumera doar câteva, cu precizarea că acestea există uneori în sincronie, alteori, un tip de problemă este dominant într-o perioadă: reconstrucția istoriei literare prin evidențierea contribuției scriitoarelor, problematizarea statutului falocentric al canonului literar, lectura dependentă de gen, clișee și reprezentări ale personajelor feminine în literatura bărbaților și în literatura scrisă de femei, trăsăturile *scriiturii feminine*, sexismul practicilor discursive, subminarea tradiției logocentrice

A Comparative Introduction, second edition, edited by Ann Jefferson and David Robey, B.T.Batsford Ltd, 1992, p. 204.

¹² Toril Moi, *art. cit.*, p. 204-221.

etc. Semnificativ este faptul că nu orice carte de critică literară scrisă de o femeie despre personaje feminine este o abordare feministă; foarte frecvent aceste abordări cad sub incidența criticii tematice. Feminismul are nevoie de o atitudine anti-: antifalocentrică, antipatriarhală, antistereotipuri, pentru că este, eminamente, politic și polemic.

Există două mari grupări în interiorul gândirii feministe, deși punctele comune sunt cu siguranță mai numeroase decât diferențele. Se manifestă, pe de o parte, *școala franceză*, reprezentată de Julia Kristeva, Luce Irigaray și Hélène Cixous, pe de altă parte, *școala anglo-americană*. Cea din urmă cunoaște și ea nuanțări, căci feminismul critic englez¹³ este mai apropiat de marxism și de materialismul cultural. Școala franceză, cu rădăcini în filosofie, puternic îndatorată postructuralismului francez, s-a axat mai ales pe identificarea trăsăturilor *scriiturii feminine*, urmărind modul în care limbajul devine un instrument al supremației masculine. Școala feministă anglo-americană, cu rădăcini în mișcările sociale pentru drepturile civile, are un mai pronunțat caracter politic și social. Și fac acest lucru, spre deosebire de școala franceză, păstrând multe dintre conceptele gândirii critice tradiționale. Plecând de la ideea că femeile ocupă o poziție marginală în familie și în societate, feministele consideră că la fel se întâmplă și cu experiența lor de autoare și cititoare.

2.1. Școala feministă anglo-americană

E dificil de reunit sub titulatura de *școală* – termen care cere principii coagulante și direcții de dezvoltare ușor recognoscibile, ierarhizare în magistri și discipoli sau un traseu sinuos al conceptelor – o cantitate impresionantă de studii care acoperă mai mult de un secol. De fapt, nici nu ne propunem o perspectivă sintetică, de vreme ce orice generalizare este pândită de riscurile locului comun, iar particularul poartă în el semnificație cât să se ridice la așteptările exemplarității. Vom discuta, în schimb, câteva studii emblematice pentru ceea ce înseamnă dinamica feminismului anglo-american.

¹³ Este o opinie susținută de Peter Barry în *op. cit.*, p. 124.

Marcante în acest sens sunt principiile dezvoltate de Elaine Showalter, cea care lansează conceptul de *gynocritică*. Termenul apare în *Toward a Feminist Poetics* (1979) și definește trecerea de la obsesia față de textele bărbaților (*androtexte*) la încercările feministelor de a construi un fundament teoretic pentru interpretarea textelor scrise de femei (*gynotexte*). Ea observă că există două tipuri de lecturi feministe, una ce tratează *femeia ca cititor* – atentă la stereotipiile la care sunt reduse femeile în textele literare, dar și manipularea publicului feminin prin formele culturii populare –, cealaltă ce tratează *femeia ca autor*. Față de primul tip de lectură, care este o reiterare a principiilor gândirii masculine, cultivarea *gynocriticii* ar pune în prim plan experiența femeii ca autor și critic și ar fi un semn al eliberării de sub tirania istoriei masculine. În locul lecturilor furioase întoarse spre literatura bărbaților, dublate de tentativele de a potrivi literatura femeilor în grile de evaluare falocentrice, ea propune crearea a noi modele de interpretare, adecvate subculturii femeilor. Pentru ea, nu este suficientă dezgroparea unei tradiții literare feminine; acest demers trebuie dublat de evidențierea unei realități esențiale: în literatura scrisă de femei, faptul că autorul este femeie este un detaliu important în rețeaua de semnificații a textului. Autoarea nu este doar o entitate a-sexuată, eventual un alter-masculin; ea vine cu experiențele apartenenței la genul feminin.

Dar poate cea mai provocatoare dintre teoriile cercetătoarei americane, dezvoltată în studiul *A Literature of Their Own*, din 1977, este cea legată de identificarea a trei faze în istoria literară a autoarelor de limbă engleză:

- *Feminină*, cuprinsă între 1840 și 1880. În această etapă, scriitoarele imită modelul scriitoricesc masculin și se încadrează cuminți așteptărilor publicului; folosesc adesea pseudonime bărbătești (mai ales cele din Marea Britanie) sau pseudonime extrem de feminine (autoarele din America). În pofida faptului că autoarele se revendică de la o tradiție/identitatea masculină, textele lor sunt profund imaginative, simbolice, ecou al unei vieți interioare extrem de bogate. Scriitoarele cultivă și un tip particular

de realism, punând accent pe tipurile de relații dezvoltate de femei în familie și în societate. De aceea, „conținutul feminist al artei feminine este de obicei oblic, deplasat, ironic și subversiv; trebuie citit printre rânduri, printre virtualitățile ratate ale textului”¹⁴.

- *Feministă*: între 1880 și 1920, Acum scriitoarele se separă cu violență de stereotipuri și își reclamă drepturile. Radicalismul este alimentat adesea de teorii socialiste și dă naștere unor autentice lupte ideologice. Sunt frecvente utopiile, fundamentate pe structurări sociale eminamente feminine, ca forme ale unui agresiv protest împotriva legilor și guvernării masculine.
- *Femeiască*: de la 1920 și până în prezent. Autoarele au descoperit puterea creativă ce zace în experiența lor ca femei și o exploatează, reliefându-i validitatea estetică. Discursul literar se fluidizează, iar căutarea propriei identități devine revelatoare.

Această estetică feministă se constituie într-un discurs alternativ la istoriile literare tradiționale și patriarhale.

Un studiu faimos și controversat scrie Annette Kolodny, cu un titlu ce prevestește dezbaterile ce le-a generat, *Dancing Through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice, and Politics of a Feminist Literary Criticism*. Studiul a generat ample dezbateri pentru că reproșează criticii literare feministe absența unui sistem teoretic bine articulat, ba, mai mult, afirmă că foarte multe teorii feministe sunt alimentate de un filon structuralist, instaurator de ordine și sens într-o lume haotică. Și totuși, acest melanj – un *pluralism jucăuș*, cum îl numește – nu este neapărat un dezavantaj, de vreme ce întreține o multitudine de posibile lecturi. În același timp, avertizează critica literară feministă asupra riscurilor pe care și le asumă propunând variante ale istorie literare fundamentate (doar) pe genul autoarei. De

¹⁴ Eliane Showalter, *Toward a Feminist Poetics*, disponibil la <http://historiacultural.mpbnet.com.br/feminismo/Toward a Feminist Poetics.htm>, accesat pe 24 mai 2013.

aceea, propune trei idei estetice legitimize, care să consolideze și să unifice teritoriul studiilor feministe: 1. *istoria literară și istoricitatea literaturii sunt o ficțiune*, 2. *lecturile în care se angajează nu sunt aplicate unor texte, ci unor paradigme* și 3. *de vreme ce conceptele în funcție de care evaluăm estetic textele nu sunt infailibile, neschimbate sau universale, trebuie să reexaminăm nu numai estetica, ci și fundamentele și presupuzițiile ce stau în spatele metodelor critice ce modelează răspunsul estetic*¹⁵. Aceste trei direcții unifică teritoriul studiilor feministe, dar, pe de altă parte, le evidențiază și ecletismul, căci în mod evident transpar scheme de gândire critică similară altor curente critice.

Contribuția lui Toril Moi la legitimarea feminismului anglo-american¹⁶ (dar și la popularizarea celui francez, de vreme ce a editat în engleză lucrările Juliei Kristeva și ale lui Luce Irigaray, și a scris un studiu despre Simone de Beauvoir) nu poate fi ignorată. Cunoscută mai ales pentru studiul *Sexual/Textual Politics*, din 1985, ea a discutat dinamica mișcării feministe prin divizarea acestuia în cele două școli, anglo-americană și cea franceză, o divizare fundamentată pe *metode, principii și politici* diferite. Inclusiv maniera sa aparte de a jongla cu termenii *feminin, feminist și femeiesc* s-a constituit într-o imagine a devenirii criticii literare feministe. Căci dincolo de accepțiunile lor curente, acești termeni s-au dezvoltat independent în diferite sisteme feministe de gândire, iar modificările sensului au permis alunecări și contaminări greu cuantificabile. Un text feminin nu este un text feminist, iar diferența vizează atât discursul literar, cât și critic. Apoi, pentru unele teoreticiene feminitatea stă în feminism, pentru altele, feminitatea distruge feminismul. În același timp, se pune problema solidității noțiunii de identitate;

¹⁵ Annette, Kolodny, *Dancing Through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice, and Politics of a Feminist Literary Criticism*, disponibil la <http://wayanswardhani.lecture.ub.ac.id/files/2013/04/Kolodny-1.pdf>, p. 2153, accesat la 12 martie 2015.

¹⁶ Facem această afirmație conștienți fiind că ideile din *Sexual/Textual Politics* au fost aspru criticate de feminele anglo-americane, care nu s-au recunoscut în etichetările lui Toril Moi.

există o identitate feminină? Și dacă ea există, este operațional acest concept? Pot fi toate femeile reduse la un trunchi de trăsături comune? Cât aleatoriu și câtă castrare reduționistă generează o astfel de schematizare? Iar dacă *feminist* și *femeiesc* încă mai pot circumscriși, mult mai mai problematicul *feminitate* cu greu poate fi redus la accepțiune comună, neutră și fundamental laxă de „trăsături definite cultural”. Căci definirea *feminității* ne duce fie în seria de attribute specifice discursului patriarhal, *sensibilitate, delicatețe, supunere etc.*, fie în aporiile deconstructiviste ale feminismului francez, care alunecă mai degrabă spre *femeiesc*.

Idei extrem de interesante legate de constructul cultural numit *gen* dezvoltă și Judith Butler, una dintre cele mai credibile reprezentante ale feminismului. Ea pleacă de la Freud și urmărește modul în care se construiește în concepția acestuia imaginea femeii. Văzând psihanaliza ca o *mare narațiune* despre *cum devine femeia o categorie unitară*, ea pledează pentru o imagine fragmentată asupra identității feminine. Concluzia la care ajunge, după ce problematizează multe dintre teoriile lui Freud – ce se întâmplă în cazul familiilor monoparentale?, de ce există și cum se stabilește ierarhia lineară a influențelor la care copilul este suspus – este că *genul* nu este consecința unor conformații biologice, nu este o categorie primară imuabilă, ci este un set de semne și de coduri pe care subiectul și le însușește:

Genul reprezintă o complexitate a cărei totalitate este permanent amânată; el nu este niciodată pe deplin ceea ce este în orice moment dat în timp. O coaliție deschisă, atunci, va afirma identități instituite și abandonate alternativ, în funcție de scopurile la îndemână; va fi un ansamblu deschis care permite multiple convergențe și divergențe fără supunerea orbească față de un telos normativ al definiției închise¹⁷.

Cu o definiție în care răzbat ecouri din gândirea lui Lacan și care stipulează o pluralitate a identităților, genul, în această

¹⁷ Judith Butler, *Genul – un măr al discordiei. Feminismul și subversiunea identității*, traducere de Bogdan Ciubuc, postfață de Andreea Deciu, Editura Univers, București, 2000, p. 32.

perspectivă teoretică, nu mai are nimic din masivitatea sa falologocentrică anterioară. Tributară concepțiilor lui Levinas asupra identității și ideilor lui Foucault despre sexualitate sau mecanismele de legitimare a puterii, Judith Butler teoretizează o identitate fluidă, în permanentă schimbare. Și atrage atenția asupra pericolului ca feminismul, în calitatea lui de discurs reprezentational, să contribuie, chiar în pofida intențiilor sale, la stipularea unui subiect stabil. Iar implicațiile pentru teoria feministă sunt complexe:

Construcția categoriei femeii ca subiect stabil și coerent reprezintă cumva o ordonare și o reificare inconștientă a relațiilor de gen? O astfel de reificare nu este oare contrară obiectivelor feministe? În ce măsură câștigă categoria femeii stabilitate și coerență doar în contextul matricei heterosexuale? Dacă o noțiune stabilă de gen nu se mai dovedește a fi premisa fondatoare a politicii feministe, poate că este nevoie de o regândire a acestei politici, pentru a contesta reificările genului și identității¹⁸.

Acesta pare a fi impasul în care se zbate și feminismul deconstructivist care își poartă și el mărcile propriei contradicții. Căci, în condițiile în care perechile binare și-au dat obștescul sfârșit, cum se mai justifică feminismul, fundamentat chiar pe antinomia feminin-masculin?

