

CRITICA ÎNTRE CONDIȚIA DE „MAGISTRATURĂ”, « CĂȚEA LITERARĂ » ȘI TĂMÂIEREA BÉATĂ

Radu Bagdasar*

Admitem existența unei duble veghi critice: cea internă, a autorului, integrată procesului genetic, și cea externă, post genetică, a profesioniștilor criticii. Prima condiționează calitatea operei, cea de a doua are mai degrabă rolul de a organiza ierarhia valorilor în peisajul literar.

Judecățile criticii externe sunt, statistic vorbind, factorul cu cel mai puternic impact asupra psihologiei creatorului și a genezelor prezente și viitoare, mai cu seamă la începuturile carierei autorului. Ceea ce este pe undeva normal ținând cont de rolul pe care fiecare dintre cei doi și-l arogă față de celălalt. Criticul este judecătorul, președintele tribunalului valorilor, autorul, în poziție de inferioritate, școlarul examinat căruia i se dă o notă. Judecățile criticului, om presupus cu o vastă experiență lectorială și spirit analitic de mare finețe, consistă în considerații directe și globale asupra muncii lui. Scriitorul o știe și de multe ori ține cont de conținutul lor. Dar critica de serviciu intervenind *post factum*, după ce cartea este terminată și publicată, nu are în mod natural decât rareori un impact asupra genezei ei. Totuși, în mod excepțional, o mână de autori – Henry James, D. H. Lawrence, W. H. Auden, Marianne Moore, John Crowe Ransom – procedează invers și rectifică a posteriori textele și sensurile pe care ele le-ar fi putut capătă în spiritul public în funcție de parcursul lor critic. James este atât de nemulțumit de felul în care opera lui fusese recepționată și înțeleasă încât face un lucru pe care după știrea noastră niciun alt scriitor nu-l mai făcuse până la el: își rescrie opera și precedă cele 23 de volume cu prefețe explicative distante uneori de decenii în raport cu prima publicare a textului respectiv. Prefețele sunt menite să delegitimeze mare parte dintre sensurile care li se atribuiseră de către critică.

În fapt, nu avem de-a face numai cu o critică a criticii în cadrul acestor inițiative insolite. Un alt motiv al revizuirilor consistă în faptul că, în principiu, pe măsură ce un artist înaintează în cariera lui, experiența, rafinamentul, simțul proporțiilor, originalitatea la toate nivelurile crește. Scriitorul nu este identic cu el însuși la începutul și la sfârșitul carierei. Conștient de acest lucru, el își revizuieste operele aliniindu-le cotei celei mai înalte pe care o atinsese. Este o a doua rațiune a revizuirilor *post factum*, în primul rând, cazul lui Henry James.

* Cercetător independent.

Ne putem întreba însă dacă creatorul integrează în comportamentul său stilistic măcar unele dintre observațiile criticii și, implicit, dacă ea are un impact asupra genezelor ulterioare. Îl ajută critica să escaladeze o treaptă valorică, să își amelioreze scrisul? Sunt efectele ei lineare, altfel spus, o critică pozitivă încurajează și tonifică scriitorul, iar o critică negativă îl descurajează, eventual îl stopează sec, temporar sau definitiv, în cariera lui literară, că în cazul lui Italo Svevo sau al lui John Steinbeck?

Dacă vorbim de o critică interioară, cea a scriitorului, și o critică exterioară, cea a profesioniștilor criticii, rezultă că spiritul critic al unui mare scriitor trebuie să fie de o severitate considerabilă, altminteri rezultatul n-ar fi la înălțime. Simțul critic al unui mare scriitor, care în mod logic trebuie să fie cât se poate de ascuțit și să controleze avântul înainte ca el să se stabilizeze într-o formă definitivă, se vedește finalmente drept ceva foarte fluctuant și fragil, ceea ce lasă un generos spațiu de exercițiu criticii exterioare. Iar atunci când verdictele ei cad, reacțiile sunt foarte diferite.

Așa se face că postura criticii în mentalul scriitorilor oscilează între demnitatea de „magistratură” (Francis Ponge) și cea de „cățea literară” (Vigny), de „eunuc” și exercițiu subaltern de stupiditate (Ionesco), Leviathan apocaliptic (Virginia Woolf), cerber (Henry James)... Criticul nu depășește în ochii detractorilor condiția unui „animal stupid”, „cel pentru care evidența este opacă”, care judecă ceea ce el nu poate face (Ionesco 1986, 197)¹.

Condiția ei naturală rămâne totuși, dincolo de reacțiile subiective ale autorilor criticați, cea enunțată de Francis Ponge: de magistratură literară, prima apreciere și reflectare a lucrării în oglinda socială. Criticul este un analogon al judecătorului de care împlicinatul, autorul, ros de îndoieli, are o teamă irepresibilă și citește cu voracitate tot ce se scrie despre el.

Ceea ce incită să ne interesăm de ea sunt indubitabilele efecte textogene și psihologice pe care ea le poate avea asupra autorilor și publicului. Relațiile cu autorii sunt complexe în raport cu natura mesajului critic, dar și cu factura autorului.

