

TEORIA NARAȚIUNII



Franz K. Stanzel

INSTITUTUL EUROPEAN

Colecția
STUDII LITERARE
1

Franz K. Stanzel, n. 1923, studii de Anglistică și Germanistică la Graz și la Harvard University; din 1955 abilitat, apoi profesor la Universitatea Göttingen; între 1959 și 1962 la Universitatea Erlangen-Nürnberg, iar din 1962 profesor onorific de Filologie engleză la Universitatea din Graz. Cele mai importante cărți publicate: *Die typischen Erzählsituationen im Roman* [Situatiile narative tipice în roman] (1955, 1963); *Typische Formen des Romans* [Forme tipice ale romanului] (1964, ediția a 11-a: 1987).

© 2001, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG

Franz Karl Stanzel: Theorie des Erzählens. Göttingen, 7. Auflage

© 2011, Institutul European Iași, pentru prezenta ediție în limba română

INSTITUTUL EUROPEAN, editură academică recunoscută de Consiliul Național al Cercetării Științifice din Învățământul Superior
Iași, str. Grigore Ghica Vodă nr. 13, O. P. 1, C.P. 161
euroedit@hotmail.com.; <http://www.euroinst.ro>

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

STANZEL, FRANZ KARL

Teoria narațiunii / Franz Karl Stanzel ; trad.: Valeriu P. Stancu și Silvia Chirilă; cuvânt înainte: Monika Fludernik –
Iași: Institutul European, 2011

Bibliogr.

Index

ISBN 978-973-611-730-5

I. Stancu, Valeriu P. (trad.)

II. Chirilă, Silvia (trad.)

III. Fludernik, Monika (pref.)

82.09

Reproducerea (parțială sau totală) a prezentei cărți, fără acordul Editurii, constituie infracțiune și se pedepsește în conformitate cu Legea nr. 8/1996.

Printed in ROMANIA

FRANZ K. STANZEL

Teoria narațiunii

Traducere de Valeriu P. STANCU și Silvia CHIRILĂ

Cuvânt introductiv de Monika FLUDERNIK

INSTITUTUL EUROPEAN
2011

Cuprins

Cuvînt introductiv de Monika FLUDERNIK / 9

Prefață / 17

Prefață la ediția a doua (1982) / 19

Prefață la ediția a treia (1985) / 19

Introducere / 21

1. Intermedierea ca trăsătură generică a narațiunii / 25

1.1. Intermediere și *Point of View* / 32

1.2. Intermedierea și persoana naratorului / 35

2. Gradul zero al intermedierei: rezumat, titlu de capitol, schiță / 51

2.1. Rezumatul: povestire fără narator / 52

2.2. Rezumat, repovestire și didactica literaturii / 58

2.3. Gradul zero al intermedierei în *Caietele* lui Henry James / 62

2.4. Titlurile de capitol rezumative / 72

2.5. *Addenda* și excurs: schimbarea timpului verbal în povestirile ilustrate / 81

3. O nouă abordare a definiției situațiilor narative tipice / 85

3.1. Elementele constitutive ale situațiilor narative tipice: persoană, perspectivă, mod / 87

3.1.1. Opoziția I (persoană): referință la persoana întâi – referință la persoana a treia / 100

3.1.2. Opoziția II (perspectivă): perspectivă internă – perspectivă externă / 102

3.1.3. Opoziția III (mod): narator – reflector / 103

3.1.4. Cercul tipologic / 105

- 3.2. Dinamizarea situației narative / 109
 - 3.2.1. Profilul narativ / 116
 - 3.2.2. Ritmul narativ / 118
- 3.3. Schematizarea procesului narativ: tipare narative / 125
- 3.4. Dinamizare și schematizare: concluzie / 129
- 4. Opoziția „persoană”: identitate și non-identitate a spațiilor de existență ale naratorului și personajelor (narațiune la persoana întâi – narațiune la persoana a treia) / 131**
 - 4.1. Abordări anterioare ale narațiunii la persoanele întâi și a treia / 132
 - 4.2. Cîteva exemple de preferințe ale autorilor / 137
 - 4.3. Ecranizarea narațiunilor la persoana întâi și la persoana a treia / 140
 - 4.4. O nouă abordare a opoziției persoană / 143
 - 4.5. Deicticele spațio-temporale în narațiunile la persoana întâi și la persoana a treia / 149
 - 4.6. „Întruparea” naratorului și motivația actului narativ / 151
 - 4.7. Cîteva consecințe pentru interpretare / 153
 - 4.8. Alternarea referinței pronominale la persoana întâi și la persoana a treia / 159
 - 4.8.1. Alternarea referinței pronominale la persoana întâi cu cea la persoana a treia în *Henry Esmond* / 161
 - 4.8.2. Alternarea referinței la persoana întâi și a referinței la persoana a treia în romanul modern: *Herzog*, *Numele meu fie Gatenbein*, *Montauk* / 167
- 5. Opoziția „perspectivă”: perspectivă internă – perspectivă externă / 177**
 - 5.1. Relația opoziției „perspectivă” cu opoziția „persoană” / 177
 - 5.2. Perspectiva și prezentarea spațiului / 183
 - 5.2.1. Două modele ale prezentării spațiului în narațiune / 187
 - 5.3. Perspectivism – aperspectivism: dimensiunea lor istorică / 194
 - 5.4. Perspectivă internă – perspectivă externă / 198
 - 5.4.1. Prezentarea lumii interioare / 200
 - 5.4.2. Probleme ale demarcației între perspectiva internă și perspectiva externă / 206

