

Desenul din covor

Puțini scriitori au îndrăznit să trateze literar – așa cum a făcut-o Henry James în *Desenul din covor*¹ – spinoasa și ineputabilă chestiune a relațiilor scriitorului (deci ale textului) cu criticul său. Fără a se limita la simpla constatare a eșecului demersului critic (învinuit că pierde întotdeauna din vedere un anume conținut insesizabil al literaturii), James afirmă două principii contrare reprezentărilor obișnuite ale artei literare: pe de-o parte, există cu adevărat „ceva” de descoperit în orice operă, și este sarcina legitimă a criticii s-o facă, iar, pe de altă parte, acest „secret” nu e ceva infailibil sau de natură superioară și transcendentă, care ar impune o tăcere plină de reculegere. Metafora jamesiană foarte concretă a „desenului” (sau figurii) din covor („un lucru tot atât de concret, insistă el, ca pasărea în colivie, momeala în cârligul undiței, bucățica de brânză în cursa de șoareci”²) impune ideea că trebuie căutat în literatură ceva ce încă nu a fost descris.

Criticul descumpănit îl întreabă pe scriitorul care tocmai îi spusese că, în ciuda întregii sale subtilități de hermeneut rafinat, a lovit întotdeauna pe „alături cu o siguranță fără pereche” și n-a înțeles niciodată sensul adevărat al demersului său literar: „– Dar ca să grăbim o naștere anevoioasă, n-ați putea da un indiciu unui confrate? (...) – Asta e numai fiindcă n-ați întrezărit-o niciodată, răspunde scriitorul. Altfel, aspectul de care e vorba ar deveni curând atât de vizibil încât, de fapt, nici n-ai mai vedea altceva. Pentru mine e la fel de palpabil ca marmura acestui șemineu.”³ Atins în onoarea sa profesională, criticul insistă, enunțând conștiincios toate ipotezele critice disponibile: „E un fel de mesaj ezoteric [...] sau un fel de filozofie”, întreabă el, convins că în texte trebuie căutată expresia unei profunzimi depășind evidența. „E ceva în legătură

¹ Henry James, *Desenul din covor*, Minerva, București, 1986, trad. de Georgeta Pădureleanu.

² *Ibid.*, p. 14.

³ *Ibid.*, pp. 13-14.

cu stilul sau gândirea? Un element de formă sau de fond?”, continuă criticul, reluând tăbăcita dihotomie dintre fond și formă. Apoi, evocând ipoteza formalismului pur: „Afară doar [...] dacă nu cumva e un joc al stilului, al lexicului. Poate e o preferință pentru litera P [...] Pară, poveste, prunc – ceva de genul ăsta?”. „Există în opera mea o idee fără de care n-aș da un ban pe tot ce am scris. Este concepția cea mai subtilă și cea mai deplină din toată gândirea mea¹; [...] ceva care se află în textura de bază a ansamblului; ceva cum ar fi desenul complicat dintr-un covor persan”². „Combinăția reușită” a „figurilor desenului” în toată „splendida lor complexitate” a rămas până acum, precum scrisoarea furată din poveste, expusă tuturor privirilor și totuși invizibilă: „Eu nu numai că n-am luat nici cea mai mică precauție ca să păstrez taina, insistă scriitorul lui James, dar nici nu mi-am închipuit vreodată că se va întâmpla așa.”

Critică a criticii și a premiselor ei curente, *Desenul din covor* ne invită să regândim întreaga chestiune a perspectivei critice și a fundamentelor estetice pe care se bazează. În timp ce caută cu înfrigurare secretul operei, criticul jamesian nu se gândește nicio clipă să pună în discuție natura întrebărilor pe care le adresează textelor, să renunțe la prejudecata majoră – cea care, de fapt, îl orbește: ideea, cu rol de premisă critică indiscutabilă, că opera literară trebuie descrisă ca o excepție absolută, o izbucnire imprevizibilă și izolată. În privința aceasta, critica literară practică un monadism radical: o operă unică și ireductibilă constituie o entitate perfectă și nu poate fi măsurată și raportată decât la ea însăși, fapt ce îl obligă pe critic să privească ansamblul textelor care formează ceea ce se numește „istoria literaturii” doar ca pe o simplă succesiune aleatoare.

Sensul soluției pe care James o propune criticului, „desenul din covor”, acea figură (sau compoziție) ce nu apare decât atunci când forma și coerența ei fășnesc dintr-odată din încâlceala și aparenta dezordine ale unei configurații complexe, nu trebuie nicidecum căutat în altă parte, în afara textului, ci pornind de la un alt punct de vedere

¹ *Ibid.*, p. 12.

² *Ibid.*, p. 21.

asupra covorului (sau textului). Astfel, dacă – schimbându-ne perspectiva critică – acceptăm să luăm o oarecare distanță față de textul însuși, spre a observa compoziția covorului în ansamblul ei, și comparăm formele recurente, asemănările și deosebiri față de alte forme, dacă ne străduim să vedem întregul covor ca pe o configurație coerentă, vom ajunge până la urmă să înțelegem particularitatea motivului specific pe care îl căutăm. Prejudecata despre starea funciară de izolare a textului ne împiedică să luăm în considerare – cu termenul folosit de Michel Foucault – ansamblul configurației căreia îi aparține, adică totalitatea textelor, operelor, dezbaterilor literare și estetice cu care intră în rezonanță și în corespondență, și care îi fundamentează adevărata unicitate, originalitatea sa reală.

A ne schimba modul de a privi opera (covorul) presupune a alege alt punct de observație. În acest sens, continuând metafora lui Henry James, „splendida complexitate” a operei misterioase și-ar putea afla temeiul în totalitatea, invizibilă și totuși la îndemână, a tuturor textelor literare printre care – dar și împotriva cărora – opera a putut să se ivească și să existe, totalitate compusă din fiecare carte apărută în lume. Tot ce se scrie, tot ce se traduce, se publică, se teoretizează, se comentează, se celebrează constituie un element al acestei compoziții. Nicio operă nu poate fi descifrată ca „desen” decât pornind de la compoziția în ansamblu, coerența sa nu poate fi deslușită decât în legătură cu întregul univers literar. Operele literare nu se manifestă în toată unicitatea lor decât pornind de la totalitatea structurii ce le-a îngăduit să se ivească. Fiecare carte scrisă în lume și declarată literară nu este decât o părticică infimă din imensa „combinație” a întregii literaturi mondiale.

Așadar, tocmai ceea ce poate părea cu totul străin de operă, de construcția, forma și unicitatea ei estetică, dă naștere textului, îi îngăduie apariția. Numai configurația sau compoziția covorului în ansamblu, adică – din punct de vedere literar – totalitatea „spațiului literar mondial”, poate da sens și coerență formei înseși a textelor. Acest spațiu nu este o construcție abstractă și teoretică, ci un univers concret, deși invizibil: este tărâmul uriaș al literaturii, universul în care se naște ceea ce este declarat literar, în care se înfruntă mijloacele și căile specifice elaborării artei literare.

Ar exista, prin urmare, teritorii și frontiere literare independente de cele politice, o lume secretă și totuși lesne de perceput de către oricine, și îndeosebi de către cei mai lipsiți de mijloace. Ținuturi a căror unică valoare și bogăție este literatura; un spațiu guvernat de un raport tacit de forțe, care comandă forma textelor ce se scriu și circulă pretutindeni în lume; un univers centralizat, cu propria-i capitală, cu provinciile și hotarele sale, în care limbile devin instrumente ale puterii. În aceste ținuturi, fiecare se luptă pentru a fi considerat scriitor; s-au inventat legi proprii, eliberând astfel literatura – cel puțin în zonele cele mai independente – de arbitrariul politic și național. Luptele se poartă acolo între limbi rivale, revoluțiile sunt în același timp literare și politice. Istoria lor nu poate fi descifrată decât pornind de la măsura literară a timpului, de la „tempoul” propriu universului literar, dar și de la localizarea unui prezent specific: meridianul Greenwich al literaturii.