Intensitatea reacției la critică se distribuie pe o axă pe care la un pol se situează autorii refractari, care nici măcar nu citesc ce se scrie despre ei, gen George Eliot și autorii hipersensibili, gen Virginia Woolf, care nu numai că citesc tot ce se scrie despre ei, dar reacțiile lor – oscilând între beatitudinea indusă de elogiul și de presiunea nervoasă provocată de atacurile nu întotdeauna solid motivate. Reacțiile celor din urmă sunt disproporționate în raport cu afirmațiile, pozitive sau negative, din respectiva cronică. George Eliot este atât de sigură de forța scriiturii ei și legitimitatea prezenței sale în peisajul literar britanic încât refuză orice interferență

¹ Am precizat mai sus că afirmațiile radicale de acest tip aparțin epocii curentului negativist la care aderase Ionesco tânăr, la București, și că, în consecință, ele trebuie considerate cu multă precauție. Un principiu de critică se desprinde totuși din rândurile lui Ionesco, și anume, o critică solidă trebuie să se bazeze pe două lecturi, dintre care cea de a doua trebuie s-o uite pe prima.

a considerațiilor critice exterioare în deciziile ei scripturale. Ea „nu voia să citească niciodată recenziile critice, căci ceea ce se spunea în ele despre romanele sale o împiedica să scrie.” (Woolf, *A Writer's Diary*, 6 nov. 1919) Ionesco reunește în el însuși o instanță critică ascuțită și un scris care evoluează cvasi autonom, dincolo de vânturile criticii. Lăudat și mai ales jucat, instanța lui interioară nu îl scutește de sumedenii de a priori care îl năpădesc în accese:

[...] pentru că eram sigur că urma să fiu jucat, am avut din ce în ce mai multe dificultăți ca să scriu. Îmi spuneam: „Nu, asta nu poate să facă, asta nu se face în teatru. Atunci, cum o să fac pentru că n-avem decât un mic platou, pentru că nu avem decât patru sau cinci actori... .. (Ionesco 1996, 93–94)

Una dintre explicațiile formulei artistice ideale pe care personalitatea lui o constituie este faptul că, în prima lui tinerețe, debutase ca critic în România. Ochiul lui era exersat pe alți autori înainte de a și-l exersa pe el însuși. Iar complezența nu făcea parte dintre principiile lui.

[...] nu fiți indulgenți – indulgența este o lașitate – și nu vă temeți să afirmați sus și tare că producția noastră culturală este la nouăzeci și nouă la sută rizibilă și la unu la sută lizibilă. Nu mizați prea mult pe acest lizibil, ci mai degrabă pe ce este ilizibil. Când o să cădeți pe ceva ilizibil – adică încă necunoscut și care așteaptă să fie cunoscut pentru prima dată – să știți că acolo, poate, se găsește ceva interesant și durabil. Dar atenție: aceasta nu vrea să spună că trebuie să iei pietricele drept pepite de aur și să vezi în fiecare bălbăială o operă de geniu. (Ionesco, *Ibidem*)

Woolf se găsește la polul opus lui George Eliot și Ionesco, deși ea însăși practica cronică literară în paralel cu profesia de scriitoare. Când se abate asupra ei, critica se metamorfozează în Leviathan, forță apocaliptică care te poate reduce la neant. Stările lui Woolf oscilează episodic între paralizia mentală, boală și euforie în funcție de vânturile criticii. Când, în octombrie 1934, Wyndham Lewis, critic cu audiență în special în mediile universitare, o clasifică într-un articol – *Men without Art* – printre autorii „fără artă”, Virginia Woolf cade bolnavă de „maladia Windham”. Cu câțiva ani mai înainte, în primăvara lui 1921, nu mai putuse să continue *Camera lui Jacob*, copleșită psihologic de ploaia de ironii și complezența cu care era tratată în publicații de autoritate, precum *Westminster*, *Daily News* sau *Pall Mall*, atunci când nu era pur și simplu ignorată, ceea ce era și mai rău. La care se adăugau refuzurile editorilor transatlantici de a o publica. Virginia Woolf se teme că este „[...] demodată, bătrână, incapabilă de a progresa, nu am nicio lucrare majoră [...]”² Îndoielile o năpădesc: „[...] nu cumva opera mea e limpede ca

² Într-adevăr, *Daily News* o numise „o senzuală bătrânică” (*Jurnal*, 29 oct. 1922)

lumina zilei și reprezintă o cantitate neglijabilă?” (*A Writer's Diary*, 8 aprilie 1921). Mai târziu „doamna Woolf a scris o carte foarte lungă despre nimic”, „trăncăneala nesfârșită a unei minți burgheze afectate și pedante” (*A Writer's Diary*, 20 febr. 1937). Copleșită, Woolf hotărăște să nu mai scrie decât recenzii. În fapt, credem, este nehotărâtă între dorința de dobândi „reputația de a fi una dintre romancierile noastre de frunte”, de a se bucura de „popularity” („popularitate”), de a fi „interesting or obsolete” („interesantă sau demodată”) și condiția de autor comercial, aranșor de locuri comune, la care ar coborî-o a acest statut. Se întrebă angoasă, dar greșit, dacă „[...] a scrie pentru o jumătate de duzină de oameni în loc de 1500, va denatura impresia, dacă nu mă va face excentrică. Nu cred.” (*A Writer's Diary* 8 aprilie 1821), Woolf este atât de sensibilă la curenții contradictorii ai criticii încât își modifică textele pentru a li se conforma. „O notiță dojenitoare apărută astăzi în Lit. Sup. mă face, mai întâi, să modific radical *Valurile* și, în al doilea rând, să întorc spatele publicului. O simplă notiță dojenitoare.” (*A Writer's Diary*, 4 dec. 1930), recunoaște ea, nu fără o doză de candoare. Notă care nu o avantajează: creatorul trebuie să-și păstreze cumpătul atunci când furtunile critice se abat asupra lui și să se comporte ca singur suveran al invenției sale.