5.4.3. Perspectivizare subînțeleasă în opera lui Dickens / 213

6. Opoziția „mod”: personaj-narator – personaj-reflector / 219

6.1. Personaje-narator, personaje-reflector și forme de tranziție / 226

6.1.1. Credibilitatea personajelor-narator / 230

6.2. Opoziția „mod” și „zonele de indeterminare” (R. Ingarden) / 233

6.3. Personajul-narator și personajul-reflector la începutul narațiunii / 237

6.3.1. Opoziția „mod” și distincția lingvistico-textuală dintre începuturile de text „emice” și „etice” / 248

6.4. Reflectorizarea personajului-narator în operele lui Katherine Mansfield, James Joyce și Thomas Mann / 254

6.4.1. Katherine Mansfield, *The Garden Party* / 256

6.4.2. James Joyce, *Ulyse* / 259

6.4.3. Thomas Mann, *Muntele vrăjit* / 266

6.4.4. Situația narativă din *Tristan* de Thomas Mann din perspectiva lingvisticii textuale și a naratologiei / 268

7. Cercul tipologic: schemă și funcție / 275

7.1. De la situația narativă auctorială la cea personală: *continuum*-ul auctorial-personal / 277

7.1.1. Retragera naratorului auctorial / 277

7.1.2. Regizarea auctorială a dialogului / 278

7.1.3. De la nume la pro-nume / 280

7.1.4. Stilul indirect liber ca tranziție de la situația narativă auctorială la cea personală / 282

7.1.5. „Contaminarea” vorbirii naratorului de către vorbirea personajelor / 284

7.1.6. Diferențierea vorbirii naratorului de cea a personajelor / 286

7.1.7. Colocvializarea vorbirii naratorului / 287

7.1.8. Probleme ale demarcației auctorial-personal / 289

7.1.9. De la stilul indirect liber la situația narativă personală / 291

7.1.10. *Continuum*-ul auctorial-personal și reflectorizarea personajului-narator / 292

- 7.2. De la situația narativă auctorială la cea la persoana întâi / 295
 - 7.2.1. Naratorul auctorial în *Pumpernickel* / 297
 - 7.2.2. Naratorul la persoana întâi periferic / 302
 - 7.2.3. De la narațiunea la persoana întâi cvasiautobiografică la monologul interior / 307
 - 7.2.4. Relația dintre cele două euri în situația narativă cvasiautobiografică / 311
 - 7.2.5. Punct de vedere și memorie în narațiunea la persoana întâi / 313
 - 7.2.6. Situația narativă la persoana întâi și stilul indirect liber / 320
- 7.3. De la situația narativă la persoana întâi la situația narativă personală / 328
 - 7.3.1. Cum se moare la persoana întâi / 333
 - 7.3.2. „Camera Eye” / 338
- 7.4. Considerații finale / 344

Bibliografie / 345

Index de termeni / 365

Index al autorilor și al operelor / 375

Cercul tipologic (diagramă) / 385

Cuvînt introductiv

Anglistul și teoreticianul literar Franz Karl Stanzel, născut în anul 1923 la Molln, în Austria Superioară, poate fi caracterizat pe bună dreptate ca unul dintre cei mai renumiți cercetători austrieci. Alături de Käte Hamburger și de Harald Weinrich, el trece – cu mult dincolo de domeniul anglisticii – drept proeminent teoretician de expresie germană al literaturii, care și-a dobîndit renumele prin cercetarea textelor narrative. Franz Karl Stanzel strălucește totuși nu numai prin lucrările sale teoretice, ci și prin multilateralele sale interese în direcția studiilor culturale, precum în lucrările sale despre imagologie (Europäer [Europeeni], 1997) și despre „privirea accidentală” (Telegonie – Fernzeugung [Telegonie – Concepția la distanță], 2008). În afară de aceasta, este un vorbitor strălucit, care știe să-și întrețină publicul cu vorbe de duh și cu mult șarm, și a fost – după cum pot mărturisi, ca una dintre fostele sale studente – un profesor care i-a inspirat pe studenți și a avut înalte exigențe față de aceștia.

Combinția dintre interesul pentru teorie, simțul acut al analizei, marea îndemînare în schițarea de modele, dragostea pentru literatură și profunda cunoaștere a teoriei genurilor și a literaturii caracterizează și acest magnum opus naratologic al lui Stanzel, Teoria narațiunii. Este limpede de la început că această carte nu schițează numai o cuprinzătoare teorie a narațiunii. Stanzel nu își propune să stabilească niște categorii pentru uzul personal, ci să prezinte în mod diferit un spectru literar al formelor narrative posibile.

Teoria narațiunii a lui F.K. Stanzel a devenit foarte influentă, cu precădere în spațiul germanofon. O demonstrează mai ales prezența acesteia în numeroase cărți de inițiere în teoria literaturii, respectiv în îndrumările de analiză a narațiunii. Cunoașterea modelului lui Stanzel este în continuare parte

constitutivă din studiul de bază al disciplinelor filologice din spațiul de expresie germană. În ciuda concurenței făcute de modelul lui Genette din anii '70 (*Discours du récit* [Discursul povestirii], 1972), teoria narațiunii a lui Stanzel este luată în considerare și pe plan internațional, după cum o arată traducerile în limbile cehă (1983), engleză (1984), japoneză (1989), sîrbo-croată (1992) și greacă (1999). În afară de aceasta, terminologia lui Stanzel a avut efecte chiar și asupra literaturii germane, unde oferă prilejul unei parodii în volumul al patrulea din *Aniversările* (*Jahrestagen*, 1983) lui Uwe Johnson. Profesorul de germană Weserich analizează Șahul din Wuthenow (*Schach von Wuthenow*) de Fontane:

Acum ceva cu totul nou. Cine este naratorul? Cum se comportă el în activitatea lui? A fost el de față la toate întâmplările? Și-ar fi dorit cei implicați acest lucru sau doar l-ar fi îngăduit? Cînd nu sînt aceștia supuși observației? Cînd scriu scrisori. Imediat ce acestea sînt gata, naratorul le și comunică. Ce omite el să spună? De ce aflăm ceva despre ora de iubire furată numai prin folosirea de două ori a pronumelui de persoana a doua? Gust sau tact; sau simț practic? Lockenvitz, pentru culegerea dumneavoastră vă acordăm un cuvînt aparte, care vă va purta pe aripile lui pînă dincolo de bacalaureat: naratorul auctorial.

(Johnson 1983: 1702)

Care sînt așadar cele mai importante concepte din lucrarea de teorie narativă a lui Stanzel?

