

DIANA DEMENTIEVA

CALEIDOSCOPUL LECTURII

Principalele direcții ale teoriei lecturii
din secolul al XX-lea

CHIȘINĂU – 2021

ISBN 978-9975-46-551-9

801.7+028.1

D 29

Autor: Diana DEMENIEVA, dr. în filologie

Consultant științific: Aliona GRATI, dr. hab. în filologie, conf. univ.

Recenzenți științifici:

Tatiana CIOCOI, dr. hab. în filologie, conf. univ.

Elisaveta IOVU, dr. în filologie

Copertă și machetă: Natalia PROCOP, dr. în studiul artelor și culturologie

Studiul a fost realizat în cadrul proiectului științific 20.80009.1606.19 „Cultura promovării imaginii orașelor din Republica Moldova prin intermediul artei și mitopoeticii”, Universitatea de Stat din Moldova.

Cartea apare în colecția „Arta și mitopoetica orașului”.

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Dementieva, Diana.

Caleidoscopul lecturii:

Principalele direcții ale teoriei lecturii din secolul al XX-lea /

Diana Dementieva; consultant științific: Aliona Grati. – Chișinău:

S. N., 2021 (Tipografia Centrală). – 222 p.: tab.

Referințe bibliogr.: p. 211-219

(124 tit.). – 100 ex.

ISBN 978-9975-46-551-9

801.7+028.1

D 29

Reproducerea oricărei părți din prezentul volum prin fotocopiere, scanare, multiplicare neautorizată, indiferent de mediul de transmitere, este interzisă

©Diana Dementieva, 2021

*Dedic această carte tuturor profesorilor mei,
celor cărora le datorez toate succesele mele!*

Cu deosebită recunoștință menționez faptul că lucrarea de față reprezintă încununarea cercetărilor mele realizate pe parcursul a trei ani de studiu în cadrul Școlii doctorale Științe Umaniste de la Universitatea de Stat „Dimitrie Cantemir”, actualmente Universitatea de Stat din Moldova. Țin să mulțumesc, în primul rând, coordonatorului meu științific, doamnei Aliona Grati, doctor habilitat în filologie, de a cărei experiență, entuziasm și sprijin continui să mă bucur și astăzi. De asemenea, aș dori să le mulțumesc tuturor îndrumătorilor mei: domnului academician Mihai Cimpoi, domnului profesor Andrei Terian, doamnelor doctori habilitați în filologie Tatiana Ciocoi și Elena Prus, precum și doamnelor doctori în filologie Ludmila Șimanschi, Diana Vrabie, Tamara Cristei, Adriana Cazacu, Galina Anițoi, Natalia Străjescu – ale căror recomandări au contribuit la formarea finală a cărții date.

Diana Dementieva

Caleidoscopul lecturii sau modelul de lectură sincretică

Cartea aceasta are la bază o teză de doctorat. Până acum, autoarea ei, Diana Dementieva, a excelat în toate. Deținătoare a unei burse de excelență, a fost activă și se manifestă în toate activitățile pe care le presupune și le solicită o școală de doctorat. A moderat și a participat la conferințe, simpozioane, mese rotunde. A semnat un număr decent de articole în reviste științifice. La susținerea publică a tezei a dovedit certe abilități dialogice, a dat răspunsuri clare, adecvate, cu note plemice. Nu e puțin în contextul în care teoria literaturii aproape că și-a pierdut relieful în mediul universitar și academic din Republica Moldova.

Mai important e însă că avem în persoana acestei tinere un teoretician literar cu o pregătire și experiență de documentare apreciabilă, cu un discurs ce respectă o rigoare noțională rar întâlnită și un limbaj speculativ foarte promițător. Sper ca acest elan să nu se piardă în ceața indiferenței cvasitotale față de cercetarea științifică autentică și a necesității pregătirii specialiștilor în domeniul Științelor Umaniste.

Așadar, studiul este dedicat teoriei lecturii, mai exact, direcțiilor, denumirilor și fețelor teoretice pe care le-a căpătat această mișcare de interpretare și analiză a textului literar. Oferind într-o formă accesibilă și sintetizatoare un volum mare de informații, acest demers reprezintă cel puțin o introducere edificatoare în varietatea teoriilor despre lectură și lector. Din prezentarea panoramică a teoriilor de lectură din secolul al XX-lea se desprind treptat și cumulativ instrumentele teoretice și metodologice proprii acestei direcții, se uniformizează ansamblul polisemantic al unor noțiuni, se elimină multiplele ambiguități și confuzii terminologice. Studiul poate fi considerat un bun suport metodologic și terminologic.

În capitolul unu, *Evoluția conceptului de lectură*, se analizează situația în domeniu, se restabilește traseul de evoluție a conceptului de lectură și a ideii de receptare literară, se clarifică multitudinea de noțiuni care definesc obiectul, actul și subiectul lecturii, se interpretează diverse perspective asupra modului de existență a operei literare și, în cele din urmă, se justifică relevanța afirmației că lectura reprezintă o condiție importantă de existență a operei literare.

Capitolul doi, *Principalele teorii ale lecturii din secolul al XX-lea*, prezintă un tablou general al teoriilor preocupate de ideea receptării literare, de problema lecturii și de conceptualizarea noțiunii de „cititor”. Partea aceasta a studiului merită a fi citită pentru că cercetătoarea se ambiționează aici să soluționeze problema ambiguității terminologice și metodologice cu privire la interpretarea textului literar, în genere, și la cele apărute în spațiul teoriei lecturii, în particular. În acest scop, pornește de la cunoscuta schemă de împărțire a teoriilor în două categorii corespunzătoare: în teorii preocupate de instanțele intratextuale și teorii ce studiază instanțele extratextuale. Lucrul e cu atât mai important cu cât doar așa se poate face deosebire între categoriile ce înseamnă, pe de o parte, „Teorii ale lecturii” și, pe de altă parte, „Teorii ale receptării”. A se atrage atenția asupra propunerii de introducere a expresiei terminologice „*metateoria lecturii*, adică teoria despre teoriile lecturii și ale receptării (...) ansamblul de studii, teorii, concepte, perspective apărute începând cu a doua jumătate a secolului al XX-lea”. Din acest loc studiul se dezvăluie în viguroase observații și ample speculații teoretice care vor duce în cele din urmă la concluzia necesității unui „model de lectură sincretică” care să uziteze de toate propunerile de interpretare a textului literar și, inclusiv, de cele venite din partea altor discipline socio-umaniste.

Capitolul trei, *Modele sincretice ale teoriei lecturii*, trece în revistă teoriile care pregătesc terenul „modelului sincretic”: dialogismul lui Mihail Bahtin, sociocritica lui Pierre V. Zima și teoria intertextualității reprezentată de Julia Kristeva. Urmează propunerea unui „algoritm de lectură sincretică”, interdisciplinar în esență, dar care, mai nou, își dorește să evite unidirecționalitatea abordărilor. În cele din urmă se oferă o ilustrare a funcționării modelului elaborat în baza romanului *Numele trandafirului* de Umberto Eco.

În fine, considerăm că prin propunerea teoretică a *modelului de lectură sincretică*, îmbrăcată metaforic în expresia „Caleidoscopul lecturii”, Diana Dementieva reușește să asigure, calitativ și inovativ, continuitatea studiului teoretico-literar și să alinieze cercetarea din Republica Moldova la tendințele și elaborările teoretice din Occident.

Aliona GRATI

ARGUMENT

Începând cu a doua jumătate a secolului trecut, cititorul devine, din punct de vedere al studiilor teoretice și aplicate ale timpului, cea mai privilegiată instanță în procesul comunicării literare. De fapt, lectorul a fost dintotdeauna un factor esențial în realizarea fenomenului literar, acesta conferă conținut de sens ansamblului de semne și coduri, devenind co-autorul operei. Creația literară nu-și poate manifesta existența decât printr-un act de lectură. Cercetătorii secolului trecut au conștientizat importanța lectorului pentru existența operei literare, ceea ce a dus la sporirea numărului de studii despre lectură și cititor.

Deja la începutul secolului al XX-lea, teoreticienii René Wellek și Austin Warren au impus ideea că opera literară trebuie concepută în strictă relație cu lectura. Începând cu anii '70 se face un transfer de accent către lector ca element component al triadei: autor – operă – cititor. Acest model de interpretare, preluat din științele comunicării, vede literatura ca pe o formă specifică de comunicare. Mai mult ca atât, Roland Barthes pune sub semnul întrebării noțiunile de *literatură*, *operă* și *autor*. Se anunță „moartea autorului” și „înviearea cititorului”.

Studiul de față vizează evoluția *lecturii* în calitatea sa de fenomen social, cultural și literar. Esențial însă este cel din urmă aspect: studiul teoretic al actului de lectură aplicat asupra creațiilor literar-artistice. De menționat că cercetarea dată se înscrie în domeniul teoriei literare, pentru că inventariază instrumentarul teoretico-filosofic al problemei în cauză, totodată se vrea o încercare printre studiile istoriei literare, întrucât reprezintă o cronologie a practicilor și teoriilor de lectură. Prin urmare, teoriile apărute în veacul trecut și importanța lecturii pentru existența operei literare reprezintă sfera de interes a cărții date. Scopul lucrării rezidă în analiza metamorfozelor și crearea unui tablou al „metateoriei lecturii” din secolul al XX-lea, în propunerea unui suport teoretico-metodic adecvat pentru analiza operei literare din perspectiva cititorului. Se cunoaște că domeniul teoriei lecturii are o terminologie indeterminată, sub forma unor presupuneri sau posibilități care se înlanțuiesc într-un interogatoriu continuu. Acest fapt este determinat, în primul rând, de specificul obiectului său de studiu, opera literară fiind

pluriformă și proteică. În aceste circumstanțe, din motive de relevanță teoretico-metodologică, considerăm necesar de a explica felul în care s-au stabilit prioritățile în ceea ce privește utilizarea anumitor termeni în studiul de față. În primul rând, se clarifică termenii *teoria lecturii* și *metateoria lecturii* și se stabilește specificul relației dintre aceștia, apoi se prezintă sciziunea *Teorii ale lecturii* vs. *Teorii ale receptării* atestată la nivelul discursului metateoriei lecturii.

Pornind de la observația lui Antoine Compagnon cu privire la diferența dintre teoria literaturii și teoria literară, atenționăm că este strict necesar să se facă delimitările de rigoare și în domeniul preocupat de lector și lectură. Așadar, prin analogie cu perechea *teoria literaturii* vs. *teoria literară*, precum și cu dihotomia *istoria literaturii* vs. *istoria literară*, deosebim între „teoria lecturii” (domeniu aparte al teoriei literaturii) și „metateoria lecturii” (demers științific din sfera teoriei literare). Diferențele nu par a fi prea clare, pentru că de cele mai dese ori gândirea teoretică asupra lecturii este eclectică, teoria lecturii și metateoria lecturii se pot combina în interiorul unei singure școli. Termenul *teoria lecturii* desemnează un segment care se ocupă nemijlocit de problema cititorului, determină etapele procesului de lectură, stabilește modalități de interpretare ș.a. Teoria lecturii (ca și teoria literaturii) are un caracter instrumental și metodologic. În limitele acestui domeniu se configurează mai multe ipoteze teoretice care stau la baza diverselor tipuri de hermeneutici. Deci, în cadrul evoluției fenomenului literar, alături de poetică, au existat dintotdeauna și reflecții despre lectură. Mai mult decât atât, modalitățile de lectură au evoluat odată cu metamorfoza normelor, formelor și principiilor de creație. Dacă *teoria lecturii* se referă la metodologia și instrumentarul de recepare și interpretare, care este supus numeroaselor metamorfoze legate de schimbările de paradigmă în științele umaniste și în literatură, atunci *metateoria lecturii* (ca și teoria literară) presupune un demers critic aplicat asupra acestor metamorfoze. Având pretenția de universalitate, metateoria lecturii reprezintă de fapt dimensiunea autoreflexivă a teoriei lecturii, care se situează, în mod firesc, deasupra acesteia. Cu scopul de a omite suprapunerea termenilor (teoria lecturii, teoriile lecturii, teoria/teoriile autoreflexivă/(e) a lecturii ș.a.m.d.), se propune implementarea soluției clasice a prefixului „meta-” și astfel introduce-

rea termenului *metateorie a lecturii*. Soluția este eficientă și în vederea evitării polisemantismului exagerat. Fenomenul sinonimiei defectuoase se atestă chiar începând cu titlul acestei direcții, pentru nominalizarea căreia se întrebuițează o serie încâlcită de termeni, ca de exemplu: teoria răspunsului cititorului, estetica receptării, teoria lecturii, teoria recepției, teoria tranzacțională, știința lecturii, receptologia.

Atât domeniul teoriei lecturii, cât și cel al metateoriei lecturii nu se constituie din demersuri unitare, singulare, ci reprezintă însumări de ipoteze, studii, concepte, metodologii, principii, instrumente, teorii. Sintagma *teoria lecturii* în raport cu pluralul său *teorii* ilustrează o relație de ordin general – particular. Așadar, pe de o parte, domeniul *teoriei (generale) a lecturii* emite și menține succesiunea sau coexistența conflictuală sau complementară a diverselor teorii unitare despre lectură, iar pe de altă parte metateoria lecturii, fiind relativistă, polemizează cu privire la acest material eterogen. Deci, teoria lecturii reprezintă o speculație, o doctrină subordonată instrumental, iar metateoria lecturii este o problematizare istorică continuă a naturii cunoașterii fenomenului receptării literare. Metateoria, având caracter general și polemic, izează de un metalimbaj teoretic, datorită implicațiilor descriptive, analitice, interpretative sau axiologice.

Dimensiunea autoreflexivă a teoriei lecturii se impune începând cu a doua jumătate a secolului al XX-lea. Odată cu anii '60, metateoria lecturii aduce în discuție conflictul dintre ipotezele teoretice tradiționale, cu bun simț (teoriile lecturii) și a ipotezelor care sunt împotriva acestui bun simț, teoriile receptării.

În cursul acestui studiu se va observa că modelele teoretice preocupate de analiza operei literare din perspectiva cititorului au suportat numeroase metamorfoze. De la teoriile lecturii de orientarea structuralistă, care erau preocupate de cititorul abstract, se ajunge, către sfârșitul secolului, la teoriile receptării de orientare post-structuralistă, preocupate de cititorul concret.

Pentru structuraliști literatura este operă de limbaj, iar semnificațiile ideologice ale mesajului trebuie puse între paranteze. Adepții acestei teorii, chiar dacă se ocupă de cititor, acordă totuși prioritate textului, iar cititorul trebuie să fie preocupat de codul acestuia, de cheile de lectură

și să determine modul în care textul își programează propriile lecturi. Un concept operațional comun pentru toate aceste teorii este cititorul abstract („cititorul implicit” la Wolfgang Iser sau „cititor model” la Umberto Eco). Astfel, pentru criticul structuralist experiența proprie și existența autorului sunt puse între paranteze. Din perspectiva teoriilor lecturii, respingând elementele extrinsece, cititorul trebuie să caute intenția textuală pură.

În cadrul orientărilor poststructuraliste s-au multiplicat eforturile de a muta accentul de pe textul imanent pe procesul de comunicare literară, respectiv, pe semantic și pe receptarea literară. Este predominantă ideea că textele literare trebuie definite nu atât prin proprietățile sale lingvistico-textuale, cât prin funcționalitatea lor într-o anumită societate, unde alături de celelalte arte contribuie la crearea sensului pentru om. Are prioritate intenția lectorului și se ia în considerare experiența sa de lectură, dar și cea socio-culturală. Este important contextul lecturii și starea afectivă a cititorului. Obiectul de studiu al acestui grup de teorii este cititorul real, numit și concret sau actual, și reacțiile sale față de textul citit.

Pentru că la momentul actual metateoria lecturii se prezintă ca un domeniu complicat ce operează cu instrumente flotante, considerăm că e strict necesar de a accentua existența a două ramificații importante, evitarea cărora generează apariția mai multor confuzii conceptuale și metodologice, vorbim de Teorii ale lecturii și Teorii ale receptării. Având drept țintă conceptualizarea aceleiași instanțe a comunicării literare, aceste categorii privesc totuși cititorul din unghiuri diferite, din interiorul textului sau dinafara lui. Specificarea respectivă se regăsește sumar în *Introducere în teoria lecturii* a lui Paul Cornea și la cercetătoarea Monica Tilea în *Teorii ale receptării*. De aici se trage imposibilitatea de a găsi un trunchi comun care să permită utilizarea formei de singular a substantivului *teorii* și de a uniformiza instrumentarul teoretic și metodologic. De asemenea, drept consecință a celor justificate, atenționăm că termenii *lectură* și *receptare*, cu perechea *lector* și *receptor*, nu pot fi utilizați în mod haotic. Așadar, se folosește *receptare/receptor* când se referă la Teoriile receptării sau când se realizează un exercițiu aplicat din perspectiva acestor teorii. Pe când noțiunile: *lectură*, *lector*, *cititor* sunt generice și apar în mai multe contexte.

Teoriile lecturii și ale receptării au apărut ca reacție la metodele rigide ale formalștilor care se iluzionau că pot analiza opera literară în obiectivitatea sa, ca obiect lingvistic și structural. De-a lungul secolului al XX-lea tema a fost dezvoltată prolific în mai multe contexte academice: în cadrul Școlii de la Konstanz prin studiile lui Hans Robert Jauss și ale lui Wolfgang Iser; în Statele Unite datorită mișcării teoretice și critice *Reader-Response Criticism*, cu reprezentanții Stanley Fish și Jonathan Culler; în Italia, Umberto Eco cercetează tema lectorului și a interpretării literare din perspectiva semioticii; în spațiul românesc, cu o întârziere de câteva decenii, apare *o teorie a lecturii* datorită lui Paul Cornea și *o teorie a (re)lecturii*, conceptualizată de Matei Călinescu.

Așadar, ca urmare a depistării deosebirilor funcționale între domeniul teoriei lecturii și dimensiunea sa autoreflexivă – metateoria lecturii, precum și a specificului poliform al celei din urmă, în limitele acestui studiu, se insistă asupra necesității delimitării între două categorii de metateorii: ale lecturii și ale receptării; se demonstrează irelevanța acestor două grupuri pentru lectura eficientă a operei literare, dat fiind unidirecționalitatea lor; se conceptualizează un nou model de existență a operei literare care înglobează toate demersurile tradiționale (obiectiv, expresiv, mimetic și pragmatic). De asemenea, ca soluție integratoare pentru demersul teoretic și practic ce vizează cititorul, se propune un model de lectură sincretică care își ajustează termeni ai dialogismului, sociocriticii, teoriei intertextualității, dar și din eșafodajul Teoriilor lecturii și Teoriilor receptării. În cele din urmă, se oferă un algoritm de lectură sincretică și se demonstrează aplicabilitatea lui în baza romanului *Numele trandafirului* de Umberto Eco. Prin aceasta, sunt înaintați alți doi termeni noi: *model de lectură sincretică*, pentru a desemna concepția și principiile teoretice, și *lectură sincretică*, pentru a nominaliza exercițiul practic prin care se aplică modelul respectiv.

În fine, pentru că reprezintă o incursiune în dimensiunea autoreflexivă a teoriei lecturii și studiază cele mai importante teorii ale lecturii și ale receptării din secolul trecut, lucrarea de față se înfățișează ca o cercetare în sfera metateoriei lecturii (Partea a II-a) completată și justificată printr-un demers aplicativ (în Partea a III-a).

Partea I.

EVOLUȚIA CONCEPTULUI DE LECTURĂ

1.1. Ideea de *receptare literară* în studiile teoretice occidentale și românești

Controversele neîncetate pe seama modului de existență a operei literare și a importanței cititorului au generat apariția numeroaselor școli, direcții, teorii și concepte care au dinamizat știința literaturii pe întreg parcursul secolului trecut. Mai mult ca atât, senzația numeroaselor transformări și incertitudini la nivel teoretic continuă să se facă simțită și astăzi.

Începând cu secolul al XX-lea, din cauza metamorfozelor fenomenului literar, știința literaturii suportă modificări considerabile. Normele și conceptele tradiționale i-au fost pulverizate, fiind reinterpretate sau înlocuite cu altele noi. În aceste condiții, metateoria lecturii se dezvoltă ca o reacție ideologico-teoretică la discursurile structuraliste și ale științei literare imanentiste.

Lectura și receptarea sunt proprietăți intrinseci fenomenului literar, deci istoria acestor concepte derivă din istoria generală a literaturii. Cu toate că se atestă încercări de a le explica încă din Antichitate, teoretizarea nemijlocită a noțiunilor date se realizează mult mai târziu. Dimensiunea autoreflexivă a teoriei lecturii se impune abia în a doua jumătate a secolului al XX-lea, începând cu inovațiile introduse de cercetătorii Școlii de la Konstanz. Remarca „abia la jumătata secolului trecut” nu denotă o întârziere a interesului teoretic pentru cititor, în comparație cu preocupările dedicate operei și autorului. Teoria literară se definește ca știință și își determină prioritățile de cercetare doar în secolul al XVIII-lea. Prin urmare, după ce s-a ocupat succesiv de autor și operă, și-a îndreptat atenția către cel de-al treilea element al triadei: autor – operă – cititor. Deci, schimbările fac parte și se supun unei evoluții firești a fenomenului literar general. Bineînțeles, explozia de teorii și concepte a avut loc în Occident, după cel de-al Doilea Război Mondial. Varietatea studiilor interesate de cititor se datorează și faptului că acea etapă a reprezentat o perioadă de tranziție de la formalism și structuralism la deconstructivism și pragmatism, de la modernism la postmodernism. Părerile savanților erau împărțite: unii continuau să se ocupe de cititorul implicit, ce reprezenta domeniu de interes al naratologiei și

lingvisticii, alții argumentau necesitatea studiului cititorului real drept o preocupare a sociologiei. Sfârșitul secolului este marcat de perspective globalizante ce vizează bilateral aspectele intra- și extratextuale. Apar astfel discipline de frontieră ca sociocritica, dialogismul, studiul intertextual și psihocritica.

Așadar, componentele triadei scriitor – operă – cititor (cu variantele: producător – text – receptor sau poetică – poietică – estetică) s-au bucurat de un interes aparte al teoreticienilor începând cu secolul al XVIII-lea, atunci când teoria literară s-a autodefinit ca disciplină cu statut de știință. La trecerea dintre secolele al XIX-lea și al XX-lea, preocuparea pentru *scriitor* a dominat. În următoarele decenii, sesizăm o deplasare de accent de pe *scriitor* pe *operă*. În cele din urmă, începând cu a doua jumătate a secolului trecut, noua tendință literară urcă următoarea treaptă a conștientizării ideii lui Roland Barthes despre „moartea autorului” [5]. Afirmția a fost înțeleasă mai târziu ca una pripită, de vreme ce interesul pentru autor revine constant. Un aport considerabil îl realizează în acest sens Eugen Simion. „Opera își reclamă și își creează autorul de care are nevoie”, afirmă criticul în lucrarea *Întoarcerea autorului: eseuri despre relația creator-operă* [91]. Pentru criticul român autorul devine un „exilat la porțile lecturii”, un exilat într-adevăr, dar care există și de prezența căruia cititorul nu se poate eschiva. Înverșunarea lui Eugen Simion pentru „întoarcerea autorului”, în contextul în care o lume întreagă scandează „Moartea autorului!”, îl caracterizează într-adevăr ca pe o „figură emblematică a culturii românești”, așa cum îl va numi mai târziu Mihai Cimpoi [11]. Deci, instanța auctorială nu poate fi exclusă totalmente din ceea ce numim creație literară, doar că la momentul actual este privită din perspectiva celui care citește, a instanței lectoriale [68, p. 5].

Primele discuții despre idea de receptare literară, fără a fi numită ca atare, apar încă la Platon și Aristotel. Atestăm la ei ideea că prin receptarea tragediei și comediei trăim sentimentul de *catharsis* („purificare”) [1]. În renașterea și în clasicismul francez se remarcă funcția hedonistă a artei și abia la începutul secolului trecut teoreticienii René Wellek și Austin Warren au impus ideea că opera literară trebuie concepută în strictă relație cu lectura. În accep-

ția sa modernă, conștientizarea conceptului de *receptare* se datorea-
ză studiilor Școlii de la Konstanz din anii '70 ai secolului al XX-lea.
Profesorul Hans Robert Jauss este considerat fondatorul esteticii re-
ceptării. Se cer a fi menționate și meritele lui Wolfgang Iser, care in-
troduce conceptul de *cititor implicit*. În Italia, Umberto Eco introduce
conceptul de *cititor model*. De asemenea, de o mare importanță este ac-
tivitatea lui Roland Barthes care susține că „textul poate fi doar recitat,
o primă lectură nu există” [6], precum și implicațiile altor teoreticieni
din spațiul european sau anglo-american (Stanley Fish, Jonathan Culler,
Robert Riffaterre, Roman Ingarden, Michel Picard, Mihail Bahtin,
Robert Escarpit).

În spațiul teoretic românesc, studiile teoretice despre lectură și re-
ceptare au apărut relativ târziu, la sfârșitul secolului al XX-lea. Cu toa-
te acestea, conștientizarea existenței unui destinatar la capătul opus al
discursului literar-artistic persistă intuitiv încă din *Cuvântul către ci-
titori* la Dosoftei. De remarcat că se atestă un interes pentru particula-
ritățile actului receptării și la Miron Costin. De asemenea, potrivit lui
Dimitrie Cantemir – citează Timotei Melnic – „nivelul priceperii emo-
tive a frumosului artistic e în dependență nu numai de caracterul ope-
rei create, ci și de posibilitățile intelectuale, de gradul sensibilității și
culturii estetice a consumatorului de artă” [67, p. 45]. În perioada din
prima jumătatea a secolului al XVIII-lea, Dimitrie Gusti anticipă ide-
ea identificării cititorului cu poezia. Drept rezultat, în primele decenii
ale secolului al XIX-lea, apare în preocupările cărturarilor și problema
funcției sociale a artei, ceea ce ar reprezenta o conceptualizare ereditară
a noțiunii de *cititor real*.

În perioada contemporană a apărut o *teorie a lecturii* (Paul Cor-
nea) și chiar a *(re)lecturii* (Matei Călinescu). Printre cele mai recente
studii în această direcție este lucrarea lui Ioan Fărnuș *Privind înapoi
cititorul. Ipostaze ale lectorului în proza românească* (2013). Un an mai
târziu, Monica Tilea realizează o încercare de a sintetiza și explica teo-
riile receptării în studiul *Teorii ale receptării*. În 2013 apare cartea lui
Narcis Zărnescu *Receptologia sau Știința receptării estetice*.

Desigur sunt și alte studii care analizează fenomenul literar din per-
spectiva cititorului: *Interpretarea textului poetic* (1997, Grigore Țugu),

Receptarea poetică (1980, Mihailă Ecaterina), *Epistemă și receptare* (1988, Niana Ivanciu), *Între sensibilitate și rigoare. Introducere în arta și știința lecturii* (2011, Nicolae Busuioc), *Lectura: un eveniment al cunoașterii* (Ion Vlad). Cel din urmă autor, îmbrățișând o dublă profesiune, anume de critic și teoretician literar, își dedică întreaga sa activitate lecturii. Prin intermediul cărților sale – *Lecturi constructive*, *Lectura romanului*, *Lectura prozei*, *În labirintul lecturii*, *Orizonturile lecturii* – avem un exemplu de promovare a ideii de lectură în ambele ei manifestări: teoretic și practic.

Nu ar fi cazul să se facă o delimitare între spațiul românesc și spațiul academic din Republica Moldova în ceea ce privește literatura și studiul ei științific, de vreme ce tot ceea ce presupune sintagma „literatura română” ne aparține în egală măsură, precum ne aparține și limba română. Totuși, menționăm că la noi teoria lecturii este puțin cercetată. Teoreticienii care aduc în vizor aspectul receptării sunt membrii Institutului de Filologie al Academiei de Știință a Moldovei: Anatol Gavrilov, Ion Plămădeală, Aliona Grati ș.a. Acești reprezentanți s-au expus pe marginea temei în volumele *Relecturi și reinterpretări ale textului literar și Studii de teorie și metodologie literară* (2016). De remarcat sunt și cercetările Valentinei Enciu, doctor în filologie și conferențiar universitar la Universitatea de Stat „Aleco Russo” din Bălți. Teoretizările cercetătoarei apar de cele mai multe ori în paginile revistei *Limba și Context*, precum și în studii de teorie literară aparte, cum este lucrarea *Introducere în teoria literară* (2011).

Așadar, se observă că în contextul științific din Republica Moldova problema lectorului și a lecturii este puțin cercetată, de aceea prin acest studiu intenționăm să oferim o sursă bună, integratoare și care va uniformiza cunoștințele teoretice la această temă.

1.2. Evoluția conceptului de *lectură* în istoria hermeneuticii literare

Lectura (din lat. *lectura* – „citire”) desemnează, în sens general, procesul decodării semnelor de orice natură, de exemplu, putem „citi” o imagine, un tablou, o situație. În sens restrâns, lectura denumește actul citirii – parcurgerea și descifrarea unui text scris. Aici, sintagma „text scris” înglobează toate tipurile de texte posibile (științifice, administrative, religioase, artistice). Bineînțeles, cel mai uzual cadru de referință pentru termenul de *lectură* este cel al receptării literaturii artistice. În acest context, lectura este definită drept un „ansamblu de activități perceptive și cognitive de recunoaștere și de interpretare a operei literare, cu scopul captării sensului” [44, p. 270]. De exemplu, dicționarul explicativ român enumeră șaptesprezece înțelesuri pentru cuvântul *lectură*, printre care: cultură a unei persoane formată prin lecturi, învățare a cititului, citire cu voce tare, interpretare ș.a. Atragem atenția asupra poli-semiei cuvântului pentru a argumenta ulterior tangențele semantice cu alte concepte. Deci, se constată că *lectură* este o categorie generică, un arhilexem, care, în dependență de contextul teoretic, poate reprezenta mai mulți termeni: citire, comprehensiune, receptare, interpretare, hermeneutică, exegeză, critică literară, analiză literară, istorie literară. Punctul de coagulare al noțiunilor date îl constituie prerogativa lor comună – abordarea textului literar-artistic.

Din perspectiva studiilor culturale, istoria lecturii/cititului se împarte în două mari perioade: până la inventarea tiparului și, respectiv, perioada de după răspândirea cărții tipărite. În prima etapă se atestă trecerea de la decodarea hieroglifelor la utilizarea manuscrisului. A doua etapă, de altfel ca și prima, se caracterizează printr-o substituie a suportului material: se trece de la cartea tipărită la cea digitală, așa-numitul *E-book*. Se cunoaște că astăzi activitatea de *lectură*, încercând să se adapteze necesităților cititorului contemporan, trece iarăși printr-o metamorfoză [121].

Aceast compartiment urmează să înfățișeze o incursiune în istoria teoriei literare, întrucât reprezintă o cronologie a metamorfozelor pe care le-a suportat teoria și practica lecturii. Pentru contrast, amintim că

Alberto Manguel în *Istoria lecturii* prezintă o perspectivă diferită asupra fenomenului. Restabilind cursul lecturii de la scrierile sumeriene până la cele digitale, autorul argentinian realizează mai degrabă o antropologie a lecturii, o istorie a popularizării cititului. Eseul ilustrează parcursul omului ca cititor și etapele istorice în cursul cărora acesta își formează competența de lectură. Stilul artistic transformă studiul într-o aventură a Lecturii. Astfel, eroul cărții sale, Lectura, cunoaște trei perioade de bază, concordante cu cele ale scrisului, mai concret: cele trei perioade sunt simultane cu etapele de evoluție a suportului material pe care a fost și/sau este înregistrat textul literar: manuscrisul, cartea tipărită și cartea digitală. Autorul ilustrează modul în care lectura este în continuu supusă unor schimbări dintre cele mai radicale: de la cărțile sub formă de pergament la *E-reader*, de la arderea cărților la divinizarea lor, de la cititul cu voce tare la cititul silențios, de la cititul academic la cel profan, de la cititul de nevoie la cititul de plăcere [63].

După Matei Călinescu, de la apariția tiparului până în prezent se profilează două etape ale evoluției lecturii: perioada lecturii intensive și perioada lecturii extensive. În general, lectura intensivă și cea extensivă sunt două modalități de studiu complementare, care sunt aplicate în funcție de tipul textului, dar și de competența cititorului. Lectura intensivă necesită un efort mental mai deosebit. Cititorul care practică o lectură intensă caută să decodifice textul până la cele mai mici amănunte formale și de conținut. Acest tip de lectură se apropie foarte mult de conceptul *close reading* („lectură strânsă”), care denotă o lectură academică. În timp ce lectura intensivă necesită un nivel ridicat de concentrație și un efort deliberat, lectura extensivă presupune o activitate distractivă și plăcută, care necesită un efort mental minim. Lectura de plăcere a lui Roland Barthes este, prin urmare, un tip de lectură extensivă [121].

Este interesant modul în care, de la apariția cărții tipărite până în prezent, fiecare dintre aceste două stiluri de lectură au dominat pe rând. Lectura intensivă caracterizează perioada dintre secolele al XVI-lea și al XVIII-lea. Este perioada când persoanele educate, membre ale comunităților protestante, citeau și reciteau un număr mic de cărți, mai ales Biblia și alte lucrări religioase. „Astfel de obiceiuri de citit intensiv ilustrează dimensiunea personală a lecturii protestante. Pentru individ, citi-

mul era o ocazie de a-și inspecta și reinspecta constant sufletul, în căutarea misterioaselor «semne» ale izbăvirii” [10, p. 97]. Începând cu sfârșitul secolului al XVIII-lea se trece treptat la un alt stil de lectură, anume lectura extensivă. „Cititorii erau acum expuși unui număr de texte, adeseori seculare, adeseori evazioniste, pe care le citeau într-o ordine hotărâtă exclusiv de ei, ca indivizi liberi, independent de calendarul religios (care, înainte, determina ordinea lecturii și a relecturii conform modelului tradițional) sau de alte constrângeri tradiționale” [10, p. 98]. De acum încolo atitudinea cititorului față de carte va deveni mai puțin respectuoasă, mult mai relaxată. În contemporaneitate relația *cititor – carte* prezintă caracteristicile raportului *consumator – bun material*. Acest lucru se întâmplă și datorită răspândirii masive a cărții, pe lângă cele religioase apar noi tipuri de scrieri. Astăzi, librăriile propun spre „consum” următoarele categorii de cărți: ficțiune, cărți pentru copii, biografii și memorii, studii științifice (istorie, bussines, economie și finanțe, psihologie, pedagogie), spiritualitate și exotism, cărți motivaționale, enciclopedii, fitness și alimentație și multe altele. Pentru a face față ofertei de carte, cititorul obișnuit este practic obligat să favorizeze o lectură liniară și superficială. Matei Călinescu își exprimă însă optimismul în această privință, specificând că aceste două stiluri de lectură pot fi complementare. Cititorul poate trece de la citirea intensivă la cea extensivă. „Mai mult, o persoană poate opta pentru una sau cealaltă dintre atitudini ca reacție la sugestiile sau cerințele textului însuși sau, mai precis, ca reacție determinată de funcțiunile textuale interne, cum ar fi cele reprezentate de, să spunem, *cititorul implicit* (Wolfgang Iser), *cititorul model* (Umberto Eco), sau ceea ce s-ar putea numi, mai general, *cititorul textual*” [10, p. 99].

De la Alberto Manguel avem convingerea că chiar dacă interesul pentru teoretizarea conceptului de cititor apare abia în a doua jumătate a secolului al XX-lea, lectura propriu-zisă, ca proces al identificării, decodificării și interpretării mesajului literar, a existat dintotdeauna. Practica lecturii este o particularitate immanentă fenomenului literar, deci nu poate fi cercetată separat de practica creării literaturii. Pe de altă parte, nici opera literară nu poate fi studiată în afara lecturii, or studiul literaturii nu este altceva decât o lectură aplicată. În consecință, istoria literaturii devine o istorie a lecturii. Există însă și opinii că

literatura nu are istorie. William P. Ker – citat de Aliona Grati – susține că „nu avem nevoie de o istorie a literaturii, întrucât obiectele ei sunt mereu prezente și «etern» și, prin urmare, nu au istorie propriu-zisă” [44, p. 260]. În vederea fortificării acestei idei, cercetătoarea Aliona Grati afirmă că: „Structura operei rămâne aceeași în orice epocă, ceea ce se schimbă este mintea cititorului.” [44, p. 260] Tot în acest context, pentru reprezentanții Școlii lingvistice de la Praga, cum este Felix Vodička, istoria literaturii este o istorie a *obiectelor estetice*, iar acestea din urmă reprezintă alternanța diferitelor actualizări pe care textul literar le suportă la trecerea de la o colectivitate de cititori la alta.

Însuși „definirea literaturii depinde de felul în care alegem să citim, nu de natura a ceea ce este scris” [25, p. 23]. Unele texte, cazul Letopiseșelor, sunt construite pentru a fi citite dintr-o perspectivă istorică sau filosofică, iar mai târziu, ele își câștigă literaritatea și pot fi supuse unor lecturii literare. „În acest caz, felul în care este cultivat – textul – ar putea avea o mai mare importanță decât cum s-a născut” [25, p. 23]. După Terry Eagleton, putem înțelege literatura, mai degrabă, ca pe un ansamblu de modalități prin care cititorul se apropie de opera literară și mai puțin ca pe o sumă de trăsături intrinseci anumitor tipuri de texte. Înseamnă că istoria lecturii nu a cunoscut schimbări majore doar în ceea ce privește evoluția cărții și învățarea cititului, așa cum o expune Alberto Manguel în lucrarea sa. Probabil că cea mai mare schimbare prin care a trecut literatura este legată de felul în care oamenii au perceput de-a lungul anilor această îndeletnicire nobilă – lectura. Începând cu Antichitatea, chestiunea mecanismelor și normelor de lectură a unui text literar nu a încetat să-și piardă actualitatea [121].

În continuare se identifică și se analizează spectrul principiilor de receptare a literaturii și se determină care au fost condițiile (sociale, filosofice, științifice) ce au stimulat succedarea diferitor perspective de lectură de-a lungul secolelor. Drept model avem cronologia lui Tucan Dumitru dezvoltată în monografia *Introducere în studiile literare* (2007), în care autorul stabilește etapele formării științei hermeneutice. Hermeneutica este: „Arta interpretării riguroase și a elucidării explicative în vederea restituirii inteligibilității unui text obscur sau al sensului adânc al operei literare.” [44, p. 220] Se poate observa că termenul *herme-*

neutică se suprapune parțial cu cel de *lectură*, sau cel din urmă concept generic îl presupune și pe cel dintâi. În sensul curent, actul lecturii reprezintă punerea în practică, iar hermeneutica constituie teoria lecturii.

În prima fază a constituirii hermeneuticii (etapa filologico-retorică), de la Aristotel la hermeneutica biblică, lectura se efectua în baza unui instrumentar gramatical și retoric. Însuși termenul de hermeneutică este utilizat pentru prima dată de către Aristotel pentru a-și intitula a doua parte a *Organonului* său, *Peri hermeias* („Despre interpretare”). „La filosoful antic hermeneutica este mai degrabă o semiotică: limba este privită ca fiind izomorfă realității, adevărul limbajului aflându-se într-o corespondență logică cu adevărul lumii și urmărind sensurile figurate” [100, p. 65]. De vreme ce considerațiile lui Aristotel s-au născut într-un context cultural determinat de încrederea în caracterul obiectiv și natural al cunoașterii, scopul modelului său de lectură este de a lămuri sensul original al textului.

Mai târziu, odată cu declinul tradiției greco-latine, se declanșează o criză a sensului. În Evul Mediu, hermeneutica devine un instrument teologic, procedeele de lectură sunt la fel din domeniul filologiei și a retoricii, dar cu un corpus metodologic nou care va provoca transformările ulterioare ale hermeneuticii. „Hermeneutica biblică medievală postulează faptul că sensul unui text trebuie clarificat pornind de la situația enunțării sale...” [100, p. 69] Lectorul caută să determine identitatea autorului, intențiile lui și natura textului propriu-zis. Autorul prim al textului sacru este Dumnezeu, deci scopul lecturii teologice este de a reface Sensul Divin [121].

Etapa a doua din istoria lecturilor literare, numită „hermeneutica subiectului” sau „psihologico-istorică”, este marcată de Reforma Protestantă din secolul al XVI-lea. „Hermeneutica protestantă postulează revenirea la primatul literarității textului Evangheliilor repudiind, în același timp, multitudinea de tradiții interpretative născute de-a lungul epocilor” [100, p. 73]. Anume această etapă, cea a democratizării hermeneuticii, a dus la laicizarea lecturii interpretative și la constituirea ei ca o metodă științifică [121].

Modificările din filosofia occidentală de la sfârșitul secolului al XVIII-lea – prima jumătate a secolului al XIX-lea desemnează o altă

etapă fundamentală în constituirea hermeneuticii moderne. Odată cu explorarea ideilor lui Immanuel Kant, lumea își pierde caracterul obiectiv, iar lectura este concepută ca o elaborare a subiectului în actul de cunoaștere. Mai târziu, Hegel va adăuga hermeneuticii dimensiunea istorică. Obiectivul primordial al lecturii devine configurarea istorică a scriitorului, numit acum subiect al cunoașterii. Acest tip de lectură este caracteristic romantismului.

Începutul secolului al XIX-lea marchează debutul hermeneuticii filozofice, ceea ce va duce ulterior la apariția hermeneuticii literare. Reprezentantul de vază al acestei etape este Schleiermacher. Hermeneutul german înțelege lectura unui text ca fiind un demers invers celui de scriere. Acest tip de lectură urmărește să realizeze o interpretare gramaticală și psihologică. Pentru Schleiermacher limbajul este dublu constituit, pe de o parte este o construcție culturală supra-individuală și pre-existentă, pe de altă parte este expresia unui individ. După Dumitru Tucan, ideea hermeneutului german despre dualitatea discursului introduce în teoria literară convingerea că opera reprezintă un dialog între sensul intențional și sensul non-intențional [100, p. 75-76]. De aici pornesc alte două tipuri de hermeneutici: intenționaliste (a doua jumătate a secolului al XIX-lea – prima jumătate a secolului al XX-lea) și anti-intenționaliste (a doua jumătate a secolului al XX-lea) [121].

La începutul veacului trecut, are loc o schimbare de paradigmă generală. Prin urmare, pentru a soluționa o nouă criză a sensului, apare necesitatea de a regândi demersul hermeneuticii tradiționale. Modalitățile de lectură intenționaliste, practicate de istoricii literari și reprezentanții criticii generative, devin inaplicabile noului discurs literar încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea. În acea perioadă ia amploare o filosofie a declinului datorită „maeștrilor suspiciunii” (filosofia voinei la Schopenhauer, filosofia existenței la Kierkegaard, anti-filosofia lui Nietzsche, psihanaliza lui Freud, filosofia istoriei a lui Marx) [100, p. 82]. Acum, subiectul/autorul își pierde caracterul omniscient și omniprezent, el este văzut ca un produs al influențelor social-economice, deci opera sa este rezultatul propriului inconștient. Lectura devine o încercare de decodare a semnelor care atestă aceste manifestări ale inconștientului. Cele mai remarcate hermeneutici ale suspiciunii sunt:

hermeneuticele psihanalitice, sociologizante, structuraliste și hermeneuticele post-structuraliste.

Abordările post-structuraliste includ: deconstrucția (Paul de Man, Jacques Derrida), hermeneuticele identitare (feminismul, post-colonialismul, studiile de gen) și dimensiunea autoreflexivă (Teoriile lecturii și Teoriile receptării).

După ce s-au trecut în revistă diversele perspective de lectură – o istorie a modalităților de lectură, în continuare se propune o reconstituire a evoluției metateoriei lecturii. Etapa postmodernă (începând cu a doua jumătate a secolului al XX-lea) stabilește începutul dimensiunii autoreferențiale a fenomenului receptării. La începutul secolului trecut, teoreticienii René Wellek și Austin Warren afirmă că opera trebuie percepută drept o continuă relație de lectură. Mai târziu, Umberto Eco va înțelege acest echilibru ca pe o „interpretare adecvată”, în apărarea ideii sale va susține că „opera literară este un obiect înzestrat cu însușiri structurale definite, care să permită, dar și să coordoneze alternarea interpretărilor” [29, p. 2]. În contrast, cercetătorul britanic Terry Eagleton declară că textul nu este decât o sumă de indicii oferite cititorului, prin care lectura devine dinamică. „În terminologia teoriei receptării, cititorul «concretizează» opera literară, care nu este mai mult decât o înlănțuire de semne negre organizate pe o pagină. Fără participarea cititorului nu ar exista opera literară” [25, p. 97].

Aceste două direcții teoretice s-au profilat, în mod neintenționat, începând cu cercetările din cadrul Școlii de la Konstanz, anii '70. Momentul de cotitură al conversiunii în studiul operei literare este marcat de cursul lui Hans Robert Jauss: *Istoria literaturii ca provocare a științei literare* (1967). Prin lucrarea *Experiență estetică și hermeneutică literară*, profesorul de romanistică a sesizat importanța relației dintre literatură și societate, adică indispensabilitatea receptorului în procesul de comunicare literară. Investițiile sale conceptuale sunt legate de noțiunile: *orizont de așteptare*, *experiență estetică*, *distanță estetică*, *fuziune a orizonturilor* ș.a.

Printre fondatorii școlii de la Universitatea din Konstanz se numără și anglistul Wolfgang Iser, acesta a elaborat o *teorie a efectului estetic*. În lucrarea *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic* (1976), savantul a

teoretizat conceptul său de *cititor implicit*. Mai târziu, Umberto Eco dezvoltă o teorie a *cititorului model* în lucrarea *Lector in fabula* (1979). În Statele Unite se dezvoltă *Reader-Response Criticism*-ul, reprezentat de Stanley Fish, Norman Holland ș.a. Iar în contextul științific englez, teoreticianul de origine română Matei Călinescu înființează o *teorie a (re) lecturii*, conceptualizată în studiul său *A citi, a reciti: Către o poetică a (re) lecturii*, care apare inițial în engleză cu titlul *Rereading* (1993). În România se publică studiul lui Paul Cornea *Introducere în teoria lecturii* (1988).

În concluzie la acest subcapitol, este important de subliniat faptul că chiar dacă conceptul de *lectură* are o bogată pre-istorie, care debutează încă în Antichitate, teoretizarea sa nemișlocită a devenit obiect de interes abia pentru cercetătorii din secolul trecut. Așadar, toate studiile interesate de conceptualizarea actului de lectură și orientate către cititor au spulberat vechile concepții care au subestimat importanța lectorului în procesul de actualizare și valorificare a operei literare. Din cauza exploziei de teorii, metode, direcții și curente orientate către studiul lectorului și al lecturii ne aflăm astăzi în fața unui aglomerări de concepte teoretice și metodologice care necesită o inventariere corespunzătoare. În compartimentul următor, realizând o prezentare amănunțită a noțiunilor din domeniu teoriei lecturii, se demonstrează complexitatea și ambiguitatea cercetărilor la tema dată.

1.3. Precizări terminologice în triada: obiectul lecturii – actul lecturii – agentul lecturii

Segmentul teoretic ce vizează fenomenul receptării literaturii artistice, adică interesul pentru conceptele de *lectură* și *cititor*, se caracterizează printr-o profundă indeterminare, multiple confuzii și suprapuneri terminologice. Toate acestea se datorează polisemiei noțiunilor cu care se operează, lipsa unui studiu explicativ, globalizant și fundamental, precum și din cauza numeroaselor viziuni teoretice ce s-au anunțat pe întreg parcursul secolului al XX-lea. Prin urmare, dimensiunea autoreflexivă a hermeneuticilor anti-intenționaliste este extrem de vastă și complexă, având un specific inter- și pluridisciplinar. Disciplinele de bază și direcțiile derivate de la acestea care studiază lectura sunt: istoria și critica literară, hermeneutica, pragmatica, retorica, poetica, științele comunicării, sociologia literaturii, sociocritica, psihologia literaturii, psihanaliza, psihocritica, semiotica, lingvistica, dialogismul, estetica [117].

La diferiți autori, termenii de *lectură*, *receptare*, *interpretare* sau *lector*, *cititor* apar în variate ipostaze teoretice. Mai mult ca atât, fiecare teoretician preocupat de explicarea și conceptualizarea acestui fenomen, încercând să clarifice lucrurile, ajunge, de regulă, să înainteze o nouă teorie sau ipoteză. Cu toate acestea, caracterul eterogen al metateoriei lecturii este justificabil, pentru că însăși opera literară, datorită complexității, mobilității și procesualității sale, este practic indefinibilă. În astfel de circumstanțe, domeniul interesat de actul lecturii și de agentul său, lectorul, rămâne a fi mereu la fel de actual.

Așadar, complexitatea noțiunii de *lectură*, diversitatea perspectivelor de interpretare a literaturii, eterogenitatea metateoriilor lecturii, condiționările social-filosofice multiple și alți factori ne-au determinat să reflectăm asupra acestui aspect al teoriei literare și să vedem posibilitatea unor delimitări și precizări terminologice. În continuare se demonstrează caracterul ambiguu al terminologiei din cadrul teoriei lecturii și se realizează o clarificare a acestora. Demersul presupune trei părți sau trei categorii terminologice în corespundere cu fiecare dintre elementele triadei: *obiectul lecturii* (opera), *subiectul lecturii* (cititorul – agentul lecturii, receptării și interpretării) și *actul lecturii* (ca proces și rezultat interpretativ).

Obiectul lecturii. Literatura se înfățișează ca o instituție de ansamblu prin care se monitorizează fenomenul literar-artistic în general, și anume procesul de creare, consemnare, receptare, teoretizare și valorificare a scrierilor de ficțiune de pretutindeni și din toate timpurile, iar unitatea fundamentală a mecanismului dat este opera literară. Această unitate de bază este însoțită întotdeauna de însemnări metaliterare. Scrierile critice, lucrările de istorie și teorie literară au ca scop să-i valorifice statutul estetic, să-i facă inteligibil mesajul, să-i consemneze poziția în cadrul literar global și, respectiv, să-i teoretizeze și să-i definească specificitatea [117].

De-a lungul timpului, datorită diversității de concepte și metode privind definirea termenului de literatură, opera literară la fel a fost definită din perspective multiple. Interpretarea operei ca un produs al unor factori exteriori sau, dimpotrivă, ca o unicitate, ca un univers particular, au fost polii între care au gravitat majoritatea teoriilor despre literatură. Aceste teorii pot fi reduse la două moduri fundamentale de studiu, unul care pune accent pe factorii extrinseci operei și al doilea ce privilegiază factorii intrinseci. De exemplu, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, romanticii percep opera ca pe o expresie a sufletului unui individ de excepție, adică a autorului. În acest context, Charles Augustin de Sainte-Beuve profesează metoda biografică orientată spre individualitatea psihologică a scriitorului. Mai târziu, formalisții și structuralisții, inspirați de cursul de lingvistică al elvețianului Ferdinand de Saussure, definesc literatura drept o operă de limbaj, ale cărei semnificații ideologice trebuie puse între paranteze. Factorii extrinseci (intenția autorului și intenția cititorului) sunt respinși și considerați ca fiind improprii textului literar, de aceea cititorul trebuie să fie preocupat de codul textului și nu de sensul acestuia. Odată cu promovarea ideilor structuraliste, termenul *text* îl substituie treptat pe cel de *operă literară*. Textul, considerat de unii și un produs cultural, devine în lumea modernă conceptul acaparator, integrator și definitoriu ce se află într-o surprinzătoare dinamică. În aceste circumstanțe, ale redefinirii operei ca text, receptarea capătă o importanță și mai mare. Datorită implicațiilor teoretice ale textualiștilor din jurul revistei *Tel Quel*, textul nu mai este definit ca o unitate finită și închisă, ci ca o unitate infinită și

deschisă, este o producere, o activitate de elaborare din care face parte atât scriitura, cât și lectura. Pentru Julia Kristeva opera literară devine un intertext sau un „corpus de texte care se declanșează în memoria cititorului în momentul lecturii unui fragment de text” [44, p. 252]. Termenul de *intertext* (din fr. *intertexte*) este derivat din conceptul de intertextualitate ce desemnează dialogul, relația dintre texte.

În eseu *Plăcerea textului*, Roland Barthes definește intertextul drept o „imposibilitate de a trăi în afara textului infinit – fie că acest text este Proust, sau ziarul cotidian, sau ecranul televizual: cartea face sensul, sensul face viața” [6]. În altă lucrare, *Gradul zero al scriiturii* (1953), teoreticianul francez lansează termenul de *scriitură*. Conform textualiștilor, scriitura nu indică un obiect încheiat, „ci o practică de producere, procesualitate, mișcare și devenire... Textul literar este un spațiu cu dimensiuni multiple, unde se îmbină și se contestă scriituri variate, nici una originală, prin urmare un spațiu deschis, intertextual, rezultat din citate de diferite origini... În aceste condiții, lectura devine o parte componentă a scriiturii, a cărei menire nu este de a transmite un anumit sens, ci de a invita cititorul să contribuie cu propriile sensuri” [44, p. 449].

Deja în cadrul orientărilor post-structuraliste, se revine la abordarea extrinsecă a operei literare, doar că de data aceasta teoreticienii și criticii literari nu sunt preocupați de identitatea autorului, dar de cea a cititorului. Se mută, astfel, accentul de pe textul immanent pe procesul de comunicare literară, respectiv pe semantic și receptarea literară. Potrivit lui Michael Riffaterre fenomenul literar nu este opera, dar și cititorul împreună cu reacțiile sale afective [85].

Chiar dacă în dicționarele de teorie literară unul din sensurile cuvântului text este cel de operă literară, noțiunile nu sunt echivalente. Opera literară este definită ca 1) o lucrare literară originală, cu valoare estetică ce creează un univers imaginar propriu și coerent, valorificând într-un grad înalt potențele limbajului artistic; 2) totalitatea creațiilor unui autor sau ansamblul scrierilor acestuia aparținând unui anumit gen [13, p. 170]. Alteori opera literară devine un „produs al imaginației scriitorului, născut dintr-o relație specială între realitate și concepțiile scriitorului cu privire la existență” [14, p. 98]. În timpul lecturii, așa cum au demon-

strat reprezentanții praghezi, „opera trece de la statutul său de obiect la statutul de obiect estetic...” [24, p. 187] Prin urmare, nu orice text devine operă literară. Dacă este un text literar o creație artistică originală hotărâște lectorul. Misiunea de a evalua textul în vederea acceptării sau infirmării statutului său de „Operă” se configurează din triplul rol pe care-l deține cititorul: *performeur*, complice, judecător [16, p. 60]. Altfel spus, nu există text în afara unui act de lectură și de receptare [117].

Forma și conținutul obiectului literaturii, precum și perspectivele de receptare estetică și abordare teoretică au fost supuse dintotdeauna unor modificări continue. Așa se face că astăzi creația literar-artistică a ajuns să fie identificată și explicată prin noțiunea de *discurs literar* (din lat. *discursus* – „alergare încoace și încolo”), respectiv, tot mai puțin se întrebuițează termenul de *operă literară*. Pe lângă specie a genului oratoric, discursul este înțeles și ca „expresia, forma operei literare, tehnicile folosite de narator pentru redarea evenimentelor și conținutului” [44, p. 41]. Cu acest sens de „expresie”, termenul *discurs* este folosit grație lui Émile Benveniste care, în *Probleme de lingvistică generală* (1966), îl definește drept orice enunț ce implică obligatoriu un vorbitor, un receptor, precum și intenția emițătorului de a-și influența interlocutorul, fiind, prin urmare, un fenomen supralingvistic, intersubiectiv [117].

Așa cum s-a menționat mai devreme, spre sfârșitul secolului al XX-lea, apar mai multe studii de orientare mixtă, care argumentează inevitabilitatea cercetării bilaterale: a factorilor intrinseci și a celor extrinseci. Opera literară este înțeleasă ca un dialog continuu între instanțele intra- și extratextuale, pe care Mihail Bahtin le numește „voci”. Deci, în contemporaneitate, opera literară este definită drept o comunicare specifică, un dialog la Mihail Bahtin, sau intertext la Julia Kristeva.

Se observă că noțiunea de *discurs* nu presupune răspunsul și influența cititorului asupra textului, în schimb, noțiunea de *dialog*, în maniera în care e conceptualizată de Mihail Bahtin, implică atât intenția vorbitorului, adică a autorului operei, cât și cea a cititorului. Din latină *dialog literar* (lat. *dialogus*, gr. *dialogos*) înseamnă „conversație, vorbire cu”, „a discuta”. Începând cu secolul trecut, dialogul a devenit o definiție foarte complexă, ajungând chintesența epocii contemporane. Savantul rus consideră că anume dialogul stă la baza compoziției operei literare

de factură modernă, nu doar fragmentele de vorbire directă, unde replicile personajelor sunt marcate cu linii de dialog, ci configurându-se ca o dimensiune internă a ei, ca o structură semnificativă. Potrivit lui Mihail Bahtin, romanul modern nu are o structură monologică, ci este o rețea de voci aflate într-un raport dialogic continuu.

Drept răspuns la multiplele posibilități de interpretarea a creației artistice, René Wellek și Austin Warren susțin că: „Ea (opera) nu este nici concretă (fizică, ca o statuie), nici mentală (psihologică, ca senzația de lumină sau durere), nici ideală (ca un triunghi). Ea este un sistem de norme, de noțiuni ideale care sunt intersubiective. Trebuie să se considere că ele există în ideologia colectivă, se schimbă odată cu aceasta și sunt accesibile numai prin experiențe intelectuale bazate pe structura sonoră a propozițiilor. (...) Structura, sensul și valoarea formează trei aspecte ale aceleiași probleme și nu pot fi separate în mod artificial.” [105, p. 72]

Încheiem reflecțiile la tema nominalizării operei literare anume cu noțiunea de *dialog*. În mod firesc, dialogul face trimitere la fenomenul de comunicare, iar comunicarea literară este transmiterea mesajului artistic de la autor la cititor prin intermediul limbajului literar-artistic, această noțiune ilustrează pe deplin modul de existență a operei [117].

Actul lecturii. Debutăm prin introducerea unui set de noțiuni, concepte și puncte de vedere avansate de teoreticienii din domeniu, anume termenii: *citire, lectură* (cu toate valențele ei: prima lectură, prima lectură-unică, prima lectură-dublă, (re)lectura, lectură virginală, lectura de gradul zero, lectură reversibilă, lectură intensivă, lectură extensivă, lectură obiectivă/subiectivă, lectură empatică/intelectuală), *interpreta-re, analiză, critică literară, exegeză, hermeneutică, înțelegere, receptare*. Termenii urmează să fie discutați într-o posibilă ordine cronologică în ceea ce privește procesul de receptare (cu pretenția de a fi ideală), ordine care se potrivește aproximativ și gradației de complexitate a conceptelor. Pentru început, este relevant să se explice diferențele dintre termenii *citire, receptare* și *lectură*. La prima vedere, aceștia par a fi într-o strânsă relație de sinonimie, unii autori ajung chiar să-i suprapună. Sunt însă o serie de particularități care semnalizează importante diferențe semantice.