Insuccesul editorial sau de public al unei cărți, chiar fără considerațiile critice care l-ar motiva, poate avea efecte violente asupra autorului. Când *Doublure* apare în iunie 1897 într-o tăcere de moarte, Raymond Roussel este devastat:

Am avut impresia de a fi fost aruncat la pământ din înaltul unei culmi prodigioase de glorie. Zgâlțâiala a mers până la a-mi provoca un fel de boală de piele care s-a tradus printr-o roșeață pe tot corpul [...]. Din acest șoc a rezultat mai cu seamă o îngrozitoare maladie nervoasă de care am suferit foarte multă vreme. (Roussel, 1963, 29)

Roussel a fost unul dintre autorii care au întâmpinat cele mai mari dificultăți în a se impune –, și nu fără motiv. Artificialitatea și cerebralitatea seacă a construcțiilor lui explică respingerea de către public. Așa se face că epuizarea primei ediții din *Impressions d'Afrique*, cu toate că tirajul nu era foarte mare, a durat douăzeci și doi de ani. Un record absolut!

Prin calitatea sa naturală de judecător, criticul se poziționează ca autoritate superioară lectorului, un fel de profesor *ex cathedra*. Mai mult decât atât, când este negativ „cel ce critică pare întotdeauna mai talentat decât cel ce admiră...” (Sabato, 25 iul.); acesta vede defectele acolo unde autorul însuși nu le-a văzut.

Efectele criticii – pozitivă sau negativă – nu sunt lineare. Chiar când este binevoitoare, critica nu este întotdeauna benefică pentru destinul autorului. Dacă are darul de a-l euforiza pe autor, [l’]„enivrer” – termenul aparține lui Marcel Pagnol – ea poate avea un efect de plafonare și tasa curba ascendentă a evoluției artistului. Elogiile îi pot chiar paraliza o vreme pe hipersensibili. Copleșită de ele, Woolf se blochează. Surprinsă de cronica favorabilă a romanului *Anii*, publicată de

„The Observer” în martie 1937, roman de care se îndoiește și căruia îi consacră o trudă de trei ani, Woolf este paralizată cerebral și nu poate continua lucrul la *Trei guinee*³. Orice emoție puternică, pozitivă sau negativă poate inhiba dinamica mentală normală, dar, în general, elogiile se comportă ca un galvanizator al imaginației. Finalmente Woolf se dezvăluie cu mai multă sinceritate: „Ce rost are să pretind că sunt indiferentă la critică, atunci când elogiile categorice, deși atenuate de reproșuri, îmi dau un asemenea impuls încât, în loc să mă simt secătuită, mă simt dimpotrivă copleșită de idei?” (*A Writer's Diary*, 11 mai 1927)

Din punctul de vedere al criticului, admirația béată ca subspecie a criticii elogiioase este riscantă: ea poate fi asimilată „blândeții sau prostiei”. După Ionesco, „orice critică favorabilă are aerul unei critici de complezență în cel mai bun caz, când n-are aerul de naivitate, de lipsă de subtilitate, de candoare ridicolă sau de entuziasm necontrolat [...]” Împinsă prea departe admirația revine la o autonegație a criticii, ca atare: „orice critică favorabilă pare lipsită de spirit critic.” (Ionesco, *Ibidem*)

Puțini autori de mare audiență reușesc să-și mențină luciditatea față de corul de tămâieri și să nu eșueze în mediocritate comercială. Cei cu adevărați mari, conștienți de pericolul anesteziant al spiritului critic pe care elogiile îl prezintă se substituie ei înșiși criticii. Se leagă de catarg și își astupă urechile, precum Ulise ca să nu se lase antrenați de sunetele melodioase ale criticii encomiastice. În culmea gloriei, cunoscut deja în toată Italia și în restul Europei, Goldoni reușește să se sustragă corului și să formuleze o judecată justă asupra propriei piese *Copilul pierdut și regăsit al lui Arlechin*, în ciuda succesului ei de public: „Defectul ei principal este cel al neverosimilității; este ratată sub toate raporturile; am judecat-o întotdeauna cu sânge rece și nu m-am lăsat niciodată sedus de aplauze.” (Goldoni 1987, 202) Marii autori își mențin după cum se vede luciditatea filtrând alegațiile criticii și știind să extragă adevărul pur din ele. Fenomen absolut logic, dat fiind că luciditatea critică condiționează calitatea rezultatului și deci legitimează poziția de autor major a creatorului exigent cu el însuși.

