

Capitolul 1

Cititorul invizibil

Lunga istorie a teoriei literaturii, de la Platon până în prezent, înregistrează unele schimbări de perspectivă bine cunoscute. În cercetarea acestor modificări, mi s-a părut folositor să propun o reprezentare vizuală a evenimentelor: pe o scenă încunecată, văd figurile autorului și cititorului, cu o carte – textul poeziei, al piesei sau al romanului – între ei. Reflectorul focalizează pe unul dintre cele trei elemente atât de tare încât ceilalți devin invizibili. De-a lungul secolelor, de obicei, lumina a căzut fie pe carte, fie pe autor. Cititorul a stat în umbră, fiind ignorat, intențiile și scopurile sale fiind invizibile. Ca eroul lui Ralph Ellison⁷, cititorul ar putea spune „Sunt

⁷ Ralph Ellison (1914–1994) – scriitor, critic literar și profesor american. A scris romanul *Omul invizibil* (publicat în 1952), pentru care a primit Premiul National Book Award în 1953, fiind primul afro-american care a câștigat această distincție. Romanul abordează multe dintre problemele sociale și intelectuale cu care s-au confruntat afro-americanii la începutul secolului al XX-lea, inclusiv negritudinea, relația dintre identitatea de rasă și marxism și politicile rasiale reformiste ale lui Booker T. Washington, precum și aspecte legate de individualitate și identitate personală. Eroul, un tânăr

invizibil, iar asta se întâmplă doar pentru că oamenii refuză să mă vadă.”¹ Uneori, un teoretician poate începe să ia cititorul în serios și reflectorul pare a stăruii din timp în timp asupra sa, dar, de fapt, el nu a fost niciodată în centrul atenției în mod consistent.

Cu siguranță, atât autorul, cât și cititorul au fost retrogradați într-o poziție periferică de-a lungul multor secole în care ideile clasice și neoclasice au predominat într-o formă sau alta. Personalitatea poetului, motivațiile lui pentru a scrie, procesul prin care și-a conceput opera, condițiile în care aceasta a fost scrisă, toate acestea au avut parte de o atenție redusă. Accentul a fost pus pe opera literară ca o oglindire a „realității”: interesul principal a fost îndreptat spre relația dintre operă și acel univers al formelor ordonate și perene pe care se considera că îl imită sau îl reflectă într-o anumită măsură (discutabilă).

Apoi, spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, poetul sau autorul iese spectaculos în scenă. În climatul filozofic postlockean, marcat de dispariția încrederii într-o realitate ordonată dincolo de lumea aparențelor, accentul se mută pe poet și pe sensibilitatea acestuia. Atât Wordsworth, cât și Coleridge, de exemplu, ajung la concluzia că întrebarea „ce este poezia?” este echivalentă cu întrebarea

afro-american dornic de afirmare, descoperă treptat că pentru a-și depăși condiția de om invizibil și pentru a-și găsi locul în societate, trebuie să se confrunte nu doar cu orbirea celorlalți, ci și cu a sa. Romanul, considerat unul dintre cele mai bune ale secolului al XX-lea, a apărut în limba română la Editura All, în 2012, în traducerea lui Ovidiu-Gheorghe Ruta (n.tr.).

„ce este poetul?”. În formularea tradițională, viziunea mimetică lăsa loc concepției ce evidențiază ideea de artă ca expresie. Relația dintre poet și opera sa era esențială. În acest context, opera literară, înțeleasă ca întruchipând personalitatea și viața autorului, a ajuns să fie abordată mai cu seamă ca un document al biografiei sau al epocii autorului ori ca un material relevant pentru istoria curentelor literare. Chiar și cei care păreau să-și manifeste în continuare interesul pentru realitate au admis în final preeminența autorului. Nu a fost chiar naturalistul Zola cel care a insistat să definească opera de artă ca „un coin de la création vu à travers un tempérament”²?

Astfel, cititorului i-a rămas să joace rolul unui receptor invizibil. John Stuart Mill³, de exemplu, a dus teoria expresivă la concluziile ei logice, eliberând poetul chiar și de datoria de a încerca să-i comunice ceva cititorului. Mill a considerat că poezia este „de tip solilocviu”, un solilocviu „auzit”⁴. E suficient să ne gândim la sistemul personal de simboluri al lui Yeats sau la cel al poezilor recenți, care pot fi caracterizați ca „poeți care-și vorbesc lor înșile”, pentru a vedea cât de profetică a fost afirmația lui Mill. Când o societate pe cale să devină industrială

² Un colț al creației văzute din perspectiva unui temperament (fr.). (Vezi, pentru varianta în limba română, Émile Zola, *Sărbătorile mele*. Traducere de Alexandru George, București, Editura Meridian, colecția „Biblioteca de Artă”, 1976 – n.tr.).