Contribuția cu totul excepțională a lui Stanzel constă în descoperirea romanului cu situație narativă personală, respectiv în fixarea terminologică și în descrierea naratologică a modului „reflector”. Acest demers deschizător de drumuri în teoria narațiunii se întemeiază pe cunoștințe lingvistice, dar și pe o istorie a abordării naratorului în tradiția germană și în cea anglo-americană a analizei textului narativ. Romanul secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea a fost marcat de punerea accentului pe naratorul-personaj, care intervine adesea în fluxul narativ pentru a evalua și a moraliza. Naratorului care a devenit cunoscut în limba engleză ca *intrusive narrator* (narator

intruziv) îi plăcea să i se adreseze cititorului (de fapt, personajului cititor, ceea ce Gerald Prince a fixat terminologic în 1985 drept *narrataire*, e. *narratee* [r. *naratar*]), să comenteze desfășurarea acțiunii și chiar să-i mustre pe protagoniști. Scriitorilor moderni anglo-americani, înainte de toate lui Henry James, un astfel de personaj narator le-a fost ca un cui în talpă, pentru că aceștia doreau o reprezentare de tip iluzionist a realității ficționale, care era subminată de comentariile naratorului ce distrugeau iluzia. (Vezi *Arta romanului* [e. *The Art of the Novel*], 1934.)

În Germania, Friedrich Spielhagen (1883-1967) este cel care a pledat pentru un roman obiectiv fără intruziuni ale personajului narator. Pentru Spielhagen, ca și pentru James, idealul îl constituia reprezentarea scenică – romanul trebuia să-și prezinte povestea precum drama, fără intermedierea printr-un narator. Contemporanul lui Spielhagen, Otto Ludwig (autor al romanului *Domnișoara de Scudéry* [g. *Das Fräulein von Scudéry*]), a creat conceptul de reprezentare scenică pentru acest ideal.

Stanzel se situează deci aici într-o tradiție germană, după care, în rama triadei goetheene, romanul (epica) trebuie delimitat de dramă și de lirică (vezi și luările de poziție ale teoreticienei Käte Hamburger în privința acestor trei „genuri”). Totuși romanul se caracterizează prin intermediere (*Mittelbarkeit*), adică prin existența unui narator, care prezintă povestea nu direct sau nemediat (ca în dramă), ci indirect, transmis, intermediat. (În poezie vorbește, dimpotrivă, eul liric, care totuși în această tradiție teoretică nu povestește sau reprezintă nicio istorie.) Spielhagen și James încearcă, de asemenea, să diminueze intermedierea romanului, să-l apropie de dramă. Aceasta are legătură cu o serie de curențe literare de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, deci cu naturalismul și cu modernitatea literară pe cale de a se naște. Prejudecata împotriva naratorului intruziv va fi totuși curînd înlăturată de încercările de descriere și de analiză care constată că în romane pasaje de povestire alternează în mod obișnuit cu astfel de reprezentări scenice. Romanul combină deci telling cu showing (după cum le-a denumit Percy Lubbock în 1921, în *The Craft of Fiction*), la

care Lubbock adaugă teza că showing ar fi mai bun decât primitivul telling.

Înainte de Wayne C. Booth, care a ajutat la readucerea în atenție a naratorului-personaj, F.K. Stanzel a afirmat în lucrarea sa *Forme tipice ale romanului din 1955* că există moduri de valori egale ale actului narativ și că în funcție de mod predomină la un moment dat una sau alta dintre formele narațiunii. În afară de aceasta, Stanzel a reușit să extindă paleta posibilelor forme ale narațiunii cu modelul celor trei situații narative (narațiunea la persoana întâi, narațiunea auctorială și narațiunea personală) și să deschidă astfel o perspectivă istorică, ilustrată de cercul tipologic. Cu aceasta Stanzel urmărește – spre deosebire de ceea ce face Genette mai târziu – un demers prototipic, holistic, morfologic în sensul lui Goethe (Darby 2001), în care iluzia naratorului absent din romanul cu narațiune personală trebuia pusă în acord cu intermedierea povestirii.

În timp ce Genette descrie romanul cu narațiune personală numai ca rezultat al perspectivei narative, al unui point of view (Lubbock, Friedman), iar marea sa contribuție este noua concepție despre point of view ca focalizare (el înlocuiește modelul point of view cu unul care stabilește restrângerea perspectivei ca principiu fundamental), Stanzel combină aspectul intermedierei cu cel al perspectivei și cu acela pe care el îl va numi „persoană”. În ceea ce privește structura narativă personală, el consideră romanele precum *Portret al artistului* în tinerețe al lui James Joyce drept reprezentări în care se creează iluzia lipsei de intermediere, cu ajutorul anumitor elemente lingvistice și narative. Printre aceste mijloace se numără, de exemplu, stilul indirect liber, deci reproducerea expresivă a gândurilor personajelor prin expresiile lor specifice, în forma sintactică liberă a stilului indirect (de exemplu: *Unde rămăseseră afurisitele de șosete? Ah, erau chiar aici. Bineînțeles, ascunse sub tavă – așa dispărea mereu totul, când te apucau să cauți ceva.*). Și pregătirea narațiunii este importantă în romanul cu narațiune personală. După cum arată Stanzel în *Teoria narațiunii de mai târziu, remodelată structuralist*, astfel de incipituri narative sînt marcate de utilizarea etică (Harweg) a

deicticelor și a pronumelor personale: modul reflector, în care un personaj reflector apare în locul naratorului care intermediază, organizează textul narativ în jurul conștiinței – sau și mai bine: în jurul centrului deictic al – reflectorului. De aceea modul lui de a cunoaște și punctul lui de orientare sînt centrul reprezentării verbale; spre deosebire de un narator auctorial sau la persoana întâi, naratorul de aici nu trebuie să-i comunice unui narator relații emice fundamentale (cine? unde? cînd?). Cititorul trebuie să înțeleagă mai întâi singur aceste coordonate, pentru că este într-o anumită măsură „prins” în lumea experienței eroilor. Așadar cititorul este confruntat cu întrebări fără răspuns clar atunci cînd un text cu narațiune personală începe în felul următor:

În timpul nopții furtuna suflase frunze în fereastră, frunze de mesteacăn, care se lipiseră de geamuri. Încă nu era ora șapte cînd o sună pe sora ei; totuși Elisabeth ridică imediat receptorul și nici nu răspunse cu numele de familie, cum făcea de obicei; spuse numai „Da? ”, iar aceasta sună ca și cum ar fi așteptat.