Primul termen supus analizei este cel de *citire*, acesta desemnează unitatea minimală/primară a fenomenului receptării. Citirea presupune, în primul rând, acțiunea de a citi. În contextul cercetării teoriei lecturii, alegem să percepem citirea ca pe o posibilitate cognitivă specifică naturii umane pentru realizarea actului de lectură propriu-zis. În studiile de specialitate, de asemenea, se optează pentru utilizarea termenului de lectură în defavoarea celui de citire. O excepție în acest sens constituie lucrarea lui Radu Stanca *Problemele cititului*. Citirea desemnează capacitatea parcurgerii oricărui tip de text, nu doar a celui literar-artistic. Termenul de citire se referă și la silabisirea unui text, iar slovenirea e de la sine înțeles că nu poate fi nominalizată drept un act de lectură, pentru că lectura înseamnă un demers conștient, interpretativ și apreciativ [117].

Paul Cornea consideră că diferența dintre citire și lectură se rezumă la nivelul *performării*. Lectura e profundă, exercițiul unui profesionist interesat, iar citirea este superficială, nespecializată, activitatea unui cititor mai puțin inițiat [15]. Utilizând termenii lui Robert Escarpit, Paul Cornea grupează practicile curente ale lecturii în jurul a două modalități: hipologografică și hiperlogografică. Acestea pot fi înțelese ca două etape în formarea competenței lectorale. Prima constituie etapa inițială, atunci când lectura este încă stângace și dependentă, iar sensul se constituie în decursul unui act strict liniar, realizat de regulă cu voce tare sau semivoce. Pe când a doua modalitate se manifestă prin recunoașterea simultană a mai multor cuvinte, iar lectura nu mai este dependentă, ci funcțională și silențioasă. Nu este adecvat să se contrapună importanța celor două modalități de lectură, pentru că „toți începem prin descifrare și recunoaștere, numai că unii rămân la citirea hipologografică, iar alții ajung s-o depășească” [15, p. 136]. Trecerea secvențială de la lectura hipo- la cea hiperlogografică corespunde în mod ideal (în condiții de școlarizare și culturalizare optime) cu trecerea de la etapa copilăriei și adolescenței la faza maturității cititorului. Și totuși, Robert Escarpit susține că singura lectură autentică este cea hiperlogografică. În alți termeni, prima modalitate de lectură desemnează activitatea cititorului de rând, iar cea de-a doua – activitatea cititorului avizat. Deci, lectura se explică prin noțiunea de citire (din lat. *lectura*

înseamnă „citire”), dar nu se echivalează cu aceasta, prima reprezentând un exercițiu mai avansat.

În dicționarele de specialitate, termenul de lectură este explicat ambiguu sau este chiar omis în favoarea celui de lector, iar acesta din urmă este identificat, la rândul său, cu noțiunea de cititor. Adrian Costache, în *Dicționar de termeni, concepte și idei literare* (2010), se distanțează de această perspectivă de a echivala lectura cu citirea și o definește ca pe o „acțiune prin care un cititor pătrunde în lumea unui text” [17, p. 76]. Teoreticianul îmbracă în explicații accesibile termeni și concepte ca: explorarea textului literar, funcțiile lectorului, ipostaze ale receptării unei opere, înțelegerea textului, lectura operei, relația emițător – receptor în textul literar, schema comunicării, situația de comunicare ș.a. Un alt exemplu în acest sens este *Dicționarul de teorie literară. 1001 de concepte operaționale și instrumente de analiză a textului literar* (2018), în care Aliona Grati elaborează o perspectivă de ansamblu asupra tuturor conceptelor vizate și oferă o impunătoare bază terminologică pentru cercetările din domeniul teoriei literare. Astfel, printre cele 1001 de concepte, lectura este definită în felul următor: „actul de a citi [...] și operația de descifrare a semnificațiilor expresiei și de înțelegere a conținutului” [44, p. 270].

Cât privește relația dintre lectură și receptare aceasta este un raport de ordin general – particular. Noțiunea de *receptarea* este mai cuprinzătoare decât cea de *lectură*, termenul din urmă desemnând doar contactul cu texte scrise, pe când cel dintâi se referă și la texte transmise oral. Cea mai pertinentă observație a lui Paul Cornea în acest sens este că lectura servește textul, iar receptarea – cititorul. „Termenul de *receptare* sugerează, în special, relația subiectului față de text, pe când cel de *lectură*, modul în care e configurat textul, în obiectivitatea sa. Prin urmare, noțiunea de *lectură* privilegiază ceea ce textul conține, pe când noțiunea de receptare – ceea ce subiectul reține” [15, p. 4]. După Hans Robert Jauss, diferențele dintre lectură și receptare se rezumă la gradul de incluziune a celor două. Lectura presupune efectul condiționat de text, în timp ce receptarea se referă la sensul constituit de destinatar în dependență de orizontul său de așteptare. Se va demonstra în partea a doua a studiului de față că această deosebire subtilă este foarte

importantă pentru clasificarea teoriilor despre lector și lectură în două categorii distincte. Receptarea este conceptualizată de Aliona Grati ca un „complex de stări afective, de atitudini volitive, emoționale și intelectuale, care se asimilează asocierii de către cititor sau de către o colectivitate de cititori a unei opere literare. Procesul receptării presupune mai multe elemente și etape, dintre care trebuie menționate: atitudinea, impresia artistică, contemplarea estetică și, nu în ultimul rând, valorizarea operei literare sau artistice...” [44, p. 417]. Așadar, diferențele de semnificații dintre conceptele *lectură* și *receptare*, în majoritatea dicționarelor și studiilor de teorie literară, sunt de nedeterminat. Cu toate acestea încercăm să înțelegem *lectura* ca pe un act de parcurgere a textului literar, iar *receptarea* ca pe rezultatul parcurgerii, ca pe un ansamblu de reacții ale cititorului real față de text. Observăm că, din punct de vedere cronologic, *lectura* anticipă *receptarea*: cauza precede efectul [117].

Întrucât din etimologia cuvântului *lectură* se profilează două direcții semantice – 1) „a împreuna”, „a reuni”, „a aduna” literele și cuvintele pentru a găsi sensul și 2) „a discuta”, „a pălăvrăgi” – adesea cuvântul *lectură* este folosit și cu sensul de *interpretare*. Paul Cornea însă deosebește *lectura* de *interpretare*. „A citi înseamnă a parcurge textul liniar, stopând efortul în momentul încheierii; a interpreta înseamnă a reciti textul de mai multe ori, pentru a-l stăpâni în detalii. Lectura e grăbită, disponibilă investirii afective, sensibilă la anecdotic, interesată îndeosebi de ce se întâmplă; interpretarea e atentă, circumspectă, ia distanța critică față de text, vrea să clarifice de ce și cum; cea dintâi caută mai ales să afle, ultima – să motiveze” [15, p. 249]. *Lectura* e personală și nu are un scop pre-determinat, e de dragul plăcerii. *Interpretarea*, la rândul ei, nu exclude plăcerea, dar are un scop demonstrativ, e instrumentalizată. „Lectura manifestă adevărul subiectiv al cititorului, interpretarea caută să producă un text adjuvant, un comentariu, năzuind să fie «recunoscut», să fie creditat cu «autoritate» în cadrul sistemului literar, eventual și la nivelul societății” [17, p. 270-271]. În terminologia Noii critici, *lectura* este o parcurgere distanțată a textului (*distant reading*), iar interpretarea se apropie cu meticulozitate de text (*close reading*). Iată de ce interpretarea este unul din conceptele de bază ale criticii literare. În

opinia lui Paul Cornea, lectura și receptarea anticipă interpretarea care este o explicație post-factum a textului.

Tot la acest capitol se referă și noțiunile de *comprehensiune*, *pătrundere*, *(re)lectură* și *critica literară*. Dacă citirea este forma primară, atunci critica literară este forma superioară a receptării. Din latină prin *criticā* se înțelege „a judeca, a dovedi”. Funcțiile criticii „constau în a discuta literatura” [44, p. 112], a reacționa și a răspunde fenomenului literar-artistic. Critica literară descoperă structura operei, sensul și semnificațiile acestea, stabilește valorile și configurația ei. În secolul al XX-lea, teoria literaturii s-a orientat spre cititor și l-a „chemat să răspundă” textului literar. În cele din urmă, unii cititori au ales să facă din această practică o profesiune. Criticul și teoreticianul literar au fost mai întâi lectori ca mai târziu să devină re-cititori/re-scriitori. Diferența esențială dintre critic și lectorul obișnuit rezidă în tipurile de lectură pe care le aplică. Determinată de capacitatea creatoare impunătoare, prima lectură a criticului literar va fi, de fapt, una dublă și lentă, pe când lectorul obișnuit va aplica una lineară și rapidă – o primă lectură-unică, în termenii lui Matei Călinescu. Ca formă de receptare, critica este studiată pe larg de către Ecaterina Mihăilă în *Receptarea poetică* (1980) [13].

Dacă critica literară este un tip de lectură aplicată, atunci hermeneutica este teoria lecturii. Hermeneutica este un concept central în critica literară contemporană, mai ales în cea de orientare fenomenologică ori în teoria receptării. Hermeneutica poate fi identificată cu exegeza (comentare, explicare de sensuri, texte). Prima se referă la principiile și regulile de interpretare, ea este știința și metodică interpretării, în timp ce exegeza constituie aplicarea practică a regulilor hermeneutice, interpretarea propriu-zisă. „Hermeneutica este teoria exegezei; exegeza – o hermeneutică aplicată” [44, p. 221].

Multiplele noțiuni și concepte ce fundamentează teoria lecturii uneori se suprapun, altele se contrazic. Acest fapt împiedică teoretizarea și înțelegerea definitivă a fenomenului receptării, de asemenea, stagnează orice încercare de a sistematiza conceptele într-o bază terminologică unică. În anumite contexte, o soluție ar fi utilizarea conceptului didactic *explorarea textului literar*, care înglobează toate etapele receptării și definește ansamblu de procedee necesare pentru înțelegere-

rea, comentarea sau analiza operei. Formula „explorării” cuprinde atât etapa inițială a receptării literare (înțelegerea lecturii), cât și demersuri care permit o lectură competentă (aprofundarea textului). Lectura/lecturile textului se constituie în primele demersuri ale explorării, ceea ce presupune familiarizarea cu primele elemente de înțelegere ale textului și care formează cititorului o percepție globală despre lucrare. Etapa următoare presupune o observare atentă a gramaticii textului. Etapele explorării textului literar pot fi subsumate la trei întrebări: 1) Despre ce se vorbește în text? 2) Cum se vorbește în text? 3) Ce părere am despre ceea ce se vorbește în text? Așadar, prin conceptul de lectură se înțelege nu numai un exercițiu de citire sau o totalitate de reacții ale publicului, dar și o desfășurare, o transformare a textului literar într-o operă literară, adică concretizarea și determinarea valorii ei estetice. Procesul comunicării literare îl cuprinde pe cel al lecturii, dar și pe cel al „răspunsului”. Prin urmare, nu se poate stabili o graniță între *lectură* și *receptare*, putem doar concretiza că în primele etape ale realizării comunicării literare accentul cade pe activitatea de lectură și înțelegere, iar la următoarele niveluri activitatea cititorului se focalizează mai mult pe interpretare și receptare.

Subiectul lecturii. *Cititorul* și *lectorul* sunt termenii de bază ce desemnează agentul lecturii. După frecvență, termenul de *cititor* este mai des utilizat în studiile de specialitate. Cu toate acestea, niciun studiu sau dicționar de teorie literară nu stabilește delimitări semantice clare între cei doi termeni, aceștia mereu fiind percepuți ca sinonime. *Cititor* este un termen generic ce desemnează persoana care citește. Mai întâi de toate, cititorul este destinatarul mesajului literar și reprezintă instanța esențială în procesul comunicării literare, conferind, prin lectură, un sens ansamblului de semne din care se alcătuieste textul literar.

Se deosebesc mai multe categorii de cititori, stabilite în funcție de variate criterii, de aici și complexitatea teoretică a domeniului dat. Ioan Fărnuș recunoaște că „definirea conceptului de cititor suferă ori de câte ori se evită realizarea unei diferențe între diversele ipostaze în care apare, evident în funcție de gradul de ficționalizare. Perceput ca „persoană”, „funcție”, „competență”, „strategie textuală” etc., conceptul de cititor nu admite o explicație exhaustivă și aceasta se datorează tocmai

naturii sale ambivalente, el fiind, în același timp, trăitor în ficțiune și în istorie” [36, p. 36]. Deosebim, astfel, cititorul actualizat/fictiv, cititorul abstract/virtual și cititorul real/concret. Această diferență semantică la fel indică necesitatea deosebirii între cele două direcții ale metateoriei lecturii. Teoriile apărute pe parcursul secolului trecut se referă la diverse categorii și concepte de cititori, majoritatea însă sunt orientate spre studiul cititorului virtual sau al celui real. Mai puțin interes a stârnit cititorul actualizat [117].

Cititorul actualizat (denumit și înscris, caracterizat, dramatizat sau fictiv) este acea instanță intratextuală ce se concretizează prin adresare directă: „iubite cititorule”, „dragă cititorule” etc. Ioan Fărnuș susține că acest tip de cititor, căruia îi dedică un studiu întreg (*Privind înapoi, cititorul. Ipostaze ale lectorului în proza românească*, 2013), este cel mai clar semn pe care un cititor real îl poate primi pentru a se actualiza. „Uneori el poate fi folosit doar ca un termen de comparație, un fel de cititor ironizat (*mock reader* la Walker Gibson), folosit așadar ca modalitate de a actualiza un obicei de lectură contemporan autorului, fie un tip de lector pe care opera îl respinge” [36, p. 37]. Importanța acestui tip de cititor rezidă în actualizarea unei posibilități interpretative, de vreme ce este prima opțiune de ficționalizare, primul indiciu oferit cititorului real de către scriitor. Acest termen nu trebuie confundat cu cititorul virtual. Cititorul fictiv actualizează doar o perspectivă asupra operei.

În continuare propunem spre analiză alte noțiuni care se intersec-tează semantic cu cel de cititor și care sunt utilizate de către teoreticienii literari pentru a nominaliza persoana concretă, cea căreia i se adresează mesajul literar:

Destinatar sau *adresant* (fr. *destinataire* = „destinatar”, cf. lat. *destinare* = „a fixa, a lega, a destina”) este un termen preluat din științele comunicării și denumește persoana căreia i se trimite, i se adresează, i se încredințează ceva. „Cel căruia i se adresează mesajul transmis de un emițător în actul comunicării. În contextul dat: cititorul unei cărți, ascultătorul unei piese muzicale, privitorul unui tablou sunt niște destinatari ai operei respective” [24, p. 106].

Receptorul (din fr. *recepteur*, din lat. *receptare* = „a primi”) este cel care receptează un mesaj transmis de un emițător. „Element fundamen-

tal al unei situații de comunicare, care primește mesajul de la emițător și îl decodează” [44, p. 418]. La analiza semnificațiilor termenului dat din alte domenii se observă că perechea *receptor/receptare* presupune nu numai operația de captare a semnalelor de orice natură, dar și înregistrarea, transformarea, evaluarea acestora și confirmarea receptării printr-un semnal orientat către emițător, în cazul de față se are în vedere răspunsul cititorului.

Interpretul (tălmaci, translator, comentator, exeget, interpretator) este persoana care traduce simultan și oral ceea ce spune cineva într-o altă limbă sau persoana care explică și comentează un text.

Hermeneutul este specialistul în hermeneutică, cel care se ocupă de știința sau metoda înțelegerii și interpretării textelor vechi, exprimate într-un limbaj criptic.

Exegetul desemnează persoană care se ocupă cu descifrarea, interpretarea textelor.

Comentatorul reprezintă persoană care interpretează o operă literară, autorul de comentarii.

Termenul *consumator de literatură* (uneori *client* în cazul literaturii de masă și în studiile de sociologie literară) a fost preluat din domeniul economiei politice și introdus în teoria literară de către Paul Valéry în pereche cu cel de *producător*, pentru a substitui cuplul scriitor – cititor.

Noțiunea de *public* se referă la o colectivitate de cititori (spectatori în cazul teatrului). Din aceeași categorie fac parte și noțiunile de *auditor* și *ascultător(i)* și denumesc ascultătorul, receptorul literaturii orale sau al lecturii cu voce tare.

Coautor. Începând cu studiile lui Roman Ingarden și ale lui Wolfgang Iser, care descoperă în structura operei așa numitele „zone de nedeterminare” și, respectiv, „spații albe”, cititorul capătă o nouă funcție, cea de cooperare, devenind astfel co-autorul operei.

Utilizator, acest termen este preluat din domeniu tehnologiilor informaționale și se folosește mai ales în contextul tehnologizării masive din ultimele decenii, acum lectura se realizează tot mai mult prin intermediul diferitor dispozitive digitale (*E-Reader*-ul, *audio-book*-ul, tableta, telefonul digital, computerul și laptopul). Așadar, cititorul devine treptat un utilizator al literaturii digitale.

Recititor, termenul îi aparține lui Matei Călinescu și va fi analizat în perspectiva *teoriei (re)lecturii* într-un subcapitol aparte.

În fine, s-a observat că de-a lungul veacurilor conglomeratul de problematici legate de lectură și efectele ei au transformat-o într-un fenomen extrem de complex cu o constantă creștere a interesului față de mecanismele care o ajustează. Cercetătorii secolului al XX-lea au fost primii care au conștientizat necesitatea stridentă a conceptualizărilor la tema dată. Astfel, s-a produs o explozie de modele teoretice, concepte și noțiuni ce normează și pun în valoare lectura din cele mai variate perspective, ceea ce constituie deopotrivă o inconveniență și un avantaj. Acest fapt relevă adevărul că discursul teoretic despre literatură se află într-o căutare neîncetată a identității sale.

1.4. Existența operei literare Perspective și ipoteze teoretice

Modul de existență a operei literare a fost dintotdeauna o problemă epistemologică foarte complicată. Ce este de fapt opera literară? Cum își revendică ea existența? Cât de întemeiată este ideea că obiectele artistice își trăiesc propria „viață” la fel ca ființele sau alte categorii de obiecte materiale și ideale? De vreme ce până la momentul actual nu s-au oferit răspunsuri pe deplin satisfăcătoare, respectivele interpelări rămân a fi mereu actuale. Complexitatea definirii operei literare și incertitudinea în determinarea modului ei de existență sunt două probleme direct proporționale. Prin urmare, depășirea acestei dileme clasice ar rezolva mai multe probleme legate de înțelegerea, interpretarea și valorificarea pertinentă a literaturii artistice.

Opera literară constituie o realitate specifică, complexă și controversată. Așa se explică faptul că numeroasele mișcări teoretice care au încercat să o definească și să-i stabilească particularitățile sunt total sau parțial antinomice. Printre cele mai hotărâtoare direcții se numără: platonismul, biografismul, formalismul, conținutismul, structuralismul, deconstructivismul, dialogismul ș.a. În funcție de aceste abordări, se pot identifica mai multe modele de existență a operei literare. Gheorghe Crăciun, în studiul *Introducere în teoria literaturii* (1997), reamintește că opera literară poate fi înțeleasă în sens triplu: ca o armonizare dintre formă și conținut, ca o structură sau un sistem imanent și ca o relație de lectură. În cursul istoriei, pe lângă aceste trei modele de bază, s-au perindat și alte teoretizări [20, p. 105]. De exemplu, în gândirea tradițională, opera este văzută ca un „artefact”, la romantici este echivalată cu intenția/conștiința autorului, pentru hermeneuții psihanalisti opera nu reprezenta altceva decât subconștientul creatorului, iar la moderni și postmoderni existența operei literare se relevă prin trăirea și „răspunsul” cititorului față de cele citite. După Gheorghe Crăciun, toate modelele referitoare la existența operei literare sunt de fapt perspective subiective „constituite, însă în paradigme cu o valoare intersubiectivă general acceptată” [20, p. 122]. Conform teoriei falsificării a lui Karl Popper, perspectivele de interpretare a creației artistice au un anumit termen de

valabilitate, astfel, la un moment dat își pierd capacitatea de convingere fiind substituite de altele noi. Anume în felul acesta se succed modalitățile de existență a operei literare și tocmai acest criteriu reprezintă condiția fundamentală a cercetării științifice în sfera literaturii [119].

Așadar, concepția clasică consideră opera literară un „artefact”, un obiect material așa cum este sculptura, pictura și arhitectura. Această părere este nesatisfăcătoare pentru că nu vizează în niciun fel literatura orală, despre care nu se poate afirma că nu există, chiar dacă nu e concretizată într-o formă materială. Dacă s-ar ține cont de această concepție, atunci fiecare exemplar în parte, fiecare ediție tipărită ar reprezenta o altă operă, iar distrugerea unui singur exemplar ar însemna dispariția operei respective în general. Prin urmare, nu se poate echivala opera literară cu varianta ei tipărită, ea există în afara artefactului. Teoreticienii René Wellek și Austin Warren consideră că artefactul conține elemente străine operei propriu-zise, aceste elemente alcătuiesc paratextul și au o pondere semnificativă mai ales în literatura postmodernă. În același timp, nu se poate infirma ideea că scrisul asigură consemnarea creațiilor literare în cursul istoriei. Cititorii diferitor generații (aproape) mereu pot reveni la varianta inițială a textului. Pe când opera transmisă pe cale orală, de la un receptor la altul, suferă modificări pregnante, atât la nivel de conținut, cât și la nivelul formei. În cazul în care varianta originală se pierde sau devine inaccesibilă în timp, execuțiile ulterioare pot fi nepotrivite operei propriu-zise. Astfel, datorită invenției lui Johannes Gutenberg se poate asigura continuitatea tradiției literare. Mai mult ca atât, la diferite etape istorice, forma grafică a textului literar devine parte integrantă a operei. Exemple pertinente în acest sens sunt caligramele lui Guillaume Apollinaire, poezia lettristă a lui Isidore Isou, poezia concretă a lui Anatol Knotek, romanul *Tristan Shandy* din secolul al XVIII-lea, în care scriitorul Laurence Sterne introduce intenționat pagini albe. Un procedeu asemănător comportă și romanul *Țesut viu. 10×10* semnat de Emilian Gălaicu-Păun. Forma grafică constituie și un reper la analiza textelor și un principiu al delimitării genurilor.

Altă concepție susține că poemul există doar atunci când este citit cu voce tare. Lectura cu voce tare, argumentează Ernest Legouvé în *L'art de la lecture* („Arta lecturii”), oferă o posibilitate de analiză pe care lectura

silențioasă nu o va cunoaște niciodată [61, p. 88]. Această judecată este și ea parțial inadmisibilă, pentru că opera nu-și pierde existența atunci când nu este verbalizată, ci se află într-o stare latentă, în așteptarea lecturilor ulterioare. Opera ia ființă o singură dată, atunci când este creată, nu la fiecare nouă lectură. În timpul lecturii viața operei este resuscitată și completată. Romanele, de pildă, nu sunt citite cu voce tare, dar aceasta nu înseamnă că ele nu există și că, din cauza dimensiunilor lor, nu pot fi concretizate în „prezentul” lecturii. Italianul Luigi Pareyson tratează problema existenței operei literare într-un mod cu totul deosebit. În studiul său *Eстетica. Teoria formativității* (1977) se întrevide ideea că poemul, drama și romanul își manifestă existența diferit. Poezia este executată de către declamator, prin urmare își denotă trăirea prin citirea cu voce tare, drama se cere a fi revelată prin jocul actorului, iar narațiunii îi este specific lectura silențioasă. „Nu există acces spre opera de artă decât prin intermediul execuției ce i se dă, fi că această muncă este împărțită între un intermediar și un ascultător sau spectator, fie că se găsește adunată în întregime în lectorul care are acces direct la operă. Astfel, nu pot să citesc o poezie fără a o spune sau declama în gând, așa cum cred că trebuie să fie rostită, nici să citesc o dramă fără a o reprezenta pe cont propriu pe scena ideală așa cum cred eu că trebuie reprezentată” [75, p. 293]. Aceași idee se regăsește și la cercetătorii români, de exemplu, la Radu Stanca în *Problemele cititului*. Deci, atât drama, cât și poezia își pot revela existența nu numai prin recitare sau reprezentație scenică, ci și prin lectura obișnuită, silențioasă. „Dacă e adevărat, cum se spunea altădată, că o comedie bună nu se poate judeca decât la lumina lumânărilor, nu e mai puțin adevărat că nu se poate da un verdict în privința ei decât prin lectură. De strălucirea, de vivacitatea acțiunii unei piese de teatru îți dai seama în timpul reprezentației, prin lectură, de trăinicia ei” [35, p. 48].

O altă viziune despre „viața” operei literare se conturează în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Hermeneuții intenționaliști, adepții metodei biografice și ai criticii genetice, consideră opera literară o expresie a identității, a conștiinței scriitorului. Mai târziu, sub influența psihanalizei lui Sigmund Freud, existența operei literare se fundamentează pe realizările inconștiente ale autorului. În lucrarea *Teoria literaturii* (1967), René Wellek și Austin Warren susțin totuși că: „Semnificația

totală a unei opere literare nu poate fi definită numai prin semnificația acesteia pentru autor și contemporanii lui, ea este mai degrabă, rezultatul unui proces de creștere, adică al istoriei aprecierilor critice făcute de numeroșii ei cititori în decursul vremurilor.” [105, p. 71]. Printre hermeneuticele anti-intenționaliste se înscriu și cercetările sociologului francez Robert Escarpit, prin care se înțelege că lumea fictivă există într-o strânsă corelație cu realitatea socială. Tot aici, realismul socialist ajunge să substituie indispensabilitatea formei cu superioritatea conținutului, adică cu mesajul ideologic.

Idea că opera literară este o asociere obiectivă între formă și conținut cunoaște cercetări multiple, unele echilibrate, altele disproporționale. Această modalitate de existență a operei literare apare odată cu critica romantică germană, cu Samuel Taylor Coleridge și simboలిști francezi De Sanctis și Benedetto Croce [20, p. 125]. La Benedetto Croce conținutul este deja formă, la Stéphane Mallarmé conținutul este un efect al formei, iar la Paul Valéry – o formă impură/mixtă. Interesul pentru formă crește progresiv spre sfârșitul secolului al XIX-lea, dar își atinge apoteoză abia la începutul secolului al XX-lea, atunci când se profilează o mișcare teoretică aparte, numită prin analogie *formalism*. Pentru formaliștii ruși, opera literară este doar formă. Viktor Shklovsky consideră conținutul doar un aspect al formei, iar literaritatea artistică se compune din forme și procedee. În cursul deceniilor următoare, anii '20 – '40, se fac cunoscute și opiniile reprezentanților formalismului american: promotorii Noii critici. De pildă, John Crowe Ransom deosebește între *textură* și *structură*. Prima dimensiune reprezintă substanța concretă a operei provenită din substanța concretă a realității, cea de-a doua marchează activitatea structurală. Pentru Yvor Winters forma este o componentă morală, iar pentru Oskar Walzer opera este o formă plăsmuită, sensibilă, o formă care poate fi doar trăită, nu adresată rațiunii, deci opera este o structură omogenă, complexă formată din influența formei interioare, spirituale asupra formei exterioare, stilistice [20, p. 107-108]. Paralel cu mișcarea de natură formalistă din contextul american, în Europa, datorită activității Cercului lingvistic de la Praga, apare un nou model de existență a operei literare numit *structuralism*. Alături prin anii '30 din revendicările formalismului rus, fenomenologia lui Edmund Husserl și filosofia formelor a lui Ernst

Cassirer, structuralismul se face cunoscut mai ales în Polonia și Cehoslovacia. În contextul praghez, determinarea strict formală și lingvistică a operei este depășită și se promovează o viziune estetică totalizantă. „Opera devine astfel o totalitate compusă din diferite straturi eterogene” [20, p. 109]. Reprezentantul de bază al structuralismului este polonezul Roman Ingarden. Potrivit filozofului polonez, opera nu este nici ideală, nici materială, ci este intențională. „Prin forma ei internă de organizare, opera integrează intenții (ale creatorului) pe care lectura le actualizează, le face reale” [ibidem]. Acum opera devine structură, care se manifestă și se completează datorită experienței estetice a cititorului. Patru straturi alcătuiesc sistemul operei: 1) formațiunile fonetice ale limbii; 2) semnificația cuvântului sau sensul frazei; 3) obiectele reprezentate; 4) imaginile prin care e înfățișată lumea reprezentată. Ultimul strat aparține în egală măsură atât operei, cât și cititorului. Straturile sunt rețele cu goluri și plinuri, pentru că informațiile oferite de text sunt mereu incomplete. „Conștiința și sensibilitatea cititorului au rolul de a completa aceste insuficiențe, transformând indeterminarea obiectivă a operei într-o determinare subiectivă. Apare astfel obiectul estetic care nu este altceva decât opera literară concretizată într-un act de lectură” [20, p. 110]. De menționat este faptul că modalitatea în care se actualizează opera literară nu reprezintă decizia deliberată a cititorului, ci se conține ca o strategie de lectură chiar în structura operei propriu-zise. Deci, prin actul de lectură opera trebuie să devină ea însăși, nu alta, fiecare creație literară presupune automat și un propriu „ghid de lectură”. În felul acesta, cititorul va realiza o interpretare adecvată și care nu va fi străină textului. Observăm că datorită structuralismului s-a renunțat la tradiționala distincție dintre formă și conținut, care în critica tradițională cauza exagerări inadmisibile. Acum se fac pași semnificativi spre teoriile autentice despre cititor.

În perioada de după structuralism se formează o nouă modalitate de existență a operei literare. Post-structuralismul a legat existența operei literare de intenția nemijlocită a cititorului, aruncând astfel perspectiva de abordare a literaturii într-un alt tip de extremă. Mai ales în spațiul anglo-saxon, fenomenul a fost cercetat și conceptualizat prin numeroase studii, intitulate generic *Reader-Response Criticism*. După Jonathan Culler, sensul operei literare este chiar experiența cititorului,

iar interpretarea unei creații artistice se rezumă la a reconstitui istoria lecturii ei [21]. Cronologic, post-structuralismul s-a impus în a doua jumătate a secolului al XX-lea prin deconstructivism, studiile de gen, postcolonialism și Noul istoricism [119].

Ținând cont de toate modalitățile și perspectivele amintite, se constată faptul că modul în care există opera literară rămâne a fi un segment problematic și indefinit. Fără îndoială, opera nu este doar experiența și subconștientul autorului, nu se rezumă doar la formă sau conținut și nu reprezintă numai trăirea și receptarea cititorului. Într-adevăr, creația literară începe să trăiască odată cu lectura, dar lectura nu o definește în totalitate, nu se identifică cu aceasta, lectura este un act particular [119].

Veșnica dilemă a extremelor teoretice readuce în discuție antagonismul clasic: abordarea intrinsecă și abordarea extrinsecă. În terminologia modernă a textualiștilor, această opoziție este cunoscută ca abordare intratextuală și abordare extratextuală. Așa fiind, modalitățile amintite se racordează cu una dintre aceste extremități. Pe de o parte, formalistiții, structuraliștii și adepții Noii critici promovează un tip de *close reading* („lectură strânsă”, atentă, intratextuală), iar pe de altă parte, istoricii, sociologii, psihanalistiții și deconstructiviștii susțin „citirea distantată”, extratextuală, un tip de *distant reading*. Opera literară poate fi privită ca o construcție intrinsecă ce există prin relații extrinseci. În acest sens, unii teoreticieni ai secolului trecut propun modele eclecticice de existență a operei literare. De pildă, după modelul preluat de Roman Ingarden din științele comunicării și Teoria informației, viața operei este întreținută printr-un act de comunicare specifică care întrunește, chiar dacă secvențial, toate instanțele intra- și extratextuale: Emițător – Cod – Canal – Mesaj – Receptor [53]. În teoria lui Mihail Bahtin opera literară își exprimă existența printr-un dialog continuu între mai multe „voci” [4]. Iar câteva decenii mai târziu, odată ce se fac publice discursurile Juliei Kristeva, opera literară devine intertext, sau chiar un hypertext (în contextul actual al digitalizării masive). Tot din încercarea de a evita extremele prejudiciabile, în cursul secolului trecut apar mai multe discipline conciliante, cum ar fi: dialogismul, sociocritica, psihocritica ș.a.

Până la urmă, toate modalitățile de existență a operei literare nu sunt altceva decât niște perspective de lectură particulare și nu pot fi

realizate decât printr-un act concret de lectură. Așa se explică faptul că începând cu a doua jumătate a secolului trecut, practic concomitent cu hermeneuticele anti-intenționaliste, apare o dimensiune autoreflexivă a lecturii, pe care o numim metateoria lecturii, teoria despre teoriile lecturii și ale receptării.

Opera nu este un fapt empiric, nici ideal, nici un obiect al experienței, ea are viață, se naște, trăiește și moare. Sunt și opere nemuritoare, acestea își păstrează vivacitatea datorită trăsăturilor sale structurale deosebite, identitățile lor formale devin atemporale. „Deși, produs al unui autor, opera își părăsește condiția dependentă în care se găsește în cursul procesului de creație pentru a deveni obiect artistic oferit, ca orice altă existență, percepție și interpretare. Existența operei se revelează într-o relație și aceasta este lectura” [20, p. 104]. Astfel, spre deosebire de alte obiecte materiale, susține Yuri Lotman, opera literară finită devine un produs al realității ce nu își pierde calitățile ideale, ea are o natură dublă: 1) ca obiect artistic, pentru că lumea ei se relevă în seria actelor de conștiință și 2) ca obiect material, fiindcă se obiectivează concret ca limbaj. Iar dacă se ține cont și de ultima modalitate de existență a operei literare – ca o strictă relație de lectură, prin care se afirmă că „opera literară este un obiect artistic, concretizat în discurs și predestinat lecturii, receptării și interpretării” [32, p. 40] – se ajunge la concluzia că opera are de fapt o triplă natură: ca obiect artistic-ofert (creație artistică), ca obiect material concretizat în discurs (operă artistică) și ca obiect estetic (receptarea artistică). Este evident că cititorul este acela care, prin actul său de lectură, îi acordă textului realitate și sens. Totodată opera „nu este un corp neînsuflit cărui trebuie să i se adauge sau să i se împrumute o viață, ea este mai degrabă o existență vie, care cere să trăiască din nou și mereu” [75, p. 3]. Umberto Eco argumentează că opera este deschisă multiplelor interpretări, astfel cu cât este citită mai mult, cu atât devine în mai mare măsură ea însăși, își dezvoltă propria viață.

În concluzie, opera literară este un produs al realității, determinat în timp și spațiu. Deci, ca și orice alt obiect real își are propria existență. Trăirea îi este influențată nu numai de circumstanțele apariției sau de particularitățile formale și de conținut, ci în mare parte de contextul receptării. În acest subcapitol s-au enumerat toate perspectivele asupra

modului de existență a operei literare. S-a urmărit să se demonstreze că „viața” unei creații literare se prezintă totuși ca un ansamblu de perspective de abordare. Fiecare dintre aceste tipuri de lectură sunt situate la diferite grade de adecvare față de operă.

În continuare discursul teoretic se va orienta către cea mai recentă modalitate de existență a creației literare, anume opera literară ca o strictă relație de lectură. Această posibilitate de ilustrare a vieții și continuității fenomenului literar este recunoscută în unanimitate de toate comunitățile științifice contemporane. Celelalte modalități analizate în subcapitolul de față reprezintă mai degrabă niște moduri de construcție artistică. Se poate vorbi despre existența operei literare doar după momentul conceperei ei, moment în care cititorul vine să actualizeze construcția scriitorului. Cititorul oferă modalitatea de existență a operei literare, iar autorul propune o modalitate de creație. În alți termeni, este vorba despre *poetică* și *estetică*.

1.5. Lectura ca mod de existență a operei literare

Convingerea potrivit căreia lectura constituie modul de existență a operei literare este de dată recentă. Abia începând cu a doua jumătate a secolului al XX-lea au apărut mai multe cercetări care au năzuit să justifice, să teoretizeze și să aplice la studiul operei literare o nouă concepție, cea din perspectiva actului de lectură și a cititorului. Așa cum bine s-a văzut în subcapitolul precedent, problematica definirii operei literare și, în consecință, dificultatea stabilirii modului ei de existență s-a bucurat de clarificări variate, obținute prin intermediul metodelor inerente domeniului literar sau celor transcendente. „Sunt indivizi pentru care opera de artă trăiește mai mult prin conținutul ei, alții, pentru care ea există mai degrabă prin organizarea ei formală. Unii care se abandonează sentimentelor lor și, în fine, alții care formulează judecăți cu privire la structura operei sau emit aprecieri în legătură cu valoarea ei” [103, p. 351]. Și totuși niciuna dintre aceste modalități nu s-a dovedit a fi satisfăcătoare. „Opera literară nu este niciun fapt empiric – în sensul că nu este starea de spirit a unui individ sau a unui grup de indivizi – niciun obiect ideal imuabil, cum este, de exemplu, triunghiul. Opera literară poate deveni obiect al experienței; ea este, recunoaștem, accesibilă numai prin experiența individuală, dar nu este identică cu nicio experiență” [105, p. 206].

De remarcat este adevărul că fiecare dintre modalitățile enumerate nu se poate realiza decât printr-un act concret de lectură. Totodată, lectura realizată de către un cititor nu poate fi considerată opera însăși. „Este adevărat, desigur, că poemul poate fi cunoscut numai prin trăiri individuale, dar el nu este identic cu o astfel de trăire” [ibidem]. S-a văzut în subcapitolul anterior că teoreticianul Gheorghe Crăciun, sistematizând și generalizând foarte mult perspectivele precursorilor săi, ajunge la concluzia că sunt trei categorii de modele, fiecare percepend existență operei literare după cum urmează: ca o asociere obiectivă între formă și conținut, ca o structură sau un sistem cu propria imanență și ca o strictă relație de lectură în care percepția și interpretarea sunt acelea care produc configurația obiectului. Ultima categorie lansează ideea că opera își relevă temporalitatea printr-o relație de comunicare specifică.

Canalul prin care se întreține această relație și, în general, continuitatea fenomenului literar este lectura.

Fiindcă lectura nu este opera propriu-zisă, cititorul trebuie să fie conștient că interpretarea sa nu reprezintă nicidecum opera în plenitudinea ei, ci este o copie ce poate avea diferite grade de fidelitate. Mai mulți teoreticieni, așa ca René Wellek, Austin Warren, Umberto Eco și Luigi Pareyson, explică acest paradox făcând trimitere la interpretarea partiturilor muzicale. De exemplu, interpretarea *Simfoniei a IX-a* de Beethoven nu este simfonia însăși, este doar una din numeroasele reprezentări instrumentale, completată sau influențată de individualitatea interpreților. Totuși, dihotomia *operă literară – lectură* stabilește o analogie mult mai pertinentă cu perechea clasică din lingvistică *limbă – vorbire*. Fiind influențați de ideile lui Ferdinand de Saussure, reprezentanții cercului lingvistic de la Praga fac o distincție clară între sistemul limbii și actul individual al vorbirii. În acest sens, opera literară ocupă, prin analogie, locul limbii și devine astfel un sistem de norme, de noțiuni ideale intersubiective, pe care cititorul nu va ajunge niciodată să-l cunoască și să-l posede în totalitate, iar lectura – ca și vorbirea – este un act individual. De pildă, rostirea sunetului *h*, nu este fonemul *H*, la fel cum lectura din perspectivă psihologică a romanului *Crimă și pedeapsă* nu este opera lui Feodor Dostoievski în totalitatea ei, ci doar un aspect al acesteia. Lecturile ca și sunetele sunt concrete, variabile și personale, iar fonemele și opera literară sunt elemente invariante. „Astfel, adevăratul poem trebuie conceput ca un sistem de norme reflectat numai parțial în interpretările numeroșilor lui cititori” [105, p. 201]. Fiecare lectură reprezintă doar o încercare de a sesiza acest sistem de standarde, așadar, opera este pusă în lumină doar parțial. Teoreticienii René Wellek și Austin Warren, iar mai târziu și semioticianul Umberto Eco, ocupă o poziție pesimistă în ceea ce privește posibilitatea înțelegerii desăvârșite a operei literare, despre care susțin că ar fi o încercare iluzorie. În ciuda acestui fapt, ca în oricare alt obiect al cunoașterii, în opera literară există un „sistem de determinare” [105, p. 203]. Acest sistem de determinare este conceput de fiecare dată altfel: la Roman Ingarden este „structură”, la Umberto Eco este reprezentat de ceea ce se numește *intentio operis*, iar pentru Wolfgang Iser se constituie dintr-o „rețea de goluri”. Axul

condiționării interpretative asigură echilibrul actualizărilor și presupune o selecție instinctivă a lecturilor adecvate, precum și înlăturarea celor „străine”. Aceste mărci ale lecturii pertinente se dezvăluie cititorului concret prin intermediul unei strategii specifice care se explică prin conceptul de *cititor implicit* [111].

Dacă aplicăm prototipul lingvisticii lui Eugen Coșeriu, care răstoarnă teoria savantului elvețian, plecând nu de la limbă, ci de la vorbire – primul pas, evident, este de a face o inversare a poziției celor două elemente: de la *operă literară* → *lectură* la varianta *lectură* → *operă literară*. Lingvistul român stabilește că mai întâi e vorbirea pentru că este mai complexă și conține mult mai mult decât sistemul limbii, limba constituind o dimensiune a vorbirii [19]. În concordanță cu acest model, opera literară se găsește în lectură, prima, fiind congenital neîmplinită, suscită mereu implicațiile cititorilor [111].

În alt context, inegalitatea dintre opera literară și variantele sale receptate îl determină pe savantul italian Umberto Eco să descopere pricina dezacordului respectiv printr-o relație similară din semiotică *semn* – *semnificație*. Interesat de natura convențiilor semiotice, adică de structura codurilor, precum și de structura mai generală a proceselor de comunicare, Umberto Eco afirmă că „opera de artă este un mesaj ambiguu în esență, o pluralitate de semnificații care coexistă în același semnificat” [29, p. 2]. În timpul lecturii, între poetica, ca proiect de structurare a operei, și rezultat se stabilește o inegalitate, operă însă rămâne să reprezinte în același timp „urma a ceea ce voia să fie și a ceea ce este de fapt, chiar dacă cele două valori nu coincid” [29, p. 4]. Această însușire exprimă condiția inerentă a fiecărei opere literare.

Pe parcursul secolului trecut, prioritatea intențională a alunecat secvențial de la operă la lectură. În felul acesta s-au conturat două păreri opuse cu privire la acest concept. Pe de o parte, structuraliștii, accentuând că actualizarea operei prin lectură este esențială și necesară, susțin totuși că aceasta este defectuoasă și imperfectă pentru că atribuie operei elemente exterioare și „străine”. Or, creația literară, în calitatea sa de sistem de norme, programează toate lecturile și interpretările posibile. Acest principiu stă la bază conceptului de *operă deschisă*. Umberto Eco argumentează că „narațiunea receptării se modelează pe o

serie de elemente autonome, elemente care sunt alese, dar care se oferă alegerii, ele și nu altele, având deja o logică a lor greu de depășit sau de anulat” [29, p. 180]. Pe de altă parte, post-structuraliștii consideră că opera nu trăiește decât în execuțiile sale, pentru că nu există în determinarea și independența ei, ci se dezvoltă într-un act creator mereu nou, în care nu mai este deosebită de execuție, căci lectorul are rol de coautor.

Soluția conciliantă, după René Wellek și Austin Warren, se găsește în perspectivism. Perspectivismul relevă convingerea potrivit căreia percepția, experiența și rațiunea se schimbă în funcție de interpretarea relativă a spectatorului. Adepții acestei doctrine evită absolutismul și relativismul, de asemenea resping ideea lumii neschimbătoare. „Opera literară este un obiect al experienței de lectură, dar totuși nu o poți reduce la orice. Ea este o construcție obiectivă, autosuficientă care se revelează prin lectură” [32, p. 31]. Fizic și ideal, creația literară, există mereu, dar capătă sens, relevanță și prezență odată cu actul lecturii. În teoria lui Umberto Eco opera este deschisă multiplelor interpretări, deci lectura nu constituie o nouă viață a creației literare, este aceeași trăire doar că e privită din diferite puncte de vedere. În acest sens, observăm că perspectivismul dinamizează scara valorilor fără a o transforma într-un capriciu individual, aici devine „un proces de cunoaștere a obiectului din diferite puncte de vedere care, la rândul lor, pot fi definite și criticate” [29, p. 208]. Chiar și structura operei literare nu poate exista în afara unui sistem de valori. „Însuși faptul recunoașterii unei structuri drept «operă literară» implică o judecată de valoare” [ibidem]. Iar valorile însele se formează ca rezultat al unui proces de apreciere determinat istoric. Așadar, opera este un produs istoric creat într-un moment definit, dar existența ei se conservă printr-un proces continuu de interpretare. „Trebuie să putem raporta o operă literară la valorile proprii ei epoci și la valorile tuturor perioadelor ulterioare creării ei. O operă literară este în același timp «eternă» (păstrează o anumită identitate) și «istorică» (trece printr-un proces de dezvoltare care poate fi urmărit)” [29, p. 72]. Datorită perspectivismului se acceptă ideea că opera literară este totuși unică și fixă, dar își manifestă existența prin lecturile multiple care-i explorează potențialitatea. În sens opus, curentul teoretico-critic generat de *Reader-Response Theory* este exemplul unui relativism echivalat cu

indocilitatea valorilor, cu apostazierea criticii de la scopul ei. „Teoria că trăirea intelectuală a cititorului este poemul însuși duce la concluzia absurdă că poemul nu ar exista decât dacă este trăit și că el ar fi recreat la fiecare lectură” [29, p. 195]. În realitate, opera este altceva decât reacția cititorului, ceva ce rămâne mereu indeterminat și neexplicat până la capăt. Acel „ceva” se relevă, mai mult sau mai puțin, datorită actului de lectură care este o copie imperfectă a operei propriu-zise, pentru că cititorul nu ajunge niciodată să descopere adevăratul înțeles al ei. Unii teoreticieni postulează ideea că opera literară reprezintă suma tuturor lecturilor sau „interpretarea comună tuturor interpretărilor poemului” [29, p. 200], opera literară fiind numitorul comun al tuturor acestor interpretări. Ceea ce nu este în totalitate acceptabil, pentru că niciuna dintre interpretările depășite nu se suprapune perfect cu opera dată, mai ales că sunt și interpretările viitoare ce se găsesc în structura operei doar în stare de potențialitate.

Totodată, restabilirea sensului și configurația primară a operei nu trebuie să devină scopul lecturii, întrucât opera literară, ca și oricare alt obiect, presupune un „secret inițiativ”. Secretul dezvoltat nu servește la nimic. Fiecare secret descoperit va genera alte multe neclarități și întrebări. Astfel că munca interpretativă nu trebuie să urmărească a descoperi sensurile pretinse a fi adevărate și finale.

În calitatea sa de proces de actualizare a operei literare lectura însăși este interpretată în variate moduri. La diferiți autori actul decodării mesajului artistic este nominalizat diferit: *concretizare* (Roman Ingarden), *performare* (Paul Cornea), *execuție* (Luigi Pareyson), *(re)lectură* (Matei Călinescu), *interpretare* (Umberto Eco), *eveniment de construcție* (Wolfgang Iser), *fuziune a orizonturilor de așteptare* (Hans Robert Jauss), *stabilirea relațiilor de intertext* (Julia Kristeva), *dialogare* (Mihail Bahtin) – toate acestea nu reprezintă altceva decât rezultatul unui consum estetic și nu opera însăși [111].

Roman Ingarden, în *Studii de estetică*, determină câteva particularități ale concretizării/lecturii și stabilește deosebiri dintre aceasta și opera însăși. „Opera de artă literară nu se suprapune exact peste ceea ce constituie obiectul concret (sau aproape concret) al percepției artistice; ea reprezintă doar un fel de armătură pe care cititorul o completează sau

o împlinește și totodată de nenumărate ori o mutilează sau o modifică și abia în acea formă nouă mai deplină și mai concretă (deși nici așa nu cu totul concretă) constituie, dimpreună cu împlinirile menționate, obiectul mijlocit al percepției și desfătării estetice” [53, p. 80]. „Armătura” se pune în lumină chiar în timpul lecturii. Apoi, întregul ce se profilează în urma actului de lectură și care înfățișează opera cu toate împlinirile, mutilările și/sau modificările realizate de agentul lecturii se numește concretizarea operei literare, adică un produs intențional. Concretizarea nu este egală cu opera propriu-zisă, deoarece întotdeauna presupune elemente străine, sau va prezenta un ansamblu de elemente insuficient pentru revelarea adecvată a potențialității operei. Exemplele sunt multiple, numeroși scriitori au recunoscut că deseori nu au intenționat ceea ce cititorii recepționează. De pildă, Umberto Eco împărtășește mai multe inconveniențe dintre proiectul său pentru romanul *Numele trandafirului* și interpretările sale ulterioare. Iată de ce concretizarea nu poate fi echivalată cu opera însăși, prima este „rezultatul întâlnirii a doi factori diferiți: a operei și a cititorului, mai ales rezultatul activităților de a crea și a reproduce pe care acesta le efectuează în timpul lecturii sale” [53, p. 81]. Rezultatul acestei întâlniri este determinat de numeroși factori: particularitățile operei, competența și experiența cititorului, tipul lecturii, contextul lecturii etc.

În capitolul următor se va demonstra că pentru Hans Robert Jauss rezultatul întâlnirii, adică concretizarea operei literare, este consecința fuziunii dintre orizontul de așteptare al autorului și orizontul de așteptare al cititorului. Pentru că orizontul de așteptare diferă de la un cititor la altul, concretizările se deosebesc nu numai de opera însăși, ci se diferențiază și între ele. Astfel, o singură operă poate avea mai multe concretizări în funcție de tipul de cititor ce-o realizează, de modelul de lectură ce i se aplică și, nu în ultimul rând, de tipologia în care se înscrie textul. Roman Ingarden susține că „atunci când recitim o operă literară (ceea ce de altminteri nu se întâmplă prea des), concretizările anterioare o influențează măcar într-o măsură pe cea nou creată. Aceasta din urmă nu reprezintă o «transformare» a celor vechi, ci este în raport cu ele total nouă, alta” [53, p. 82].

Teoreticianul român Matei Călinescu contrazice ideea lui Roman Ingarden precum că recitirea este o activitate aparte și aplicată foarte rar,

dimpotrivă, operele sunt doar recitite, iar cititorul, fără a conștientiza, realizează de fapt un act de relectură, o primă lectură singulară nu există. La Matei Călinescu relecturile se completează una pe alta și abia prin (re) lectură se poate descoperi opera literară autentică. Până la urmă, opera este ea însăși un rezultat al multiplelor relecturi efectuate de către autor. Fiecare dintre aceste relecturi constituie o actualizare aparte și luate în ansamblu asigură o înțelegere mult mai pregnantă a operei.

Deci, există o singură operă, o structură fixă și mai multe concretizări, atâtea câte lecturi s-au aplicat asupra-i. Comun pentru toate concretizările este faptul că reconstituie aceeași operă. Roman Ingarden recunoaște că este foarte dificil să se determine niște criterii care ar separa „concretizările corecte” de cele „incorecte”, problema fiind legată de chestiunea obiectivității. Răspunsul la frământările esteticianului polonez se găsesc în studiile lui Umberto Eco, care stabilește niște limite ale interpretării ce sunt condiționate de criteriul de coerență și criteriul de economie. Luigi Pareyson crede că „execuția adecvată se realizează atunci când unul din punctele de vedere asumate de interpret și unul din aspectele revelatoare ale operei s-au întâlnit și găsit, și atunci pe de o parte ea este o execuție personală, și pe de alta, este opera însăși, în același timp” [75, p. 299]. Deci, Luigi Pareyson, întocmai ca și autorul studiului *Limitele interpretării*, se pronunță pentru un raport echilibrat între alienarea și distanțarea actului interpretativ față de operă. „Personalitatea interpretului este o situație de nedepășit, din care el nu poate ieși, căci nimeni nu poate să iasă din sine, și nu iese din sine nici măcar acela care reușește să devină sau să se închipuie deosebit de ceea ce este” [75, p. 303]. Luigi Pareyson recomandă lectorilor să facă din ei înșiși, din întreaga lor personalitate și spiritualitate, din felul lor de a gândi și trăi un mijloc de pătrundere, o condiție de acces, un instrument de revelare a operei de artă. Sarcina celui ce execută opera nu este nici să renunțe la el însuși, nici să se exprime pe sine. Doar în felul acesta operelor nu i se va suprapune o realitate ce nu-i aparține.

Este important să se specifice că Roman Ingarden stabilește deosebiri între operă și concretizările ei, dar nu orice concretizare, ci anume cele „corecte”, care se bazează pe reconstituirea fidelă a operei. În ter-

menii lui Umberto Eco, este vorba de interpretarea adecvată și moderată, realizată de un cititor cu „bun simț” [111].

Prima deosebire apare în stratul sunetelor operei literare. Formațiunile și fenomenele lingvistico-fonetice în opera propriu-zisă iau o formă concretă în timpul lecturii cu voce tare. Concretizările realizate printr-o lectură silențioasă sunt știrbite de relief și corporabilitate. Roman Ingarden crede că doar concretizările obținute ca rezultat al lecturii cu voce tare sunt „adevăratele realizări” ale operei. Aceste concretizări verbalizate „sunt întruchipări ale idealului pe care voința creatoare a autorului poate doar să le indice intențional, dar nu le poate întruchipa” [53, p. 83]. Conform teoriei (re)lecturii, autorul – primul cititor al operei – își întruchipează opera conform propriilor intenții. Iar Luigi Pareyson, în *Estetica. Teoria formativității*, demonstrează că execuția se realizează nu numai prin lectura cu voce, dar și în timpul lecturii realizate „în gând” [75, p. 292]. De remarcat este faptul că nu pentru toate tipurile de opere literare are importanță înveșmântarea stratului sonor cu atribute fonetico-lexicale. Acest tip de concretizare este specific creațiilor genului liric, acolo unde stratul sunetelor are calități estetice hotărâtoare pentru determinarea valorii finale și care îndeplinește funcții speciale constructive pentru constituirea celorlalte straturi ale operei. În narațiune stratul fonetico-lexical are un caracter secundar. Roman Ingarden însă califică acest strat ca fiind cel diriguitor, având o mare influență asupra receptorului.

Altă deosebire hotărâtoare între opera de artă literară și concretizările sale se rezumă la faptul că în procesul lecturii se actualizează doar unele dintre elementele operei, toate aceste componente se află într-o stare de potențialitate. Imaginile obiectelor reprezentate sunt indicate doar schematic și se află într-o stare de latență. „Cititorul le actualizează sub influența factorilor creatori de imagini ai operei” [53, p. 85]. Acestea sunt imagini plăsmuite, nu imagini senzoriale concrete, așa cum își închipuie cititorul. Doar în cazul reprezentării scenice, spectatorul receptează imagini concrete, datorită jocului actorilor și a prezenței recuzitei.

Trecerea, prin intermediul lecturii, de la opera propriu-zisă la concretizarea ei, este marcată de numeroase schimbări. „Datorită schimbă-

rilor menționate, care deosebesc concretizarea de opera propriu-zisă, în straturile sunetelor, semnificațiilor și imaginilor, se ajunge la înlăturarea a numeroase zone de indeterminare, mai ales în stratul obiectelor reprezentate. Le înlăturăm împlinind obiectele izolate sau situațiile concrete cu componente sau momente pe care le introducem în aceste zone” [53, p. 89]. Împlinirea zonelor de incompletitudine este determinată de intenția operei propriu-zise. Uneori, cititorul atribuie obiectelor reprezentate trăsături pe care lacunele nu le prevăd. Tot cititorul este liber să completeze zonele de indeterminare sau să le lase goale fără ca aceasta să împiedice prea mult înțelegerea operei. Modul de completare a golurilor se deosebește de la un cititor la altul. Acesta depinde de mai mulți factori: fantezia reproductivă a cititorului, experiența lectorială, gustul, simțul estetic. Fidelitatea reconstituirii operei în concretizare și valoarea estetică întruchipată în această concretizare este direct proporțională cu modalitatea de completare a spațiilor albe. Astfel, cititorul emite judecăți de valoare în baza concretizării pe care o realizează. Adesea aceste aprecieri sunt inadecvate, opera fiind subapreciată sau dimpotrivă supraapreciată. „Împlinirile în concretizări, deopotrivă cu actualizările momentelor calitative, pot da unei lucrări mediocre aspectul uneia excepționale, după cum pot văduvi o operă însemnată de tot farmecul” [53, p. 91-92]. Cu toate că opera literară poate fi concretizată în diferite ipostaze, din diferite perspective, Roman Ingarden însă ia în considerare doar perspectiva estetică, pentru că doar acest tip de concretizare analizează cu adevărat valoarea estetică și artistică a operei literare. Celelalte concretizări sunt devieri de la idealul intrinsec al operei literare și duc la extragerea de valori de altă natură decât cele artistice și estetice [111].

Cea de-a patra trăsătură care deosebește multiplele concretizări de opera însăși este temporalitatea. Pentru Roman Ingarden opera este un obiect stratificat, succesiunea acestor faze este prestabilită și nu are caracter temporal. În schimb, în procesul lecturii realizarea diverselor ei părți este determinată temporal. Structura temporală a concretizării se deosebește de structura succesiunii fazelor operei pentru că opera, de obicei, se citește cu întreruperi, grăbit sau lent.

Ultima distincție pe care o remarcă Roman Ingarden se referă la poziția sau dispunerea concretizării și a operei în concretizare față de citi-

tor. „Aceasta depinde de direcția atenției și a interesului cititorului, el fiind cel care așază opera diferit în raport cu propria-i persoană, ca să se poată concentra mai bine asupra unor amănunte și astfel să obțină o concretizare mai clară și mai deplină, să lase altele mai în umbră, într-o concretizare mai cețoasă, neclară, potențială” [53, p. 96]. De regulă, mai întâi, centrul de interes al cititorului este îndreptat spre stratul obiectelor, după aceea spre stratul imaginilor, mai apoi spre stratul sunetelor și cel al semnificațiilor. Desigur orânduirea aceasta este relativă, uneori cititorul poate fi preocupat mai întâi de aspectul fonetico-lexical, din cauza caracterului hotărâtor al acestui strat pentru un text dat.

Această ultimă deosebire dintre opera absolută și actul lecturii, anume dependența de intenția lectorului, nu este întâmplătoare. Astăzi, logica cu două valori (doctrina absolutei unicități a interpretării) nu mai constituie unicul mijloc de cunoaștere, este actuală logica cu mai multe valori (perspectivismul). În aceste circumstanțe, studiul operei de artă este lipsit de obligativitatea de a oferi un rezultat unic. „Libertatea interpretului funcționează ca acel element de discontinuitate pe care fizica contemporană l-a recunoscut nu ca motiv de dezordine, ci ca aspect indispensabil al oricărei verificări științifice, și ca mod de comportare verificabilă și de netăgăduit a lumii subatomice” [29, p. 38]. Astfel, opera literară, chiar dacă își realizează existența prin diverse modele de lectură, se înfățișează totuși armonios. Aceasta nu apare niciodată sub forma unor agregări de perspective, elemente, părți-faze [29, p. 45]. Iată de ce în momentul receptării cititorul are iluzia că i se înfățișează opera absolută.