³ John Stuart Mill (1806–1873) – filozof britanic al epocii victoriene, unul dintre cei mai influenți gânditori liberali ai secolului al XIX-lea, care a contribuit la dezvoltarea utilitarismului (n.tr.).

a impus neavenite limitări de tip social și moral asupra scriitorului, această perspectivă a primatului creației poetice și a ignorării implicite a cititorului a permis recursul la strigătul de luptă al „artei pentru artă”⁴.

Unii cititori și-au găsit scăparea din această fundătură, preluând atribuțiile poetului. Încercând să-și exprime propria personalitate prin „aventurile sufletului printre capodopere”⁵, rolul de cititor al criticului impresionist a devenit neclar, apropiindu-se de cel al artistului.

Reacția secolului al XX-lea față de obsesia privind poetul și emoțiile sale nu i-a fost de ajutor cititorului – dimpotrivă, i-a adus o invizibilitate și mai drastică. I.A. Richards, pe baza surselor de inspirație științifice și literare ale operelor sale importante, a studiat performanța cititorilor⁶. Criticii formalizști, care au dat tonul în critica mijlocului de secol, au respins această abordare și l-au urmat pe Richards în dezvoltarea unei metode de analiză literară detaliată. Dar ei au insistat asupra „operei înseși” ca o structură autonomă, alcătuită din cuvinte și din mijloace artistice. Arta pentru artă susține ideea că autonomia artistului a fost înlocuită de autonomia operei de artă. Idealul criticilor a fost să analizeze opera separat de preocupări „extrinsece”, separat de autor și de cititor. Pentru cei mai dogmatici, grija pentru cititor a părut să fie legată, prin trădări arogante, de integritatea operei⁷.

Dar, desigur, se va obiecta că, totuși, cititorul nu a fost total ignorat de-a lungul acestor secole, ceea ce am afirmat deja. Nu este cititorul recunoscut încă de la început? Când Platon a exclus în mod delicat, dar în același

timp ferm poezii din Republica sa ideală, nu era vorba de teama de efectele dăunătoare moral ale poeziei asupra publicului? Nu a echilibrat tacit această idee Aristotel, când a vorbit despre efectul pozitiv al catharsisului în receptarea tragediei – „stărnind compasiunea și teama, se realizează purificarea de aceste emoții”? Nu a oferit Horațiu doctrina influentă secole de-a rândul, conform căreia scopul poeziei ar trebui să fie acela „de a instrui și delecta” cititorul? Nu a fost aceasta o concepție regăsită și în începuturile Romantismului, așa cum o demonstrează elocvent Shelley în *A Defence of Poetry*? Nu poate fi interpretată în același fel grija didactică, moralistă a victorienilor pentru reacțiile cititorului față de arta pentru artă? Nu mărturisesc aceeași grija pentru cititor eforturile de cenzură de-a lungul veacurilor? La toate aceste întrebări răspunsul este, cu siguranță, afirmativ. Dar acest fapt nu invalidează opinia mea privitoare la cititorul care a rămas aproape invizibil în tot acest timp.

Deși cititorul este zărit uneori, el nu este în centrul atenției și nu i se oferă un rol activ. Discuția teoretică se îndepărtează rapid de cititor – ca în *Poetica* lui Aristotel sau ca în *Epistolele* lui Horațiu –, îndreptându-se către mijloacele artistice care produc efectele necesare, adică

* Escul a fost scris în 1921, dar neterminat. A fost publicat postum, în 1840, în *Essays, Letters from Abroad, Translations and Fragments*. Conceput ca o replică la un articol publicat de prietenul său Thomas Love Peacock (care argumenta că poezia, ajunsă în ultima ei fază, este sortită dispariției), escul lui Shelley este o pledoarie în care autorul subliniază rolul revoluționar al poeziei (n.tr.).

spre aspectele de viață pe care textul trebuie sau nu să le abordeze, spre strategiile tehnice pe care autorul ar trebui să le utilizeze ori spre calitățile vizuunii pe care acesta ar trebui s-o reflecte în operele sale.