(Ralf Rothmann, Rehe am Meer [Căprioare la mare], „Willst du Nudeln?” [„Vrei paste?”]; 2008: 128)

Sîntem confrunțați cu perspectiva protagonistei – numele personajului care săvîrșește acțiunea va fi abia mai tîrziu dezvăluit ca fiind Andrea. Nu se spune despre ce fel de coordonate spațiale este vorba (vezi articolele hotărîte fără relaționare în limba germană ans Fenster [în fereastră], an den Scheiben [de geamuri]) și cînd se petrece totul, iar cititorul trebuie să reconstituie toate acestea în munca sa de detectiv. Cu alte cuvinte, se pornește de la premisa că se știe cine este eroina, cum se numește, ce face, unde trăiește, întrucît chiar și pentru personajul respectiv lucrurile acestea nu merită să fie luate în discuție. De aici și iluzia că ne-am afla direct în mijlocul întîmplărilor, pentru că o precizare a acestor elemente prin transmiterea narativă de informații (început de text emic) este exclusă, aproximativ ca în fragmentul următor:

Într-o zi mohorîtă de noiembrie din anul 1998, Andrea se trezi devreme și-l găsi pe soțul ei înțepenit pe canapea.

Murise în timpul nopții. Hotărî să o sune pe sora ei Elisabeth. Se ridică, se uită din locuința ei cu două camere de la etajul întâi la copacii ale căror crengi bătuseră întruna în geamuri în timpul unei furtuni și își luă o țigară. Apoi formă numărul Elisabethei ...

Cea de-a doua contribuție importantă a lui Stanzel din Teoria narațiunii are legătură cu modul reflector, dar se referă la categoria persoană, respectiv la folosirea pronumelor personale în povestire. Spielhagen făcuse deja distincția între romanul la persoana întâi și cel la persoana a treia, deci între texte în care protagonistul își spune propria poveste și are rolul de narator și acelea în care naratorul nu face parte din lumea ficțională, deci relatează despre persoane inventate și despre o lume străină. Este marele merit al lui Stanzel de a fi revelat că în modul reflector, așadar atunci când lumea ficțională este reprezentată din perspectiva unuia sau a mai multor personaje, pronumele personale nu mai funcționează deictic: pentru că nu mai există un narator care să se refere la sine printr-un eu și pentru că prin dispariția unui nivel de comunicare extern (ceea ce Genette ar numi nivel extradiegetic) nu mai există nici narator pentru un tu, în povestire se poate face referire la protagoniști prin eu, tu, el/ea, alternativ, fără ca prin aceasta cititorul să piardă din vedere relația permanentă cu protagoniștii ca personaje-reflector. Stanzel ilustrează acest lucru cu ajutorul unei povestiri scurte de Ingeborg Bachmann, „Paestum” (Stanzel 1981), și în legătură cu alte opere (subcapitolul 4.8.2.). Spre deosebire mai ales de Wayne C. Booth, care văzuse categoria persoană ca pe ceva desuet (1961: 150), Stanzel a tratat în detaliu funcțiile persoanei în textul narativ, iar cu precădere aparițiile marginale și cazurile particulare. Astfel el a creat conceptul de narator la persoana întâi periferic (vezi subcapitolul 7.2.2.), a luat în discuție apariția ulterioară a unui narator la persoana întâi în texte altminteri auctoriale (precum în Vanity Fair, de Thackeray, vezi subcapitolul 7.2.1.) sau a cercetat ipostazele naratorului auctorial, în care acesta devine un „eu cu trup” (subcapitolul 4.6.).

Alte contribuții ale modelului lui Stanzel pot fi găsite în capitolul 2 al Teoriei narațiunii. Acolo Stanzel pune accentul pe utilizarea timpurilor în titluri și intertitluri, precum și în tablele de materii și deschide astfel calea diferitelor niveluri ale narativizării. În afară de aceasta, el se ocupă în subcapitolul 3.2 de dinamizarea procesului narativ și arată mai cu seamă că la începutul și adesea la sfîrșitul unui roman personajul narator și, o dată cu acesta, actul povestirii sînt mult mai clar profilate decît în mijlocul romanului. El leagă punerea în relief a personajului narator de raportul dintre pasajele narrative sau non-narative (dialogurile) din text, relație pe care el o denumeste profil narativ (3.2.1). În afară de aceasta, el descrie „ritmul” textului narativ, care face parte din aceeași serie cu relatarea, comentariul, dialogul și descrierea (3.2.2) și poate modifica decisiv situația narativă dominantă. Aceste aspecte din Teoria narațiunii au avut din păcate o slabă rezonanță în cercetarea ulterioară, însă ele reprezintă importante rafinări ale categoriilor implicate.

În ultimul rînd, aș dori să mai subliniez în ce măsură modelul lui Stanzel reprezintă o prefigurare a naratologiei cognitive din secolul XXI. În timp ce critica recentă despre Stanzel s-a referit la presupusa lui rămînere în urmă față de naratologii francezi (mai ales Darby 2001), accentul principal din critica de după publicarea studiilor din anii '60 și '70 cădea pe caracterul prototipic al situațiilor narrative, pentru că majoritatea comentatorilor doreau o categorizare fără echivoc a textelor narrative, ca la Genette. Abia noile evoluții ale lingvisticii cognitive din anii '80 și '90 au permis recunoașterea faptului că demersul lui Stanzel ar fi trebuit să fie călăuzitor pentru cercetarea narațiunii, chiar dacă în compartimente mai restrînse ale cercetării, aflate într-o vertiginoasă dezvoltare, ar fi necesar să i se aducă unele completări, de exemplu în privința narațiunii la persoana a doua. În afară de propria-mi cercetare, care în mod cu totul evident a dezvoltat modelul de bază al lui Stanzel într-o serie întreagă de direcții, aș dori să mă refer aici mai ales la receptarea lui Stanzel în Scandinavia (înainte de toate la Jakob Lothe) și în SUA (Dorrit Cohn, Susan Lanser, Harry Shaw, Marie-Laure Ryan, David Herman),

precum și la relevanța lui durabilă în anglistica germană (Manfred Jahn, Ansgar Nünning), în pofida unei anumite înclinații către Genette prezente la alți cercetători (Matias Martínez, Michael Scheffel, grupul naratologilor din Hamburg din jurul lui Wolf Schmid). Dacă în anii '80 Stanzel a fost folosit mai ales terminologic (de exemplu, în conceptul authorial al lui Lanser), considerațiile lui despre preteritul epic, fundamentele sale lingvistice și modul în care el a anticipat cercetarea narativă cognitivă sînt readuse în discuție în anii '90 (Jahn 1997, Palmer 2003).