³ Cu timpul își va lua însă anumite distanțe în raport cu critica și va deveni mai „călită”, mai relativistă cantonându-se într-un „sentiment calm, liniștit”. S-ar spune că blindajul afectiv, reziliența, face parte din ceea ce am numit capacitatea de ameliorare a scriitorului pe firul experienței lui artistice. Pentru că două săptămâni mai târziu Woolf este „pălmuită de Edwin Muir în „The Listener” și de Scott James în „Life and Letters”. „*Anii* este moartă și dezamăgitoare” spune primul, confirmându-i ceea ce credea ea însăși : „această budincă de orez de carte este [...] un eșec lamentabil.” (*Jurnal 2 aprilie 1937*) Trei zile mai târziu, răsturnare spectaculară de situație când un alt critic, Maynard (John Maynard Keynes), scrie că *Anii* este cartea ei cea mai emoționantă, în fapt „mai umană decât oricare dintre cărțile mele», iar una dintre scenele ei, între Eleanor și Crosby, „depășește *Livada cu vișini* a lui Cehov”. Finalmente cartea a avut un frumos succes în America. Dar și acolo a fost pălmuită și chiar „decapitată” de W. Lewis și dra Stein.

Critica externă negativă pare, în mod paradoxal, mai puțin dăunătoare pentru autor, căruia nu-i permite să se culce pe laurii reputați și îl obligă să rămână vigilent, ba chiar să devină și mai exigent cu calitatea propriei producții, ca în cazul lui Henry James, Joyce, Haruki Murakami etc.; evident, cu excepția autorilor hipersensibili la critică, ca Woolf, pe care îi poate năuci și scoate din circuit pentru o vreme. Cum am spus, critica negativă oferă un ascendent criticului în raport cu autorul pentru că

[...] pare imediat inteligentă, cu condiția să fie redactată cu un minimum de abilitate, ea are aerul de a fi fost scrisă de cineva competent, subtil și profund, pe scurt de cineva cu care nu merge oricum și care a văzut multe altele. (Ionesco 1986, 175)

Performanța psihologică a lui Murakami este superioară celei a lui George Eliot: citește tot ce se scrie despre el, reușește să-și mențină echilibrul interior și mai mult decât atât – iar asta ni se pare tipic japonez – parvine să convertească veninul critic extern în energie creatoare. „Că sunt criticat, că sunt sărbătorit, că sunt bombardat cu roșii stricate sau că mi se aruncă flori, ce importanță. Doar așa pot scrie – și trăi.” (Murakami 2019, 122) Acesta afirmă răspicat că criticile negative l-au ajutat. Calificat drept „vânător de zestre”, „escroc”, „fals”, „[...] în mediul literar, cei care urlau „nu” la lucrările mele erau mai numeroși cu o strivitoare majoritate decât cei care spuneau „da.” (Murakami 2019, 64) Cărțile lui suscitau la critici un imens dezgust. În raport cu respectivele critici, Murakami dezvoltă o reacție inteligentă: „este mai bine [...] să susciți reacții virulent negative decât să fii lăudat cu platitudini călduțe.” Iar argumentul, perfect valabil, cade imediat „Trebuie să înoți contra curentului pentru a ajunge la sursă”, scrie poetul polonez Zbigniew Herbert. „Ceea ce curge cu puhoiul, sunt numai gunoaiele.” (*ibidem*, 65) Iar Murakami are dublu dreptate. Principiul exprimat de Herbert este valabil pretutindeni în lume, dar mai cu seamă în Japonia unde, spre deosebire de Europa sau alte părți ale lumii, norma, regulile tradiționale au o forță irezistibilă.

Culmea este că, în perspectiva timpului, critica negativă are obiectiv dreptate într-o proporție copleșitoare de cazuri. Dacă judecăm după statisticile produse de eseistul Jean Larinotte, într-o lucrare care datează deja de prin anii 1930, 80% din titlurile publicate într-un an dispar chiar în anul apariției lor, 10% au încă succes după doi ani, 6%, după șase ani, 2%, după zece ani, 0,2%, după douăzeci de ani și abia 0,002, la capătul a o sută de ani. Criticul negativ are dreptate deci în 80% din cazuri în imediat și în 99,998% după un secol.⁴

⁴ Eugène Ionesco care citează aceste date, vorbește în cunoștință de cauză pentru că făcuse, la începutul carierei lui prin anii 1930, critică și nu teatru. Culegerea de cronici și de articole pe care a publicat-o mai târziu este constituită aproape în întregime din cronici negative, al căror pronostic nu s-a adevărat însă în marea majoritate a cazurilor.

Eroarea criticii negative este de a-i fi atins și pe giganți, pe cei 0,002%. Mai toți marii autori, un număr neașteptat de mare – Corneille, Molière, Byron (pentru *Don Juan*), Balzac, Stendhal, Flaubert, Charlotte Brontë, Joyce, Bernard Shaw, Marcel Pagnol ... – au fost vitriolați de critică. Marele sacerdot al criticii secolului al XIX-lea care a fost Sainte-Beuve denunță absența geniului la Balzac, Stendhal, Baudelaire. În ceea ce privește cauzele, multiple, ale fenomenului, după Sabato, ele pot fi justificate substanțial până la un punct – Corneille, Byron, Hugo sau Stendhal au defecte reale de fond sau de formă –, dar cauzele pot fi și fi ignoranța sau ranchiuna, ca în cazul lui Sainte-Beuve. Autor ratat de poeme și povestiri – exact ceea ce pretinde Ionesco despre critici în general –, Sainte-Beuve era mic de statură⁵, nu prea frumos, și, în consecință, respins de femei. Victor Hugo, cu care Sainte-Beuve era totuși prieten și cu care participa la reputatul cenaclu al lui Charles Nodier de la Biblioteca arsenalului, notează în carnetele sale în 1876: „Sainte-Beuve nu era poet și n-a putut niciodată să-mi ierte acest lucru”⁶.