Obiectul de analiză al *Republicii Mondiale a Literelor* nu este descrierea lumii literare în totalitatea ei, nici pretenția de a face o imposibilă recenzie exhaustivă a literaturii mondiale. Se urmărește doar schimbarea perspectivei, descrierea lumii literare „pornind dintr-un anumit punct de observație”¹, cum spune Braudel, pentru a avea posibilitatea de a modifica viziunea criticii obișnuite, de a descrie un univers pe care scriitorii înșiși l-au ignorat întotdeauna. Și de a arăta că legile ce guvernează această ciudată și imensă republică – rivalități, inegalitate, lupte specifice – contribuie la luminarea într-un chip inedit – și, adesea, complet nou – a operelor celor mai comentate și, mai cu seamă, a operelor unora dintre cei mai mari revoluționari literari ai acestui secol: Joyce, Beckett și Kafka, dar și Henri Michaux, Henrik Ibsen, Cioran, Naipaul, Danilo Kiș, Arno Schmidt, William Faulkner și alții.

Spațiul literar mondial, atât cel istoric, cât și cel geografic, ale cărui contururi și frontiere n-au fost niciodată trasate sau descrise, se întrupează în scriitorii înșiși: ei sunt și fac istoria literară. De aceea, ambiția criticii literare internaționale este interpretarea specific literară – și totuși istorică – a textelor; adică rezolvarea antinomiei, considerată de

¹ Fernand Braudel, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme*, vol. 3, *Le Temps du Monde*, Armand Colin, Paris, 1979, p. 9.

nedepășit, dintre critica internă, care găsește semnificația textelor în textele înseși, și critica externă, care descrie condițiile istorice de producere a textelor, dar e mereu condamnată de literați că nu e în stare să dea seamă de literaritatea și unicitatea lor. Vom încerca deci să situăm scriitorii (și operele lor) în acest spațiu imens care este, într-un fel, o istorie spațializată.

Atunci când analizează istoria economică a lumii între secolele XV și XVIII, Fernand Braudel adaugă, cu regretul că toate studiile generale dedicate acestei probleme „se mărginesc la cadrul Europei”: „Sunt conștienți că istoria n-ar avea decât de câștigat dacă ar judeca prin comparație, la scară mondială – singura relevantă [...]. Istoria economică a lumii este, într-adevăr, mai inteligibilă decât cea a Europei izolate.”¹ Dar, în același timp, mărturisește că analiza fenomenelor la nivel mondial e de natură „să-i descurajeze pe cei mai temerari, și chiar pe cei mai naivi”². Vom urma deci sfatul lui Fernand Braudel: vom adopta scara mondială pentru a da seamă de globalitatea și interdependența fenomenelor, respectând, în același timp, și consemnul prudenței și al modestiei.

Totuși, acest demers nu trebuie să ne facă să uităm că, pentru a zugrăvi un univers de o asemenea complexitate uriașă, a trebuit să părăsim toate deprinderile legate de specializările istorice, lingvistice, culturale, toate sciziunile dintre discipline – care justifică parțial viziunea noastră divizată asupra lumii –, căci doar această transgresiune ne poate permite să gândim în afara cadrelor impuse și să concepem spațiul literar ca pe o realitate globală.

Primul care a dorit instaurarea unei „*internaționale intelectuale*”³ și a cerut, cu o îndrăzneală demnă de admirație, apariția unei critici literare internaționale a fost un scriitor, Valery Larbaud. El consideră că e nevoie să se rupă de deprinderile naționale care creează iluzia unicității, a specificității și a insularității, și mai ales că trebuie să fie desființate limitele impuse de naționalismele literare. Până azi, constată el în *Invocându-l pe Sfântul Ieronim*, toate încercările de descriere a literaturii mondiale se reduc la „o simplă juxtapunere a manualelor diferitelor literaturi

¹ *Ibid.*, p. 9.

² *Ibid.*, p. 8.

³ Valery Larbaud, „Paris de France” în *Jaune, bleu, blanc*, Gallimard, Paris, 1927, p. 15.

naționale”¹. Dar „simțim de pe acum că viitoarea știință a Literaturii – renunțând, în sfârșit, la critica descriptivă unică – va duce până la urmă la constituirea unui ansamblu în continuă creștere, care va acoperi acești doi termeni: *istorie și internațională*”². Iar Henry James prevestește, ca răsplată a unui astfel de demers, o percepție în același timp inedită și evidentă a sensului textelor: nu existase niciun „motiv pentru care trecuse neluată în seamă. Era mare, și totuși atât de simplă; era simplă și totuși neasemuit de mare, iar adevărata cunoaștere a acestei comori însemna o experiență cu totul aparte.”³ Ne vom așeza așadar, în cele ce urmează, sub dublul semn al lui Henry James și al lui Valery Larbaud.

¹ V. Larbaud, „Vers l’Internationale” în *Sous l’invocation de saint Jérôme*, Gallimard, Paris, 1946, p. 147. Acest articol este dedicat volumului *Précis d’histoire littéraire de l’Europe depuis la Renaissance* al celebrului comparatist și prieten al lui Larbaud, Paul Van Tieghem, unul dintre cei dintâi care au pus în Franța bazele unei istorii literare internaționale.

² V. Larbaud, *Sous l’invocation de saint Jérôme*, ed. cit., p. 151.

³ H. James, *op. cit.*, p. 34.

PARTEA ÎNTÂI

Lumea literară

„În privința Cărilor profetilor, această anchetă istorică trebuie să se refere la toate circumstanțele particulare a căror amintire ne-a fost transmisă: înțeleg prin asta viața, obiceiurile autorului fiecărei cărți; scopul pe care și l-a propus, cine a fost, cu ce ocazie, în ce moment, pentru cine și, în sfârșit, în ce limbă a scris. De asemenea, ea trebuie să se ocupe de soarta fiecărei cărți în parte: cum a fost primită la începuturi, în ce mâini a căzut, câte lecturi diferite ale textului său se cunosc, ce fel de oameni au fost cei ce au hotărât includerea sa în canoane și, în sfârșit, în ce fel toate cărțile recunoscute drept canonice au fost reunite într-un corpus. Ancheta istorică asupra Scripturii trebuie, zic eu, să cuprindă toate acestea.“

Spinoza, *Tratatul teologico-politic**

* Traducere, studiu introductiv și note de I. Firu, Editura Științifică, București, 1960, p. 119 (n. red.).

CAPITOLUL 1

Principii ale unei istorii mondiale a literaturii

„O civilizație este un capital a cărui creștere se poate urmări de-a lungul secolelor.“

Paul Valéry, *Libertatea spiritului*

„Îmi pare rău că nu pot să vă înfățișez un Catalog mai amplu al producțiilor noastre de calitate; nu învinuiesc pentru acest lucru Națiunea: ei nu-i lipsește nici spiritul, nici geniul, dar a fost ținută pe loc de cauze care au împiedicat-o să se ridice în același timp cu vecinii ei [...]. Ne rușinăm de faptul că, în anumite privințe, nu-i putem egala pe vecinii noștri și dorim ca printr-o muncă neobosită să recâștigăm timpul pe care dezastrele ne-au făcut să-l pierdem [...]. Așadar, să nu facem precum săracii care vor să treacă drept bogați, ci să ne acceptăm cu bună-credință sărăcia; acest lucru să ne încurajeze, mai degrabă, ca prin muncă să câștigăm comorile Literaturii, a căror posesiune va încununa gloria noastră națională.“

Frederic al II-lea al Prusiei, *Despre literatura germană*

De mult timp scriitorii au descris ei înșiși, desigur, parțial și în chip diferit, dificultățile legate de poziția lor în universul literar, precum și problemele specifice pe care le au de rezolvat, în special ciudatele legi ale acestei economii care guvernează spațiul literar.

