

LECTURA – O COPIE IMPERFECTĂ A OPEREI LITERARE

Diana DEMENTIEVA

Universitatea de Stat „Dimitrie Cantemir”, Chișinău

The article involves an attempt to analyze and determine the main features of the act of reading. Especially during the last century, the concept of reading became one of the most controversial notion of literary theory. Being understood as a process of decoding the literary message, the particular act of reading has been interpreted in various ways. In general, the approach investigates reading as a way through which the existence of the literary work is revealed. The literary work is not only the experience and the subconscious of the author, it is not limited only to the form or content and it does not represent only the experience and reception of the reader. Literary work lives through reading, however reading does not fully define it, a reader's interpretation is not the equivalent of the literary work itself, because reading is personal and variable, but literary creation is unique and static. Also, the approach emphasizes the idea that when reading and interpreting the literary work it is necessary to avoid extremes, in other words to avoid platonism or nominalism in favor of perspectivism. It is noteworthy that the Polish philosopher Roman Ingarden establishes several important differences between the literary work and the readings applied to it. The fact that the reading is only a copy of the absolute literary work is justified by analogy with other similar dichotomies from linguistics („langue” vs. „parole”) and from semiotics (sign vs. meaning).

Keywords: *literary work, reader, reading, interpretation, concretization, execution, value, aesthetic object.*

*Lectura nu oferă o viață nouă, ci o întreține pe aceea care deja există în mod intrinsec;
Opera trăiește în diferitele sale execuții, rămânând egală cu sine (Luigi Pareyson)*

Convingerea potrivit căreia lectura constituie modul de existență a operei literare este de dată recentă. Abia începând cu a doua jumătate a secolului XX au apărut mai multe direcții, discipline, metode și teorii 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 agentului său cititorul. În cursul istoriei însă s-au perindat mai multe reflecții cu privire la modul de existență a operei, acest fapt demonstrează că „viața” unei creații literare se prezintă totuși ca un ansamblu de perspective de abordare, situate la diferite grade de adecvare. Problematika 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” (Vianu 351). Ca urmare a acestor judecăți divergente, existența operei literare a fost „căutată” aproape secvențial: în artefact, în succesiunea sunetelor pronunțate de un recitator, în experiența autorului, în expresia lingvistică

sau în trăirea cititorului. Și totuși niciuna dintre aceste modalități nu s-a dovedit a fi satisfăcătoare:

Opera literară nu este nici un fapt empiric – în sensul că nu este starea de spirit a unui individ sau a unui grup de indivizi – nici un obiect ideal imuabil, cum este, de exemplu, triumghiul. Opera literară poate deveni obiect al experienței; ea este, recunoștem, accesibilă numai prin experiența individuală, dar nu este identică cu nici o experiență (Wellek, Warren 206).

De remarcat este adevărul că fiecare dintre modalitățile de existență a operei literare enumerate nu se poate realiza decât printr-un act 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: 95). Gh. Crăciun, sistematizând și generalizând foarte mult perspectivele precursorilor săi, ajunge la concluzia că sunt trei categorii de modele, fiecare percepând 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 (123). Ultima categorie lansează ideea precum că opera își relevă temporalitatea printr-o relație de comunicare specifică. Canalul prin care se întreține această relație este lectura, cea care asigură, de altfel, și continuitatea așa-zisului fenomen literar.