Este îmbucurător faptul că monografia cea mai importantă a lui Franz Karl Stanzel va fi de acum accesibilă și în România, întrucît chiar în țările din fostul bloc răsăritean naratologia are o puternică tradiție, grație punerii sale la adăpost de politică.

Monika FLUDERNIK

Freiburg im Breisgau, august 2009

Bibliografie

- Darby, David (2001) „Form and Context: An Essay in the History of Narratology”. *Poetics Today* 22: 829-852.
- Genette, Gérard (1972) *Discours du récit. Figures III*. Paris: Seuil.
- Harweg, Roland (1968) *Pronomina und Textkonstitution*. München: Fink.
- Johnson, Uwe (1983) *Jahrestage. Aus dem Leben von Gesine Cressphal*. Vol. 4. iunie 1968 – august 1968. Frankfurt: Suhrkamp.
- Prince, Gerald (1985) „The Narratee Revisited”. *Style* 19.3: 299-303.
- Rothmann, Ralf (2008) *Rehe am Meer* [2006]. Frankfurt: Suhrkamp.
- Stanzel, Franz Karl (1981) „Wandlungen des narrativen Diskurses in der Moderne”. *Erzählung und Erzählforschung in 20. Jahrhundert. Tagungsbeiträge eines Symposiums der Alexander von Humboldt-Stiftung Bonn-Bad Godesberg. Veranstaltet vom 9. bis 14. September 1980 in Ludwigsburg*. Ed. Rolf Klopfer și Gisela Janetzke-Diller. Stuttgart: Kohlhammer. 371-383.
- Stanzel, Franz Karl (1997) *Europäer. Ein imagologischer Essay*. Heidelberg: Winter.
- Stanzel, Franz Karl (2008) *Telegonie – Fernzeugung: Macht und Magie der Imagination*. Viena: Böhlau.

Prefață

A trecut deja un sfert de veac de cînd am supus dezbaterei teoria mea despre situațiile narative tipice. În momentele de după cel dintîi ecou al acesteia, disputa critică pe marginea ei nu s-a lăsat decît puțină vreme așteptată. La o duzină de ani după aceea, a trebuit totuși să iau la cunoștință faptul că noțiunea de „situație narativă” devenise un fel de *household word* al teoriei romanului și al cercetării narative. În ultimii ani s-au înmulțit în continuare remarcele critice, precum și cele favorabile, despre teoria mea, iar relevanța argumentelor pro și contra a crescut, de asemenea, în mod impresionant.

Dacă ar fi știut dinainte ce succes va avea opera sa – se pare că ar fi zis Thomas Hardy cu privire la ecoul neașteptat al romanului său *Tess of the D'Urbervilles* –, atunci s-ar fi străduit să scrie un roman cu adevărat bun. Spre deosebire de autorul de roman, teoreticianul romanului se află în avantajul de a putea să-și corecteze greșelile săvîrșite, să-și adauge cunoștințele ulterioare și să le coordoneze cu noile rezultate ale dezbaterii și ale cercetării. Cartea de față este, în esență, rezultatul unei astfel de strădanii. În cît de mare măsură sînt obligat să le mulțumesc criticilor mei și tuturor celor care au urmat abordarea mea teoretică ori au utilizat-o în cercetări și interpretări din propriile lucrări de naratologie, completînd astfel eșafodajul ideatic cu atestări și exemple, se va putea vedea, așa sper, din adnotările mele. O altă premisă foarte importantă, datorită căreia noua teorie a narațiunii a putut să fie construită pe o bază mai largă de texte decît vechea tipologie a situațiilor narative din 1955, au creat-o auditorii mei de la Universitatea din Graz, care au tratat în lucrările de seminar sau în disertații o parte însemnată din materialele necesare pentru aceasta, contribuind în acest mod cu unele idei foarte fructuoase la dezvoltarea teoriei. Li se cuvin, de asemenea, mulțumiri pentru numeroasele

sugestii colaboratorilor mei de la Institutul de Anglistică al Universității din Graz. Domnișoara Ingrid Buchegger a avut o contribuție foarte importantă, prin ajutorul neobosit și competent privind lămurirea nenumăratelor întrebări de ordin bibliografic, corectura manuscriselor și a probelor tipografice, la pregătirea lucrării pentru publicare. Doamna Gerlinde Herfs a bătut la mașină textul manuscris, versiune după versiune, mereu neobosită, chiar și atunci când, așa cum a fost cazul la schema cercului tipologic, a trebuit să scrie „în cercuri”.

În încheierea prefeței, un sfat pentru cititor. Raționamentele fundamentale pentru teoria mea narativă sînt expuse în primul capitol, *Intermedierea ca marcă de gen a narațiunii*, în cel de-al treilea, *O nouă abordare a definiției situațiilor narrative tipice*, și în cel de-al șaptelea, *Cercul tipologic: schemă și funcție*. Astfel, o lectură prescurtată a cărții ar trebui să se concentreze înainte de toate asupra acestor trei capitole. Cititorilor vorbitori de limbă engleză li se oferă un rezumat al celor mai importante raționamente ale cărții de față în articolul „Second Thoughts on Narrative Situations in the Novel: Towards a «Grammar of Fiction»”, în *Novel. A Forum on Fiction* (Spring 1978), 247-264.