Un loc aparte în contextul studiilor feministe ocupă Donna Haraway. Autoarea unui studiu care plasează gândirea feministă în miezul reconfigurărilor postumaniste, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, ea descrie o lume post-gen, care și-a convertit înverșunarea ideologică într-un apel la adecvare la realitatea tehnologică. Scris mai degrabă ironic și ludic, decât mustind de înverșunare ideologică, amintind mai degrabă de scriitura juisantă a feminismului francez decât de gândirea politică tare a feminismului anglo-american, manifestul Donnei Haraway plasează cyborgul în miezul ficțiunilor pe care le vehiculăm, dar și al realităților lumii materiale actuale. Cyborgul

¹⁸ Judith Butler, *op. cit.*, p. 19.

despre care vorbește Donna Haraway este o metaforă a contemporaneității, o ilustrare a sistemelor economice, politice sau semiotice actuale și a rolului pe care individual îl ocupă în ele; iar definiția pe care i-o dă surprinde întreaga lui complexitate: „Cyborgul este un organism cibernetic, un hibrid dintre mașină și corp, fiind, în același timp, o creație a realității sociale, dar și a ficțiunii [...]. Cyborgul ține de ficțiune și de experiența trăită, care schimbă ceea ce contează pentru experiența femeilor de la sfârșitul secolului al XX-lea. Este o luptă pe viață și pe moarte, dar granița dintre *science fiction* și realitatea socială este o iluzie optică.”¹⁹ (t.n.). Ancorând gândirea feministă în dinamica unei societăți postumane, Donna Haraway observă că *femeia* sfârșitul de secol XX este parte a unei culturi a virtualității, care modifică, până la a le face inoperaționale, distincțiile de gen. Parte a unei lumi ce se construiește pe granița extrem de fluidă dintre uman și mecanic, cyborgul reprezintă o lume post-gen, controversatele dezbateri legate de problematica genului ținând deja de alte vremuri. Alimentat de gândirea feministă, cyborgul Donnei Haraway devine astfel o modalitate de a depăși seriile de dihotomii impuse de gândirea falocentrică, ce au constituit coloana verticală a gândirii occidentale. În acest context trebuie înțeleasă și cunoscuta declarație din finalul studiului: „Prefer să fiu un cyborg decât o zeiță”. E propus un alt tip de umanitate, preocupat mai degrabă de provocările lumii tehnologice decât de idealizarea și misoginismul care, în acest context, devin mai mult decât marginale. Realitatea tehnologică în mijocul căreia trăim este raportată la accepțiunile tradiționale ale categoriilor femininului și masculinului; viața tehnologiilor ce ne înconjoară nu mai are nimic din masivitatea falocentrică anterioară, ci stă sub semnul evanescenței, al ubicuității și invizibilității, trăsături asociate de obicei femininului.

2.2. Școala feministă franceză

¹⁹ Donna Haraway, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, în vol. *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, New York, 1991, p. 150.

Feminismul francez din cel de-al doilea val stă sub semnul gândirii poststructuraliste și al psihanalizei; deconstrucția conceptelor metafizice tradiționale, refugiarea în limbaj și subminarea caracterului reprezentational al literaturii sunt notele lui distincte. Analiza lor are o orientare filosofică și psihologică. Considerând că toate reprezentările culturale sunt făcute în funcție de vocea/autoritatea masculină, feministele franceze au militat pentru promovarea unui *discurs feminin*. Nerecunoscându-se în scriitura *puternică, bărbătească, falocentrică*, ce formează tradiția literară, acestea au încercat să ofere varianta scriiturii *corporale, umorale*, dominată de juisanță, care uzează de fluiditatea semnificațiilor, de de-structurarea programată a rigidității gramaticale. Ele opun scriiturii masculine, definite de *rațiune, maturitate, ierarhie, linearitate*, o scriitură bazată de trăsături, să zicem, feminine, precum *iraționalitatea, emotivitatea, infantilitatea* sau *pluriperspectivismul*. Principala acuză adusă acestei orientări, ușor deductibilă de altfel, ține de diferențierea brutală dintre cele două genuri și de plasarea, într-un fel, într-o poziție de inferioritatea a femeilor.

Trei sunt teoreticienele ce formează nucleul tare al feminismului francez: Julia Kristeva, Luce Irigaray și Hélène Cixous. Interesul lor pentru literatură e oarecum secund, ele fiind preponderent autoare ale unor studii filosofice, axate pe problematica limbajului și a reprezentării sau pe limitele psihanalizei. Foarte apropiate de gândirea derrideană sunt Luce Irigaray și Hélène Cixous, care aderă la deconstrucția modelului falocentric și a sistemului opozițiilor binare, în care femininul va fi în permanență inferior masculinului și va primi substanță identitară numai prin raportare la masculin.

Axate pe specificul corporalității/sexualității feminine, teoriile lui Luce Irigaray oferă imaginea deschiderii dinamice feminine, în opoziție cu falica ordine monologică. Provocatorul²⁰ ei studiu, *Speculum de l'autre femme*, din 1974, descrie obiectivarea femeii în/de către gândirea masculină occidentală și absența

²⁰ Studiu care a iscat dezbateri aprinse în interiorul deja controversatei școli lacaniene.

sexualității feminine din problematica filosofică tradițională. El este urmat de și mai provocatorul eseu *Ce sexe qui n'en est pas un*, din 1977. Psihanaliza este depășită în descrierea mecanismelor de producere a plăcerii la femei, spune ea, căci femeile pot simți plăcerea pretutindeni, nu sunt limitate doar la zona genitală. Ea leagă trăsăturile scrisului feminin de specificul sexualității feminine, căci femeile nu sunt reduse la un singur organ sexual, ci au un corp erogen; de aceea, nici scriitura lor nu stă sub semnul unității și al univocității. O scriitură feminină ar fi fluidă și jucăușă, nu ar sta sub teroare unui concept metafizic, ci și-ar asuma cu multă ironie fragilitatea ideologică. Conștientă că nu putem renunța subit la discursul falocentric, ea crede că-l putem vîrși, discreditându-l treptat și etalându-i desuetudinea transcedentală.

O abordare de pe poziții feministe a limbajului, în care răzbat ecouri lacaniene, găsim și în textele Juliei Kristeva. Aceasta identifică două aspecte ale limbajului²¹:

- *Symbolic*: asociat cu autoritatea, controlul, ierarhia și *Legea Tatălui*;
- *Semiotic*: definit de dorință și senzații fizice, care subminează orice tip de autoritate. Acesta este limbajul specific poeziei și se opune celui al prozei.

Ideile acestei teoreticiene au meritul de a depăși delimitările rigide între cele două sexe, căci ea exemplifică nivelul *semiotic* și cu poeți bărbați. Se iese astfel dintr-un feminism reducător. Nu întâmplător, Julia Kristeva este faimoasă mai ales pentru studiile sale despre intertextualitate; concept fluid, refuzând să recunoască autoritatea și falocentrismul textelor definite și definitive.

În pofida dezideratelor sale și a instrumentarului elaborat pe care îl pune la bătaie, feminismul accentuează clișeele de gen și construiește o (sub)cultură feminină, chiar feministă, dar pe care uită adesea să o integreze în contextul mai amplu al culturii autentice, care nu cunoaște, în cele din urmă, diferențe de gen. Astfel încât, deși pleacă de la constatarea unei marginalizări,

²¹ Apud Peter Barry, *op. cit.*, p. 128-129.

feminismul duce el însuși, dar pe un traseu mult mai vocal și resentimentar ideologic, tot la o marginalizare. Pe de altă parte, nu există o scriitură feminină, care să individualizeze toate vocile literare feminine, iar generalizările, generate chiar de cele mai bune intenții, sfârșesc prin a se transforma în hulite mecanisme opresive.

2.3 *Ecouri feministe în critica literară românească*

Nu există o tradiție a criticii literare feministe în spațiul românesc; există în schimb, un istoric al mișcării feministe românești, bine recuperat de cercetătorii de după 1989. Ilustrative în acest sens sunt volumele Ștefaniei Mihăilescu, *Din istoria feminismului românesc. Antologie de texte (1838-1929)*, din 2002, și *Din istoria feminismului românesc. Studiu și antologie de texte (1929-1948)*, din 2006, și întreaga activitate pe care Mihaela Miroiu o pune în slujba popularizării acestui tip de discurs social, cu volume precum *Gândul umbrei. Abordări feministe în filosofia contemporană* (1995), *Drumul către autonomie. Teorii politice feministe* (2004)etc., dar și activitate ei în calitate de coordonator al Colecției de studii de gen a editurii Polirom.

În spațiul criticii literare postdecembriste se manifestă încercări de reevaluare a ceea ce înseamnă *experiența femeilor* și o filtrare a textelor din literatura română în funcție de aceste principii. Este preferată literatura autobiografică, ca spațiu predilect de manifestare a specificului feminin, orientare care, din păcate, trădează încă stereotipiile și sechelele unei gândiri patriarhale. Nu-i exclus însă ca feminismul critic românesc, atât cât există, să-și recunoască astfel descendența din școala franceză, mai ancorată în fluiditatea discursului literar, în pofida activismului politic al școlii anglo-americane. Căci lectura vizează mai degrabă mărcile *scriiturii feminine* decât problematizarea mecanismelor de putere care irump printr-o categorie de reprezentări asupra femeilor.

Lucrarea scrisă de Sultana Craia, *Îngeri, demoni și femei*, este, după cum mărturisește autoarea în *Argument*, o abordare tematică, centrată pe *jumătatea tăcută* a umanității. Nu este ceea ce am numi o abordare feministă, dacă asociem feminismului

atitudinea militantă și opozitivă. E mai degrabă o lectură critică ce aderă tacit la modelele de feminitate propuse de scriitori, mai toți bărbați. Că autoarea nu este o feministă este clar, iar acest lucru nici nu este un reproș, de fapt. Căci ea reușește să construiască o varietate de tipuri feminine, mai toate subsumate celor trei tipologii propuse. Numeroase texte ale literaturii române, din secolul al XIX-lea și până în perioada postbelică, sunt lecturate cu un ochi atent la tipologia personajului feminin și numeroase femei, mai fatale sau mai demonice, fragile sau doar rele, intelectuale sau gospodine își ocupă cuminte locul în patriarhala structură. De la feminitățile virginale ale unor pașoptiști (mai puțin Chirița) la „tot coconetul care foiește în proza lui Caragiale”²² și care poate fi unit sub titulatura de *dame* – deși și aici, distanța de la Veta la Mița e enormă – și la neașteptat de emancipatele femei ale lui Slavici – dovadă că, în spațiul românesc, el puțin cu Slavici, literatura o ia înaintea timpurilor istorice –, avem o vastă galerie de personaje feminine. Iar contextul literaturii interbelice oferă spațiu generos de manifestare și pentru enigmatică Donna Alba, și pentru așezată în tradiție Vitorie Lipan, și pentru ambițioasa Ada Razu. Iar enumerația ar putea continua – sau am putea reține sinteza pe care autoarea o realizează la paginile 122-123 – fără a epuiza formele sub care femeia intră (pe ușa din față, pe cea din spate, uneori chiar pe geam) în literatura română.

Deși volumul atinge performanța unei caracterizări nuanțate a personajelor feminine, îi lipsește lectura contextuală, problematizantă, care să lanseze ipoteze legate de apariția unui anumit tip de reprezentare a personajului feminin la un autor sau într-o perioadă. Deși nu ezită să observe că „Fiind, în covârșitoare majoritate, create de bărbați, personajele feminine din literatura română trădează ori ilustrează perspectivele, frustrările și fantasmе/reverіile acestora”²³. Altfel, riscă să fie o expeditivă trecere în revistă a complexității personajelor feminine, construită

²² Sultana Craia, *Îngeri, demoni și muieri*, Editura Bibliotheca, Târgoviște, 2009, p. 31.

²³ *Idem*, p. 123.

mai degrabă pe orizontalitatea enumerării, decât pe verticalitatea sondării în profunzime. Iar dacă ar fi să evaluăm volumul chiar cu instrumentarul ideologic al feministelor înverșunate, am sesiza și niscăi misoginism al autoarei; cele trei categorii pe care le propune sunt, cu siguranță, rezultatul unei perspective falocentrice, pentru care femeia, când nu este chiar diavolul însuși, este o muiere (iar termenul are o încărcătură semantică depreciativă și surprinde mai degrabă iritatea unei voci masculine confruntată cu misterul – egal toane, capricii etc. – feminin). Dar chiar și în lipsa unei intenții feministe, o formulare de tipul „între numeroasele ipostaze ale muieretului din literatura Hortensiei Papadat-Bengescu...”²⁴ nu e tocmai corectă... din punct de vedere politic. Mai ales că, fiind vorba de o autoare, aveam alte așteptări: poate nu neapărat de entuziasm congener, dar măcar de aderare la obiectul de studiu.

O analiză literară mult mai nuanțată realizează Corina Ciocârlie în volumul *Femei în fața oglinzii*. Dar nici acest studiu nu este o abordare feministă, căci accentul cade pe *oglinzire*, nu pe *feminitate*. Lecturând mai multe proze interbelice și postbelice (Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Anton Holba, Garabet Ibrăileanu, M. Blecher, Ștefan), autoarea este interesată de fapt de devenirea scriituri, cu treceri de la reflectarea realului la *punerea în abis*, de la oglindă ca metaforă a textului, la textul ce își este oglindă sieși. Ce loc/rost au femeile în acest joc al paradigmatelor meta(ficționale)? Cu siguranță nu doar unul decorativ. Căci lectura personajelor feminine, deși nu pare a ocupa un prim-plan apăsător, lasă să răzbată experiența și condiția femeii: „De la răscoala țăranilor lui Rebreanu au trecut doar șapte ani. Lumea o *hulește* cu aceeași vehemență pe tânara cochetă care în vremuri de restriște *își îngrijește plăcerile dintotdeauna*: nici în 1907, nici în 1917 în țara iluziilor pierdute nu este loc de pentru femeia în fața oglinzii”²⁵. Plecând de la un gest minor, obiceiul femeii de a se uita în oglindă, autoarea

²⁴ Sultana Craia, *op. cit.* p. 71.