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 ca R. Wellek, A. Warren, U. Eco și L. 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. Tot aici, dihotomia *operă literară – lectură* stabilește o analogie, mult mai pertinentă, cu perechea clasică din domeniul lingvisticii: *limbă – vorbire*. Fiind influențați de ideile lui F. 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, particular (Wellek, Warren 207). De pildă, rostirea sunetului *h*, nu est fonemul *H*, la fel cum lectura din perspectivă psihologică a romanului „Crimă și pedeapsă” nu este opera lui Fr. Dostoievski în totalitatea ei, ci doar un aspect al acesteia. Lecturile ca și sunetele sunt concrete, variabile și personale, iar fonemele și opera de artă literară sunt elemente invariante. „Astfel, adevăratul poem trebuie conceput ca un sistem de norme reflectat numai parțial în interpretările numeroșilor lui cititori” (ibidem: 201). Fiecare lectură reprezintă doar o încercare de a sesiza acest sistem de standarte, așadar opera este pusă în lumină doar parțial. Teoreticienii R. Wellek și A. Warren, iar mai târziu și semioticianul U. 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”

(ibidem: 203). Acest sistem de determinare este conceput de fiecare dată altfel: la R. Ingarden este structură, la U. Eco este reprezentat de ceea ce se numește *intentio operis*, iar pentru W. Iser se constituie dintr-o rețea lacunară. Axul condiționării interpretative asigură echilibrul actualizărilor și presupune o selecție instinctivă a lecturilor adecvate, precum și înlăturarea celor „străine”. Aceste mărci ale lecturii pertinente i se dezvăluie cititorului concret prin intermediul unei strategii specifice: reflexia sa intratextuală, care este explicată prin conceptul de „cititor implicit”.

Dacă aplicăm prototipul lingvisticii lui E. Coșeriu, care răstoarnă teoria savantului elvețian pleacând 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 *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 (81). În concordanță cu modelul cercetătorului român, opera literară se găsește în lectură, prima, fiind congenital neîmplinită, suscită mereu implicațiile cititorilor.

În alt context, inegalitatea dintre opera literară și variantele sale receptate îl determină pe savantul italian U. 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, U. Eco afirmă că „opera de artă este un mesaj ambiguu în esență, o pluralitate de semnificații care coexistă în același semnificat” (1969: 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” (ibidem: 4). Această însușire exprimă condiția inerentă oricărei opere literare.

Pe parcursul secolului trecut, prioritatea intențională a alunecat segvențial 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”. U. 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” (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. În acest context este foarte edificatoare convingerea lui M. Riffaterre prin care se înțelege că fenomenul literar nu este numai textul, dar implică și cititorul său cu întreg ansamblul de reacții posibile pe care le declanșează față de text.

Soluția conciliantă, după R. Wellek și A. Warren, se găsește în persectivism, convingere potrivit căreia percepția, experiența și rațiunea se schimbă în funcție de interpretarea relativă a spectatorului. Adepții acelei doctrine evita absolutismul și relativismul, de asemenea resping ideea lumii neschimbătoare. Prin urmare: „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”

(Enciu 31). Fizic și ideal, creația literară, există mereu, dar capătă sens, relevanță și prezență odată cu actul lecturii. În teoria lui U. 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” (Wellek, Warren 208). Chiar și structura operei literare nu poate exista înafara 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 i 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” (adică păstrează o anumită identitate) și „istorică” (adică trece printr-un proces de dezvoltare care poate fi urmărit)” (ibidem: 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” (ibidem: 195). În realitate, opera este alceva 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”, opera literară fiind numitorul comun al tuturor acestor interpretări (ibidem: 200). Ceea ce nu este în totalitate acceptabil, pentru că niciuna dintre interpretările depășite nu se suprapune perfect cu opera propriu-zisă, mai ales că sunt și interpretările viitoare ce se găsesc în structura operei doar în satare de potențialitate.

Totodată, restabilirea sensului și configurația primară a operei nu trebuie să devină scopul lecturii, întrucât opera literară, ca și orice alt obiect, presupune un „secret inițiativ”. Secretul dezvoltat nu servește la nimic. Fiecare secret descoperit va trimite la altul. Astfel că munca interpretativă nu trebuie să urmărească a descoperi sensurile adevărate, finale ale textului. U. Eco e convins că: „Secretul final al inițierii hermetice este că totul e secret” (2007: 55). În acest caz „victoria cititorului va consta în a face textul să spună de toate, afară de lucrurile la care se gândea autorul” (ibidem: 63). Întocmai ca și omologul său, W. Iser pretinde că „lacunele” sugerează mai mult o necesitate combinatorică decât necesitatea umplerii lor.