În momentul lecturii, elementele și părțile operei nu se prezintă haotic, așa cum apar cuvintele în dicționar. „Ea este mai degrabă rezultatul unui proces de creștere, adică al istoriei aprecierilor critice făcute de numeroșii ei cititori în decursul veacurilor [...] nu putem da uitării asociațiile de idei pe care le comportă propria noastră limbă, atitudinile recent adoptate, influența și aportul secolelor” [105, p. 71]. Aceasta însă nu înseamnă o denaturare a operei însăși – simțul limitelor interpretării trebuie să constituie osia tuturor lecturilor.

După Carl Gustav Jung, faptul că toate lecturile ajung aproximativ la aceleași interpretări se datorează supremației inconștientului colectiv asupra forțelor volitive conștiente. Modelul de interpretare al

lui Carl Gustav Jung, ca și cel promovat de structuraliști, oferă prioritate intenției textuale. Lesser consideră că funcția artei narative este de a soluționa conflictele emoționale apărute între eu (conștiința), sine (subconștiință) și supraeu (conștiința colectivă). „În acest caz, menirea structurii formale a artei este de a satisface supraeul, supradeterminarea conținutului face cu puțință receptarea din partea diferitor categorii de cititori” [47, p. 105]. În aceeași ordine de idei, reprezentantul cercului lingvistic de la Praga Jan Mukařovský argumentează faptul că operele literare sunt create în baza unor norme estetice care nu pot fi izolate de ansamblul de norme sociale. Opera literară devine obiect estetic al cărei conținut semantic corespunde cu un sistem de valori și norme ale unei colectivități. Chiar dacă fiecare lectură a unui roman este individuală, aceasta nu poate fi însă ruptă de sistemul normativ al colectivității din care face parte cititorul. Obiectul estetic, adică interpretarea colectivă a unei opere literare, se transformă pe măsură ce se succed generațiile de cititori. În cazul societăților eterogene, unde cititorii aderă la sisteme de valori și norme diferite, fiecare comunitate își formează un obiect estetic aparte. După Felix Vodička, alt membru al cercului de la Praga, evoluția literaturii este de fapt o istorie a obiectelor estetice, deci istoria literaturii nu este altceva decât o istorie a lecturii. Fiecare operă literară își are propria istorie a lecturii. Conform teoriei lecturii configurată de cercul lingvistic de la Praga, se atestă două etape sau stări ale operei literare – obiectul material (artefact) și obiectul estetic. Obiectul material reprezintă textul propriu-zis, invariabil în timp, pe când obiectul estetic este schimbător și reprezintă intenția, reacția lectorului față de cele citite. În așa fel, literatura contribuie la transformarea valorilor sociale, totodată și societatea determină modificarea normelor estetice, toate acestea printr-un raport continuu de influențe. William Paton Ker susține că nu avem nevoie de o istorie a literaturii, întrucât obiectele ei sunt mereu prezente și eterne. „Structura operei rămâne aceeași în orice epocă, ceea ce se schimbă este mintea cititorului. De aceea istoricul literar examinează operele literare dintr-o anumită perspectivă metodologică și în funcție de gustul său estetic” [44, p. 260].

Lectura ca execuție este interpretare și judecată în același timp: contemplarea operei de artă. „La orice grad de lectură, oricât ar fi de infim

și rudimentar acționează întotdeauna această eficace co-prezență a interpretării și judecății” [75, p. 341]. Prin urmare, viața operei se manifestă prin seria execuțiilor sale. Ceea ce variază de la o epocă la alta nu sunt formele variate constitutive ale frumosului, ci formele de receptare ale lui. Orice istorie literară este o istorie de valori, pentru că valorile estetice sunt un rezultat al perspectivei de lectură. Chiar dacă, în esența sa, o istorie literară are un caracter descriptiv, ea nu poate ocoli evaluarea și judecata de valoare. Lectura, ca proces istoric, interpretează și evaluează, operează cu criterii valorice și de gust, astfel în istoria literaturii intră doar titlurile de excepție. Configurația istoriei literare se stabilește în funcție de reperele valorice cu care operează cititorii diferitor generații. Fără lectura interpretativă istoria literară ar deveni o istorie a civilizației, care înregistrează și stochează toate scrierile literare. Istoria literară se deosebește de istoria civilizației, pentru că are la bază criteriul estetic, conform acestui criteriu se studiază toate scrierile în vederea identificării textelor literare cu o adevărată valoare estetică. „Opera literară – conchide Gheorghe Crăciun – pare o construcție intrinsecă, suficientă sieși, dar ea nu se poate manifesta decât prin relații extrinseci, singurele care-i dau ființă” [20, p. 99]. Deci, nu au dreptate nici cei ce susțin că există un singur fel de a citi, doar cel programat de opera însăși, nici cei care cred că există atâtea opere câți cititori sunt.

Concluzii la partea I

În concluzie la această primă parte revenim la ideea lui Terry Eagleton despre viața anterioară a unui fenomen oarecare, viață care face parte din semnificația lui, dar care este necunoscută contemporanilor săi. Am considerat necesară o prezentare cronologică a practicilor de lectură și a teoriilor despre actul în sine cu scopul de a restabili „viața anterioară” a teoriei și a metateoriei lecturii din secolul al XX-lea, începând cu originile sale din contemporanietatea lui Aristotel. Prin aceasta, în termenii lui Terry Eagleton, s-a urmărit înțelegerea semnificației fenomenului receptării, a comunicării literare. Ca urmare, s-a ajuns la concluzia că de-a lungul veacurilor aglomeratul de problematice legate de lectură și efectele ei au transformat-o într-un fenomen extrem de complex cu o continuă creștere a interesului față de teoriile care o explică. De remarcat că cercetătorii secolului trecut au fost primii din istoria literaturii care au conștientizat necesitatea studiilor autoreferențiale la tema dată. Astfel, s-a produs o explozie de modele teoretice ce normalizează și pun în valoare lectura din cele mai variate unghiuri.

Dimensiunea autoreferențială a lecturii a apărut ca reacție la metodele promovate de Școala formală rusă, Noua critică americană și structuralismul european, totodată este condiționată și de modificările structurale din cadrul romanului modern și, ulterior, postmodern. Cu toate acestea, s-a demonstrat că ideea de receptare literară are o istorie ce debutează încă din Antichitate, dar i se acordă importanță teoretică și aplicată abia în secolul al XX-lea. Constatăm adevărul că lectorul, desemnat printr-o mulțime de noțiuni, este o instanță de mare importanță în procesul de comunicare literară, acesta conferă înțeles mesajului literar și îi stabilește valoarea artistică.

Întrebările și confuziile din cadrul metateoriei lecturii sunt generate de multitudinea de concepte care se suprapun sau se contrazic, de asemenea, datorită șirurilor de sinonime care desemnează un singur concept, precum și din cauza diverselor perspective de abordare, dar și pentru că obiectul de receptat este complex și variat în posibilitățile sale de manifestare – ne referim la genuri și specii literare, curente și paradigme, precum și la specificul literaturilor naționale.

Considerăm că pentru a evita confuziile terminologice este necesar de a specifica și a motiva prolific circumstanțele exacte în care este utilizat un concept sau altul. Este important de concretizat că *lectura* și *cititorul* sunt conceptele de bază ale domeniului, care le presupun la nivel semantic și pe celelalte noțiuni prezentate.

Conchidem că opera literară își poate manifesta existența doar prin intermediul lecturii, nu se echivalează cu aceasta, dar se actualizează prin intermediul ei. Chiar dacă opera literară este un obiect al experienței de lectură, nu poate fi redusă la orice. Prin urmare, creația literară este rezultatul unei experiențe totalizante. Odată ființată, opera se lansează într-un parcurs ce se numește „viață”. Această cale este marcată de procese, fenomene, interpretări multiple pe care le suportă și care-i descoperă unicitatea. Pentru a-și întreține existența, opera are nevoie de condiții și mijloace speciale care i-ar asigura prezența continuă. Anume lectura reprezintă acel mijloc ce o actualizează mereu în ipostaze diferite și o prezintă în plenitudinea ei. În plan diacronic, viața operei nu este altceva decât istoria lecturilor sale. Succesiunea și înnoirea permanentă a interpretărilor, a perspectivelor de lectură asigură viabilitatea operei.

Din această primă parte a studiului de față se înțelege că studiile de teorie literară sunt departe de a fi formulat toate răspunsurile în ceea ce privește problema lectorului și a lecturii, nu pentru că fenomenul receptării ar fi fost cercetat insuficient, ci așa cum îi este caracteristic însuși obiectului său de studiu, receptarea este subiectivă, la fel și teoria lecturii este subiectivă de atâtea ori de câte ori s-a încercat să fie clarificată. Faptul respectiv relevă adevărul că discursul teoretic despre literatură se află într-o căutare neîncetată a identității sale. Complexitatea noțiunii de *lectură*, diversitatea perspectivelor de interpretare a literaturii, eterogenitatea metateoriilor lecturii, condiționările social-filosofice multiple și alți factori ne-au determinat să reflectăm asupra acestui aspect problematic al teoriei literare și să vedem posibilitatea anume a unei sinteze în diacronie a conceptelor de *lectură* și *receptare*, precum și a modalităților de existență a operei literare.

Partea II.

**PRICIPALELE TEORII ALE LECTURII
DIN SECOLUL AL XX-LEA**

2.1. Școala de la Konstanz Promotorii teoriei lecturii

Contextul generator al esteticii receptării ține nu doar de cadrul științific propriu disciplinei, ci este condiționat și de o conjunctură socio-politică, filosofică și culturală la nivel global. În a doua jumătate a secolului trecut, disciplinele filologice tradiționale trec printr-o criză fără sfârșit. Evoluția studiilor literare ajunge la un moment de impas. „Unghiurile de abordare dominante până în această etapă (din perspectiva mesajului, a codului, a contextului și a creației literare) își pierd în bună măsură credibilitatea. Răsturnarea ierarhiilor valorice își lasă apăsât amprenta în domeniul educației (în învățământ), unde, în detrimentul modelelor autoritare, câștigă teren norme democratice. Studiul receptării e stimulat de nevoia de reevaluare a valorilor «oficiale» ale istoriei literare, supuse unei presiuni contestatate crescânde” [73, p. 36]. Într-o perioadă anterioară colapsului, marii gânditori – Benjamin, Adorno, Gadamer, Hebermas – intuiseră prăbușirea concepțiilor conservatoare, totuși cotitura definitivă a parcursului teoretic se datorează cercetătorilor de la Konstanz.

Fiind determinată inclusiv de criza social-politică din Republica Federală Germană, schimbarea de paradigmă s-a declanșat practic odată cu fondarea unei noi instituții universitare – o analogie simbolică deloc întâmplătoare. Invitat în calitate de profesor de romanistică, Hans Robert Jauss a ținut un curs inaugural cu titlul *Istoria literaturii ca provocare a științei literare* (1967). Acest prim demers a devenit punctul de referință al unei mari conversiuni în studiul operei literare. Împreună cu ceilalți profesori ai departamentului de știință a literaturii (anglistul Wolfgang Iser, clasicistul Manfred Fuhrmann, germanistul Wolfgang Preisendanz și slavistul Iuri Striedter), Hans Robert Jauss are meritul înființării unei școli de estetică a receptării [114].

Așadar, după cel de-al Doilea Război Mondial, interesul sporit al comunităților științifice pentru fenomenul receptării literare a fost determinat nu numai de o dialectică internă a disciplinei, dar și de conjunctura social-politică de la finele anilor '60. „Este perioada când încep să se manifeste în Republica Federală Germană marile mișcări

studentești, solicitând, printre altele, o reformă radicală a planurilor și sistemului de învățământ” [12, p. 6]. Mișcarea împotriva interpretării imanente, dezacordată cu dimensiunea social-istorică a operei, dar și a cititorului, urmarea reevaluarea statutului obiectivist al disciplinei, revizuirea relațiilor cu sociologia și cu alte discipline.

În domeniul științei literare, mișcările masive pentru democratizare politică și emancipare socială din Occident s-au manifestat prin „dezrobirea cititorului”. Se atestă o serie de mutații: sporirea și diversificarea consumatorilor de literatură artistică, implicarea spectatorilor în acțiunea pieselor teatrale, preocupările romancierilor de reacția cititorilor, ștergerea granițelor dintre diverse tipuri de literatură și, prin aceasta, apariția speciilor hibride ce manifestă un comportament problematic în procesul activității de lectură și interpretare.

Unii cercetători interpretează mutarea de accent pe cel din urmă exponent al lanțului comunicativ drept argument pentru „moartea autorului”, anunțată în 1967 de către Roland Barthes într-un articol intitulat analog. În general, arta literară, de la un timp încoace, încearcă să fie abolită din ce în ce mai mult. În acest sens, Hans Robert Jauss poate fi considerat cel care a resuscitat literatura într-o perioadă în care afirmațiile „moartea autorului” și „declinul literaturii” intraseră în cugetele tuturor (autori, critici, cercetători, filosofi). Teoreticianul contrazice cu înverșunare estetica negativității promovată de Theodor W. Adorno. Această direcție „puritanistă” instituie o viziune nedialectică despre artă, în schimb dialogismul susținut de estetica receptării dizolvă ideea de operă sieși-suficientă și atemporală. Andrei Corbea crede că teoria lui Hans Robert Jauss propune „depășirea alternativei abstracte negație/afirmație și reconvertirea purei contestații în creația normativă, în comunicativitatea ce înseamnă concomitent socialitate” [12, p. 18]. Prin urmare, contemporaneitatea asistă la „renașterea cititorului”, instanță marginalizată chiar de la începuturile literaturii, iar *estetica receptării* l-a împuternicit cu „propriile drepturi istorice” [102, p. 14]. În clasicism, interesul a fost centrat pe *cod*, romanticii s-au interesat de *autor*, avangardiștii de *mesaj*; deci, în cazul modernilor accentul cade pe *receptor*.

Așa cum a demonstrat Thomas S. Kuhn în *Structura revoluțiilor științifice* (1976), metodele de cercetare științifice nu sunt imune la trecerea timpului, acestea se modifică de la o epocă la alta, conform cerințelor omului în calitate sa de exponent social și intelectual [59]. Hans Robert Jauss acceptă teoria filosofului, însă e de părere că în domeniul literaturii paradigmele nu sunt anihilate pur și simplu, ci conviețuiesc într-un raport continuu dezacordat. Istoria literară, preocupată de personalități scriitoricești, curente literare și altele, devine acum istoria unui dialog – istoria receptării literaturii. Abordând acest aspect, doctorandul lui Paul Cornea, Mircea Vasilescu susține că „o istorie propriu-zisă a lecturii sau a dialogului pe care opera îl poartă cu cititorul fiecărei epoci n-a fost realizată nici de reprezentanții Școlii de la Konstanz, nici de alți exponenți ai teoriei receptării, în ciuda unor meritorii încercări și a unor studii parțiale potabile” [102, p. 10]. În pofida afirmației lui Mircea Vasilescu, rolul hotărâtor al reprezentanților Școlii de la Konstanz rămâne indubitabil. În acest sens, analiza principalelor concepte introduse de teoreticienii germani va fortifica justetea afirmației date.

2.1.1. Estetica receptării (Hans Robert Jauss) Rolul receptorului în comunicarea literară

În prefața studiului *Experiență estetică și hermeneutică literară* (1983), încercând să-și argumenteze reușita traducerii, Andrei Corbea salută abilitatea lui Hans Robert Jauss de a-și crea o terminologie proprie, utilizând deseori termenii altor autori, dar cu un înțeles diferit. În aceste circumstanțe, este de remarcat că parcursul esteticii receptării a fost puternic influențat de *teoria experienței hermeneutice* și de conceptul *fuziunii orizonturilor*, ambele formulate de Hans George Gadamer, precum și de ideea „construcției schematice” (Roman Ingarden) și a „funcției estetice” (școala pragheză) [12, p. 25]. Hans Robert Jauss recunoaște că la acea etapă istorică, estetica receptării nu avea un sistem terminologic și o istorie proprie, astfel încercarea sa este dependentă de alte discipline înrudite și, deseori, recurge la utilizarea rezultatelor din domeniile respective [56, p. 36]. Așa se explică faptul că principalele concepte ale esteticii receptării – *orizont de așteptare* și *experiența estetică* – se definesc printr-o dublă relație a literaturii cu istoria și societatea. Nu se poate vorbi despre literatură fără a face referințele de rigoare la sociologia și istoria literară. De fapt, întreaga concepție teoretică a lui Hans Robert Jauss se bazează pe relația implicită a literaturii cu celelalte două fenomene ale umanității: „eu am întrevăzut șansa unei noi teorii a literaturii, nu prin depășirea istoriei, ci prin explorarea acelei istoricități ce-i este proprie artei și care îi determină înțelegerea” [56, p. 32]. Această corelare este intrinsecă fenomenului literar și trebuie luată în calcul în procesul lecturii. Legătura textului cu orizontul de așteptare al cititorului este indispensabilă. Termenul *orizont de așteptare* a fost împrumutat de Hans Robert Jauss de la Karl Mannheim. Spre deosebire de formalisții ruși care priveau opera ca pe o structură în sincronie, adeptul esteticii receptării șterge limitele ideale dintre sincronie (sistem) și diacronie (proces). Atât orizontul de așteptare, cât și experiența estetică reprezintă două componente ale sistemului de receptare. „Hermeneuticii literare îi revine, în consecință, misiunea de a defini din punct de vedere metodic două maniere de receptare: să clarifice, pe de o parte, procesul în plină desfășurare prin care efectul produs și sensul textului se concretizează

pentru cititorul contemporan, iar, pe de altă parte, să reconstituie procesul istoric prin care textul a fost perceput și interpretat în mod diferențiat de cititorii unei epoci diferite” [56, p. 31].

Chiar dacă relația cu societatea este inevitabilă, literatura nu se echi-valează cu celelalte obiecte de cercetare ale sociologiei. Arta literară este mult mai mult decât un simplu fenomen sau proces social, de aceea avem astăzi o mulțime de discipline la graniță cu literatura, una dintre care este sociologia literaturii. „Estetica receptării oferă în această direcție o alternativă ce încearcă, poate, pentru întâia dată într-o manieră atât de profundă, să redefiniească funcția socială activă (de *creație socială*) a literaturii din punct de vedere al însuși statutului ei de *literatură*” [12, p. 23]. Atâta timp cât fenomenul literar-artistic se desfășoară într-un context social-istoric, acesta trebuie analizat dintr-o perspectivă interdisciplinară, cu toate acestea rămâne a fi un fenomen aparte, diferit de sociologie, lingvistică sau psihologie. Unele direcții de preocupări literare au ignorat individualitatea literaturii ca artă de sine-stătătoare și totodată deschisă pentru dialog cu alte discipline, s-a ajuns astfel la extreme intolerabile. Avem, de pildă, teoria literară marxistă, structuralismul, psihanaliza literară, pragmatismul, deconstructivismul. Din dorința de a înțelege textul, cititorul dezlănțuie noi șiruri de semnificații pe care scriitorul posibil să nu le fi înscris sau cel puțin să le fi intuit. Această dilemă nu și-a găsit nicio soluție rigidă până acum, cititorul continuă să considere drept mesaj al operei ceea ce desprinde el însuși din structura textului. Rezultatul receptării poate depăși intenția textuală sau, dimpotrivă, poate să subaprecieze valoarea artistică a unei opere date. O ieșire posibilă din situație o găsește Umberto Eco, care înțelege prin operă „un obiect înzestrat cu însușiri structurale definite, care să permită, dar și să coordoneze alternarea interpretărilor, deplasarea perspectivelor” [29, p. 2]. În *Limitele interpretării* (1990) savantul italian găsește o soluție relativă, pentru că niciodată nu se știe unde se sfârșește interpretarea și de unde începe suprainterpretarea [114].

Pentru Hans Robert Jauss literatura este o comunicare de tip special în care, prin intermediul actului de lectură, cei doi interlocutori – autorul și cititorul – participă la un proces de co-creație. Lectura cititorului activează textul, îl readuce din starea sa latentă la actualitate. Or, opera

poate să trăiască numai în momentul lecturii, iată de ce trebuie studiată prin ochii cititorului. Astfel, activitatea de receptare are și ea un caracter estetic, la fel ca cea de producție. Creația și receptarea artistică nu pot fi echivalate cu activitatea economică de producție și consum (modelul lui Karl Marx). Receptarea literară implică „o activitate comunicativă ca instanță mediatoare” [56, p. 33]. *Praxis*-ul nu mai poate fi anulat. În aceeași ordine de idei, exponentul esteticii receptării neagă estetica materialistă de tipul celei promovate de grupul *Tel Quel* sau celei susținute de formalisții ruși. Principiu *l'art pour l'art* („artă pentru artă”) și-a pierdut actualitatea și eficacitatea în fața cerințelor contemporane, iar caracterul comunicativ al artei ocupă teren din ce în ce mai mult. Așadar, „istoria literaturii reprezintă un proces de receptare și producție estetică, ce se desfășoară odată cu actualizarea textelor literare prin intermediul cititorului obișnuit, consumatorul lor, prin intermediul criticului ce le studiază și prin acela al scriitorului, la rândul său producător de noi texte” [12, p. 11].

Orizontul de așteptare este cadrul primar în care se realizează întâlnirea dintre text și cititor. Conceptul înglobează un sistem de referințe individuale, preexistente actului lecturii, dar care ajung să-l determine și să-l orienteze. Este vorba de experiența de lectură (estetică) aflată într-o coeziune cu cea socială a cititorului. Din momentul în care opera a fost luată în posesia lecturii, autorul se înstrăinează de aceasta, iar cititorului îl substituie printr-o mișcare interpretativă în sens invers – orientată către ideea inițială. Procesul este direcționat de cunoștințele, competențele, credințele, emoțiile, experiențele, altfel spus de orizontul de așteptare al receptorului. După Hans Robert Jauss, obiectul literar se caracterizează printr-un continuu dinamism născut în procesul de lectură. Datorită dinamismului actelor comunicaționale, fiecare receptor citește opera într-o manieră individuală. Orizontul de așteptare se activează în fața oricărei creații literare și la fiecare act de lectură. Doi cititori diferiți nu pot înțelege un text în același mod. Mai mult ca atât, două acte succesive de lectură realizate de același cititor nu vor fi niciodată identice. Matei Călinescu, în *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii* (2003), avansează în această direcție până la ideea că lectura pură nu există, este doar (re)lectură. „Opera literară nu este un obiect

existând în sine și care se prezintă în fața fiecărui observator, în toate timpurile, sub aceeași înfățișare ... (ci) seamănă mai curând cu o partitură, oferind la fiecare lectură o rezonanță permanent nouă, pe care textul o dezvăluie din materialitatea cuvintelor și îi actualizează existența” [12, p. 11]. Prin depistarea acestei caracteristici, Hans Robert Jauss împărtășește ideea lui Umberto Eco referitor la fenomenul „deschiderii”, care se realizează doar în procesul lecturii [29]. Aceste prezumții permit să se înțeleagă că lectorul are de fapt în față nu o singură variantă a operei, ci mai multe. Posibilitatea coexistenței mai multor variante ale unei opere este determinată de marea diversitate de interpretări care i se oferă. Astfel, opera apare ca un mesaj cu o pluralitate de semnificări care coexistă într-un singur semnificant. Relecturile și, respectiv, reinterpretările sunt cauzate nu numai de caracteristicile intrinseci operei literare, ci și de competențele diferite ale destinatarilor. Actul receptării ar putea fi echivalat cu producția de noi sensuri atribuite textului, înțelesuri determinate de orizontul interogativ mereu diferit al cititorului. Dacă la cititori schimbarea de orizont se soldează cu producția de noi sensuri, la autori – cu producția de noi opere [114].

Deci, în procesul lecturii intervin factori multipli, începând cu cei psihofiziologici și sfârșind cu cei socio-culturali. Conchidem că receptorul literaturii artistice este o sumă de reacții emoționale și intelectuale. Orice lectură este determinată de obiceiurile sale provenite din interpretarea operelor citite anterior. Lectura lasă amprente în structura spirituală și în competențele cititorului: dispoziții de receptare, înclinații, preferințe, cunoștințe teoretice (curenți literare, stiluri, autori, strategii etc.) Toate acestea îi formează o anumită manieră de receptare [114].

Hans Robert Jauss face distincția între două orizonturi de așteptare. Există un orizont de așteptare al operei și un orizont de așteptare al cititorului. Contopirea/„fuziunea” acestor două se produce în actul lecturii, numit de Wolfgang Iser „eveniment”. Cât privește conceptul incitant „fuziune a orizonturilor” propus de Hans Georg Gadamer, acesta este des utilizat pentru a descrie raportul dialogic dintre perechile: autor-cititor, interpret-obiect, emițător-receptor, operă-cititor. Datorită caracterului indeterminat al conceptului dat, „rămâne cu totul imprecis în ce măsură contribuie fiecare dintre părți la formarea sem-

nificației globale” [14, p. 286]. În acest sens, Paul Cornea aduce în discuție argumentul autoarei Georgia Warnke, care este de părerea că sensul nu aparține și nu se datorează activității autorului, nici recepțării cititorului, este doar un mod comun de a vedea realitatea. Însuși Hans Georg Gadamer folosește expresia „fuziune a orizonturilor” atent și restrictiv, pentru a evita asimilarea trecutului prin prisma propriilor așteptări sau, dimpotrivă, ca să anticipe înțelegerea trecutului printr-o conștiință conservatoare. „De aceea, apare ca strict necesară, «proiectarea» orizontului istoric și distingerea lui de prezent. Dar tot atât de necesar e ca orizontul istoric să nu se imobilizeze în alienarea unei conștiințe trecute, ci să fie integrat orizontului propriu prezentului. Actul de comprehensiune implică astfel, în același timp, o proiectare a orizontului istoric și o *depășire* a sa” [14, p. 285]. Deci, unica modalitate a comprehensiunii este de a vedea în joncțiunea acestor orizonturi independența parțială a fiecăruia. În acest „eveniment” orizontul de așteptare al cititorului poate fi confirmat, dezvoltat sau chiar contrazis. De fapt, orice operă cu adevărat valoroasă sancționează orizontul de așteptare al cititorului. Așadar, elementul insolit al oricărui text literar este în măsură să înlocuiască orizontul de așteptare al cititorului. Contrazicerea radicală a orizonturilor de așteptare la o etapă dată a parcursului literar-istoric generează schimbări de paradigmă. Când opera de artă influențează maniera cititorilor de interpretare – are loc o „schimbare de orizont”.

O „schimbare de orizont” se produce în momentul în care se stabilește o neconcordanță între orizontul operei și așteptările cititorului. Schimbarea de orizont este direct proporțională cu valoarea creației literare. De cele mai multe ori, cu cât distanța estetică este mai mare, adică așteptările consumatorilor sunt mai mult contrariate, cu atât valoarea operei este mai impunătoare (avem exemplul operei lui Mihai Eminescu, Charles Baudelaire, Marcel Proust ș.a.), iar suprapunerea perfectă a celor două orizonturi demască o literatură de consum, mediocră sau, dimpotrivă, denotă o competență dezvoltată a cititorului [114].

Funcția socială a literaturii se va manifesta doar atunci când experiența estetică a cititorului va provoca schimbări în orizontul său de așteptare, drept rezultat îi va modifica viziunea asupra lumii. „Experiența

estetică nu mai desemnează doar o microsecvență comunicativă între o anumită operă și un anumit cititor, ci printr-o extensie pe care Hans Robert Jauss și-o asumă, se substituie însăși artei considerate ca *praxis*” [12, p. 19]. Spre deosebire de experiența practică, în anumite situații și contexte subtile doar experiența estetică poate clarifica numeroase dileme ale umanității.

Experiența estetică este o componentă a orizontului de așteptare. Hans Robert Jauss deosebește trei trepte ale experienței estetice realizate prin „desfătare”: *poiesis*, *aisthesis* și *katharsis*, care reprezintă cele trei etape ale fenomenului literar: producere, receptare și, respectiv, raportul de comunicare ce se stabilește între primele două momente. În studiul *Experiența estetică și hermeneutică literară* (1983) autorul își pornește demersul cu câteva incursiuni în istoria termenului „desfătare estetică”.

În domeniul teoriei receptării, *desfătarea* este noțiunea de care toți încearcă să se eschiveze. Înțelegă cu sensul *lectură de plăcere*, noțiunea respectivă desemnează activitatea în care sunt satisfăcute necesitățile de consum ale cititorului. La originile sale germane, *desfătarea* însemna activitatea de „participare și luare în posesie”, precum și faptul de „a se bucura de ceva”. Însă, într-o perioadă ce preceda etapa clasică a artei germane, *desfătarea* nu se diferenția de cunoaștere, deci teoreticul și esteticul nu se deosebeau la nivel lingvistic. „Disocierea *desfătării* s-a produs sub presiunea necesității de a o justifica în fața instanțelor filosofiei și religiei” [56, p. 72]. Interpretând ideile lui Friedrich Schiller, Hans Robert Jauss constată faptul că: „Se produce acum ruptura între stat și biserică, între legi și moravuri, plăcerea fu separată de muncă, mijlocul de scop, efectul de răsplată.” [56, p. 77] În contemporaneitatea lui Hans Robert Jauss utilizarea termenului dat în explicarea raportului dintre om și text era suspectată de snobism. Din analiza demersului său se înțelege că teoreticianul a manifestat curaj prin faptul că s-a autodeclarat un adept al *desfătării*, chiar dacă a revenit la sensul ereditat al cuvântului. Următorul susținător al *desfătării* estetice a fost Roland Barthes, doar că acesta accentuează caracterul anarhic al plăcerii estetice, la el cititorul îndeplinește un rol pasiv. Astfel, pentru a înlătura orice confuzie de sens, Hans Robert Jauss introduce în analizele sale un al doilea termen – *delectare*. Cel din urmă desemnează lec-

tura de plăcere a cititorului de literatură artistică, act relaxant, eliberat de orice constrângeri sau îndatoriri, aici cititorul este, mai curând, un spectator al narațiunii, nu un explorator. Primul concept, în schimb, reprezintă un joc de rol asumat conștient atât de subiectul receptor cât și de obiectul receptat. Abia în cel de-al doilea caz experiența estetică se va manifesta ca o traiectorie reversibilă. Orice concentrare la unul dintre poli (operă sau cititor) constituie o formă de degradare a tot ceea ce presupune noțiunea de operă literară. Relația: *delectare* – *desfătare* – *teoretizare* echivalează cu cea a lui Umberto Eco: *uz/subinterpretare* – *interpretare* – *suprainterpretare*. După Umberto Eco, o interpretare prin care nu se descoperă toate posibilitățile textuale sau, dimpotrivă, prin care cititorul explorează dincolo de text până ajunge la un alt text, este inadecvată specificului creației literare.

Pentru a evita alunecările în delectare sau teoretizare, teoria esteticii receptării apelează la „distanță”. *Distanța estetică* reprezintă un moment de contemplație, o privire de sus a situației textuale. Umberto Eco vorbește despre o detașare a eului receptor față de obiectul receptat [29]. Totuși, această explicare este insuficientă, pentru că subînțelege echivalarea desfătării cu teoretizarea rigidă. Observăm că activitatea criticului, istoricului și a teoreticianului literar nu presupune o satisfacție estetică furnizată de obiectul plăcerii. Demersul lor este exagerat de distanțat, în care nu se acționează cu simțurile, ci cu norme și termeni științifici. Arta literară este destinată sufletului, nu rațiunii, deci poate fi înțeleasă prin emoții, sentimente, credințe. „Atitudinea estetică pretinde, din contra, ca obiectul distanțat să nu fie examinat la modul dezinteresat pur și simplu, ci ca, prin desfătare, contemplatorul să contribuie la constituirea sa ca obiect imaginar – precum în lumea jocului, în care ești admis doar ca jucător” [56, p. 83], nu ca arbitru, sau comentator. Desfătarea reprezintă pentru Hans Robert Jauss un joc alternativ între subiect și obiect, în care cititorul se desfătă într-o dublă direcție: cu obiectul estetic, dar și cu propriul Sine prins în această activitate eliberatoare a receptării. „Desfătarea estetică (...) reprezintă o formă a cunoașterii de sine prin puterea de a se imagina într-o ipostază a alterității” [12, p. 22]. Formula aleasă de Hans Robert Jauss ca obligatorie pentru echilibrarea raportului dintre desfătare și delectare este *desfătarea-de-Sine-prin-desfătarea-cu-Altul*.

Este indispensabil de specificat că „distanța” lămurește, în teoria lui Hans Robert Jauss, două fenomene distincte, unul sincron și altul diacronic. „Distanța” în primul sens desemnează ceea ce înțelege Umberto Eco și mai apoi Paul Cornea prin raportul de alienare a cititorului în procesul de receptare. „Distanța estetică” presupune atitudinea de înstrăinare pe care trebuie să și-o asume cititorul față de obiectul artistic în momentul receptării, pentru o interpretare obiectivă și adecvată. Este exact ideea pe care Paul Cornea o regăsește și la Hans Georg Gadamer, prin care se susține că „fuziunea orizonturilor” trebuie să fie o „realizare controlată” [14, p. 285]. Iar prin „distanță” în cel de-al doilea sens se înțelege neconcordanța dintre orizontul de așteptare și opera nouă [114]. Istoria literară are multe exemple când imense „distanțe” s-au impus între cititori și operele anumitor scriitori. Schimbările din literatură sunt rezultatul operelor unor autori deosebiți, precum sunt creațiile lui William Shakespeare, Mihai Eminescu sau ale lui James Joyce.

Orizontul de așteptare al literaturii este deosebit față de cel al istoriei, ultimul înregistrează doar experiența trecută, pe când literatura artistică, așa cum s-a adevărit de mai multe ori, deschide drumul experiențelor viitoare. Prin urmare, experiența lecturii poate să-l elibereze pe cititor de obișnuințe, de prejudecăți și de servituțiile vieții sale practice, „învățându-l” o nouă cale de a percepe realitatea. Prăpastia dintre cunoașterea estetică și cea istorică poate fi depășită dacă istoria literară va miza pe funcțiunea specifică de „creație socială” a literaturii, prin care aceasta contribuie, alături de celelalte arte, la identificarea răspunsurilor pentru întrebările existențiale.

Hans Robert Jauss a primit pe bun merit titlul de „părinte” al esteticii receptării, mai ales pentru faptul că a sesizat importanța relației dintre literatură și istorie, dar și pentru că s-a preocupat, mai mult decât alții, de cititorul de literatură. Spre deosebire de predecesori și mulți dintre contemporanii săi, teoreticianul german nu a redus literatura la funcția unei arte a reprezentării, acesta a valorificat și a promovat aportul specific al creației literare în contextul vieții sociale.

2.1.2. Teoria efectului estetic (Wolfgang Iser) Fenomenologia lecturii

Wolfgang Iser este un reprezentant important al teoriei lecturii. Contribuția savantului a început cu o comunicare ținută în 1970 la Universitatea de la Konstanz, intitulată *Structura de apel a textului*. Comunicarea a prefigurat teoria efectului estetic și cele două volume înrudite ce au urmat: unul critic (*Cititorul implicat*, 1972) și altul teoretic (*Actul lecturii*, 1976). Teoria lui Wolfgang Iser despre „răspunsul cititorului” diferă de cea a partenerului său Hans Robert Jauss. Cu toate acestea, nu se stabilește o contradicție între perspectiva proprie și cea a colegului, acestea fiind complementare.

Wolfgang Iser îl prezintă pe cititor ca pe o unitate duală: ca structură textuală și ca act structurat. Rolul cititorului ca structură textuală se referă la punctul de vedere al cititorului care se găsește în text, iar rolul cititorului ca act structurat are în vedere modul în care un cititor real îndeplinește structurile textuale. Wolfgang Iser dezvoltă o *teorie a efectului estetic* ca relație dialectică a textului, a cititorului și a interacțiunii lor, construind astfel o fenomenologie a lecturii. Fenomenologia artei apare pe fundația filosofiei lui Edmund Husserl. În viziunea savantului, textul nu se raportează la realitate, ci la modele ale acesteia. Deci, creația literară nu este nici reflectare, nici deviere de la realitate, ci interacțiunea acestora [120].

Pentru Wolfgang Iser opera literară nu este o comunicare simplă de la autor la receptor, ci e o asimetrie de timp, de context, în care limba nu este una comună, nici codul nu este unul comun împărtășit, codul este exterior situației, situația de comunicare este virtuală, și o numește *comunicare-eveniment*. „Sensul nu se mai poate transmite printr-o formulă de la sine înțeleasă unei întregi comunități, pentru că experiențele nu mai sunt familiare, atunci ceea ce se comunică este modul de a intenționa o semnificație, condiționat istoric, sensul ca potențial, nu ca dat. În sarcina receptorului cade nu să recepteze sensul, ci să-l imagineze” [54, p. 12]. După ce se descoperă sensul ascuns, opera își pierde caracterul misterios, acum nu se mai caută sensul, ci interesează îndemânarea cu care acesta a fost găsit [120].

Structura textului și cea a actului se înscrie într-un proces dinamic ca structuri generale de efect. Rezultatele nu mai interesează, în centrul atenției acum sunt „actele declanșate ca efect al lecturii” [54], ceea ce i se întâmplă cititorului atunci când intră în contact cu opera. Cititorul actualizează sensurile textului din structura de apel în funcție de așteptările și reprezentările sale, adică în dependență de orizontul său de așteptare. *Cititorul implicit* receptează sensul textului pe măsură ce-l constituie, spre deosebire de *arhi-cititorul* (Michael Riffaterre), *cititorul informat* (Stanly Fish) sau *cititorul intendat* (Erwin Wolfg). În comparație cu cititorul actual, care este subiectiv și influențabil, cel implicit este un tip de cititor pe care scriitorul îl proiectează în orizontul său de așteptare și care pretinde a fi o entitate obiectivă, neinfluențată de factorii extra-textuali. Este necesar de făcut diferență între cititorul concret, persoana reală cu o identitate istorică concretă și cititorul abstract – instanța narativă pe care autorul o are în vedere când își creează opera. Cititorul abstract în calitate sa de strategie textuală întrunește trei elemente: diversele perspective prezente în text, punctul de vedere prin care acesta le unește și punctul în care acestea converg. Altfel spus, structurile textuale sunt conectate și vin la viață atunci când un cititor participă la procesul de lectură. Iată de ce fenomenologul lecturii distinge două părți ale textului, una scrisă și alta nescrisă. Partea scrisă oferă cunoștințe, iar cea nescrisă oferă oportunitatea lecturii. Acest element de indeterminare suscită imaginația cititorului și reprezintă acea condiție a efectului, apărut din contradicția dintre cele anunțate și cele intenționate. Astfel, lacunele sugerează mai mult o necesitate combinatorică decât necesitatea umplerii lor. Literatura se face în timp ce cititorul răspunde estetic la ceea ce nu s-a spus. În același timp, textul însuși construiește cititorul implicit în structurile sale retorice. În felul acesta, este mult mai important într-un text ceea ce nu s-a scris decât ceea ce s-a scris. Citirea este un proces de descoperire și pentru că orice act sau intenție de a descoperi pornește de la o întrebare, autorul intenționat creează goluri în structura textului, în așa fel încât să asigure o interacțiune dintre text și imaginația cititorului, ca să-l incite pe acesta la co-creare [120].

Pentru Wolfgang Iser nu este un obiect care se găsește în text, ci este un eveniment de construcție care apare între text și cititor, între scriitor

și cititor. Wolfgang Iser numește cei doi „poli”: artisticul (obiectul, intenția autorul) și estetica (realizarea cititorului) [54]. Opera reprezintă o lume fixă, dar care se realizează prin actul citirii și prin felul în care un cititor leagă structurile textului de propria experiență. Fiecare cititor completează „spațiile albe” în mod individual. Acest fapt permite realizarea interpretărilor multiple. Operele literare, chiar și cele clasice, manifestă o inteligibilitate complicată, ele sunt „deschise” interpretărilor multiple, ce permit mai multe chei de lectură și acomodează mai multe tipuri de interes din partea cititorilor. În același timp, operele sunt netransparente, cititorul nu poate fi sigur niciodată că le-a înțeles pe deplin. De fiecare dată când lectorul recitește un text desprinde alte sensuri decât cele sesizate anterior.

Acestea sunt principalele idei ale teoriei efectului estetic. Teza de bază a lui Wolfgang Iser este că opera literară este cea care generează efecte de sens pentru cititor într-un spațiu special creat între el și text. Ideea „efectelor de sens asupra cititorului” se va dezvolta parțial și în subcapitolul următor. Dacă Wolfgang Iser realizează o fenomenologie a lecturii, atunci Umberto Eco stabilește o semiotică a lecturii. Aname implicațiile teoretice ale semioticianului italian constituie problematica următorului subcapitol.

2.2. Opera deschisă și limitele interpretării ei Teoria cititorului model (Umberto Eco)

La începutul deceniului șapte al secolului trecut, fizicianul, istoricul și filozoful științei Thomas S. Kuhn definește progresul științific ca *dezvoltare – prin – acumulare*, un parcurs în care anomaliilor generatoare de criză li se atribuie meritul declanșării unei noi paradigme [59]. Apariția cărții sale *Structura revoluțiilor științifice* (1962), într-un context academic de reorganizare de după cel de-al Doilea Război Mondial, s-a dovedit inadecvată orizontului de așteptare al societății științifice din acea perioadă. În pofida acestui fapt, chiar în același an apare *Opera deschisă* a lui Umberto Eco ca o ilustrare a teoriilor filozofului american. Savantul italian, aflat încă în conjunctură structuralistă, își orientează cercetarea științifică către problema interpretării. În edițiile revăzute ale *Operei deschise*, Umberto Eco mărturisește că „în acei ani se punea problema de a-ți face iertată într-un fel atenția acordată momentului interpretativ. Și chiar dacă nu se dorea trădarea propriilor interese, era vorba, cel puțin, de încercarea de a le fundamenta pe baze structurale” [29, p. 28]. Semioticianul recunoaște că din această cauză, un timp oarecare, cercetările sale „s-au orientat nu asupra naturii textelor și asupra procesului interpretării lor, ci asupra naturii convențiilor semiotice, adică asupra structurii codurilor și asupra structurii mai generale a proceselor de comunicare” [ibidem]. Cu toate acestea, studiile ulterioare au confirmat faptul că fenomenul interpretării i-a fost întotdeauna problema de studiu dominantă. De altfel, schimbând „regulile jocului” chiar în timpul desfășurării acestuia, Umberto Eco întărește justetea formulei lui Thomas S. Kuhn. Semioticianul italian nu intenționează o negare radicală a instrumentelor și principiilor oferite de formalismul rus și lingvistica structuralistă, ci postulează o acumulare mediatoare a cunoașterilor, adică echilibrarea demersurilor teoretice deplasate la extreme de către orientările respective. Descoperirea metodelor structuraliste îi ofereau semioticianului revoluționar instrumente pentru a analiza din punct de vedere teoretic. Prin urmare, aceste modele îi deschideau anumite perspective, dar îi închideau altele. Adepții structuraliști manifestau ignoranță față de obiectul cercetării sale, anume destinatarul

mesajului literar-artistic [29, p. 26]. Pe de altă parte, deconstructivismul încalcă orice limite ale actului interpretativ și caută în opera literară ceea ce de fapt nu se găsește în ea. În cele din urmă, Umberto Eco urmărește și argumentează necesitatea conștientizării unui echilibru în activitatea de interpretare, impunând respectarea anumitor „limite”. În 1990 își intitulează suma tuturor căutărilor sale în volumul *Limitele interpretării*.

Scriitorul Umberto Eco s-a impus în domeniul literaturii artistice mai întâi prin romanul *Numele trandafirului* (1980). Prima sa operă artistică a fost scrisă cu intenția de a-și ilustra într-un mod ideal conceptele sale teoretice, dar și de a observa și analiza parcursul creării unei lumi imaginare. Mai întâi, în ipostază de autor, semioticianul își scrie cartea, ulterior își interpretează creația în calitate de „cititor neimplicat” [26, p. 72]. *Numele trandafirului* este în felul acesta un roman „de laborator”, un experiment. În studiile sale teoretice de după 1980, autorul *bestseller*-ului universal își utilizează textul romanului dat în calitate de material ilustrativ.

Deschiderea – caracteristică intrinsecă a operei literare. Umberto Eco înțelege prin operă „un obiect înzestrat cu însușiri structurale definite, care să permită, dar și să coordoneze alternarea interpretărilor, deplasarea perspectivelor” [29, p. 2]. Intervenția activă a cititorului în (re)constituirea sensurilor nu anulează proprietățile operei, întrucât opera este și formă, iar „o formă este o operă reușită, punctul de sosire al unei producții și punctul de plecare al unui consum care, actualizându-se, dă viață din nou, fără încetare din perspective diverse, formei inițiale” [29, p. 7]. Deschiderea este înțeleasă ca însușire tipică a oricărei opere de artă – însușire neprogramată, dar, în anumite condiții, noțiunea caracterizează „deschiderea programatică” a poeticilor contemporane. Din momentul în care deschiderea nu poate fi evitată pentru că este intrinsecă oricărui consum estetic, astăzi se atestă un conformism exprimat prin asumarea totală a caracteristicii respective. În estetica contemporană „artistul în loc să suporte «deschiderea» ca stare de fapt cu neputință de evitat, o alege ca program de producție” [29, p. 22].

Creațiile artistice clasice oferă consumatorului un mesaj închegat într-o formă determinată (cel puțin creează iluzia că dețin secretul pe care cititorul îl caută pentru a-l decodifica), în timp ce operele noi nu

intenționează să comunice un înțeles definit, iar forma acestora nu e organizată într-un mod univoc, ci reprezintă o sumă de posibilități diferite de organizare, încredințate inițiativei interpretului. „Ele se prezintă nu ca opere finite care se cer a fi retrăite și înțelese, ci ca opere «deschise» pe care interpretul le definitivează chiar în momentul în care le valorifică estetic” [29, p. 9]. Astfel, se disting două tipuri de manifestare ale „deschiderii”: a) deschidere fundamentală, proprie oricărei forme artistice și b) deschidere explicită. În primul caz, un mesaj univoc este consumat în moduri diferite, iar în cazul al doilea un mesaj plurivoc este consumat de fiecare dată diferit. Spre deosebire de limbajul științific sau administrativ care nu poate fi „deschis” diverselor interpretări, textul înzestrat cu valoare estetică este „deschis” chiar și atunci când autorul intenționează o comunicare univocă și lipsită de amfibolie [113].

Receptarea operei deschise reprezintă un câmp de alegeri de efectuat, dar, mai întâi de toate, opera este deja un câmp de alegeri realizate de către autor. În literatura postmodernă, de pildă, dezordinea joacă un rol important, dar nu este realizată în mod spontan, așa cum își imaginează cititorul mai puțin inițiat. Această dezordine este creată în mod intenționat. Interpretul se lasă în voia jocului de relații libere sugerate de autor. Jocul îl provoacă să revină la text pentru a găsi indicii, „în același timp nu gustă numai propria lui aventură, ci gustă calitatea însuși a operei, calitatea ei estetică” [29, p. 170]. Primul pas în receptare constă în sus-tragerea semnelor cu cea mai înaltă putere de sugestie, pasul următor constă în raportarea primei informații la originea ei, adică orientarea ei spre intenția creatoare. Realizarea acestui proces de reconstrucție, adică înțelegerea organizării originare, asigură cunoașterea profilului cultural al scriitorului. Orizontul de așteptare al cititorului și nivelul de adecvare cu cel al autorului este singurul instrument de care dispune lectorul pentru a judeca opera literară. Opera deschisă programată privește compatibilitatea integrărilor cititorului cu intențiile autorului ca pe o posibilitate, în timp ce opera deschisă neprogramată implică acest raport de compatibilitate ca pe o condiție necesară a interpretării [113].

Statutul destinatorului și destinatarului în comunicarea literară. Fenomenul „deschiderii” se realizează doar în momentul receptării operei literare, adică în procesul lecturii. Roman Jakobson anunță deja

în 1958 indispensabilitatea categoriilor *emitent*, *destinatar* și *context*. „Universul destinatarilor unei opere literare este o sumă de neîncetate și adesea incontrollabile relații cu textul” [16, p. 59]. Astfel, prin termenul *destinatar* nu se înțelege un receptor singular al mesajului literar-artistic. *Destinatarul* presupune un spectru de realizări: *destinatarul intern al cărții/naratarul fictiv*, *cititorul actualizat*, *cititorul model* și *cititorul concret*. La celălalt capăt, destinatorul, de asemenea, presupune un spectru de manifestări: *autorul concret*, *autorul liminar*, *autorul model*, *naratorul fictiv*.

Între autorul empiric și autorul model există un autor fantomă, pe care Umberto Eco îl numește „autorul liminar” sau „autorul pe prag” și este situat între intenția autorului real și intenția autorului model. Intenția *autorului liminar* transpare în reacțiile inconștiente ale celui empiric [26, p. 64]. *Autorul concret* și *cititorul concret* sunt personalități istorice și biografice ce nu aparțin operei literare. Autorul concret produce o proiecție literară despre sine însuși, adică un *autor abstract*, precum și imaginea unui *cititor abstract* (*Cititorul Model*). Autorul abstract este producătorul lumii românești pe care o transmite cititorului abstract. Aceste două instanțe abstracte sunt incluse în operă [62, p. 25-30].

Așadar, scriitorul stabilește o strategie generativă la elaborarea textului său, pentru a solicita o atitudine cooperativă din partea cititorului. *Deschiderea* este, prin urmare, o condiție a prezenței lectorului în fabulă. „Întrucât trebuie actualizat, un text este incomplet” [27, p. 80], prin acest demers Umberto Eco se apropie de teoria lui Wolfgang Iser, potrivit căreia textul este înțesat cu spații albe de umplut. Textul îi lasă cititorului inițiativa interpretării pentru că este „un mecanism leneș”, iar „lenea” este înțeleasă ca oferta de libertate definită și ca „deschidere” [26, p. 83]. Ceea ce este non-spus nu se manifestă la suprafață, la nivel de expresie, deci ceea ce este non-manifestat trebuie să fie actualizat la nivelul conținutului, în felul acesta un text necesită acte de cooperare activă și conștientă din partea cititorului [113].

Pornind de la conceptul de *orizont de așteptare* al lui Hans Robert Jauss, Umberto Eco descoperă că „competența destinatarului nu este în mod necesar aceea a emitentului” [27, p. 84]. Mesajul este generat sau interpretat pe baza unui *cod*, care deseori nu este același pentru cei doi

poli ai comunicării literare. Cititorul concret, în afară de competența lingvistică, își dezvoltă „o competență variabilă, în funcție de împrejurări, o capacitate de a declanșa presupuziții” [ibidem]. Presupuzițiile cititorului, chiar dacă dau impresia libertății lui de exprimare, nu-i aparțin de fapt, căci acestea fac parte dintr-o strategie generatoare a autorului și a textului. „Un text este un produs a cărui soartă interpretativă trebuie să facă parte din propriul mecanism generativ” [ibidem]. Autorul „prevede existența unui Cititor Model, capabil să coopereze la actualizarea textului la fel cum gândea el” [27, p. 87]. Umberto Eco atenționează că a prevedea propriul Cititor Model nu înseamnă doar „a spera” că există, înseamnă și a orienta textul, astfel încât să-l construiască. Textul nu se bazează pe presupusa competență a lectorului, el instituie competența propriului Cititor Model, impune anumite atitudini comportamentale. O strategie reușită determină mai multe posibilități de interpretare, dar în așa fel încât ele să nu se excludă, ci să se confirme reciproc.

Într-un proces de comunicare obișnuit, emitentul și destinatarul sunt înțeleși ca doi poli ai actului enunțării. În comunicarea literară, destinatarul și destinatarul mesajului reprezintă roluri actanțiale. Toate pronumele personale indică nu autorul sau cititorul empiric, ci reprezintă niște strategii textuale. Autorul Model este subiectul enunțului, iar autorul concret este subiectul enunțării textuale. Autorul Model este parte a strategiei proiectată de cel concret. Pe de altă parte, și cititorul empiric își proiectează o ipoteză despre autor. „Ipoteza formulată de cititorul empiric cu privire la propriu Autor Model pare mai garantată decât cea pe care autorul empiric o formulează cu privire la propriul concept de cititor model” [27, p. 95]. Autorul empiric are sarcina de a reprezenta ceea ce nu există în mod actual, pe când cititorul empiric își proiectează o imagine despre Autor Model pornind de la ceea ce există deja ca act de enunțare. „În timp ce autorul concret constituie o personalitate fixă în epoca istorică a creației sale literare, cititorii săi variază în cursul istoriei, ceea ce poate antrena receptări foarte diferite și chiar divergente ale aceleiași opere” [62, p. 26].

Uneori, cititorul real confundă subiectul enunțului (Autorul Model) cu subiectul enunțării textuale (autorul concret), ceea ce poate cauza o interpretare greșită. Cititorul Model este un ansamblu de „condiții

de succes” prestabilite de autorul concret care trebuie să fie satisfăcute. Este de menționat că Umberto Eco prevede de fapt doi cititori: „cititorul model ingenuu” (semantic) și „cititorul model critic”. „Interpretarea semantică sau semiozică este rezultatul procesului pe care destinatarul, aflat în fața manifestării lineare a textului, o umple cu semnificat. Interpretarea critică sau semiotică este, în schimb, aceea prin care se încearcă să se explice din ce rațiuni structurale textul poate produce acele interpretări semantice” [28, p. 37].

Distingem astfel două tipuri de interpretare, *semantică* (semiozică) și *critică* (semiotică). „Înainte de orice, prin cooperare textuală nu trebuie să se înțeleagă actualizarea intențiilor subiectului empiric al enunțării, ci intențiile conținute în mod virtual de enunț” [27, p. 96]. Umberto Eco spune despre cooperarea textuală că este un „fenomen care se realizează între două strategii discursive, nu între doi subiecți individuali” [ibidem]. Astfel, semioticianul identifică un raport de opoziție trihotomică: intenția auctorială (*intentio auctoris*), intenția operii (*intentio operis*) și intenția lectorului (*intentio lectoris*). În momentul receptării, cititorul real trebuie să țină cont de prezența celor trei intenții, de multe ori însă acestea nu coincid. Practicile deconstrucției ideologizează intenția destinatarului „astfel încât textul devine un stimul pentru deriva interpretării” [28, p. 33]. Criteriile care servesc la afirmarea drepturilor textului sunt: criteriul de coerență și criteriul de economie. De fiecare dată când se ignoră aceste criterii se exagerează intenția cititorului. Aceste criterii nu oferă posibilitatea de a determina care dintre interpretări este cea mai bună, ci, ajustând și criteriul de falsificare al lui Karl Popper, se pot selecționa interpretările rele pentru a le îndepărta.

Uz, interpretare și suprainterpretare. Invitat ca să țină *Tanner Lecture* pentru anul 1990 la Cambridge, Umberto Eco urma să-și configureze poziția finală la tema „limitele interpretării”. În calitatea sa de participant al conferinței, Richard Rorty se arată în dezacord cu deosebirea dintre „interpretare” și „uz”. Pragmaticianul susține ideea utilizării textelor pentru scopurile proprii, iar preocupările axate pe probleme intratextuale sunt considerate practici greșite și inutile. În acest sens, poziția lui Richard Rorty se apropie de filozofia Zen potrivit căreia „totul este schimbător, indefinibil, trecător, paradoxal; că ordinea evenimentelor

este o iluzie a inteligenței noastre senzoriale, că orice încercare de a-l defini și de-al fixa în legi este sortită eșecului..., dar că tocmai în deplina conștiință și acceptarea bucuroasă a acestei condiții constă înțelepciunea supremă, iluminarea definitivă, și că eterna criză a omului nu se datorează faptului că el trebuie să definească universul și nu reușește, ci faptului că vrea să îl definească în timp ce n-ar trebui să o facă” [29, p. 202].

Din punctul de vedere al pragmaticilor, orice lucru, chiar și obiectul textual, se face pentru a fi ulterior utilizat, deci se exclude funcția auto-referențială a literaturii artistice. „N-ar trebui căutată mai multă precizie sau mai multă generalitate decât este nevoie pentru un scop definit” [26, p. 97]. Dacă Umberto Eco acceptă, cu un anumit grad de mediere, ideile structuraliștilor și post-structuraliștilor, atunci Richard Rorty le anihilează pe toate. Acesta admite că interpretarea în stilul lui Umberto Eco sau suprainterpretarea în maniera lui Jonathan Culler permit să spui altceva ce nu s-a mai spus, mult mai interesant despre text, dar totuși nu vede rostul utilitar al acestor lecturi suplimentare. Distincția dintre uz și interpretare este înlocuită de prezumția că există diferiți cititori care provoacă variate tipuri de „uzuri” în funcție de scopurile urmărite. „A apăra un principiu de interpretanță și o dependență a acestuia de intenția operei nu înseamnă, desigur, a exclude colaborarea destinatarului” [28, p. 46]. Mai mult ca atât, „a apăra interpretarea de utilizarea textului nu înseamnă că textele nu pot fi utilizate. Însă a uza liber de ele nu are nimic cu interpretarea lor” [ibidem]. Aceste două tipuri de actualizări ale textului (uzul și interpretarea) reprezintă două modele ideale. În momentul lecturii ambele atitudini se combină în diferite raporturi cantitative [113].

Pe de altă parte, Jonathan Culler, invitat ca să susțină „suprainterpretarea”, consideră convingerea pragmaticilor ca fiind una simplistă, care ignoră abuziv ideea că „un text poate sfida structura conceptuală cu care încercăm să-l interpretăm” [26, p. 101]. Jonathan Culler nu se pronunță împotriva „interpretării” care este cu noi dintotdeauna. Savantul face o categorisire a interpretărilor în funcție de gradul de implicare a interpretului: „interpretare moderată” și „interpretare extremă”. Prima manifestă interes scăzut pentru că nu comunică decât lucruri evidente, iar cea de-a doua categorie este rezultatul unui efort interpretativ ma-

xim din partea criticilor. Prin aceasta înțelegem că suprainterpretarea este produsul cititorului critic realizat intenționat. Admitem că și cititorul semiotic poate aluneca în interpretare excesivă, din simplă greșeală interpretativă. Până la urmă, înaintând cu a sa idee de interpretare moderată, Umberto Eco își prevede un „cititor cu bun-simț” prin care să se manifestă intenția textului [26, p. 41].