În secolul al XX-lea, amintim tribulațiile unui Joyce, Ibsen, Bernard Shaw, Marcel Pagnol, copleșiți de imprecății, iar Joyce de-a dreptul interzis mulți ani într-o Anglie puritană și în Statele Unite. Ionesco reproșează criticilor în *Impromptu din Alma* „dogmatismul, incomprehensiunea artei, refuzul lor de a înțelege teatrul” (*ibidem*, 156) „Oaia lui neagră” sunt „criticii militanți” și dogmatici (Bartholomeu I și Bartholomeu II) care, după al Doilea Război Mondial, coboară teatrul la condiția unui instrument de propagandă a marxismului, cauzând grave prejudicii morale genului. Îmbătați de senzația de putere pe care le-o conferă rolul de „judecători” culturali, mici burghezi devorați de ambiții politice disproporționate, de arbitri atotputernici ai lumii culturale [...], pentru ei teatrul ar trebui să fie instrumentul politicii lor iar autorii ar trebui să urmeze consemnele lor.”⁷ (*ibidem*) Acest tip de critici, obnubiți de criteriile care n-au nimic de-a face cu literatura, nu numai că se înșală aproape sistematic în judecățile lor⁸, dar doresc să impună domeniului o dictatură ideologică iar în ultimă instanță să-l transforme într-un vulgar instrument de propagandă. Dintr-o instanță arbitrală în materie de competență și finețe a analizei, argusul critic marxist devine o plagă: busculează ierarhiile valorice reale și seamănă confuzia în spiritul lectorilor, plasându-se pe palierul cel mai de jos al criticii, degradată la condiția unei cenzuri ideologice.

⁵ Ceea ce nu l-a împiedicat să fie amantul soției lui Hugo, Adèle Foucher, frustrată ea însăși de multiplele aventuri ale soțului ei și animată probabil de dorința de revanșă. Trebuie spus că Hugo, ca și Maupassant, era un erotoman impenitent.

⁶ *Choses vues 1870–1885*, Paris, Gallimard, folio, 1972, p. 391.

⁷ Ceea ce se întâmplă în Uniunea Sovietică și în sateliții ei din estul Europei.

⁸ Atacul principal este dirijat contra lui Barthes, autor al unei „costumologii” în teatru „totodată pedantă, doctorală și simplistă, rudimentară, căci el descoperea lucruri care fuseseră descoperite de multă vreme [...]” (Ionesco 1996, 157)

Există o explicație a erorilor criticii în general? Dacă luăm în considerare faptul că marele scriitor este un om care aruncă o bombă conceptuală în spațiul public, ceva cu totul revoluționar, inovator, criticul care este în principiu o persoană cultivată și dotată cu spirit analitic, dar, cu certitudine, nu un geniu, are șanse să nu identifice originalitatea funciară și, în consecință să se înșele. Decalajul de perspicacitate este o primă explicație a erorilor criticii externe.

O a doua explicație sunt rutinele, obișnuința, a căror forță este sistematic subestimată. Dacă privim lumea editorială actuală – iar editorul este mi întâi un critic-evaluator –, constatăm cu dezolare în ce punct lipsa de criterii judicioase, logice, incompetența gravă fac ravagii. Conjugată cu masa de indivizi de măruntă anvergură intelectuală care se busculează la porțile editurilor aceasta creează o atmosferă, un lichid amniotic, nu numai mediocru dar în același timp exclusivist. Editorii sunt incapabili să identifice forța epistemologică și originalitatea unei lucrări condamnând în același domeniu la o interminabilă expansiune pe axa diversității mărunte, de detaliu conformist. Așa se face că unele capodopere poartă din naștere stigmatul respingerii.

Marele pericol actual este însă tratamentul de text. Perceput ca o facilitate extraordinară, el ascunde o capcană fatală pentru viitorul literaturii. Tratamentul de text a simplificat la un asemenea punct munca fizică (scris și corecturi) a scriitorului, încât volumul producției scriitoricești s-a triplat în spațiul câtorva ani. Implicit, reflexia investită pe unitatea de text s-a diminuat dramatic. Atrăși în mod irezistibil de publicarea cât mai rapidă, laurii și avantajele materiale care decurg de aici, tinerii scriitori lansează pe „piață”, cu o cadență de mitralieră, volum după volum, a căror singură virtute sunt câteva abilități expresive, comparabile cu cele ale unui avocat sau deputat din Parlament, și o anumită fantezie anecdotică minoră. Viziunea filosofică, gândirea în profunzime a fenomenologiei sociale au atins limita extincției. Există încă scriitori de succes, dar nu mari scriitori. Or, a obține grațiile publicului înseamnă a se alinia gustului comun, mediu, deci a aluneca în mediocritate. Henry James n-a avut niciodată succes de public, dar s-a situat pe podiumul cel mai înalt al valorii scriitoricești: cel de model, de „scriitor pentru scriitori”. Succesul de public, fără a fi monolitic negativ, este suspect. Dar toate acestea țin, din păcate, de trecut. Spiritul flaubertian, al acribiei de conținut și formă împinse la extremă, care a influențat zeci și zeci de scriitori de primă mărime în Europa și America timp de mai bine de un secol riscă să dispară și odată cu el marea literatură.