În acest context, W. Iser distinge două părți ale textului, una scrisă și alta nescrisă. Partea scrisă oferă cunoștințe, iar cea nescrisă oferă oportunitatea lecturii. Acest element de indeterminare a teoriei lui W. Iser suscită imaginația cititorului. Literatura se face în timp ce lectorul răspunde estetic la ceea ce nu s-a spus. În felul acesta, pentru profesorul de la Konstanz este mult mai important într-un text ceea

ce nu s-a scris decât ceea ce s-a scris. Autorul intenționat creează goluri în structura textului său în așa fel încât să asigure o interacțiune dintre text și imaginația cititorului ceea ce reprezintă, de fapt procesul lecturii. Iar lectura pentru W. Iser nu este un obiect care se găsește în text, ci este un eveniment de construcție care apare între text și cititor. Cititorul se apropie de text, acesta din urmă reprezentând o lume fixă, dar care se realizează prin actul citirii și prin felul în care un cititor leagă structurile textului de propria experiență.

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 (R. Ingarden), performare (P. Cornea), execuție (L. Pareyson), (re)lectură (M. Călinescu), interpretare (U. Eco), eveniment de construcție (W. Iser), fuziune a orizonturilor de așteptare (H.- R. Jauss), stabilirea relațiilor de intertext (J. Kristeva), dialogare (M. Bahtin) – toate acestea nu reprezintă altceva decât rezultatul unui consum estetic, nu opera însăși.

R. Ingarden, în *Studii de estetică*, determină câteva particularități ale concretizării/lecturii și stabilește desosebirile 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 (din multe puncte de vedere) sau o modifică și abia în aceea 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 (op.cit.: 80).

Armatura, scheletul 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 intenționat. Această concretizare nu este egală cu opera literară propriu-zisă, deoarece întotdeauna presupune elemente străiene, sau dimpotrivă va prezenta un ansamblu de elemente insuficient pentru revelarea adecvată a potențialității sale. Exemplele sunt multiple, mulți dintre scriitorii au recunoscut că deseori nu intenționează ceea ce cititorii recepționează. De exemplu U. Eco împărtășește mai multe inconveniențe dintre „proiectul” său pentru romanul „Numele trandafirului” și interpretările ulterioare ale numeroșilor cititori. Iată de ce concretizarea nu poate fi echivalată cu opera propriu-zisă, 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” (ibidem 81). Rezultatul acestei întâlniri este determinat de numeroși factori: particularitățile operei, competența și experiența cititorului, tipul lecturii, contextul lecturii etc.

Pentru H.-R. 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, dar diferă 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 tiologia în care se înscrie textul. R. Ingarden susține că „atunci când recitim o operă literară (ceea ce dealtminteri nu se întâmplă prea des), concretizările anterioare o

influențează macăr într-o măsură pe cea nou creată. Aceasta din urmă nu reprezintă o „transformarea” a celor vechi, ci este în raport cu ele total nouă, alta” (82).

Teoreticianul român M. Călinescu, referitor la ideea lui R. Ingarden precum că recitirea este o activitate aparte și aplicată foarte rar, afirmă dimpotrivă că operele sunt doar recitite, iar cititorul, fără a conștientiza, realizează de fapt un act de (re)lectură, o primă lectură singulară nu există. La M. Călinescu (re)lecturile 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 (re)lecturi efectuate de către autor. Fiecare dintre aceste (re)lecturi constituie o actualizare aparte iar luate în ansamblu asigură o înțelegere mai pregnantă a operei.