²⁵ Corina Ciocârlie, *Femei în fața oglinzii*, Editura Echinocțiu, Cluj-Napoca, 1998, p. 27.

citește, fără stridență și fără militantism feminist, ecouri ale unei lumi patriarhale. În egală măsură, diferite elemente ale mediului de viață al femeii se constituie în spații ale reflectării feminității. Alteori, femeia însăși – și Adela lui Ibrăileanu este un exemplu – este atât imagine, cât și suprafață reflectantă, căci „universul ei imaginar rămâne o pojghiță netedă, fără defecte ori capricii, capabilă să reflecte *convenabil* orice interlocutor”²⁶. Opțiunea pentru *imagine* nu este un produs al unui falocentrism castrator, ci o alegere deliberată ce favorizează narcisismul. Oricum, în oglinzi mai elegante sau mai muncitorești, cu rame nobile sau lipsite de luciul de altă dată, oglinzi mai tulburi sau mai clare, se perindă femeii, dar, mai ales, se modifică practici de scriitură.

Câteva dintre problematicile tratate de critica feministă răzbat și într-un alt volum, cu care am și ales să încheiem scurta prezentare a unor posibile deschideri feministe în critica literară românească. Căci, dacă nu avem o tradiție în critica literară feministă, avem în schimb o literatură valoroasă scrisă de femei, care poate fi lecturată în cheie feministă. Dar nu numai. Este vorba de volumul coordonat de Mihaela Ursa, *Divanul scriitoarei* (Editura Limes, Cluj-Napoca, 2010). Paisprezece scriitoare, Ioana Nicolae, Rodica Braga, Ruxandra Cesereanu, Dora Pavel, Doina Ioanid, Gabriela Melinescu, Mariana Codruț, Ana Maria Sandu, Simona Popescu, Letiția Ilea, Elena Pasima, Magda Cârneci, Angela Marinescu și Iolanda Malamen, sunt invitate să răspundă unor întrebări legate de specificul feminității, de rolul existenței domestice în configurarea portretului identitar sau profesional, de formele discriminării sau de clișeele de gen. Partea confesivă, ce ține de viața domestică și socială, este însoțită de o selecție din textele acestor autoare, adunate sub titlul *Camera de creație*. Poezii ale Ioanei Nicolae sau ale Simonei Popescu, fragmente din romanele Iolandei Malamen (*Hoții de mîncare*) sau Marianei Codruț (*Nudul Diane*) vin să completeze „un catalog de identități scriitoricești feminine”. Invitația la confesiune își propune să dărâme câteva dintre prejudecățile care încă bântuie imaginarul societății românești: că succesul carierei unei femei este sinonim

²⁶ Corina Ciocârlie, *op.cit.*, p. 83.

cu ratarea ei ca soție sau mamă, sau că viața domestică diminuează performanțele profesionale.

Coordonatoarea volumului respinge să-și încadreze inițiativa într-un context feminist rigid și, ca multe dintre scriitoarele interviewate, își ia precauțiile necesare: „Nădăjduiesc că volumul nu va fi citit ca manifest al unei rezervații sexuale, și nici ca un proiect neapărat feminist”. Întrebările își propun să aducă în prim plan femeia din umbra scriitoarei, vocea care dublează, alimentează sau anihilează (iar lista verbelor ar putea continua) vocea creatoare. Răspunsurile primite sunt fascinante prin dezinvoltura sincerității și prin capacitatea de crea modele de feminitate. Dar și prin modalitățile de a surprinde și simboliza masculinul. Căci definirea feminității poate fi făcută și indirect, prin circumscrierea masculinului. Pentru Magda Cîrneci, masculin este poemul politic, pentru Dora Pavel, romanul este masculul prin excelență. Iar în descrierea acestei specii, autoarea *Agatei murind* realizează o tensionată secvență erotică: „El are vigoare în viscere, elasticitate și tensiune în articulații (în primul rînd în cele mentale), pasionalitate și forță de expulzie a jeturilor interioare, intens acide [...] un animal sălbatic, greoi și agil, impulsiv și afectuos, instinctual și ingenuu, un suveran bun, somnolînd senzual, ocrotindu-și puii în propria respirație umedă, fierbinte, dar și atacînd, sfirtecînd la nevoie, de foame sau în apărare.” În acest caz, actul scrisului devine un fericit mariaj (și, fără malițiozitate, mă întreb dacă e bine să folosesc așa termen tradiționalist, poate ar fi mai *corect politic* să-l înlocuiesc cu un altul, eventual *concubinaj*) al femininului auctorial cu masculinul romanesc. Reținem și definiția bărbaților dată de Gabriela Melinescu: „Bărbații nu sunt altceva decât copiii femeilor, de aceea trebuie să avem milă de ei, ocrotindu-i ca pe fiii noștri ieșiți din iubire”.

Întrebările circumscriu principalele teme subsumate de obicei feminismului: conștiința corpului, viața socială și sarcinile în interiorul familiei, sexualitatea și reprezentarea femeii. Din lista de 36 de întrebări, poate cele mai relevante pentru definirea feminității sînt: *Simțiți nevoia să problematizați feminitatea/feminismul/femeia în general sau nu?* și *Este feminitatea*

idestructibil legată de erotism? Dar de maternitate? Simplul fapt de-a fi femeie nu este o condiție de a poseda toate experiențele feminității, ne avertizează Ruxandra Cesereanu, în vreme ce Magda Cârneci desparte feminitatea de sexul feminin, definind-o drept „manifestare punctuală a intersecției acestor două mari forțe care sînt erotismul și maternitatea într-o persoană individuală”. Alteori, cum e cazul Simonei Popescu, propria persoană devine un spectacol al alter-egourilor constitutive, al suprapunerilor de identități ficționale. În opinia scriitoarelor chestionate, modele de feminitate sunt și femeile în vârstă, călugărițele, travestiții, Marilyn Monroe sau Fecioara Maria. Iar în rememorarea traseului biografic, autoarele scot din uitare diferite modele de femeie: mame, bunici sau alte femei remarcabile ale familiei, profesoare cochete și cu nerv intelectual, colege sau femei întâlnite întâmplător, dar și Monica Lovinescu, Sfînta Tereza din Calcutta sau Karen Blixen. Magda Cârneci respinge rigiditatea obsesiilor identitare și propune un alt model de recunoaștere identitară, mai puțin triumfalistă: „să devenim mai fluizi, mai deschiși la propria noastră evoluție posibilă. De câte ori ai un moment de plenitudine, de prezență la existența ta proprie, de cîte ori te simți conștient de tine însuși, de atîtea ori ți-ai întîlnit identitatea, care nu e neapărat sexuală, și nici națională, și care în nici un caz nu e fixată definitiv într-un cadru imuabil.”

Ce unește aceste răspunsuri este depășirea granițelor de gen, care sunt văzute (cum altfel?) ca restrictive. În timp ce autorefecția mai poartă mărcile apartenenței la gen, *celălalt* este văzut și valorizat în dimensiunea lui a-sexuală, de ființă umană. Că biograficul trece în corpul operei, cu toată seria de metamorfoze despre care ne vorbesc psihanaliștii, e evident. Și volumul conține multe mărturii în acest sens; fără a da întăietate biologicului, Rodica Braga recunoaște experiențele vieții sale în palimpsestele scrisului, observând: „Suntem suma experiențelor noastre pe care nu le putem trăi fizic, mental, afectiv și creativ vorbind, decît prin capacitățile cu care am fost înzestrați prin naștere”. Poate răspunsul care sintetizează cel mai bine această contopire, nepervertită de gen, cu starea de creație este cel al

Magdei Cârnei: „Cînd i se întîmplă, rar, să apară în lume, poezia adevărată poate să coboare și într-un nebun, și într-un handicapat, și într-un homosexual, și într-un mistic. Ea poate să irumpă și în bătrînici, și în copii, și în mongoloizi, și în eunuci. Poate să poposească dealtfel în tot felul de ființe, lucruri și stări.”

Într-un fel foarte subtil, volumul glisează dinspre *feminist* spre *feminin*, dacă ar fi să îmbrățișăm terminologia lui Toril Moi, demonstrând eșecul feminismului ca proiect al captării și uniformizării identității feminine. Resentimentare sau iertătoare, modeste și discrete sau cu o pronunțată conștiință a propriei valori, copilăroase sau intimidant de responsabile, recunoscătoare pentru frumusețea bărbatului de lîngă ele sau de o misandrie acidă, scriitoarele dovedesc că nu există feminism, ci feminisme, dar în special că există ele, ca femei scriitoare. Și mai ales în textele lor ar trebui să căutăm misterul și fascinația.

Femeia la șaizeci de ani sau feminitatea narativă

Nu sunt convinsă că prezenta abordare este chiar feministă; îi lipsește probabil un mai apăsător accent ideologic. Sunt convinsă însă că Nora Iuga este autoarea care cere o lectură feministă; dar o lectură convinsă de riscurile schematizării (inclusiv ale celei de gen) și de necesitatea alunecării de la un feminism înverșunat la o feminitate inteligentă și conștientă de propria putere. Iar modelul de femeie propus în romanul *Sexagenara și tînărul*²⁷ e viu și complex: nu se teme nici de locurile comune și stereotipuri, nu-și reprimă nici senzualitatea, nici puseurile antipatriarhale, într-o activă îmbinare a *femininului* cu *feminismul* și cu *femeiescul*.

Cu un titlu incitant, ales spre a întreține tulburătoarea și neașteptata împletire a senectuții feminine cu sexualitatea, cartea Norei Iuga este o carte despre frumusețea și decăderea inerente feminității, dar și despre elegantul mod de a le anula prin forța cuvîntului. Este o decădere pe care tocmai o frumoasă și nerușinată cândva afirmare a feminității o generează. Deși se vrea a fi dialogul naratoarei cu un romancier mai tînăr cu douăzeci și

²⁷ Nora Iuga, *Sexagenara și tînărul*, Editura Polirom, Iași, 2004.

cinci de ani, textul este confesiunea unei bătrâne scriitoare; aceasta, după cum mărturisește, deloc inocentă, alege mai ales faptele ce au în spatele lor o motivație sexuală. Modelul de narare, prin comprimarea unei vieți într-o zi, trimite direct la scrisul ferventei feministe Virginia Woolf.

Conștientizând dureros îmbătrânirea corpului, femeia se refugiază în spațiul sigur și prelungit spre eternitate al dominației prin cuvânt. Dar este cuvântul ce erotizează nu doar o neîmplinită relație fizică – împlinită, ea ar fi de un penibil grotesc –, ci însăși narațiunea. Deposedată de farmecul trupului, eroina, o sexagenară scriitoare, își întreține misterul povestind. Nu doar de dragul ascultătorului sau al poveștilor, ci spre a se contamina de trecutul ei aer de seducătoare. Astfel încât, o afirmație de tipul „mi-a plăcut să fac amor cu ochii și cu cuvintele”, își trădează sensul și prin raportarea la pregnantul narcisism al naratoarei. Este un narcisism generat de singurătate, de absența unui viabil și credibil partener de cuvânt. De fapt, dorința de a-și inventaria și controla iubirile este o formă de a camufla narcisismul, ce va irumpe impetuos în final.

Nu fără legătură cu narcisismul vocii feminine, cartea dezvoltă și o anume gândire kitsch, eroina definindu-se frecvent ca un autentic *produs kitsch*: „mie mi-a plăcut totdeauna kitsch-ul”. Această marcă a unei artificialități declamative se leagă de obsesia sondării abisalului sufletesc feminin, mult prea orientat spre el însuși și adesea căzând în banal. Dar naratoarea nu se ferește în confesiunile ei de acest ridicol al gesturilor drăgălașe și al scenelor dulcege; face acest lucru pentru că, mai mult decât de monumentalitate și de inedit, este atrasă de sinceritate și de selectarea amintirilor cu adevărat semnificative. Plusând adesea prin relatarea unor banalități, femeia s-ar vrea ascultată nu de dragul narațiunii, ci de dragul naratoarei.

Plonjând în alcovul impregnat de erotism al mult prea lucidei sexagenare, ni se oferă etalarea unei nudități a memoriei, silită astfel să ia locul împlinirii fizice. Incapabilă să mai cucerească bărbatul din fața ei prin formele trupului, ea îl prinde prin volutele gândului, într-o încercare, adesea disperată, de a

reedita obișnuita relație erotică *stăpână-supus*. Intenția e evidentă, iar povestitoarea uzează de această magie a cuvântului spre a stabili raporturile de putere: „confesiunile pot fi mai senzuale decât un act sexual”. Respingând bătrânețea, ea refuză să creadă că stârnește interesul doar ca piesă de muzeu. Frustrată de trădarea corpului, femeia își rezervă dreptul de a fermeca prin cuvânt, fidel instrument și nesupus degradării în timp: „când vorbeam, cuvintele noastre aveau aceeași vârstă și se iubeau”. Silită, poate, să proclame supremația spiritului în fața trupului, scriitoarea își întărește dominația în fața acestui partener, făcând din el un neputincios ascultător. Împlinirea fizică ar fi presupus și participarea activă a bărbatului; dar mizând pe puterea povestirii, ea își arogă dreptul de a fi singura care activează în planul narației, un plan tot de ea instaurat.