Atât de mare este, însă, forța negației și a refuzului în acest univers, încât toate textele care au abordat, direct sau indirect, aceste chestiuni periculoase ce atentau la ordinea literară au fost imediat neutralizate. De la du Bellay încoace, sunt numeroși cei care au încercat să dezvăluie în operele lor violența și miza reală ce le-au dominat existența și lupta pe plan literar. Îndată ce devii conștient de modul real de funcționare al acestei lumi, este suficientă o lectură literală a unor astfel

de texte pentru a vedea apărând un univers nebănuț. Dar orice termen economic, orice mărturie literară asupra existenței „piețelor verbale” și „războaielor invizibile” ca la Hlebnikov, orice evocare a unei „piețe mondiale de bunuri intelectuale” ca la Goethe, a existenței unor „bogății imateriale” sau a unui „capital Cultură” ca la Valéry, e puternic negată și respinsă de către critică, în folosul unei interpretări metaforice și „poetice”. Cu toate acestea, chiar unii dintre protagoniștii acestui joc literar de metafore, aparținând unor epoci și locuri foarte diferite, au descris în termeni vădit dezamăgiți acea „economie spirituală”, cum o numea Valéry, care stă la baza universului literar. Ca mari strategii ai economiei literaturii, ei au reușit să dea o imagine exactă, deși parțială, a legilor acestei economii și să-și creeze instrumente de analiză cu totul inedite – și adesea curajoase, căci contrare uzanțelor – ale practicii lor literare: anumite opere au valoare, în aceeași măsură, atât din punct de vedere strict literar, cât și datorită analizei universului literar și autoanalizei pe care le oferă. Totuși, orice creator, fie și cel mai dominat – și prin aceasta mai lucid –, chiar dacă își înțelege și își descrie propria așezare în univers, ignoră principiul generator al structurii întregi, pe care o privește ca pe un caz particular. Oprindu-se la un punct de vedere anume, el întrevede o parte a structurii, dar nu universul literar în ansamblu, deoarece credința în jocul literar are drept efect ocultarea principiului dominației literare. Așadar, în încercarea de a descrie Republica Internațională a Literelor nu trebuie să ne bazuim doar pe scriitori, ci și să radicalizăm și să sistematizăm intuițiile și ideile lor cele mai subversive.

Așa cum spune Valéry Larbaud, „politica literară” are căile și rațiunile ei pe care politica le ignoră: „e o mare diferență între harta politică și harta intelectuală a lumii. Cea dintâi se schimbă la fiecare cincizeci de ani; e acoperită de împărțiri arbitrare și nesigure, iar centrele ei de dominație sunt foarte mobile. Dimpotrivă, harta intelectuală se modifică lent, iar granițele ei au o mare stabilitate [...]. De aici decurge o politică intelectuală ce nu are aproape nicio legătură cu cea economică.”¹ Fernand Braudel constată și el relativa independență a spațiului artistic față de cel economic (deci politic). În secolul al XVI-lea, spune el,

¹ V. Larbaud, *Ce vice impuni, la lecture. Domaine anglais*, Gallimard, Paris, 1936, pp. 33-34.

Veneția era capitala economică, dar Florența și dialectul toscan dominau din punct de vedere intelectual; în secolul al XVII-lea, Amsterdamul devine marele centru comercial european, dar Roma și Madridul triumfă în arte și literatură; în secolul al XVIII-lea, Londra a devenit centrul lumii, dar cel care își impune hegemonia culturală este Parisul. „La sfârșitul secolului al XIX-lea, la începutul secolului XX, spune el, Franța – aflată din punct de vedere economic în coada Europei – este centrul de netăgăduit al literaturii și picturii Occidentului; întâietatea muzicală a Italiei, apoi a Germaniei, s-a exercitat în perioade în care nici Italia, nici Germania nu dominau economic Europa; chiar și azi, extraordinarul avans economic al Statelor Unite nu le situează în fruntea universului literar sau artistic.”¹ Toată greutatea de a înțelege funcționarea acestui univers literar constă în admiterea faptului că granițele lui, capitalele, căile și formele de comunicare nu se suprapun complet peste cele ale universului politic și economic.

Spațiul literar internațional a apărut în secolul al XVI-lea, odată cu instituirea literaturii ca miză de luptă, și n-a încetat să se extindă de-atunci încolo: referințele, recunoașterile – și, ca urmare, rivalitățile – s-au constituit în momentul apariției și construcției statelor europene. La început prizonieră în zone regionale închise ermetic unele față de altele, literatura a devenit o miză comună. Italia Renașterii, puternică prin moștenirea sa latină, a fost prima putere literară recunoscută; Franța, în momentul apariției Pleiadei, a făcut apoi să se ivească prima schiță de spațiu literar transnațional, contestând atât avansul Italiei, cât și hegemonia latină; Spania, Anglia, apoi toate țările europene au intrat treptat în competiție, pornind de la „bunuri” și tradiții literare diferite. Mișcările naționaliste apărute în Europa Centrală în cursul secolului al XIX-lea au favorizat noi revendicări ale dreptului la existența literară. America de Nord și America Latină au intrat și ele în joc în secolul al XIX-lea; în sfârșit, odată cu decolonizarea, toate țările excluse până atunci de la ideea însăși a unei literaturi proprii (în India, în Africa, în Asia) și-au revendicat și ele accesul la legitimitatea și la existența literară.

¹ F. Braudel, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XV^e-XVIII^e siècles*, ed. cit., p. 54.

Această Republică Mondială a Literelor își are propriul mod de funcționare, iar economia sa generează ierarhii și violențe și, mai ales, o istorie proprie niciodată scrisă cu adevărat, ocultată fiind de apropierea națională (deci politică) cvasisistematică a faptului literar. Geografia ei s-a constituit pornind de la antagonismul dintre capitala literară (universal recunoscută) și regiunile ce depindeau de ea (din punct de vedere literar), care se defineau prin distanța lor estetică față de capitală. În sfârșit, Republica și-a format instanțe specifice de consacrare, singurele autorități legitime în materie de recunoaștere literară, însărcinate să dea legi literare: datorită câtorva înnoitori excepționali, eliberați de prejudecățile naționaliste, s-a instaurat o lege literară internațională, un mod de recunoaștere specific, fără obligații, prejudecăți sau interese politice.

Dar acest uriaș edificiu, acest teritoriu parcurs de nenumărate ori și mereu ignorat, a rămas invizibil tocmai pentru că e clădit pe o ficțiune acceptată de toți protagoniștii jocului: basmul despre un univers fermecat, regat al creației pure, cea mai bună dintre lumi, în care universalul literar domnește în libertate și egalitate. Însăși această ficțiune, acest crez fondator proclamat în lumea întreagă, a ocultat până acum realitatea referitoare la structura universului literar. Așa cum spune Braudel, chiar în numele literaturii – declarată pură, liberă și universală – spațiul literar centralizat refuză să-și mărturisească „structura inegală” și modul real de funcționare a economiei sale specifice. Or, operele apărute în regiunile cele mai slab dotate literar sunt și cele mai dificil de impus; e aproape un miracol faptul că apar și devin cunoscute. Acest model al unei Republici Internaționale a Literelor este deci opus reprezentării pacifiste a lumii, desemnată pretutindeni cu numele de mondializare (sau globalizare). În accepțiunea noastră, istoria (ca și economia) literaturii este, dimpotrivă, istoria rivalităților ce au drept miză literatura și care – prin negări, prin manifeste, lovituri de forță, revoluții specifice, deturnări, mișcări literare – au ajuns să alcătuiască literatura mondială.