Deci, există o singură operă, o structură fixă și mai multe concretizări, atâtea câți cititori a avut și câte lecturi s-au aplicat asupra-i. Comun pentru toate concretizările este faptul că reconstituie aceeași operă. R. Ingarden recunoaște că este foarte dificil să se determine niște criterii care ar separa așa-zisele „concretizări corecte” de cele „incorecte”, problema fiind legată de chestiunea obiectivității. Răspunsul la frământările esteticeanului polonez se găsesc în studiile lui U. Eco, care stabilește niște limite ale interpretării ce sunt condiționate de „criteriul de coerență” și „criteriul de economie”. L. 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” (299). Deci, L. 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 macăr acela care reușește să devină sau să se închipuie deosebit de ceea ce este” (303). L. 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. Și doar în felul acesta operei nu i se va suprapune o realitate ce nu-i aparține (304).

Este important să se specifice că R. Ingarden stabilește deosebiri între opera și concretizările ei, dar nu orice concretizare, ci anume cele „corecte”, care se bazează pe reconstituirea fidelă a operei. În termenii lui U. Eco, este vorba de interpretarea adecvată/moderată, realizată de un cititor cu „bun simț”.

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 șterbite de relief și corporabilitate. R. 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” (83). Conform teoriei (re)lecturii, autorul care este primul cititor al operei sale, își întruchipează opera conform propriilor intenții. Mai mult chiar, L. Pareyson, în *Estetica. Teoria formativității*, demonstrează că execuția se realizează nu numai prin lectura cu voce, dar și în urma lecturii „în gând” (op. cit.: 292). De remarcat este faptul că nu pentru toate tipurile de opere literare are importanță înveșmântarea stratului sonor al operei cu calități fonetico-lexicale. Acest tip de concretizare le

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. Pentru narațiune stratul fonetico-lexical are un caracter secundar. R. Ingarden califică acest strat ca fiind cel dirguitor, în integritatea concretizării are 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, în cuprinsul operei, sunt indicate doar schematic și aflate într-o stare de latență. „Cititorul le actualizează sub influența factorilor creatori de imagini ai operei” (Ingarden 85). Acestea sunt imagini plătuite, nu imagini senzoriale concrete așa cum își inchipuie cititorul. Doar în cazul reprezentării scenice, spectatorul receptează imagini concrete datorită jocului actorilor și a recuzitei.

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

Datorită schimbărilor 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 (ibidem: 89).

Completarea zonelor de incompletitudine este determinată de intenția operei propriu-zise. Uneori, însă, 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 sa lectorală, 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 a 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 unei excepționale, după cum pot văduvi o operă însemnată de tot farmecul” (ibidem: 91-92). Cu toate că opera literară poate fi concretizată în diferite ipostaze, din diferite perspective, R. Ingarden, însă, ia în considerare doar perspectiva estetică, pentru că doar acest tip de concretizări 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.

Cea de-a patra trăsătură care deosebete multiplele concretizări de opera însăși este temporalitatea. Pentru R. Ingarden opera este un obiect stratificat, succesiunea acestor părți-faze este prestabilă și nu are caracter temporal. În schimb, în procesul lecturii, realizarea diverselor ei părți este determinată temporal. Structura temorală

a concretizării se deosebește de structura succesiunii fazelor operei pentru că opera se citește, de obicei, cu întreruperi, grăbit sau lent.

Ultima distincție pe care o remarcă R. Ingarden se referă la poziția sau dispunerea concretizării și a operei în concretizare față de cititor. „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, și să lase altele mai în umbră, într-o concretizare mai cezoasă, neclară, potențială” (96). De regulă centrul de interes al cititorului este îndreptat spre startul obiectelor, după aceea stratul imaginilor și mai apoi stratul sunetelor și cel al semnificațiilor. Dar 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 sau cea a multiplicității sale arbitrare) 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. În acest context „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” (Eco, 1969: 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 (ibidem: 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, de exemplu, 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” (Wellek, Warren 71). Aceasta însă nu înseamnă o denaturarea a operei însăși – simțul limitelor interpretării, așa cum le stabilește U. Eco, trebuie să constituie axul tuturor lecturilor.