Dar acest tsunami productiv are și un al doilea efect pervers. Înecat de masa a ceea ce i se propune, editorul, care este și primul critic extern al unei opere, devine, prin forța obișnuinței, sclavul tiparului general al textelor cu care se confruntă. Iar rutina, obișnuința au o inerție de necrezut. Dacă privim lumea editorială actuală constatăm cu dezolare la ce punct lipsa de criterii judicioase, logice, incultura, incompetența gravă fac ravagii. Conjugată de cealaltă parte a barierei cu masa de

indivizi de măruntă anvergură intelectuală, cu o cultură indigentă și o capacitate de reflexie de „cumătră de cartier” care se busculează la porțile editurilor aceasta creează o atmosferă, un lichid amniotic nu numai mediocru dar în același timp exclusivist. Editorii, care sunt primii critici ai unei lucrări, sunt incapabili să identifice valoarea, forța epistemologică și originalitatea unei lucrări, condamnând în același domeniu, la o interminabilă expansiune pe axa diversității mărunte, de detaliu conformist. Așa se face că unele capodopere poartă din naștere stigmatul respingerii așa cum am văzut cu Sainte-Beuve et clasicii din secolul XIX, cu criticii Virginiei Woolf, ai lui Joyce, respins de șaizeci de editori, cu un tiraj ars în întregime de un particular, sau Barnard Shaw.

Pe de altă parte, judecând noul după criteriile vechiului – criticul are prin forța lucrurilor în bagajul intelectual o dominantă de opere ale trecutului – misiunea criticii de a detecta valoarea, originalitatea, capodoperele inovante estetic și de a le promova eșuează cel puțin în parte. Ernesto Sabato amintește pertinenta remarcă a lui Jean Paulhan:

Referindu-se la critica secolului trecut, Jean Paulhan semnalează faptul că au existat tot felul de critici, înțelepți sau moraliști, esteți sau exagerați care aveau o singură trăsătură comună: se înșelau. Într-adevăr: n-a existat un singur mare artist, un singur mare scriitor din secolul XIX care să nu fi fost condamnat inițial de cei mai buni critici. (Sabato 1988 25 iul).

O altă cauză frecventă a erorilor de diagnostic ni se pare judecata după criterii și umori foarte personale. Capacitatea de a se debarasa de sine însuși, de a îmbrăca haina neutralității nu este la îndemâna oricui, iar obiectivitatea și echidistanța subiectivă care fac marca criticului autentic, nu întotdeauna se întâlnesc. Umori personale, pe care etica profesională ar trebui să le cenzureze, interferează cu judecata obiectivă. „Resentimentul, gelozia ori invidia, precum și orice pasiune negativă nu pot fi înlăturate și oricum, n-au nimic de-a face cu logica”, continuă Ernesto Sabato (*ibidem*). Modelele vechi sunt și ele de incriminat chiar dacă reflexul de a judeca prezentul după modelele trecutului există în fiecare dintre noi. Începând însă din anii 1970, când Alvin Toffler a revelat inoperaționalitatea trecutului în judecățile asupra prezentului și viitorului („viitorul se prăbușește peste noi”), acest criteriu s-a precarizat, fără să dispară însă complet. Cum poliția are propria ei poliție, trebuie să existe și o critică a criticii care să o curețe de zgura tuturor alterărilor și a devianțelor de la propria-i misiune. În caz contrar ea nu mai îndeplinește niciun rol sau îndeplinește un rol negativ.

Sursa principală a erorilor criticii ni se par însă grupurile de influență mediocratică. Cum scriitorul de valoare este un „gêneur” (Cioran), un individ care surclasează suveran mica lume a criticii, pentru criticii mediocrați al căror obiectiv este acapararea pozițiilor cheie în lumea instituțională literară și acțiunea concertată

în acest scop, în haită, autorul veritabil original, devine „l’homme à abattre”. El nu ține cont de convenții, de interesele de grup și personale, de sensibilitățile politice și se legitimează pe bună dreptate drept „gêneur” (pentru mediocrați). Chestionat asupra cauzelor „gafelor” monumentale ale criticii, Ernesto Sabato acuză

[...] lipsa de experiență, de vedere de ansamblu, de sensibilitate și de talent, dat fiind că numai cei ce se aseamănă se înțeleg. Schumann poate reunoaște cu generozitate geniul lui Brahms, lucru pe care nu l-ar putea face un tânăr clarinetist care scrie într-o gazetă despre muzică (*ibidem*).