Era de așteptat ca accentul pus pe sentimente și pe creativitate să impună un rol unic cititorului. Edward Gibbon⁷ a fost încântat să afle de la Longinus⁸ de existența „unui nou tip de critică”; acesta din urmă și-a mărturisit atât de viu propriile sentimente față de lectura lui Homer, încât a reușit să le comunice⁹! Dar chiar și Longinus se concentrează pe analiza elementelor din text care ar putea produce un stil nobil sau „sublim”. Preocuparea romanticilor pentru „revărsarea sentimentelor puternice” a dus la o anumită luare în seamă a cititorului – așa cum reiese din diferite afirmații ale lui Wordsworth, Coleridge

⁷ Edward Gibbon (1737–1794) – istoric englez și membru al parlamentului britanic. Cea mai cunoscută lucrare a sa este *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, publicată în șase volume între 1776 și 1789. Cititorii români pot consulta lucrarea lui Gibbon sau selecții din aceasta în limba română în următoarele variante: *Istoria declinului și a prăbușirii Imperiului Roman*, 3 volume, traducere de Dan Hurmuzescu, București, Editura Minerva, 1976, sau *Istoria declinului și a prăbușirii Imperiului Roman. O antologie de la apogeul Imperiului până la sfârșitul domniei lui Iustinian*. Antologie, traducere și note de Dan Hurmuzescu. Introducere și tabel cronologic de Dionisie Constantin Părvulețiu, București, Editura Humanitas, 2018 (n.tr.).

⁸ Longinus, numit și Dionysius Longinus sau Pseudo-Longinus (sec. I d.Hr.) – nume atribuit autorului cărții *De aere sublimi*, una dintre operele fundamentale ale criticii literare (n.tr.).

și Poe, de exemplu. Aici, de asemenea, așa cum am sugerat deja, atenția s-a abătut înapoi spre poet sau spre textul pe care acesta l-a creat. Iar etosul romantic a condus în final spre tipul de efort impresionist asociat de obicei cu Walter Pater⁷, ale cărui scrieri critice aspiră la statutul de opere de artă.

Așa cum arată această examinare a câmpului teoriei literaturii, cititorul este adesea menționat, dar nu i se oferă niciodată un rol esențial, în centrul scenei. Motivul este simplu; cititorul este de obicei perceput ca un receptor pasiv al operei, fie în sens pozitiv sau negativ. El este, cumva, încă invizibil, chiar atunci când este tratat ca un membru al unei colectivități de tipul „audiență” sau „public cititor”. Astfel, cititorii sunt tratați mai ales ca o masă, ca în studiile despre publicul lui Shakespeare, sau din perspectiva consemnării unei schimbări, ca o ilustrare, de pildă, a nașterii unui nou tip de public cititor, aparținând clasei mijlocii în secolul al XVIII-lea sau din perspectiva analizei categoriilor de ficțiune preferate

⁷ Walter Horatio Pater (1839–1894) – eseist, critic literar și de artă englez, considerat unul dintre marii stilști, susținător fervent al tezei „artă pentru artă”. Este autorul unuia dintre cele mai importante lucrări din epoca victoriană, *Studies in History of the Renaissance* (1873), revizuită sub titlul *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* (1877), în care promova un ideal de viață interioară intensă în receptarea artei. Lucrarea a fost considerată un manifest (stimulativ sau subversiv) al estetismului. Pentru varianta în limba română, vezi *Renașterea*. Traducere de Iolanda Mocu, București, Editura Univers, colecția „Escuri”, 1982 (n.tr.).

de diferite tipuri de cititori în secolul al XX-lea. Cititorul individual este rareori recunoscut ca fiind angajat într-o activitate proprie de lectură, specială și particulară. Există o mare diferență între conceptul de cititor ca „audiență” pasivă și tipul de vizibilitate pe care îl atribui eu cititorului.

În ultimii ani, atenția a început să se îndrepte spre cititor. Uneori, reacția a fost mai degrabă împotriva implicațiilor social-politice ale *Năii Critici* decât împotriva teoriei estetice. Alteori, reabilitarea cititorului ia forma unei subiectivități oarecum extreme sau freudiene. Astfel, unii critici, preocupați de textul autorului, au văzut cititorul ca pe o *tabula rasa*, care se lasă impregnat de „poem”. Alții, prin opoziție, văd textul ca fiind gol, așteptând ca sensurile și conținutul să fie aduse de cititor. Respingând ambele extreme, discuția care urmează începe cu cititorii care se află în fața unui text și care încep să-și pună întrebări simple care se nasc din această întâlnire. Scopul va fi să acceptăm că toți cei trei actori de pe scenă trebuie să se afle în lumina reflectoarelor – autorul, textul și cititorul. Ne vom concentra atenția în mod special asupra personajului din distribuție care a fost până acum neglijat – cititorul.