Dacă interpretarea, în maniera lui Umberto Eco, acordă prioritate intenției textuale, atunci „interpretarea paranoică”, cea pe care o susține Jonathan Culler, investește intenția lectorului cu libertatea de a se întreba orice cu privire la un text dat. Jonathan Culler privește interpretarea moderată ca pe o convenționalitate, pe adepții căreia nu-i interesează mai mult decât este, pe când suprainterpretarea este o posibilitate spre noi deschideri. În acest context, opera deschisă devine o extra-deschidere, mai ales în deconstructivism. Jonathan Culler încearcă să demonstreze pragmaticilor că analiza operei de artă, înțelegerea ei adecvată nu are alt scop decât de a facilita utilizarea ei. „A înțelege cum funcționează limbajul nu diminuează plăcerea de a vorbi și de a asculta eternul murmur al textelor”, adaugă Umberto Eco [26, p. 108]. Adeptul criticii *reader-oriented*, Jonathan Culler, e de părere că „deconstrucția, dimpotrivă, subliniază faptul că semnificația e delimitată de context – o funcție a relațiilor în interiorul unui text sau între texte – dar contextul în el însuși e ilimitat: se vor putea adăuga mereu noi posibilități contextuale, în așa fel încât singurul lucru pe care *nu-l putem* face este să punem limite” [26, p. 111]. Uneori contextualitatea se dilată până la intertextualitate. Această continuitate în recontextualizare este chiar extrema libertate interpretativă pe care o evită Umberto Eco [113].

Starea de incertitudine în fața acestor trei poziții este configurată de întrebarea: Care dintre prezumții este cu adevărat cea corectă? Ceea ce revendică Umberto Eco este că uzul, interpretarea moderată și cea paranoică sunt admise ca posibile, dar le legitimează pe toate conform criteriilor de economie și de coerență. Aceste criterii servesc la afirmarea drepturilor textului împotriva exagerărilor investite textului de către cititor. Umberto Eco este de acord cu Jonathan Culler atunci când spune că și „suprainterpretarea e fecundă”, dar totuși „nu-i adevărat că orice lucru se potrivește”. O interpretare inadecvată într-o direcție sau

alta (subinterpretarea/uz sau suprainterpretarea) este inutilă în sensul în care nu explorează toate posibilitățile textuale sau, dimpotrivă, cititorul ajunge să exploreze dincolo de text până la deformarea acestuia, iar un text deformat este un alt text. Interpretarea lui Umberto Eco nu respinge influența cititorului asupra textului, dar poziționează pe primul loc influențele dinspre operă spre interpret.

O soluție pentru cercul hermeneutic. În subcapitolul 1.5., *Lectura ca mod de existență a operei literare*, s-a demonstrat că rezultatul lecturii și receptării nu este opera însăși, ci una din multiplele ei interpretări, o posibilitate a formei originale. În momentul în care se declanșează lectura, cititorul este liber să facă alegerea în favoarea anumitor semne și aspecte, eliminând altele. Din acest moment, al efectuării primei alegeri, cititorul stă în fața următoarei alegeri generate din prima și așa mai departe. Prin urmare, opera de artă oferă prilejul pentru diferite focalizări, dar cititorul, în cadrul unui singur act de receptare, se orientează asupra unei singure posibilități.

Umberto Eco își argumentează convingerea că interpretarea este infinită, iar încercările interpretative ale cititorului nu sunt niciodată cele intenționate de autor sau de text. Conform filosofiei ermetismului: „adevărul este ceea ce nu se spune sau se spune în mod obscur și trebuie să fie înțeles dincolo de aparență și de literă” [28, p. 54]. Capturat în tentativele de a căuta un ultim sens, cititorul alunecă într-o căutare continuă, inepuizabilă. Însă munca interpretativă nu trebuie să urmărească a descoperi sensurile adevărate, cele intenționate de autor. „Secretul final al inițierii hermetice este că totul e secret” [28, p. 55]. În acest caz „victoria cititorului va consta în a face textul să spună de toate, afară de lucrurile la care se gândea autorul” [28, p. 63].

Umberto Eco găsește soluția pentru infinita spirală interpretativă, adică pentru cercul hermetic, în *semioza nelimitată* a lui Charles Peirce. Dacă în semioza hermetică „un semn este ceva pe care cunoscându-l cunoaștem altceva” [28, p. 350], atunci în semiotica lui Charles Peirce „un semn este ceva pe care cunoscându-l putem cunoaște ceva în plus” [ibidem]. Semioza nelimitată la Charles Peirce presupune totuși un caracter controlat și marginalizat. „Cunoașterea în plus” sugerează o probabilitate de interpretare (într-un cadru temporal și spațial inde-

terminat) a ultimilor posibilități ale textului literar. Progresând în semioza nelimitată, interpretarea receptorului se apropie de sensul final. „Semioza este virtual nelimitată, dar scopurile noastre cognitive organizează, încadrează și reduc această serie nedeterminată și infinită de posibilități” [28, p. 350]. În desfășurarea procesului semiozic, pe interpret îl preocupă doar ceea ce este potrivit discursului artistic în vigoare. Semioza hermetică presupune un semnificat universal, univoc și transcendent. Orice lucru poate trimite la orice alt lucru într-o rețea de referințe reciproce mai amplă, pentru că există un subiect transcendent puternic. „Pare astfel că semioza hermetică identifică în fiecare text, precum și în Marele Text al Lumii, Plenitudinea Semnificatului, și nu absența sa” [28, p. 349]. Această lume guvernată de principiul semnificării universale presupune și alunecări continue a semnificatului. Pentru a ne convinge de acest fapt, deschidem dicționarul și conștientizăm faptul că semnificatul unui cuvânt nu este altceva decât un alt cuvânt. „Semnificatul unui text este astfel mereu amânat, iar semnificatul final nu poate să fie decât un secret intangibil” [28, p. 349]. Interpretarea, în sensul în care-l înaintea Umberto Eco, nu intenționează să descopere secretul final. Pentru că ultimul semnificat nu poate fi definit, teoreticianul acceptă interpretarea multiplă. Într-un moment dat al procesului semiozic neconținut, pluriinterpretabilitatea poate determina o obișnuință a comunității în raport cu o noțiune pe care începe să o recunoască ca adevărată. Problema – concluzionează semioticianul – nu rezidă atât în a discuta ideea dacă lumea este un text care poate fi interpretat și viceversa, cât în a hotărî dacă el are un semnificat fix, o pluralitate de semnificate posibile sau niciunul.

Ca urmare a reflecțiilor asupra conceptelor de *operă deschisă* și *cititor model*, conchidem că Umberto Eco contribuie la conștientizarea comunităților științifice în legătură cu specificul variabil al practicilor de interpretare, dar până la limitele legitime. Starea de echilibru pe care savantul o presupune ca fiind necesară fenomenului receptării se profilează încă de la primele sale încercări teoretice, începând cu lucrarea sa *Opera deschisă*. Cercetarea lui Umberto Eco este activată de o dialectică internă între o pereche de concepte: „libertatea” și „fidelitatea” față de operă a interpretului. Această poziție este generată din încercarea de a

conjuga tradiția structuralistă și pe cea post-structuralistă, astfel încât textul să rămână deschis mai multor posibilități de interpretare, dar închis interpretărilor nelegitime.

Deschiderea, chiar dacă este explicată în ambele sale realizări: tipică fenomenului literar-artistic dintotdeauna și program de producție în poetica contemporană, îl interesează pe teoretician mai mult în cel de-al doilea sens, unde aceasta se manifestă la nivelul conținutului, dar și la nivelul formei. Prin urmare, se constată faptul că fenomenul „deschiderii” presupune automat și un act interpretativ care l-ar (re)actualiza din starea sa latentă. Rolul instanței interpretative îi revine unui destinatar cu o dublă realizare: Cititorul Model și cititorul concret, iar prezența destinatarului implică în mod firesc un destinator cu două fețe: Autorul Model și autorul concret. În procesul lecturii interpretative, cititorul realizează unele presupoziii despre etapele ulterioare ale textului, de asemenea demască raportul dintre textul respectiv și alte texte, apoi încearcă să deslușească rețeaua hermetică a operei. Cu toate acestea, poetica operei deschise nu este văzută de Umberto Eco ca unica poetică contemporană, pentru că valoarea estetică nu se identifică cu orice preț cu noutatea tehnicilor. Literatura de larg consum îndeplinește o funcție foarte importantă – cea de inițiere a cititorului în ale lecturii.

La finalul acestui subcapitol, susținem că Umberto Eco are un simț al echilibrului și al măsurii înnăscut, care se cristalizează la fiecare realizare teoretică sau artistică. Interpretarea pentru semioticianul italian este acceptată doar în limitele legitime ale manifestării sale, limitele sunt stabilite de către intenția operei. O poziție contrară, așa cum se va demonstra în compartimentul următor, ocupă adepții *Reader-Response Criticism*-ului. În procesul de lectură a operei literare, libertate maximă i se oferă anume cititorului, adică intenției lectorale.

2.3. Mișcarea *Reader-Response Criticism* Teoria socială a răspunsului (Stanley Fish)

În cadrul orientărilor poststructuraliste s-au multiplicat eforturile de a muta accentul de pe textul imanent pe procesul de comunicare literară, respectiv, pe semantic și pe receptarea literară. Până astăzi predomina ideea că textele literare trebuie definite nu atât prin proprietățile sale intratextuale, cât prin funcționalitatea lor într-o anumită societate, unde alături de celelalte arte contribuie la crearea sensului pentru om. Reprezentanții *Reader-Response Criticism*-ului utilizează modelul științelor comunicării, adaptat inițial de către Roman Ingarden, căruia îi schimbă parțial cursul. Așadar, literatura este o formă specifică de comunicare. Opera literară este text, autor și cititor, toate acestea încheiate într-un microsistem.

Mișcarea *Reader-Response Criticism* s-a dezvoltat, mai ales în perioada dintre anii '70 și '80, sub influența post-structuraliștilor care susțineau că nu poate exista sens în afara subiectului receptor. Noua direcție s-a impus în spațiul anglo-saxon și se prezintă ca o sumă a studiilor literare despre cititor. Acest curent teoretic s-a format ca reacție la Noua critică. *Reader-Response Criticism*-ul alcătuiește un filon comun cu post-structuralismul și deconstructivismul, despărțindu-se de tendințele teoretice din Europa. Noua mișcare teoretică postulează convingerea că sensul nu trebuie căutat în text, pentru că înțelesul este în răspunsul cititorului format ca rezultat al actului de lectură. Adepții teoriei consideră acceptabil orice răspuns sau reacție afectivă a cititorului. Se disting câteva tipuri de răspunsuri: răspuns emoțional (inițial), interpretativ, analitic, interogativ și intertextual.

Reprezentanții de vază ai acestui curent sunt: Louise Rosenblatt, Eric Donald Hirsch, David Bleich, Norman Holland și Stanley Fish.

Louise Rosenblatt a formulat *teoria tranzacțională* în 1978, dar fundamentele s-au anunțat prin anii '30. Această teorie analizează tranzațiile de înțeles dintre text și cititor, ambele instanțe sunt considerate importante în actul lecturii. Conform acestei teorii, cititorul poate înainta operei literare două tipuri de răspunsuri: referente și estetice [124].

David Bleich dezvoltă o *teorie subiectivă a răspunsului cititorului* în lucrarea *Lecturi și senzații: Introducere în critica subiectivă*. Teoreticianul american demonstrează că lectura este un act subiectiv în ambele sale înțelesuri: ca proces și ca rezultat interpretativ.

Norman Holland aruncă o perspectivă psihologică asupra problemei lecturii. În *Dinamica răspunsului literar* (1968), autorul demonstrează modul în care cititorul se răsfrânge asupra textului sub influența unei fantezii personale, iar interpretarea apare ca o reacție de apărare împotriva acestor impulsuri ale subconștientului [51]. Într-o lucrare din 1975, Norman Holland își completează modelul teoretic prin prisma psihologiei cognitive. Potrivit acestui savant, răspunsul cititorului față de cele citite depinde de câțiva factori: de operă, de codurile invariabile ale operei și de canoanele variabile de raportare la text. Ultimul factor este alcătuit din stilul comunității de cititori și din maniera individuală de lectură [52].

Eric Donald Hirsch operează cu perechea *sens – semnificații*. Teoreticianul validează două posibilități de lectură. Prima este orientată spre restabilirea intențiilor auctoriale, adică a sensului inițial. Al doilea tip de lectură se referă la înțelesurile noi aduse de către cititor, care sunt numite *semnificații*. Autorul se pronunță în mod deosebit pentru primul tip de lectură, pe care o considera corectă și obiectivă [49]. Această poziție teoretică i-a adus nenumărate critici din partea adeptilor înverșunați ai teoriei răspunsului cititorului.

Pornind de la ideile predecesorilor săi, Stanley Fish elaborează o teorie consistentă care stă la baza hermeneuticilor identitare și a studiilor culturale de la sfârșitul secolului al XX-lea. În studiul dedicat poemului *Paradisul pierdut* de John Milton, *Surprised by Sin: The Reader in Paradise Lost* [39], se simte o tangență cu fenomenologia lecturii dezvoltată de Wolfgang Iser. Fiind un inamic al principiilor promovate de Noua critică, profesorul american își însumează contra-argumentele într-o metodă aparte pe care o numește „metoda stilisticii afective”. Această metodă propune interpretarea literaturii ca *procesualitate lingvistică*, care automat presupune și participarea cititorului, deci textul nu trebuie tratat ca obiect. Stanley Fish preia ideea lecturii ca eveniment de la

Wolfgang Iser. Deosebirea dintre aceste două teorii se rezumă la conceptul abstract al cititorului implicit cu care Stanley Fish nu operează, fiind interesat nemijlocit de răspunsul cititorului real la interacțiunea cu textul. Datorită acestui fapt, se realizează o ruptură totală cu principiile structuraliste și se trece de la teoriile lecturii la teoriile receptării. Această trecere, de la studiul cititorului abstract la cercetarea cititorului real și al reacțiilor sale, a marcat începutul unei schimbări de paradigmă, vorbim deja de post-structuralism. „Este vorba, mai precis, de o trecere de la *o căutare a sensului* la analiza efectelor acestuia asupra cititorului” [100, p. 165]. Semnificația nu este ceva preexistent actului lecturii și care trebuie căutată cu fidelitate doar în texte și dedusă din intențiile autorului, dar nu este nici ceva ce succede actul de lectură. Semnificația se formează chiar în momentul lecturii „ceva ce se întâmplă între cuvinte și în mintea cititorului” [41, p. 306]. Aplicabilitatea metodei date se rezumă la o „analiză a desfășurării reacțiilor cititorului în relație cu cuvintele așa cum se succed acestea, unul după altul, în timp” [41, p. 304-305]. Caracterul dinamic al răspunsului cititorului este determinat de specificul textului ca desfășurare. În lucrarea anului 1980, *Is There a Text in This Class?*, Stanley Fish pune sub semnul întrebării noțiunea de *text închis*. Textul nu are un sens unic, de vreme ce abia cititorul îi dă textului înțeles și-l definește [40]. În acest sens, cercul hermeneutic al profesorului american stabilește tangențe cu ideile lui Umberto Eco. Deși Umberto Eco conștientizează lipsa unui ultim sens, totuși stabilește limite pentru răspunsurile variate ale cititorului. La Stanley Fish însă înțelesul final este determinat de *background*-ul cititorului. Așadar, în a doua parte a activității sale științifice, Stanley Fish construiește o teorie socială a răspunsului. Cititorul parcurge opera aplicând strategii de lectură formate și devenite specifice comunității din care face parte. În susținerea acestei idei, Jonathan Culler argumentează că diferitele modele de lectură sunt practici sociale. Toate aceste lecturi caută să răspundă la întrebarea: „Despre ce e vorba în această operă?” Așadar, o nouă mișcare teoretică se formează atunci când se găsește un nou răspuns la întrebarea dată. Răspunsuri ce sunt numite generic: „lupta de clasă” (marxism), „posibilitatea de a unifica experiența” (Noua critică), „complexul lui Oedip” (psihanaliza), „reprimarea forțelor subversive”

(noul historicism), „asimetria relațiilor dintre sexe” (feminism), „natura autodeconstructivă a textului” (deconstrucția), „puterea represivă a imperialismului” (teoria post-colonială), „matricea heterosexuală” (*gay and lesbian studies*) [9].

Înceiem cu ideea exagerată a teoreticianului american precum că toate drepturile asupra operei literare îi aparțin cititorului, întrucât acesta îi oferă formă și conținut. În felul acesta, opera este desproprietărită de trăsăturile sale unice, pe când cititorul este investit cu libertate totală. Această poziție teoretică, așa cum se va demonstra în continuare, nu constituie o soluție optimă pentru o lectură eficientă.

Răspunsul la întrebarea „Despre ce se vorbește în acest text?” se poate găsi doar printr-un exercițiu repetat de lectură, în cursul căruia textul este privit de fiecare dată din alt unghi. Textul, la rândul lui, oferă răspunsuri în corespundere cu perspectiva din care a fost citit. Ideea lecturii repetate constituie obiectul de interes al teoreticianului român Matei Călinescu. Autorul dedică subiectului un studiu aparte, apărut inițial cu titlul *Rereading* la Londra, în anul 1993.

2.4. Teoria (re)lecturii (Matei Călinescu) Circularitatea lecturii și paradoxul lizibilității

Conceptul de (re)lectură al lui Matei Călinescu, dezvoltat în lucrarea *A citi, a reciti. Către o poetică a relecturii* (2003, ediția românească), reprezintă un răspuns la necesitățile timpului și un apel de solidaritate și mobilizare în susținerea evoluției literaturii și a dezvoltării teoriei literare la nivel național, dar și mondial. Astfel, adusă peste zece ani în spațiul teoretic românesc, cu o traducere în limba română de Virgil Stanciu, cercetarea a reprezentat o inovație și probabil un răspuns afirmativ la întrebarea lui Ioan Fărnuș „De ce nu avem o teorie a receptării?” [36, p.16] sau un studiu paralel cu lucrarea *Receptarea poetică*, semnată de Ecaterina Mihăilă în 1980. Spre deosebire de Ecaterina Mihăilă, în calitate de material demonstrativ, Matei Călinescu utilizează proza, susținând că „lectura poeziei este o altă problemă, care merită un tratament aparte” [10, p. 293].

Dintre multiplele lucrări semnate de Matei Călinescu, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii* este un important punct de reper în domeniul pe care-l abordează, sistematizând și creând argumente teoretice inovatoare. Lucrarea, chiar dacă apare inițial în variantă engleză, se consideră a fi unul dintre primele studii românești ce se preocupă de actul de lectură. Celelalte încercări au fost categorisite drept mai puțin relevante din punct de vedere al instrumentelor folosite – străine contextului de interpretare (de obicei de natură ideologică sau psihologică). În schimb, teoretizările lui Matei Călinescu și ale lui Paul Cornea (așa cum se va demonstra în continuare) se deosebesc prin folosirea unui instrumentar adecvat hermeneuticii literare [112].

Maniera în care Matei Călinescu a interpretat fenomenul receptării se subordonează propriului concept de (re)lectură. Inspirându-se din modelul lui Henry James din *Viața particulară* (nuvelă pe care o analizează în paginile cărții sale), teoreticianul însuși a dezvăluit indicii hermeneutici centrali ai lucrării sale, provocându-l pe cititor să-i recitească studiul. Analiza nuvelei, încadrată în structura studiului, reprezintă o cheie de lectură oferită cititorilor săi. Noile descoperiri din domeniul științelor cognitive demonstrează existența unor neuroni-oglină, care

ne fac să simulăm în mintea noastră ceea ce vedem la alții. Presupunem că simulăm și ceea ce citim, ne identificăm cu personajele, instanțele narative, interpretăm ceea ce citim. Astfel, cititorul ca interpret al textului este de fapt un recititor.

Recititorul lui Matei Călinescu nu este sinonimul *cititorului implicit* sau a celui *model*, acestea din urmă reprezentând niște strategii textuale, instanțe narative determinate nu de intenția lectorală, dar de cea auctorială sau textuală. Cititorul real acceptă jocul propus de către scriitor – rolul cititorului implicit – pentru a pătrunde eficient în structura textului la toate nivelurile, acesta este o cheie de lectură oferită receptorului. Identificarea cititorului concret cu proiecția sa textuală asigură succesul (re)lecturii. Doar re-citind receptorul poate ajunge să stabilească corespondențe, să se autoidentifice cu „geamănul” său intratextual.

Matei Călinescu recunoaște că apelează la metafora „bântuirii” când se gândește la cele trei aspecte de realizare ale (re)lecturii: (1) textele ne bântuie memoria, ne obsedează, (2) textele bântuie alte texte, o manifestare a intertextualității și (3) noi bântuim textele.

Explicate inițial ca două procese distincte, lectura și (re)lectura ajung în unele puncte ale analizei să se apropie, definindu-se una prin cealaltă, sau să se suprapună. Notăm în cele din urmă că poziția lui Matei Călinescu nu este una extremistă ca și în cazul lui Roman Ingarden – exponentul paradigmei clasice a lecturii lineare și ideale, sau a lui Roland Barthes, care exclude ideea de primă lectură [5, p. 47]. Soluția pentru a ilustra poziția sa integratoare se găsește într-un amănunt morfologic: prefixul „re” [112].

Explicarea primară a dublului fenomen poate fi următoarea: lectura este parcurgerea rapidă a unui text linear pentru prima oară, iar (re)lectura parcurgerea lentă a aceluiași text pentru a doua, a treia, a *n* oară, adică repetarea lecturii și schimbarea de percepție pe care o aduce cu ea. (Re)lectura este un proces cu o finalitate structurală, reflexivă și autoreflexivă. Dacă a citi are un singur sens – liniar, atunci a reciti merge înainte și înapoi. Fiecare dintre ipostazele (re)lecturii sunt unice. O carte recită peste o anumită perioadă nu mai este pentru cititor aceeași carte. Aceste fluctuații sunt determinate de experiența cititorului care are capacitatea de a se lărgi, într-o măsură mai mare sau mai mică, în funcție

de motivația acestuia. Aici se merită de specificat că Matei Călinescu nu se referă limitat doar la experiența estetică, dar și la cea socială, culturală, chiar și la experiența biologică.

Dacă prima lectură oferă incontestabil un efect al plăcerii prin descoperirea senzațională a subiectului, (re)lectura ne ajută să înțelegem tehnica autorului. Cititorul obține o satisfacție mai rafinată și mai surprinzătoare la fiecare nouă lectură. Prima lectură a unui text este un proces linear-temporal, a doua lectură permite cititorului să perceapă fiecare parte a lucrării în cadrul unei cunoașteri simultane a întregului. Deci, lectura și relectura sunt complementare [112].

În unele împrejurări prima lectură poate deveni o lectură dublă, generată din încercarea de a construi textul pe măsura receptării lui [10, p. 32]. Această primă-dublă lectură impune două tipuri diferite de atenții și interese, în sens diacronic și sincron. Astfel, prima lectură-dublă este mai lentă decât prima lectură-unică, din cauza detaliilor și a efortului focalizat în ambele sensuri din partea cititorului. Tipul acesta de lectură este văzut ca o posibilă soluție pentru a scăpa de cercul hermeneutic: pentru a înțelege întregul textului, trebuie să ai o înțelegere prealabilă a părților, dar ca să înțelegi fiecare parte este necesară o înțelegere prealabilă a întregului.

Caracterul circular al (re)lecturii este condiționat de specificul obiectului lecturat – opera literară. Literatura și muzică sunt numite de Gotthold Ephraim Lessing artele succesiunii, iar pictura, sculptura și arhitectura sunt artele simultaneității. În acestă ordine de idei, Vladimir Nabokov găsește explicația în natura biologică a omului: „Nu avem un organ anatomic (cum e ochiul în cazul picturii) care să cuprindă întregul.” [71, p. 3] Așadar, temporalitatea obiectului estetic este o particularitate de care cititorul nu se poate sustrage.

Dimensiunea temporală a operei determină inclusiv variabilitatea și unicitatea fiecărei (re)lecturi în parte. „Două concretizări ale aceleiași opere, fie chiar aparținând aceluiași cititor, nu vor fi niciodată identice, în primul rând din cauza dimensiunii temporal-istorice în care se desfășoară orice lectură. Din această perspectivă fiecare act de lectură este absolut individual” [10, p. 42]. Concretizarea estetică a unei opere necesită, în mod inevitabil, cooperarea din partea cititorului, această funcție

a receptorului combate argumentul precum că opera literară există în toată amploarea ei.

Cronologic, etapa primei lecturi și etapa (re)lecturii pot fi anticipate de o *lectură virginală*. Înainte de a se apropia de un text oarecare, cititorul are anumite așteptări, apărute din familiarizarea cu genul de scriere și alte supoziții privind cartea în chestiune. În acest sens, lectura virginală se identifică cu *orizontul de așteptare* al lui Hans Robert Jauss. Fondatorul esteticii receptării substituie prioritatea temporală a primei lecturi cu prioritatea estetică a (re)lecturii. Adevărata problemă nu este în a determina prioritatea cronologică a lecturii și a (re)lecturii, ci în a înțelege care dintre ele oferă posibilități de apreciere mai sigure și care generează o evaluare estetică productivă. Situat între cele două poziții contradictorii, pe de o parte Roman Ingarden cu a sa lectură primă, lineară, solitară, continuă și ideală, iar de cealaltă parte Roland Barthes cu recitirea percepută ca pe o componentă predeterminată fenomenului literar, Matei Călinescu admite ambele posibilități, susținând existența a două tipuri de texte: texte de citit și texte de scris, care la rândul lor presupun automat două modele de lectură: lectură singulară, pasivă, lineară și respectiv lectură activă, productivă, adică (re)lectura [112].

Un alt aspect pe care îl analizează Matei Călinescu în raport cu termenul de (re)lectură este paradoxul lizibilității. Ca să capteze interesul cititorului, opera trebuie să fie în același timp accesibilă, în așa fel încât receptorul să nu-și piardă interesul în procesul lecturii, dar și dificilă pentru a-l incita și captiva [10, p. 254]. Ca și Wolfgang Iser, Matei Călinescu susține ideea *operei ca o structură lacunară* intenționată de către autor. Valoarea estetică a unei lucrări nu rezidă în caracterul ei lizibil, ci, dimpotrivă, în nefamiliaritatea acesteia. Lizibilitatea este inamicul (re)lecturii. Pornind de la aceste explicații, Matei Călinescu consideră romanul *În căutarea timpului pierdut* cea mai recitibilă operă din literatura universală, iar din contextul românesc pe cea a lui Mateiu I. Caragiale, anume *Craii de Curtea-veche*. O pagină citită din această carte consumă cantitatea de atenție pe care ar cere-o un roman lizibil.

Varietatea noțiunilor (lectură, (re)lectură, prima lectură (dublă), lectură virginală) care desemnează lectura ca fenomen intrinsec creației literare ar putea fi înțeleasă aplicând o operație sintetizatoare, poziție pe care

Matei Călinescu o adaptează și ca strategie a lucrării sale. Înțelegem că toate aceste tipologii reprezintă etapele procesului co-creator de receptare. Cititorul este liber (de fapt condiționat de orizontul său de așteptare) de a se opri la orice etapă a acestui parcurs de re-scriere prin (re)lectură.

În *Epilogul* lucrării sale, Matei Călinescu recunoaște că ideea acestei cărți i-a venit din dorința de a demasca secretele cărților citite. Datorită numeroaselor reflecții, savantul reușește să clarifice misterul care îndeamnă la (re)lectură. „Lectura literară implică întotdeauna un coeficient mai mare sau mai mic, conștient sau mai puțin conștient de introspecție sau de lectură de sine” [10, p. 39]. Deci, (re)lectura este întotdeauna intertextuală și intratextuală, interumană și intraumană.

În fine, înțelegerea termenului lui Matei Călinescu se deschide cel puțin în două sensuri: unul așa cum este dezvoltat de către autor în lucrarea sa, cu sensul de lectură repetată, circulară. Acest fapt anulează posibilitatea receptării mesajului literar printr-o lectură unică și liniară. În privința cititorului opera literară este oarecum sceptică și mereu ironică. Îndoiala și ambiguitatea sensurilor generează multiple posibilități de interpretare, decelabile doar la (re)lectură. În cel de-al doilea sens, mai larg, conceptul de *(re)lectură* îl înțelegem ca reînțoarcere la studiul metateoriei lecturii. Apărută în contextul anglo-american și european, se știe că ideea de receptare a rămas mult timp fără ecou în exegeza literară românească. În Occident, fenomenul teoriei receptării s-a dezvoltat printre alte mișcări (feminismul, deconstructivismul, post-freudismul), toate generate de subiectivismul instaurat în lume după cel de-al Doilea Război Mondial.

Așadar, studiul lui Matei Călinescu constituie o imagine de sinteză care înglobează tendințele mondiale ale fenomenului, înscriind o pagină importantă în istoria teoriei literare românești. Cu toate acestea, în spațiul academic românesc pionerul teoriei lecturii este considerat teoreticianul Paul Cornea.

2.5. Teoria lecturii (Paul Cornea)

Tipologia textului, tipuri de lector, tipuri de lectură

Paul Cornea sistematizează tipurile de lector și lectură într-o formulă originală. Este de remarcat tangența strategiei de cercetare aplicată de către teoreticianul român cu problema propusă spre soluționare în cartea dată. Analiza lui Paul Cornea este orientată dinspre tipologia textului spre tipurile de lector și lectură, fapt ce clarifică numeroase confuzii și indeterminări ale metateoriei lecturii. Demersul teoretic al cercetătorului român evită bifurcarea lanțului comunicării literare în două secvențe distincte: *autor – text* și, respectiv, *text – cititor* [116].

În lucrarea *Introducere în teoria lecturii* (1988), Paul Cornea restabilește parcursul ideal al fenomenului receptării. Începând cu explicațiile referitoare la specificul textului și finalizând cu tipurile de lector și lectură, s-ar părea că cercetătorul nu se ocupă de prima categorie a lanțului comunicativ – autorul. La o primă lectură, superficială, se poate înțelege că analiza efectuată pornește din mijlocul lanțului dialogic spre extremitatea dreaptă, cea a cititorului. Cu toate acestea, prin determinarea și clarificarea caracteristicilor specifice diferitor tipuri de texte, cercetătorul deconspiră de fapt intenționalitatea scriitorului. Astfel, abordarea întreprinsă de Paul Cornea nu suferă, ca și în cazul relației *text – cititor*, de lipsa unei perspective globalizante asupra procesului comunicativ. Demersul său nu reprezintă un argument în susținerea sloganului „Autorul a murit!”. Ideea de a porni cu o dezambiguizare a noțiunii de *text* deschide căi explicitare bilaterale: una indirectă, îndreptată spre inițiatorul dialogului literar, și alta explicită, desfășurată și direcționată spre interlocutorul scriitorului – cititorul. La fel și Eugen Simion își exprimă nedumerirea în privința paradoxului ce caracterizează epoca contemporană. „Un fapt bizar se petrece în veacul nostru: în timp ce teoria literară anunță că autorul este mort, asistăm la o veritabilă invazie de biografii, memorii, jurnale. [...] Spun doar că, într-o epocă în care individul este dominat de mecanismele istoriei, apar numeroase, foarte numeroase scrieri care vorbesc în chip direct de spectacolul unei individualități” [91]. Așadar, instanța autorului rămâne să fie importantă, poate doar privită dintr-o altă perspectivă.

Însuși Roland Barthes recunoaște „că autorul ca instituție a murit: persoana sa civilă, pasională, biografică a dispărut; deposedată, ea nu mai exercită asupra operei sale formidabila paternitate ...; dar în text, într-un anumit fel, eu îl doresc pe autor. Am nevoie de figura sa (care nu e nici reprezentarea sa, nici proiecția sa), așa cum are el nevoie de a mea (exceptând «pălăvrăgeala»)» [5, p. 26]. Scriitorul devine o „făptură de limbaj”, un „creator creat”, de aceea chiar dacă Paul Cornea nu se referă direct la instanța autorul concret oricum îl presupune prin elucidarea specificității celor trei tipuri de texte analizate. Atât timp cât „textul se face, se lucrează printr-o întrețesere perpetuă; pierdut în această țesătură – această textură – subiectul se desface în ea, ca un păianjen care s-ar dizolva pe sine în secrețiile constructive ale pânzei sale” [5, p. 55]. La Michel Foucault, de asemenea, autorul este o reflectare a discursului, a cărui existență depinde de structura lingvistică a operei. Funcția-autor nu presupune intenția autorului concret, ci apartenența discursului la o anumită tipologie. „Datorită acestei duble «în rădăcinări», într-o conștiință individuală și într-un context spațio-temporal anume, literatura face posibilă, «peste mode și timp», dialogul lumilor – lumea autorului, lumea operei și lumea cititorului” [70, p. 215].

Restabilirea etapelor de creație a unui text literar denotă adevărul că scriitorul în primul rând ia hotărârea cu privire la tipul textului în ramele căruia urmează să-și transmită mesajul. Pe de altă parte, cititorul își alege strategia de lectură la fel în funcție de tipologia din care face parte textul, realizând așadar ceea ce Matei Călinescu numește o *lectură virginială*. Prin urmare, modalitatea de abordare a unui text, adică tipul de lectură, poate fi stabilit doar în funcție de caracteristicile textului care urmează a fi parcurs, de gradul de codificare a acestuia și de competența cititorului care se angajează în actul lecturii [116].

În continuare se restabilește demersul sistematizator întreprins de Paul Cornea în studiul *Introducere în teoria lecturii* cu privire la categoriile: tipuri de text – tipuri de lector – tipuri de lectură. Cele trei tipologii sunt analizate în aceeași succesivitate logică și cronologică ce se profilează în studiul anunțat, dar bineînțeles că interconexiunea dintre ele, mai ales dintre cea a lectorului și a lecturii, este de neevitat. Abordarea secvențială este una de natură ideală, nu aplicată, întrucât nu se poate

studia teoretic un model de lectură fără a face referințele de rigoare la tipul lectorului care-o realizează și la trăsăturile categoriei din care face parte textul parcurs.

Tipologia textului. În subcapitolul 1.3., *Precizări terminologice în triada: obiectul lecturii – actul lecturii – subiectul lecturii*, s-a demonstrat faptul că în domeniul științelor umaniste numeroasele ambiguități teoretice provin din sinonimia exagerată a conceptelor cu care se operează, precum și datorită împrumuturilor lexicale din alte discipline. Așa se explică incapacitatea de a întocmi definiții unice pentru noțiunile de *text* și *operă literară*, precum și de a stabili diferențele dintre ele. În aceste circumstanțe, actul propriu-zis de lectură capătă o indeterminare și mai mare.

Paul Cornea analizează fiecare dintre cele trei semnificații ale noțiunii de *text*. „Textul ca scriere” este perceput ca un ansamblu de cuvinte structurate într-o unitate, în conformitate cu un șir de norme lingvistice. Prin „text ca ocurență comunicativă” se înțelege unitatea fundamentală a comunicării lingvistice. Orice text presupune un limbaj. Nu există text în sine, ci numai ca rezultat al procesului de comunicare. Acest proces presupune un emițător (vorbitor, scriitor), un receptor (ascultător, cititor), un obiect al mesajului, transmis pe cale orală sau scrisă. „Textul ca practică semnificativă” are ca scop producere unui sens în baza unui grup de semne.

„Dată fiind marea varietate a formelor și a finalităților de comunicare din cadrul oricărei culturi, este dificil de construit o tipologie generală a textelor” [73, p. 57]. Tipologiile actuale cuprind doar o mică parte din imensitatea formelor textuale, unele criterii de clasificare fiind inadecvate. Paul Cornea distinge trei tipuri majore de texte sub aspectul relației mesaj-context, acestea decurg din trei tipuri de comportament verbal: referențial, pseudo- sau transreferențial și autoreferențial. Această tipologie este una dintre cele mai eficiente, pentru că se bazează pe criterii transistorice.

Comportamentul verbal referențial se individualizează prin folosirea limbajului denotativ, univoc, literar, unitățile lexicale apar cu sensul din dicționar. Acest tip de comportament servește la producerea de texte informative, științifice, informațiile fiind obiective și testabile.

Comportamentul pseudo- sau transreferențial folosește limbajul conotativ, simbolic. Scopul acestor texte nu este de a transmite informații, ci de a stimula prezența lor. Textele pseudoreferențiale reflectă o lume imaginară, care ar putea să se întâmple în viața cotidiană, iar textele transreferențiale ilustrează o lume fictivă, care ar putea să se întâmple doar într-o lume posibilă [116].

Comportamentul autoreferențial nu se referă la nicio exterioritate, textul de tipul respectiv este sieși suficient, scriitorul nu intenționează să transmită vreun mesaj, iar cititorul nu-l caută. Intențiile locutorilor sunt mai degrabă ludice decât funcționale. În acest caz se atestă o neglijare a normelor limbii literare la toate nivelurile [15, p. 27-28].

Tipurile generale de text pot avea diverse variațiuni tipologice în funcție de mai multe criterii de clasificare: criteriul modalității de expresie (descriptiv, narativ, dialogat, monologat), criteriul fidelității, raportării la realitate (literar, nonliterar), criteriul structurării (informativ, argumentativ), criteriul stilistic și cel al funcționalității (științific, beletristic, publicistic, juridic, administrativ), criteriul lexical, normat (popular, cult, colocvial) [17].

„Diferențele majore de natură stilistică se constituie între textul științific și cel beletristic. Textul științific este un text închis datorită limbajului și gramaticii normate, dar cel beletristic este deschis interpretărilor grație specificului de a devia de la normele literare gramaticale și lexicale” [17, p. 134]. Controversa cu privire la atribuirea calității de „literar” sau de „nonliterar” unui text anume rămâne mereu actuală. Dacă caracteristicile celorlalte tipuri de texte sunt bine determinate, grupul textelor literare este eterogen și nu constituie o categorie bine definită în tipologia generală a textului. Frontiera dintre textele literare și alte tipuri de texte este relativă, depinzând, în bună parte, de considerațiile receptorului-evaluator. Letopisețele cronicarilor și textul biblic sunt exemple fidele în acest sens. Mai mult ca atât, înseși „istoriile literare scrise în diverse etape, în special din secolul al XX-lea încoace, includ sau exclud, în funcție de contextul cultural al momentului în care au fost redactate sau de optica autorului, scrieri istoriografice, memorialistică, eseu, corespondență privată, oratorie, publicistică etc.” [73, p. 57].

Paul Cornea nu-și propune să hotărască în care dintre cele trei modalități ale textualizării se înscriu creațiile literar-artistice, de vreme ce un text poate să le combine armonios pe toate sau să fie exprimat printr-o singură modalitate, ca și în cazul textelor autoreferențiale post-moderniste și dadaiste. Comportamentul referențial se regăsește și el în literatura artistică doar că într-o formă diluată. Totuși, din explicațiile citate mai sus, se cristalizează convingerea că textul literar se realizează de cele mai dese ori prin comportamentul pseudo- sau transreferențial. Mai ales că anume acest tip de comportament implică o comunicare specifică bilaterală. Textele referențiale respectă modelul comunicativ $A \rightarrow \text{text} \rightarrow C$, textele pseudo- și transreferențiale se definesc prin relația schematică $A \leftrightarrow \text{text} \leftrightarrow C$ și textele autoreferențiale prin modelul $A \leftarrow \text{text} \rightarrow C$, care ilustrează vădit autoritatea intenției textuale. „Recursul la intenția autorului e azi desconsiderat de marea majoritate a cercetătorilor. [...] Pentru TAR și cele mai multe TPR e limpede că punctul de vedere al autorului nu e singurul posibil” [15, p. 263]. Iar în cazul TR (textelor referențiale) și al unor TPR (texte pseudoreferențiale) putem să atribuim scriitorului un rol privilegiat.

Genul și specia literară la care se raportează un text oferă cititorului indicii de lectură evidente. Încadrarea textului parcurs într-un gen anume generează în conștiința cititorului un șir de așteptări la nivel tematic, structural și stilistic. Genurile și sub-genurile mixte, specifice mai ales literaturii moderne, își creează propriile reguli, de aici dificultatea de a supune întregul domeniu textual aceluiași principii de clasificare. De exemplu, în teatru avem tragicomedia, poemul dramatic, drama lirică, drama epică, farsa tragică, comică etc.

Autorul studiului recunoaște că cele trei comportamente verbale de care se ocupă sunt descrise în mod ideal, în plan aplicativ acestea se pot combina în proporții diverse, ceea ce explică marea varietate a tipurilor de texte. Cu identificarea trăsăturilor specifice și stabilirea modalităților textuale este împuternicit lectorul. Acesta va raporta textul la o anumită tipologie în dependență de particularitățile pe care le va depista. „Orice locutor e în stare nu numai să producă și să recepteze texte, ci să distingă diversele lor tipuri. [...] Ei întâmpină fiecare text cu un «orizont de așteptare» mai mult ori mai puțin adecvat” [15, p. 42].

Tipuri de lector. Teoriile de până acum au contribuit la elaborarea unor variate tipologii de lectori: *arhi-cititor* (Michael Riffaterre), *cititorul intentat* (Erwin Wolf), *cititorul informat* (Max Frisch), *cititorul implicit* (Wolfgang Iser), *cititorul model* (Umberto Eco), *cititorul ideal/abstract*, *cititorul real/concret/empiric*. Dintre numeroasele categorii operaționale, Paul Cornea consideră primordiale următoarele tipuri de lectori:

Lectorul „alter ego” care desemnează activitatea de redactare a scriiturii, autorul însuși fiind primul cititor al textului creat;

Lectorul vizat se referă la destinatarul cărui i se adresează nemijlocit textul; acesta poate fi reprezentat de un singur destinatar, mai des în corespondență, sau de o categorie de destinatari – copii, adolescenți, femei, bărbați etc.;

Lectorul prezumtiv este cel pe care autorul și l-ar dori, fără a-l cunoaște, ca cititor optim al scrierii sale, din perspectiva autorului acesta e „cititorul perfect”;

Lectorul virtual (*implicit* la Wolfgang Iser, *model* la Umberto Eco, numit și *abstract*) reprezintă o strategie textuală intenționată de autor, creată cu scopul de a-și facilita dialogul cu interlocutorul său real;

Lectorul înscris se referă la un personaj al operei literare, cărui i se atribue rolul de cititor (de exemplu Fred Vasilescu, cititor și editor al scrierilor lui Ladima în *Patul lui Procust*);

Lectorul real/empiric: persoana reală situată într-o perioadă istorică concretă.

Categoria lectorilor reali se delimitează, la rândul ei, în trei subtipuri: lectori profani, criticii literari și cercetătorii literari [15, p. 61-63]. Criticul evaluează opera literară, însă expertul o explică, astfel, demersul criticului (apreciativ) este subiectiv, pe când cel al teoreticianului (interpretativ) tinde spre obiectivitate științifică. „O diferență esențială între profan, pe de o parte, critic și expert, pe de alta, e că cel dintâi performează autonom (în sensul că dă liber frâu propriilor gusturi, capricii ori prejudecăți), pe când cel din urmă are în vedere conformarea la anumite reguli și standarde” [15, p. 65]. Este interesant că expertul sau criticul poate ocupa oricând locul cititorului obișnuit pentru a citi din plăcere, fără vreun scop în sine, pe când cititorul profan nu va

putea realiza niciodată o lectură critică sau interpretativă până nu-și va dezvolta suficient competența lectorală. Chiar și așa, lectura necondiționată a unui lector competent, fie el critic, expert sau cel puțin cititor inițiat, nu se va echivala cu cea a unui lector obișnuit, pentru că experiența de lectură și cunoștințele teoretice îl vor determina să execute o lectură avansată. Spre deosebire de cititorul de rând, lectorul competent are o variată grilă de lectură, cunoaște mai multe coduri literare și evită alienarea printr-o atitudine distanțată față de operă, ceea ce-i asigură lecturii sale un statut relativ obiectiv [116].

Totuși, la Paul Cornea, ca și la Roland Barthes, diferența dintre lectura savantă și lectura ordinară poartă un caracter relativ. Autorul eseului *Plăcerea textului* susține că „adecvarea – lectura controlată de text – nu reprezintă o prestație exclusivă a expertului: orice cititor de rând e în stare să întreprindă (cu un efort corespunzător și în condiții de maximă solicitare) o lectură «obiectivă»” [6, p. 71].

Categoria lectorului virtual și a celui real sunt în contradicție permanentă „primul e un obiect de interes major pentru cercetările de obediență hermeneutică ori fenomenologică, celălalt – pentru cercetări empirice, de ordin psihologic și sociologic, două direcții de cercetare care au fost destul de fecunde în ultimele decenii” [15, p. 63]. La nivel teoretic, lectorul virtual „cunoaște” intențiile directe, implicațiile inconștiente ale autorului, dar și ceea ce e determinat de intenția operei. Cu toate că este o identitate intratextuală foarte competentă, conceptul de *lector virtual*, care este totuși un personaj construit strategic, devine cauza mai multor ambiguități de receptare. În ceea ce privește oponențul său real, failibilitatea cititorului real se conține în incompetența sa, dar și în liberul arbitru în procesul lecturii.

„Studierea lecturii, sub diversele ei forme, nu se poate dispensa nici de lectorul virtual, nici de cel real... Dar, deși ficțiunea lectorului virtual e totdeauna prezentă în orizontul analizelor textuale, ea pare totuși a-și fi epuizat resursele în plan teoretic. În schimb examenul lectorului real oferă piste exploratorii încă nestrăbătute ... în plus, fiindcă lectorul virtual nu e, la urma urmei, decât un lector real «în travesti», studiul celui din urmă implică, pe o anumită treaptă, și studiul celui dintâi, în vreme ce reciproca nu e posibilă” [15, p. 78]. Interesul pentru studiul

cititorului real, teoreticianul român îl anunță și cu altă ocazie. Într-o comunicare ținută la McGill University, Montréal (1982), menționează că studiul semiotic asupra lectorului virtual trebuie completat cu studiul sociologic asupra celui empiric. Teoreticianul pledează pentru o asociere a celor două direcții: „cea semiotică, pentru care lectorul este un rol în text, și cea sociologică, pentru care textul este o cercetare a lectorului empiric” [13, p. 213].

Necesitatea studierii lectorului real este foarte importantă, mai ales că acest segment este mai puțin explorat științific, dar rodnic din punctul de vedere al noilor perspective posibile de cercetare. Până la urmă, așa cum specifică și Liviu Papadima în *Literatură și comunicare: relația autor-cititor în proza pașoptistă și postpașoptistă*, fie orice instanță fictivă sau strategică „au toate în comun faptul că închipuie o instanță care ia în stăpânire – fictiv, ideal, prezumtiv, ipotetic ș.a.m.d. – această povestire, pregătind terenul pentru lectorul care se va întâmpla să fie... Acest model al comunicării narrative funcționează după regula biblică: cei din urmă vor fi cei dintâi. Cititorului iscat din neantul hazardului îi e rezervat privilegiul de a-și putea subordona toate instanțele sosite înaintea lui” [74, p. 216]. În aceeași ordine de idei, Paul Cornea susține că semnificația nu depinde de cod, ci de receptor. Prin această observație, cercetătorul român ridică aspectul comunicativ al lecturii din planul secundar pe cel primar. „Departate de a acționa ca o mașină programată să «concretizeze», lectorul transformă textul în propriul său bun... și interpretează ceea ce înțelege în modul său propriu, în funcție de mai multe variabile (contextul sociocultural, personalitatea morală și psihologică, ideologia etc.)” [74, p. 209].

Psihologia diferitor cititori, competența lectorală și preferințele lor pentru anumite categorii de texte, determină varietatea tipurilor de lectură. În procesul lecturii, cititorul nu diferențiază conștient modelele de lectură, ele fiind mai degrabă selectate inconștient dinainte (în cazul cititorului profan) sau programate (în cazul cititorului competent). Pe de altă parte, în cursul lecturii, cititorul poate să-și abandoneze modalitatea selectată inițial din lipsă de concordanță cu textul. În felul acesta, asupra aceluiași text se pot aplica simultan sau secvențial mai multe tipuri de lectură [116].

Tipuri de lectură. Se deosebesc următoarele tipurile de lectură hi-perlogografică pe care le poate aplica un cititor adult și inițiat:

Lectura liniară ce presupune activitatea, cu o viteză relativ constantă, a unui cititor pasiv și dezangajat.

Lectura receptivă/asociativă este un tip asemănător cu *lectura liniară* doar că acum viteza de parcurgere este variabilă, cititorul revine deseori asupra unor momente importante, analizează, clarifică, asociază etc.

Lectura literară poate fi considerată o formă a *lecturii receptivă*, specificul textului și tipul lectorului condiționează strategia de abordare. Această lectură este lentă, circulară, concentrată mai mult pe „cum” se spune decât pe „ce” se comunică. Roland Barthes deosebește două regimuri de lectură literară. Primul regim are în vizor întinderea textului ca și în cazul lecturii liniare, adică se concentrează pe „ce se spune”. Regimul al doilea este o lectură aplicată ce se axează în egală măsură pe formă și conținut. Aceste două regimuri ale lecturii literare sunt condiționate, așa cum înțelege Roland Barthes, de două tipuri de texte: tradiționale și moderne. „Citiți cu atenție, citiți tot, dintr-un roman de Zola, cartea vă va cădea din mână; citiți repede, pe frânturi, un text modern, acest text devine opac, decăzut din dreptul pentru plăcerea dumneavoastră...” [6, p. 14]

Lectura informativă globală este o citire selectivă care are ca scop desprinderea informației principale din text. Cititorul scanează cu privirea textul fixând cuvinte-cheie, titluri, sintagme care-i pot crea o imagine schematică a conținutului. Forma în acest tip de lectură nu servește punct de interes, pe când aranjarea în pagină, într-un mod sau altul, facilitează aplicarea acestui tip de lectură.

Lectura exploratorie necesită concentrarea asupra unui singur punct de interes: explicarea.

Lectura de cercetare e o variantă a lecturii exploratorii și se caracterizează prin analiza meticuloasă a textului manifestată prin înaintări și reveniri fervente pentru a crea o imagine globală a lucrării.

Lectura rapidă constă în *performarea* textului cu o viteză sporită fără a diminua calitatea asimilării conținutului. Pierre Bayard înțelege prin lectură pe diagonală, adică prin simpla „răsfoire a unei cărți”, mai

degrabă un tip de „nelectură”, deci în acest caz nu se poate vorbi de o calitate a procesului de receptare [8, p. 37].

Paul Cornea nu introduce lectura lentă în tipologia hiperlogografică pentru că aceasta se regăsește sub forma unor caracteristici în celelalte tipuri (literară, receptivă, asociativă). Acest tip de lectură este determinat de specificul textului, pe de o parte, și de intenția cititorului, pe de altă parte. De pildă, un roman de Umberto Eco nu poate fi citit decât foarte lent, cu îngăduință și cu dese utilizări ale dicționarului și enciclopediei. Cât privește cealaltă cauză, un cititor cu puțină experiență de lectură va citi lent orice tip de text. În aceeași ordine de idei, Émile Faguet îndeamnă „să citești foarte încet și tot așa mereu până la ultima carte care va avea onoarea să fie citită de tine; vei citi foarte încet, pe îndelete, atât pentru plăcerea ta, cât și pentru a te instrui sau a-i face critica” [35, p. 11]. Oricum ar fi, toți cititorii trec prin etapa respectivă a formării competenței lectorale, chestiunea e că nu toți o depășesc. Cu toate acestea, lectura lentă nu se referă doar la etapa inițială a formării aptitudinilor de lectură, aceasta poate fi intenționat aleasă ca strategie de lucru asupra unui text anume. Această „lentoare” poate fi înțeleasă în sensul pe care-l configurează Matei Călinescu prin conceptul său de *(re)lectură* – „a merge înainte și înapoi” [10]. Astfel, *lectura virginală*, prima lectură (unică sau dublă) și *(re)lectura* pot fi considerate modele distincte sau etape ale aceluiași proces de lectură. Cititorul, condiționat de orizontul său de așteptare, motivație și scop poate să se oprească în orice moment al parcursului respectiv. Paul Cornea consideră *(re)lectura* un tip de interpretare specifică.

„Într-o scară a practicilor lectoriale dispuse, în funcție de fidelitatea față de structurile textului, pe treapta cea mai de sus, a maximei adecvări, ar trebui situată interpretarea, pe treapta cea mai de jos lectura liberă (după bunul plac), iar la mijloc – lectura standard” [15, p. 247]. Umberto Eco adaugă la această scară, în sens regresiv, *suprainterpretarea*. Deci, interpretarea este performanța unui critic sau a unui expert, e un tip de lectură raționalizată și instrumentalizată de un scop anume, care tinde spre obiectivitate. Uzând de termenii lui Roland Barthes, lectura standard e o „lectură de plăcere” (lectură de delectare la Hans Robert Jauss), pe când interpretarea e o „lectură de desfătare”, care

se face plăcută mai ales prin exercițiul de cunoaștere. Lectura de plăcere și lectura de desfătare înfățișează contrapunerea a două tipuri de texte: texte de plăcere (acelea care nu depășesc orizontul de așteptare al cititorului) și, respectiv, texte de desfătare (sunt cele care impun o „distanță estetică” între cei doi locutori). „Textul de desfătare este acela care te pune în stare de pierdere, acela care descurajează (poate până la o anumită plictiseală), care face să se clatine temeiurile istorice, culturale, psihologice ale cititorului, consistența gusturilor sale, a valorilor și a amintirilor sale, pune în criză raportul său cu limbajul” [6, p. 15].

Analiza mai multor tipuri de lectură semnalează apartenența acestora, sub forma unor etape succesive, la unul și același proces, cel al comunicării literare. Lectorul, ghidat de liberul arbitru, posibil să nu ajungă la etapa interpretării. Émile Faguet susține însă că la un moment potrivit trebuie să se pună capăt „cititului de unul singur”, altfel „vei rămâne la aceleași impresii de la prima lectură” [35, p. 123]. Totodată, Émile Faguet crede că „cititul împreună cu Ceilalți” presupune respectarea anumitor principii: „să nu-l citești niciodată pe critic înaintea autorului și niciodată să nu recitești un autor decât după ce ai citit unul sau mai mulți critici ai acestui autor, aceasta este metoda cea mai bună de a citit și reciti” [35, p. 19]. În aceste condiții, legea efortului minim („lenea”) devine hotărâtoare, unii cititori sunt interesați numai de ceea ce cred criticii, fără a cunoaște textele propriu-zise. Cărțile pe care cititorul le cunoaște din povestirile și criticile altcuiva constituie mai degrabă un tip de „nelectură” [8, p. 57]. „Lectura cu Ceilalți” face din cititor un receptor de gradul doi (sau chiar un ne-cititor), deoarece contactul cu textul literar este indirect. De fapt, lectura unui text prin filiera comentariilor și analizelor literare reprezintă doar o „față a monedei”. Ideea „cititului cu Ceilalți” ilustrează impresionant modelul de *lectură intertextuală*. În realitate, orice receptare implică un anumit grad de intertextualitate prin analogii, comparații și contextualizări [99, p. 149].

În ceea ce privește importanța teoriei lui Paul Cornea, modelul clasificării textelor în funcție de cele trei tipuri de comportament (referențial, pseudo-transreferențial și autoreferențial) s-a dovedit a fi unul foarte eficient datorită caracterului său globalizator. Perspectiva generală a modelului respectiv justifică flexibilitatea excesivă (la nivel for-

mal, structural, lingvistic și gramatical) a textelor literare, flexibilitate ce duce la incertitudine în selectarea tipului de lectură. Un alt impediment al clasificării tipurilor de lectură îl constituie caracterul plurivalent al conceptului de lector. În cele din urmă, lectura, în calitatea sa de proces de actualizare a operei literare, stă între două entități pe cât de concrete și generale pe atât de indeterminate și individuale. Așa cum specifică Paul Cornea, încă din anul 1946 (anul apariției studiului *Teoria literaturii* de René Wellek și Austin Warren) a fost denunțată dubla eroare a bifurcării lanțului comunicativ. Pe de o parte există o „eroare intențională”, care presupune lectura textului din perspectiva intenției auctoriale, iar pe de altă parte – o „eroare afectivă”, ce înseamnă lectura textului din perspectiva intenției lectorale. Aceste tendințe, considerate eronate sau cel puțin limitate, au pus sub semnul întrebării identitatea operei însăși, astfel că nu se mai poate vorbi de un text propriu-zis, ci de o confluență a celor două intenții, aflate într-un relativ raport cantitativ și calitativ.

Paul Cornea a adus în vizor specificul complex al problematicii respective. Meritul savantului român se datorează perspectivei și strategiei sale de cercetare. Paul Cornea a făcut „lizibil” fenomenul recepțării, a contribuit la înțelegerea adecvată a conceptului și procesului de lectură și a deschis multiple direcții de cercetare prin evidențierea unor neclarități. Studiile teoreticianului servesc drept bază științifică și metodică în domeniul general al teoriei lecturii.

2.6. Teorii ale lecturii și Teorii ale receptării – două constante ale metateoriei lecturii

Bifurcarea neîntemeiată a lanțului comunicării literare în secvențele *autor – text* și *text – cititor*, precum și divizarea studiului literaturii în intratextual sau extratextual, a determinat ramificarea metateoriei lecturii. În continuare se stabilesc care sunt trăsăturile celor două direcții și se demonstrează că fiecare dintre teoriile prezentate în limitele acestui capitol urmează una dintre cele două căi.

Din perspectiva posibilității duble de abordare a operei literare, intrinsecă sau extrinsecă, Monica Tilea împarte realizările științifice la tema lectorului și a lecturii în teorii ale receptării și teorii ale lecturii. Plecând de la răspunsurile la întrebările *ce citim?* și *cum citim?*, cercetătoarea susține că teoriile efectului (numite și teorii ale lecturii) discută conceptele care stau la baza analizei modului în care textul condiționează lectura, iar teoriile receptării se ocupă de analiza lecturii, înțelegând ca manieră concretă de reacție a cititorului în fața textului, lectorul fiind definit de un anumit context, fie istoric (Hans Robert Jauss), social (Robert Escarpit) sau psihologic (Michel Picard) [98].

Un alt punct de vedere este prezentat de grupul de cercetare a lecturii de la Universitatea din Quebec. Sistematizând tezele anterioare despre comunicarea literară, profesorii susțin că există de fapt trei categorii: *teoriile receptării*, ce se ocupă de modul în care publicul reacționează după lectura operelor; *teoriile lecturii*, care descriu procesul de lectură și *teoriile proceselor de lectură*, cele care rămân orientate spre text și efectele acestuia [98]. Pe de altă parte, „Dufays, Gemenne și Ledur (2005) includ teoriile receptării în teoriile lecturii, pe care le împart în funcție de variabila dominantă în două mari categorii” [98, p. 27]. Prima categorie cuprinde teoriile centrate pe text și pe felul în care el condiționează lectura printr-o strategie proprie, elaborată la nivel de structură. A doua categorie, teoriile receptării, include teoriile care conceptualizează cititorul concret.