Sabato face aici aluzie la raporturile între omul de valoare și individul șters, conștient de propria-i mediocritate. Paradoxul este că nu individul de valoare vrea să-l stigmatizeze pe cel nul, ci invers, individul nul, asociindu-se cu cei de același acabit, vrea să elimine din câmpul prestigios individul de valoare. „Complotul bubei”, ar fi spus Arghezi.

Efectele textogene ale criticii în literatură sunt importante. Critica romanului *La Recherche de l’Absolu* semnată de Sainte-Beuve l-a determinat pe Balzac să scrie o replică a romanului *Volupté: Le Lys dans la vallée*, mai puternică și cu rezonanțe în posteritate mai importante decât *Volupté*. Așadar, o critică, chiar când este negativă poate fi pozitivă prin efectele ei.

Alteori, scriitorii anticipează încercând să țină cont în strategiile lor creatoare de reacțiile posibile sau ale criticii. Henry James recunoaște că *Un Pelerin pasionat* (1870) și două alte compoziții care i-au urmat, *Madame de Mauve* (1874) și *Madona viitorului* (1873) sunt

[...] ca niște prăjituri ispășitoare aruncate instinctiv Cerberului internațional care era în facțiune, cu aerul redutabil [...]. Cerber ar fi fost, pentru tânăra noastră conștiință artistică, gardianul cărților internaționale, spiritul critic rătăcitor, dezincarnat, privind cu un ochi rătăcitor tentativele viclene de a substitui romanescului american realul american (James 1980, 211).

Ionesco recunoaște în cartea sa *Între Viață și Vis (Entre la Vie et le Rêve*, p. 103) că un critic, Morvan Lebesgue, l-a făcut să ia cunoștință de tema proliferării – una dintre temele lui privilegiate – încarnată în *Amédée sau cum să te debarasezi de el, Rinocerii, Scaunele* și alte piese. În spatele temei se ascunde „angoasa”, „forțelor incontrolabile [care] preiau controlul, că totul explodează la un moment dat.”

Critica este finalmente o armă cu două tăișuri. Este mai utilă scriitorului când este moderat negativă pe baza unor judecăți obiective, ajutându-l să se amelioreze fără să-l strivească psihologic și să-i stingă tonusul creator, cazul lui Joyce, decât când îl tămâiază în mod mai mult sau mai puțin gratuit. Pentru că, în acest caz, îl îmbată pe scriitor, îi diluează exigențele estetice, iar în ultimă analiză îl poate

distruge ca scriitor major, incitându-l la stagnare și împingându-l în categoria mediocrilor. Am arătat anterior că scrierile de debut ale lui Joyce *Stephen Eroul* și *Oamenii din Dublin*, au fost, amândouă un dublu eșec: de public și de critică. După J. C. Oates, printr-o înlănțuire causală, dacă *Stephen Eroul* ar fi fost publicat, *Portretul artistului*, care are și el ca subiect limbajul n-ar fi putut fi scris pentru că *Stephen ...* i-ar fi absorbit materia. Iar fără această carte, tot după Oates, „este dificil de imaginat geneza lui *Ulise*.” Concluzie logică: fără aceste eșecuri, Joyce ca mare scriitor, n-ar fi existat. Menirea criticii nu este de a fi complezentă, încurajatoare sau dimpotrivă, distrugătoare, eventual pentru motive ideologice – nivelul cel mai de jos al mizeriei intelectuale –, ci pentru a formula judecăți obiective, impregnate de un simț vizionar al posibilului. Trebuie să-l ajute pe creator să amelioreze calitatea artei sale.

Așa se face că, în loc de a fi mulțumită, Woolf este îngrijorată de judecățile elogioase ale soțului ei, Leonard, la adresa *Grădinilor Kew*, căreia ea îi găsea defecte. Scriitoarea își aduce aminte că „după cum spunea odată Sydney Waterlow, partea cea mai îngrozitoare a profesiunii scriitoricești este faptul că te încrezi prea mult în elogii.” (*Jurnal*, 12 mai, 1919) Elogiile anesteziază în general simțul critic al autorului însuși care joacă un rol de jandarm antimediocritate și participă la constituirea valorii unei opere. Și deși ele reprezintă un catalizator, un factor euforizant și tonifiant absența lor nu-l blochează pe scriitor, fire robustă, obișnuită să înfrunte judecățile negative și să surmonteze adversitățile. „Fără încurajarea laudelor mi-este greu să mă apuc de scris dimineața, dar deprimarea nu durează decât o jumătate de oră și, îndată ce încep, uit totul. [...] Esențialul rămâne plăcerea pe care mi-o produce scrisul”, adaugă aceeași Virginia Woolf (*ibidem*),

Câteodată periodicele literare își depășesc rolul și exercită presiuni intruzive, cerând modificări ale conținutului materialelor pe care le publică în paginile lor. Amintind, în timpul unei întrevederi cu Virginia Woolf, circumstanțele publicării romanului său *Far from the Madding Crowd*, Thomas Hardy s-ar fi exprimat destul de critic asupra lor, conchizând: „După părerea mea, nu este bine ca un roman să apară în asemenea condiții. Începi să te gândești la ceea ce e bine pentru revistă și nu la ceea ce e bine pentru roman.” (Woolf, *A Writer's Diary*, 25 iulie, 1926)

Efectele paradoxale ale criticii pot fi ilustrate prin cazurile Balzac sau Joyce asupra cărora critica negativă a avut în efect invers celui așteptat: i-a făcut să se obstineze, le-a dat forța de a persevera și de a ameliora calitatea scrisului, deschizându-le, largi, porțile reușitei și în ultimă analiză salvându-i de mediocritate și uitare. Putem conchide că marele Joyce este nu numai fiul eșecului, dar, într-un anume sens, și un produs paradoxal al criticii negative. Sydney Waterlow, care nu era lipsit de talent, reprezintă cazul opus. Scăldat în laude de critică, nu a mai progresat, căzând ulterior definitiv în uitare.