Bursa de valori literare

În 1939, vrând să descrie structura reală a schimburilor intelectuale în termenii exacți ai unei „economii spirituale”, Valéry justifica astfel folosirea unui vocabular economic: „Vedeți cum am împrumutat

limbajul Bursii. Poate părea ciudat acest limbaj adaptat la lucrurile spirituale; dar cred că n-aș fi putut găsi unul mai bun și *poate că nici nu există altul pentru a exprima relațiile de acest gen**, căci economia spirituală, ca și economia materială, se reduce, dacă ne gândim bine, la un simplu conflict de *evaluări*.¹ Și mai departe: „susțin că există o valoare numită *spirit*, cum există o valoare *petrol*, *grâu* sau *aur*. Am spus *valoare* pentru că există aprecieri, judecăți de importanță și discuții cu privire la prețul pe care suntem dispuși să-l plătim pentru această valoare: *spiritul*. Se pot face plasamente cu această valoare, o putem *urmări*, cum spun oamenii de Bursă; i se pot studia fluctuațiile la nu știu ce cotă care este opinia generală a lumii despre ea. În această cotă, înscrisă în toate paginile jurnalelor, se poate vedea cum intră în concurență cu alte valori. Căci există valori concurente [...]. Toate aceste valori care urcă și coboară constituie marea piață a afacerilor umane.”² Și, în continuare, „o civilizație este un capital a cărui creștere se poate urmări de-a lungul secolelor, asemenea oricărui capital, și care poate absorbi profiturile componente.”³ E vorba deci de o „bogăție pe care o acumulează ca pe o bogăție naturală, capitalul format prin structuri progresive în spirite”⁴.

Continuând judecata lui Valéry și aplicând-o economiei specifice a universului literar, competiția în care se află scriitorii poate fi descrisă ca un ansamblu de schimburi ce au drept miză valoarea specifică în curs în spațiul literar mondial, bunul comun revendicat și acceptat de toți: ceea ce Valéry numește „capitalul *Cultură* sau *Civilizație*” sau, la fel de bine, capitalul literar. Valéry consideră posibilă analiza unei valori specifice care nu are curs decât pe acea „mare piață a afacerilor umane” și care trebuie evaluată conform normelor proprii universului cultural, fără legătură cu „economia economică”. Recunoașterea acestei valori este indiciul sigur al existenței unui spațiu, niciodată desemnat ca atare, al unui univers intelectual cu schimburi specifice.

* Subl. aut.

¹ Paul Valéry, „Libertatea spiritului” în *Criza spiritului și alte eseuri*, trad. din lb. franceză de Maria Ivănescu, Polirom, Iași, 1996, p. 100 (n. red.).

² *Ibid.*, p. 99.

³ *Ibid.*, pp. 100-101.

⁴ *Ibid.*, p. 109.

Așadar, în accepțiunea lui Valéry, economia literară funcționează pe o „piață”, adică într-un spațiu în care circulă și este schimbată singura valoare recunoscută de toți participanții: valoarea literară. Dar el nu este singurul care a întrevăzut, sub această formă aparent antiliterară, modul de funcționare a lumii literare. Înaintea lui, Goethe schițase și el desenul unui univers literar condus de legi economice noi și descriesese o „piață căreia toate națiunile îi oferă produsele lor”, un „comerț intelectual general”¹. După Antoine Berman, „aparitia unei *Weltliteratur* este contemporană cu cea a unui *Weltmarkt*”². Utilizarea deliberată a vocabularului comercial și economic nu era deloc metaforică nici pentru Goethe, nici pentru Valéry: Goethe ținea la noțiunea concretă a „comerțului de idei între popoare”³, evocând o „piață de schimb mondială universală”⁴. În același timp, era nevoie să se pună bazele unei viziuni specifice a schimburilor literare, eliberată de prejudecățile ce ocultează relațiile reale dintre spațiile naționale, dar fără a reduce aceste schimburi la pure interese economice sau naționaliste. De aceea, Goethe vedea în traducător pe protagonistul acestui univers, nu doar ca pe un intermediar, ci ca pe un adevărat creator de „valoare” literară: „Așadar, orice traducător trebuie considerat un mediator ce se străduiește să promoveze acest schimb universal și are drept scop progresul acestui comerț generalizat. Oricâte s-ar putea spune despre lipsurile traducerii, activitatea aceasta rămâne totuși una dintre sarcinile esențiale cele mai demne de stimă ale pieței de schimb mondiale universale.”⁵

„Din ce este compus acest capital *Cultură* sau *Civilizație*?, insistă Valéry. Este constituit mai întâi din *lucruri*, din obiecte materiale – cărți, tablouri, instrumente etc., cu o durată probabilă, cu fragilitatea și precaritatea tuturor lucrurilor.”⁶ În cazul literaturii, aceste „obiecte materiale”

¹ J.W. von Goethe, scrisoare către Carlyle, citată de Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Gallimard, Paris, 1984, pp. 92-93.

² A. Berman, *op. cit.*, p. 90.

³ Fritz Strich, *Goethe und die Weltliteratur*, Francke Verlag, Berna, 1946, p. 17.

⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁵ *Ibid.*

⁶ P. Valéry, *loc. cit.*, p. 108.

sunt, în primul rând, textele repertoriate, înregistrate și declarate naționale, textele literare preschimbate în istorie națională. Cu cât literatura e mai veche, cu atât patrimoniul național e mai mare și cu atât sunt mai numeroase textele canonice care constituie, sub forma „clasicilor naționali”, panteonul școlar și național. Vechimea este un element determinant al capitalului literar¹: ea dovedește „bogăția” – în sensul numărului textelor –, dar mai ales „noblețea” unei literaturi naționale, anterioritatea ei presupusă sau afirmată prin raportare la alte tradiții naționale și, ca urmare, numărul textelor declarate „clasice” (adică eliberate de rivalitatea temporală) sau „universale” (adică eliberate de orice particularism). Numele lui Shakespeare, Dante sau Cervantes rezumă, în același timp, măreția unui trecut literar național, legitimitatea istorică și literară pe care asemenea nume o conferă unei literaturi naționale, și recunoașterea universală – ce înnobilează, conform ideologiei non-naționaliste a literaturii – a măreției lor. „Clasicii” constituie privilegiul națiunilor literare celor mai vechi, care – transformându-și textele fondatoare naționale în bunuri atemporale și definindu-și astfel capitalul literar ca non-național și non-istoric – răspund exact definiției pe care chiar ele au dat-o pentru ceea ce trebuie să fie literatura. „Clasicul” încarnează legitimitatea literară însăși, adică ceea ce e recunoscut a fi „Literatura”, la care se raportează creațiile ce vor fi admise ca „literare” și care servește drept unitate specifică de măsură.