În căutarea unei posibilități de a scăpa din „labirintul” metateoriei lecturii, Monica Tilea apelează la o simplă strategie de ordin gramatical (așa cum procedează și Matei Călinescu în cazul conceptului de *(re)lectură*). Autoarea optează pentru forma de plural al cuvântului *te-*

orie. În felul acesta se ilustrează plurivalența comunicării literare, dar și caracterul pluriform al metateoriei lecturii. Drept urmare, ajungem să conștientizăm imposibilitatea de a găsi un trunchi comun, care să permită utilizarea formei de singular a substantivului *teorie*. Drept soluție, s-a propus termenul de *metateorie a lecturii* pentru a desemna un segment aparte al teoriei literare și subliniem faptul că „arborele genealogic” al metateoriei lecturii are două ramificații principale: studii ce se încadrează în categoria Teoriei ale lecturii și conceptualizări ce alcătuiesc categoria Teoriei ale receptării.

Dintre teoriile actualizate în capitolul de față, ansamblu de studii intitulate generic *Reader-Response Criticism*, precum și *estetica receptării* (Hans Robert Jauss), *teoria (re)lecturii* (Matei Călinescu) și *teoria lecturii* (Paul Cornea) alcătuiesc ramura Teoriei ale receptării. Pe de altă parte, *teoria cititorului model* (Umberto Eco) și *teoria efectului estetic* (Wolfgang Iser) formează ramura Teoriei ale lecturii.

Specificăm că delimitarea nu pretinde a fi una perfectă, ci are caracter fluctuant, din simplu motiv că nu se pot stabili granițe între studiul instanțelor intratextuale și studiul instanțelor extratextuale. Acest fapt justifică, odată în plus, necesitatea și validitatea recomandărilor pe care le propunem în partea a treia, anume aplicarea modelelor sincretice în domeniul teoriei și practicii lecturii.

În continuare se stabilesc principalele diferențe între categoriile: Teoriei ale lecturii și Teoriei ale receptării, care vor servi ca reper la utilizarea corectă a instrumentarului teoretico-medologic din domeniu.

Desigur, nu se ajunge la delimitări ideale între aceste două ramificații, dar cel puțin se poate constata cu siguranță că teoriile orientate spre text și pe studiul instanțelor intratextuale sunt asociate Teoriilor lecturii, iar cele orientate spre procesul de lectură și spre suma „răspunșurilor” cititorului empiric alcătuiesc Teoriile receptării.

Ambele, lectura și receptarea, constituie etape succesive, pe alocuri simultane, ale aceluiași proces de comunicare. Nu putem pune hotar între activitatea de lectură și cea de receptare, ele sunt complementare, doar receptarea nu începe abia în momentul când activitatea de lectură se încheie. Atât actul de lectură, cât și cel de receptare și de interpretare alcătuiesc fenomenul general al comunicării literare.

Tabel 2.6.1. Delimitări conceptuale între categoriile:

Teorii ale lecturii și Teorii ale receptării

Procesualitatea lecturii. Într-o perioadă de anticipare a teoriilor receptării, Roman Ingarden identifică printre primii caracterul tempo-

Nr.	Teorii ale lecturii	Teorii ale receptării
1.	abordare intrinsecă	abordare extrinsecă
2.	se ocupă de instanțele intratextuale	se ocupă de instanțele extratextuale
3.	conceptul de bază: cititorul abstract	conceptul de bază: cititorul concret
4.	limite interpretative	libertate interpretativă
5.	interpretare	suprainterpretare
6.	textul programează lectura	cititorul programează lectura
7.	căutarea sensului intenționat de text	un ultim sens nu există
8.	sensul se găsește în text	sensul se formează în momentul lecturii
9.	înțelesuri multiple, adecvate operei	înțelesuri infinite, toate legitime
10.	intenția textului	intenția cititorului
11.	interacțiunii teoretico-metodologice cu lingvistica, semiotica, poetica	interacțiuni teoretico-metodologice cu estetica, sociologia, psihologia
12.	cititorul real este pasiv	cititorul real este activ
13.	text încheiat	textul neîncheiat
14.	cititorul implicit găsește sensul în text	cititorul real stabilește înțelesul textului
15.	cititorul real este doar un executor	cititorul real devine co-autor

ral al operei literare, iar prin aceasta și caracterul procesual al actului de lectură. Teoreticianul înțelege actul de lectură ca fiind un proces conștientizat și realizat de cele două instanțe: cititorul și scriitorul. Încă în anii '30, pionerul ideii de receptare literară, Roman Ingarden, a subliniat caracterul temporal al obiectului estetic și a demonstrat că acest obiect nu poate fi constituit în întregime deodată. Spre deosebire de succesorii săi, reprezentantul paradigmei clasice a lecturii susține ideea unei prime lecturi ideale, neobstrucționare, transparente, continue și uniforme, iar pentru realizarea acestui tip de lectură se cere a fi respectate câteva condiții: se propune pentru lectură o operă completă în limba maternă și în limbajul contemporan cititorului, citirea trebuie să fie solitară și să nu fie întreruptă sau reversibilă [53]. În aceeași ordine de idei, Radu Stanca susține că spre deosebire de artele plastice literatura artistică trebuie supusă unei execuții, căci nu există acces direct la opera de artă decât prin execuție. „Cititul este actul prin care executăm, ori de câte ori voim să contemplăm opera literară. Prin urmare, cititul nu e numai actul contemplativ..., ci și actul premergător al contemplației... El are, deci, o dublă funcțiune: una de contemplație și alta de actualizare, în timp, a unei opere” [95, p. 19].

În mod ideal, procesul receptării literare începe cu *lectura virginală*, înțeleasă de Matei Călinescu ca moment de actualizare a cunoștințelor pe care le posedă cititorul înaintea actului de lectură. Din acest punct de vedere, conceptul teoreticianului român stabilește tangențe cu termenul lui Hans Robert Jauss – orizont de așteptare. Urmează *lectura propriu-zisă* cu toate posibilitățile ei de manifestare (prima lectură unică, prima lectură dublă ș.a.m.d.), la această etapă se asigură înțelegerea textului. Etapa (*re*)lecturii presupune analiza, iar (*re*)scrierea – comentariul, răpsunsul cititorului în scris. Nivelul cel mai înalt al procesului de receptare îi revine *criticii literare* care are rolul de apreciere și determinare a valorii estetice.

Paul Cornea plasează noțiunile de *relectură* și *interpretare* într-o relație de sinonimie. Relectura se aplică pe texte greu accesibile, cu încărcătură simbolică și care spune mai mult decât poate descoperi un cititor la prima lectură. Lectura „standard” are loc atunci când accesibilitatea textului corespunde competenței medii a cititorului și nivelul

comprehenșiunii se menține la suprafață, prin depășirea blocajelor fără dificultate. „Relectura constituie tot o interpretare, dar mai spontană, mai personală, motivată, cel mai adesea, ludic, eliberată de exigențele rigorismului logic” [15, p. 78]. Prin urmare, se observă că raportul dintre conceptele de *lectură*, *relectură* și *interpretare* nu poate fi determinat și explicat în totalitate. Conceptele pot fi privite ca diferite etape ale înțelegerii și receptării mesajului literar: 1) lectura – înțelegere primară, spontană, 2) (re)lectura – înțelegere intenționată, motivată, ludică, și 3) interpretarea – înțelegere avansată, riguroasă.

În opinia lui Paul Cornea, lectura și receptarea anticipă interpretarea, care este o explicație post-factum a textului. În studiul *Introducere în teoria lecturii* (1988), Paul Cornea se ocupă de interpretare în dublu sens: ca proces și ca rezultat obținut. În aceeași lucrare, cercetătorul analizează relația interpretării cu celelalte concepte ale hermeneuticii: *înțelegerea* (starea în care sensul îi deschide interpretului o perspectivă cât mai autentică asupra obiectului vizat), *comprehenșiune* (actul de interiorizare a sensului) și *explicația* (intervenția logic-coordonatoare asupra textului și contextului său). *Înțelegerea* este o formulă folosită pentru a denumi o primă etapă a ceea ce se numește *receptare* sau *analiză* literară. Aceasta implică un sistem de exerciții care contribuie la o descifrare primară a textului. Înțelegerea are drept rezultat capacitatea de a răspunde la întrebările care privesc, în primul rând, tema și mesajul textului. Adrian Costache susține că în această etapă se fac observații elementare despre modul de alcătuire a textului și se depășesc obstacolele de ordin semantic sau de ordin gramatical, care ar bloca cercetarea ulterioară, aprofundată a textului [17, p. 70]. Adrian Costache interpretează aceste două etape, înțelegerea și aprofundarea sau interpretarea, ca pe două tipuri distincte de lectură: 1) lectură preocupată de conținut, care urmărește subiectul și 2) lectură lingvistică, care se interesează de forma structura textului. Apreciem clasificarea ca fiind una contradictorie și inadecvată, pentru că lectura lingvistică o include și pe cea preocupată de conținut. Mai mult ca atât, lectorul interesat de conținut va sesiza, în mod inconștient, și elemente superficiale de structură [118].

Paul Cornea admite, în general, că înțelegerea și interpretarea sunt procese cognitive care antrenează operații diferite în ceea ce privește

complexitatea lor. Cuvântul *înțelegere* vine de la latinescul *intelligere* și poate avea următoarele semnificații: a sesiza, a pricepe, a accepta, a conveni, a manifesta toleranță. Autorul român consideră înțelegerea ca pe o funcție centrală a inteligenței „care vizează sesizarea conținutului semantic al unui enunț sau al unui text” [15, p. 17]. Sesizarea presupune evaluarea și măsurarea raportului de corespundere a informației noi la orizontul cognitiv al subiectului interpretativ. În termenii lui Hans Robert Jauss, sesizarea ar corespunde primei etape sau primei ciocniri dintre orizontul de așteptare al autorului și orizontul de așteptare al cititorului. Înțelegerea implică o anumită competență, care se alimentează din cunoștințe privind limba, sistemele de convenții, stereotipurile, elementele culturale, dar și experiența cognitivă, intuiția; toate acestea alcătuiesc orizontul de așteptare, pe când termenul de *interpretare* (din latinescul *interpretatio*) desemnează, deopotrivă, un proces și rezultatul său (explicare, lămurire, demonstrare, justificare), dar și subiectul/interpretul care-l execută (mediator, negociator, mijlocitor, interpus). Unii teoreticieni susțin că interpretul nu se identifică cu cititorul. Acesta are rolul de a reconcilia interesele autorului și cititorului, fără a-l reprezenta fals pe vreunul. Pentru teoreticianul român, interpretul poate să fie confundat cu beneficiarul, atât timp cât cititorul execută o lectură profundă pentru el însuși. Așadar, interpretarea nu este numai o categorie a medierii, ci și o modalitatea a înțelegerii: activitatea, dar și rezultatul acestei activități. Pentru a înlătura orice confuzie, autorul deosebește două trepte ale înțelegerii: treapta spontană și sigură de sine, numită „înțelegerea primară” și treapta superioară, conștientă, dar bănuitoare – „înțelegerea interpretativă” [15, p. 60]. Segmentarea stadiului de lectură/(re)lectură de cel al interpretării este practic de nerealizat. „Trecerea de la reflex la reflecție, de la automatism la deliberare, de la spontaneitate la actul conștient al interpretării se săvârșește prin stadii intermediare, adesea dificil de discriminat” [15, p. 17].

În situațiile cotidiene, actul înțelegerii se declanșează automat și spontan, fără ca receptorul să fie conștient de acest fapt. La fel se întâmplă și în procesul receptării operei literare: în punctul de plecare, cititorul acționează spontan până la apariția unui blocaj, atunci se declanșează o atitudine interpretativă. În aceste momente neprevăzute, cititorul

este decroșat din confortul lecturii liniare, de plăcere și e practic impus să ia act de situație. În punctul dat, receptorul se stabilește la o treaptă superioară a formării sensului. Interpretarea, susține Paul Cornea, presupune analiza circumstanțelor, reconsiderarea stării de fapt, căutarea de soluții de clarificare și depășire a crizei de semnificație, dar și testarea mentală a eficienței noilor soluții [15, p. 18]. Nu e nevoie să se facă eforturi de interpretare la lectura tuturor textelor. Unele tipuri de texte obligă însă cititorul la o reflecție suplimentară privind modul în care ele ar trebui înțelese. Astfel, se presupune că anumite texte pot fi doar interpretate. Cercetătorul recunoaște că există un potențial interpretativ al înțelegerii doar că actualizarea lui nu are loc totdeauna. Înțelegerea spontană se datorește habitudinilor formate anterior care alcătuiesc „cunoașterea prerenflexivă” [15, p. 70]. Spre deosebire de interpretare care se poate manifesta doar la nivel lingvistic, înțelegerea integrează o serie de practici nonlingvistice. Publicul înțelege muzica sau pictura printr-o cunoaștere specifică, a senzațiilor și a emoțiilor. De pildă, „despre o piesă instrumentală sau despre un tablou putem vorbi desigur la modul tehnic, indicând mijloacele folosite de artist, ori la modul psihologic, evocând impresiile produse asupra noastră. Nu e însă posibil să transformăm în concepte ceea ce operele respective «vor» să spună” [15, p. 71].

În general, a înțelege o secvență lingvistică echivalează de regulă cu identificarea sensului acesteia, în schimb, activitatea de interpretare presupune conferirea de sens, fapt ce necesită o selecție dintre mai multe posibilități de înțelegere. O altă diferență între înțelegere și interpretarea se rezumă la ideea că prima este o activitate liniară, simultană cu procesul lecturii, iar cea de-a doua are caracter global și poate fi emisă doar la sfârșitul actului de lectură. Distincția dintre „înțelegere”, ca activitate de identificare a sensului, și „interpretare”, ca atribuire de sens, este considerată de unii cercetători inadecvată în raport cu finalitățile acestor procese. Trebuie specificat că interpretarea poate avea ca rezultat înțelegerea textului interpretat. Ambiguitatea relației *înțelegere vs. interpretare* provine din faptul că ambele noțiuni desemnează deopotrivă procese, cât și rezultatele acestora. Iată de ce unii cercetători preferă să utilizeze termenul de *comprehensiune* pentru a numi procesul de prelucrare a in-

formației, iar pe cel de înțelegere pentru rezultat. Cât privește cel de-al doilea element al raportului, Matei Călinescu, de pildă, folosește noțiunea (*re*)lectură pentru proces, iar cea de *interpretare* pentru rezultat.

În lucrarea *Opera deschisă*, Umberto Eco menționează că în procesul lecturii cititorul parcurge două faze ale receptării, una cronologică și alta logică [29, p. 184]. De la Matei Călinescu avem convingerea că lectura înseamnă nu numai procesualitate, dar și circularitate. Aflat în prima fază a lecturii (cea *cronologică*), cititorul ia cunoștință de subiect, stil, limbaj, structură ș.a., fără a fi încă capabil pentru o interpretare adecvată. *Faza logică* nu reprezintă altceva decât etapa interpretării: analiza, concluziile, experiența însușită de către cititor. Uneori, pentru cititorul profesionist aceste două faze se pot desfășura simultan pe o anumită porțiune de segment, dar niciodată integral. Cititorul inițiat este capabil să anticipe etapa interpretării datorită competenței de lectură dezvoltată. Alteori, faza cronologică nu poate fi succedată imediat de cea logică. În cazul textelor subversive, ce depășesc nivelul de experiență al cititorului, agentul lecturii este nevoit să întrerupă lanțul constituirii sensului. Din acest moment, cititorul are două posibilități de a se manifesta: renunțarea definitivă de a citi textul dat sau îmbunătățirea competenței de lectură și, prin aceasta, asigurarea *fuziunii orizonturilor*. „Pauza” ar însemna, în acest sens, identificarea relațiilor de intertext, revizuirea criticilor despre text, informarea cu privire la anumite contexte istorice la care trimite textul, studiul instrumentarului teoretico-metodologic necesar și adecvat tipului respectiv de text. Rezultatul final al celor două faze se soldează obligatoriu cu sporirea cantitativă și calitativă a experienței de lectură. De subliniat faptul că nu toate creațiile literare asigură dezvoltarea competenței de lectură. În anumite cazuri intensitatea experienței se apropie de gradul zero. Desigur, în acest caz se va ține cont de tipul cititorului, deoarece fiecare cititor are un nivel diferit al competenței de lectură.

Concretizarea valorică a creației literare. Ideea *receptării ca proces* ilustrează etapele de constituire a valorii artistice. Deci, receptarea literară se înțelege nu numai ca o totalitate de reacții ale cititorului sau o dezvoltare a competenței sale de lectură, dar presupune și o transformare, o concretizare valorică a creației literar-artistice. Procesul actualizării unei opere literare îl cuprinde pe cel al lecturii, dar și pe cel al

receptării și interpretării. Prin urmare, nu se poate stabili o graniță între aceste momente. În primele etape ale comunicării literare accentul cade pe activitatea de lectură, iar la următoarele niveluri capacitatea creatoare a cititorului se focalizează mai mult pe judecata de valoare [118].

Amintim că termenii ce desemnează obiectul lecturii, adică creația literar-artistică, se suprapun parțial. În cele ce urmează, utilizăm termenii *text*, *operă*, *capodoperă* nu pentru a lua o poziție în favoarea unuia sau altuia, dar pentru a ilustra stadiile concretizării obiectului literar și ca urmare, a determinării valorii lui estetice.

Prima formă a existenței obiectului literar este *textul*. Abia în timpul lecturii secvențiale se stabilește natura textului citit. Lectorul nu poate nominaliza din start un text oarecare drept operă literară, decât în cazul în care experiența de lectură îi permite să intervină cu unele presupoziii în funcție de stil, autor sau titlul. Activitatea de concretizare a operei reprezintă o funcție esențială a lectorului „fără lector/cititor, opera, practic, nu există sau ar fi limitată istoric la o singură generație, actualizarea ei nemaiaivând loc” [17, p. 57]. În raport cu textul, lectorul „adoptă o anumită atitudine, îl evaluează, emițând judecăți de valoare asupra acestuia, fie ca spectator în actul lecturii, fie ca participant activ – lectura personalizată” [ibidem].

A doua etapă a concretizării obiectului lecturii este *opera literară*, nu oricelucrare citită devine operă. Fenomenul receptării presupune o grilă de evaluare, sunt scrierile care rămân la etapa textului, pentru că nu reprezintă decât „ansamblu finit și structurat de semne care propune un sens” [44, p. 497]. În schimb, opera este „o lucrare literară originală cu valoare estetică, ce creează, prin valorizarea potențelor limbajului artistic, un univers imaginar propriu și coerent. Existența operei se revelează în actul de lectură, în relația cu cititorul” [44, p. 350].

Ultima treaptă la care poate fi ridicată creația literară prin activitatea de lectură este *capodopera literară*. Numim *capodoperă* „o operă de înaltă și exemplară valoare estetică în creația unui scriitor, care este reprezentativă atât pentru el, cât și pentru o epocă, o artă, un curent literar și, respectiv, pentru o literatură națională sau universală (...) În literatură acest termen, aplicat unei opere, desemnează calitatea, admirația cititorilor și rezistența în timp” [44, p. 78]. Constituind un model

pentru alte lucrări de același gen, capodoperele devin surse pentru intertextualizare.

Un text este numit *operă* sau *capodoperă literară* doar în cazul în care mai multe generații sau colectivități de cititori converg cu privire la valoarea artistică a scrierii date. O capodoperă în mâinile unui cititor incompetent va rămâne, pentru acesta, la nivelul unui text neinteligibil. Tudor Vianu susține că cercul autenticilor cititori ai unui mare poet este de fapt limitat, anume „prin adâncimea și adevărul subiectiv al expresiei sale” [103]. Operele literare manifestă o inteligibilitate complicată, ele sunt „deschise” multiplelor interpretări, totodată cititorul nu poate fi sigur niciodată că le-a înțeles pe deplin.

Drept rezultat al celor analizate, se configurează ideea că divizarea clasică a studiului literaturii în abordarea intrinsecă și abordarea extrinsecă, precum și segmentarea procesului de comunicare literară (autor – text, text – cititor sau cititor – text), dar și studiul punctual, individual al conceptelor de *lectură*, *receptare* și *interpretare* a evoluat în cursul secolului al XX-lea anume prin ramificarea hermeneuticilor autoreflexive în cele de orientare intratextuală și, respectiv, cele de orientare extratextuală.

Concluzii la partea II

În concluzie la acest capitol subliniem ideea că problema lectorului și a lecturii e condiționată de specificul comunicării literare. Trecerea de la oralitate, de la raportul comunicativ în sens tradițional *emițător – mesaj – receptor*, la civilizația scrisului a generat o schimbare radicală a relației dintre *vorbitor și ascultător*, a căror succesori actuali sunt *scriitorul și cititorul*. Literatura scrisă îi distanțează pe cei doi poli ai actului comunicativ printr-un șir de distincții: perioada istorică din care fac parte, contextul socio-politic, apartenența culturală ș.a. Utilizând termenul lui Hans Robert Jauss, afirmăm că între ei se instaurează o „distanță estetică”. În felul acesta, actul comunicativ *emițător – mesaj – receptor* este bifurcat în două părți divergente, din acestea derivă trei tipuri de relații de influență: *scriitor* → *text*, *text* → *cititor și cititor* → *text*. Problemată cu care se confruntă teoria lecturii vine exact din această tendință de a segmenta lanțul comunicativ. Credem că procesul comunicării literare trebuie privit în ansamblul său, fiindu-i propriu, încă de la origini, de la etapa oralității, un caracter procesual trihotomic.

S-a văzut bine că tendința fragmentării procesului comunicării literare și-a atins apogeul mai ales în decursul veacului trecut. Pentru unele direcții de cercetare din secolul al XX-lea, activitatea de creație și cea de receptare însemnau obiecte aparte de studiu. La începutul secolului, pe de o parte hermeneuticele intenționale (metoda biografică, studiile psihanalitice) privilegiau cercetarea raportului *autor* → *text*, pe de altă parte reprezentanții formalismului rus (Viktor Șklovski, Iuri Tînianov) și ai Noii critici americane (Ivor Amstrong Richards) s-au interesat cu precădere doar de studiul *textului*. Însă, începând cu a doua jumătate a secolului, accentul s-a deplasat de pe *text* spre *cititor*. Mai întâi, structuraliștii studiază influențele textului asupra cititorului, adică sunt interesați de relația *text* → *cititor*, apoi promotorii deconstructivismului (Jacques Derrida, Jonathan Culler) și ai pragmatismului (Richard Rorty), din dorința de a resuscita și mai mult importanța cititorului pentru existența operei, s-au axat pe analiza relației *cititor* → *text*. Observăm că fiecare dintre aceste direcții teoretice au tendința de a fragmenta procesul comunicării literare, ceea ce considerăm a fi o rânduială improprie

specificului operei literare, de vreme ce acestea nu-i pun în valoare și nu-i actualizează toate proprietățile în mod simultan.

Convingerea că între cele două momente (scriere și lectură sau creație și re-creație) există o interrelație se regăsește în studiile fondatorului Școlii de la Konstanz – Hans Robert Jauss. Teoreticianul realizează o trecere de la estetica producției și a reprezentării la estetica efectului produs și a receptării. Alături de „părintele esteticii receptării”, anglistul Wolfgang Iser introduce conceptul de *cititor implicit* ce reprezintă o strategie textuală realizată de autor pentru a facilita contactul cu cititorul său real. După o perioadă, semioticianul italian Umberto Eco conceptualizează noțiunile de *autor real* vs. *autor model* și, respectiv, *cititor model* vs. *cititor real*, restabilind astfel lanțul comunicativ inițial al fenomenului literar prin interacțiunea celor trei intenții: intenția auctorială, intenția textuală și intenția lectorului. De asemenea, prin conceptul său de *operă deschisă*, Umberto Eco argumentează falsitatea ipotezelor formaliste, de vreme ce fenomenul „deschiderii” se realizează doar în momentul receptării operei literare, adică în procesul lecturii. Iar prin „limitele interpretării”, cercetătorul echilibrează prezumțiile exagerate ale deconstructiviștilor.

René Wellek și Austin Warren, în studiul *Teoria literaturii*, explică tendința fragmentării procesului comunicării literare și, respectiv, al studiului literaturii prin faptul că există două tipuri de abordare: intrinsecă și extrinsecă. În plus, ceea ce intuiesc teoreticienii americani, tocmai în 1942, reprezintă primatul conceptual al multor teorii și discipline din a doua jumătate a secolului al XX-lea, anume interesul pentru studiul cititorului și contextului receptării, dar și atenția teoretică acordată actului de lectură. Deci, cercetările literare din secolul trecut, fie de natură extratextuale sau intratextuale, s-au reorientat către „Măria Sa Cititorul”. Odată cu înființarea Școlii de la Konstanz s-au realizat încercări substanțiale de a se demonstra că „unica șansă la viață” a operei literare se obține prin lectură.

Este important de specificat că, fiind restrictive și unidireționale, Teoriile lecturii și Teoriile receptării generează multiple dificultăți pentru teoreticienii și criticii literari. Ca urmare a problemei identificate, anume caracterului proteic și bidimensional al metateoriei lecturii, în partea a treia se propune utilizarea unor modele sincretice în domeniul teoriei lecturii.

Partea III.

**MODELE SINCRETICE ALE
TEORIEI LECTURII**

3.1. Condiționări filosofico-literare ale schimbării de paradigmă în teoria lecturii

În primele două capitole ale demersului de față s-a demonstrat că datorită incertitudinilor cu privire la natura, scopul și sensul operei literare, de-a lungul istoriei, mai ales în secolul al XX-lea, s-au profilat variate modalități de studiu a literaturii, au apărut diferite teorii, concepte și instrumente metodologice prin care s-a încercat să se definească fenomenul literar, în general, și operă literară, în particular.

Privind înapoi la succesiunea școlilor și a mișcărilor teoretice de-a lungul veacului trecut, cercetătoarea Carmen Mușat ajunge la concluzia că „nimic nu s-a ivit din neant, că fiecare sistem teoretic a apărut într-un anumit context istoric și politic și că reflecția despre literatură a fost mereu determinată, într-o măsură mai mare sau mai mică, de aspecte ce țin, în primul rând, de personalitatea modelată cultural și istoric a teoreticianului” [70, p. 91]. Iată că și de această dată, literatura și teoria, care nu pot fi rupte de realitate, au răspuns implicit la provocările timpului. După cel de-al Doilea Război Mondial viziunea unei lumi solide și tutelate de Dumnezeu devine una de „lume în ruină”, umanitatea își pierde încrederea în concepțiile tradiționale, se ajunge până la declarații dintre cele mai radicale: „Dumnezeu a murit!” (Nietzsche) [72], apoi „Autorul a murit!” (Roland Barthes), de unde se înțelege că știința este subiectivă, iar adevărul devine neadevăr. Alain Robbe-Grillet, fondatorul Noului Roman Francez, își reamintește că „bătrâna Europă era în ruină, la fel și ideologia sa (...) gândirea occidentală era cu mult mai devastată decât orașele” [82, p. 34]. Prin urmare, constată romancierul francez, după catastrofa mondială „lumea era de făurit”. Așa se explică faptul că în perioada de după război au apărut numeroase mișcări de gândire și de creație artistică, care practic se rupeau cu înverșunare de vechile convenții filosofico-științifice, dovedite a fi incapabile de a explica și de a instaura ordinea în lume. Mai târziu, la începutul deceniului șapte, istoricul și filozoful științei Thomas S. Kuhn atribuie crizei în care s-a pomenit paradigma tradițională meritul declanșării unei noi episteme [68]. Ideea *prăbușirii ca izvor de energie creatoare* este susținută și de artiștii însăși. De exemplu, la Pablo Picasso tabloul e rezultatul

unor distrugerii. Dacă în lumea reală, marasmul are consecințe teribile, „în artă, distrugerea are valoarea unui gest creator” [70, p. 23].

Criza paradigmei tradiționale, cea determinată de un puternic avânt științific, tehnologic, precum și de pozitivism și structuralism, s-a făcut simțită de-a binelea deja la început de veac și a determinat schimbări în gândirea tuturor domeniilor. Se atestă inovații în domeniul matematicii (echilibrul Nash), în fizică (teoria relativității a lui Albert Einstein), în muzică (Pierre Boulez), în pictură (Noul Realism), în filosofie (Heidegger, Husserl, Kierkegaard, Bahtin). Relația dialogică dintre diferitele sfere ale vieții omenești a avut drept consecință schimbări la nivelul discursului literar-artistic și, ulterior, în teoria literaturii. „Cititorul veacului trecut traversează o istorie a discursului literar, dar și de alte tipuri de discursuri. De aceea el nu-și poate permite, fără a nu fi sancționat, să nu-și orienteze propriul discurs prin raportare la spiritul interdisciplinar al vremii, cu toate problematizările ce decurg inevitabil” [55, p. 11]. Așadar, sub influența noilor discursuri teoretice din celelalte sfere ale vieții umane, în domeniul științei literaturii apar noi investiții în teoria literară (René Wellek și Austin Warren) și în semiotică (Umberto Eco), se dezvoltă poststructuralismul (Roland Barthes), teoria esteticii receptării (Hans Robert Jauss), teoria efectului estetic (Wolfgang Iser), deconstrucția (Jacques Derrida) ș.a.

În asemenea condiții, nu e de mirare că structura rigidă și închisă a paradigmei tradiționale devine incompatibilă cu tensiunile vieții postbelice, iar „singura șansă a scriitorului este să regândească totul de la zero” [70, p. 39]. Se revine la convingerile că literatura este o formă de comunicare specifică. Acum textul devine discurs, care nu doar comunică un mesaj (*ceva*), dar și-l implică într-un dialog dinamic pe cititor (*cu cineva* – Altul).

Așadar, faptul că fiecare epocă își are un registru de creație și de receptare particular ne determină să căutăm specificul relației dintre discursul literar, strategiile de creare și cele de lectură ce s-au impus în cursul secolului al XX-lea. Alegerea conceptuală tridimensională – romanul modern, teoriile lecturii și dialogismul literar – nu este întâmplătoare. Chiar dacă au apărut în contexte social-istorice paralele, mișcărilor date s-au interactivat și s-au dezvoltat aproximativ simultan.

Dialogismul lui Mihail Bahtin și ideea de *roman polifonic* ia naștere în Rusia sovietică, în timp ce în Occident apare Noul Roman Francez și dimensiunea autoreflexivă a hermeneuticii literare: metateoria lecturii.

Dialogismul lui Mihail Bahtin apare ca reacție la rigiditatea interpretărilor efectuate de reprezentanții formalismului. Independent de această mișcare din spațiul Rusiei sovietice, câteva decenii mai târziu, în Europa de Vest, ca reacție la structuralism, apar una după alta teoriile lecturii și ale receptării. Atât dialogismul, cât și teoriile orientate către cititor au fost condiționate, în primul rând, de specificul noului discurs literar, care, din dorința de a scăpa de biografismul autorului sau rigiditatea interpretărilor strict lingvistice ale structuraliștilor și formalșiștilor, s-a rupt de forma tradițională de expunere, înaintând tot mai mult spre ilizibilitate, secretivitate, obscuritate, plurivocitate, subversivitate și carnavalesc.

În continuare se urmărește restabilirea raportului de cauzalitate dintre aceste trei focare ale gândirii contemporane: romanul modern, teoriile lecturii și dialogismul lui Mihail Bahtin. În studiul *Teorii ale receptării* (2014), Monica Tilea evidențiază faptul că interesul pentru cititor a fost determinat, pe de o parte, de un context literar (creația artistică a scriitorilor și textele lor teoretice în care au semnalat diverse aspecte ale lecturii literare), iar pe de altă parte, de un context științific (anume cercetările teoretice asupra literaturii). Și pentru că „anticiparea instalării lectorului pe poziția sa actuală în studiile literare a venit din partea scriitorilor care au contribuit la o eliberare a acestuia de sub dominația textului” [98, p. 15], pornim de la caracterizarea generală și restabilirea etapelor de gândire a romanului modern, despre care se spune că a fost „model literar dominant în ultimele două secole, a incitat dintotdeauna imaginația cititorului și a provocat curiozitatea cercetătorului” [44, p. 11].

Așa după cum era de așteptat, structura tradițională a romanului încetează să mai fie reprezentativă pentru complexitatea lumii moderne. Apar principii noi de creare a lumii romanești. Romanul, definit, de regulă, ca specie a genului epic, din ce în ce mai mult, este conceput ca un gen aparte. Acest tip de scriitură literară, datorită dimensiunilor sale ample, interacționează și poate îngloba în structura sa și alte specii, ajungând în modernitate un hibrid greu de clasificat. În forma sa incipientă, romanul apare încă în literatura greacă și latină (*Satyriconus*

de Petronius, *Măgarul de aur* de Apuleius, *Dafnis și Chloe* de Longos). De-a lungul secolelor, acest tip de scriitură îmbracă numeroase forme, iar odată cu reprezentanții realismului se atestă triumful deplin al romanului ca gen. Romanul modern este caracterizat de o adevărată explozie de forme noi: Thomas Man inițiază romanul eseu, Franz Kafka – romanul-parabolă, Jean-Paul Sartre și Albert Camus – romanul existențialist, Aldous Huxley – metaromanul, George Luis Borges și Gabriel García Márquez – romanul fantastic al realismului magic, Alain Robbe Grillet și Nathalie Sarraute – Noul Roman Francez, iar Feodor Dostoievski, așa cum va demonstra Mihail Bahtin, – romanul polifonic.

În romanul tradițional comunicarea artistică este unidirecțională, de la emitent la receptor, însă odată cu apariția romanului modern, comunicarea literară este înțeleasă ca „un sistem cu multiple canale, un proces în care se formulează și se reformulează simbolic identitatea, legăturile și relațiile noastre cu lumea comună de obiecte și evenimente semnificative, senzațiile și gândurile, modalitățile noastre de exprimare a realităților sociale” [43, p. 7]. Romanul modern este unul interactiv, autorul nu mai este solitar în demersul său, ci i se alătură o mulțime de alte voci intratextuale (narratorul, eroul, autorul implicit) și extratextuale (cititorul real), pentru că „lumea romanului modern este o lume a omului dialogal, deschis spre celălalt” [43, p. 8]. Spre deosebire de romanul tradițional, în care autorul ocupă poziția Dumnezeuului omniprezent, în romanul modern autorul nu se află în centrul universului pe care l-a creat, ci în poziții mereu schimbătoare, acolo unde se interconectează vocile, la granița lumilor.

În romanul modern totul se întâmplă ca și cum lumea n-ar exista încă, scriitorul nu mai reprezintă, ci creează. „El construiește o lume și o face în continuă mișcare, căci lumea nu va fi construită la finalul cărții, ar fi prea simplu, dar va fi întotdeauna de reconstruit, de refăcut” [82, p. 33]. Ceea ce demonstrează știința și literatura actuală e faptul că dacă un sistem este coerent, este obligatoriu incomplet, prin aceasta revenim la ideea utilității spațiilor goale, semnalată de Wolfgang Iser, dar și de Gustave Flaubert, „spații” pe care scriitorul francez le numește *crevase literare*. În același context, s-a văzut că Matei Călinescu, referindu-se la fenomenul obscurității și paradoxul lizibilității operei literare, folosește

termenul de *secretivitate*. „O lipsă în text produce un efect energetic considerabil asupra scrierii și asupra cititorului” [9, p. 462]. În literatura modernă, dacă nu există lipsuri, există o contradicție care, încă din filosofia greacă, e considerată generatoare de gândire. După Hegel, contradicțiile succesive reprezintă motorul umanității. „Această idee, că lumea este permanent de făurit, constituie fundamentul spiritului modern. Este, de fapt, ceea ce Jean-Paul Sartre a numit «libertate». Dacă lumea e făcută, nu suntem liberi, nu putem decât să reproducem formele lumii așa cum sunt ele. Dacă lumea e de făcut libertatea noastră e permanent în joc [...] Această situație se va reflecta și asupra cititorului. Acesta este chemat a reface cartea pe care o citește, ca și cum cartea e deja căzută în ruină, iar el însuși o să-i introducă noi sensuri posibile” [82, p. 38-39].

Bineînțeles că la momentul fuziunii orizonturilor cititorii au ignorat scriitura de tip nou, iar comunitatea academică s-a revoltat. De pildă, adepților Noului Roman li se reproșa discordanța cu stilul lui Balzac. „Evident că nu scriem la fel ca Balzac, lumea s-a schimbat, în sfârșit! Lumea lui Balzac este în ruină!” – a replicat Alain Robbe-Grillet [82, p. 39]. Cititorul secolului trecut s-a pomenit într-o dificultate față de „lumea în ruină”. Lumea dezacordată din realitate se transpune și în literatură, ceea ce amplifică starea de incertitudine și insatisfacție a receptorului. Lectura romanului modern devine „o muncă de ocaș”, spre deosebire de cel în stil balzacian, a cărui lectură este una de plăcere. Alain Robbe-Grillet recunoștea că poate citi din Balzac fără să consume pentru multă energie, pentru că „lumea pe care o descrie nu are nevoie de mine, este creată și funcționează foarte bine” [82, p. 33]. Citându-l pe Umberto Eco, fondatorul Noului Roman Francez se îndreptățește susținând că acum, în schimb, apare un alt tip de plăcere. Vechea plăcere de a primi ceea ce așteptăm, fără vreun efort mental și fără vreo risipă de energie creatoare este substituită dintr-odată de o plăcere mai intensă, cea de a fi surprins, de a participa la crearea operei literare, chiar de a fi respins și contrazis.

Așadar, luat pe neprins de veste, cititorul secolului trecut, atât profesionist, cât și cel obișnuit, a ignorat cu înverșunare noile forme narrative. Scos din poziția sa tradițională a spectatorului pasiv și pus în poziția regizorului activ, acesta s-a ciocnit de propria incompetență. Cititorul era nedumerit în fața „Noului”, pentru că nu avea la dispoziție un

material teoretico-instrumentar adecvat pentru lectura și interpretarea acestui tip de narațiune. Drept rezultat al frământărilor neîncetate, spre jumătatea secolului al XX-lea, cercetătorii diferitor domenii (sociologie, psihologie, semiotică, lingvistică, naratologie, științe ale comunicării) s-au interesat și au recunoscut noul fenomen literar-artistic drept o „schimbare de paradigmă”. Lucrările apărute cuprind aspecte variate, majoritatea vizând studiul operei din perspectiva cititorului.

Drept rezultat al celor analizate, devine evident faptul că „unei noi concepții referitoare la scriitura literară îi corespunde, firește, o altă concepție asupra lecturii, practică și comentată, de altfel, chiar pe măsura elaborării românești; lectura devine, deci, un element de bază în structura textuală” [55, p. 10]. Anume teoriile lecturii și ale receptării, precum și dialogismul lui Mihail Bahtin de prin anii '20, dar cunoscut mult mai târziu, constituie această nouă concepție asupra literaturii și asupra receptării ei, despre care vorbește Nina Ivanciu în studiul *Epistemă și receptare* (1988).

Chiar dacă schimbarea de paradigmă s-a produs demult, astăzi cititorul mai are vechea obișnuință de a căuta un sens unic, însă un sens ultim nu există, va reproșa Umberto Eco. Mai mult chiar, interesul primordial nu-l constituie căutarea sensului adevărat, ci pe acel ce se profilează în relația dialogică dintre autor și cititor și prin intervenția altor voci constituente ale operei literare. Fiindcă autorul are de fiecare dată un alt interlocutor, atunci lectura și, respectiv, interpretarea va fi întotdeauna alta. Alain Robbe-Grillet numește literatura modernă „literatură vie”. Comunicarea literară reprezintă un dialog ce se desfășoară pe mai multe planuri, iar dialogul este expresia limbii vorbite, adică a „literaturii vii”.

S-a insistat mai sus pe o incursiune în istoria secolului al XX-lea, pentru a identifica cauzele schimbării de paradigmă în domeniul literaturii artistice și, drept consecință, în discursul metateoriei lecturii. Se observă că discursul teoretic, care a apărut pe parcursul secolului al XX-lea, având ca scop satisfacerea și convenirea cu noile principii de creație și de viață, s-a dovedit a fi foarte complex și fracționat prin variate perspective conceptuale. Cu toate acestea, se pot identifica clar două direcții practice ale metateoriei lecturii (Teorii ale lecturii și Teorii ale receptării), precum și o mișcare conciliantă, pornită de la dialogismul lui M. Bahtin.

3.2. Abordări unidirecționale ale teoriei lecturii: intratextuale și extratextuale

Interpretarea operei ca un produs al unor factori exteriori sau, dimpotrivă, ca o unicitate, ca un univers particular, au fost polii între care au gravitat majoritatea teoriilor referitoare la cercetarea literară, aceste teorii pot fi reduse la două moduri fundamentale de abordare: unul care pune accent pe factorii extrinseci operei și altul care accentuează factorii intrinseci [105].

Conform abordării extrinseci, ar trebui să analizăm tot ce gravitează în jurul operei literare și poate influența originea, structura și semnificațiile acesteia. Se are în vedere ambientul social și cel istoric în care a trăit și a scris scriitorul, climatul cultural, tradițiile, contextul literar, biografia scriitorului, receptarea operei literare în diferite medii și perioade. Cele mai cunoscute direcții sunt: critica pozitivistă, critica filologică, sociologică, cercetarea literaturii prin prisma biografiei, critica psihologică, metoda comparativă și teoria recepției.

Abordarea intrinsecă a operei literare s-a născut în urma cursului de lingvistică al elvețianului Ferdinand de Saussure, care presupune, în primul rând, analiza limbii, a procedeelelor stilistice, a structurii, a relațiilor dintre elementele textului literar, a sensului artistic. Cele mai importante direcții sunt: școala formalistă, Noua critică, fenomenologia, structuralismul.

Așadar, secolul trecut este marcat atât de abordării intratextuale, deschise spre analiza elementelor componente ale textului (teoriile lecturii, naratologia), cât și de abordării extratextuale (teoriile recepției, sociologia literaturii), a căror optică vizează elementele ce gravitează în jurul operei și a relațiilor de influență a acestora cu textul propriu-zis. Interesul studiului de față vizează segmentul teoretic dedicat cititorului, de aceea, în continuare, se vor analiza disciplinele și teoriile care au clarificat, într-un fel sau altul, problema lectorului [115].

Este important de subliniat că disciplinele menționate promovează convingerea că fenomenul comunicării literare este un proces strict liniar, secvențial și unidirecțional, de tipul: autor → narator → personaj → naratar → cititor. În cazul naratologiei interesul teoretic este concentrat,

mai ales, pe identitățile intratextuale (narator – personaj – naratar), iar sociologia literaturii este interesată, practic, de aceeași relație, doar la nivel extratextual (autor real → cititor real sau autor real ← cititor real). Se poate vorbi și despre un model bidirecțional de comunicare literară. Acest model presupune, în mod obligatoriu, un raport de influențe reversibile (autor ↔ text ↔ cititor). Totuși, chiar și modelul bidirecțional rămâne a fi insuficient pentru o lectură adecvată a operei, dat fiind caracterului său fragmentar și succesiv. În capitolul doi s-a observat că abordările autoreferențiale, adică teoriile lecturii și teoriile receptării, privilegiază aceeași atitudine unidirecțională pentru conceptualizarea cititorului și actului de lectură. Fiecare dintre teoriile date explică lectura ca pe o relație de influență orientată fie *dinspre text* (text → cititor), fie *către text* (text ← cititor).

În general, cercetătorii naratologi sunt de părerea că veșnica dilemă interpretativă a operei literare este guvernată de problema *punctului de vedere*, termenul este sinonim cu noțiunile de *perspectivă* și *viziune*. Preluând conceptul *punct de vedere* din naratologie și utilizându-l într-un sens mai larg, sugerăm ideea că nu doar la nivelul ficțiunii, dar și în teoria literară, determinarea perspectivei, prin care se explică faptele studiate, reprezintă pilonul de prim rang. Identificarea perspectivei trebuie să se realizeze într-o primă etapă a cercetării, fapt ce orientează cursul întregului demers teoretic. Așadar, ideea *perspectivei* stă la baza cercetării în cauză, întrucât un anumit punct de vedere proiectat asupra unui text dat acționează ca un catalizator în determinarea unor fapte și adevăruri, fie ele de factură artistică, teoretică sau filosofică. Prin urmare, cele două direcții principale de abordare a fenomenului literar, intrinsecă și extrinsecă, nu reprezintă altceva decât două perspective divergente cu privire la noțiunea de opera literară și la modul ei de existență.

Categoria perspectivei nu se poate bucura de o definiție propriu-zisă, pentru că ar reprezenta mai degrabă o relație decât o entitate concretă. Ambiguitatea conceptului de *perspectivă* rezidă însăși în complexitatea sa. De cele mai multe ori, teoreticienii apelează la explicații metaforice sau la sinonimie, de exemplu: fereastră, filtru, reflector, focalizare sau punct de vedere. Este cert însă faptul că perspectiva e un concept interdisciplinar, omnilateral abordat. Mai multe științe contemporane îl uti-

lizează și-l consideră un termen definitiv. În artele vizuale și în literatură este legat de problematica semnificării și a reprezentării artistice. La începutul secolului al XX-lea, perspectiva clasică din artele vizuale suportă mutații, mai ales, datorită cubiștilor. Același lucru se întâmplă și în opera literară: punctul de vedere unic este substituit de o nouă concepție filosofică, numită pluriperspectivism. Trecerea de la perspectiva (singulară) la pluriperspectivă se realizează „prin multiplicarea punctelor de vedere, adică prin intruziunea mai multor viziuni în trama narativă” [2, p. 378]. Fragmentarismul și polifonia, caracteristici ale romanului modern, se datorează acestei tehnici narative. Drept consecință a acestor mutații de la nivelul structurii narative, discursul teoretic despre literatură, de asemenea, a fost supus unui proces metamorfic analogic celui literar-artistice. De la perspectiva unidirecțională, în/din text sau înafara/spre text, se trece treptat la acceptarea pluriperspectivismului, prin care cercetările ambelor direcții sunt acceptate ca fiind necesare, iar studiul lor în ansamblu devine indispensabil. Această idee va fi dezvoltată în subcapitolul 3.3., *Abordări sincretice ale teoriei lecturii*.

Între-timp se va analiza particularitățile a două discipline unidirecțional orientate. Pe de o parte avem naratologia, o ramură modernă a teoriei literare, inițiată de școala formală rusă și continuată de structuralism și care studiază gramaticile și lumile ficționale ale textelor narative. Pe de altă parte se situează sociologia literaturii care studiază raporturile dintre literatură și societate conform unei tripartiții stabilite de Robert Escarpit: scriitor – carte – cititor. Ambele discipline s-au dezvoltat aproximativ simultan cu Teoriile lecturii și Teoriile receptării, între care se stabilesc numeroase interconexiuni, mai ales în ceea ce privește instrumentarul teoretico-metodologic. Așadar, atât naratologia de orientare intrinsecă, cât și sociologia literaturii de orientare extrinsecă, furnizează material teoretic și metodologic necesar pentru teoretizarea lecturii și a cititorului. Cu toate că sunt direcții limitate, prin faptul că analizează doar anumite aspecte ale fenomenului literar, este inevitabil cercetarea acestor domenii, fiindcă cunoștințele ce le însumează sunt importante pentru realizarea unei lecturi pertinente și integratoare a operei literare, aceste date vor fi asimilate, în cele ce urmează, într-un model de lectură sincretică.

3.2.1. Abordări teoretice intratextuale: naratologia și teoriile lecturii

Naratologia (din lat. *narrationis* – „povestire”, *logos* „cuvânt” – „știința povestirii”) este o ramură modernă a teoriei literare inițiată de școala formală rusă și continuată de structuralism. Naratologia „studiază ansamblul structurilor narative, caracteristicile specifice care fac ca un text dat să fie narativ; analiza modernă a narației; studiul structuralist al intrigilor narative” [44, p. 332]. Pentru prima dată în anul 1969, termenul este înaintat de către teoreticianul francez de origine bulgară Tzvetan Todorov, pentru a desemna studiul mecanismelor povestirii. Factorii care au determinat apariția acestei noi discipline sunt legați de rigiditatea poeziei lingvistice care a eșuat în tentativa de a califica într-un mod idealistic fenomenul literaturii artistice. Tehnicile și metodele de analiză aplicate la studiul textelor lirice și la textele mici s-au dovedit a fi insuficiente pentru narațiunile de proporții. Se cunoaște că la trecerea dintre secolele al XIX-lea și al XX-lea, romanul s-a dezvoltat foarte mult și s-a reliefat ca gen aparte. În aceste circumstanțe începe a fi valorificat conceptul de *perspectivă*. Ideea este introdusă, mai întâi, prin experimentele structurale al lui Gustave Flaubert. În romanul *Doamna Bovary* (1857), autorul exersează prezentarea fabulei prin viziunea personajelor. Acest experiment va constitui începuturile romanului modern. Totuși, primele teoretizări despre categoria perspectivei îi aparțin lui Henry James, scriitorul a propus un termen propriu – *point of view* („punct de vedere”). În Franța, Paul Valéry încearcă să teoretizeze conceptul de perspectivă, însă, cu toate implicațiile sale, o teorie franceză a punctului de vedere apare abia după cel de-al Doilea Război Mondial. Ulterior, ștafeta cercetărilor asupra conceptului de perspectivă este preluată de specialiștii în teorie literară. Printre naratologii de seamă ai veacului trecut se numără: Gérard Genette (începând cu anul 1966, teoreticianul francez a conceptualizat în studiile sale categoria *timpului, a duratei, a ordinii, a vocii* și a *perspectivei* – numită de el *focalizare*), Claude Bremond (alt naratolog francez ce lansează în 1964 conceptul de *rol narativ*), Jaap Linvelt (cercetătorul olandez elaborează și publică în 1981 o inedită teorie a punctului de vedere), Roland Barthes (adeptul textualismului se impune

prin conceptul său de *scriitură*, dezvoltat în eseu *Gradul zero al scriiturii*, 1953), Umberto Eco (considerațiile semioticianului italian în domeniul naratologiei sunt desfășurate mai ales în lucrările *Lector in fabula*, 1979; *Șase plimbări prin pădurea narativă*, 1994).

Se disting două etape ale naratologiei, care vor continua să coexiste ca două direcții conceptuale diferite. Prima, naratologia tematică, se ocupă de narativitatea istoriei, de conținuturile narrative văzute în desfășurarea lor liniară. A doua orientare – naratologie formală – nu acceptă ideea că însăși existența unei istorii ar fi suficientă pentru atestarea povestirii, dimpotrivă, susține că ultima se definește exclusiv prin modul de reprezentare verbală a istoriei, prin discursul narativ, Gérard Genette o numește „naratologie rematică”. Punctul de vedere reprezentat un *cum* care trece prin *ce*, respectiv, nu poate fi doar o problemă tehnică. Detașarea conceptuală între povestirea ca istorie și povestirea ca mod de prezentare a acesteia reactualizează opoziția aristotelică dintre modul narativ (*diegesis*) și modul dramatic (*mimesis*). *Showing*-ul și *telling*-ul (termenii lui Wayne Booth) se regăsesc în fiecare povestire într-un raport cantitativ diferit. Pornind de la acest raport – *diegesis* vs. *mimesis* – se identifică tipul narativ și adâncimea perspectivei dominante într-un segment de narațiune dat.

Interesul pentru studiul *punctului de vedere* a preocupat teoreticienii literari încă de la începutul secolului al XX-lea. S-a format, în cele din urmă, o tradiție a tipologiilor narrative care pot fi grupate după patru moduri diferite de abordare. Mai întâi vorbim de tipologia inductivă anglo-saxonă, care oferă una dintre primele analize ale punctului de vedere și anume cea a lui Percy Lubbock despre tehnica narativă din proza lui Henry James, desfășurată în studiul său *Puterea Ficțiunii* (1921). Tipologia inductivă a cercetătorului britanic a fost apoi desăvârșită de Norman Friedman în lucrările *Punctul de vedere în ficțiune. Evoluția unui concept critic* (1955, 1967) și *Punctul de vedere în: Formă și sens în proza literară* (1975). Teoria anglo-americană este urmată de combinatoria tipologică germană. De exemplu, teoria lui Erwin Leibfried (clasificarea tipurilor în *Cunoașterea critică a textului*, 1970, 1972) poate fi folosită la clasificarea romanelor pe baza macrostructurilor. Demersul lui Erwin Leibfried a fost dezvoltat mai târziu în lucrarea *Despre struc-*

tura de adâncime a narativului. Prolegomene la o „gramatică” generativă a povestirii (1972) de către Wilhem Füger. Desigur, un loc aparte în evoluția tipologiei germane îl ocupă Franz S. Stanzel cu lucrările: *Situații narrative tipice în roman* (1955), *Forme tipice ale romanului* (1964), *Reconsiderări ale situațiilor narrative în roman: Pentru o „Gramatică a Ficțiunii”* (1978) și *Teoria povestirii* (1979). Urmează tipologia structuralistă cehă reprezentată de Lubomír Doležel, în lucrările *Tipologia naratorului: punctul de vedere în ficțiune* (1967) și *Modurile narrative în literatura cehă* (1973), „Doležel a elaborat o remarcabilă tipologie narativă pe baza modelului funcțional și a celui verbal. Combinând criteriile verbale cu noțiuni tradiționale, precum obiectiv/retoric/subiectiv și *Er-Form/Ich-Form*, el a ajuns la o sinteză originală între teoria narativă și lingvistică” [62, p. 181]. Pentru teoreticianul ceh, abordarea tradițională, pe care o consideră pur lingvistică, este insuficientă, așadar propune un model sintetic. În sfârșit – tipologia cultural sovietică elaborată de Boris Uspenski, în *Poetica compoziției. Structura textului artistic și tipologia formei compoziționale* (1970), poartă o amprentă a originalității prin faptul că stabilește analogii cu alte arte și cu discursul cotidian. Cercetătorul rus s-a inspirat din teoria lui Mihail Bahtin, fapt evident mai ales în conceptualizarea celei de-a patra forme narrative pe care o exemplifică în baza romanului *Frații Karamazov*. Deci, a patra formă narativă la Boris Uspenski se prezintă ca un punct de vedere sintetic ce înglobează tipuri narrative diferite: narațiunea heterodiegetică și homodiegetică variabilă simultan și poliscopice [115].

În ciuda tuturor meritelor și influențelor marcate, dezavantajul tipologiilor enumerate mai sus stă în caracterul lor strict teoretic, autonom și izolat. În schimb, o atenție deosebită merită cartea lui Jaap Lintvelt *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere* (1981). Deși cercetarea sa rămâne a fi una de factură structuralistă, Jaap Lintvelt este cel dintâi dintre naratologii vremii care a sesizat implicațiile plurivalente ale punctului de vedere în ambele direcții: cea a originii, dar și cea a destinației. Teoriile narrative de până la Jaap Lintvelt s-au limitat la examinarea instanțelor fictive: narator, actori și naratar, iar pentru a lărgi acest cadru, savantul olandez dezvoltă un model comunicativ pragmatic care are în vizor toate tipurile de actanți ce participă la rea-

lizarea dialogului literar, astfel se discerne între trei tipuri de instanțe: fictive (naratorul/autorul fictiv, actorii, naratarul/cititorul fictiv), abstracte (autorul model și cititorul model), concrete (autorul concret/real/empiric și cititorul concret/real/empiric), ultima categorie susține autenticitatea relației dintre literatură și societate. Această perspectivă teoretică depășește analiza intratextualității cuprinzând și ideologia romanului, contextul socio-cultural al producerii și al receptării. Astfel, Jaap Lintvelt situează instanțele textului narativ pe patru planuri, ca în oglindă: 1) autor concret – cititor concret, 2) autor abstract – cititor abstract, 3) narator fictiv – naratar fictiv, 4) actor – actor [62, p. 25].

Modelul elaborat de Jaap Lintvelt înglobează tipologiile predecesorilor săi, acum însă explicate, reorganizate și completate din propria-i perspectivă. Încercarea lui Jaap Lintvelt este una bidimensională, pe de o parte s-a construit un model teoretic, iar pe de altă parte – o metodă de analiză practică a textelor narative. Așadar, Jaap Lintvelt plasează naratologia între poetică și critică literară și o percepe ca pe o „tipologie discursivă”. Ceea ce-i individualizează teoria este *centrul de orientare a cititorului*, precum și termenul de *profunzime a perspectivei narative*.

Jaap Lintvelt consideră că se pot stabili mai multe clasificări tipologice în funcție de instanța luată în vizor. „Tipologia ... poate mai întâi să aibă în vedere studierea naratorului și a narațiunii. Apoi analiza tipurilor de actor și a tipurilor de acțiune și, în sfârșit, studierea naratarului” [62, p. 46]. Totuși, studiul naratologului olandez se concentrează asupra narațiunii, asupra relației dintre narator și naratar, asupra raporturilor narațiunii cu povestirea, cu istoria și, respectiv, cu actorii. Tipologia lui Jaap Lintvelt derivă din opoziția funcțională dintre narator și actor. În baza acestei sciziuni s-a decis cu privire la două forme narative fundamentale: narațiunea heterodiegetică și narațiunea homodiegetică (după modelul lui Gérard Genette). Drept rezultat, se deosebesc cinci tipuri narative:

I. Narațiunea heterodiegetică (naratorul joacă doar rolul eului-narant).

1. *Tipul narativ auctorial* (centrul de orientare se situează în narator, cititorul se orientează în lumea romanească ghidat de narator, acesta din urmă fiind în calitate de organizator al povestirii).

2. *Tipul narativ actorial* (centrul de orientare coincide cu un actor, personajul-narator organizează povestirea).

3. *Tipul narativ neutru* (nu există niciun centru de orientare individualizat, cititorul nu este ghidat nici de narator, nici de actor, naratorul părăsește funcția suplimentară de interpretare și îndeplinește doar funcția narativă, iar acțiunea romanescă pare a fi înregistrată în mod obiectiv, în acest caz funcția interpretativă îi revine cititorului).

II. *Narațiunea homodiegetică* (naratorul îndeplinește un dublu rol: eu-narant și eu-narat).

4. *Tipul narativ auctorial* (personajul-narator orientează cititorul).

5. *Tipul narativ actorial* (personajul-actor orientează cititorul).

Identificarea centrului de orientare al cititorului și determinarea tipurilor narrative se datorează la fel opoziției *narator – actor*. „Centrul de orientare a cititorului, și în consecință tipul narativ, este determinat de poziția imaginară pe care cititorul o ocupă în lumea romanescă pe plan perceptiv-psihic, pe plan temporal, pe plan spațial și pe plan verbal” [62, p. 48]. Aceste patru planuri alcătuiesc categoriile narrative, după care sunt clasificate criteriile narrative.