După C. G. Jung faptul că toate lecturile ajung, aproximativ, la aceleași interpretări se datorează supremației inconștientului colectiv asupra forțelor volitive conștiente. Modelul de interpretare al lui C. G. Jung, ca și cel promovat de structuraliști, oferă prioritate intenției operei. 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” (Groeben 105). Tot aici, reprezentantul cercului lingvistic de la Praga, J. 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 F. 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. Deci, 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, 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. W.P. Ker susține că nu avem nevoie de o istorie a literaturii, întrucât obiectele ei sunt mereu prezente și eterne. Într-adevăr „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” (Grati 260).

Lectura ca execuție este și 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” (Pareyson 341). În studiul *Introducere în teoria lecturii*, P. Cornea subliniază că cititorul are un triplu rol: de înțelegere, de evaluare și de cooperare.

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, dar 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, stabilirea unor raporturi, judecata de valoare (Crăciun 67). Lectura ca proces istoric interpretează și evaluează, operează cu criteriul 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 fi o istorie culturală, care înregistrează și stochează toate scrierile literare. Istoria literară se deosebește de istoria culturii pentru că are la bază criteriul estetic, care studiază doar operele literare cu o adevărată valoare estetică.

În fine, nu are 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 și orice lectură este acceptabilă. „Opera literară – conchide Gh. Crăciun - pare o construcție intrinsecă, suficientă sieși, dar ea nu se poate manifesta decât prin relații extrinseci, singurile care-i dau ființă” (116).

Referințe bibliografice

- Călinescu, Matei. *A citi, a (re)citi. Către o poetică a (re)lecturii* – cu un capitol inedit despre Mateiu I. Caragiale (2002), trad. din lb. engleză: Virgil Stanciu, Iași: Polirom, 2003.
 Cornea, Paul. *Introducere în teoria lecturii*. București: Editura Minerva, 1988.
 Crăciun, Gheorghe. *Introducere în teoria literaturii*. Chișinău: Editura Cartier, 2003.

- Coșeriu, Eugen. *Lingvistica integrală*. București: Editura Fundației Culturale Române, 1996.
- Eco, Umberto. *Limitele interpretării*. Trad. de Ștefania Mincu și Daniela Crăciun. Ed. a 2-a rev. Iași: Polirom, 2007.
- . *Opera deschisă*. București: Editura pentru literatura universală, 1969.
- Enciu, Valentina. *Introducere în teoria literaturii*. Suport de curs. Bălți: Presa universitară bălțeană, 2011.
- Grati, Aliona, *Dicționar de teorie literară. 1001 de concepte operaționale și instrumente de analiză a textului literar*, Chișinău: Editura ARC, 2018.
- Groeben, Norbert. *Psihologia literaturii*. Trad. de Gabriel Liiceanu și Suzana Mihalescu. Prefață de Gabriel Liiceanu. București: Editura Univers, 1978.
- Ingarden, Roman. *Studii de estetică*. Trad. de Olga Zaicik, pref. de Nicolae Vanina. București: Editura Univers, 1978.
- Iser, Wolfgang. *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic*. Trad. de Romanița Constantinescu, Pitești: Paralela 45, 2006.
- Jauss, Hans-Robert. *Experiența estetică și hermeneutica literară*. București: Univers, 1983.
- Pareyson, Luigi. *Estetica. Teoria formativității*. Trad. și prefață de Marian Papahagi. București: Editura Univers, 1977.
- Vianu, Tudor, *Estetica*, București: Editura Orizonturi, 2010.
- Wellek, Rene și Warren, Austin. *Teoria literaturii*. Trad. de Rodica Tiniș. Studiu introductiv și note de Sorin Alexandrescu. București: Editura pentru literatura universală, 1967.