Rădăcinile „prestigiului literar” sunt și ele multiple: un „mediu” profesional mai mult sau mai puțin numeros, un public restrâns și cultivat, interesul unei aristocrații sau al unei burghezii luminate, o presă specializată, colecții literare prestigioase aflate în concurență, editori căutați, cercetători cunoscuți – a căror reputație și autoritate pot fi naționale sau internaționale – și, bineînțeles, scriitori celebri, respectați și care se consacără în întregime misiunii de a scrie: în țările foarte dotate din punct

¹ Se înțelege de la sine că, pentru a preciza modul în care Valéry întrebuințează noțiunea de „capital cultură” sau de capital literar, mă bazez pe noțiunea de „capital simbolic”, elaborată de Pierre Bourdieu (cf. „Le marché des biens symboliques”, *L'année sociologique*, v. 22, 1971, pp. 49-126) și pe cea de „capital literar”, propusă în *Les Regles de l'art*, Editions du Seuil, Paris, 1992 (*Regulile artei. Geneza și structura câmpului literar*, traducere de Bogdan Ghiu și Laura Albușescu, Editura Art, București, 2012.)

de vedere literar, marii scriitori pot deveni „profesioniști” ai literaturii. „Notați aceste două condiții, scrie Valéry. Pentru ca materialul culturii să fie un capital, se impune, deci, existența oamenilor care să aibă nevoie de el și să-l folosească [...], a oamenilor care să știe, pe de altă parte, cum să dobândească și să exerseze ceea ce trebuie din obiceiuri, disciplină intelectuală, convenții și practică pentru a utiliza arsenalul de documente și instrumente acumulate de secole.”¹ Acest capital se întrupează, așadar, în toți cei care-l transmit, și-l însușesc, îl transformă și îl reactualizează. El există sub forma instituțiilor literare, academii, jurii, reviste, critici, școli literare, a căror legitimitate se exprimă prin număr, prin vechime și prin eficacitatea recunoașterii pe care o decrețează. Țările cu o mare tradiție literară își revigorează în fiecare clipă patrimoniul literar, prin intermediul tuturor celor ce participă la el sau sunt considerați demni de a fi luați în discuție.

Pentru a adânci analizele lui Paul Valéry, sunt utili „indicatorii culturali” elaborați de Priscilla Parkhurst Clark pentru compararea practicilor literare din diferite țări, văzuți ca indicatori obiectivi ai volumului capitalului național. Astfel, ea analizează numărul de cărți publicate în fiecare an², vânzările librăriilor, timpul de lectură pe cap de locuitor, ajutoarele acordate scriitorilor, dar și numărul de edituri, de librării, numărul figurilor de scriitori de pe bancnote, de pe timbre, numărul străzilor ce poartă nume de scriitori celebri, spațiul rezervat cărților în presă, cel acordat în programele de televiziune³. Desigur că la toate acestea ar trebui adăugat numărul traducerilor. Ar trebui, mai ales, să se arate că, așa cum spune Valéry⁴, „concentrarea producției și a publicării ideilor”

¹ P. Valéry, *loc. cit.*, pp. 108-109.

² În Franța, în 1973, au fost publicate 52,2 titluri la 100.000 de locuitori, față de 39,7 la 100.000 de locuitori în SUA. Ancheta întreprinsă în 81 de țări contabiliza între 9 și 100 de titluri la 100.000 de locuitori, iar mai mult de jumătate (51 de țări) publicau mai puțin de 20 de titluri la 100.000 de locuitori. Priscilla Parkhurst Clark, *Literary France. The Making of a Culture*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1987, p. 217.

³ Fiecare dintre acești indici a fost studiat comparativ în mai multe țări din Europa și din SUA. În fiecare caz, Franța apare a fi, de departe, țara cea mai „literară”, adică al cărei volum de capital e cel mai mare.

⁴ P. Valéry, „Pensée et art français” în *Regards sur le monde actuel, Œuvres*, Gallimard, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, vol. 2, 1960, p. 1050.

nu este exclusiv literară, ci depinde în mare măsură de întâlnirea dintre scriitori, muzicieni și pictori, adică de alăturarea mai multor tipuri de capitaluri artistice, care contribuie, toate, la „îmbogățirea” lor reciprocă.

Se poate măsura, *a contrario*, și absența sau puținătatea capitalului literar național. Criticul literar brazilian Antonio Candido descrie astfel ceea ce el numește „slăbiciunea culturală” a Americii Latine, raportând-o aproape cuvânt cu cuvânt la absența tuturor resurselor specifice descrise mai sus: în primul rând, procentul ridicat de analfabeți, care implică „inexistența, dispersarea și precaritatea publicului disponibil pentru literatură, din cauza numărului mic de lectori reali”, apoi „lipsa mijloacelor de comunicare și difuzare (edituri, biblioteci, reviste, ziare); imposibilitatea specializării scriitorilor în munca lor literară, efectuată de obicei ca preocupare marginală sau chiar ținând de amatorism.”¹

O altă caracteristică a capitalului literar, în afară de vechimea sa relativă și de volum, este faptul că se bazează pe judecăți și reprezentări, întregul „credit” acordat unui spațiu dotat cu o mare „bogăție imaterială” depinde de „opinia publică”, cum spune Valéry, adică de gradul de recunoaștere acordat și de legitimitatea sa. Este cunoscut locul rezervat de Pound economiei, în ale sale *Cantos*; în *ABC-ul lecturii*, el afirmă, de asemenea, existența unei economii interne a ideilor și literaturii: „Orice idee generală seamănă cu un cec bancar. Valoarea lui depinde de cel ce îl emite. Dacă domnul Rockefeller semnează un cec de un milion de dolari, acesta e valabil. Dacă scriu eu unul, e o glumă, o mistificare, n-are nicio valoare [...]. Același lucru se întâmplă și pentru cecurile emise asupra cunoașterii [...]. Nu se acceptă cecurile unui străin fără referințe. În literatură, referința este «numele» celui care scrie. După câțva timp, el capătă credit...”² Ideea unui „credit”³ literar, așa cum o schițează Pound, ne permite să înțelegem cum, în universul literar, valoarea se leagă direct de credință. Atunci când un scriitor devine

¹ Antonio Candido, *Littérature et Sous-développement. L'endroit et l'envers. Essais de littérature et de sociologie*, Métailié-Unesco, Paris, 1995, pp. 236-237. O analiză a lipsurilor specifice vom găsi mai departe, în descrierea „micilor literaturi” propusă de Kafka.

² Ezra Pound, *ABC de la lecture*, L'Herne, Paris, 1996, p. 25.

³ Cuvântul „credit” – din latinescul *credere* – este sinonim cu „putere”, „considerație”, „autoritate”, „importantă”.

„referință”, când numele său a căpătat o valoare pe piața literară, adică atunci când se crede că ceea ce face are o valoare literară și el este consacrat drept scriitor, i se „acordă credit”: creditul, „referința” lui Pound, reprezintă puterea și valoarea conferite unui scriitor, unei instanțe, unui loc sau unui „nume”, în virtutea încrederii ce i se acordă. Creditul este, deci, ceea ce el însuși crede că are, ceea ce cred ceilalți că are și puterea pe care i-o conferă credința asta. („Noi suntem, spune Valéry, ceea ce credem că suntem și ceea ce se crede că suntem.”¹)

Existența, în același timp concretă și abstractă, a capitalului literar, acest „aur spiritual”, cum îl numește Larbaud, nu e deci posibilă decât în contextul credinței înseși care îl întreține și al efectelor ei reale și concrete. Această credință stă la baza funcționării întregului univers literar: tuturor jucătorilor le este comună credința în aceeași miză, pe care nu toți o posedă sau nu o posedă în aceeași măsură, dar pentru care se vor lupta cu toții. Capitalul literar recunoscut de toți este, în același timp, ceea ce ei încearcă să dobândească și ceea ce este recunoscut drept condiție necesară și suficientă pentru a intra în jocul literar mondial; el permite măsurarea practicilor literare după o normă considerată legitimă de către toată lumea. În imaterialitatea sa, capitalul există doar întrucât exercită, pentru toți participanții la joc (și mai ales pentru cei lipsiți de capital), efecte care întăresc credința în el și care sunt măsurabile în mod obiectiv. Există un uriaș profit pe care scriitorii „săraci” îl obțin prin publicarea și recunoașterea în centrele importante – punerea în valoare a traducerilor, prestigiul conferit de anumite colecții devenite simboluri ale excelenței literare sau chiar de unele instituții literare, înnobilitatea adusă de unele prefețe, sunt câteva dintre efectele concrete ale credinței literare.