Textul este un extraordinar exemplu de carte *feminină* prin anihilarea aproape totală a masculinului. Chiar docilului ascultător, cel mai pregnant, dacă se poate spune așa, personaj masculin al textului, îi este refuzată orice identitate precisă, variantele posibilei lui personalități fiind ele însele constructe ale acestui ineputabil imaginar feminin. El poate fi homosexual sau de o incomodă orientare politică, dar pe nimeni nu interesează cum și cine este el de fapt. Redus la o neobosită *privire verde* – nu întâmplător, pentru că toate iubirile ei au început de la ochi –, el nu este nimic mai mult decât oglinda *literară* și *masculină* în care ea se reflectă. *Masculină* pentru că adevărata măsură a feminității nu o poate da decât oglindirea în masculinitate. Chiar semnele îmbătrânirii corpului sunt redată prin virtuala lui privire, care se mută de la sânii lăsați la petele maronii de pe mâini. *Literară* pentru că și el este scriitor, cei doi ilustrând, conform vocii feminine, vârste diferite ale literaturii.

Există, concomitent, două paliere la care se stabilește comparația: cel uman și cel literar. În vreme ce vizitatorul-scriitor este „impertinent și lipsit de orice convenție” în scris, în prezența ei este de o timiditate excesivă. Simțindu-se în mediul ei, la propriu și la figurat, femeia își domină dublul prin imaginarea unui elaborat scenariu. Deși face din el un docil ascultător, ea

mizează permanent pe reacțiile lui, folosindu-se de ele ca de un stimul esențial: „Dacă nu-mi dă nici un semn, nu mai pot să-mi înmprospătez emoția; dacă nu-mi spune ceva de care să-mi pot agăța sentimentele, cum să-mi duc mai departe starea, măcar să mi-o mențin”. Relația *literară* dintre cei doi nu se stabilește doar la nivelul slujirii comune a literaturii, ci și prin folosirea unor instrumente diferite: el este prozator, iar ea mai ales poetă, scriind proză doar în momentele de *secetă poetică*. Delimitarea celor două teritorii îi permite să eroinei să sugereze ideea unor corespondențe: *masculin/proză, feminin/poezie*. Definind poezia tradițională ca o *eternă reîntoarcere* sau ca un *culcuș al instinctului*, poeta o feminizează, delimitând-o de mult prea masculina și raționala proză.

Dacă, în mod obișnuit, femeia este cea care ascultă, fiind obedient receptacol al masculinității, aici rolurile se schimbă, ea declarând: „îmi face bine să mă deșert în tine, ca într-un lac verde și limpede”. Această feministă răsturnare a rolurilor tradiționale este și consecința lipsei de tensiune erotică și de virtuală împlinire. Eliberată de povara de a plăcea și de a stârni, și protejată (din păcate, sau nu) de vârstă, ea devine principiul activ care construiește *poveste, personaje și receptor*. De aceea, cartea e rezultatul tiraniei unei feminități neconsumate și convertite în poveste. Mai puțin interesată de *el* și mai mult tentată de a se proiecta pe *ea* însăși în castratul ei admirator, femeia-povestitor umple spațiul ficțiunii. Inundându-și ascultătorul în șuvoiul confesiunilor, povestitoare are plăcerea perversă de a și-l supune pe această cale (unică) a etalării unei vieți. Tentată de *relațiile imposibile*, ea prelungește preludiul spre nesfârșit, motivându-și structura iremediabil perversă: „Ador lipsa finalității. Îmi place să prelungesc cât mai mult începutul și să nu trec niciodată de el”.

Perversitatea jocului instituit ia naștere din permanente contraziceri. Căci ei „*nu intră unul în altul cu voluptate*”, cum îi place ei să creadă, ci ea îl invadează anihilându-l. Deși afirmă că nu este o *femeie acaparatoare*, îl ia în stăpânire treptat, nu prin dezgolirea trupului, ci prin construirea unor variate identități. Povestind, femeia își construiește o identitate, poate de fiecare dată

alta, în funcție de polul masculin căruia i se adresează. Și pentru a reînvesti masculinul cu puterea de care a fost depozitat, ea îl reinstaurează cu o jucată drăgălășenie: „tu ești autorul moral al acestor mărturisiri”. Reabilitarea masculinului stă tot sub semnul consolidării femininului, de vreme ce ea însăși mărturisește că *el era o proiecție a ei*. Feminitatea naratoarei nu se construiește doar prin relația cu masculinul, ci și prin însumarea unor atribute fundamental diferite: „femeia cu sacoșă care cumpără varză și cartofi și doamna de la Uniunea Scriitorilor”. Aceste două naturi constitutive se transmit și narației, prin treceri adesea comice de la *intelectuală* la *gospodină*: „...n-aș minți spunând că sunt tulburată. Dacă mai vrei borș, servește-te”.

Mărcile *scriiturii feminine* nu sunt generate doar de faptul că avem de-a face cu o voce narativă feminină. Discursul fluid, cu treceri imperceptibile de la un fir al narațiunii la altul, de la narațiunea-cadru la planuri narrative periferice, lipsa unui construct textual rigid etajat, toate amintesc de trăsăturile identificate de Luce Irigaray și Julia Kristeva pentru *scriitura feminină*. În aceeași sferă a oscilațiilor (unii ar zice chiar capricii) narrative intră și enigmaticul personaj Terry, cu care naratoarea stabilește greu definibile relații. Când se centrează pe acest personaj, actul narării cunoaște o mobilitate derutantă, naratoarea asumându-și identitatea Annei, dar, în același timp, distanțându-se și văzându-se prin ochii lui Terry. Devenind, așadar, atât obiect, cât și subiect. Admițând că atât Terry, cât și docilul ascultător reprezintă o *frustrare*, naratoarea își trădează, și ne place să credem că nu forțăm interpretarea de dragul concluziilor psihanalitice, subteranele unei iubiri lesbiene: „amândoi reprezentați pentru mine o frustrare, o neajungere și pentru că de fapt această neajungere mă sufocă și mă îmbată în același timp, îmi practic masochismul până la capăt, mă simt deasupra...”. De aceea, prin această istorisire, sexagenara își satisface două mari neîmpliniri: o relație erotică cu Terry, pe care o sublimează prin planul evenimentelor narate, și una cu mai tânărul romancier, convertită în această narațiune-capcană.

Cartea se impune nu doar prin subiectul atent contruit, cu o poetică împletire a planurilor, ci și prin molcoma, dar singur nu monotona formulă narativă abordată. Aproape bătrânesc, prin alternarea puseurilor de entuziasm juvenil cu rememorarea plină de lentoare a unei istorii a prieteniei și a vieții literare, textul este un posibil model de scriitură feminină și feministă.

CRITICA MARXISTĂ

Reprezentanți: George Lukács, Raymond Williams, Luis Althusser, Pierre Macherey, Terry Eagleton, Frederic Jameson

Studii reprezentative:

- George Lukács – *Teoria romanului, Romanul istoric*
- Raymond Williams – *Marxism and Literature*
- Terry Eagleton – *Marxism and Literary Criticism, Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory*
- Frederic Jameson – *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*

Concepte-cheie: *ideologie, cultură, societate, clasă socială, conflict de clasă, raport de putere*

1. Istoric și reprezentanți

Cuvântul *marxism* generează în spațiul mental românesc o serie de sintagme care reconstituie ideologia unei epoci: *exploatarea omului de către om, luptă de clasă, clasa asupritorilor și clasa asupriților*. De aceea, există riscul ca și asupra criticii marxiste să planeze astfel de bănuieli de intoxicație ideologică. Lucru care, la o adică, nici nu ar fi departe de dezideratele teoretice ale acestei metode critice ce-și propune să pună în dialog textul literar cu realitatea socială, ideologia literară cu cea socială.

Marxismul este o filosofie de tip materialist (opunându-se celei de tip idealist), care caută explicații logice și științifice fenomenelor din realitate. Spre deosebire de multe alte modele filosofice, orientate mai degrabă spre înțelegerea resorturilor existenței, marxismul își propune să determine schimbări în plan social. Marxismul aduce concepte politice și economice în studiul

textului literar. Fundamentele teoretice ale criticii literare marxiste le găsim în studiile filosofice ale lui Karl Marx și Friedrich Engels; ideile de teorie politică dezvoltate de aceștia propun relaționarea artelor cu realitate economică, chestiune care apare detaliat tratată în volumul *Ideologia germană*. De fapt, întreaga teorie politică marxistă pe care o dezvoltă cei doi, alienarea forței de muncă, conflictul de clasă, forțele de producție, rolul ideologiei etc., slujește drept fundament incipient marxismului critic. În acest volum, cei doi propun un model de societate formată dintr-o *bază* sau *infrastructură* – totalitatea mijloacelor de producție, distribuție și schimb – și o *suprastructură* – aspectele culturale, artistice, ideatice, religioase etc. Marxiștii văd acest din urmă aspect, *suprastructura*, ca fiind determinat de particularitățile economice ale societății. De aceea, opera literară este pentru ei un element al suprastructurii, fiind dependentă de un anumit context și de o ideologie. Marx și Engels nu au lecturat sistematic texte literare, iar observațiile lor critice sunt mai degrabă marginale. Însă scrierile lor au întemeiat o consistentă direcție de analiză critică a textului literar.

Această separare între *bază* și *suprastructură*, mai precis, relațiile diferite dintre acestea, permit inclusiv o categorisire a abordărilor marxiste. Este o idee dezvoltată de Ann Dobie, în *Theory into Practice. An Introduction to Literary Criticism*¹. Astfel, ea observă că marxismul vulgar consideră că suprastructura doar reflectă baza, în vreme ce marxiștii contemporani consideră că și baza poate fi modificată prin modelări succesive pe care suprastructura le efectuează. De la aceste disocieri se nasc concepții extrem de diferite asupra textului literar: în primul caz el este definit doar de trăsăturile lui mimetice (nu întâmplător marxismul vulgar a și optat pentru studierea prozei realiste), în vreme ce în al doilea caz primează aspectul său performativ. Literatura nu este doar discurs de oglindire a socialului, ci participă la constituirea și modificarea de sine a conștiinței sociale.

¹ Ann Dobie, *Theory into Practice. An Introduction to Literary Criticism*, Cengage Learning, 2011, p. 84.

Criticii marxiști sînt interesați de raporturile dintre clasele sociale, de ierarhiile sociale sau de confruntarea individului cu o forță opresivă. Acest tip de lectură critică presupune permanente legături între text și contextul social și politic ce l-a generat, urmărind ce ideologie (a clasei dominante sau a celei dominate) încearcă să transmită, să atace sau să problematizeze. Nu un sens este urmărit, căci operele nu se revendică de la criterii estetice imuabile, ci înțelegerea unui text într-un context. În permanență, textul este corelat cu așteptările sociale ale momentului în care acesta este produs sau receptat. În egală măsură, o lectură critică marxistă este interesată de categoriile sociale din care provin personajele, sau de modul în care se raportează autorul la ideologia dominantă. Perspectivile asupra unui gen sau specii literare au în vedere legăturile lui cu clasele sociale (romanul cu burhezia, de exemplu). În formele lui extreme, cu care și critica românească, din păcate, s-a confruntat, marxismul transformă literatura într-un instrument de propagandă politică, negându-i esențialul caracter autonom.

Critica marxistă rupe textul literar de limbaj și de un *close-reading* narcisist, spre a-l aduce în contextul mult mai complicat al relațiilor economice și sociale. Îl uită adesea acolo, ba uită că este și text literar. Pentru această școală critică textul este un produs, loc de luptă al ideologiilor, cele care-l alimentează sau cele pe care își propune să le modifice, iar autorul este un producător de bunuri. Marxismul se apropie de critica feministă prin dimensiunea lui de instrument politic care atrage atenția asupra dinamicii formelor/claselor sociale. În același timp, cele două metode critice sunt apropiate și prin heterogenitatea aparatului conceptual; ca și în cazul feminismului, s-a spus că nu există o critică literară marxistă, de vreme ce – mai mult ca în cazul altor curente critice – lipsește o metodologie clară și coerentă de investigare a textului literar. Atent la context, se pare că marxismul a ajuns să ia, cameleonic, forma contextelor teoretice pe care le-a cunoscut, până la a-și periclita individualitatea.

După cum era de așteptat, primele tentative de critică literară marxistă apar în Rusia. Volumul lui Leon Troțki, pe care l-am menționat și anterior, în care acesta incrimina Formalismul rus pentru ignorarea contextului operei, *Literatura și revoluția* (1924) este un astfel de exemplu. Germeii acestei gândiri critice se constituie în sisteme critice la Georg Lukács și la Mihail Bahtin și se rafinează mult în studiile lui Luis Althusser și Pierre Macherey. De la sfârșitul secolului al XIX-lea, habotnicia discursurilor s-a mai temperat, *marxismul vulgar* s-a emancipat și a intrat în spațiul academic, iar tonalitatea revoluționară s-a convertit în procese de problematizare a reprezentărilor istoriei. Astfel încât, la ora actuală, includem printre practicienii criticii marxiste pe unii dintre cei mai subtili teoreticieni literari, precum Terry Eagleton, Frank Lentricchia sau Frederic Jameson.

2. Ideologie și studii reprezentative

Oripilat de faptul că, într-o zi, critica marxistă ar putea ajunge subiect de studiu academic, eventual plasată între abordările freudiene și cele mitice (de aceea am și preferat să o discutăm ultima, nu cumva să o știrbim prin vecinătăți dezonorante), Terry Eagleton ține să reamintească faptul că marxismul este și o teorie științifică ce-și propune transformarea societăților omenești. Ce reprezintă, de fapt, critica marxistă explică tot Terry Eagleton, teoretician, dar și practician marxist. Pentru el „critica marxistă este parte a unui corpus amplu de analiză teoretică ce vizează înțelegerea *ideologiilor* – ideile, valorile și sentimentele prin care oamenii iau contact cu societățile în perioade diferite”². Iar literatura este modalitatea prin care aceste idei, valori și sentimente ajung la noi. Decodarea acestui conținut trebuie dublată de o atentă analiză a formelor, stilurilor și sensurilor. În cele din urmă, o abordare marxistă este o lectură complexă: „Ar fi o greșală să sugerăm că critica marxistă se mișcă mecanic de la *text* la *ideologie*, la *relațiile*

² Terry Eagleton, *Preface*, în *Marxism and Literary Criticism*, Taylor&Francis e-Library, 2006, disponibilă la <http://m.friendfeed-media.com/850989331f9e0e62caa71d45474fdb2a636bff0d>, accesat pe 2 iunie 2014.

sociale sau la *forțele de producție*. Ea este interesată, mai degrabă, de *unitatea* acestor niveluri ale societății”³.