Acolo unde ni s-a părut posibil și oportun, exemplificările din texte au fost citate din ediții de buzunar sau economice, ușor accesibile. Pentru a-l scuti pe cititor de răsfoirea incomodă a anexei, comentariile sînt oferite în subsolul fiecărei pagini. Luarea în considerare a costurilor de tipărire a făcut ca în acestea să apară inconsecvențe inevitabile, pentru care îl rog pe cititor să aibă înțelegere și indulgență.

În înaltul Sulz
August 1978, F. K. St.

Prefață la ediția a doua (1982)

Reeditarea mi-a oferit ocazia să reformulez definiția constitutivei „perspectivă”. M-am văzut obligat la aceasta mai ales în urma recenziei lui Dorrit Cohn la *Teoria narațiunii* („The Encirclement of Narrative. On Franz Stanzel's *Theorie des Erzählens*”, *Poetics Today* 2 (1981), 157-182). O polemică detaliată cu această foarte importantă contribuție a lui Dorrit Cohn la dezbaterile despre teoria narațiunii, care de altfel cuprinde și o comparație amplă a teoriei mele cu *Discursul povestirii* [*Figuri III*] al lui Gérard Genette, trebuie, din motive legate de spațiu, să se desfășoare în altă parte.

În textul noii ediții au fost corectate o serie de erori ale primei ediții. De asemenea, au putut fi incluse într-o anexă numeroase informații despre literatura de specialitate care a apărut după publicarea primei ediții sau de care am luat notă abia acum. Asupra adnotărilor și a informațiilor bibliografice suplimentare se va atrage atenția în locurile din text care au legătură cu ele printr-un asterisc [*] sau un obelisc [†].

O traducere în limba engleză a *Teoriei narațiunii* va apărea în aproximativ un an la Cambridge University Press.

Doamnei Mag. phil. Ingrid Buchegger trebuie să-i mulțumesc din nou pentru colaborarea conștiincioasă la corecturi și pentru remanierea ambelor indexuri ale cărții.

F. K. St.

Prefață la ediția a treia (1985)

Au fost corectate unele greșeli, dar în afară de aceasta nu s-au făcut modificări. A apărut o ediție în limba engleză în 1984, cu titlul *A Theory of Narrative*, la Cambridge University Press.

F. K. St.

Introducere

[...] dar mai întâi vreau să mărturisesc că, după Shakespeare și Spinoza, Linné este cel care m-a influențat cel mai mult, și anume prin chiar conflictul pe care l-a iscat în mine. Pentru că atunci când am încercat să-mi însușesc disocierea lui precisă și ingenioasă, legile lui pertinente și practice, dar adesea arbitrare, a apărut în mine un dezacord; ceea ce a încercat el să țină separat în mod forțat a trebuit, potrivit celor mai profunde necesități ale ființei mele, să aspire la unitate.

(Goethe, „Povestea studiului meu botanic”)

Când a apărut, în 1955, prima ediție a *Situațiilor narative tipice în roman*, studiul artei narative se afla în epoca sa linnéană: în prim-plan se afla strădania ca, pe calea unei clasificări a modurilor narative și prin introducerea unei nomenclaturi cât mai clare cu putință, să fie totul în așa măsură ordonat, cât era necesar pentru a evidenția varietatea și bogăția formelor narative, făcându-le accesibile pentru o teorie sistematică. În același timp, era vorba despre a obține o recunoaștere din partea teoriei romanului a modurilor narative (desemnate prin situație narativă personală, monolog interior, segmentare ș.a.m.d.) din ce în ce mai des utilizate o dată cu trecerea în secolul XX. Verdictul negativ al criticilor și al teoreticienilor mai vechi în privința unor astfel de înnoiri a fost în continuare susținut¹ chiar și în anii cincizeci, cu toate că numai în cazuri izolate.

Când aceste țeluri au fost atinse, cercetarea narativă a putut să-și îndrepte atenția către noi întrebări, care au fost în bună parte formulate – iar prin aceasta se anunță o schimbare decisivă – și de către alte discipline (lingvistica, știința textului, teoria comunicării etc.). O privire într-o bibliografie mai nouă,

¹ Cf. Petsch, Robert, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, Halle (Saale) 1934, 331; și Kayser, Wolfgang, *Entstehung und Krise des modernen Romans*, Stuttgart, ²1955, 34.

de exemplu „Bibliografia selectivă din naratologie” pe care Wolfgang Haubrichs a anexat-o volumului editat de el în 1976, *Erzählforschung 1*, relevă faptul că diversele contribuții ale acestor discipline care în 1955 nici măcar nu erau întemeiate sau nu aveau încă nici un fel de contact cu știința literaturii astăzi reprezintă deja o parte esențială a naratologiei. Din această cauză, o inventariere a rezultatelor de pînă acum pentru întregul domeniu al naratologiei în cadrul unui singur volum ușor de mînuit nu mai este posibilă. Lucrarea de față are așadar un scop limitat, care poate fi probabil atins fără o prescurtare prea accentuată a problemelor ce urmează a fi discutate. În esență, este vorba despre o dezvoltare și o diferențiere a tipologiei modurilor narrative pe baza situațiilor narrative descrise în 1955. Ca urmare a menționatei extinderi a cercetării naratologice, poate fi perceput, de asemenea, un ecou – parțial aprobator, parțial critic – al lucrărilor *Situațiile narrative tipice în roman* și *Formele tipice ale romanului*¹ în mai multe domenii din afara științei literaturii: lingvistica textuală, „critica lingvistică”, teoria comunicării etc. De aceea studiul de față, în ciuda limitelor preconizate, va trebui să se pună de acord cu rezultatele și cu argumentele disciplinelor amintite. Chiar această varietate a reacțiilor la *Situațiile narrative tipice în roman* lasă să se întrevadă în ce măsură a început în ultimele decenii să se întindă, mult dincolo de spațiul teoriei literaturii, ceea ce în 1955 era încă în esență o chestiune de teorie a romanului. În consecință, noul stadiu al cercetării se caracterizează de asemenea prin deschiderea orizontului problematicii: aproape orice întrebare luată separat din teoria narațiunii apare într-o oarecare legătură cu întrebări mai cuprinzătoare privind situația spirituală a culturii noastre. Astfel, se pune astăzi întrebarea dacă nu cumva literatura și mai cu seamă operele narrative nu mai sînt de fapt accesibile unei abordări teoretice sistematice ca problemă pur teoretico-literară, ci în primul rînd ca problemă parțială în cadrul unor încercări mai ample de a înțelege realitățile intelectuale și sociale ale culturii