Literaritatea

Limba este una dintre componentele majore ale capitalului literar. Se știe că sociologia politică a limbajului studiază folosirea (și „valoarea” relativă) a limbilor doar în cadrul spațiului politico-economic, ignorând

¹ P. Valéry, „Funcția și misterul Academiei” în *Criza spiritului și alte eseuri*, ed. cit., p. 88.

cea ce – în spațiul pur literar – definește capitalul lingvistico-literar al acestora, pe care aş propune să-l numim „literaritate”¹. Ca urmare a prestigiului textelor scrise în anumite limbi, în universul literar există limbi considerate mai literare decât altele și care ar întrupa literatura însăși. Literatura e în așa măsură legată de limbă, încât există tendința de a identifica „limba literaturii” („limba lui Racine” sau „limba lui Shakespeare”) cu literatura însăși. Gradul mare de literaritate al unei limbi presupune o lungă tradiție care rafinează, modifică, lărgeste cu fiecare generație literară gama posibilităților formale și estetice ale limbii; el stabilește și garantează caracterul eminent literar al celor scrise în acea limbă, devenind, prin el însuși, un „certificat” literar.

Există, așadar, o valoare literară a anumitor limbi și efecte pur literare, legate mai ales de traduceri, care nu sunt reductibile la capitalul pur lingvistic al limbii sau la prestigiul legat de folosirea limbii în universul școlar, politic, economic etc. Această valoare specifică trebuie net deosebită de ceea ce analiștii politici ai „sistemului lingvistic mondial”² descriu azi ca indici de centralitate ai unei limbi. În funcție de istoria limbii, a națiunii politice, ca și de literatura și de spațiul literar, patrimoniul lingvistico-literar e legat și de un ansamblu de procedee tehnice elaborate în cursul istoriei literare, de căutări formale, de forme și constrângeri poetice sau narrative, de dezbateri teoretice și de invenții stilistice care îmbogățesc gama posibilităților literare. „Bogăția” literară și lingvistică e eficientă astfel atât în reprezentări, cât și în actualizări concrete, atât în privința credinței, cât și a textelor.

În acest sens, se poate înțelege de ce anumiți autori care scriu în limbi „minore” pot introduce în cadrul limbii lor naționale nu doar tehnicile, ci chiar sonoritățile unei limbi impuse ca literară. În 1780, regele Prusiei, Frederic al II-lea, tipărește la Berlin, în franceză, un scurt eseu intitulat *Despre literatura germană, despre defectele ce i se pot reproșa, care sunt cauzele*

¹ Folosind această noțiune într-un sens foarte apropiat de cel pe care îl dă Jakobson: ceea ce face ca o limbă sau un text să fie literare sau să poată fi considerate astfel.

² A se vedea în Abram de Swaan, „The Emergent World Language System”, *International Political Science Review*, vol. 14, nr. 3, iulie 1993.

lor și prin ce mijloace pot fi corectate¹ (textul a fost publicat puțin mai târziu în traducerea germană a unui funcționar al statului prusac). Prin aceasta, monarhul german pune în lumină, potrivit perfect limba aleasă cu scopul cărții, dominația specific literară exercitată la sfârșitul secolului al XVIII-lea de limba franceză asupra literaturilor germani². Acceptând deci ca de la sine înțeleasă această preeminență franceză – și uitând, în elanul său de respingere, marile texte germane ale unor poeți și scriitori precum Klopstock, Lessing, Wieland, Herder și Lenz –, el își propune să pună în mișcare un fel de plan de reformare a limbii germane, ca o condiție a nașterii unei literaturi clasice germane. Pentru a-și îndeplini programul de „perfecționare” a limbii germane, limbă „semi-barbară” și „grosieră” pe care o acuză că este „neclară, greu de folosit, prea puțin sonoră”, în opoziție cu limbile „elegante” și „șlefuite”, Frederic al II-lea propunea, pur și simplu, italianizarea (sau latinizarea) germanei: „Mai avem și o sumedenie de verbe auxiliare și active, spune el, ale căror ultime silabe sunt surde și neplăcute, cum ar fi *sagen, geben, nehmen*: puneți un *a* la capătul acestor terminații, transformându-le în *sagena, gebena, nehmena* și aceste sunete vor fi plăcute urechii.”³

Conform aceluiași mecanism, Rubén Darío, fondator al curentului „modernismo”⁴, a încercat, la începutul secolului al XIX-lea, să importe limba franceză în castiliană, altfel spus, să transfere în spaniolă resursele literare ale francezei. Marea admirație a poetului nicaraguan pentru întreaga literatură franceză a secolului său, Hugo, Zola, Barbey d’Aurevilly, Catulle Mendès, l-a incitat să pună în circulație ceea ce el numea „galicismul mental”. „Adorația pe care o resimt pentru Franța, explica el într-un articol publicat în *La Nación* de la Buenos Aires, în 1895, a fost, de la primii mei pași spirituali, uriașă și profundă. Visul meu era de a scrie în franceză [...]. Și iată cum, gândind în franceză și

¹ Frederic al II-lea al Prusiei, *De la littérature allemande*, Gallimard, Paris, colecția Le Promeneur, 1994.

² Rivarol va fi declarat câștigător al concursului organizat de Academia din Berlin, trei ani mai târziu (1783), pentru al său *Discours sur l’universalité de la langue française*, iar Frederic al II-lea chiar îi va acorda un loc în Academie.

³ Frederic al II-lea al Prusiei, *op. cit.*, p. 47.

⁴ Vezi *infra*, pp. 119-121

scriind într-o castiliană a cărei puritate ar fi fost recunoscută de academicienii Spaniei, am publicat cărticica aceasta, din care s-a născut actuala mișcare literară americană.”¹

Poetul Velimir Hlebnikov, care, în Rusia anilor 1910, a încercat să aducă limba și poezia rusă la recunoașterea universală², a enunțat la rândul său reala inegalitate literară a limbilor pe „piețele verbale”, cum le numea el. Formulând, pe cât de realist, pe atât de vizionar, inegalitățile comerțului lingvistic și literar, prin intermediul unei analogii economice surprinzător de realistă, el scrie: „Limbile servesc vrajbei și, ca niște ciudate monezi sonore de schimb al bunurilor intelectuale, ele despart omenirea plurilingvă în câmpuri de luptă frontaliere, într-o serie de piețe verbale, dincolo de granițele cărora o anume limbă pretinde hegemonia, astfel încât limbile ca atare servesc la dezbinarea umanității și duc la războaie invizibile.”³

Ar trebui elaborat un index de autoritate literară, care să dea seamă de aceste lupte lingvistice la care toți actorii și toți jucătorii „marelui joc” al literaturii participă, fără să știe, prin simpla lor apartenență la o anumită arie lingvistică, prin intermediul textelor, traducerilor, consacrarilor și anatemele literare. Acest indice ar trebui să țină seama de vechimea, de „noblețea”, de numărul textelor literare scrise în limba respectivă, de numărul textelor universal recunoscute, de numărul traducerilor... Astfel se pot opune limbile de „mare cultură” – adică cele cu o mare literaritate, limbilor de „mare circulație”. Primele sunt citite nu numai de vorbitorii lor, dar și de cei care cred că aceia care scriu sau sunt traduși în limbile respective merită să fie citați. Ele sunt „permise de circulație” literară, deoarece atestă apartenența la un „nucleu de iradiere” literar.

¹ *Apud* Gérard de Cortanze, „Rubén Darío ou le gallicisme mental”, *Azul...*, La Différence, Paris, 1991, pp. 15-16.

² Proiectul său estetic s-a construit atât în cadrul unei opoziții manifeste față de „Occident” și de cultura sa, cât și în cel al afirmării unei „slavități” inalienabile.