Unul dintre conceptele problematice și contradictorii ce intră în discursul criticilor marxiști este termenul de *ideologie*. O posibilă definiție – neutră și deloc angajată – oferă Terry Eagleton⁴, care o circumscrie ca fiind perspectiva partizană a unui grup sau clase sociale, perspectivă ce eronat este considerată drept universală și eternă. Nu ne propunem să surprindem avatarurile definirii *ideologiei*, ci doar să inventariem câteva dintre accepțiunile ei principale, așa cum apar la criticii literari marxiști. Pentru că accepțiunile ei sunt într-o continuă metamorfoză, cunoscând nesfârșite nuanțări, mai ales când intră în malaxorul gândirii poststructuraliste sau feministe.

Terry Eagleton observă că ideologia este un construct iluminist și are la bază studiul ideilor. Dar studiul ideologiei este mai mult decât sociologia ideilor; studiul ei arată modul în care ideile se corelează cu condițiile materiale pe care le maschează sau le ascund, înlocuindu-le cu alte realități, sau arată aparenta rezolvare a conflictelor și contradicțiilor, conferind statut universal acestor situații particulare. În concluzie, studiul ideologiei reactivează o complexă dinamică socială, deloc inocentă. Căci ideile nu sunt doar reflecții ale lumii, ci sunt o forță politică puternică. Acest remarcabil potențial al ideologiei a fost sesizat și teoretizat, chiar exploatat politic, de gândirea marxistă.

Contradicțiile ideologiei au fost surprinse chiar de începutul carierei ei, de către Marx. În gândirea lui Marx, formele conștiinței sociale poartă numele de ideologie; iar pentru un materialist precum Marx, „conștiința este inseparabil legată de practica socială”⁵. Ea ar fi astfel o abstracțiune, emanație a unor realități materiale, dar cu un țel precis și cu mare forță politică. Pe de altă parte, ideologia este o iluzie, care s-a desprins de realitate și duce o existență autonomă. Această ultimă accepțiune este foarte frecventă, mai ales în discursul critice anti-marxiste. Căci

³ Terry Eagleton, *Preface*, în *op. cit.*, p. 4.

⁴ Terry Eagleton, *Introduction*, în *Ideology*, Routledge, 2014, p. 4.

⁵ *Idem*, p. 6.

în loc să reflecte o realitate istorică, ideologia se comportă asemeni unui ecran care nu permite accesul privitorului la realitate. Iar de la adăpostul și în numele ideologiei, pot fi ținute sub control sisteme sociale (și nu vorbim doar despre regimurile totalitare, căci și în cele democratice, ideologia acționează ca un tiran nevăzut) care nu sunt conștiente de subtilele mecanisme prin care sunt guvernate.

Un alt mare păcat al ideologiei este că poate fi manipulată de grupurile dominante; în accepțiunea lui Antonio Gramsci⁶ ideologia este subsumată *hegemoniei*. Conceptul de hegemonie include variatele tehnici prin care clasele conducătoare se asigură că cei supuși acceptă să fie conduși. Pentru Luis Althusser, ideologia acționează la nivel inconștient. Ea dă individului sentimentul apartenenței la o ordine socială.

Numeroase sunt accepțiunile pe care le primește *ideologia*, multe dintre ele extrem de îndepărtate de cadrul de gândire marxist. Chiar și în interiorul acestui cadru, diferențele sunt enorme, căci termenul *ideologie* poate fi pozitiv, negativ sau neutru, poate fi formă a unei structuri coerente sau acoperă și este o realitate difuză.

O problemă extrem de delicată, pe care Eagleton alege să o trateze, în scurtul și concisul său volum *Marxism and Literary Theory* este relația dintre artă și ideologie. Un răspuns posibil este că arta este ideologie în formă artistică. Însă și răspunsul de la polul opus este în egală măsură corect. Căci arta subminează ideologia și/sau face din asta un crez. Între aceste două extreme poate fi plasată opinia lui Althusser: el opinează că opera de artă este tributară unei ideologii, dar, în același timp, se și distanțează de ea, revelându-ne-o. Iar ideologia nu trebuie căutată în conținutul social al textului, ci în formele literare: „adevărații purtători de ideologie în artă sunt formele operei, iar nu conținutul ei abstract”⁷ (t.n.). Iată de ce abia în momentul în care marxismul s-a aliat cu formalismul/structuralismul a primit consistență și legitimitate și critica literară marxistă. Așa poate fi

⁶ Apud Terry Eagleton, *Introduction*, în *op. cit.*, p. 13.

⁷ Terry Eagleton, *Preface*, în *op. cit.*, p. 11-12.

înțeleasă și istoria literaturii ca seria a procedeelelor dominante, cum apare în gândirea formaliştilor.

Asupra acestei legături dintre formele literare și ideologie insistă Mihail Bahtin în studiile sale critice, mai ales în *Problemele poeziei lui Dostoievski* și în *Francois Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și în Renaștere*. Deși studiile lui Mihail Bahtin fac parte din perioada de început a criticii marxiste, el acordă credit valorii estetice a textului literar. De fapt, critica sa, extrem de flexibilă folosește un instrumentar ideologic deloc agresiv, pe care îl pune în slujba literarității. Desprins de Școala Formală rusă, Mihail Bahtin este unul dintre cei mai prolifici teoreticieni literari ai secolului XX, dacă nu întotdeauna prin textele proprii, atunci măcar prin dezvoltările ulterioare pe care ideile lui le-au cunoscut. Emblematic este în acest sens conceptul său de *intersubiectivitate* care se transformă, grație intervenției Juliei Kristeva, în uzuala astăzi *intertextualitate*. Sau cel de *roman polifonic* care a intrat în jargonul curent al teoriei critice.

Studiile sale legate de evoluția discursului românesc pleacă de identificarea unui dialog existent între straturile limbajului, specifice categoriilor sociale. Caracterul *polifonic* al romanelor lui Dostoievski se sprijină tocmai pe pluralitatea vocilor; căci „principalii eroi dostoievskieni sunt nu numai obiecte ale cuvântului său (al autorului), dar și subiecte purtătoare ale propriului lor cuvânt cu semnificație directă”⁸. Astfel, personajul nu este subsumat poziției ideologice a autorului, ci primește democraticul drept de a veni cu propriul său discurs, implicit, cu propria lui ideologia. În același timp, există în romanul Renașterii, observă Bahtin, mostre de discurs înalt, *elitist*, dublate de cele ale culturii populare, carnavalești și fecunde în sensuri. De fapt, *carnavalescul* este un concept cheie în gândirea critică bahtiană, fiind o abolire a categoriilor de reguli rigide. Lucrarea lui legată de opera lui Francois Rabelais tocmai această dimensiune profund generatoare a carnavalescului o dezvoltă.

⁸ Mihail Bahtin, *Problemele poeziei lui Dostoievski*, în românește de S. Recevschi, București, Editura Univers, 1970, p. 9.

Bahtin pleacă astfel de la o dominantă socială, dar o convertește în termeni estetici. Romanele pe care el le analizează nu contează ca reiterând conținuturi sociale, ci ca forme literare dinamice, atente la dinamica structurilor sociale. Textul nu este un decupaj de realitate, ci este rezultatul unui amplu proces de mutație a formelor literare, influențate, la rândul lor, de jocurile ideologice.

2.1. *Marxismul vulgar*

Sub această titulatură sunt reunite primele tentative marxiste de interpretare a textului literar. Pentru această categorie de critici marxiști, textul literar este impregnat în ideologia epocii. Lipsa de atenție acordată tocmai literaturii și corespondențele schematice și forțate identificate între realitatea politică și economică și textul literar sunt principalele trăsături ale acestor abordări. Pentru marxismul vulgar, literatura este extrem de atentă la dinamica relațiilor de producție și a celor economice. Căci o societate fundamentată pe încrederea în progres generează texte ce pun în pagină o proză robustă și optimistă, burgheză, în vreme ce literatura romantică este rezultatul unei societăți dominate de conflicte deschise sau latente. Evident că este o exagerare, căci, aplicând acest principiul reduționist, nu s-ar putea explica emergența, în interiorul aceluiași climat istoric, unor forme literare fundamental diferite.

Pe de altă parte, în pofida accentului pus pe context, marxismul – așa cum observă Peter Barry⁹ – realizează o lectură superficială a acestuia; se mulțumește să vehiculeze aceleași idei despre clasele sociale și forțele istorice, fără a corela substanțial textul cu o realitate istorică. Abia Noul Istorism ia în serios această reconstrucție arheologică a contextului, reconstruind epoci în datele lor specifice.

Tot de primele scrieri ale criticii marxiste se leagă și etalarea diferitelor forme prin care scriitorii au fost atenți la nedreptățile sociale ale timpului lor; investigarea ampleror construcții romanești (cu detaliate clasificări ale claselor sociale prezentate și a tipurilor de conflict social, a modalităților de a se

⁹ Peter Barry, *op. cit.*, p. 159.

sustrage rigorilor unei clase sociale etc.) sau analizele poeziei sociale sunt motivate de surprinderea *conștiinței sociale* a autorului. Devierile ideologice (mai ales în spațiul est-european) au fost frecvente, evident prezente și în spațiul criticii literare românești; eronat și deturnate ideologic au fost interpretate textele lui Eminescu sau cele ale lui Caragiale, calitățile estetice au fost trecute în plan secund, iar autorii au fost transformați în vocali apărători ai claselor exploatate. Impactul acestor interpretări tendențioase a fost major pe termen lung, căci opere complexe au fost reduse la o dimensiune fără grad de exemplaritate: opera lui Caragiale la intenția de a satiriza burghezia, iar poezia socială eminesciană, la revolta împotriva exploatatorilor.

Marcante pentru marxismul vulgar sunt studiile lui Georg Lukács; teoriile lui legate de construcția romanului (dezvoltate atât în *Teoria romanului. O încercare istorico-filosofică privitoare la formele marii literaturi epice*, cât și în *Romanul istoric*) urmăresc tocmai această întrepătrundere dintre viața social-economică și creația artistică. El critică dur formalismul excesiv al literaturii moderne, considerat un semn al alienării individului¹⁰. Analiza romanului istoric presupune identificarea climatului istoric în care acesta a apărut, a statutului social al personajelor, toate acestea fiind, de fapt, mărci pentru *interacțiunea structurilor*. Ideile lui legate de romanul realist au fost vehement combătute ulterior; el vede acest tip de roman ca reflectând principalele perioade din evoluția umanității, de aceea poate ghida indivizii în lupta lor ideologică. În concepția lui, „opera realistă inventează un personaj tip, punct de convergență al tuturor elementelor semnificative ale unei perioade istorice și punctul său de concentrație organică”¹¹. Unul dintre cei care a atacat concepțiile lui Lukács este Theodor Adorno, care i-a reproșat teoreticianului maghiar faptul că a respins arta non-

¹⁰ Interesant este că un alt critic marxist, Terry Eagleton, considera că emergența structuralismului (frate bun, dacă nu chiar copil al formalismului) se explică, dimpotrivă, prin nevoia de a instaura ordine și coerență într-o lume destructurată și haotică.

¹¹ Gerard Genette, *Marile curente ale criticii literare*, Editura Institutul European, 2000, p. 12.

realistă și că a valorificat exagerat conținutul unei opere literare în detrimentul formei.

Interesant este că mai toate studiile critice axate pe problemele teoriei literare marxiste pornesc – fidele fiind, în fapt, principiilor acelei școli critice – de la conturarea contextului în care aceste studii au apărut. Inclusiv Georg Lukács, în *Cuvântul înainte* la ediția franceză din 1963 (tradusă la noi în 1977) a *Teoriei romanului*, descrie contextul istoric ce a generat apariția studiului; un studiu care a fost schițat și redactat în perioada 1914-1915 și care a apărut în volum în 1920. La mai bine de patruzeci de ani distanță, Georg Lukács își analizează studiul cu neutralitate, observându-i evidentele deficiențe metodologice. În primul rând, lectura superficială a contextului istoric, păcat care, observam și anterior, pândește toate abordările marxiste: „Metoda sa (a studiului) rămâne totuși, în multe privințe – și tocmai în ceea ce privește o sumă de corelații foarte importante –, în cel mai înalt grad abstractă, ruptă de realitățile concrete, sociale și istorice”¹². Terry Eagleton, după cum remarcasem în *Argument*, fidel aceluiași principiu al importanței contextului istoric, procedează la fel cu apariția curentelor critice. În spatele fiecărei școli critice discutate, el găsește amplele mecanisme istorice, politice și sociale care au dus la articularea unui anumit tip de discurs teoretic.

2.2. Formele contemporane ale criticii literare marxiste

Dincolo de contaminările cu structuralism, feminism, sociologie, analiză culturală și poststructuralism, teoria literară marxistă contemporană este mult mai puțin rigidă față de cea clasică. Conștientă că realitățile economice și sociale contează în analiza fenomenelor culturale, ea se întoarce la analiza istoriei spre a vedea cum se modifică, cine și ce modifică practicile sociale și politice. În locul unei inventarii a realităților sociale care intră în textele literare, marxiștii optează pentru o înțelegere a dinamicii dintre text și realitate. De exemplu, în studiul

¹² Georg Lukács, *Cuvântul înainte, Teoria romanului. O încercare istorico-filosofică privitoare la formele marii literaturi epice*, în românește de Viorica Nișcov, prefată de N. Tertulian, Editura Univers, București, 1977, p. 25.