„Discuția în jurul punctului de vedere poate fi așezată în contextul mai larg al declinului ambițiilor universaliste, al reprezentărilor globalizante, impersonale: cine descoperă existența punctului de vedere (fie și în proză, adică într-un domeniu al ficțiunii), acceptă firesc parțialitatea cunoașterii și aprecierii. Căci judecata noastră de valoare depinde de posibilitățile noastre de a vedea, ca și de limitele pe care le dăm obiectului nostru care, la rândul lui, suportă contextualizări diferite și valorizări consecutive” [62, p. 7]. Interesul pentru *showin*-ul (scenă) din proza secolului al XX-lea s-a înțeles ca o manifestare a filosofiei suspiciunii. În știința narațiunii, „moartea autorului” este marcată prin substituirea punctului de vedere unic și privilegiat al autorului/naratorului cu o multitudine de puncte de vedere. „Într-un cuvânt dictatura «auctorială» e înlăturată în favoarea „democrației” și a relativismului caracteristice mentalității moderne.” [ibidem] Momentul proclamării „morții autorului” (la Roland Barthes și Michel Foucault) coincide cu începutul romanului modern și, respectiv, cu punerea problemei punctului de vedere. Henry James este împotriva omniscienței auctoriale, punctul de vedere

fiind rezultatul unei alegeri personale. În acest fel, la începutul secolului al XX-lea, artiștii pledează pentru scenă (*showing*) în defavoarea discursului panoramic (*telling*). Romancierul refuză propriile intervenții în desfășurarea acțiunii, întrucât aceasta ar trebui să se autopropulseze independent. Această condiție constituie diferența dintre literatură și alte domenii (istorie, filosofie sau știință). Observăm că schimbarea de perspectivă la nivel intratextual a determinat redefinirea conceptelor despre roman ca gen, precum și reorientarea studiilor teoretice către punctul de vedere al cititorului, care, aflat în fața „scenei”, este forțat să devină un co-autor al mesajului literar. Astfel, sarcina cititorului este să identifice care este perspectiva/perspectivile narative astfel încât să fie capabil să desprindă semnificațiile adecvate povestirii în cauză.

Anume această nouă direcție a naratologiei, cea interesată cu precădere de cititorul intratextual, a determinat apariția a numeroase studii de acest gen. În mare parte, acestea sunt specifice primei jumătăți a secolului al XX-lea. Numite generic „teorii ale lecturii”, cercetările respective sunt centrate pe text, pe instanțele, relațiile și datele intratextuale și se interesează de modalitatea în care textul programează, prin intermediul cititorului abstract sau fictiv, actul lecturii și procesul determinării sensului de către cititorul concret. În capitolul precedent s-a demonstrat că din această categorie fac parte conceptele: *cititor implicit* (Wolfgang Iser), *cititor model* (Umberto Eco), *cititor ideal*, *cititor actualizat*, numit și *cititor fictiv*. Aceste categorii, chiar dacă par a fi sinonime, comportă diferențe conceptuale importante.

În ciuda celor argumentate până aici, constatăm faptul că studiul operei literare nu presupune doar segmentul său intratextual. Strategia stabilită de către autor cu ajutorul cititorului implicit reprezintă ceea ce Traian Herseni numește „adresă” – al cincilea strat sau înveliș al operei literare. „Adresa” nu este același lucru cu adresantul său real, nici nu trebuie asemuit cu conținutul, „adresa” este un dispozitiv invariabil din structura operei literare, prin care aceasta își demască intenționalitatea și funcționează ca o „poartă de ieșire” sau un „canal de comunicație” între autor și cititor [48, p. 31]. Ultimul strat al operei literare reprezintă o parte importantă pentru sociologia literaturii, pentru că el reprezintă mai bine decât toate celelalte esența socială.

3.2.2. Abordări teoretice extratextuale: sociologia literaturii și teoriile receptării

Subcapitolul de față investighează sociologia literaturii în calitate sa de abordare teoretică extratextuală a operei literare. Se accentuează rolul receptorului în procesul de comunicare literară. Anume cititorul real (sinonim cu termenii *cititor concret* și *cititor actual*) devine prerogativa cercetărilor din domeniul sociologiei literaturii. Prin această, sociologia literaturii se apropie foarte mult de specificul teoriilor receptării.

În mod evident, literatura este un fenomen artistic ce se supune cercetării științei literare. Totuși, Traian Herseni, autorul studiului *Sociologia literaturii. Câteva puncte de reper* (1973), susține că: „Literatura nu este însă numai un fenomen artistic sau, și mai exact, pentru că literatura este un fenomen artistic, iar aceasta este, prin definiție, o creație umană, adresată oamenilor, iar aceștia sunt ființe sociale care nu trăiesc și nu se dezvoltă decât în societate, literatura este implicit un fenomen social.” [48, p. 9-10] De fapt, relația dintre societate și literatură a fost intuită încă din Antichitate, primele preocupări social-politice asupra literaturii le-a avut Platon în *Republica*, atunci când îi exclude pe poeții din cetatea lui ideală. Cu toate acestea, raportul *societate – literatură* devine obiect de studiu mult mai târziu, datorită numeroaselor incertitudini și lacune noționale ce au determinat formarea unei noi discipline intermediare. Sociologia literaturii este, deci, un fenomen modern, însuși termenul de *sociologie* este utilizat pentru prima dată abia în 1839. Fondatorul sociologiei literare este considerat Hippolyte Taine care susține că fiecare individ este caracterizat de anumite presupoziii sociale ceea ce-i influențează ideile și acțiunile. Primul sistem coerent al unei sociologii a literaturii îl oferă György Lukács (1855-1971), acesta fiind orientat spre analiza socio-istorică a creației și a genurilor literare. De asemenea, de primă importanță în acest context sunt lucrările lui Max Weber, Pierre Bourdieu, Michel Foucault, Adorno ș.a. Însă momentul hotărâtor în evoluția disciplinei a fost determinat de apariția marxismului. „Nici o altă învățătură nu a dat un impuls mai mare sociologiei literare, până în zilele noastre, decât materialismul istoric. Operele lui

Marx, Englez, Mehring, Plehanov, Lenin etc. au fost decisive pentru constituirea unei sociologii științifice a literaturii” [48, p. 16].

Denumirea disciplinei se trage de la titlul studiului *Sociologia literaturii* (1958), semnat de Robert Escarpit. În această lucrare, savantul delimitează preocupările sociologiei literare de domeniul vast al sociologiei generale, așadar studiază contextul producției, al distribuției și al receptării operei literare. În mod sigur, sociologul francez are meritul de a fi contribuit la dezvoltarea sociologiei literare, datorită numeroaselor cercetări realizate între anii 1948-1997. Multe dintre aceste reflecții teoretice de primă importanță au fost adunate într-o antologie românească intitulată *De la sociologia literaturii la teoria comunicării* (1980). Așa cum o concepe Constantin Crișan, antologia oferă o imagine clară și complexă despre perspectiva sociologică a lui Robert Escarpit. Deci, sociologul francez consideră că literatura este alcătuită din fapte literare, iar faptele literare sunt fapte sociale transfigurate artistic de către scriitor cu scopul de a comunica ceva anume, astfel opera poartă o amprentă socio-istorică neintenționată de către autor. Amprenta socio-istorică este specifică fiecărui individ asemenea codului genetic. Pe lângă codul genetic, individul moștenește un cod socio-istoric și cultural, iar limbajul, creat într-o colectivitate, modulat de o seamă de evenimente și încărcat de conotații colective, reprezintă conducta acestui cod social [34].

Artiștii sunt cei care transformă normele sociale în norme estetice. Într-o primă etapă a schimbării de paradigmă, la un nivel intuitiv, însuși artiștii provoacă modificările din sistemul normelor estetice. În același timp, de cealaltă parte a mesajului literar stă cititorul care receptează normele, valorile estetice și treptat le transformă în norme sociale. Acest proces metamorfic are un caracter progresiv-circular fără sfârșit. Conștientizarea momentului respectiv scapă multor dintre teoriile sociologice și literare tradiționale, preocupate mai cu seamă de influențele societății asupra fenomenului literar (adică de raportul *societate* → *literatură*). Este important să se determine influențele și în sens invers (*literatură* → *societate*), sau chiar să se realizeze analiza unui raport bilateral (*literatură* ↔ *societate*). Pe de o parte, sociologia literaturii studiază opera literară ca expresie a societății, ca funcție socială, ca instrument ideologic al luptei

de clasă; iar pe de altă parte, studiază și societatea ca realitate care influențează această creație literară, pentru că „literatura este una din modalitățile prin care «societatea ia cunoștință de ea însăși», este una din formele conștiinței de sine a colectivității umane” [48, p. 19].

Actualmente, o abordare care privilegiază numai autorul și opera, chiar dacă este realizată dintr-o perspectivă sociologică, riscă să fie considerată depășită, mai ales de către teoreticienii care deja au „descoperit cititorul”. Mai amintim faptul bine cunoscut că „sociologia nu este o știință unitară, ea se desfășoară pe mai multe direcții, școli, curente etc. și, deci fiecare din ele poate elabora o sociologie literară proprie, mai mult sau mai puțin deosebită, chiar radical deosebită de toate celelalte” [48, p. 18-19]. Astfel, începând cu a doua jumătate a secolului al XX-lea, în sânul sociologiei literare se profilează o nouă direcție conceptuală – o sociologie a lecturii. Noile cercetări asupra categoriei de cititor sunt opuse celor de factură structuralistă. În acest context vorbim despre teoriile receptării, ce însumează concepțiile teoretice care studiază tema destinatarului literar dintr-o perspectivă sociologică, deci extratextuală. Categoria Teoriei ale receptării este axată pe studiul cititorului real, pe experiența sa și pe hermeneutica răspunsului cititorului față de text. Toate lucrările apărute în această cheie au spulberat vechile concepții care au subestimat importanța cititorului și a lecturii în procesul de actualizare și valorificare a operei literare. Cercetările de acest gen își iau avânt prin anii '60 - '70, odată cu apariția studiului lui Hans Robert Jauss *Experiență estetică și hermeneutică literară*. Cronologic, delimitarea ideală între perioada teoriilor lecturii și etapa teoriilor receptării este de nedeterminat. Studiile reprezentative ale acestor două categorii, pe durata unei anumite porțiuni temporale, vorbim de mijlocul secolului al XX-lea, s-au dezvoltat simultan.

În fine, sociologia literaturii, examinând fenomenul literaturii dintr-o altă perspectivă științifică și aplicând alte metode de studiu, diferite de cele ale științei literare, ajunge să explice nu literatura, ci însăși societatea în care literatura constituie o parte esențială. „În fond, sociologia literaturii se ocupă de societate, pentru că aceasta înseamnă sociologie, știința societății, dar, în cazul acesta special, ea se întreabă: ce fel de societate este societatea care are în compunerea sau structura ei, pe lângă

alte părți, și literatura?” [48, p. 11]. Din încercarea de a răspunde la întrebarea lui Traian Herseni, unul dintre reprezentanții școlii sociologice de la București, se profilează o altă întrebare similară: Ce fel de literatură este opera literară care are în structura sa, pe lângă alte elemente, și socialitatea? și Care este știința ce studiază faptele, fenomenele, influențele sociale din universul propriu al operei literare? Încercarea de a răspunde la aceste întrebări și de a găsi o soluție pentru această dilema s-a soldat cu înființarea unei noi discipline – sociocritica, analizată în subcapitolul următor.

Dezechilibrul constant al priorităților (intra- sau extratextuale) a continuat să se mențină cu înverșunare până în a doua jumătate a secolului trecut. Odată cu descoperirea studiilor lui Mihail Bahtin și datorită reinterpretărilor ulterioare ale ideilor sale, au apărut cercetări care au încercat să combine armonios cele două perspective de abordare. O abordare sincretică a literaturii oferă posibilitatea unui studiu complex al fenomenului literar.

3.3. Abordări sincretice ale teoriei lecturii

S-a văzut că din încercarea de a scăpa de rigiditățile impuse de formalisti și de structuraliști, axați pe studiu absolut intratextual, sociologii s-au îndepărtat foarte mult de opera literară propriu-zisă. Au ignorat faptul că aceasta rămâne a fi un obiect artistic de sine stătător, o lume cu propriile-i reguli de joc, diferită de realitate, chiar dacă plasată și determinată de un context social concret. În consecință, din încercarea de a evita veșnica dilemă interpretativă a fenomenului literar, pe parcursul secolului trecut, au apărut și orientări teoretice ce au impus o perspectivă conciliantă. Spre deosebire de abordările de orientare tradițională care au continuat să aleagă între două căi divergente, în interiorul textului sau în exteriorul lui, noua direcție teoretică, fundamentată pe principiul dialogic, introduce o viziune globalizantă. Numim această nouă direcție *abordare sincretică a literaturii*, întrucât se naște din dialogismul lui Mihail Bahtin și presupune îmbinarea armonioasă a celor două perspective opuse.

„Dialogul este pentru Bahtin o categorie ce definește gândirea și vorbirea umană, tot ceea ce reprezintă pentru om semnificație, sens și valoare și, în genere, toate raporturile și manifestările vieții” [44, p. 132]. A fi pentru Mihail Bahtin înseamnă a dialoga, existența este în esență un dialog dintre om și lume. Omul este prin natura sa social, condiționat de un context istoric, prin urmare, dialogul cu semenii, cu Ceilalți este immanent și inevitabil. În istoria omenirii există multe exemple când omul a fost rupt de grup și crescut în afara contextului social, rezultatele absenței dialogului cu *Altul* sunt șocante – omul nu mai este om, are doar natura sa animalică. „A fi înseamnă a veni în contact dialogal. Când dialogul ia sfârșit, sfârșește totul” [4, p. 62]. Savantul rus descoperă că esența constituirii sensului și fundamentul discursului modern este dialogul, dar nu (sau nu numai) cel în sens tradițional, ci și cel care alcătuiește dimensiunea intrinsecă a compoziției de factură modernă. Noile teorii și concepte despre dialog sunt exemplificate, sau mai bine zis generate de creația lui Fiodor Dostoievski, care are meritul de a fi realizat un nou model artistic bazat pe relația dialogică. După Mihail Bahtin, în creația lui Fiodor Dostoievski nu există o „voce” centrală, așa

cum se întâmplă în proza tradițională: cea a naratorului omniscient, ci o mulțime de voci în dialog, voci care au propria lor viziune și atitudine. Devenind dominante, aceste voci distrug unitatea monologică a operei și creează o altă unitate a romanului de tip polifonic. Orice text se compune dintr-o pluralitate de voci. Vocile interacționează mereu prin replicile personajelor, implicațiile naratorului, ale autorului sau ale cititorului. Acestea se intersectează în spațiul textului, în afara sau hotarul dintre „lumea reprezentată” și „lumea reală-creatoare”.

Așadar, prin reinterpretările date conceptului de *dialog*, cercetătorul rus interpune dimensiunea intratextuală cu cea extratextuală. Astfel, pe de o parte avem instanțele intrinseci (cititorul și autorul implicit, naratorul, cititorul fictiv, actorii), iar pe de altă parte – instanțele extrinseci (cititorul și autorul concret, contextul producerii și al receptării). Toate identitățile respective sunt încadrate într-un dialog continuu. În cursul numeroaselor dezbateri cu privire la prioritatea și importanța aspectului intratextual sau a celui extratextual, s-a ajuns la concluzia că atât cercetarea stilistică/lingvistică/structurală, cât și studiile despre agenții concreți ai operei literare, despre faptele de ordin sociologic/biografic/istoric sau ideologic sunt în egală măsură importante și, respectiv, stabilesc un raport de complementaritate. Unitățile de informație ce sunt transmise prin intermediul „vociilor” pot fi actualizate și interpretate de către cititor doar printr-un act corespunzător de lectură. Astfel, cu scopul de a capta și a interpreta indiciile care definesc intratextual și extratextualitatea operei literare și care contribuie la formarea sensului general, este necesar de conștientizat complexitatea actului de lectură. Lectura este un „eveniment”, după Wolfgang Iser, prin urmare, nu poate fi studiată secvențial, favorizând doar un element din triada *autor – operă – cititor*, abordând extratextul în defavoarea intratextului și viceversa. Actul de lectură are un caracter procesual și circular, nu este strict liniar și nici unidirecțional orientat.

Importanța respectării raportului cooperativ dintre elementele comunicării literare *scriitor – operă – cititor*, dar și dintre etapele receptării propriu-zise *lectură – relectură – interpretare* se regăsește cel mai pregnant în dialogismul lui Mihail Bahtin. Mai mult chiar, prin conceptele sale de *polifonie* și *cuvânt-bivoc*, savantul rus completează formula tri-

hotomică secvențială cu alte „voci”, stabilind astfel o configurație nouă a comunicării literare. Așadar, pentru o lectură adecvată este inevitabil să se studieze atât instanțele intratextuale, cât și cele extratextuale. Toate împreună ghidează cititorul spre obținerea unui rezultat interpretativ favorabil operei literare, care nu va duce la devalorizarea ei.

În sens metaforic, lectura sincretică este un instrument optic de tipul caleidoscopului. În procesul lecturii sincretice, imaginile se multiplică până când la un moment dat se suprapun. Dacă la caleidoscop imaginea se schimbă la fiecare rotire a mecanismului, atunci în lectura operei literare imaginile se schimbă la fiecare nouă perspectivă metodologică aplicată.

Noțiunea de caleidoscop din greacă (*kalos*) înseamnă „frumos”. Prin urmare, doar aplicând un model sincretic de lectură se poate releva adevărata valoare a creației literare. Anume această concepție teoretică constituie problematica și scopul ultimului capitol al cărții date.

3.3.1. Lectura sincretică: interpretarea literară între rațional(itate) și irațional(itate)

Istoricul, criticul și teoreticianul român Paul Cornea a subliniat în mai multe rânduri faptul că secolul al XX-lea a adus o creștere prodigioasă a producției de interpretări. Printre factorii ce au determinat declanșarea exploziei de interpretări literare sunt enumerate și „problematizarea noțiunii de sens unitar (ca urmare a psihanalizei, deconstrucției, poststructuralismului), conștientizarea rolului esențial al contextului, ca inductor al perspectivelor de lectură, de fiecare dată altele; crearea unui număr tot mai mare de texte ambigue” [14, p. 507]. De fapt, plasându-l pe cititor în centrul de interes al cercetărilor literare, contemporaneitatea ilustrează relația de natură hermeneutică dintre om și realitate. În prezent, fiecare act de percepție este înțeles ca unul interpretativ. Textul nu mai este autoreflexiv, iar raportul dintre operă și receptor a devenit esențial pentru interpretare. Două întrebări care survin în cadrul acestei conjuncturi sunt: „Cât de conștient sau inconștient este cititorul în actul lecturii?” și „Cât de rațională sau irațională este interpretarea?” [109].

În studiul *Interpretare și raționalitate* (2006) Paul Cornea analizează multiplele perspective ale problemei în cauză. Lucrarea reprezintă o expunere cvasiexhaustivă a interpretării, o intervenție rectificativă, mijlocitoare, lămuritoare și evaluativă. Referințele bibliografice numeroase, care trimit spre hermeneutica filosofică, dar și spre științele umaniste, sunt structurate într-o construcție autentică ce oferă o reprezentare amplă, veridică și practică a diverselor aspecte ale interpretării. Prin apelul făcut la lingvistică, psihologia cognitivă, sociologie și filozofie, interpretarea literară la Paul Cornea se îndepărtează de latura ei aproximativă. O colaborare interdisciplinară îi oferă un spațiu mai solid. Autorul încearcă să răspundă la întrebările obositoare: Ce este interpretarea? Cum funcționează? Care-i sunt limitele? Cum poate ajunge la rezultate valide? O însușire deosebită a studiului său este faptul că interpretarea e înțeleasă ca o acțiune rațională, dar care are deseori origini iraționale, fiind determinată, în mare parte, de sentimente, convingeri, veleități, aspirații personale ș.a.

În cele 600 de pagini ale cărții sale, teoreticianul român se ocupă de interpretare în sensul general al cuvântului, aplecându-se cu precădere asupra textelor literar-artistice. Privirea de ansamblu, referințele la texte religioase, juridice, interpretarea altor situații de natură cotidiană vin să definească de fapt caracterul indeterminat, flexibil al interpretării textelor artistice și să scoată în evidență natura plurivocă a hermeneuticii literare.

Paul Cornea cataloghează afirmația: „interpretarea este un act rațional” ca fiind una incompletă, fiindcă în receptarea literară un rol important îl joacă și imaginația, fără de care „interpretarea nu și-ar putea îndeplini misiunea. Ar fi sărăcită, lipsită de atribuții creatoare, incapabilă să atace domeniul raporturilor calitative” [14, p. 104].

Dificultatea determinării caracterului rațional sau irațional al interpretării se află chiar în semnificația cuvântului *rațiune*. Conceptul implică și o istorie bogată care l-a încărcat cu conotații, diferite de la o perioadă la alta. *Rațiune* vine de la latinescul *ratio* ceea ce înseamnă „calcul, raport, argument, temă” [14, p. 105]. În accepția lui Heraclit, rațiunea era principiul organizării și, respectiv, al ordinii universale. Actualmente, această poziție nu mai e valabilă. Omul modern înțelege prin rațiune o facultate a gândirii umane, care-l deosebește de alte vietăți și care-i permite să cunoască, să judece și să acționeze conform unor principii. Fiecare epocă și-a elaborat standarde proprii cu privire la ceea ce este rațional. În acest sens, autorul studiului *Interpretare și raționalitate* realizează o trecere în revistă a celor mai importante tendințe explicative ale conceptului de *raționalitate*.

Astfel, odată cu răspândirea creștinismului, raționalitatea în sens aristotelic își pierde rolul de „cale suverană spre adevăr” [13, p. 109]. „Rațiunea” devine identică cu Christos, iar Biserica încearcă să găsească un raport între aceasta și credință. Un moment semnificativ în aceeași direcție îl au rebeliunile lui Luther, care au facilitat accesul direct al fiecărui credincios la textul sacru. Această întorsătură a declanșat o tendință individualistă a interpretării.

Mai apoi, apariția tiparului și Revoluția științifică din secolele al XVI-lea și al XVII-lea aduc prioritate textelor scrise și, respectiv, interpretărilor acestor texte, de asemenea, facilitează fuziunea dintre științele naturii și științele sociale prin implementarea unor reguli matematice

comune tuturor disciplinelor. Rațiunea devine, prin urmare, „singurul mijloc de cunoaștere legitimată” [14, p. 112], atitudine cristalizată de către raționaliști (Descartes, Spinoza și Leibniz). Pe de altă parte, contemporanii lor, empiriștii (Francis Bacon, John Lock, David Hume) au pus în prim-plan rolul organelor de simț și a experienței.

În epoca Luminilor, Kant e de părere că rațiunea vede în natură doar ceea ce aceasta produce după propriul său proiect, pe când Hegel susține că „tot ce e real e rațional și tot ce e rațional e real” [14, p. 117-118].

Mai târziu, pentru adepții pozitivismului, posibilitățile rațiunii devin un ideal de obiectivitate, transparență și încredere. Urmează Karl Popper care este în dezacord cu predecesorii săi pozitiviști și pledează în favoarea unui „raționalism critic”, care-și acceptă statutul dependent de imaginație [78]. Raționalismul este, în consecință, atitudinea omului care e gata să învețe din experiență și admite că poate greși. Se ajunge chiar până la exagerarea lui Hebermas precum că raționalitatea ar avea un rol intrinsec cooperativ.

Una dintre cele mai insidioase provocări la adresa raționalității se realizează în primele decenii ale secolului al XX-lea chiar în sânul științelor exacte, acolo unde rigoarea logico-matematică, gândirea algoritmică, raporturile cauzale, într-un cuvânt, acolo unde rațiunea era „la ea acasă”. Teoria cuantică a postulat ideea că obiectul supus cercetării este dependent de cercetător. Știința zilelor noastre conștientizează că ambiguitatea realității nu poate fi explicată printr-o lege generală, fiind admise infinite descrieri plauzibile. Astfel înțeleasă, raționalitatea își acceptă vulnerabilitatea nucleului său logic, „raționalitatea se identifică unui dialog între teoretic și empiric, care necesită o logică suplă, «slabă», în care logicul nu triumfă niciodată, dar nici nu e niciodată învins” [14, p. 150]. În contemporaneitate, cu toate succesele obținute de rațiune prin dezvoltarea științei și tehnologiei, raționalitatea suferă o criză a vulnerabilității progresului. „Ea (criza) denunță aroganța și falsitatea pretențiilor rațiunii de a controla totul; îndeosebi structurile fundamentale ale afectivității umane: credințele, pasiunile, dorințele, miturile, inconștientul cu erupțiile lui pulsionale” [ibidem].

În consecința acestui excurs prin istoria conceptului de *rațiune/raționalitate*, Paul Cornea ia poziția unui misit care, alături de Karl

Popper și Kant, justifică cooperarea raționalității cu iraționalitatea. Critica presupune întotdeauna o doză de imaginație. Noile descoperiri științifice, invențiile din diverse domenii (casa robotizată, ieșirile în cosmos, convorbirile la distanță) își au originile în imaginație. Mereu când se opun două poziții radicale se găsește și o variantă de mijloc. În acest context, Paul Cornea este cel care refuză exclusivismul, situându-se echidistant în raport cu ambele perspective. În continuare propunem o analiză a câtorva dintre argumentele aduse de către autor în susținerea ideii că interpretarea ține de raționalitate, dar și de iraționalitate [109].

Cauzele apariției în contemporaneitate a unei atitudini suspicioase sunt firești spiritului uman, „totdeauna mai sensibil la ceea ce-i lipsește, decât satisfăcut cu ceea ce posedă” [14, p. 151]. Mai mult ca atât, se admite că rațiunea are un caracter instrumental și poate fi folosită în mod greșit, sau cu intenții rele. Cele două războaie mondiale și catastrofa ecologică servesc ca argumente puternice în acest sens. „Niciodată mai mult decât în cursul ultimelor opt decenii n-au răsunat mai insistent și mai persuasiv criticile formulate la adresa insuficiențelor rațiunii, a pericolelor pe care le comportă triumfalismul, aroganța, transformarea ei într-o cheie în stare să descuie orice lacăt” [14, p. 153]. Știința este văzută acum ca fiind neomogenă, contradictorie, contestabilă, lacunară, deci irațională.

Raționalitatea își are propriile limite, nu e o trăsătură generală, o esență comună oricărei practici științifice, ci o varietate de procedee justificate pentru a obține controlul într-o situație dată. Pentru a determina dacă procedeele acceptate ca legitime în justificarea unei situații date sunt cele adevărate și obiective, e necesară o critică din afară. „Avem pur și simplu nevoia de a construi «o lume imaginară» (*a dream-world*), ca să descoperim trăsăturile lumii reale în care locuim” [14, p. 164-165]. Cunoașterea obiectivă se naște din multiple atitudini și convingeri subiective. Pluralitatea este, astfel, o condiție indispensabilă a raționalității și, respectiv, a interpretării. În felul acesta, Paul Cornea explică fenomenul resurecției iraționalului/ imaginariului în secolul al XX-lea, drept o revenire la „gândirea mitico-simbolică”. Mulți autori consideră gândirea mitică complementară cu cea logică/rațională. Deosebirea dintre aceste două manifestări este tranșantă: gândirea mitică atribuie semnificație oricărui lucru, iar cauzalitatea fenomenelor nu

este niciodată obiectivă și abstractă ca și la raționaliști. „Mitul nu poate ține de rațiune, ci de credință. El nu poate fi respins prin argumente, e imun criticii și falsificării. Prezintă trăsături similare cu inconștientul, sursa pulsionilor și a libido-ului, dar și a fantasmelor, care traduc în limbaj simbolic anxietățile și conflictele existenței” [14, p. 171].

Un alt argument în favoarea interpretării iraționale este determinat de coexistența de-a lungul secolelor a credinței religioase și a evoluției științifice, adică a raționalității. Când problema interpretării nu constă în a elucida fenomene ale naturii, ci evenimente umane (sentimente), interpretările mitologice sau religioase sunt mai convingătoare, pentru că sunt personalizate, spre deosebire de interpretarea științifică, care este prin excelență rațională și impersonală. Paul Cornea sintetizează categoriile psihologului american Howard Gardner și vorbește despre două diviziuni majore ale înțelegerii: înțelegerea rațională (care se referă la aspectele logice, coerente și operează cu criterii, reguli, termeni, noțiuni) și înțelegerea existențială (promovează emoții, experiențe, imagini, trăiri sufletești). Cel de-al doilea tip de înțelegere îl găsim în abordarea pertinentă a poeziei și, în genere, a artei. „În lectura unui poem sau în audierea unui solo de vioară, ceea ce ni se întâmplă depășește sensul și referințele. Starea noastră de spirit nu poate fi redată prin concept, intensitatea și dramatismul trăirii nu sunt comunicabile prin niciun fel de parafrază” [14, p. 21]. În aceste circumstanțe, afirmația lui Ivor Armstrong Richards – „creația trebuie să poată primi și unifica o experiență fără să încerce să o prindă într-o plasă intelectuală sau să stoarcă o doctrină” [83] – vine să reproșeze structuraliștilor, care limitau tot ceea ce constituie și presupune opera literară la justificarea unor fapte de limbă și de structură.

Atât gândirea rațional-empirică, cât și cea mitico-simbolică folosește (în mod diferit) aceleași mijloace: analogia, reprezentarea, limbajul. Faptul că rațiunea științifică și rațiunea mitică sunt cooperative este evident, întrebarea care rămâne deschisă este: Care dintre aceste două este adecvată într-o situație dată? Omenirea nu dispune de niciun criteriu de evaluare situat deasupra ambelor. Uneori evaluarea se face din perspectiva rațiunii științifice, dar această încercare duce la „raționalizare” [109].

Cu toate acestea, teoreticianul român îi dă întâietate ontologică raționalității pentru că aceasta reprezintă unicul cadru în care se dezvoltă

tă științele, inclusiv disciplinele care se ocupă de mituri. Tot autorul concretizează, mai apoi, că e vorba despre raționalitatea „în varianta suplă, flexibilă, deschisă, inventivă, conștientă de propriile-i limite, care emerge din confruntările cu noile orizonturi ale științei și gândirea mitico-simbolică...” [14, p. 211] În această privință există două școli de gândire: la Platon rațiunea este stăpână și domolește pasiunile, iar la David Hume rațiunea se supune pasiunilor. Paul Cornea îndeamnă să nu se confunde „raționalitatea” cu „raționalizarea”, ultima nu este altceva decât o caricatură a celei dintâi. Raționalizarea e forma dusă la extremă a raționalității, o copie exagerată, paranoică. Ea postulează rațiunea ca pe unica sursă de adevăr: ideală și sieși suficientă. Raționalizarea ignoră faptul că omul este un hibrid în care raționalul și iraționalul se află într-un raport dezechilibrat. „Spiritul critic este singurul meterez reductibil împotriva rațiunii automatizate și autosuficiente, care e capabilă, cu seninătate și cu cele mai bune intenții, să distrugă lumea” [14, p. 212]. În felul acesta, alunecarea în raționalizare poate fi autocontrolată prin detașarea obiectului literar de judecățile reflectate asupra-i. „Distanța”, adoptată ca atitudine, oferă interpretului, deja dintr-o metapozitie lipsită de constrângeri, posibilitatea să cuprindă textul în ansamblul său. Umberto Eco, analizând în *Opera deschisă* (1962) categoria științifică de „alienare”, se autoproclamă și el un adept al „distanței” respective. Acesta înțelege relațiile *autor – text* și, respectiv, *text – cititor* ca pe niște raporturi de alienare. „Să-te-aliezi-în-ceva înseamnă să renunți la tine însuși pentru a te încredința unei forțe străine, să devii altul în ceva și deci să nu mai acționezi față de ceva, ci să fii acționat de un ceva care nu mai ești tu” [29, p. 226]. Totuși, Umberto Eco susține că alienarea poate fi depășită printr-o luare de conștiință asupra-i, dar niciodată rezolvată în mod definitiv. Deci, chiar și atitudinea critică adoptată de către cititor nu-l va asigura în totalitate cu privire la obiectivitatea interpretărilor realizate. „Obiectivitatea ca atare este considerată ca o relație înstrăinată a omului, ca o relație care nu corespunde esenței umane, adică conștiinței de sine. (...) cu alte cuvinte omul este considerat drept o ființă non-obiectuală, spirituală” [29, p. 227].

Spre sfârșitul secolului al XX-lea, rațiunea este practic anulată prin postulatele lui Heidegger, considerând-o drept expresie a voinței de pu-

tere. De asemenea, Paul Cornea crede că Jacques Derrida prin deconstructivism la fel a șubrezi unele categorii „raționale” ale textualității [14, p. 207]. Adepții acestei mișcări recunosc că nu și-au pus ca scop stabilirea unor contexte interpretative, pentru că a și le pune înseamnă să crezi că există un adevăr și niște contexte de interpretare stabile. Într-un colocviu din 1964 dedicat lui Nietzsche, Michel Foucault vorbește despre două riscuri majore ale hermeneuticii dubitativ. Un prim risc este nihilismul cu principiul „totul sau nimic”, care generează un lanț de interpretări fără a căuta un referent stabil, pentru că acesta nu există. Un alt pericol este dogmatismul, care ar accepta un sens oarecare după principiul: mai bine ceva decât nimic. „Neputând ști ce sunt lucrurile cu adevărat, nu putem decât să le descriem pe cât mai util scopurilor noastre” [14, p. 208]. Umberto Eco argumentează necesitatea respectării unor limite de interpretare. Interpretarea moderată presupune o activitate rațională, un control de sine, respectarea unor norme, principii adecvate textului. Cu toate acestea, interpretarea în maniera lui Umberto Eco nu este un act de raționalizare ca la formalști.

Drept rezultat al acestor desfășurate reflecții apare prezumția că interpretarea e un act rațional mixt, presupunând și un raport al imaginarii. De fiecare dată când se interpretează un text complex, raționalitatea e nevoită să colaboreze cu iraționalitatea (imaginația, afectivitatea, credințele, intuiția, subconștientul). În orice raport cantitativ nu ar apărea acestea, prima (rațiunea) are rolul de a stabili limite, de a stăpâni exagerarea, iar imaginației îi revine meritul de a explora în adâncuri, de a găsi soluțiile inaccesibile rațiunii. Pe de altă parte, disidenții acestui raport sunt de părere că limitele raționale pot fi dăunătoare, întrucât ar stopa, în termenii lui Thomas Kuhn, *dezvoltarea-prin-acumulare*. Argumentele pe care i le aduce Jonathan Culler lui Umberto Eco în 1990, în cadrul conferinței de la Cambridge, își găsesc acum veridicitatea. Jonathan Culler este de părere că interpretarea, pentru care Umberto Eco stabilește limite raționale, este mai puțin productivă decât suprainterpretarea, care depășește aceste limite printr-un apel către imaginație.

Problema limitelor interpretării devine prerogativă și pentru Paul Cornea. Dacă pentru omologul său italian limitele interpretării presupun respectarea autorității textului în fața celorlalte două intenții:

intenția auctorială și intenția lectorului, atunci pentru teoreticianul român este important, în primul rând, natura acestor limite. Limitele reprezintă doar un reper ideal ce diferă de la un cititor la altul și de la un text la alt text. Astfel, se justifică caracterul indeterminat al limitelor interpretării [109].

În subcapitolul *Limitele interpretării în literatură* din lucrarea *Interpretare și raționalitate* (2006), Paul Cornea aduce în vizorul comunităților științifice problema recentă a excesului de interpretare, „atât în înțelesul calitativ, de inadecvare și abuz metodologic, cât și în cel cantitativ, de creștere exponențială, fiindcă aceasta aruncă în irelevanță genul însuși, conform principiului că producerea de masă a unui obiect îi scade automat prețul” [14, p. 508]. Interpretul profesionist, pe lângă faptul că servește cititorului de rând ca tălmăcitor al mesajului literar, împiedică libertatea acestuia de a-și explora imaginația și de a-și dezvolta propria individualitate. Mai ales în condițiile actuale, când eficacitatea metodei general acceptabile pentru elucidarea sensului ascuns s-a spulberat, criticii literari nu mai pot da răspunsuri adecvate. În contemporaneitate, aceștia și-au pierdut autonomia de mediator. Paul Cornea face referire la cartea eseistei Susan Sontag *Against Interpretation*. Actul interpretativ epuizează și poluează opera asemenea resurselor naturale care mai întâi extrase, iar apoi reutilizate, dăunează naturii [94]. Textele contemporane ilizibile sunt motivate, după părerea eseistei, de o încercare de a evada din colivia interpretării. Literatura experimentală, în dorința de a scăpa de explorările subterane, renunță la conținut. Lectura unei opere moderne sau postmoderne implică ilizibilitatea adoptată ca strategie de elaborare.

Paradoxul se constituie din contingenta mutuală a două caracteristici intrinseci ale operei literare: pe de o parte „deschiderea”, iar pe de altă parte „închiderea”. O capodoperă este cu atât mai „deschisă” multiplexelor interpretări, cu cât este mai ambiguă și inaccesibilă. Existența unui secret, a unui mesaj „închis” în substraturile textului, stimulează diferit imaginația cititorilor, ceea ce determină apariția diverselor variante interpretative ale unuia și aceluiași text. În cazul în care scoarța ilizibilă a textului este imposibil de elucidat, nu mai putem vorbi de interpretare, de vreme ce interpretarea înseamnă înțelegere. Tot ce se poate de realizat este, așa cum îl numește Paul Cornea, un „exercițiu

de lectură”. Acest tip de exercițiu, care ar urmări sonoritățile, jocul de cuvinte, este aplicabil multor texte postmoderniste sau experimentale.

O altă strategie defensivă în fața interpretărilor fără limite ar fi crearea unor texte lizibile, accesibile, univoce, lipsite de subtext și intertext. Susan Sontag consideră important ca interpretul profesionist să arate cititorilor de rând ceea ce este opera și nu ce înseamnă ea, să găsească atât conținut, într-o operă, cât se conține în ea, nu mai mult. Sarcina noastră – susține cercetătoarea americană – este să reducem conținutul astfel încât să vedem lucrul însuși [94].

Până în acest moment s-a vorbit despre interpretarea profesionistă, academică, dar nu trebuie lipsită de atenție și interpretarea naivă, a cititorului de rând, care nu impune necesitatea unui interpret-intermediar. Interpretarea în sens larg este, după Paul Cornea, o componentă necesară a înțelegerii, care este intrinsecă oricărei manifestări umane (lectură, conversație, gândire, cercetare). Deci, omul nu se poate sustrage din procesul continuu al interpretării. Autorul român acceptă recomandarea eseistei americane referitor la reevaluarea statutului interpretării literare, dar consideră inadmisibil să se renunțe totalmente la reflecția critică.

„Una dintre cele mai frecvente și mai greu de combătut limitări ale capacității de interpretare adecvată o constituie dominarea raționalității de impulsuri afective necontrolate ori de parti-pris-uri ideologice” [14, p. 502]. Interpretarea este selectivă, din fiecare lectură cititorul reține doar ceea ce îl conectează la experiența proprie. Astfel, în procesul de receptare a mesajului literar-artistic, nivelul cultural sau orizontul de așteptare al cititorului este foarte important să coincidă cu orizontul de așteptare al autorului. „Găsim în oameni și în texte ceea ce ne așteptăm să găsim, mai mult ceea ce vedem, impunem informațiilor categoriile propriului nostru grup” [14, p. 506]. Este important de menționat că interpretul poate fi selectiv și în mod conștient. Așadar, rațiunea poate fi lipsită de autonomie nu numai de către factorii intrinseci, individuali naturii umane (imaginația, inconștientul), dar și de factori extrinseci, sociali (ideologia, experiența). Chiar și unii intelectuali (scriitori, poeți, artiști) sunt lipsiți de „calitatea de a imuniza împotriva contaminării ideologice” [14, p. 358]. Alții, dimpotrivă, pot să evite capcana interpre-

tărilor distorsionate. Un exemplu în acest sens este literatura subversivă. Interesul pentru ficționalizarea lectorului se datorează necesității acestui tip de literatură de a-și actualiza sensurile și structurile parodice, diferite de cele ale doctrinelor oficiale.

Background-ul reprezintă un alt aspect care slăbește autonomia raționalității. Paul Cornea descoperă că pentru John Searle *background*-ul este cunoașterea prereflexivă și întruchiparea obișnuințelor automatizate. Acest tip de cunoaștere este determinat de caracterul social al omului. Competența cititorului se formează în consecința practicilor sociale la care ia parte acesta. Cunoașterea prereflexivă constituie o formă dinamică, un proces de acumulare în continuu a experienței [89]. Munca acestei mașinării de observare, selectare, acumulare, depozitare și reactualizare nu este conștientizată și raționalizată. Astfel, în momentul actului de lectură, cititorul interpretează fiind inconștient de constrângerile trăsăturilor de limbaj, obiceiuri, valori, principii care-i sunt deja intrinseci. *Background*-ul ca și *precomprehensiunea* constituie niște structuri anticipative ale raționalității interpretative. „Structurile anticipative reflectă individualitatea noastră ca ființe naturale, unicate în ordinea speciei, dar și ca ființe sociale, aduse prin educație, conviețuire și condiționare să ne interiorizăm principalele coduri, norme și reguli care guvernează existența cotidiană” [14, p. 262]. Înțelegerea este considerată de Heidegger ca un dat al faptului de a fi în lume, o trăsătură intrinsecă existenței umane. Deci, cititorul este deposedat de intenționalitate în actul de lectură, fiind pre-determinat și orientat de propria-i *precomprehensiune*. Paul Cornea se întreabă dacă în felul acesta: „Nu suntem oare victimele unei circularități fatale, de vreme ce predispozițiile ne condiționează înțelegerea, iar înțelegerea ne confirmă predispoziția?” [14, p. 267]. Cercul hermeneutic, conștientizat demult de comunitățile științifice, reprezintă pentru Schleiermacher o determinare indispensabilă și fructuoasă a cunoașterii. Acesta distinge între interpretarea „gramaticală” (lingvistică, ținând cont de limba textului) și cea „tehnică” (psihologică, ținând cont de personalitatea autorului textului) [37, p. 15]. La Heidegger circularitatea cunoașterii poate avea un sens pozitiv dacă cititorul își supraveghează „anticipările”. Determinările prelabile sunt flexibile față de noile situații.

Modul de a interpreta, raportul de obiectivitate și subiectivitate se subordonează inclusiv și credințelor noastre. Credințele, înțelese în sens larg, se înrădăcinează până iau forma unor habitudini. Acestea nu se supun rațiunii, dar stăpânesc demersul interpretativ. Întrucât credința este o condiție preconcepută, interpretarea nu face altceva decât să-i servească drept suport de justificare. Credințele, mai ales cele colective, funcționează în afara controlului individual și se formează în cursul mai multor generații.

Termenul lui Gadamer de *prejudecată* sau cel al lui Matei Călinescu de *lectură virgină* este înrudit cu cel de *precomprehensiunii*, desigur cu unele diferențe de semnificație. Prejudecata, susține Gadamer, este inerentă, de neevitat. În interpretarea sa, cititorul strecoară propriile interese în mod inconștient. Cu toate acestea, anticipările pot avea și efecte negative, ca cele din categoria stereotipurilor. Se profilează, în felul acesta, problema obiectivității interpretărilor. Această prezumție se regăsește și în studiile lui Gadamer într-o formulă mai exagerată: „anticiparea perfecțiunii”. Gadamer a fost criticat pentru această idee, întrucât este inadmisibil să se atribuie unui text de la bun început calitatea de a conține adevărul și valoarea artistică. Dialogul, declară Paul Cornea, ar constitui o ieșire din capcanele precomprehensiunii.

A vorbi despre individualitate în afara unei comunități este aberant. Individualitatea, ca și subiectivitatea, se cristalizează doar dacă fac parte, pe lângă alte individualități și subiectivități, dintr-o categorie mai largă, globalizantă, anume cea de colectivitate și, respectiv, de obiectivitate. Dialogul literar nu constă într-o enunțare și într-o interpretare, ci într-o „punere în comun” a celor discutate [14, p. 47]. Dacă în comunicarea obișnuită interlocutorii se adaptează cursului pe care-l ia convorbirea, atunci în comunicarea literară, unde destinatorul empiric nu este prezent, cursul pe care-l ia convorbirea este imediat direcționat și stabilit de intenția textului. Intenția textuală compensează distanța temporală, spațială și culturală dintre destinatorul și destinatarul mesajului literar-artistic. „O enunțare este punerea în comunicare a sensului, produsă bilateral, într-un mod oarecare, de enunțatori care se exersează în bivalitate și dublă înțelegere” [14, p. 48]. În circumstanțele comunicării literare, autorul emite un sens, iar de cealaltă parte, în absența destina-

rului empiric, cititorul recepționează nu sensul, ci semnificația. Pornind de la semnificațiile găsite în text, interpretul încearcă să reconstituie sensul inițial care, de fapt, nu va putea fi identificat niciodată.

Următoarea lovitură la adresa raționalității vine din domeniul psihanalizei, odată cu introducerea de către Sigmund Freud a noțiunii de *inconștient*. Dacă până acum se punea gândirea rațional-empirică și cea mitico-simbolică pe cântar de egalitate, descoperirea fundamentelor iraționalității situate la un nivel subteran, subconștient, distorsionează siguranța acestui raport de echivalență. „În aceste condiții, nimic surprinzător în faptul că interpretarea ca mijloc de a înțelege mai bine un individ, un eveniment, o operă servește adesea drept unealtă a pulsuniilor, drept un mijloc de justificare a unui interes sau de acoperire a unei decizii luate înainte sau în pofida examinării faptelor” [14, p. 299]. Cu toate acestea, psihologul austriac argumentează cauza dezvoltării civilizației prin dominarea treptată a senzorialității de către raționalitate. Interpretarea psihanalitică a operelor literare este larg practică astăzi, dar domeniul ei de aplicare are în vizor, mai ales, pulsunile autorului și modul lor de a se disimula în structurile operei. Grigore Țigui, aducând ca exemplul studiul lui Ovidiu Crohmălniceanu despre proza Hortensiei Papadat-Bengescu, admite că: „Interpretarea psihanalitică a literaturii poate însemna și o investigare a manifestărilor mai mult sau mai puțin obscure ale personajelor unei opere” [101, p. 103]. Dar oare psihologia personajelor unui text nu este aceeași psihologie a scriitorului? Fără îndoială, interpretarea psihanalitică este una limitată datorită metodei particulare pe care o aplică.

Tot de domeniul psihologiei ține și legătura dintre emoții și rațiune. Psihologii consideră că percepțiile, amintirile și interpretările constituie ingredientele principale ale emoției. O situație este trăită emoțional diferit pentru că poate fi identificată și interpretată în variate moduri. Prin urmare interpretarea precedă emoțiile, nu emoțiile determină cititorul să aleagă o cale interpretativă sau alta. Cu toate acestea, realizăm că această premiză este adecvată doar pentru situația când cititorul se află într-o stare emoțională neutră în timpul lecturii. Citându-l pe Richard Lazarus, Paul Cornea relevă un al treilea aspect al problemei în cauză, anume că putem manifesta răspunsuri emoționale de tipul

atrăției sau dezgustului care nu implică neapărat o luare de act de conștiință. Atunci când simțim un dezgust față de ceva nu ne întrebăm de ce am reacționat emoțional în felul acesta. Așadar, avem situații când 1) interpretarea precede emoția; 2) interpretarea este determinată de o emoție anterioară; 3) emoțiile spontane nu presupun niciun act de interpretare care le-ar preceda sau le-ar succeda.

În demersul său științific, teoreticianul Paul Cornea pornește de la o întrebare legitimată: Este interpretarea un act rațional și/sau irațional? Analiza sa exploratoare își propune, așa cum s-a văzut, să completeze această omisiune din spațiul științific românesc, ceea ce face din savantul bucureștean un deschizător de drumuri. Orice studiu angajat de acum încolo, referitor la receptarea și interpretarea fenomenului literar-artistic, nu va putea evita opera sa instauratoare. În legătură cu subiectul în discuție, savantul român este un continuator al cercetărilor universale. „Intenția mea – recunoaște teoreticianul – nu este de a scrie un capitol de psihologie socială, ci de a continua ancheta asupra modalităților și limitelor în care ideile și interpretările noastre sunt influențate ori condiționate de factori interiori și exteriori organismului uman” [14, p. 325].

Omul contemporan se raportează la un timp cultural și informațional amplu, care complică prolific înțelegerea și interpretarea. Paul Cornea își asumă toate riscurile care pot surveni din natura indeterminată a celor două procese contrapuse: interpretarea și raționalitatea. În cele din urmă reușește să rămână pe poziție fermă, datorită strategiei pe care a adoptat-o: interdisciplinară și intertextuală, de asemenea, grație unei perspective cronologice de amploare, dar și a unei analize sincrone minuțioase.

Din punctul de vedere al lucrării de față, interesează argumentul lui Paul Cornea cu privire la caracterul mixt al interpretării. Atât timp cât lectura aplicată constituie un act mixt, metateoria lecturii va respecta aceeași însușire. De fapt, raționalul și iraționalul este o trăsătură comună pentru fiecare element din șirul: opera literară, lectura literară și teoria lecturii.

3.3.2. Dialogismul. Identități intra- și extratextuale în relație dialogică continuă

Atât timp cât comunicarea poate avea loc doar în împrejurări sociale concrete, lectura și interpretarea trebuie să țină cont de contextul dat pentru a realiza o înțelegere adecvată a operei literare. Asupra acestui moment insistă Mihail Bahtin și specifică faptul că regula e valabilă și pentru discursul teoretic.

În aceeași ordine de idei, Carmen Mușat realizează un studiu în care demonstrează influența contextului social-istoric asupra modului de a teoretiza literatura, aducând drept exemple numele mai multor gânditori de talie universală, așa ca: Paul de Man, Maurice Blanchot, Tzvetan Todorov, Erich Auerbach și, bineînțeles, Mihail Bahtin. „În ciuda aparenței indifferente a teoriei (ca discurs) față de lumea reală, detașarea nu înseamnă automat că teoreticianul literar – cel care elaborează modele abstracte, definește concepte și pune sub semnul întrebării aspecte ce țin de esența literaturii și de principiile funcționării operei literare – este o ființă alienată, lipsită de biografie, ruptă de epoca sa și de contextul social, politic și cultural în care trăiește” [70, p. 45]. Autoarea studiului *Frumoasa necunoscută: literatura și paradoxurile teoriei* (2017) evoluează în această direcție până ajunge să compare subiectivitatea creației teoretice cu cea a creației literar-artistice: „Gândirea teoretică este dependentă de context în aceeași măsură în care opera literară se nutrește din viziunea generată de viețuire constantă a autorului într-un cadru spațio-temporal anume”. [70, p. 45] Pornind de la aceste argumente depistăm că specificitatea operei lui Mihail Bahtin poartă amprenta contextului social-politic din care se trage el însuși (regimul stalinist), în care s-a manifestat, într-un fel clandestin, în calitate de filosof, semiotician și critic literar. *Problemele operei lui Dostoievski* (1929) și *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și Renaștere* (1965) sunt două studii în care autorul utilizează conceptele literare pentru a discuta, a comunica nu doar despre literatură, consideră Carmen Mușat, „ci despre viață, și nu despre viață la modul generic, ci despre greutățile vieții cotidiene într-un regim totalitar” [70, p. 48]. În felul acesta, lucrările semnate de teoreticianul rus sunt pătrunse de un sub-

text, drept rezultat sunt subversive și greu de înțeles. Mihail Bahtin accentuează insistent, prin intermediul noțiunilor de *cronotop*, *carnaval* și *polifonie*, importanța coordonatelor social-istorice ale oricărui demers creator, precum și caracterul său dialogic. Autorul invită cititorii și interpreții operei sale la „marele dialog” pentru a le comunica sau pentru a discuta referitor la dimensiunea imaginară, dar și despre dimensiunea reală a vieții. „Bahtin s-a referit, implicit, la realitatea lumii în care trăia, o lume pe dos, din care diversitatea de opinii dispăruse, ca urmare a măsurilor de represiune prin care regimul stalinist suprimase drepturile și libertățile fundamentale. Constrâns de specificul situației sale, prizonier într-un univers concentraționar unde libertatea de expresie fusese abolită, el a recurs la o metodă indirectă de lectură, care i-a permis să facă referire, printre rânduri la realitatea dramatică a epocii sale” [70, p. 49]. Revenim, astfel, la ideea „lumii în ruine” din Occident, unde teoriile lecturii și cele ale receptării au apărut ca reacție la o „lume de făurit” și în față căreia artiștii și teoreticienii erau „liberi” s-o recreeze. Doar că „lumea în ruine”, așa cum o numește Alain Robbe-Grillet, nu e nicidecum „lumea pe dos” a lui Mihail Bahtin. Libertatea de exprimare de care s-au bucurat gânditori și scriitorii din Europa secolului trecut s-a reflectat din plin în concepțiile lor despre literatură. Occidentalii au atins cel mai înalt nivel al libertății de exprimare odată cu apariția deconstructivismului, cu ideea de a-i oferi cititorului toate drepturile asupra discursului literar. „Lumea pe dos” în care s-a manifestat filosoful rus nu este unica lume de genul acesta, modelul acestui cronotop răsturnat, carnavalesc s-a repetat în istoria omenirii de fiecare dată când libertatea expresiei era supusă represiunilor unui regim totalitar sau de alt tip. În asemenea împrejurări, „purtătorilor de cuvânt” nu le rămâne altceva decât să recurgă la subtext. De regulă, se inventează noi modalități subversive de exprimare. În felul acesta „literatura își modelează, întotdeauna diferit, cititorul supunându-i atenției o problemă generatoare, în cele din urmă, de interogații referitoare la modul cum citim, la ceea ce citim, și, nu în cele din urmă, la identitatea celor doi poli prinși în actul comunicării literare, autorul și cititorul” [36, p. 9].

Deci, din dorința de a se face auzit în/dintr-o „lume pe dos”, neconformistul Mihail Bahtin finalizează prin a scoate cititorul de sub auto-

ritatea auctorială și cea textuală, mai concret, teoreticianul izbuteste să elibereze sensul de sub autoritatea tuturor, acesta fiind rezultatul unei colaborări, a unei contradicții, a unui dialog perpetuu în care cele trei instanțe (dar și altele „voci”) vorbesc de pe poziții de egalitate.

Prin lucrările sale (*Pentru o filosofie a faptelor*, *Autorul și eroul în activitatea estetică*, *Problemele creației lui Dostoievski* (1929), *François Rabélais și cultura populară în Evul Mediu și Renaștere* (1965), *Metoda formală în știința literaturii* (1928), cercetătorul rus îi ripostează inițiatorului structuralismului, Ferdinand de Saussure, înțelegerea limbajului uman. Odată cu apariția tratatului său de lingvistică, reprezentanții acestei metode interpretează opera literară ca pe o structură atemporală, închisă, considerată sieși-suficientă și obiectivă. După cum vor arăta însă mulți dintre adepții poststructuralismului (Jauss, Winograd, Lakoff, Escarpit, Bahtin), limbajul uman nu poate fi rupt de contextul său social. În general, lingvistica este disciplina care s-a bucurat de cercetări și abordări variate de-a lungul secolului trecut. Ferdinand de Saussure favoriza textul scris (sincronic și colectiv), nu vorbirea (diacronică și individuală) [87]. Ceea ce demonstrează Mihail Bahtin răstoarnă radical modelul de gândire saussurian. În demersul său, autorul rus pleacă chiar de la vorbirea orală pentru a demonstra, că orice text scris (literar sau științific) este un dialog. „De fapt, actul vorbirii sau, mai precis, produsul său – rostirea, nu poate în nicio circumstanță să fie considerată ca un fenomen individual în înțelesul precis al unui cuvânt și nu poate fi explicat în termenii condițiilor psihologice sau psihofiziologice ale vorbitorului individual. Rostirea este un fenomen social ... de fapt, cuvântul este un act cu două părți. El este determinat în mod egal de ce cuvânt este și pentru cine este destinat. Cât despre cuvânt, el este mai precis produsul relației reciproce între vorbitor, ascultător, expeditor și adresant” [104, p. 39-44].

În general, dialogismul reprezintă o metodologie a cunoașterii în științele umaniste, care are la bază principiul dialogic. Dialogismul s-a constituit în primele decenii ale secolului trecut. Cei mai reprezentativi filosofi ai „dialogului” sunt Martin Buber și Franz Rosenzweig. Din latină *dialogus* înseamnă „vorbire cu”. Termenul *dialog* stă la baza mai multor derivate: (critică) dialogică, dialogism, dialogicitate, dialogistică. Definiția acestui termen, pe lângă semnificațiile tradiționale (1. mod

de expunere literară și 2. gen literar), a devenit în contextul filosofiei moderne mult mai cuprinzătoare și profundă. De pildă, Martin Buber înțelege principiul dialogic ca fiind abilitatea omului de a conviețui cu *Celălalt/Ceilalți*, cu lumea în general și cu Dumnezeu. Valorificate de Mihail Bahtin, relațiile *Eu-Tu* și *Eu-El* exprimă natura dialogică a omului. „Omul se află în totalitate la granița cu ceilalți, el stabilește mereu relații dialogice cu alți oameni, cu natura și cu Dumnezeu” [44, p. 134].

Meritul lui Mihail Bahtin, spre deosebire de alți gânditori ai domeniului, constă în aplicarea principiului dialogic asupra studiului literaturii, mai cu seamă asupra romanului, astfel, devenind inițiatorul unei noi metode de abordare a fenomenului literar. De asemenea, savantul rus contribuie la diversificarea instrumentarului analitic și de receptare din sfera teoriei literare. Conceptele inovatoare – *cuvânt bivoc, plurivocitate, polifonie, carnavalesc, ventrilogism multivocalitate* – constituie, în contemporaneitate, baza terminologică a discursului critic sau teoretic despre literatură [42]. Până la el această nouă epistemologie a științei umane se constituia doar din reflecții pur filosofice. „Pentru Bahtin, opera literară, în special romanul are o structură dialogică, ceea ce înseamnă caracter de adresabilitate („relație a unui enunț cu enunțurile străine”), suplețe, versatilitate, proteism, deschidere spre varietatea limbajelor sociale și spre textul general al culturii, capacitatea de a se raporta la operele precedente, de a îngloba mai multe tipuri de romane (psihologic, social, filosofic, de moravuri, biografic, de aventuri, fantastic etc.)” [44, p. 134].

Cu toate că Mihail Bahtin are în vizorul său exemplificativ romanul modern, principiul dialogic de structurare stă nu numai la baza romanului polifonic, ci reprezintă esența textului literar în genere. Raportul *Eu-Altul* determină relațiile dintre instanțele intra- și extratextuale în orice operă literară. Diferența dintre proza tradițională și cea polifonică, se rezumă la gradul de „deschidere”. Analizând implicațiile teoretice ale Tatiane Plehanova, Aliona Grati vorbește, în studiul *Cuvântul celuiălalt. Dialogismul romanului românesc* (2011), despre două posibilități firești de manifestare a dialogului: dialogul evident și dialogul ascuns [55, p. 130]. Primul tip este caracteristic prozei din secolele al XIII-lea și al XIX-lea. În proza tradițională autorul era omniprezent și avea o voce distinctă în cadrul operelor sale, pe când în romanul modern dialogul

este ascuns, vocea autorului concurează cu cea a eroilor și a cititorilor săi. O astfel de conceptualizare se apropie mult de ceea ce Umberto Eco numește „deschidere” ca însușire neprogramată sau programată în poetica modernă. Prin analogie, distingem două tipuri de relații sau structuri dialogice: 1) dialogul deschis, simplu, liniar, intrinsec oricărei forme artistice și 2) dialogul ascuns, complex, codificat, plurivoc și programat al romanului modern. Ca și în cazul „deschiderii”, apogeul principiului dialogic în literatură îl constituie romanul modern, prin faptul că programează intenționat un dialog, care devine aici formă și principiu de construcție. În schimb, diferența dintre conceptul lui Umberto Eco și *dialogul* lui Mihail Bahtin rezidă în pozițiile de autoritate pe care le dețin fiecare dintre cei trei actanți: autorul, opera și cititorul. La Umberto Eco dominantă este intenția operei, însă la Mihail Bahtin cele trei categorii nu sunt definite în mod special și nu stabilesc o poziționare ierarhică. Savantul rus înțelege opera ca pe o rețea de voci ce se propagă și se contrazic continuu, vocile pot reprezenta și alte identități textuale sau extratextuale [108].