³ Velimir Hlebnikov, „Peintres du Monde!” în *Nouvelles du Je et du Monde*, Paris, Imprimerie nationale, 1994, p. 128 (subl. aut.). („Artiști ai lumii!” în *Opere alese*, selecție, traducere, studiu introductiv și comentarii de Alexandru Ivănescu, Curtea Veche Publishing, București, 1999, p. 96.)

Unul dintre mijloacele de a redacta acest index și de a măsura forța pur literară a unei limbi ar putea fi transpunerea în universul literar a criteriilor utilizate de sociologia politică. Există, într-adevăr, criterii obiective ce permit măsurarea locului unei limbi în ceea ce Abram de Swaan numește „sistemul lingvistic mondial în formare”¹. El vede ansamblul limbilor mondiale ca pe un sistem în dezvoltare, a cărui coerență se datorează multilingvismului său. Potrivit lui Swaan, se poate evalua centralitatea (politică) a unei limbi (adică volumul capitalului său pur lingvistic) după numărul de vorbitori plurilingvi care o vorbesc: cu cât aceștia sunt mai mulți, cu atât limba e mai centrală, adică dominantă.² Altfel spus, chiar în spațiul politic, numărul de vorbitori ai unei limbi nu e suficient pentru a stabili caracterul ei central într-un sistem care arată ca „petalele unei flori”, adică o configurație lingvistică în care toate limbile de la periferie sunt legate de centru prin poligloți. Chiar și „comunicarea potențială” (schematic – întinderea unui teritoriu lingvistic) este, tot după Swaan, „produsul dintre cuantumul de vorbitori ai unei limbi față de totalitatea vorbitorilor din (sub)sistem și cuantumul vorbitorilor acelei limbi față de totalitatea poligloților din (sub)sistem”³. Întrucât și în universul literar spațiul lingvistic poate fi reprezentat printr-o „imagine florală”, literaritatea unei limbi (forța, prestigiul, volumul capitalului lingvistico-literar) se va putea măsura nu după numărul de scriitori sau de lectori ai acelei limbi, ci după numărul de poligloți literari (protagoniști ai spațiului literar, editori, intermediari cosmopoliți, cercetători cultivați...) ce o practică și după numărul traducătorilor literari – pentru export și pentru import⁴ – care fac să circule textele spre sau dinspre limba respectivă.

¹ Vezi A. de Swaan, „The Emergent World Language System”, *loc. cit.*

² *Ibid.*, p. 219.

³ „The product of the proportion of speakers of a language among all speakers in the (sub)system and the proportion of speakers of that language among the multilingual speakers in the (sub)system that is, the product of its «plurality» and its «centrality», indicating respectively its size and its position within the (sub)system.” A. de Swaan, *loc. cit.*, p. 222.

⁴ Vezi Valérie Ganne et Marc Minon, „Géographie de la traduction”, *Traduire l'Europe*, F. Barrett-Ducrocq (editor), Payot, Paris, 1992, pp. 55-95. Ei fac deosebirea dintre „intraducere”, adică importul de texte literare străine în limba națională și „extraducere”, adică exportul de texte literare naționale.

Cosmopoliți și poligloți

Cu alte cuvinte, prezența numeroasă a marilor intermediari transnaționali, a literaților subtili și a criticilor rafinați este un indice major al forței literare. Marii cosmopoliți (adesea poligloți) sunt, într-adevăr, un fel de agenți de schimb, însărcinați să transporte dintr-un spațiu într-altul texte a căror valoare literară o stabilesc prin însuși acest fapt. Valery Larbaud, cosmopolit și mare traducător el însuși, considera literații din întreaga lume ca fiind membri ai unei societăți invizibile, un fel de „legislatori” ai Republicii Literelor: „Există o aristocrație deschisă tuturor, dar care n-a fost niciodată numeroasă, o aristocrație invizibilă, dispersată, fără însemne exterioare, fără recunoașterea oficială a existenței ei, fără diplome și certificate de noblețe, și totuși mai strălucitoare decât oricare alta; fără putere temporală, dar deținând totuși o forță atât de considerabilă, încât adesea a condus lumea și a determinat viitorul. Din ea au provenit principii cu adevărat suverani pe care i-a cunoscut istoria, singurii care, după ani sau uneori după secole de la moartea lor, inspiră încă acțiunile multor oameni.”¹ Puterea specifică acestei „aristocrații” artistice se măsoară deci numai în termeni literari: „forța sa considerabilă” este aceea, cu totul specifică, de a decide ceea ce este literar și de a consacra, fără putință de tăgadă, pe toți cei desemnați de ea ca mari scriitori. Ea e investită cu puterea supremă de a ridica marele monument al literaturii universale, de a-i desemna pe cei ce vor deveni „clasicii universali”, adică pe cei ce „fac” efectiv literatura. Opera acestora, „uneori după secole de la moartea lor”, întrupează însăși grandoaarea literară, trasează limita și norma a ceea ce este și va fi literar, devenind, în sens propriu, „modelul” întregii literaturi viitoare.

Această societate a literaților, continuă Larbaud, „este una și e indivizibilă în ciuda frontierelor, iar frumusețea literară, picturală și muzicală este pentru ea la fel de adevărată ca geometria euclidiană pentru bunul-simț comun. Una și indivizibilă, căci în fiecare țară ea constituie, în același timp, tot ce poate fi mai național, dar și tot ce poate fi mai internațional: cel mai național – deoarece incarnează cultura ce a unit și

¹ V. Larbaud, *Ce vice impuni, la lecture. Domaine anglais*, ed. cit., p. 11.

format națiunea, și cel mai internațional – întrucât nu-și poate găsi egalii, nivelul, mediul, decât printre elitele celorlalte națiuni [...]. Așa se explică faptul că părerea unui literat german vorbitor de franceză, asupra unei cărți franțuzești oarecare, va coincide probabil cu părerea elitei franceze, și nu cu judecata francezilor necultivați.”¹ Acești mari intermediari, a căror uriașă putere de consacrare se măsoară chiar prin independența lor, își datorează autoritatea apartenenței lor naționale care, în mod paradoxal, este și cea care le garantează autonomia literară. Deoarece formează, după Larbaud, o societate care ignoră diviziunile politice, lingvistice și naționale, ei se conformează legii autonomiei literare, gândită împotriva decupajelor politice lingvistice și naționale (univers unic și „indivizibil în ciuda frontierelor”, spune Larbaud), și consacră textele după același principiu al unității indivizibile a literaturii: eliberând textele din compartimentarea literară, ei impun o definiție autonomă (adică non-națională, internațională) a criteriilor legitimității literare.

În acest fel se poate înțelege rolul criticii, de creatoare a valorilor literare. Paul Valéry, care atribuie criticului rolul unui expert însărcinat cu evaluarea textelor, folosește termenul de „judecători”². El se referă la „acei cunoscători, acei amatori inestimabili care, dacă nu creau ei înșiși opere, creau adevărata lor valoare; ei erau judecătorii pasionați, dar incoruptibili, pentru care sau împotriva cărora era atât de plăcut să lucrezi. Știau să citească: virtute care s-a pierdut. Știau să audă și chiar să asculte. Știau să vadă. Ceea ce ei țineau să recitească, să reasculte sau să revadă se constituia, prin această întoarcere, în *valoare stabilă*. Capitalul universal creștea prin ei”³. Întrucât competența criticii este recunoscută de toți protagoniștii universului literar (inclusiv de cei mai prestigioși și mai consacrați, cum era Valéry), judecățile și verdictele pe care ea le pronunță (consacrare sau anatemă) sunt urmate de efecte obiective și măsurabile. Recunoașterea lui James Joyce de către cele mai înalte instanțe ale universului literar i-a conferit, dintr-odată, poziția de

¹ *Ibid.*, pp. 22-23.