Marxism and Literature, Raymond Williams¹³ remarcă slăbiciunea și ambiguitatea unor termeni precum *ficțiune*, *mit* sau *imaginație*. Căci acestea convertesc realități materiale precise în sisteme confuze și greu verificabile. Acestor concepte problematice și greu cuantificabile le sunt opuse altele, precum *ideologie* sau *cultură*, mai ancorate în realități materiale, dar în egală măsură discutabile.

În acest studiu al lui Williams, mai este dezvoltată o idee extrem de interesantă, care amintește de gândirea poststructuralistă și de formele de legitimare a puterii. El precizează că asistăm, de fapt, la un amplu proces de instituționalizare a studiilor literare: căci, căci critica pare a fi forma naturală de manifestare a studiilor literare, care sunt, la rândul lor, forma privilegiată a ceea ce înțelegem prin literatură. Rezultă astfel că „aceste forme ale conceptelor de literatură și critică sunt, din perspectiva istorică a dezvoltării sociale, forme ale specializării de clasă și de control al practicilor sociale, și forme de limitare de clasă a întrebărilor care s-ar putea pune”¹⁴ (t.n.). Iată că nu doar literatura, ci și discursul critic acționează ca o formă de tiranie ideologică.

Cu punct de plecare în teoriile marxiste ale lui Lukács, Lucien Goldmann articulează o foarte interesantă teorie asupra *omologiilor*, tributară gândirii structuraliste. Punctul de plecare a teoriilor sale este observația că realitățile economice influențează structurile mentale ale grupurilor sociale, care își pun amprenta asupra textelor literare. Ideile pe care Lucien Goldmann le dezvoltă în studiul despre *Sociologia literaturii: Situația actuală și probleme de metodă* nuanțează foarte mult gândirea clasică marxistă. El identifică cinci premise de la care ia naștere o teorie sociologică și structuralist genetică asupra literaturii: 1. relația dintre viața socială și creația literară nu vizează conținuturi, ci structuri mentale, 2. Structurile mentale nu sunt fenomene individuale (care să țină de un singur scriitor), ci fenomene

¹³ Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford University Press, 1977, p. 146.

¹⁴ *Idem*, p. 49.

colective, 3. Conținuturi heterogene sau opuse sunt omologe din punct de vedere structural, 4. Structurile vizate de această metodă conferă operei unitate și sunt emblematice pentru valoarea artistică și 5. „structurile categoriale care guvernează conștiința colectivă și sunt transpuse în universul imaginar creat de artist, nu sunt nici conștiente, nici inconștiente în sensul freudist al cuvântului, care presupune o refulare; ele sunt procese non-conștiente”¹⁵. Fiecare din cele cinci aspecte merită tratat separat, dar mai ales ultimul, care oferă un alt tip de explicație relației dintre literatură și realitate. Căci marii scriitori sunt, în concepția lui, cei care reușesc să sintetizeze conștiința colectivă, iar nu geniile individuale. În același timp, fenomenul literar trebuie studiat din interiorul structurilor sociale ce-l definesc. Iar critica devine o minuțioasă cântărire de argumente științifice și de selectare a informației cu potențial de explicare sociologică.

Concepțiile lui Luis Althusser demonstrează o gândire marxistă mai profundă, contaminată de idei psihanalitice, mai ales lacaniene. Un concept cheie al teoriilor sale este cel de *ideologie*, definit ca „sistem (cu logică și rigoare proprii) de reprezentări (imagini, mituri, idei sau concepte), înzestrat cu existență și rol istoric în interiorul unei societăți”¹⁶ (t.n.). Ideologia nu reflectă lumea reală, ci e o relație imaginară între indivizi. De aceea, diferitele ideologii nu sunt realități sociale diferite, ci reprezentări diferite asupra acelorași realități sociale.

O inventariere a teoriilor marxiste ar fi incompletă fără *Școala de la Frankfurt*. În prezentarea acestei influente școli germano-americane de analiză culturală, vom încerca să-i surprindem doar articulările marxiste, lăsând deliberat deoparte mare parte din aparatul ei conceptual. Această dublă apartenență și neașteptată apartenență, germano-americană, poate fi explicată prin istoricul mișcării; ea a fost formată inițial din intelectuali precum Herbert Marcuse, T.W. Adorno sau Max Horkheimer,

¹⁵ Lucien Goldmann, *Sociologia literaturii*, cuvînt înainte de Miron Constantinescu, studiu introductiv și îngrijirea ediției: Ion Pascadi, Editura Politică, București, 1972, p. 193-194

¹⁶ Apud Peter Barry, *op. cit.*, p.163.

care lucrau, în anii 1920-1930, la Institutul de Studii Sociale (*Institut für Sozialforschung*), de pe lângă Universitatea Gothe din Frankfurt. Din cauza Nazismului, mulți dintre teoreticieni se refugiază în Statele Unite, unde continuă direcțiile de cercetare inițiate în Europa. Interesant este că inclusiv această fugă de ideologie i-a ajutat să înțeleagă mai bine ideologia; căci au început în anii '20 în sânul gândirii marxiste, au avut nefericita ocazie să vadă avântul ideologiei fasciste, pentru ca ulterior, ajunși în Statele Unite ale Americii, să intre în formele complexe ideologice ale capitalismului american.

Reprezentată de teoreticieni precum Jurgen Habermas, Walter Benjamin sau Theodor Adorno, această grupare construiește o perspectivă complexă asupra culturii de masă și a proceselor de producție culturală. Deloc întâmplător, rădăcinile studiilor culturale pleacă de la investigațiile amănunțite pe care membrii acestei mișcări le fac asupra culturii populare. Sunt analizate fenomene culturale diverse¹⁷, programele de televiziune și de radio, discursurile fasciste, rubrica de astrologie, revistele și literatura de consum, impactul dezvoltării tehnologice, toate lecturate ca emblematice pentru funcționarea mecanismelor culturale.

Cât privește teoria marxistă, gânditorii Școlii de la Frankfurt au militat pentru modificarea *bazei* (în terminologia lui Marx) prin produsele *suprastructurii*. Fie că amintim activitatea în industria filmului (cum au făcut Walter Benjamin și Bertolt Brecht), fie că ne referim la studiile lui Herbert Marcuse despre mutațiile sociale generate de dezvoltarea tehnologică, în toate se simte preocuparea pentru implicarea activă a consumatorului (care nu trebuie să fie doar un obiect asupra căruia se exercită presiunea legilor consumului) în chiar câmpul extrem de tensionat al forțelor sociale și economice.

O societate ce cunoaște transformări profunde, așa cum este cea de după cel de-al Doilea Război Mondial, își căuta încă un instrumentar adecvat de analiză. Nu se recunoaște în ideologia

¹⁷ În articolul *The Frankfurt School* (disponibil la <https://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/papers/fs.htm>), Douglas Kellner sintetizează câteva dintre fenomenele culturii populare care au intrat în atenția acestor cercetători.

modernă, iar formele culturii populare încă nu erau legitimate teoretic. Nu întâmplător, unul dintre teoreticienii marcanți ai postmodernismului este un marxist, ami precis Frederic Jameson. Căci postmodernismul nu e străin de această trecere de la surprinderea virtuozităților lingvistice, la ancorarea într-o realitate care poate (și trebuie, probabil) modificată prin forța literaturii. Unei literaturi ne-angajate, cum se prezintă a fi cea postmodernă, se pare că îi priește o critică angajată, cum este marxismul.

Două sunt studiile lui Jameson care contribuie la profilul său de critic marxist: unul este studiul despre postmodernism, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* și *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Greu de surprins în câteva fraze vastitatea ideilor și a informațiilor din studiul de peste patru sute de pagini al lui Jameson despre utopie. Reținem că dinamica fundamentală ce domină orice politică utopică (sau a utopiei) rezidă în dialectica dintre Identitate și Diferență. Și chiar dacă societatea și istoria sunt materialele brute ce intră în discursul ideologic al utopiei, „ce contează cu adevărat nu este ce se spune, ci ceea ce nu poate fi spus, ceea ce nu înregistrează aparatul narativ”¹⁸. Multe texte ale literaturii române ar putea fi lecturate în această cheie, printr-o analiză a folosirii aparatului narativ împotriva aparatului politic.

Descrierea pe care le o face postmodernismului, văzut nu ca un stil, ci ca o dominantă culturală, este bine ancorată într-o realitate istorică și culturală complexă, ce se succede modernismului și de care schimbările tehnologice nu sunt deloc străine. Răspândirea culturii postmoderne, care a depășit spațiul american, este văzută de gânditorul de stânga Jameson ca fiind „expresia internă și suprastructurală a noului val american de dominație militară și economică”¹⁹ (t.n.). Iar portretul postmodernismului, fundamentat pe simulacru și pe pastişă, sintetizează chiar dilemele și criza istoricității. Inclusiv romanele

¹⁸ Frederic Jameson, *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, Verso, London-New York, 2007, p. xiii.

¹⁹ Frederic Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, 1991, p. 5,

istorice, și Jameson exemplifică cu textele lui Doctorow, își pierd atributele esențiale: „Romanul istoric nu mai reprezintă trecutul istoric; el poate doar *reprezenta* ideile și stereotipurile noastre despre trecut (care devine astfel «*istorie pop*»)). Producția culturală este astfel dusă înapoi spre un spațiu mental care nu mai aparține vechiului subiect monadic, ci unui degradat «spirit obiectiv» colectiv” (t.n.)²⁰. De aici la marile *narațiuni istoriografice* ale Lindei Hutcheon nu este decât un pas, la care problematizarea marxistă și-a adus o contribuție obștească.

Cu perioade de lecturi profund ideologizante ce au aliniat textul la zidul mimesisului, dar și cu perioade în care claritatea ei ideologică și legătura cu socialul (așa șubred și problematic cum este) erau binevenite într-un context al aporiei discursurilor teoretice, critica marxistă, suficient de subtilă, dar și apropiată de realitatea textului literar, rămâne un tovarăș de nădejde.

O utopie bine localizată

Textele literaturii științifico-fantastice sunt foarte potrivite pentru o lectură în cheie marxistă. Pentru că ele sunt, eminamente, texte ideologice și/sau împotriva unei ideologii și se constituie cel mai adesea la intersecția ideologiilor; intră în dialog ideologia timpului istoric în care este scris (eventual publicat) textul cu cea a societății pe care textul o contruiește și, nu în cele din urmă, cu ideologiile care domină vocea și timpul lecturii. Un astfel de dialog în diacronie presupune acceptarea faptului că ideologia este, simultan, emanație a unei structuri sociale, dar și construct teoretic, susceptibil de a fi falsificat.

Un text care stabilește astfel de complicate raporturi ideologice este nuvela science-fiction a lui Vasile Voiculescu, *Lobocoagularea prefrontală*²¹. Scrisă în 1948, publicată în revista „Transilvania” în 1982 și în volum în 1986, nuvela demonstrează, chiar din acest periplu cronologic, că nu a stabilit o relație armonioasă cu timpul ei istoric. Nuvela este construită având drept

²⁰ Frederic Jameson, *Postmodernism...*, p. 25.

²¹ Vasile Voiculescu, *Lobocoagularea prefrontală*, în *Toiagul minunilor*, Editura Jurnalul Literar, 1991.

nucleu controversată procedură medicală a lobotomiei. Cunoștințele medicale ale lui Voiculescu îi permit să plece de la un adevăr științific extrem de controversat. Folosită inițial pentru a calma bolnavii cu grave tulburări psihice (anxietate, depresie, schizofrenie), procedura, care constă în întreruperea legăturilor neuronale între lobii prefrontali ai creierului – parte a creierului responsabilă cu emoțiile, visele și dorințele umane –, a fost folosită ulterior, mai ales în regimurile dictatoriale, ca modalitate de a reduce la tăcere opoziții politici. Procedura este amplu problematizată în romanul lui Ken Kesey, *Zbor deasupra unui cuib de cuci*, și folosită ca alegorie pentru variatele modalități prin care sistemele sociale înțeleg să țină sub control total insurgenții.

Voiculescu scrie un scurt text care sintetizează absurditatea proiectului comunist, amploarea fenomenului de dezumanizare care, în 1948, era abia la început. El imaginează o societate suficient de evoluată medical pentru a rezolva deranjanta problemă a vieții sufletești și în care aplicarea acestui tip de procedură se face în masă și este literă de lege. Rezultă o societate fericită, guvernată de Perfectul Prezidiu Permanent al Popoarelor Păcii. La această stare de fericire perfectă se ajunge printr-o operație chirurgicală, prin care, imediat după naștere, copilul devine „calm și indiferent la emoții toată viața”. Asemenea vaccinărilor obligatorii, aceste operații sunt repetate la 7 și la 18 ani, astfel încât se obține o societate care nu cunoaște „visul, emoția, meditația, nemulțumirea de sine, rîvna către perfecțiune, mizantropia”. Deși din dicționarele oficiale sunt eliminate cuvinte periculoase ca *iubire*, *frumusețe* și *spirit*, tânăra generație începe să manifeste un comportament ciudat (oftează, plânge), care pune sub semnul întrebării eficiența intervenției chirurgicale. Pentru a împiedica răspândirea acestei ciudate maladii, conducătorii aplică pedepse exemplare, privări de libertate, munci suplimentare, rații alimentare reduse etc. În urma punerii în practică a vechii tehnici a denunțului, conducerea și aparatul de stat află că neașteptata schimbare de comportament este determinată de modificarea fiziologică a inimii; în jurul acesteia au început să crească mici muguri de creier, semn

biologic clar că inima redevenea centrul inteligenței afective. Această impardonabilă abatere de la starea de imbecilă fericire este rezolvată printr-o nouă operație, astfel încât lumea, o dată în plus, este salvată de pericolul trăirilor spirituale. Lipsită de creier și de inimă, turma indivizilor vegetativi e gata pentru a fi guvernată. Căci dominația sistemului e absolută, iar individul dominat de voință, spirit și afectivitate este anihilat.