¹ F.K. Stanzel, *Die typischen Erzählsituationen im Roman. Dargestellt an „Tom Jones”, „Moby-Dick”, „The Ambassadors”, „Ulysses” u.a.*, Viena-Stuttgart 1955 și *Die typischen Formen des Romans* (1964), ediția a zecea cu o postfață, Göttingen, 1981.

noastre. Cînd Iuri Lotman și colaboratorii săi caută să înțeleagă¹ funcția „culturii” drept „agresiune a regularității împotriva sferei iregularității” și cînd Umberto Eco prezintă² drept țel al semioticii concepute de el o „logică a culturii”, atunci devine vizibil contextul mai larg în care trebuie integrată încercarea de a realiza o teorie a narațiunii, o prezentare sistematică a elementelor esențiale ale narațiunii, precum și a interrelațiilor lor structurale.

Faptul că problema narațiunii a devenit „interdisciplinară” nu a condus numai la o sporire a numărului fațetelor recunoscutibile ale obiectului de cercetat, ci a contribuit și la rafinarea instrumentarului cu ajutorul căruia pot fi analizate textele narative. Orice diferențiere a conceptelor operaționale – aceasta este o experiență comună oricărei cercetări – sporește numărul, varietatea și variabilitatea formelor și fenomenelor recunoscutibile. În ceea ce privește conceptele despre „situațiile narative tipice” utilizate din 1955, aceasta înseamnă că ele trebuie revizuite în lumina noilor cunoștințe din cercetarea narațiunii, dacă funcționalitatea lor rămîne valabilă. Acum, după ce a fost atins țelul original al unei clasificări cuprinzătoare și sistematice a modurilor narative esențiale, putem să încercăm să ne punem de acord ceva mai mult decît înainte cu „recalcitranta” unor lucrări naratologice individuale, iar prin aceasta să aducem și teoria narațiunii cu încă un pas mai aproape de realitatea textelor narative. Dacă înainte accentul cădea mai degrabă pe prezentarea situațiilor narative ca tipuri ideale decît pe descrierea formelor intermediare și a combinațiilor ce se pot modula la nesfîrșit, așa cum sînt acestea subînțelese evidențiate în schema cercurilor tipologice, intenția precumpănitoare a lucrării de față este aceea de a încerca o dinamizare și o diferențiere a conceptului de situații narative tipice.

Pe parcursul acestui demers se va arăta – să anticipăm deja de aici acest lucru – că, dincolo de efortul de a îndepărta teoria narațiunii de o clasificare rudimentară a formelor și a lucrărilor, devine iarăși vizibilă o tendință care pare, cel puțin la

¹ Thomas A. Sebeok (ed.), *The Tell-Tale Sign. A Survey of Semiotics*, Lisse (Olanda), 1957, 60.

² T.A. Sebeok, *The Tell-Tale Sign*, 17.

prima vedere, opusă. Și anume, încep să se distingă din nou sub stratul de suprafață al „caracterului recalcitrant” din lucrările naratologice individuale unele contururi care fac trimiteri de la o anumită lucrare către alte lucrări, prin diferite corespondențe, legături, sisteme și tipare structurale. Aceasta este, nu în ultimul rînd, un produs al modului de abordare al structuralismului, care definește mai puternic decît orice altă metodă teoriile recente ale literaturii și, în aceeași măsură, lingvistica. Schema cercului tipologic, în noua și mult mai sever formalizata ei configurație (vezi diagrama de la finalul volumului), va constitui o bază pentru a face mai clare relațiile, corespondențele și contiguitățile motivate de structura narațiunii.

1. Intermedierea ca trăsătură generică a narațiunii

Prin definiție arta narativă implică o poveste și un narator.
(Scholes și Kellogg, *The Nature of Narrative*)

Oricînd este transmisă o știre, oricînd se relatează ceva, există un intermediar – se poate auzi vocea unui narator. Acest lucru a fost deja recunoscut de teoria mai veche a romanului drept trăsătură generică a narațiunii, care distinge înainte de toate opera narativă de cea dramatică. Prin compararea narațiunii (care poate fi intermediată) cu drama (care nu poate fi intermediată), punctul central al discuției despre acest aspect a devenit întrebarea dacă absența unui narator personal(izat) – mai cu seamă acestuia i-a fost recunoscută intermedierea narației – tulbură iluzia cititorului. Cerinței unui Friedrich Spielhagen și a susținătorilor săi legate de obiectivitatea, mai precis de nemedierea reprezentării inclusiv în roman, i s-a opus Käthe Friedemann încă din 1910, prin observația că intermedierea narațiunii nu este în niciun caz (în comparație cu drama¹) un proces de rangul al doilea, ci constituie un fel de corespondent al experienței noastre privind realitatea în general: „«naratorul» este cel care evaluează, cel care simte, cel care observă. El simbolizează perspectiva epistemologică, devenită curentă pentru noi încă de la Kant, conform căreia noi nu percepem lumea așa cum este, ci mai degrabă așa cum a trecut aceasta prin mediul

¹ M. Pfister compară modurile de comunicare ale textelor dramatice și narrative (20 ș.u.). Pe lângă aceste diferențe dintre narațiune și operele dramatice care au legătură cu maniera de prezentare, mai sînt cîteva trăsături comune ambelor genuri, îndeosebi caracterul ficțional al intrigii, al cadrului și al personajelor. Vezi Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München, 1977, mai ales pp. 221 ș.u.

unei conștiințe care observă. Prin percepție, mintea separă lumea factuală în subiect și obiect”¹.