Spre deosebire de alți teoreticieni, savantul rus nu separă, în mod evident, destinatorul de destinatar, comunicarea la Mihail Bahtin nu este unidirecțională ($A \rightarrow \text{text} \rightarrow C$), nici bidirecțională, secvențială ($A \leftrightarrow \text{text} \leftrightarrow C$), ci este un proces multivoc, unde vocile participanților la dialog se interpătrund, cuvintele nu sunt semne de sine stătătoare, acestea nu pot fi separate de cel sau cei care le emit. „În viziunea lui Bahtin, simpla transpunere în interioritatea altuia e insuficientă pentru a aprecia valoarea estetică a textului literar...” [43, p. 78], precum și „simpla suprapunere a lumii interpretului peste cea a autorului este moralmente și din punct de vedere estetic incorectă, căci fiecare persoană umană are un loc concret în istorie, care îi permite să nu devină niciodată un obiect fixat, anistoric, definitiv cunoscut” [43, p. 79]. În felul acesta, Mihail Bahtin reușește „să pună cap la cap” dimensiunea interioară cu cea exterioară a textului și nu încearcă să le distanțeze studiindu-le separat, așa cum s-a făcut până la el. Legătura dialogică se stabilește nu numai între cele două extremități concrete: autorul și cititorul, dar și între variantele lor: cititorul real și model, cititorul real și autorul model, între cititorul empiric și personaj etc.

Așadar, receptarea din perspectiva bahtiniană este polifonică. „Orice operă literară este orientată în afara ei, spre ascultătorul-cititor și într-o măsură anticipează reacțiile posibile” [3, p. 489]. Lumea „reală-creatoare” a textului este punctul de întâlnire dintre autor, personaj și cititor. Aici, cititorul, împreună cu celelalte voci, participă activ la realizarea operei literare. Cititorul la Mihail Bahtin devine un „ascultător”, în felul acesta se explică conceptul său de „cuvânt-voce”. Noțiunea de „ascultător-cititor” relevă noi posibilități de tratare a fenomenului receptării, mai ales cu privire la problema scindării comunicării literare, care s-a realizat, probabil, după modelul lui Paul Valéry. Autorul francez consideră că cele două activități, cea de producere (relația *autor – operă*) și cea de consum (raportul *operă – lector*), trebuie să fie studiate independent, ceea ce este inadecvat fenomenului literar. „Lumea reprezentată” nu este, așa cum credeau structuraliștii, sieși-suficientă, ci e actualizată prin noi sensuri ale „lumii reale-creatoare”. Vasăzică, rolul cititorului „înnoitor de sens” trebuie pus pe cântar de egalitate cu cel al artistului original. Însemnătatea sa textuală este egală cu cea a altor voci ce bântuie țesutul operei. Dialogul dintre voci nu are sfârșit, de unde și infinita spirală interpretativă. „În pofida imposibilității fuzionării între lumea reprezentată și cea creatoare (...) ele sunt strâns legate și se află într-o permanentă interacțiune (...), opera și lumea reprezentată în ea intră în lumea reală, iar lumea reală intră în operă și în lumea reprezentată în ea, atât în procesul creării ei, cât și în procesul vieții ei ulterioare, în regenerarea continuă a operei prin receptarea creatoare a ascultătorilor-cititori. Acest proces este, el însuși, cronotopic, are loc în primul rând, într-o lume socială care evoluează, dar fără a fi rupt de spațiul istoric în schimbare” [3, p. 185-186].

Observăm că datorită reinterpretărilor dialogismului literar s-a constituit o nouă orientare în teoria și critica literară contemporană. Interpretarea ca dialog lărgeste posibilitățile interpretului. Principiul dialogic aplicat în domeniul metateoriei lecturii soluționează mai multe probleme cu care știința literaturii se confruntă de ceva timp încoace.

3.3.3. Derivațiuni ale dialogismului: teoria intertextualității și sociocritica

Cercetările întreprinse de Mihail Bahtin în domeniul filosofiei și teoriei literare au servit drept teren fertil pentru alte direcții de cercetare din Occident. Prin anii '70, Julia Kristeva valorifică ideile savantului rus despre dialog în articolele sale: *Bahtin, cuvântul, dialogul și romanul* (1967) și *Ruinarea poeziei* (1970) [123]. Prezentarea dialogismului lui Mihail Bahtin, în spațiu academic occidental, a cauzat o explozie de interpretări, revalorificări, direcții de abordare și cercetare în cele mai diverse domenii: semiotică, psihanaliză, sociolingvistică, pragmatică, teorie literară, critică literară, filosofie. Deja la începutul secolului al XXI-lea, în domeniul științelor umaniste apar noi termeni și concepte, totodată vechile cunoștințe sunt acum privite dintr-o nouă perspectivă, cea a dialogismului, se vorbește despre: cultură dialogică, comunicare dialogică, viziune dialogică, analiză dialogică, interpretare dialogică, teorie dialogică, critică dialogică, lectură dialogică (intertextuală) etc. Într-un cuvânt, s-a întâmplat ceea ce filosoful rus anticipase cu aproximativ jumătate de secol mai devreme – totul face parte din „dialogul mare”. Nu e de mirare că prin anii '80 Mihail Bahtin ajunge să fie văzut drept o figură de cult, care a întemeiat un nou tip de gândire în știința literară sovietică din anii '50 - '60”. Tzvetan Todorov, un alt continuator al dialogismului bahtinian, înființează „Cercul Bahtin”. La sfârșitul secolului, datorită traducerii lucrărilor lui Mihail Bahtin, rândurile bahtinologilor se completează cu cercetători din S.U.A., Canada, Marea Britanie, Europa de Est. Odată ce teoria dialogică a lui Mihail Bahtin capătă o popularitate tot mai mare în Occident, filosoful s-a bucurat și de o cercetare amplă la baștină, adică în Rusia post-sovietică. În România Marian Vasile este cel mai reprezentativ bahtinolog. În Republica Moldova prin studiul *Cuvântul celuilalt. Dialogismul romanului românesc* (2011), cercetătoarea Aliona Grati oferă o interpretare dialogică inedită a romanului românesc din secolul al XX-lea, în care analizează raporturile dialogice dintre instanțele autor-narator-erou-cititor. Autoarea reconstruiește minuțios parcursul receptării operei lui Mihail Bahtin și oferă o analiză panoramică, la nivel universal, a dialogismului ca epistemologie a cogniției și comunicării umane. În

aceleași împrejurări academice apar încercările lui Anatol Gavrilov de a clarifica terminologia dialogismului bahtinian, de exemplu, în articolul *Delimitări și precizări terminologice. Dialogicitate – dialogism – dialog/monologicitate – monologism – monolog* [42].

Bineînțeles, apar mai multe reviste științifice care continuă să cerceteze această orientare teoretică, așa ca: *Dialog. Carnaval. Cronotop; Dialogica. Revistă de studii culturale și literatură* (Chișinău), de asemenea, baza de date privind bibliografia lucrărilor despre Bahtin – *The Baktine Center* (Marea Britanie). Toate acestea testează aplicabilitatea principiului dialogic în cercetarea literară.

În baza teoriei despre dialog și polifonie a lui Mihail Bahtin, Julia Kristeva își teoretizează propriul concept despre dialogul textelor, acum *cuvântul-bivoc* devine *cuvânt-discurs*. Astfel, în cadrul unui seminar de literatură din 1966, cercetătoarea de origine bulgară introduce în circuitul noțiunilor literare termenul de *intertextualitate*. „Intertextualitatea este relația de coprezență între două sau mai multe texte, cel mai adesea prin prezența efectivă a unui text în altul, dar și un mod de abordare a textului” [44, p. 252]. Intertextualitatea este un fenomen ce se manifestă atât la nivelul formei, cât și la nivelul conținutului. „Orice text are în structura lui «o pluralitate de texte», căci acesta este «absorbție și transformare a unui alt text literar sau neliterar» din prezent sau din trecut și «se construiește ca un mozaic de citate» [ibidem]. Prin urmare, o analiză intertextuală asigură o cercetare sincretică complexă care însumează caracteristicile textuale și extratextuale ale operei literare. Observăm că abordarea intertextuală acordă o atenție deosebită relației literaturii cu ea însăși (literatură – literatură), în același timp vizează și alte tipuri de interfluențe (sociologice, istorice, ideologice, psihologice, culturale).

Alături de abordarea intertextuală se înscrie altă mișcare a criticii literare de factură dialogică, care se ocupă cu precădere de intertextul social. Îndelungatele încercări de a pune într-o relație echilibrată literatura și societatea și-au atins scopul abia prin anii '60. În 1971 cercetătorul francez Claude Duchet introduce prin articolul *Pentru o sociocritică sau variații despre un început o lectură socioistorică a textului* termenul de *sociocritică*. Apare, astfel o nouă orientare în interpretarea textului literar, numită sociocritică. Mai ales în Franța și Québec, puțin timp după ce a

fost publicat studiului lui Claude Duchet în revista *Littérature*, apar mai multe școli și teoreticieni interesați de specificitatea și obiectul de studiu al sociocriticii, cum ar fi: Institutul Montpellier, Școala de la Vincennes (Claude Duchet, Isabelle Tournier, Patrick Maurus, Xavier Bourdent), Școala de la Montréal (Marc Angenot, Régine Robin, André Belleau).

În studiul *Critica sociologică* (1983), Ion Vasile Șerban susține că sociocritica este o modalitate de lectură prin care se analizează socialitatea operei literare. Sociocritica este o metodă literară și nu aparține în niciun fel domeniului cercetărilor sociologice. „Conștiința critică e obligată, acum, la un efort cu totul particular, vizând păstrarea purității ontologice a operei, ca obiect artistic, în pofida unei priviri tentate să-i trădeze specificitatea” [90, p. 51]. Acest nou tip de lectură reușește să-i păstreze operei literare o unitate deplină în spațiul criticii literare, servindu-se de orientările sociologice doar în calitate de „cale de acces” și de „echipament” noțional. „Spre deosebire de sociologia literaturii, sociocritica recurge și la metodologia abordărilor structuraliste, valorizând, în acest sens, opera sociologului Lucien Goldmann, potrivit căruia relația dintre social și textul literar se află la nivelul formelor, și nu al conținutului” [44, p. 463]. Dacă sociologia literaturii se ocupă, mai ales, de societatea din care face parte literatura, atunci sociocritica vizează întâi de toate textul, literatura cu aspectele sale sociale. „Spre deosebire de metodele anterioare, care propun, în mare parte, întrebări marginale, înclinare spre intrinsec sau extrinsec, sociocritica reprezintă o simbioză a acestora” [77, p. 8]. Deci, sociocritica propune o metodă de analiză – structuralist-sociologică, ce identifică și studiază aspectele istorice, sociologice, ideologice, culturale: toate întruchipate prin elementele formale ale textului. Pierre Zima crede că sociocritica este o încercare de a determina modul prin care se crează și funcționează opera literară într-un context socio-istoric [107]. Totodată, sociocritica este și studiul modalităților prin care societatea se reflectă în structurile textului literar.

Se autentifică faptul că sociologia literaturii studiază fenomenul literar dintr-o perspectivă circulară, globală, dar strict extratextuală, iar sociocritica continuă demersul lui Mihail Bahtin și a precursorilor săi, adepții textualismului, și promovează un model de analiză literară, care înglobează armonios atât elementele intratextuale ale operei,

cât și pe cele extratextuale. „Sociocritica se distinge de sociologia literaturii printr-o analiză mai profundă, prin asumarea unei investigații ce depășește producerea și receptarea operei și care este în principal interesată de tehnicile prin care faptele sociale devin fapte literare” [77, p. 7-8]. Analiza textului literar din perspectiva sociocriticii are în vizor nivelul semantic, sintactic, narativ, dar și contextul social în care a fost creat contextul receptării. Anume acest caracter complex, sintetizator și multidisciplinar îi asigură viabilitatea. Pluridisciplinaritatea sociocriticii se datorează faptului că aceasta își cristalizează demersul pornind de la particularitățile lumii moderne – îndreptată spre globalizare. Astfel, noua mișcare teoretică se adaptează la necesitățile omului modern, formându-se la granița mai multor discipline: psihanaliza, științele sociale, semiologia și lingvistică [110].

Mulți au fost cei care au demonstrat inevitabilitatea caracterului social al operei artistice (Hans Robert Jauss, Robert Escarpit, Umberto Eco, Lucien Goldmann), însă demersul lui Mihail Bahtin se deosebește de conceptualizările apărute în Occident. Reinterpretând convențiile dialogului, savantul rus a conceput nu numai un nou model de creație, o nouă grilă de lectură și interpretare literară, ci și o nouă perspectivă asupra lumii, generată de revendicările secolului al XX-lea, ce rămâne a fi actuală și astăzi. „E important de menționat că aportul lui Bahtin la dezvoltarea dialogisticii se relevă în faptul că el a reușit să o scoată din sfera reflecției exclusiv filosofice desfășurând-o în cea a filosofiei limbajului și, mai ales, a științei literare” [43, p. 35]. Mihail Bahtin îmbogățește instrumentarul teoriei literare cu o serie de categorii noi, care au contribuit substanțial la modelarea discursurilor teoretice și artistice moderne: subiect vorbitor, enunț, ideogramă, polifonie, plurivocitate, cuvânt străin, cuvânt bivoc, cronotop, ambivalență – toate reunite prin conceptul dialogului.

La Mihail Bahtin *homo socialis* devine *homo dialogus*: „Natura umană este esențial dialogică, întreaga existență a sinelui este orientată către limbă și lumea celorlalți.” [43, p. 35] Deci, romanul reprezintă, la nivelul formei și al conținutului, un dialog specific al limbajelor literare și extraliterare. Mihail Bahtin teoretizează o „poetică sociologică”, spre deosebire de formalști. „Pornind de la ideea că orice subiect este

social, teoria dialogismului nu se reduce la dialogul dintre enunțuri, ci cuprinde autorul și destinatarul, diverși locutori în variate contexte de enunțare” [44 p. 464].

Realizând o sistematizare a celor mai importante premise ale dialogismului lui Mihail Bahtin, dar și a teoretizărilor rezultate din această direcție, se găsește soluția pentru chestiunea propusă spre rezolvare în cadrul acestei cercetări. Deci, înaintăm ideea că problema fragmentării studiului literar poate fi depășită prin implicarea principiului dialogic în actul lecturii și al interpretării.

3.4. Un model de lectură sincretică

În cele ce urmează propunem o soluție sub forma unei noi metode de lectură, teoretizăm un nou model – sincretic – de existență a operei literare. Modelul înfățișează o perspectivă triplă: dialogismul, intertextualitatea și sociocritica. De fapt, s-a demonstrat că dialogismul le presupune, în plan general și la nivel intrinsec, și pe celelalte două aspecte, care sunt conceptualizări particulare ale anumitor idei anunțate de Mihail Bahtin.

Așadar, pornind de la premisele dezvoltate în subcapitolul precedent despre principiul dialogic în studiul literaturii, stabilim un algoritm de lectură sincretic, dar în același timp echilibrat și rațional.

Cu scopul de a evita inconveniențele de ordinul corectitudinii științifice începem prin clarificarea reperelor normative și structurale pe care trebuie să le respecte oricare algoritm. Așadar, cuvântul *algoritm* este împrumutat din domeniu matematicii și informaticii. Utilizat și de cercetătorii altor domenii, acest termen desemnează pașii necesari de parcurs pentru soluționarea unui probleme date. Fiecare algoritm, fie el matematic sau de lectură, trebuie să întrunească obligatoriu câteva proprietăți. Cele mai importante trăsături sunt următoarele: corectitudinea (modelul va oferi soluții metodologice corecte și adecvate problemei în cauză), universalitatea (algoritmul trebuie să soluționeze o categorie de probleme, și nu o chestiune individuală), inteligibilitatea (chiar și în domeniul teoriei literare, care este caracterizat ca fiind unul relativ, obscuritățile nu pot avea loc), verificabilitatea (algoritmul trebuie să fie supus cu succes mai multor teste de validare, de regulă aceasta are loc în timp, prin ceea ce Karl Popper numește *principiul falsității*), optimalitatea (algoritmul trebuie să propună o soluție economicoasă, în domeniul teoriei lecturii nu se poate de vorbit de un număr exact sau minim de pași, oricum niște limite temporale și cantitative trebuie stabilite), eficacitatea (algoritmul trebuie să conducă la obținerea în bune condiții a unei soluții relevante). Un algoritm, de asemenea, trebuie să aibă bine definit caracterul datelor de prelucrat, adică materialul luat în vizor și scopul urmărit, precum și o imagine prealabilă despre rezultatele ce urmează a fi obținute [110].

Definit ca o metodă sau procedeu în vederea soluționării unei dificultăți teoretice, algoritmul însumează nu numai un șir de operații de realizat, ci reprezintă un sistem epistemologic complex și fundamentat pe anumite principii filosofice. Orice algoritm vizează un anumit material de studiat: o realitate, un fenomen, un domeniu. Fiecare algoritm propune câteva reguli de respectat și are scopul bine-determinat. Cel mai important, algoritmul va oferi un instrumentar teoretico-metodologic modernizat, accesibil și aplicabil. În contextul studiului de față, algoritmul unei lecturi sincretice își propune drept scop studiul, în primul rând, a operelor literare moderne și postmoderne. Avem în vizor textele ce se caracterizează prin proprietăți structurale revoluționare, cum ar fi pluridiscursivitatea, dialogul intratextual și intertextual, fragmentarismul, ambiguitatea, hibridizarea, obscuritatea limbajului ș.a. Necesitatea aplicării acestui model de lectură constă în năzuința obținerii unui rezultat interpretativ adecvat tipului respectiv de literatură, iar prin aceasta asigurarea fuziunii orizonturilor de așteptare. Deci, înainte de a stabili care ar fi etapele unei lecturii sincretice, este necesar de specificat câteva momente și de văzut care sunt principiile și condiționările acestui nou tip de lectură [110].

Argument pentru un model de lectură sincretică. Radu Stanca afirmă că scrisul este „modul estetic de a exprima literar”, opera este „modul estetic de a ființa literar”, iar cititul este „modul estetic de a contempla literar” [95, p. 7]. Potrivit cercetătorului român, cititul poate fi de trei tipuri: științific (adecvat obiectului), retoric (adecvat subiectului) și literar (adecvat subiectului și obiectului). Cel din urmă tip, la rândul lui, se împarte în cititul epic (semnificativ), cititul dramatic (proiectant) și cititul liric (revelator) [ibidem]. În studiul său *Problemele cititului*, Radu Stanca semnalează o chestiune gnoseologică foarte importantă în sfera metateoriei lecturii. Este vorba despre fenomenul *cititului inadvertent* sau *anacronic* care denotă o criză în relația dintre scriitor și cititor. După Paul Stanca, cauza acestei tulburări este dublă, pe de o parte lipsa unei educații literare în rândurile potențialilor cititori, iar pe de altă parte „extremismul exagerat al curentelor literare, extremism care, dacă pe teren principial a dat frumoase roade, pe teren practic a eșuat complet” [95 p. 29]. *Cititul inadvertent* semnifică o desincronizare între

„tonul estetic” anunțat de autor prin opera sa și mijloacele de lectură utilizate de către publicul cititor. „Nu poți citi bine o operă literară dacă nu o înțelegi literar. Dar nici nu poți înțelege o operă literară dacă nu o poți citi bine. Între înțelegerea și citirea unei opere e, deci, o relație unanimă” [95, p. 30]. A citi *Poema chiuvetei* de Mircea Cărtărescu ca pe un poem romantic este o inadvertență. Sau a citi *Amintiri din copilărie* așa cum au fost interpretate în contemporaneitatea scriitorului tot constituie o eroare. Mai mult chiar, a-l citi pe Ion Creangă la cincizeci de ani așa cum l-ai citit în copilărie este o „crimă” în adresa creației povestitorului. „Cititul nu e ceva static, ci ceva plin de viață. El suferă mereu mișcări interioare ca și limbajul literar, la care se referă. Iată de ce, în însuși cititul estetic adecvat se petrece, trebuie cel puțin să se petreacă în permanență, un proces de adaptare. De adaptare a cititului la spiritul literar al vremii, al operei sau al autorului, respectiv, spirit care variază cu o intensitate dintre cele mai vertiginoase” [ibidem]. Adaptarea potențialului de lectură al cititorului la „tonul estetic” anunțat de către autor, are loc în momentul primei interacțiuni cu textul, adică la prima lectură. Dacă la această etapă a procesului de lectură, cititorul reușește să-și sincronizeze demersul cu cerințele textului, atunci în cursul următoarelor lecturi, prin „contemplarea estetică” se ajunge la „comprehenșiunea estetică”. „Date ale noastre sunt proiectate în obiect, date ale obiectului sunt proiectate în noi, iar ceea ce este fundamental, procesul de comprehensiune literară se transformă prin acest schimb simpatetic în trăire contemplativă” [95 p. 31]. Prin acest raționament, Radu Stanca se apropie foarte mult de ideea dialogismului al lui Mihail Bahtin. Astăzi, cititorul, având în față un alt tip de literatură, este pus în situația de a-și adapta felul de a citi la un nou „ton estetic”. De aceea, schematizarea algoritmică a unui model inovativ de lectură este de primă importanță [110].

Propunerea anume a unui model de lectură sincretică nu este întâmplătoare, acesta nu a fost selectat dintr-o mulțime de alte metode posibile. Modelul lecturii sincretice este soluția ce se impune la un nivel dublu: general și particular, prin însuși specificul realității actuale, dar și prin structura dialogică a operelor moderne și postmoderne. Altă ieșire din situație, adică varianta modelelor tradiționale, nu poate fi aplicată, din

simpliciu motiv că fiecare sistem nou de forme și principii poetice include automat, chiar dacă în mod indirect, un nou model de lectură pentru textele scrise în maniera respectivă. Așadar, doar în baza principiului dialogic, actul lecturii va asigura o receptare și interpretare adecvată a literaturii de tip nou. Nu rămâne decât ca teoreticienii, criticii, istoricii literari, dar și publicul larg de cititori să accepte schimbarea de paradigmă și să însușească acest nou model de lectură, care își propune să valorifice potențialul tuturor „vocalor” ce participă la dialogul literar, fie ele fictive, abstracte sau concrete, diegetice sau extradiegetice [110].

Obligativitatea unui model sincretic de lectură se datorează și specificului general al lumii contemporane. Globalizarea reprezintă chintesența etapei postmoderne. Înțeles ca o tendință de transformare a lumii într-o unitate, fenomenul globalizării s-a infiltrat în toate domeniile vieții umane asemenea unui fractal. Lumea contemporană poate fi divizată în părți, astfel încât fiecare parte să reprezinte o copie în miniatură a întregului. Așadar, fenomenul literar reprezintă o copie a realității contemporane, această copie, în termeni literari, este numită postmodernism. Noua paradigmă literară înglobează toate caracteristicile lumii contemporane: dialogismul, trans- și intratextualitatea, interculturalitatea, parodia, ironia, subversivitatea etc. În aceeași ordine de idei, literatura română constituie o parte, în miniatură, a unui fenomen mult mai larg – literatura universală, care-i repetă fizionomia, chiar dacă cu întârziere de câteva decenii.

Reconstituind condiționările științifice și istorice ale postmodernismului, cercetătoarea Aliona Grati recunoaște că „cele două tabere separate de cortina defier, socialistă și capitalistă, au o traiectorie diferită, care determină două configurații diferite ale conștiinței postmoderne. Occidentul nu cunoaște teroarea și îngrădirea libertății practicate în țările de Est” [45, p. 10]. După revoluție, critica românească încearcă să se sincronizeze cu tendințele din Occident, cu toate acestea, ruptura rămâne evidentă. O analiză a acestor influențe asupra publicului-cititor poate facilita (re) stabilirea concordanței dintre literatura și cultura europeană cu cea românească. Fără a leza identitatea literaturii naționale și a individualității cititorului român, determinarea și analiza mărcilor de ordin politic, sociologic sau ideologic pot aduce explicațiile de rigoare în ceea ce priveș-

te preferințele actuale de lectură, metodele de receptare aplicate, specificul interpretărilor operelor din literatura română, dar și din literatura universală. Așa cum fiecare popor își are un specific al literaturii sale, lectura în calitate sa de proces al conservării valorilor istorice, culturale, morale și estetice, poartă un caracter național. Diferitele colectivități își formează propriul model de lectură. Acest model este determinat de ceea ce Paul Cornea numește *raționalitatea și iraționalitatea interpretării* [14]. Astfel, politicul, socialul, ideologicul – factorii extrinseci operei literare, cei care formează conștiința receptoare a cititorului și a scriitorului – influențează, ulterior, rezultatul interpretativ. Chiar dacă unii scriitorii au încercat să câștige independența față de acești factori de influență (mai ales în spațiul postcomunist), apelând la noi modalități de expresie, ideea autonomiei formei în raport cu conținutul nu a înlăturat influențele de acest gen. „Există întotdeauna o legătură directă, mai mult sau mai puțin evidentă, între ceea ce un creator este din punct de vedere social, biografic și cultural, și ceea ce gândește” [70, p. 58]. Nici teoreticienii literari nu se pot sustrage condiției umane, astfel contextul exercită o influență majoră asupra gândirii lor. Deci, relația text-context este o problemă pe care, la începutul secolului al XX-lea, teoria literaturii tinde s-o neglijeze, fapt determinat de anumite circumstanțe istorice, politice și culturale. Acum însă studiul literaturii interesat de originile exterioare limbajului este indubitabil și prioritar. Cunoașterea circumstanțelor socio-politice, în care a activat scriitorul, dictează cititorului un anumit model de lectură și îl conduce la descifrarea sensului adecvat textului. Printre numeroasele exemple se numără și cazul scriitorului basarabean Paul Goma. „Experiența lui cuprinde o serie de episoade de confruntare cu Securitatea, de detenție și de efecte dramatice distorsionate ale propriei vieți. Opera este, în mod firesc, o reflectare a acestei experiențe” [92].

După cum s-a văzut în subcapitolul precedent, sociocritica este disciplina ce studiază modul în care se manifestă sociabilitatea la nivel intratextual. Un cititor care are conștiința modernității nu este rupt de trecut, nici de prezent. Cititorul trebuie să țină cont în procesul lecturii sale atât de orizontul de așteptare al scriitorului, cât și de orizontul epocii sale. Doar în felul acesta se poate evita *cititul anacronic*.

Obiectul lecturii sincretice (materia algoritmului). Modelul sincretic de lectură se cere a fi aplicat, în primul rând, asupra narațiunii moderne și postmoderne. Mai întâi de toate, aceste texte nu pot fi interpretate decât printr-un model corespunzător de lectură, apoi acestea sunt capabile să furnizeze material ilustrativ suficient. Totuși, atât timp cât principiu dialogic și cel al operei deschise sunt intrinseci literaturii artistice, modelul sincretic de lectură, în linii mari, poate fi aplicat la studiul oricărui tip de text citit în postmodernitate. De pildă, William Shakespeare nu va fi înțeles astăzi așa cum au făcut-o contemporanii săi, cititorul actual va citi din perspectiva epocii sale. Totodată, se va ține cont și de interpretările de până acum, altfel spus cititorul va realiza o istorie a lecturilor pe care le-a suportat opera scriitorului englez în cursul veacurilor, toate însă trecute prin grila valorică a lumii postmoderne [110].

În același context de idei, cercetătoarea Aliona Grati atenționează că termenii *postmodernitate* și *postmodernism* comportă deosebiri de sens foarte importante. Primul vizează fenomenele sociale, ontologice și epistemologice; iar cel de-al doilea se referă la fenomenul cultural-artistic specific perioadei istorice date. „Termenul postmodernitate anunță o anumită „stare” a spiritului proprie capitalismului târziu” [45, p. 9]. Studiindu-l pe Davide Lyon, cercetătoarea ajunge la ideea că, în plan cronologic, trecerea la postmodernitate s-a realizat în a doua jumătate a secolului trecut, „atunci când se manifestau așa evenimente ca masificarea, globalizarea, multiculturalismul, consumatoristul, cultura eterogenă, dispersată și multiplicată.” [45, p. 9] În contextul acestor reconsiderări și reorganizări socio-filosofice se constituie postmodernismul în artă. „Acesta desemnează o mișcare culturală de mare amplitudine, care adoptă o atitudine critică și sceptică față de principiile ce au ghidat gândirea și viața socială din occident în ultimele trei secole” [ibidem].

Este important să se actualizeze această diferență pentru a demonstra faptul că cititorul de astăzi, care e posedat de simțul neîncrederii în autoritate, dezamăgit în fundamentele morale tradiționale, care își revendică liber drepturile într-o societate democratică și tolerantă, nu va mai accepta „umilința” pe postura sa de cititor pasiv și neimplicat, ci va nega omniprezența autorului și va dori să-și exprime părerea, să

participe activ la dialogul literar. Normele morale caracteristice acestei epoci sunt comunicabilitatea, sociabilitatea, empatia, toleranța, dreptul la replică, egalitatea ș.a., de aceea, cititorul actual va respecta și va ține cont de părerile celorlalți actori participanți în comunicarea literară, conform terminologiei lui Mihail Bahtin, va ține cont, în actul său de lectură, de celelalte „voci” participante la dialog, toate în egală măsură relevante și importante pentru constituirea sensului și a rezultatului interpretativ [110].

Principiile lecturii sincretice sunt: perspectivismul, dialogismul, libertatea și egalitatea în exprimare, interactivitatea, toleranța și acceptarea altor participanți la dialogul literar, obiectivitatea în subiectivitate, detașarea, experimentalismul, mobilitatea la interpretare, relectura. Cât privește caracterul circular al lecturii, acesta se datorează nu numai activității repetate a cititorului, dar și faptului că fiecare „voce” intervine, într-un mod repetat, nu și regulat, în procesul de comunicare literară. Ca și în cazul unui dialog obișnuit: interlocutorii fac schimb de replici în mod circular, acceptând această orânduire automat și la un nivel inconștient. Datorită acestui fapt se face impresia că în cursul lecturii anumite elemente de conținut sau de structură reapar în vizorul cititorului concret.

Analizând trăsăturile specifice ale esteticii postmodernismului, s-a conturat **un prototip al agentului lecturii sincretice**. Fiecare trăsătură din „portretul robot al literaturii postmoderniste”, ilustrat în lucrarea Alionei Grati *Fenomenul literar postmodernist* (2013), îi dictează cititorului un anumit comportament. Așadar, cititorul va fi:

- flexibil, în ceea ce privește receptarea numeroaselor înfățișări pe care le poate lua discursul literar policentric;
- detașat și ironic față de trecut;
- tolerant față de experiența anterioară pe care o va totaliza;
- eliberat de sub autoritatea oricărei dogme estetice, logice, etice sau sociale;
- resemnat față de viziunea apocaliptică de la nivelul discursului;
- interesat de jocul limbajului și al formei, dispoziția ludică constituind o prerogativă;
- subtil la identificarea transformărilor și reutilizării tehnicilor narrative, a temelor, a motivelor clasice;

– participativ și cooperativ în procesul decodării sensului, de asemenea, va manifesta spirit de inițiativă în numeroasele experimente literare de la nivelul textului;

– adept al relativismului și al perspectivismului: va ordona într-un mod potențial elementele fragmentate ale textului, iar exercițiul de lectură va tinde spre integralism;

– moderat și dezinteresat: scopul său nu este căutarea înțeleșului ultim al operei literare, ci interpretarea de moment, căreia îi va accepta caracterul temporar și va urmări plăcerea, contemplarea estetică.

– competent și experimentat în ale lecturii: cititorul va conștientiza specificul acestui nou tip de literatură și va aplica o viziune și un instrumentar de analiză modern;

– în calitate de adept al gândirii eclecticice va accepta caracterul eterogen al operei literare și va determina relevanța impurității stilistice, a viziunii contradictorii, a lipsei de coerență la constituirea sensului, precum și va detecta componentele hibridului literar;

– principiile antropocentrismului îi vor determina un spirit existențialist, umanist;

– în sfârșit, cititorul va fi liber în gândire și exprimare.

În continuare, stabilim **caracteristicile lecturii sincretice**. După statutul interlocutorilor, lectura sincretică este un tip de comunicare orizontală, nu verticală. Toate „voci” au practic același nivel de influență. Spre deosebire de metodele clasice, prin care opera literară este definită drept o comunicare unilaterală sau bilaterală, lectura, bazată pe principiu dialogic, relevă caracterul plurilateral. Succesiunea, strict liniară, este înlocuită printr-o dinamicitate iregulată a replicilor. După numărul participanților și al relației dintre ei, lectura sincretică actualizează opera sub forma unui dialog dintre mai multe „voci”.

În cursul istoriei, așa cum s-a văzut ilustrat în capitolele anterioare, a dominat interesul pentru una sau alta dintre modalitățile de lectură. Într-o formulă sintetizatoare aceste demersuri se găsesc în modelul lui A. H. Abrams, care mai târziu, în anul 1987, a fost reinterpretat de Elisabeth Freund și ilustrat în felul următor:

– demersul obiectiv, focalizat asupra operei;

– demersul expresiv, cu accentul pe personalitatea artistului;

- demersul mimetic, focalizat asupra universului operei;
- demersul pragmatic, focalizat asupra cititorului [18, p. 9].

Modelul pe care îl propunem nu se referă în particular la niciunul dintre demersurile date, ci le înglobează pe toate, fiecare abordare fiind importantă în decodarea sensului. Conform cercetărilor didactice, cele patru demersuri sunt însușite la diferite etape de școlarizare. Cel obiectiv și pragmatic la etapa primară, iar cel expresiv și mimetic la treapta deliceu [18, p. 10]. Demersul nostru însă este unul al cititorului avizat cu o competență și experiență de lectură dezvoltată.

Noțiunea de *lectură sincretică*, în sensul în care-l înaintăm prin această lucrare, o înglobează și pe cea de *citit combinat* a lui Radu Stanca. Cititorul care va interpreta în baza principiului dialogic va aplica toate cele trei tipuri: cititul științific, cititul retoric și cititul adecvat estetic. Literatura modernă și postmodernă se caracterizează printr-un mixt de limbaje din diferite domenii (filosofic, științific, jurnalistic, metaliterar), astfel încât abordarea acestor moduri de exprimare poate avea loc doar *citind combinat*.

„Cititul literar nu este unic, el nu se regăsește nicăieri ca atare, pentru că el este din capul locului supus unor diferențieri esențiale... Aceste diferențieri sunt genurile literare, anume genul epic, genul dramatic și genul liric” [95 p. 33]. Așadar, nu se poate vorbi despre un tip anume de lectură decât prin raportarea inițială la genul literar. Radu Stanca stabilește mai multe deosebiri între cititul epic, dramatic și liric. Cititul epic comportă rămășițe de citit științific și este semnificativ. Cititorul de texte epice ia contact direct cu textul și accentuează termenii care semnifică. Cititul dramatic păstrează urme ale cititului retoric: cititorul se proiectează imaginar în text și accentuează termenii care adresează. Pe cel din urmă tip de citit Radu Stanca îl consideră „pur adecvat estetic”. Cititul liric este revelator, în momentul lecturii cititorul se contopește cu textul și accentuează termenii muzicali [95, p. 40]. În literatura postmodernă, granițele dintre genuri și specii se șterg. Textul literar devine un metisaj de grile stilistice, sociolecte, tehnici poetice etc. Toate aceste aspecte ale literaturii postmoderne, dar și ale lecturii sincretice se vor ilustra în baza romanului *Numele trandafirului* în subcapitolul ce urmează [110].

O componentă foarte importantă a modelului sincretic de lectură este **instrumentarul teoretico-metodologic** aplicat. Înainte de a purcede nemijlocit la aplicarea acestui model asupra unui text postmodernist sau asupra unui alt tip de text, dar care comportă însemne ale scrisului dialogic, polifonic și intertextual, cititorul trebuie să cunoască care sunt tehnicile narative cu care ar putea să se confrunte în procesul decodificării mesajului literar, pentru a le putea, ulterior, recunoaște în text și a le interpreta în mod corespunzător. Însemnele acestei noi literaturi sunt depistabile, mai ales, în narațiune, dar și poezia suportă metamorfoze structurale și schimbări în modalitatea de lectură. În subcapitolul 3.1. *Condiționări filosofico-literare ale schimbării de paradigmă în teoria lecturii*, s-a menționat că începând cu primele decenii ale secolului trecut, romanul câștigă tot mai mult teren de manifestare. Pe de o parte, autorul experimentează cu strategiile narative, iar pe de altă parte cititorul încearcă să însușească și să conceptualizeze regulile noului joc. „Prin intermediul structurilor narative, fenomenul dialogismului trece în planul textului literar, dându-ne posibilitatea să vorbim despre un *dialog între texte*” [45, p. 54].

În lucrarea *Fenomenul literar postmodernist* (2013), Aliona Grati deosebește între procedee postmoderniste în textul poetic și procedee postmoderniste în textul prozastic. La lectura unui text poetic cititorul se va confrunta cu: denudarea procedeeului, numeroase deviații lingvistice (metaplasme, metalexe, metasememe, metalogisme), repetiția ludică, metonimia, paradoxul și antifraza, iar la lectura textului epic cu: poliedru, deconstructivismul, pluriperspectivismul, memoria involuntară, colajul, relativizarea perspectivei, *flashback*-ul, alternarea vocilor narative, digresiunea, monologul interior, elipsa narativă, ambiguizarea planurilor narative, insertia livrescă, contrapunctul, palinodia, crearea unor existențe, tematizarea parodică a cititorului, finalul deschis, opoziția câmpurilor sociale, oralitatea discursului, carnavalizarea, parodia procedeele retorice tradiționale. Acestea și alte tehnici narative definesc structura literaturii postmoderne și trebuie luate în calcul în procesul lecturii și cel al interpretării. Prin aceste tehnici narative autorul construiește dialogul „vocilor” intra- și extratextuale, iar actualizarea lor în momentul lecturii va duce la înființarea dialogului literar [110].

Soluția modelului de lectură sincretică se bazează pe un sincretism echilibrat. Lectura sincretică se impune, în mod natural, prin însuși specificul realității actuale, dar și prin structura dialogică a operelor literare, mai ales a celor moderne. Modelele tradiționale de lectură nu mai pot fi aplicate, pentru că fiecare sistem nou de forme și principii poetice presupune automat, la nivel intrinsec, și un nou model de lectură pentru textele scrise în maniera respectivă. Așadar, doar în baza principiului dialogic, lectura va sigura o interpretare adecvată a literaturii de tip nou.

3.4.1. Algoritm de lectură sincretică

Etapele lecturii sincretice. Pașii algoritmului de lectură sau fazele performării, așa cum le numește Paul Cornea, corespund cu momentele procesului de lectură. De asemenea, avem la bază modelul lui Ellen J. Langer, prin care actul lecturii este înfățișat prin prisma a patru tipuri de relații între cititor și operă. Aceste relații, accentuăm, sunt repetitive:

1. Intrarea în text (*Being Out and Stepping into an Envisionment*);
2. Explorarea textului din interior (*Being In and Moving Through an Envisionment*);
3. Detașarea și analiza datelor colectate (*Stepping Back and Rethinking What One Know*);
4. Ieșirea din lumea textului și constatarea experienței (*Stepping Out and Objectifying the Experience*) [60, p. 40].

În urma asocierii modelului propus de Ellen J. Langer cu principiile dialogismului literar s-au stabilit următoarele etape de lectură:

Etapa I: Pre-lectura. Etapa preparatorie sau *Intrarea în text*, după Ellen J. Langer, chiar dacă temporal se limitează la câteva momente de reflecție până la contactul direct cu textul, este o fază important de parcurs în vederea evitării eșecurilor ulterioare, de pildă, întreruperea sau abandonarea lecturii. La această etapă cititorul va inspecta următoarele momente în limitele competenței:

1. Identificarea tipologiei în care se încadrează textul;
2. Analiza paratextului (copertă, titlu, autor, editură, ediție) și emiteria unor presupuziții;
3. Determinarea tipului de cititor pe care-l reprezintă sau pe care-l intenționează;
4. Aprecierea compatibilității specificului textual cu propria competență de lectură;
5. Stabilirea factorilor scrierii (după caz) și condiționările lecturii (spațiali, temporali, sociali, economici, psihologici) [18, p. 24];
6. Precizări cu privire la tipul comportamentului de lectură proiectat. Ulterior, în cursul lecturii, textul poate cere o schimbare de comportament, diferită de cea intenționată de cititor. În funcție de scopurile stabilite, de capacitățile de lectură și de specificul textului se deosebește

între: lectura cu voce tare sau în gând, lectura interpretativă, lectura de plăcere, lectura lentă, rapidă, lectura de căutare, lectura explicativă a textului, lectura de documentare, lectura de dezvoltare, lectura de înțelegere, critică, creativă, funcțională [18, p. 34, 92];

7. Asumarea principiilor și a instrumentarului conceptual specific lecturii sincretice. Aceasta doar în cazul în care răspunsurile la întrebările de mai sus sunt pozitive în vederea realizării anume a unui exercițiu de lectură sincretică.

Etapă II: Lectura propriu-zisă. Contactul direct cu artefactul și cu obiectul artistic presupune asimilarea în mai multe etape a textului în toată complexitatea lui prin analiza tuturor nivelurilor (fonetic, lexical-semantic, morfologic, sintactic, stilistic), decodificarea mesajului, filtrarea sau selectarea informației, analiza datelor, compararea mesajului. Altfel spus, are loc *explorarea textului din interior*, care se suprapune, practic, cu ceea ce numim prima lectură, apoi *detașarea și analiza datelor colectate*, ce coincide cu relectura.

În continuare înglobăm, sub forma unor sarcini de realizat, prerogativele dialogismului, intertextualității și sociocriticii. De vreme ce dialogismul cuprinde și interesele specifice celorlalte două direcții, se propune o singură grilă de lectură, care are ca scop analiza textului din toate cele trei aspecte prin aplicarea unui set sintetizator de concepte, tehnici și metode.

Așadar, implementarea unei lecturi sincretice presupune chestionarea în privința următoarelor aspecte:

1. Identificarea, determinarea poziției de influență și caracterizarea tuturor „vocilor” care participă la dialogul literar:

- Interlocutori fictivi (naratorul, personajele);
- Interlocutori abstracti (autorul model și cititorul model);
- Interlocutori concreți (autorul real, cititorul real).

2. Descoperirea procedeelelor narrative prin care se înfățișează toate vocile anunțate, precum și a tuturor tehnicilor prozastice cu ajutorul cărora se alcătuiește specificitatea fiecărei rețele dialogale.

3. Restabilirea rețelelor dialogice ale textului: analiza *microdialogului* și a *macrodialogului*. Mihail Bahtin prin noțiunea de *macrodialog* se referă la „întregul polifonic” al tuturor scrierilor unui autor.

4. Descoperirea *prototipului* pentru imaginile din text (termenul lui Mihail Bahtin).

5. Depistarea și analiza relațiilor dialogice transtextuale („vocile” altor texte, scriitori, personalități istorice, contexte social-istorice, idei filosofice) respectând traiectoria următoare:

– determinarea tipului de intertextualitate: explicită sau implicită, internă, propriu-zisă sau externă;

– stabilirea tipului de relații transtextuale (modelul lui Gérard Genette): intertextualitatea (citatul, aluzia, clișeul), paratextualitatea, metatextualitatea, hipertextualitatea (imitație, parodie, pastișa, travestitul), arhitextul;

– decontextualizarea: cititorul iese din lumea textului pentru a se conecta la sursa cu care textul supus lecturii stabilește relații dialogice;

– recontextualizarea: revenirea la textul supus lecturii. La această etapă, cititorul va observa modificările semantice care intervin în urma transferului de înțeles din textul-referință. Opera se reinvestește cu sensuri. De regulă, o unitate de intertexte introduce un surplus de informație, ceea ce va determina o schimbare a perspectivei inițiale și o aprofundare în structura textului.

6. Raportarea textului la un gen literar și în unele cazuri examinarea elementelor constituente ale hibridului literar. Identificarea amestecului de genuri și specii literare (eseu, jurnal, poemul), dar și extraliterare (tratatul științific, filosofic, religios).

7. Încadrarea textului într-un registru stilistic. După caz, identificarea și analiza eclectismului între variate mijloace lingvistice. În textul postmodern se atestă o simbioză a mai multor stiluri.

8. Examinarea *extratextului* și *cotextului*. În termenii sociocriticilor primul concept include elementele social-istorice ce au determinat apariția textului, iar cel de-al doilea concept vizează fenomenele sociale ce apar odată cu textul.

9. Analiza triadei: *societatea romanului* (societate fictivă, care nu poate exista în afara textului), *sociograma* (un fapt social tipic pe care se altoiesc alte fapte sociale secundare) și *ideologia* (sistem de idei menit să dovedească socialitatea textului literar) [77, p. 171].

10. Depistarea mărcilor discursive la nivelul conținutului ce ilustrează numeroase probleme sociale (teme, motive, stereotipuri).

11. Identificarea mărcilor discursive la nivel semantic, morfologic și sintactic și a modalităților prin care faptele sociale trec în fapte de limbaj.

12. Determinarea sociolectelor. „Sociolectul constituie ansamblu de expresii proprii unui anumit grup social: semne lingvistice, mărci purtătoare de conflicte, de ideologii etc. Ele nu vizează doar un repertoriu lexical, dar și anumite tehnici utilizate de către narator în planul structurii narative, retoricii și al cadrului spațio-temporal” [77, p. 112-113].

13. Configurarea câmpurilor sociale și a contradicțiilor dintre acestea.

14. Raportarea sensului propriu la viziunea Celuilalt. Prin Celălalt se înțelege suma perspectivelor, ideilor, informațiilor anunțate de către „vocile” actualizate în actul lecturii. Poziționarea, pe ultima treaptă a exercițiului dat, servește drept moment preparatoriu pentru întocmirea rezultatului interpretativ din etapa următoare.

Firește, lista aspectelor examinate poate fi completată cu numeroase subtilități specifice celor trei direcții în particular. Elementele de interes enumerate constituie arterele modelului de lectură sincretică și denunță principalele premise ale dialogismului și ale disciplinelor derivate de la acesta: intertextualitatea și sociocritica [122].

Etapa III: Post-lectura. Ultima fază a fenomenului de comunicare literară este *Ieșirea din lumea textului* care instituie rezultatul interpretativ, fie scris sau oral. *Feed-back-ul*, în cazul lecturii sincretice, reprezintă o simbioză a mai multor perspective anunțate de text. Cititorul emite judecăți de valoare asupra textului dat, prin aceasta încadrându-se sau detașându-se de viziunea colectivității de cititori din care face parte. Deci, concluziile sunt echilibrate, denotă o atitudine respectuoasă față de text și „vocile” sale. Se ocolesc raționamentele extreme și unidirecționale, se evită uzul liber și interpretarea exagerată. Cititorul este conștient de efemeritatea interpretării sale, deci rezultatul va fi unul relativ și deschis reconfigurărilor viitoare.

3.4.2. Propunere de lectură sincretică în baza romanului *Numele trandafirului* de Umberto Eco

În continuare ilustrăm modelul lecturii sincretice în baza romanului *Numele trandafirului*. Cele mai pertinente exemple, în sensul aplicării modelului de lectură sincretică, sunt creațiile literare în care principiu opereii deschise și cel al dialogismului constituie nu numai trăsături intrinseci, ci devin program de creație. Deci, opera lui Umberto Eco poate fi receptată doar dacă însuși cititorul conștientizează schimbarea și își adaptează metoda de lectură la această nouă poetică. Alegerea operei respective este bine justificată. Considerăm că un algoritm inovativ trebuie să fie ilustrat în baza unui text bine cunoscut și care ar furniza suficient material exemplificativ, iar lucrarea *Numele trandafirului* s-a născut chiar dintr-o încercare de teoretizare a lecturii. De aceea, romanul lui Umberto Eco întruchipează aproape toate aspectele teoretice clarificate în această carte. Menționăm că nu se urmărește o analiză detaliată a romanului care ar concura cu interpretările specialiștilor din domeniu. Scopul intervenției date rezidă în ilustrarea reperelor, principiilor și rezultatelor unui exercițiu de lectură sincretică. Exemplificarea în baza operei lui Umberto Eco va facilita înțelegerea și va pre-valida aplicativitatea modelului propus, drept soluție pentru veșnica dilemă în studiul literaturii [122].

Atenționăm că lectura romanului, așa cum va apărea înfățișată în continuare, s-a realizat în corespundere cu propriul orizont de așteptare. Prin urmare, așa cum este firesc, analiza de mai departe ilustrează o competență de lectură particulară și un nivel individual de experiență. Aceasta înseamnă că lectura sincretică a unui critic experimentat va aduce completări semnificative la această interpretare, mai ales în ceea ce privește identificarea relațiilor dialogice cu alte texte și a tehnicilor narrative.

Deci, aplicarea principiului dialogic și parcurgerea etapelor de lectură, așa cum au fost ilustrate în subcapitolul precedent, a condiționat relevarea următoarelor fapte și caracteristici ale romanului:

Etapa I: Pre-lectura. Pentru început amintim că romanul *Numele trandafirului* în prima sa variantă apare în 1980 cu titlul *Il nome della*

rosa, în românește apare în 1984. Este prima lucrare artistică a semioticianului Umberto Eco. Romanul a primit Premiul pentru cea mai bună carte a anului și Premiul Strega în 1981. De asemenea, a fost tradusă în peste 38 de limbi. Lectura sincretică realizată asupra textului a dus la identificarea elementelor inovative ale narațiunii date. Iar momentele sesizate justifică într-un fel popularitatea acestei cărți.

Etapa II: Lectura propriu-zisă. În limitele acestui compartiment se parcurg pașii enumerați în schița algoritmică.

1. Anunțarea tuturor „vocalor” participante la dialogul literar.

Categoria *interlocutorilor fictivi* este alcătuită din rețeaua de personaje și instanțele care narează (Guglielmo (William) din Baskerville; Adso din Melk; starețul mănăstirii – Abbone de Fossanova; prietenul franciscan al lui Guglielmo – Ubertino de Casale; botanistul – Severinus de Sant Emmerano; bibliotecarul – Malachia de Hildesheim și asistenții săi, Berengar de Arundel și Becio de Uppsala, Patrick de Clonmacnois, Pacificus de Tivoli; miniaturistul Adelmo de Otranto – prima victimă; Waldo de Hereford; novicele – Venantius de Salvemec; Rabano de Toledo; bătrânul Alinardo de Grottaferrata; chelarul Remigio de Varagine și asociatul lui Salvatore de Montferrat; Magnus de Ioana; bibliotecarul orb – Jorge de Burgos; sticlarul Nicholas de Morimondo; guralivul Aymaro de Alessandria; conducătorul Franciscanilor – Michael de Cesena; cardinalul Bertrand del Poggetto; inchizitorul Bernardo Gui și țăranca) [122].

Ucenicul Adso din Melk este personajul căruia îi revine funcția narativă. Prin intermediul acestei „voci”, autorul real construiește o focalizare internă. Din punct de vedere al perspectivei narrative, personajul-narator cunoaște mai puțin decât celelalte personaje. Pe de o parte, Adso este un novice naiv, implicat în succesiunea evenimentelor, care intră în relație cu celelalte personaje și, în mod evident, cunoaște mai puțin decât alți „interlocutori”. Pe de altă parte, Adso este un călugăr vârstnic ce narează întâmplările la care a luat parte în tinerețe, la acest moment călugărul își asumă funcția de interpretare a celor relatate. Totuși, interpretarea din poziția călugărului bătrân este limitată, Adso știe totul, dar nu comunică nimic în avans. Personajul Adso, așa cum l-a conceput autorul real, este mai degrabă un narator-martor. Activitatea

acestui personaj constituie, în mare parte, o activitate de observare și un statut de co-prezență. Apariția lui este inevitabil legată de prezența părintelui Guglielmo, fapt determinat și de rolul său de ucenic și însoțitor.

Categoria „interlocutorilor concreți” sunt: autorul real și cititorii reali. În cazul de față se cunoaște cine este autorul concret al operei, prin urmare această „voce” este una constantă, în schimb „vocea” de pe poziția cititorului se va schimba la fiecare nouă lectură. Schimbul de replici dintre aceste două instanțe se realizează, mai ales, prin intermediul lui Adso. Aici nu vorbim de Adso personajul, nici de Adso naratorul, ci de Adso ca strategie textuală. Pecetluit de o naivitate fără margini în tinerețe și de niște rezerve la bătrânețe, povestitorul Adso constituie o strategie textuală a autorului real prin care-l provoacă pe oponentul său, cititorul real, să participe el însuși la constituirea sensului. Cum anume? Prin intermediul altor „voci” ce alcătuiesc categoria interlocutorilor abstracți.

Categoria „interlocutorilor abstracți” se referă la Autorul Model și Cititorul Model. Calea parcursă de William, în vederea dezlegării misterului și a descoperirii ucigașului, reprezintă o metaforă a ideii lui Umberto Eco despre construcția sensului, concepție ce se regăsește și în lucrările sale de semiotică. Felul în care semnele sunt interpretate de către eroul central ilustrează *teoria cititorului model*. Atunci când Adso se interesează de ce William continuă cercetarea după ce Abatele a dat de înțeles că ar vrea să-l elibereze de însărcinare pentru a salva onoarea abației, acesta a răspuns că: „*Nimeni nu ne obligă să știm, Adso. Ești dator, asta e tot, fie și cu prețul de a înțelege greșit*” [30]. Pe parcursul întregului text, observăm că Guglielmo selectează și analizează semnele în numele tuturor celorlalte „voci” participante la dialog: ucenicul Adso, celelalte personaje ale romanului, dar și cititorii concreți ai cărții. Prin urmare, felul în care este construit personajul din Baskerville constituie acea instanță abstractă numită Cititorul Model, care are funcția de a-l dirija pe cititorul real să descopere tainele textului [122].

2. Descoperirea *prototipului* romanului. În calitatea de prototip principal îi servește documentul lui Don Adso de Melk, personalitatea istorică. *Numele trandafirului* are la bază câteva modele originale. În conformitate cu aceste prototipuri s-au elaborat personajele (eroul

Sherlock Holmes, cuplul Serenus Zeitblom și Adrian Leverkühn din *Doctor Faust*, *Câinele din Baskerville* de Sir Arthur Conan Doyle), s-a construit subiectul (*Sherlock Holmes*, romanele lui Borges: *Moartea și busola*, *Miracolul secret*), s-a stabilit cronotopul (*Biblioteca Babel* de Jorge Luis Borges).

3. *Intertextul, paratextul, metatextul, hipertextul și arhitextul*. Cea mai importantă tehnică narativă utilizată de Umberto Eco în construcția cărții sale este intertextualitatea, prin aceasta se creează o profunzime a textului. Un cititor experimentat va putea identifica o mulțime de trimiteri la alte texte. Guglielmo din Baskerville, după felul în care-și construiește raționamentele, este o copie a lui Sherlock Holmes. Însoțitorul său, Adso da Melk, ia poziția lui dr. Watson. O altă asemănare se întvede cu perechea lui Thomas Man în *Doctor Faust*: Adso și Guglielmo vs. Serenus Zeitblom și Adrian Leverkühn. Atât Serenus, cât și Adso relatează despre cele întâmplare la o distanță de câteva decenii de la evenimentele propriu-zise. Ambii adoptă atitudinea unui narator neimplicat, obiectiv și detașat (sau cel puțin așa pretind), se aseamnă prin felul în care au fost caracterizați, dar și prin poziția în narațiune. Pentru a evidenția, în mod special, unicitatea, genialitatea eroilor principali (Guglielmo și Adrian Leverkühn), ceilalți doi întăresc această imagine, prin felul lor de a fi mai puțin cunoscători și ingenioși [122].

În ceea ce privește biblioteca, se atestă două tipuri de intertextualitate: internă și propriu-zisă. În primul sens, al intertextualității interne, labirintul bibliotecii face trimitere la confuzia subiectului, dar și la complexitatea structurii narative. Pe când intertextualitatea propriu-zisă se stabilește între „biblioteca” lui Umberto Eco și „biblioteca” lui Jorge Luis Borges din lucrarea *Biblioteca Babel*. Proiectarea geometrică, descrierea minuțioasă a detaliilor, prezența oglinzilor, existența unei legități interne, a unui secret propriu al bibliotecii, bibliotecarul orb, dar și alte momente comune denunță prezența vădită a unui dialog între cele două texte. Mai mult ca atât, se atestă și un tip de intertextualitate externă, pentru că personajul Jorge din Burgos este chiar Jorge Luis Borges în ultimii săi ani de viață. Amintim că scriitorul argentinian, la sfârșitul anilor 1950, era deja complet orb, iar peste cinci ani a devenit directorul Bibliotecii Naționale a Argentinei. Însuși Umberto Eco recu-

noaște că manifestă o admirație deosebită față de creația lui Jorge Luis Borges. Așa se explică faptul că trimiterile intertextuale nu se opresc la o singură operă a scriitorului argentinian, ci la întreaga sa creație și manieră narativă. Rețeaua intertextuală se lărgiște prin conexiunea cu *Moartea și busola*. La Umberto Eco, morțile călugărilor urmăresc un pattern, cel al trâmbițelor Apocaliptice, și la Jorge Luis Borges crimele se succed simetric după tiparul unui romb. Ambii eroi își dau seama de această periodicitate și folosesc acest fapt în cercetările lor. Ideea ciclicității și a labirintului este un leitmotiv al creației lui Jorge Luis Borges, acesta apare în *Miracolul secret*, dar și în *Tema trădătorului și eroului* [122].