Dacă critica, inclusiv cea negativă, este în mod indubitabil utilă, efectele ei sunt complexe în funcție de valoarea scriitorului, de structura lui psihologică, de

epocă. Cum Virginia Woolf fusese și critic literar, ea însăși formulează soluția unei critici pe de o parte obiective, echidistante față de autor și de operă, care să-l ajute pe cel dintâi să-și amelioreze scrisul fără să-l strivească psihologic. Ea trebuie să doteze spiritul autorului cu un fel de santinelă axiologică: „Compun fiecare frază ca și cum ar urma să fie judecată de trei magistrați”, conchide Woolf în prelungirea acestui principiu.

La celălalt capăt al lumii, bombardat adesea de critici negative, „trădat de cei pe care îi considera apropiați”, „copleșit de insulte”, Murakami adoptă o atitudine care nu poate fi calificată decât confuceeană, înțeleaptă.

„De fiecare dată când eram confruntat cu aceste incidente supărătoare aveam grijă să observ aspectul precis și comportamentul tuturor celor care erau implicați. Căci dacă trebuie să suferi aceste dezagremente, cel puțin să tragi profit. (La ceva nenorocirea e bună!) Bineînțeles, eram rănit, deprimat, dar știu de acum înainte că acest gen de experiență a hrănit munca mea de scriitor. [...] aceste experiențe ingrate sunt cele de care îmi amintesc cel mai bine. Cele pe care mi-ar plăcea să le uit. Poate pentru că de la ele am învățat cel mai mult”. (Murakami 2019, 149)

Criticile pe care le-a întâmpinat l-au ajutat să-și complexifice romanele, să realizeze latura sumbră a existenței sociale introducând personaje negative, să încrucișeze mai multe destine, să imprime o fluiditate crescută dezvoltărilor, să introducă mai multe personaje secundare ilustrând diversitatea uimitoare a menajeriei umane de pe planetă. Toți creatorii ar trebui să dispună de capacitatea de a considera criticile care li se adresează cu un ochi detașat, înțelept, ca Murakami: să știe să convertească criticile judicioase în calitate a operei.

După opinia noastră, critica, separată de creație, este definită printr-o inteligență specială. Inteligența creatorului, care include și ea o puternică dimensiune critică, nu este identică totuși celei a criticului care conține o distanțare, o obiectivare pe care autorului, fiind vorba de el însuși, îi este mai dificil să și-o asume.

Singurul defect al criticii externe este că ea cade *post factum*, după geneză, și în consecință poate ameliora stilul ulterior al scriitorului, deci genezele următoare, dar nu și pe cea căreia i se adresează. Rolul ei în sincronie cu elaborarea genetică este adoptat de propriul simț critic al autorului – este suficient să ne gândim la obsesia maniacală a perfecțiunii la Flaubert –, apoi de amici, de soții, de colaboratori. Începând din zorii secolului al XVII-lea, saloanele literar-intelectuale, iar mai târziu, cenaclurile, cafenelele, redacțiile s-au substituit în parte jandarmului critic.

Critica, autentică, obiectivă, dincolo de mode, de bisericuțe, de orgoliile personale joacă un indispensabil rol igienic, de santinelă a valorii atunci când este competentă, anticipativă, amabilă fără să fie complezentă. Când ea nu acompaniază (suficient) geneza, riscul eșecului devine iminent. Concluzia este că spiritul critic, echilibrat, grefat pe o vastă cultură permițând referințe multiple este o condiție a calității.

Referințe bibliografice

Goldoni, Carlo (MCMLXXXVII), *Mémoires pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, Paris: Mercure de France.

Ionesco, Eugène (1986), *Non*, Paris: Gallimard.

Ionesco, Eugène (1996), *Entre la Vie et le Rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Paris: Gallimard.

Woolf, Virginia (1965), *A Writer's Diary*, Edited by Leonard Woolf, London: The Hogarth Press.

Abstract: The text discusses the roles of internal and external critique in the development of a literary work. On one hand, the creator's intelligence, which also includes a strong critical dimension, is not identical to that of the critic, whose perspective entails a distancing and objectification that the author, considering it's their own work, finds more challenging to adopt. The only drawback of external critique is that it arrives post facto and can only enhance the writer's future style — thus benefiting subsequent creations, but not the one it critiques. Authentic critique plays an indispensable role as a guardian of value when it is competent, anticipatory, and constructive without being indulgent. The conclusion is that a balanced critical spirit, grounded in a broad culture allowing for diverse references, is a prerequisite for quality.

Keywords: *internal and external critique, Eugène Ionesco, Woolf, Murakami, Sabato.*