Indivizii din lumea imaginată de Voiculescu trăiesc într-un prezent perpetuu, netulburat de memorie personală sau colectivă. Ei sunt anonimi și identici, căci contează doar cantitativ, ca număr într-un șir sau ca instrument pentru o acțiune prestabilă. Din acest punct de vedere, ideologia lumii imaginate de Voiculescu este o reiterare a ideologiei dorite de societatea comunistă. Toți oamenii își fac datoria, nu se diferențiază prin interese sau scopuri personale și sunt atent monitoriați de o înțeleaptă conducere superioară. Care găsește întotdeauna soluții eficiente pentru rezolvarea rătăcirilor de la calea dreaptă. Numai că ideologia aparentă a textului este un apel, chiar disperat, în pofida neutralității tonului, la deziluzionare ideologică. Folosindu-se de parabolă, Voiculescu își avertizează contemporanii, dar strigătul lui e în pustie, căci nimeni nu-l ascultă, nimeni nu-l citește, textul va fi publicat abia peste treizeci de ani. Camuflându-și presentimentele corecte într-un text lapidar, aproape științific, Voiculescu pare a descrie tipul opozantului din societatea ce va să vină. Un om care este periculos dacă gândește de capul său, dacă se lasă dus de sentimente și dorințe personale, un om care mai are curajul să fie om.

Textul debutează cu o neutralitate suspectă, de parcă naratorul însuși ar fi experimentat procedura pe propria piele. Fapte revoltătoare sunt înregistrate și redată calm, fără accente emoționale, fără momente de tensiune. E o lume de sfârșit de lume, ireal de încremenită într-o stare de autosuficiență: „Lumea se potolise de mult. Sub suprema oblăduire a Perfectului Prezidiu Permanent al Popoarelor Păcii [sau cei cinci P, (P.P.P.P.P.)], viața curgea pentru toți și pentru totdeauna liniștită”. Dar acest calm suspect ascunde o ironie fină, care, abia ea, redă autentică intenție a autorului. E ca și cum s-ar încerca aderarea la ideologia

dominantă, dar e un lucru greu, dacă nu chiar imposibil de realizat. Iar ruperea de ideologie se face, paradoxal, tocmai prin sintagmele care o legitimează; nimic nu este schimbat, și totuși folosirea lor descărnează și discreditează încărcătura politică: *fericirea obștească, progrese tehnice uimitoare, mulțumirea și pacea socială, capodoperă de justiție socială și armonie, model veșnic de edificiu democrat*.

Simultan cu instalarea comunismului în țările Europei de Est, Voiculescu sintetizează printr-o imagine de mare impact atât răsturnarea valorilor normale, cât și marea ei arie de întindere. O piramidă răsturnată cu baza în sus, care nu mai are înălțime, este plată și apasă vârful cu întreaga ei greutate. Pe deasupra, ocupă jumătate din pământ. Apartenența la această piramidă nu se realiza chiar ușor, căci abia certificarea că a suferit cele trei operații obligatorii îi conferea fiecărui individ dreptul de a intra în „imensa uniune a oamenilor liberi”. Este o ironie dezarmantă și tristă, generată de conștientizarea caracterului absurd al proiectului comunist și, mai ales, de acceptarea, cu o resemnare inteligentă, a inevitabilului.

Activităților de spălare a creierelor, executate în închisori sau în afara acestora, scriitorul le dă un sens propriu, fizic, imaginând o societate eliberată de povara vieții sufletești, în care sistemul acționează despotice și nu cunoaște abatere, în care cultivarea interiorității (cu scopul consolidării *omului frumos*) ține de *putrezeciunea burgheză*. *Omul nou* nu trebuie să fie frumos, el trebuie să fie eficient și implicat în colectivitate. *Frumusețea, iubirea, sensibilitatea* sunt concepte problematice, fără finalitate practică imediată. Ele nu fac decât să-l deturneze pe om de la scopul lui funciar, acela de a susține, prin umila lui contribuție, sistemul. Eliberat de povara sectorului afectiv-emoțional „plin de primejdii și tulburător”, omul se poate dedica unor activități care să demonstreze că este un „perfect cetățean, alineat în muncă”. Numai că această stare de imbecilitate duce la fanatism, președintele prezidiului fiind ridicat la rang de Dumnezeu. O mulțime incapabilă de discernământ poate idolatriza monștrii, căci

e mult mai ușor de manipulat mase mari, iar istoria a demonstrat-o, decât câțiva indivizi independenți.

Sistemul funcționează fără greș, copiii sunt crescuți fără intervenția destabilizatoare a părinților și în spiritul celor mai bune exemple și lozinci. Cărțile cu un cuprins potențial periculos au fost arse sau topite, iar operele de artă vândute țărilor înapoiate care încă nu ajunseseră la stadiu mulțimitor de evoluție. Chiar și în aceste condiții, în care cetățenilor li s-a amputat nervul răzvrătirii, există un sofisticat sistem de supraveghere și control. Ca o *divinitate tutelară*, poliția de siguranță, supraveghere și prevedere are „monopolul neliniștilor, bănuielilor și al urii”. Fraza e subversivă din mai multe puncte de vedere; pe de o parte, trimite la terorea nevăzută pe care o răspândea poliția politică. Pe de altă parte, tocmai spre această față vizibilă a opresiunii politice se canalizează întreaga energie negativă a unei populații care se simte amenințată și urmărită în permanență. Poliția e una dintre forțele care întruchipează opresiunea oricărui sistem politic. Dincolo de legi și de drepturi, de tipul de organizare socială, legătura individului cu aparatul de stat se face prin intermediari. Ei dau chip concret abstracțiunii numite ideologie politică.

Textul demonstrează cât de îndepărtată este, structural, ființa umană de proiectul social al comuniștilor, el însuși, o enormă utopie. Un text similar, *Șoarecele B*, scrie I.D.Sîrbu, în care ilustrează discrepanța dintre ideal și practica socială a proiectelor politice. Căci atenți la sistemele politice ale timpurilor lor, scriitori sunt ei înșiși victime ale ideologiilor. Sisteme politice ce nu se sfiesc să trunchieze destine și opere, cu speranța că le vor topi în negurile istoriei și ale literaturii de sertar. Când însă literatura devine singura ideologie la care un scriitor aderă, atunci orice presiune ideologică exterioară eșuează, demonstrând, o dată în plus, că în lupta cu marea literatură, istoria, oricât de puternică, nu a ieșit vreodată învingătoare.

BIBLIOGRAFIE GENERALĂ

Corpus de texte literare

- Bănulescu, Ștefan, *Iarna bărbaților, Nuvele*, ediție definitivă cu o *Addenda* cuprinzând *Cântece de câmpie*, Editura Eminescu, București, 1985.
- Caragiale, I. L. *Opere*, II, *Teatru. Scrieri despre teatru. Versuri*, ediție îngrijită și cronologie de Stancu Ilin, Nicolae Bârna, Constantin Hârlav, prefață de Eugen Simion, Editura Univers enciclopedic, București, 2000.
- Delavrancea, Barbu, *Opere*, vol. I, II, ediție îngrijită de Emilia Șt. Milicescu, Editura pentru literatură, București, 1965.
- Eliade, Mircea, *La țigănci. Pe strada Mântuleasa*, Editura Humanitas, București, 2004.
- Groșan, Ioan, *Caravana cinematografică*, Editura Cartea Românească, București, 1985.
- Iuga, Nora, *Sexagenara și tânărul*, Editura Polirom, 2004.
- Macedonski, Alexandru, *Poezii*, Editura Minerva, București, 1972.
- Voiculescu, Vasile, *Lobocoagularia prefrontală*, în *Toiagul minunilor*, Editura Jurnalul Literar, 1991.

Studii teoretice

- A Handbook of Literary Feminisms*, Oxford University Press, 2002.
- Aarseth, Espen J., *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, JHU Press, 1997.
- Avădanei, Ștefan, *Introduction to Poetics*, Editura Institutul European, Iași, 1999.

- Bahtin, Mihail, *Francois Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și în Renaștere*, în românește de S. Recevschi, București, Ed. Univers, 1974.
- Bahtin, Mihail, *Problemele poeziei lui Dostoievski*, în românește de S. Recevschi, București, Ed. Univers, 1970.
- Barry, Peter, *Beginnig Theory. An Introduction to Literary and Cultural Theory*, Manchester University Press, 2002.
- Barthes, Roland, *Romanul scriiturii. Antologie*, selecție de texte și traducere de Adriana Babeți și Delia Șepețean-Vasiliu, prefață de Adriana Babeți, postfață de Delia Șepețean-Vasiliu, Editura Univers, 1987.
- Barthes, Roland, *Plăcerea textului*, traducere de Marian Papahagi, postfață de Ion Pop, Editura Echinox, Cluj, 1994.
- Barthes, Roland, *S/Z*, disponibil la http://monoskop.org/images/d/d6/Barthes_Roland_S-Z_2002.pdf
- Beauvoir, Simone de, *Al doilea sex*, traducere de Diana Bolcu și Delia Verdeș, prefață de Delia Verdeș, Editura Univers, București, 1998.
- Benstock, Shary, Ferriss, Suzanne, Woods Sussane, *A Handbook of Literary Feminisms*, Oxford University Press, 2002
- Bleich, David, *Subjective Criticism*, John Hopkins University Press, 1981.
- Bloom, Harold, de Man, Paul, Derrida, Jaques, Hartman, Geoffrey, Miller, J. Hillis, *Deconstruction and Criticism*, Routledge, London 1979.
- Braga, Corin, *10 studii de arhetipologie*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1999.
- Braga, Corin, *Psihobiografii*, Editura Polirom, Iași, 2011.
- Bratu, Savin, *De la Sainte-Beuve la Noua critică*, Editura Univers, București, 1974.
- Brook, Peter, *The Idea of Psychoanalytical Literary Criticism*, în „Critical Inquiry”, vol. 13, nr. 2, The Trial(s) of Psychoanalysis, winter, 1987.
- Butler, Judith, *Genul – un măr al discordiei. Feminismul și subversiunea identității*, traducere de Bogdan Ciubuc, postfață de Andreea Deciu, Editura Univers, București, 2000.

- Călinescu, Matei, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, ediția a II-a, traducere din limba engleză de Virgil Stanciu, Editura Polirom, 2007.
- Ce este literatura? Școala Formală Rusă*, antologie și prefață de Mihai Pop, note bibliografice și indici de Nicolae Roșianu, Editura Univers, București, 1983.
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, vol.1-3, Editura Artemis, București, 1994.
- Ciocârlie, Corina, *Femei în fața oglinzii*, Editura Echinocțiu, Cluj-Napoca, 1998.
- Codoban, Aurel, *Structura semiologică a structuralismului. Critica unei semiologii pure și practice*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984.
- Colăcel, Onoriu, *Mediating and Capitalizing on Cultural Competence: the Contemporary British Novel*, Casa Cărții de Știință, Cluj, 2013.
- Cornea, Paul, *Introducere în teoria lecturii*, Editura Minerva, București, 1988.
- Corniș-Pop, Marcel, *Tentația hermeneutică și rescrierea critică*, traducere de Corina Tiron, Editura Fundației Culturale Române, București, 2000.
- Craia, Sultana, *Îngeri, demoni și muieri*, Editura Bibliotheca, Târgoviște, 2009
- Crohmălniceanu, Ovid S., *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, Editura Cartea Românească, București, 1984.
- Culler, Jonathan, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, reprint, revised, Psychology Press, 2002.
- Culler, Jonathan, *Teoria literară*, traducere de Mihaela Dogaru, Editura Cartea Românească, București, 2003.
- De Man, Paul, *The Resistance to Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Kafka. Pentru o literatură minoră*, traducere din limba franceză și postfață de Bogdan Ghiu, Editura ART, București, 2007, p. 142.