Paratextualitatea presupune dialogul instanțelor intra- și extratextuale cu elementele ce gravitează în proximitatea nemijlocită a textului. Cele 7 capitole (*Ziua întâi, Ziua a doua, Ziua a treia, Ziua a patra, Ziua a cincea, Ziua a șasea, Ziua a șaptea*) sunt alcătuite la rândul lor din câte 7 subcapitole fiecare (de exemplu, *Ziua întâi. Prima, Tertia, Sexta, Pe la ora nona, După ora nona, Vesper, Completa*). Pentru că subcapitolele sunt intitulate lacunar, autorul este nevoit să intervină cu explicații sub forma unor rezumate foarte mult comprimate (*Ziua întâi, Vesper, În care se vizitează restul abației. Guglielmo trage unele concluzii în legătură cu moartea lui Adelmo, se vorbește cu fratele sticlar despre sticlele pentru citit și despre nălucirile care apar celui ce vrea să citească prea mult*). Umberto Eco precizează în *Notă* la romanul său faptul că repetă structura manuscrisului lui Adso. Relatarea evenimentelor în document este împărțită în șapte zile, iar fiecare zi în șapte părți după succesiunea orelor liturgice [30, p. 15]. Numărul capitolelor corespunde cu numărul de zile pe care William și Adso le petrec la abație. O tangență semnificativă se stabilește cu succesiunea crimelor în șapte zile diferite și care dovedește împlinirea Apocalipsei. Toate acestea sunt sincronizate în vederea intensificării imaginilor artistice, creșterea tensiunii, nu numai la nivelul subiectului, dar și în plan compozițional. În Numerologie 7 este un număr magic, simbol al perfecțiunii divine. Pitagora îl consideră seva vieții. „Numărul șapte, este semnul lumii complete, al creației încheiate, al creșterii naturii. El este și expresia Cuvântului Desăvârșirii și, deci, al unității originare” [122]. Scriitorul Umberto Eco, cel care și-a dorit să găsească formula ideală a creației artistice, s-a oprit în mod conștient la

numărul 7 și cu meticulozitatea și-a adus creația să reprezinte simbolul 7, adică desăvârșirea literar-artistică. Pentru psihologi, numărul 7 ocupă un loc de mijloc, echilibrat între mult și puțin. Aici apar tangențe cu specificul cuplului Adso și William. În general, principiul echilibrului reprezintă un fir roșu în creația lui Umberto Eco.

Prezența Notelor, Prologului și a Marginaliilor finale relativizează perspectiva cititorului asupra celor citite. Citatele din limba latină reprezintă o rețea intertextuală aparte. În unele ediții din limba română acestea nu sunt traduse, ceea ce implică o dificultate dublă la lectură. Cu toate acestea, făcând abstracție de fragmentele respective, o anumită categorie de cititori va putea realiza o lectură superficială. Cel mai semnificativ citat este ultimul: *stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus* („trandafirul de ieri rezistă datorită numelui său, dar noi avem doar nume ale trandafirului fără rost”), citatul stabilește relații dialogice cu titlul romanului [122].

Metatextualitatea este tipul de relație transtextuală ce ocupă o poziție foarte importantă în creația scriitorului italian. *Numele trandafirului* este un roman autoreferențial. Multe idei anunțate în lucrările de teorie literară și semiotică se regăsesc pe deplin în opera artistică a scriitorului, atât la nivel structural, cât și în mod direct, prin intermediul replicilor personajelor. Umberto Eco evidențiază ideea că cititorul are un rol activ în receptarea literară. Prin aceasta, semnul este determinat social și este deschis spre o varietate de posibilități de manifestare. Influența lingvistului Saussure este evidentă. Cu ajutorul reflecțiilor lui Guglielmo, scriitorul arată caracterul temporal al limbajului, evoluția semnelor în timp:

Cărțile nu sunt făcute ca să crezi în ele, ci pentru a fi supuse controlului. În fața unei cărți nu trebuie să ne întrebăm ce spune, ci ceea ce vrea să spună (...) Litera trebuie să fie discutată, chiar dacă suprasensul rămâne bun. [30]

Tot prin intermediul lui Guglielmo se realizează conexiunea cu specificul societății postmoderne, de la jumătatea secolului al XX-lea până în prezent. Călugărul franciscan se deosebește de celelalte personaje prin modul de gândire, nespecific perioadei închiziției din care face parte.

Guglielmo condamnă practicile și credințele specifice Evului Mediu, mentalitatea sa definește perioada postmodernă în care se află cititorul:

Există un singur lucru care excită animalele mai mult decât plăcerea, și asta e durerea. Sub tortură trăiești ca și sub puterea ierburilor care dau halucinații. Tot ceea ce ai auzit povestindu-se, tot ceea ce ai citit, îți revine în minte, ca și cum tu ai fi dus cu forța nu spre cer, ci spre infern. Sub tortură spui nu numai ce vrea inchiuzitorul, dar și ceea ce îți închipui că poate să-i facă plăcere, pentru că se stabilește o legătură (aceasta este într-adevăr diabolică) între tine și el. [30]

Cititorul actual face parte dintr-o societate în care se condamnă tortura. Diferența de mentalitate este accentuată prin paralela stabilită între Guglielmo și Jorge de Burgos. Cel din urmă este un adept înverșunat al principiilor vechi, prin care accesul la cunoaștere era limitat:

– Dar spune-mi, zicea Guglielmo, de ce? De ce ai vrut să ferești cartea asta mai mult decât pe altele? ...

– Pentru că era a Filosofului. Orice carte a omului acela a distrus câte o parte a înțelepciunii pe care creștinătatea o strânseseră de-a lungul veacurilor. Părinții bisericii spusese tot ce trebuia despre puterea Verbului, și a fost de ajuns ca Boethius să-l comenteze pe filosof pentru ca taina dumnezeiască a Verbului să se prefacă în parodia omenească a categoriilor și a silogismului. Cartea Genezei spune ceea ce trebuie știut despre alcătuirea cosmosului, și a fost de ajuns să se descopere cărțile Filosofului pentru ca universul să fie regândit în termenii unei materii oarbe și mucilaginoase, și pentru ca arabul Averroes să-i convingă aproape pe toți despre nemurirea în veci a lumii (...)

– Mâna lui Dumnezeu creează, nu ascunde.

– Există margini dincolo de care nu este îngăduit să mergi. Dumnezeu a vrut ca pe anumite hărți să stea „scris hic sunt leones”.

– Dumnezeu i-a creat și pe monștri. Și pe tine. Și despre totul vrea să se vorbească. [30]

Dialogul înfățișează ideea potrivit căreia Dumnezeu a creat Răul ca să fie apreciat pe bună dreptate Binele. Romanul se construiește pe un sir de opoziții. Prin aceasta, autorul tratează ironic credințele și practicile religioase ale acelor timpuri.

Dialogul dintre Adso și Guglielmo despre unicorn comunică mai multe postulate teoretice ale semioticianului. Guglielmo spune că unicornul este o urmă, o amprentă sau în termeni științifici este chiar semnul care e un intermediator între persoane și contribuie la stabilirea relațiilor dintre acestea, la înțelegere. Ideea amintește și de semioza nelimitată a lui Pierce:

– Dar ce vă folosește dumneavoastră unicornul dacă intelectul nu vă lasă să credeți în el?

– Îmi folosește cum mi-au folosit urmele picioarelor lui Venanzio pe zăpadă, târât spre hârdăul porcilor. Unicornul cărților este ca o amprentă. Dacă există amprenta, trebuie să existe ceva care a lăsat-o.

– Dar deosebit de amprentă, ziceți dumneavoastră.

– Sigur. Nu întotdeauna o amprentă are aceeași formă cu corpul care a produs-o, și nu ia naștere întotdeauna din presiunea unui corp. Uneori redă impresia pe care un corp a lăsat-o în mintea noastră, este amprenta unei idei. Ideea este un semn al lucrurilor și imaginea este un semn al ideii, semnul unui semn. Dar cu imaginea construiesc din nou, dacă nu corpul, ideea pe care o avea despre ea.

– Și asta va ajunge?

– Nu, pentru că știința adevărată nu trebuie să se mulțumească cu ideile, care sunt chiar semne, ci trebuie să regăsească lucrurile în adevărul lor propriu. Și, deci, mi-ar plăcea să urc de la această amprentă a unei amprente la unicornul care stă la începutul lanțului. Așa după cum mi-ar plăcea să pornesc de la semnele slabe lăsate de ucigașul lui Venanzio (semne care ne-ar putea duce la mulți sau la un singur individ, ucigașul însuși. Dar nu e cu putință întotdeauna într-un timp scurt și fără ajutorul altor semne. [30]

În acest dialog, aparent construit doar între două personaje, intervin de fapt și alte „voci”, cum ar fi cea a filosofiei lui Platon. Lumea sensibilă, vizibilă (adică semnele) nu o oferă posibilități de cunoaștere adevărată, însă lumea ideilor, lumea invizibilă prin gândirea logică este, cu adevărat, accesibilă pentru cunoaștere. La Platon lumea senzorială este o copie lividă a lumii Ideilor, iar obiectele materiale nu au realitate decât dacă nu aparțin unei idei. La finalul acestui dialog Adso se întreabă: „*Dar atunci pot mereu și doar să vorbesc de ceva care-mi vorbește de altceva și așa mai departe, dar ceva-ul de la urmă, acel adevărat, nu există niciodată?*” [30]

Prin felul în care concluzionează, discipolul lui Guglielmo face trimitere la cercul hermeneutic și la semioza nelimitată a lui Peirce. Așadar, prin intermediul romanului său, Umberto Eco continuă să susțină ideea cercului hermeneutic. Se atestă, de asemenea, tangențe cu filosofia Zen, adeptii căreia susțin că un ultim sens nu există. Pozitivismul este substituit de perspectivism. La final, Guglielmo este surprins că în pofida raționamentelor aplicate, nu prevăzuse întorsătura surprinzătoare. Personajul implementează dogmele metodei scolastice, o tendință mult apreciată în perioada Evului Mediu. Până la urmă, Guglielmo ajunge la concluzia că raționamentele logice sunt insuficiente pentru o interpretare corectă a semnelor. „Urmele”, așa cum le numește călugărul din Baskerville, sunt dependente de contextul în care sunt create, dar și de circumstanțele în care sunt receptate [122].

Ludwig Wittgenstein și ideea sa despre jocurile de limbaj îl impresionează foarte mult pe Umberto Eco, fapt evident și din studiile teoretice ale scriitorului. Potrivit filosofului austriac, anume modul în care este folosit limbajul îi determină înțelesul, semnificația unui cuvânt este exact felul în care acesta este utilizat în limbaj. În roman, „schimbul de replici” dintre Adso și filosofia lui Ludwig Wittgenstein este ilustrat în fragmentul în care tânărul Adso se exprimă cu privire la păcatul erotic din bucătărie:

Cuvintele care se grămădiseră în cavernele memoriei mele au urcat la suprafață (mută) a buzelor mele și am uitat că ele vor fi slujit în scripturi sau în paginile sfinților ca să exprime realități mult superioare. Dar,

la urma urmei, există oare vreo deosebire între deliciale de care vorbiseră sfinții și cele pe care sufletul meu zbuciumat le încerca în momentul acela? În momentul acela a pierit în mine simțul treaz al deosebirii. Ceea ce, mi se pare, este tocmai sensul pierderii totale în hăul nemărginit al identității.” [30]

Adso este înfățișat ca fiind incapabil să-și descrie experiența erotică decât prin folosirea altor texte, anume versurile din *Cântarea Cântărilor*. Contextul în care s-a născut și a crescut acest personaj i-a dictat formarea unui anumit tip de limbaj. Chiar dacă a avut parte de o experiență nouă, Adso continuă să se exprime printr-un limbaj caracteristic contextului monahal. În aceeași ordine de idei, personajul Salvatore constituie o altă referință la ideea potrivit căreia limbajul e determinat de contextul utilizării lui. Așadar, sensul se cristalizează doar în timpul comunicării, sensul nu este în semn, semnul în lipsa unui interpret nu comunică nimic. De aici și rolul important al cititorului în jocurile de limbaj:

Binele unei cărți constă în a fi citită. O carte este făcută din semne care vorbesc de alte semne, carele, la rândul lor, vorbesc despre lecturi. Fără un ochi care să le citească, o carte poartă semne care nu produc concepte, și deci e mută. Biblioteca asta poate a fost făcută ca să salveze cărțile pe care le adăpostește, dar acum trăiește ca să le îngroape. De aceea a devenit izvor de necredință.” [30]

Arhitectul. *Numele trandafirului* este un hibrid al genurilor și speciilor literare, acesta poate fi citit în mai multe „chei”, ca pe un roman: polițist, istoric, politic, filosofic, metaroman sau roman polifonic. Se creează impresia că Umberto Eco și-a construit romanul pentru mai multe categorii de cititori.

Pentru unii cititori interesează doar evoluția subiectul, în sensul descoperirii ucigașului. Din acest punct de vedere, romanul povestește întâmplările ce se desfășoară în 1327. Călugărul Guglielmo de Baskerville, în rol de detectiv, și însoțitorul său, benedictinul Adso din Melk, încearcă să dezlege misterul ce leagă mai multe crime care au loc la mănăstire. Așa cum este specific pentru romanele polițiste, acțiunea se desfășoară în

perimetrul unui edificiu: castel, conac etc. În cazul de față este vorba de o mănăstire dominicană din nordul Italiei, cu centrul de greutate în spațiul bibliotecii. Un iubitor de subiecte polițiste poate reconstitui cu ușurință firul epic, chiar dacă structura romanului, prin numeroase implicații de altă natură, presupune și alte tipuri sau niveluri de lectură. În *Opera deschisă*, Umberto Eco explică felul în care cititorul este pus de fiecare dată în fața unor alegeri de efectuat. Cel care citește *Numele trandafirului* ca pe un detectiv va selecta din mulțimea de semne pe cele care-l orientează în acest sens și va face abstracție de alte implicații filosofice, teoretice, religioase sau istorice. Așadar, cititorul va umple golurile în funcție de competența sa de lectură și în funcție de scopul propus. Aplicând grila polițistă de lectură, cititorul știe cum să reacționeze în momentele de suspans și se așteaptă, din start, la schimbări bruște de atitudini. Aceeași atitudine manifestă și ucenicul „detectivului”, Adso este impresionat de modul în care Guglielmo interpretează semnele. În felul acesta, Umberto Eco respectă o altă caracteristică a postmodernismului și anume masificarea literaturii. Literatura nu este doar un capriciu al elitei culturale.

Numele Trandafirului poate fi citit și ca pe un roman de aventuri ce relatează aventurile tânărului Adso. Prin această grilă de lectură se vor restabili etapele de evoluție a personajului: de la un tânăr și naiv ucenic la un bătrân povestitor, rezervat în prezentarea evenimentelor. Reflecțiile la maturitate asupra celor întâmplate denotă unele modificări de mentalitate. Cititorul romanului de aventuri va evolua odată cu personajul, va învăța de la Guglielmo așa cum învață ucenicul său, va trăi aceleași emoții pe care le trăiește Adso în clipele petrecute cu țărancă în bucătărie. O abordare didactică va trata acest text ca pe un roman de inițiere. Totodată, pentru că firul evoluției personajului Adso este întrerupt, cititorul nu mai cunoaște nimic despre felul în care evoluează Adso după incendiul de la mănăstire, nu se cunoaște decât faptul că Adso a ajuns să fie singur la bătrânețe. De aceea, pentru unii, romanul este mai degrabă unul de observație. Adso observă felul în care Guglielmo interpretează semnele. La rândul său, Guglielmo analizează felul în care reacționează și acționează ucenicul.

Cită ca un roman istoric, cartea restabilește perioada conflictuală de la începutul secolului al XIV-lea și ilustrează în plan politic și religios

contradicțiile dintre Ludovic de Bavaria și papa Ioan al XXII-lea. Umberto Eco, fiind un amator al culturii medievale, realizează un tablou cât se poate de veridic al perioadei date. Scriitorul restabilește în amănunte tabloul. Mai ales, prin felul în care-și construiește personajele: modul de a gândi, limbajul utilizat (specific acelei epoci), descrierile de rigoare ș.a. Multe dintre personajele romanului sunt create după prototipurile personalităților reale (Robert Bacon, Umbertino de Casale, William Ockhan, Gioacchino da Fiore, Bernard Guidoni, Michele de Cesena).

O altă trăsătură distinctivă a romanului este simbioza dintre curente literare. Scriitorul reciclează registrele stilistice și poetice ale neobarocului, manierismului ș.a. Datorită acestui fapt se constată că *Numele trandafirului* aparține, întâi de toate, postmodernismului.

Ideea potrivit căreia cărțile există doar prin lectură constituie firul roșu al narațiunii. Acest lucru îl înțelege foarte bine Jorge din Burgos. Bibliotecarul orb crede că dacă va ține ascunsă *Poetica* lui Aristotel nimeni nu va avea acces la ea și, prin urmare fiind lipsită de potențiale lecturi, cartea nu va putea comunica nimic. În aceea perioadă a Evului Mediu, multe cărți rămâneau inaccesibile publicului larg, pentru că erau în contradicție cu ideologia bisericii catolice.

Etapa III: Post-lectura. Romanul lui Umberto Eco poate fi studiat, în continuare, dintr-o multitudine de perspective, identificând o sumedenie de aspecte și subtilități. La nivel de conținut, dar mai ales în plan structural, *Numele trandafirului* explică și întruchipează majoritatea ideilor și implicațiile teoretice ale cercetării date. Conceput ca roman experimental, *Numele trandafirului* poate fi declarat un experiment de succes.

De fapt, analiza prezentată în limitele acestui subcapitol constituie însuși răspunsul (în scris) al cititorului. De regulă, primele două etape ale comunicării literare, pre-lectura și lectura propriu-zisă, se desfășoară într-o formă orală silențioasă, mai concret „în gând”. Așadar, analiza prezentată este rezultatul primelor două etape ale procesului de recepție, rezultat fixat în forma unui comentariu literar. Comentariul literar înfățișează ultima etapă, post-lectura, ce ilustrează tranzacția cititorului către text sau investirea textului cu înțeles [122].

Pentru a ilustra, cât mai explicit, modul în care se desfășoară actul lecturii, s-a hotărât să se indice, desigur, în mod ideal și aproximativ, limitele celor trei etape inclusiv și pe comentariul propriu-zis.

Concluzii la partea III

Reînnoirea vieții sociale este însoțită întotdeauna de o schimbare de mentalitate. Schimbarea se manifestă, de cele mai multe ori, mai întâi la nivelul formelor artistice, pentru că artiștii sunt cei care, într-o perioadă anterioară colapsului, intuiesc schimbarea de paradigmă. Drept urmare, se reorientează perspectiva de abordarea a literaturii. Formula respectivă este comună secolului al XX-lea în mod implicit și tuturor veacurilor trecute.

Prezentarea celor mai importante direcții de cercetare literară, dezvoltate pe parcursul secolului trecut, atât unidirecționale, cât și sincretice, readuce în discuție ideea conceptului de perspectivă, anunțat la începutul acestui capitol. Orientat fie în text sau în afara lui, fiecare dintre punctele de vedere actualizate în acest studiu își găsește viabilitatea. Problema stă în predilecția acestor abordări doar pentru un anumit segment din tot ceea ce presupune fenomenul literar. Studiul textului în ansamblul său, cu toate instanțele intra- și extratextuale, s-a dovedit a fi o muncă aflată mereu pe „muchie de cuțit”. Riscul de a aluneca spre o extremă sau alta pare a fi inevitabil. Totuși, doar o astfel de abordare eclectică asigură o receptare și o valorificare autentică a operei literare.

Teoreticienii au conștientizat dintotdeauna importanța studiului bilateral (intrinsec și extrinsec) și pluridisciplinar al literaturii. Altminteri, nu puteau să se dezvolte concomitent atâtea abordări de factură diferită. Până la urmă, perioada fluctuațiilor teoretico-științifice sfârșește cu o viziune sincretică despre literatură și cu o perspectivă dialogică despre lume.

Dialogismul și alte dicipline derivate din ideile lui Mihail Bahtin reprezintă o perspectivă globalizatoare asupra mai multor puncte de vedere. Iată de ce încercarea noastră teoretică trece mai întâi prin studiul naratologiei și al sociologiei literare. Acest model implică, în primul rând, o pluriperspectivă teoretică și aplicată asupra operei.

Interpretarea plurilaterală se prezintă a fi, la ora actuală, cel mai potrivit model de studiu aplicat asupra textului, ce identifică și analizează aspectele formei și ale conținutului într-un raport echilibrat și imparțial. Prioritatea acestui punct de vedere nu-l constituie analiza elementelor structurale, nici a celor sociologice exterioare textului, ci unitatea

operei propriu-zise, percepută drept un fenomen complex, fără seamăn și de sine-stătător.

Interpretarea este o combinație mai mult sau mai puțin armonioasă dintre raționalitate și iraționalitate. Menținându-se pe această poziție echidistantă, cititorul va putea evita alunecările în extreme interpretative.

S-a demonstrat că hermeneutica textului literar în secolul al XX-lea este strâns legată de concepția „literaturii ca dialog”. Perspectiva unidirecțională despre cooperarea dintre receptor și text, ca strategie intenționată de autorul (A → text → C), este substituită de una cu influență reversibilă, de la cititor – prin text – spre scriitor (A ↔ text ↔ C). Schema totuși este insuficientă pentru a ilustra un fenomen atât de complex. Se profilează ideea că interlocutorii acestei relații nu se rezumă la două identități singulare: destinatorul și destinatarul, ci se manifestă printr-un larg spectru de realizări textuale aflate într-o relație/rețea dialogică continuă. Autorul concret transmite un mesaj literar cititorului concret, în același timp, acesta produce o proiecție literară despre sine însuși, la rândul său cititorul empiric își proiectează o ipoteză despre scriitor. De remarcat că legătura dialogică se stabilește nu numai între cele două extremități, dar și între alte „voci”.

Așadar, receptarea din perspectiva lui Mihail Bahtin este polifonică. Realizarea unei lecturi înseamnă întreținerea unui dialog literar. Lumea „reală-creatoare” a textului este punctul de întâlnire dintre autor, personaj și cititor, aceștia reprezentând „voci” active la realizarea operei literare.

În sfârșit, accentuăm faptul că determinarea corectă a punctului de vedere din care este abordat textul literar, dar și a perspectivei interne, adică identificarea *tipului narativ* și a *profundizimii perspectivei narrative* constituie un criteriu de succes în realizarea lecturii. De la Immanuel Kant avem ideea că omul nu percepe lumea așa cum este, ci așa cum a trecut aceasta prin mediul unei conștiințe ce observă (conștiința naratorului, a personajului sau a criticului literar). Cu toate că James Elkins este de părere că perspectiva reprezintă o metaforă a subiectivității, se știe că identitățile individuale nu iau naștere într-un mediu izolat, ci se dezvoltă interactiv, relaționând cu ceilalți. Deci, fiecare individualitate înglobează elemente ale colectivității și alterității. Ideea actualizează relația „subiectivitate în obiectivitate” și viceversa „obiectivitate din subiectivitate”.

CONCLUZII GENERALE

O simplă incursiune în istoria cercetării secolului trecut oferă suficiente indicii pentru înțelegerea modului în care s-au articulat noile principii ale studiului literaturii. S-a demonstrat că modalitățile de lectură a operei literare se schimbă în măsura în care însăși configurația literaturii evoluează. Contextul istoric și cultural se modifică, iar odată cu acesta și principiile de creație literară, același parcurs îl are și identitatea cititorului, care este impus, într-un fel, să-și însușească noul joc al literaturii. În acest studiu s-au pus în relație teoriile lecturii, teoriile receptării și paradigma dialogică – toate au fost generate de contextul social, dar și cel literar al secolului trecut, care au condus la o revoluție epistemologică în știința literaturii. Considerăm că revoluția a izbucnit prin structura romanului modern, care a subminat forma și principiile creației tradiționale. Pericolul declanșării unei noi paradigme a fost anunțat încă la granița dintre secolele al XIX-lea și al XX-lea prin romanele scriitorilor: Franz Kafka, Marcel Prust, James Joyce, Feodor Dostoievski ș.a. Analizând romanul *Numele trandafirului*, s-a demonstrat că modelul narațiunii polifonice constituie chintesența fenomenului teoretico-literar din secolul trecut, dar și de la începutul secolului al XXI-lea. Datorită principiului dialogic ce-l fundamentează, acest tip de roman le înglobează în mod vădit pe celelalte, la nivel structural sau intertextual.

În conformitate cu scopul propus, capitolul doi, *Principalele teorii ale lecturii din secolul al XX-lea*, constituie o panoramă a teoriilor preocupate de cititor, receptare și lectură. Teoretizările date nu alcătuiesc un corp comun, pentru că fiecare este individuală și descrie lectura într-un mod particular, prin aceasta ambiguizând și mai mult domeniul meta-teoriei lecturii. S-a demonstrat că interesul pentru cititor s-a manifestat printr-o dublă orientare: intratextuală și extratextuală. Inițial, la începutul secolului al XX-lea, cercetările literare erau orientate către *autor* sau *text*. Ulterior, s-a ajuns la concluzia că abordările formaliste și structuraliste sau cele centrate pe identitatea autorului erau insuficiente sau chiar inadecvate pentru studierea operei literare, aceasta fiind definită, în egală măsură, de cele trei intenții: auctorială, textuală și cea a lectorului.

Aceste două direcții de interpretare teoretică a discursului literar s-au aflat într-o continuă competiție pentru ceea ce se numește obiectivitatea lecturii și a interpretării. De la noțiunea de *operă* a clasicilor,

creația literară a ajuns să fie conceptualizată drept *text* (la formalisti și structuraliști), *scriitură* (la poststructuraliști, Barthes), *discurs* (la moderni) sau *dialog* în poetica lui Mihail Bahtin.

Conceptele de bază ale Teoriilor lecturii – *lectorul implicit* (Wolfgang Iser), *cititor model* (Umberto Eco), *arhi-cititorul* (Michael Riffaterre), *cititorul intentat* (Erwin Wolfg), *lectorul virtual* (Paul Cornea) – constituie niște strategii textuale prin care opera programează procesul lecturii și stabilește rezultatul interpretativ. Dintre acestea, *teoria efectului estetic* a lui Wolfgang Iser și *teoria cititorului model* propusă de Umberto Eco sunt cele mai reprezentative prin implicațiile lor teoretice interdisciplinare (filosofie, semiotică, lingvistică, hermeneutică, naratologie).

Cea de-a doua categorie de opinii, Teorii ale receptării determină felul în care cititorul real (empiric, în terminologia lui Umberto Eco) influențează, datorită experienței sale, înțelegerea mesajului literar și se ocupă de hermeneutica răspunsului cititorului față de text. Acestea vor demara abia prin anii '60 – '70, odată cu apariția pe arena științifică a profesorului Hans Robert Jauss și a conceptului său de *orizont de așteptare*. Tot din această tagmă face parte și mișcarea *Reader-Response Criticism* (Jonathan Culler, Norman N. Holland, Stanley Fish), precum și teza lui Robert Escarpit în domeniul sociologiei literaturii, convingerile lui Michel Picard cu tentă psihologică și conceptul de *(re)lectură* al lui Matei Călinescu. Dintre acestea, unele teorii, din dorința de a se desprinde tot mai mult de dominația textului și de al împuternici pe cititorul concret cu propriile drepturi, au deviat în mod exagerat spre deconstrucție.

Aflată, așadar, la răspântia dintre cele două poziții teoretice, noua paradigmă de interpretare a discursului literar, ce înțelege literatura drept o comunicare specifică, s-a pomenit într-un impas fără precedent. Cele două constante ale metateoriei lecturii sunt pe cât de apropiate (ca scop și obiect de studiu), pe atât de contradictorii (unele centrate pe autoritatea textului și pe intenția autorului, altele pe subiectivitatea și libertatea lectorului empiric). Prin urmare, se ajunge din nou la cele două moduri fundamentale de explicare: abordarea intrinsecă și abordarea extrinsecă. Având acest tablou, subliniem inevitabilitatea cercetă-

rii contextului ambivalent al operei literare, atât pe cel intratextual, cât și pe cel extratextual.

De la Paul Cornea avem convingerea că lectura/interpretarea este o formă indisolubilă legată de experiența umană cotidiană, o etapă a procesului de înțelegere, dar și un rezultat înregistrat. Prin urmare, interpretarea, în ciuda exigențelor idealiste, nu este autonomă și nu reprezintă întruchiparea raționalității. Omul și modul său de a vedea lumea este subjugat atât factorilor intrinseci (imaginația, inconștientul), cât și celor extrinseci (ambientului social, istoric, cultural, geografic). Deci, maniera cititorului de a interpreta se supune nu doar proceselor conștiente, dar și celor inconștiente.

În mod paradoxal, soluția pentru veșnica dilemă interpretativă se găsește în concepția teoretico-filosofică a lui Mihail Bahtin. Într-o perioadă anterioară teoriilor lecturii și receptării apărute în Occident, Mihail Bahtin, prin reinterpretările realizate asupra dialogului, intercalează dimensiunea intratextuală (cititorul implicit, autorul implicit, naratorul, naratarul, personajele) cu cea extratextuală (cititorul și autorul concret cu toate determinările și influențele legate de contextele lor socio-culturale concrete). Pentru savantul rus toate aceste instanțe intrinseci și extrinseci devin „voci” încadrate într-un dialog continuu din care ulterior se cristalizează sensul textului.

În limitele acestui studiu ne-am asumat responsabilitatea de a găsi o soluție integratoare, care ar evita scindarea teoriei literare în abordări intrinseci sau extrinsece, precum și de a evita fragmentarea lanțului comunicării literare: autor – text – cititor. Este nevoie de un model teoretic care ar respecta specificitatea literaturii ca artă. În acest sens, s-au reinterpretat teoretizările lui Mihail Bahtin despre dialogismul literar, dar și s-au actualizat disciplinele derivate de la acesta. O lectură din perspectiva acestor discipline va ține cont atât de instanțele intratextuale, cât și de contextul extratextual al operei literare. Modelele de lectură integratoare sunt fidele operei literare, pentru că operează cu metode și concepte proprii sau adaptate științei literaturii. Aceste direcții teoretice s-au dezvoltat pe parcursul secolului al XX-lea, în paralel, deductiv sau succesiv cu teoriile lecturii și ale receptării. În cele din urmă, s-a conceptualizat un *model de lectură sincretică*, ce a fost pre-validat prin re-

alizarea unui exercițiu de lectură sincretică aplicată în baza romanului *Numele trandafirului* de Umberto Eco. Important este de menționat că soluția presupune un eclecticism bazat pe dozaj. O viziune perspectivistă nu înseamnă neapărat acceptarea dezordinii complete.

Observăm că spre deosebire de teoriile lecturii și cele ale receptării, care au fracționat procesul comunicării literare, perspectiva dialogică ar putea rezolva multe din problemele literaturii, „dialogul” fiind un concept globalizator și orientat către transdisciplinaritate. A trage deopotrivă de ambele capete (cel pentru care lectorul este o strategie textuală și cel care prin text se interesează de cititorul actual) și a găsi o racordare admisibilă constituie o adevărată provocare. Însă, numai în acest mod e posibilă o teorie convenabilă a lecturii. Riscul și dificultatea abordării dialogice rezidă însăși în caracterul ei generalizator – totul dintr-odată, într-un singur loc – astfel că cercetările în această cheie trebuie fundamentate pe un material terminologic bine determinat și pe o strategie de lucru bine punctată.

Se știe că literatura reprezintă o copie a realității. Deci, la moment, această copie este numită, în termeni literari, postmodernism. Noua paradigmă înglobează toate caracteristicile lumii contemporane: dialogismul, trans- și intratextualitatea, interculturalitatea, parodia, ironia, subversivitatea ș.a. În contemporaneitate totul este pus sub semnul întrebării, adică în discuție. Altruismul, toleranța, sociabilitatea, comunicabilitatea, adaptabilitatea, perspectivismul, cooperarea – calitățile cheie ale omului de astăzi evidențiază, încă o dată, pertinența modelului sincretic de lectură pentru interpretarea literaturii, dar și pentru viață, or, literatura în afara vieții sau viața în afara literaturii este imposibilă. La final, este inevitabil de accentuat ideea că teoria lecturii este un domeniu intens cercetat în Occident, deci încadrarea acestor contribuții în spațiul românesc este necesară pentru a suplini cunoștințele în materie de teorie literară.

Spre deosebire de lumea occidentală, transformările defavorabile din contextul socio-politic din România și Basarabia de după cel de-al Doilea Război Mondial, a derutat generațiile ulterioare de autori și cititori. Prin urmare, o lucrarea în domeniul teoriei lecturii ar constitui, în sens metaforic, o încercare de eliberare a cititorului de sub șabloanele de inter-

pretare comuniste. Modelul sincretic de lectură va permite actualizarea operei literare la un nivel superior. La acest nivel, cititorii sunt capabili să rezolve operații logice și probleme complicate, să observe structuri și să opereze cu noțiuni abstracte, să decodifice ambiguitățile textului literar, să stabilească relații de intertextualitate, să emită și să formuleze judecăți de valoare. Prin grila de lectură sincretică justificăm ideea că actul de lectură este o comunicare paradoxală. Contradicțiile apar prin dialogul „vocilor” care intervin în mod constant. Conceptul de comunicare paradoxală este un concept din cadrul paradigmei relațional-sistemice. Prin aceasta se justifică faptul că lectura, altfel spus comunicarea literară, este complexă și poartă diferite mesaje ce urmăresc diverse finalități în același timp. Mesajele literare pot conține contradicții interne.

Așadar, studiul lecturii rămâne a fi actual. Îndrăznim să credem că va fi actual întotdeauna, pentru că odată cu opera literară și lectura suferă transformări constante. În viitorul apropiat, cititorul va fi pus deja în fața altui tip de literatură, anume de natură digitală. Spațiul Web, știm bine, implică modificări considerabile în ceea ce privește procesul de lectură și statutul tuturor instanțelor participante la dialogul literar. De altfel, procesul de creație și lectură literară a suportat deja câteva metamorfoze odată cu modificarea suportului material al creației literare: mai întâi, trecerea de la tăblițele de lut la manuscris, apoi, de la papyrus la cartea tipărită și, în cele din urmă, de la cartea tipărită la cartea digitală.

În fine, variatele tipuri de lectură constituie ele însele un dialog cultural între diferite discipline. Predilecția cititorului doar pentru o metodă de lectură sau alta este influențată de putința acestora de a se apropia în cel mai adecvat mod de creația literară, dar și de felul în care converge cu intențiile cititorului. Clasificarea lectorului și a lecturii rămâne a fi în continuare relativă, de vreme ce fiecare act răsfrânt asupra textului poartă emblema individualității, unicității și singularității evenimentțiale. La toate acestea se adaugă individualitatea cititorului și nivelul receptivității sale literare, implicațiile și strategia scriitorului, orizontul său de așteptare, precum și tipul textului parcurs, modul în care a fost înțeles și interpretat.

Sinteza principalelor teze științifice:

1. Lectorul este o instanță de o mare importanță în procesul de comunicare literară.

2. Opera literară își poate manifesta existența doar prin intermediul lecturii, dar nu se echivalează cu aceasta.

3. Ideea receptării literare își are originile tocmai în Antichitate, dar i se acordă importanță teoretică abia în anii '60 – '70 ai secolului al XX-lea.

4. Dimensiunea autoreflexivă a hermeneuticii literare (metateoria lecturii) a apărut ca reacție la metodele promovate de școala formală rusă, Noua critică din S.U.A și structuralismul european, totodată, fiind condiționate și de modificările structurale din cadrul romanului modern.

5. Dificultățile și ambiguitățile metateoriei lecturii se datorează în mare parte polisemiei termenilor cu care se operează, conceptelor sinonimice, numeroaselor studii, perspective, metode și discipline care s-au interesat de problema cititorului și procesul lecturii.

6. Un merit deosebit în acest domeniu îl au cercetătorii Școlii de la Konstanz, Hans Robert Jauss este considerat „părintele esteticii receptării”.

7. Metateoria lecturii are două ramificații: Teorii ale lecturii (interesate de instanțele intratextuale: intenția textului, cititorul implicit) și Teorii ale receptării (care studiază instanțele extratextuale: intenția cititorului real).

8. Dihotomia Teorii ale lecturii și Teorii ale receptării ilustrează veșnica dilemă interpretativă: abordarea intrinsecă și abordarea extrinsecă. Drept soluție, prezentăm câteva modele sincretice, prin intermediul acestora se pot evita extremele interpretative și fragmentarea lanțului comunicativ.

9. Numim abordări sincretice: dialogismul literar al lui Mihail Bah-tin, teoria intertextualității și sociocritica deoarece au la bază principiul perspectivismului și al dialogismului.

10. În contextul actual al globalizării și digitalizării masive, este pertinentă aplicarea principiului dialogic la lectura literaturii artistice. Deci, propunem un algoritm de lectură sincretică din perspectiva dialogismului și a derivațiunilor sale ilustrat în baza romanului *Numele trandafirului*.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Aristotel. *Poetica*. Traducere de D.M. Pippidi, ediția a III-a, Ed. Iri, 1998.
2. Anghelescu, Mircea, Ionescu Cristina, Lazărescu Gheorghe. *Dictionar de termeni literari*. București: Editura Garamond, 1999.
3. Bahtin, Mihail. *Formele timpului și ale cronotopului în roman*. București: Editura Univers, 1983.
4. Bahtin, Mihail. *Problemele poeziei lui Dostoievski*. București: Editura Univers, 1970.
5. Barthes, Roland. *Plăcerea textului. Roland Barthes despre Roland Barthes. Lecția*. Trad. din fr. de Marian Papahaghi, Chișinău: Cartier, 2006.
6. Barthes, Roland, *Plăcerea textului*. Traducere de Marian Paphagi. Postfață de Ion Pop, Cluj: Echinox, 1994.
7. Barthes, Roland. *Romanul Scriiturii*. Antologie. Selecție de texte și traducere de Adriana Babeți și Delia Șepețean-Vasilu. București: Editura Univers, 1987.
8. Bayard, Pierre. *Cum vorbim despre cărțile pe care nu le-am citit*. Traducere de Valentina Chiriță. Iași: Polirom, 2008.
9. Carpov, Maria. *Introducere la semiologia literaturii*. București: Editura Univers, 1978.
10. Călinescu, Matei. *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii – cu un capitol românesc inedit despre Mateiu I. Caragiale (2002)*. Traducere din limba engleză de Virgil Stanciu. Iași: Polirom, 2003.
11. Cimpoi, Mihai. *Modelul de existență Eugen Simion*. București: Semne, 2014.
12. Corbea, Andrei. *Prefață la Experiența estetică și hermeneutica literară* de Hans Robert Jauss în *Experiența estetică și hermeneutica literară*. București: Univers, 1983.
13. Cornea, Paul. *Delimitări și ipoteze: comunicări și eseuri de teorie literară și studii culturale*. Iași: Polirom, 2008.
14. Cornea, Paul. *Interpretare și raționalitate*. Iași: Polirom, 2006.
15. Cornea, Paul. *Introducere în teoria lecturii*. Iași: Polirom, 1998.
16. Corti, Maria. *Principiile comunicării literare*. Traducere din limba iatliană de Ștefania Mincu. Prefață de Marin Mincu. București: Editura Univers, 1981.

17. Costache, Adrian. *Dicționar de termeni, concepte și idei literare*. București: Akademos Art ABC Publishing, 2010.
18. Costea, Octavia. *Didactica lecturii: o abordare funcțională*. Iași: Editura Institutului European, 2006.
19. Coșeriu, Eugen. *Lingvistica integrală*. București: Fundația Culturală Română, 1996.
20. Crăciun, Gheorghe. *Introducere în teoria literaturii*. Chișinău: Cartier, 2003.
21. Culler, Jonathan. *Teoria literară*. Traducere de Mihaela Dogaru, București: Cartea Românească, 2003.
22. Derrida, Jacques. *Scriitura și diferența*. București: Editura Univers, 1998.
23. Dima, Sofia. *Pentru un model integrator al actualelor teorii ale lecturii*. Annals of the "Dunărea de Jos" University of Galați. Fascicles XIII, New Series. Issue 24, XXIII, 2005, p. 67-80.
24. Dinu, Gabriela; Zabarcea, Maria. *Dicționar de terminologie literară pentru clasele a V-X*, ed. a 5-a. Pitești: Paralela 45.
25. Eagleton, Terry. *Teoria literară. O introducere*. Traducere de Delia Ungureanu, Iași: Polirom, 2008.
26. Eco, Umberto. *Interpretare și suprainterpretare. O dezbatere cu R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose*, sub îngrijirea lui Stefan Collini. Traducere de Ștefania Mincu, Constanța: Editura Pontica, 2004.
27. Eco, Umberto. *Lector în fabula*. Traducere din italiană de Marina Spalas. Prefață de Cornel Mihai Ionescu. București: Editura Univers, 1991.
28. Eco, Umberto. *Limitele interpretării*, Ediția a II-a. Traducere de Ștefania Mincu și Daniela Crăciun, Iași: Polirom, 2007.
29. Eco, Umberto. *Opera deschisă*. București: Editura Univers, 1962.
30. Eco, Umberto. *Numele trandafirului*. Traducere din italiană de Florin Chirițescu, Iași: Polirom, 2014.
31. Eco, Umberto. *Șase plimbări prin pădurea narativă*. Traducere de Ștefania Mincu, Constanța: Pontica, 1997.
32. Enciu, Valentina. *Introducere în teoria literaturii: curs universitar*. Bălți: Presa universitară bălțeană, 2001.
33. Enciu, Valentina. *Lectura și lectorul din perspectiva interdisci-*

plinaritărții. În: *Limbaj și context*, Anul III, Vol. 2, 2011, p. 262- 267.

34. Escarpit, Robert. *De la sociologia literaturii la teoria comunicării. Studii și eseuri*. Traducere de Sanda Chiose Crișan, București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1980.

35. Faguet, Émile. *Arta de a citi*. Traducere de Lidia Sadoveanu, București: Editura „Albatros”, 1977.

36. Fărnuș, Ioan. *Privind înapoi, cititorul. Ipostaze ale lectorului în proza românească*, București: Cartea Românească, 2013.

37. Fonari, Victoria. *Hermeneutica literară*. Material didactic. Chișinău: CEP USM, 2007.

38. Fotache, Oana. *Divanul criticii: discursuri asupra metodei în critica românească postbelică*. București: Editura Universității din București, 2009.

39. Fish, Stanley. *Surprised by Sin: The Reader in Paradise Lost*. Second Edition with a New Preface. Harvard University Press, 1998.

40. Fish, Stanley. *Is there a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*. Harvard University Press, 1980.

41. Fish, Stanley. *Literatura în cititor: stilistica afectivă*, antologat în M. Borcilă; R. McLain. *Poetica americană. Orientări actuale*. Dacia, 1981, p. 304-326.

42. Gavrilov, Anatol. *Delimitări și precizări terminologice (3). Dialogicitate – dialogism – dialog/ monologitate-monologism – monolog*. În: *Philologia*, Chișinău, 2016, septembrie-decembrie. Institutul de Filologie al AȘM, p. 40-50.

43. Grati, Aliona. *Cuvântul celuilalt. Dialogismul romanului românesc*. Chișinău: Institutul de Filologie al AȘM, S.C. Profesional Service SRL, 2011.

44. Grati, Aliona. *Dicționar de teorie literară. 1001 de concepte operaționale și instrumente de analiză a textului literar*. Chișinău: Editura ARC, 2018.

45. Grati, Aliona. *Fenomenul literar postmodernist*. Note de curs. Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă”. Chișinău: UPS „Ion Creangă”, 2013.

46. Grati, Aliona, coord. *Paul Goma: cuvântul basarabeanului răzvrătit*. Chișinău: Editura Știința, 2019.

47. Groeben, Norbert. *Psihologia literaturii*. Traducere de Gabriel Liiceanu și Suzana Mihalescu. Prefață de Gabriel Liiceanu. București: Editura Univers, 1978.
48. Herseni, Traian. *Sociologia literaturii. Câteva puncte de reper*. București: Editura Univers, 1973.
49. Hirsch, E.D. *Validity in interpretation*. Yale University Press, 1967.
50. Hirsch, E.D. *The aims of interpretation*. University of Chicago Press, 1976.
51. Holland, Norman. *The Dynamics of Literary Response*. Oxford University Press, 1968.
52. Holland, Norman. *Five Readers Reading*. Yale University Press, 1975;
53. Ingarden, Roman. *Studii de estetică*. Traducere de Olga Zaicik, prefață de Nicolae Vanina. București: Editura Univers, 1978.
54. Iser, Wolfgang. *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic*. Traducere din limba germană, note și prefață de Romanița Constantinescu, Pitești: Paralela 45, 2006.
55. Ivanciu, Nina. *Epistemă și receptare*. București: Editura Univers, 1988.
56. Jauss, Hans-Robert. *Experiență estetică și hermeneutică literară*. București: Editura Univers, 1983.
57. Jauss, Hans-Robert. *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. Konstanz, 1967, tradus (nu integral) de Andrei Corbea în H.R. Jauss. *Istoria Literară ca provocare a științei literaturii*, în „Viața Românească” 10, „Caiete critice” 4 octombrie 1980, p. 155-176.
58. Jakobson, Roman. *Lingvistică și poetică*. În: „Probleme de stilistică”, București: Editura Științifică, 1964.
59. Kuhn, Thomas-Samuel. *Structura revoluțiilor științifice*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1976.
60. Langer, J. Ellen. *Rethinking Literature Instruction*. În Volumul coordonat de J. Langer: *Literature Instruction. A Focus on Student Response*, National Council of Teachers of English, Urban, IL, 1992, p. 40.
61. Legouvé, Ernest. *L'art de la lecture*. Paris: Hetzel, 1900.
62. Lintvelt, Jaap. *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere*.

Traducere din franceză de Angela Martin. Studiu introductiv de Mircea Martin. București: Editura Univers.

63. Manguel, Alberto. *Istoria lecturii*. București: Editura Nemira, 2011.

64. Marian, Vasile. *Teoria literaturii*. București: Atos, 1997.

65. Marin, Mihaela; Nedelciu, Carmen. *Dicționar de termeni literari*. București: ALL Educațional, 2007.

66. Matei, Dumitru; Stroia, Gheorghe. *Evoluția artei și exigențele receptării*. București: Editura Meridiane, 1985.

67. Melnic, Timotei. *Teoria literară*, Chișinău: CE USM, 2010.

68. Mihăilă, Ecaterina. *Receptarea poetică*, București: Editura Eminescu, 1980.

69. Munteanu, Romul. *Metamorfozele criticii europene moderne*. București: Editura Univers, 1988.

70. Mușat, Carmen. *Frumoasa necunoscută: literatura și paradoxurile literaturii*. Iași: Polirom, 2017.

71. Nabokov, Vladimir. *Lectures on Literature*, San Diego: Brucoli Clark; Harcourt, Inc., 1982.

72. Nietzsche, Fr. *Voința de putere, Încercare de transmutare a tuturor valorilor. Fragmente postume*. Traducere de Claudiu Baci, Oradea: Editura Aion, 1999.

73. Papadima, Liviu. *Limba și literatura română. Hermeneutica Literară*. Ministerul Educației și Cercetării Proiectul pentru Învățământul Rural, 2006.

74. Papadima, Liviu. *Literatură și comunicare: relația autor-cititor în proza pașoptistă și postpașoptistă*. București: Polirom, 1999.

75. Pareyson, Luigi. *Estetica. Teoria formativității*. Traducere și prefață de Marian Papahagi, București: Editura Univers, 1977.

76. Parfene, Constantin. *Teorie și analiză literară*. București: Editura Științifică, 1993.

77. Popa, Oxana. *Textul literar ca discurs al socialității. Sociocritica franceză*. Teză de doctorat, C.Z.U.: 821.133.1.0 (043.3), Chișinău: AȘM, Institutul de filologie, 2017.

78. Popper, R. Karl. *Mitul contextului. În apărarea științei și a raționalității*. București: Editura Trei, 1998.

79. Plămădeală, Ion. *Precizări pe marginea unor concepte naratologice*. În: Metaliteratura, anul IX, Nr. 1-2 (20), 2009, p. 83-91.
80. Rad, Ilie. *Cum se scrie un text științific*. Iași: Polirom, 2008.
81. Rădulescu, Mihaela St. *Metodologia cercetării științifice*. Ediția a II-a, București: Editura Didactică și Pedagogică, 2011.
82. Robbe-Grillet, Alain. *Cuvânt înainte la o viață de scriitor*. Traducere de Lucian Zup, Chișinău: Cartier, 2006.
83. Richards, Ivor Armstrong. *Principii ale criticii literare*. Traducere de Florica Alexandrescu. București: Editura Univers, 1974.
84. Ricoeur, Paul. *De la text la acțiune. Eseuri de hermeneutică II*. Cluj Napoca: Editura Echinoc, 1999.
85. Riffaterre, Michael. *La production du text*. Paris: Seuil, 1979.
86. Constantinescu-Matița, Stela. *Preliminarii la o teorie a receptării estetice*. În: Bibliorev. Nr. 17.
87. Saussure, Ferdinand. *Curs de lingvistică generală*. Polirom, 1998.
88. Schleiermacher, Friedrich D.E. *Hermeneutica*. Polirom, 2001.
89. Searle, John. *Realitatea ca proiect social*. Polirom, 2000;
90. Șerban, Ion-Vasile. *Critica sociologică*. București: Editura Univers, 1983.
91. Simion, Eugen. *Întoarcerea autorului: Eseuri despre relația creator-operă*. București: Cartea Românească, 1981.
92. Simuț, Ion. *Cazul Paul Goma între politică și literatură*. În volumul *Paul Goma: cuvântul basaraveanului răzvrătit*, coordonat de Alioana Grati, Chișinău: Știința, 2019, p. 70-84.
93. Șleahțițchi, Maria. *Naratologi și reprezentări naratologice*. În: Akademos. Nr. 4/2017, p. 144-152.
94. Sontag, Susan. *Against Interpretation and Others Essays*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1990.
95. Stanca, Radu. *Problema titlului*. Cluj-Napoca: Editura CLUSI-UM, 1997.
96. Țaul, Elena. *Teorii ale perspectivei narative*. În: Studia Universitatis Moldaviae. Chișinău: USM, 2013, Nr. 4(64), p. 116-128.
97. Țândără, Mariana. *Receptarea textului literar*. Focșani: Terra, 2011.
98. Tilea, Monica. *Teorii ale receptării*. Craiova: Editura Universi-

taria, 2014.

99. Tiutiuca, Dumitru. *Teoria operei literare*. Galați: Editura Porto-Franco, 1992.

100. Tucan, Dumitru. *Introducere în studiile literare*. Iași: Institutul European, 2007.

101. Țugui, Grigore. *Interpretarea textului poetic. Reper teoretice și metodologice*. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 1997.

102. Vasilescu, Mircea. „Iubite cetitoriule...” *Lectură, public și comunicare în cultura română veche*. Pitești: Paralela 45, 2001.

103. Vianu, Tudor. *Estetica*. București: Editura Orizonturi, 2010.

104. Voloșinov, V.N., *Marxism and the Philosophy of Language*, Academic Press, New York, 1986 apud Trăușan-Matu, Ștefan. *Dialogistica lui Bahtin: ventrilogism, polifonie, carnavalesc*. În: Constandache, G.G. (Ed.) *Comunicarea – sugestie și influență*. Editura Sigma, 2009, p. 39-44.

105. Wellek, René; Warren, Austin. *Teoria literaturii*. București: EPLU, 1967.

106. Zarnescu, Narcis. *Receptologia*. București: Editura Pro Universitaria, 2013.

107. Zima Pierre. *Manuel de sociocritique*. Paris: L'Harmattan. Logiques Sociales, 2000.

Referințe la articolele publicate la tema cercetării

108. Dementieva, Diana. *Tangentiality of the Theoretical-literary Movements in the 20th Century: Modern Roman, Reading Theories, Dialogism (Tangențialitatea mișcărilor teoretico-literare din secolul XX: Romanul modern, Teoriile lecturii, Dialogismul)*. În: *Journal of Romanian Literary Studies*, Târgu Mureș: „Arhipelag XXI” Press, Nr. 20/2020, p. 894-906.

109. Dementieva, Diana. *Paul Cornea: Literary Interpretation between the Rational and the Irrational (Paul Cornea: Interpretarea literară între rațional și irațional)*. În: *Journal of Romanian Literary Studies*, Târgu Mureș: „Arhipelag XXI” Press, Nr. 19/2019, p. 936-950.

110. Dementieva, Diana. *Dialogism, Intertextuality Theory, Sociocritics: A Syncretic Model of Reading (Dialogismul, Teoria intertextualității, Sociocritica: Un model sincretic de lectură)*. În: *Journal of Romanian Literary Studies*. Târgu Mureș: „Arhipelag XXI” Press, Nr. 23/2020, p. 493-504.

111. Dementieva, Diana. *Lectura – o copie imperfectă a operei literare*. În: *Intertext*, Chișinău, Nr. 3-4/2020, p. 29-38.

112. Dementieva, Diana. *Matei Călinescu – conceptul de (re)lectură*. În: *Studia Universitatis Moldaviae*, Chișinău, Nr. 10/2019, p. 108-112.

113. Dementieva, Diana. *Interpretarea și suprainterpretarea în viziunea lui Umberto Eco*. În: *Akademios*, Chișinău, Nr. 2/2020, p. 137-143.

114. Dementieva, Diana. *Hans Robert Jauss. Principalele concepte ale esteticii receptării*. În: *Dialogica*, Chișinău, Nr. 3/2019, p. 69-78.

115. Dementieva, Diana. *Intra- and Extratextual Approaches of the Literature in the 20th Century: Naratology and Sociocritics (Abordări intra- și extratextuale ale literaturii în sec. al XX-lea: Naratologia și Sociocritica)*. În volumul „Identities in Globalisation. Intercultural Perspectives”. Târgu Mureș: „Arhipelag XXI” Press, 2020, p. 757-771.

116. Dementieva, Diana. *Paul Cornea: From the Typology of the Text to The Types of Reader and Reading (Paul Cornea: de la tipologia textului la tipurile de lectori și lecturi)*. În volumul „Multiculturalism through the Lenses of Literary Discourse”. Târgu Mureș: „Arhipelag XXI” Press, 2019, p. 576-587.

117. Dementieva, Diana. *Reader-Response Theories. Conceptual and Terminological Delimitations (Teoriile răspunsului cititorului. Delimitări conceptuale și terminologice)*. În volumul „Paths of Communication in Postmodernity”. Târgu Mureș: „Arhipelag XXI” Press, 2020, p. 332-341.

118. Dementieva, Diana. *Literary Reception: A Procedural Phenomenon (Receptarea literară: un fenomen procesual)*. În volumul „The Dialogue of Multicultural Discourses”. Târgu Mureș: „Arhipelag XXI” Press, 2020, Vol. 8, p. 548-556.

119. Dementieva, Diana. *Lectura ca mod de existență a operei literare*. În: Materialele conferinței științifice internaționale „Patrimoniul cultural de ieri – implicații în dezvoltarea societății durabile de mâine”, AȘM. Iași–Chișinău, 2020, p. 553-558.

120. Dementieva, Diana. *Wolfgang Iser, experiența estetică în actul lecturii*. În: Materialele conf. șt. a doctoranzilor: „Tendințe contemporane ale dezvoltării științei: viziuni ale tinerilor cercetători”, Vol. II, Chișinău: U.S. „Dimitrie Cantemir” (Tipogr. „Biotehdesign”), 2018, p. 34-38.

121. Dementieva, Diana. *Evoluția conceptului de lectură. O mică sinteză în diacronie*. În: Materialele conf. șt. a doctoranzilor: „Tendințe contemporane ale dezvoltării științei: viziuni ale tinerilor cercetători”, ediția a 9-a, Vol. II, Chișinău: U.S. „Dimitrie Cantemir” (Tipogr. „Biotehdesign”), 2020, p. 51-66.

122. Dementieva, Diana. *Un model de lectură sincretică ilustrat în baza romanului „Numele trandafirului” de Umberto Eco*. În: Dialogica, Chișinău, nr. 1/2021, p. 32-43,

123. Dementieva, Diana. *Julia Kristeva: teoria intertextualității / Julia Kristeva: the theory of intertextuality*. În: Materialele conferinței științifice internaționale „Patrimoniul de ieri – implicații în dezvoltarea societății durabile de mâine”. Iași–Chișinău, 2021, p. 84-85.

124. Dementieva, Diana. *Louise Rosenblatt: transactional theory/ Louise Rosenblatt: teoria tranzacțională*. În: Materialele conferinței științifice internaționale „Patrimoniul de ieri – implicații în dezvoltarea societății durabile de mâine”. Iași–Chișinău, 2021. p. 86.

CUPRINS

Caleidoscopul lecturii sau modelul lecturii sincretice	
(Aliona GRATI)	5
ARGUMENT	7
Partea I. EVOLUȚIA CONCEPTULUI DE LECTURĂ	13
1.1. Ideea de <i>receptare literară</i> în studiile teoretice occidentale și românești	15
1.2. Evoluția conceptului de <i>lectură</i> în istoria hermeneuticii literare ...	19
1.3. Precizări terminologice în triada: obiectul lecturii – actul lecturii – agentul lecturii	27
1.4. Existența operei literare – perspective și ipoteze teoretice	39
1.5. Lectura ca mod de existență a operei literare	47
Concluzii la partea I	59
Partea II. PRINCIPALELE TEORII ALE LECTURII	
DIN SECOLUL AL XX-LEA	61
2.1. Școala de la Konstanz. Promotorii teoriei lecturii	63
2.1.1. Estetica receptării (Hans Robert Jauss). Rolul receptorului în comunicarea literară	66
2.1.2. Teoria efectului estetic (Wolfgang Iser). Fenomenologia lecturii	74
2.2. Opera deschisă și limitele interpretării ei. Teoria cititorului model (Umberto Eco)	77
2.3. Mișcarea <i>Reader-Response Criticism</i> . Teoria socială a răspunsului (Stanley Fish)	88
2.4. Teoria (re)lecturii (Matei Călinescu). Circularitatea lecturii și paradoxul lizibilității	92
2.5. Teoria lecturii (Paul Cornea). Tipologia textului, tipuri de lector, tipuri de lectură	97
2.6. Teorii ale lecturii și Teorii ale receptării – două constante ale metateoriei lecturii	108
Concluzii la partea II	117

Partea III. MODELE SINCRETICE ALE TEORIEI LECTURII	119
3.1. Condiționări filosofico-literare ale schimbării de paradigmă în teoria lecturii	121
3.2. Abordări unidirecționale ale teoriei lecturii: intratextuale și extratextuale	127
3.2.1. Abordări teoretice intratextuale: naratologia, teoriile lecturii	130
3.2.2. Abordări teoretice extratextuale: sociologia literaturii, teoriile receptării	136
3.3. Abordări sincretice ale teoriei lecturii	140
3.3.1. Lectura sincretică: interpretarea literară între rațional(itate) și irațional(itate)	143
3.3.2. Dialogismul. Identități intra- și extratextuale în relație dialogică continuă	156
3.3.3. Derivațiuni ale dialogismului: teoria intertextualității și sociocritica	162
3.4. Un model de lectură sincretică	166
3.4.1. Algoritm de lectură sincretică	176
3.4.2. Propunere de lectură sincretică în baza romanului <i>Numele trandafirului</i> de Umberto Eco	180
Concluzii la pratea III	192
 CONCLUZII GENERALE	 195
REFERINȚE BIBLIOGRAFICE	203