² Este și termenul folosit de Cocteau pentru a vorbi – cu furie – despre criticii de teatru.

³ P. Valéry, „Libertatea spiritului”, în *Criza spiritului și alte eseuri*, ed. cit., pp. 109-110 (subl. aut.).

fondator și l-a transformat într-un fel de „unitate de măsură” a modernității literare, pornind de la care a fost „evaluat” restul producției; dimpotrivă, anatema pronunțată contra lui Ramuz (deși el este, fără îndoială, înainte de Céline, unul dintre „inventatorii” oralității în narațiunea romanescă) l-a izgonit în infernul rolurilor secundare provinciale ale literaturii de limbă franceză. Puterea uriașă de a hotărî ceea ce este sau nu literar, de a trasa limitele artei literare, aparține exclusiv celor ce își atribuie – și cărora li se acordă – dreptul de a da legi literare.

Ca și critica, traducerea este, prin ea însăși, valorizare sau consacrare, sau cum spunea Larbaud, „îmbogățire”: „[Traducătorul] își sporește propria bogăție intelectuală și, în același timp, îmbogățește literatura națională și-și onorează propriul nume. A aduce într-o limbă și într-o literatură o operă importantă a unei alte literaturi nu constituie deloc o acțiune obscură și lipsită de măreție.”¹ „Valoarea (literară) stabilă”, constituită prin recunoașterea de către adevărata critică, permite, afirmă Valéry, „creșterea capitalului (literar) universal”, favorizând anexarea operei recunoscute la capitalul celui ce o recunoaște. Criticul, ca și traducătorul, contribuie astfel la creșterea patrimoniului literar al națiunii care consacră. Așadar, recunoașterea critică și traducerea sunt arme în lupta pentru și prin capitalul literar. Așa stând lucrurile, acești intermediari sunt – ca în cazul lui Valéry Larbaud – investiți, în modul cel mai naiv, cu reprezentarea cea mai pură, mai eliberată de istorie, mai „denaționalizată”, mai depolitizată a literaturii, cei mai ferm convinși de universalitatea categoriilor estetice prin care evaluează operele. Ei sunt, altfel spus, primii răspunzători de interpretările greșite și în răspăr care caracterizează consacrările în diversele centre (și mai ales în cele pariziene, așa cum se va vedea), judecați în răspăr care constituie doar unul dintre efectele orbirii etnocentrice dintr-un astfel de centru.

Paris, orașul-literatură

Universul literar își produce propria geografie și propriile delimitări, fără a ține seama de frontierele naționale care generează credința politică (și naționalismele). Teritoriile literare sunt definite și delimitate în

¹ V. Larbaud, *Sous l'invocation de saint Jérôme*, ed. cit., pp. 76-77.

funcție de distanța lor estetică față de locul de „fabricare” și de consacrare a literaturii. Orașele unde se concentrează și se acumulează resursele literare devin locuri în care credința capătă trup, altfel spus, un fel de centre de credit, „bănci centrale” specifice. Astfel, Ramuz definește Parisul ca pe „o bancă universală a schimbului și schimburilor”¹ literare. Constituirea și recunoașterea universală a unei capitale literare, adică a unui loc spre care converg simultan cel mai mare prestigiu și cea mai mare credință literară, rezultă din efectele reale provocate și produse de această credință. Capitala de care vorbim există deci de două ori: în reprezentări, dar și în realitatea efectelor măsurabile pe care le produce.

Parisul a devenit astfel capitala universului literar, deși n-a încetat niciodată să rivalizeze cu Londra pentru acest rol, orașul cu cel mai mare prestigiu literar din lume. Așa cum spune Valéry, Parisul este o „funcție” necesară a structurii literare.² Într-adevăr, capitala Franței îmbină proprietăți *a priori* antitetice, reunind, în mod ciudat, toate reprezentările istorice ale libertății. Ea simbolizează Revoluția, răsturnarea monarhiei, inventarea drepturilor omului – imagine care i-a adus Franței reputația de mare tolerantă față de străini și de țară-azil pentru refugiații politici. Dar ea este și capitala literelor, a artelor, a luxului și a modei. Parisul este, așadar, în același timp, capitală intelectuală, arbitru al bunului-gust și locul de naștere al democrației politice (sau cel puțin așa s-a reinterpretat în mitologia ce a circulat în întreaga lume), oraș idealizat unde poate fi proclamată libertatea artistică.

Libertatea politică, eleganța și intelectualismul alcătuiesc un fel de configurație unică, o combinație istorică și mitică ce a permis, concret, inventarea și perpetuarea libertății artelor și artiștilor. În *Paris Guide*, Hugo făcea din Revoluția Franceză „capitalul simbolic” major al orașului, specificitatea sa reală. Fără 1789, spune el, supremația Parisului era o enigmă: „Roma are mai multă măreție, Trier – mai mare vechime,

¹ Charles Ferdinand Ramuz, *Paris, Notes d'un Vaudois*, 1938, reeditată, Éditions de l'Aire, Lausanne, 1978, p. 65.

² P. Valéry, „Fonction de Paris”, în *Regards sur le monde actuel. Œuvres*, ed. cit., pp. 1007-1010.

Veneția – mai multă frumusețe, Napoli – mai multă grație, Londra – mai multă bogăție. Dar ce are Parisul? Revoluția... În Paris, dintre toate locurile de pe pământ, se aude cel mai bine freământul uriașelor pânze de pe corabia nevăzută a progresului.¹ Într-adevăr, pentru mulți străini și pentru multă vreme, cel puțin până prin anii 1960, imaginea capitalei se confunda cu amintirea Revoluției Franceze, a mișcărilor de la 1830, 1848, 1870-1871, cu dobândirea drepturilor omului, cu fidelitatea față de principiul dreptului de azil, dar și cu marii „eroi” ai literaturii. Georges Glaser scria: „În mica mea patrie, numele Paris are o sonoritate legendară. Mai târziu, lecturile și experiențele trăite n-au făcut să pălească această strălucire. Este orașul lui Heinrich Heine, al lui Jean-Christophe, orașul lui Hugo, al lui Balzac și Zola, al lui Marat, Robespierre și Danton, orașul veșnicelor baricade și al Comunei, orașul iubirii, al luminii, al ușurătății, al râsului și al plăcerii.”²

Alte orașe, mai ales Barcelona – care pe timpul dictaturii franchiste cumula o reputație de toleranță politică relativă și un mare capital intelectual – pot avea caracteristici apropiate de ale Parisului. Dar capitala catalană joacă rolul de capitală literară pe un plan strict național sau, mai extins, lingvistic, dacă se ține seamă și de țările hispanofone din America Latină. Parisul, în schimb, datorită importanței resurselor sale literare unice în Europa și caracterului excepțional al Revoluției Franceze, joacă un rol – și el unic – în constituirea spațiului literar mondial. În *Paris, capitala secolului al XIX-lea*, Walter Benjamin arată că revendicarea libertății politice, direct implicată în inventarea modernității literare, este particularitatea istorică a Parisului: „Parisul este, pe plan social, ceea ce este Vezuviul pe plan geografic. E un masiv periculos și amenințător, un focar de revoluție mereu activ. Dar, așa cum pantele Vezuviului s-au preschimbat în paradisiace plantații de viță-de-vie datorită straturilor de lavă ce le acoperă, arta, viața mondenă, moda

¹ Victor Hugo, „Introduction”, *Paris Guide, Par les principaux écrivains et artistes de la France*, Paris, 1867, pp. XVIII-XIX. Lucrarea a fost publicată sub conducerea lui Louis Ulbach, în preajma inaugurării celei de-a doua Expoziții universale de la Paris, la ea colaborând 125 de literați.

² Georges Glaser, *Secret et violence*, Paris, 1951, p. 157.