- Derrida, Jacques, *Scriptura și diferența*, traducere de Bogdan Ghiu și Dumitru Țepeneag, prefață de Radu Toma, Editura Univers, București, 1998.
- Derrida, Jacques, *Ulise gramofon. Două cuvinte pentru Joyce*, traducere, notă și postfață de Bogdan Ghiu, Editura ALLFA, București, 2000.
- Diaconu, Mircea A. *Poezia postmodernă*, Editura Aula, Brașov, 2002.
- Diaconu, Mircea A., *La sud de Dumnezeu. Exerciții de luciditate (Principii ale criticii)*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005.
- Dicționar de psihanaliză*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1997.
- Dimitriu, Daniel, *Grădinile suspendate. Poezia lui Alexandru Macedonski*, Editura Junimea, Iași, 1988.
- Direcții în critica și poetica franceză contemporană*, Editura Junimea, Iași, 1983.
- Dobie Ann, *Theory into Practice. An Introduction to Literary Criticism*, Cengage Learning, 2011.
- Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, traducere de Marcel Aderca, prefață și postfață de Radu Toma, Editura Univers, București, 1977.
- Eagleton, Terry, *Preface*, în *Marxism and Literary Criticism*, Taylor&Francis e-Library, 2006, disponibilă la <http://m.friendfeed-media.com/850989331f9e0e62caa71d45474fdb2a636bff0d>.
- Eagleton, Terry, *Teoria literară. O introducere*, traducere de Delia Ungureanu, Editura Polirom, 2008.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula*, în românește de Marina Spalas, prefață de Cornel Mihai Ionescu, Editura Univers, București, 1991.
- Ellman, Maud, *Psychoanalytical Literary Criticism*, Routledge, 2014.
- Emig, Rainer, *Literary Criticism and Psychoanalytic Positions*, în *The Cambridge History of Literary Criticism*, volume X, Twentieth-Century Historical, Philosophical and

- Psychological Perspectives, edited by Christa Knellwolf and Christopher Norris, Cambridge University Press, 2001, p. 175-191.
- Empson, William, *Șapte tipuri de ambiguitate*, traducere, prefață și note de Ileana Verzea, Editura Univers, București, 1981.
- Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms*, edited by Irene Rima Makaryk, University of Toronto Press, 1993.
- Eliot, T.S., *Eseuri*, traducere de Petru Creția, Editura Univers, București, 1974.
- Fărnuș, Ioan, *Privind înapoi, cititorul. Ipostaze ale lectorului în proza românească*, Editura Polirom, Iași, 2013.
- Fetterley, Judith, *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, Indiana University Press, 1978.
- Fish, Stanley, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*, Harvard University Press, 1980.
- Foarță, Șerban, *Rondel în Afinități selective*, Editura Cartea Românească, 1980.
- Fotache, Oana, *Divanul criticii. Discursuri asupra metodei în critica românească postbelică*, Editura Universității din București, 2009.
- Freud, Sigmund, *Opere*, vol. 8, *Comicul și umorul*, Editura Trei, București, 2001.
- Freud, Sigmund, *Opere*, vol. 9, *Interpretarea viselor*, traducere de Roxana Melnicu, Editura Trei, București, 2003.
- Freud, Sigmund, *Psihopatologia vieții cotidiene*, traducere de Herta Spuhn și Daniela Ștefănescu, ediția a II-a, Editura Trei, București, 2010.
- Frye, Northrop, *Anatomia criticii*, în românește de Domnica Sterian și Mihai Spăriosu, prefață de Vera Călin, Editura Univers, București, 1972.
- Gadamer, Hans-Georg, *Adevăr și metodă*, traducere de Gabriel Cercel, Larisa Dumitru, Gabriel Kohn, Călin Petcana, Editura Teora, București, 2001.
- Genette, Gérard, *Figuri*, selecție, traducere și prefață de Angela Ion și Irina Mavrodin, Editura Univers, București, 1978.

- Genette, Gérard, *Introducere în arhitect: ficțiune și dicțiune*, traducere și prefață de Ion Pop, Editura Univers, București, 1994.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Éditions de Seuil, 1997.
- Gengembre, Gerard, *Marile curente ale criticii literare*, Editura Institutul European, Iași, 2000.
- Goldmann, Lucien, *Sociologia literaturii*, cuvânt înainte de Miron Constantinescu, studiu introductiv și îngrijirea ediției: Ion Pascadi, Editura Politică, București, 1972.
- Haraway, Donna, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, în vol. *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, New York, 1991, p. 149-181.
- Herman, David, *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, Ohio State University, 1999.
- Holland, Norman, *5 Readers Reading*, New Haveand London, Yale University Press, 1975.
- Hutcheon, Linda, *Formalism and the Freudian Aesthetic. The Exemple of Charles Mauron*, reprint, revised, Cambridge University Press, 2006.
- Huyssen, Andreas, *Mapping the Postmodern*, în *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana University Press, 1986.
- Iser, Wolfgang, *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic*, traducere din limba germană, note și prefață de Romanița Constantinescu, traducerea fragmentelor din limba engleză de Irina Cristescu, Editura Paralela 45, Pitești, 2006.
- Jameson, Frederic, *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, Verso, London-New York, 2007.
- Jameson, Frederic, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, 1991.
- Jameson, Frederic, *The Prison-house of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton University Press, 1974.

- Jauss, Hans Robert, *Experiență estetică și hermeneutică literară*, traducere și prefață de Andrei Corbea, București, Ed. Univers, 1983.
- Jung, Carl Gustav, *Opere complete*, vol. 1, *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, traducere din limba germană de Dana Verescu și Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, București, 2003, p. 54.
- Kellner, Douglas, *The Frankfurt School* (disponibil la <https://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/papers/fs.htm>).
- Kolodny, Annette, *Dancing Through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice, and Politics of a Feminist Literary Criticism*, disponibi la <http://wayanswardhani.lecture.ub.ac.id/files/2013/04/Kolodny-1.pdf>, p. 2153, accesat la 12 martie 2015.
- Kristeva, Julia, *Geniul feminin, I, Hannah Arendt*, traducere de Beatrice Stanciu, postfață de Caius Dobrescu, Editura Paralela 45, Pitești, 2004.
- Lacan, Jacques, *Écrits: a selection*, translated by Bruce Fink, Héloïse Fink, Grigg Russel, W.W.Norton&Company, New York, 2002, disponibil la <http://users.clas.ufl.edu/burt/Lacan.pdf>.
- Lacan, Jacques, *Funcția și câmpul vorbirii și limbajului în psihanaliză*, traducere de Olivia Dauverchain, Radu Gârmacea și Vlas Sujan, cuvânt înainte de Ovidiu Verdeș, Editura Univers, București, 2000.
- Landow, George P., *Hypertext 3.0: Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*, JHU Press, 2006.
- Lévi-Strauss, Claude, *Antropologia structurală*, Editura Politică, București, 1978.
- Life after Theory*, edited by Michael Paine și Jonhn Schad, Continuum, London and New York, 2003.
- Literary Theory and Criticism. An Oxford Guide*, edited by Patricia Waugh, Oxford University Press, 2006
- Lovinescu, Vasile, *Creangă și creanga de aur*, Editura Cartea Românească, București, 1989.

- Lukács, Georg, *Romanul istoric*, traducere, note și indici de Ion Roman, Editura Minerva, București, 1978.
- Lukács, Georg, *Teoria romanului. O încercare istorico-filosofică privitoare la formele marii literaturi epice*, în românește de Viorica Nișcov, prefață de N. Tertulian, Editura Univers, București, 1977.
- Maclean, Ian, *Reading and Interpretation*, în *Modern Literary Theory. A Comparative Introduction*, second edition, edited by Ann Jefferson and David Robey, B.T. Batsford Ltd, 1992.
- Macsiniuc, Cornelia, *Towards a Poetics of Reading. Poststructuralist Perspectives*, Editura Institutul European, Iași, 2002.
- Maiorescu, Titu, *Critice*, Ediție îngrijită, tabel cronologic, aprecieri critice și bibliografie de Domnica Filimon, prefață de Gabriel Dimisianu, Editura Albatros, București, 1998.
- Marino, Adrian, *Introducere în critica literară*, Editura Tineretului, 1968.
- McDonald, Rónán, *The Death of the Critic*, Continuum, 2007.
- McHale, Brian and Neagu, Adriana, *Literature and the Postmodern, A Conversation with Brian McHale*, în *Kritikos*, volume 3, mai 2006, disponibil la <http://intertheory.org/neagu.htm>
- Mihăilescu, Ștefania, *Din istoria feminismului românesc. Antologie de texte (1838-1929)*, Editura Polirom, Iași, 2002.
- Mihăilescu, Ștefania, *Din istoria feminismului românesc. Studiu și antologie de texte (1929-1948)*, Editura Polirom, Iași, 2006.
- Miller, J. Hillis, *Etica lecturii*, traducere din limba engleză de Dinu Luca, prefață de Mircea Martin, Editura ART, 2007.
- Miroiu, Mihaela, *Drumul către autonomie. Teorii politice feministe*, Editura Polirom, Iași, 2004.
- Miroiu, Mihaela, *Gândul umbrei. Abordări feministe în filosofia contemporană*, Editura Alternative, 1995.
- Modern Literary Theory. A Comparative Introduction*, second edition, edited by Ann Jefferson and David Robey, B.T. Batsford Ltd, 1992.

- Moi, Toril, *Feminist Literary Criticism* în volumul *Life after Theory*, editat de Michael Paine și Jonhn Schad, Continuum, London and New York, 2003.
- Mouron, Charles, *De la metaforele obsedante la mitul personal*, traducere de Ioana Bot, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001.
- Munteanu, Romul, *Metamorfozele criticii europene*, Editura Univers, București, 1988.
- Negrici, Eugen, *Sistematica poeziei*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1998.
- Nemoianu, Virgil, *Structuralismul*, în volumul *Structuralismul*, cu o culegere de texte traduse de Gabriela Rădulescu și Virgil Nemoianu, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967.
- Nemoianu, Virgil, *Structuralismul*, în *Opere*, vol. I, *Critică literară, cultură și societate, reflecții, publicistică. Structuralismul. Calmul valorilor*, Editura Spandugino, București, 2013.
- Papadima, Liviu, *Literatură și comunicare. Relația autor-cititor în proza pașoptistă și postpașoptistă*, Editura Polirom, Iași, 1999.
- Petroșel, Daniela, *Era mașinii. Despre postumanism și imaginarul tehnologic în literatură*, Editura Tracus Arte, 2014.
- Petroșel, Daniela, *Retorica parodiei*, Editura Ideea Europeană, București, 2006.
- Piajet, Jean, *Structuralismul*, traducere de Alexandru Gheorghe, Editura Științifică, București, 1973.
- Poulet, Georges, *Conștiința critică*, traducere și prefață de Ion Pop, Editura Univers, București, 1979.
- Raymond, Marcel, *De la Baudelaire la Suprarealism*, în românește de Leonid Dimov, studiu introductiv de Mircea Martin, București, Editura Univers, 1970.
- Richard, Jean-Piere, *Poezie și profunzime*, în românește de Cornelia Ștefănescu, prefață de Mircea Martin, București, Editura Univers, 1974.

- Richards, I. A., *Principii ale criticii literare*, în românește de Florica Alexandrescu, cuvânt înainte de Anca Roșu, Editura Univers, București, 1974.
- Ricoeur, Paul, *De la text la acțiune. Eseuri de hermenutică II*, traducere și postfață de Ion Pop, Editura Echinoux, Cluj, 1999.
- Roudinesco, Elisabeth, *De la Sigmund Freud la Jacques Lacan: Istoria psihanalizei în Franța*, selecția textelor, traducere, note și postfață de G. Brătescu, Editura Humanitas, 1995.
- Ruthven, K.K., *Feminist Literary Studies*, Cambridge University Press, 1984.
- Ryan, Marie-Laure, *Avatars of Story*, University of Minnesota Press, 2006.
- Sarup, Madan, *An Introductory Guide to Poststructuralism and Postmodernism*, Harvester Wheatsheaf, 1988.
- Saussure, Ferdinand de, *Curs de lingvistică generală*, Editura Polirom, Iași, 1998.
- Showalter, Elaine, *A Literature of Their Own: British Woman Novelist from Bronte to Lessing*, Princeton University Press, New York, 1977.
- Showalter, Elaine, *Toward a Feminist Poetics*, disponibil la http://historiacultural.mpbnet.com.br/feminismo/Toward_a_Feminist_Poetics.htm.
- Smith, Daniel and Protevi, John, "Gilles Deleuze", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2013 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/spr2013/entries/deleuze>
- Starobinski, Jean, *Textul și interpretul*, traducere, selecție și prefață de Ion Pop, București, Editura Univers, 1985.
- Streinu, Vladimir, *Floare albastră și lirismul eminescian*, în Vladimir Streinu, *Eminescu. Arghezi*, ediție alcătuită și prefațată de George Muntean, Editura Eminescu, București, 1976, p. 52-64.
- Surdulescu, Radu, *Critica mitic-arhetipală: De la motivul antropologic la sentimentului numinosului*, Editura ALLFA, București, 1997.

- Șklovski, Victor, *Despre proză*, vol. I și II, în românește de Inna Cristea, București, Editura Univers, 1975.
- Todorov, Tzvetan, *Poetica. Gramatica Decameronului*, traducere și studiu introductiv de Paul Miclău, Editura Univers, București, 1975.
- Tomașevski, Boris, *Teoria literaturii. Poetica*, Editura Univers, București, 1973.
- Tompkins, Jane P., *Reader-Response Criticism. From Formalism to Poststructuralism*, JHU Press, 1980.
- Tucan, Dumitru, *Introducere în studiile literare*, Editura Institutul European, Iași, 2007.
- Twentieth-Century Literary Theory. A Reader*, second edition, edited by K. M. Newton, St. Martin's Press, New York, 1997.
- Tyson, Lois, *Critical Theory Today: A User Friendly-Guide*, Routledge, 2012.
- Ursa, Mihaela, *Divanul scriitoarei*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2010.
- Vlad, C., *Mihail Eminescu din punct de vedere psihanalitic*, Editura Cartea Românească, București, 1932.
- Waren, Robert Penn, *Pure and Impure Poetry*, în „The Kenyon Review”, vol. V, nr. 2, 1943, p. 228-254.
- Williams, Raymond, *Marxism and Literature*, Oxford University Press, 1977.
- Wimsatt, W. K. și Beardsley, Monroe C., *The Intentional Fallacy*, în *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, University of Kentucky Press, Lexington, 1954, disponibil la <http://faculty.smu.edu/nschwart/seminar/fallacy.htm>.
- Zink, Rui, *Cititorul din peșteră*, traducere din limba portugheză de Micaela Ghițescu, Editura Humanitas, 2008.