Situațiile narative tipice trebuie înțelese înainte de toate ca descrieri schematice ale celor trei posibilități fundamentale de reprezentare a intermedierei în narațiune. Este o trăsătură a situației narative la persoana întâi faptul că intermedierea ține în totalitate de tărîmul ficțional al personajelor romanului: mediatorul, adică naratorul la persoana întâi, este un personaj asemenea celorlalte din cadrul acestei lumi. Universul personajelor este perfect identic cu lumea naratorului. Consecințele pe care acest lucru le are asupra interpretării narațiunii la persoana întâi vor fi discutate în capitolul referitor la persoană. Pentru situația narativă auctorială este caracteristic faptul că naratorul se află în afara lumii personajelor. Lumea naratorului este separată de cea a personajelor printr-o graniță ontică. Aici procesul de transmitere se realizează din poziția perspectivei externe, ceea ce are consecințe însemnate pentru interpretarea celor povestite, în comparație cu o narațiune la persoana întâi. În sfârșit, în situația narativă personală naratorul-mediator este înlocuit de un mediator: un personaj din roman care gîndește, simte și percepe, însă nu-i vorbește cititorului, cum face un narator. Cititorul privește celelalte personaje ale narațiunii prin ochii acestui personaj-reflector. Din moment ce în acest caz nimeni nu „narează”, prezentarea pare să fie directă. Astfel, trăsătura distinctivă a situației narative personale este faptul că iluzia non-intermedierei se suprapune intermedierei. În multe dintre romanele publicate în ultimele decenii apare situația narativă personală. Ne vom ocupa de semnificația acestui tip de narațiune pentru interpretarea unui roman îndeosebi în capitolul referitor la opoziția mod.

Intermedierea narațiunii constituie astfel fundamentul distincției dintre cele trei situații narative, în așa fel încît în fiecare dintre acestea un element diferit (persoană, perspectivă, mod) din complexul intermedierei este dominant. Ceea ce determină natura unei anumite situații narative este în primul rînd persoana întâi

¹ Käte Friedemann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik* (1910), Darmstadt, 1965, 26.

corespunzătoare unui personaj din roman în situația narativă la persoana întâi, perspectiva externă în situația narativă auctorială și modul reflector în situația narativă personală.

Potrivit semnificației sale ca trăsătură generică a narațiunii, termenul intermediere sau conceptul corespunzător din teoria genurilor s-a bucurat de atenție în cea mai mare parte a literaturii de specialitate din ultima vreme – a școlilor celor mai diverse – privind teoria romanului¹. Pentru Käte Hamburger intermedierea („Aussagestruktur” – „structura declarativă”) este trăsătura care distinge narațiunea la persoana întâi de narațiunea la persoana a treia². În distincția făcută de Johannes Anderegk între un model de relatare („Berichtmodell”) și un model de narare („Erzählmodell”) al procesului de comunicare literară, existența unui mediator sau a unui transmițător în cadrul celui dintâi este factorul distinctiv principal³. Intermedierea („transmiterea narativă”) este, de asemenea, punctul de plecare esențial în descrierile fundamentate lingvistic ale tipurilor narative, cum este aceea a lui Seymour Chatman⁴, care se bazează pe teoria actelor de limbaj a lui John Austin și John Searle. În lucrarea sa

¹ O excepție este naratologia, abordare care a derivat din opera lui Vladimir Propp, *Morfologia basmului* (Austin, 1968) și din cea a lui Claude Lévi-Strauss, *Gîndirea sălbatică* (Chicago, 1966). Această abordare tratează în primul rînd structura de profunzime a narațiunii. Faptul că, de pildă, în analiza naratologică pe care William O. Hendrick o face povestirii lui A. Bierce „Untură de cîine” singura referire la situația narativă a acestei povești e transferată într-o notă de subsol este caracteristic pentru „neglijarea [de către naratologie] a structurii de suprafață a textului” (Elisabeth Gülich). Vezi William O. Hendricks, „Studiul structural al narațiunii: model de analiză” („The Structural Study of Narration: Sample Analysis”), în *Poetics* 3 (1972), 112 și Elisabeth Gülich, „Erzähltextanalyse (Narrativik)”, *Linguistik und Didaktik* 15 (1973), 326. O trecere în revistă cuprinzătoare a modelelor de text narative cu o bază lingvistică (și naratologică) o oferă E. Gülich și W. Raible în *Linguistische Textmodelle*, München, 1977, 192-314.

² Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung* (1957), Stuttgart, ²1968.

³ Johannes Anderegk, *Fiktion und Kommunikation: Ein Beitrag zur Theorie der Prosa* (1973), Göttingen, 1977.

⁴ Seymour Chatman, „The Structure of Narrative Transmission”, în: *Style and Structure in Literature: Essays in the New Stylistics*, ed. Roger Fowler, Oxford, 1975, 213-257.

intitulată *Linguistics and the Novel* (Lingvistica și romanul), Roger Fowler descrie noțiunile „proposition” (asertiune) și „modality” (modalitate) ca pe două aspecte ale structurii de profunzime ale propoziției, care ar putea fi, de asemenea, identificate în formă analoagă în structura romanului¹. Modalitatea denotă pur și simplu toate acele caracteristici ale structurii narative ce derivă din intermedierea narațiunii.

Intermedierea narațiunii, adică reprezentarea intermedierei, este probabil punctul de plecare cel mai important în configurarea unui conținut de către autorul unei opere narative. Fiecare efort de redare a intermedierei narațiunii sporește literaritatea (Roman Jakobson)² unui roman sau a unei povestiri, adică efectul său potențial aparte, ca artefact literar și estetic. Prin urmare, nu este o întâmplare faptul că intermedierea narațiunii este de obicei redată doar minimal în romanul popular. Spre deosebire de autorii romanelor populare, cei ai unor opere care au marcat începutul unei epoci în literatura narativă, cum sînt *Don Quijote*, *Tristram Shandy*, *Doamna Bovary*, *Ulise* ș.a., și-au consacrat o mare parte a abilităților inovative îndeosebi reprezentării procesului narativ în roman. Realizările narative cum sînt cele menționate anterior contracarează, de asemenea, semnele aparente de epuizare cărora nici un mediu intens folosit nu li se poate opune prea multă vreme. Acest lucru a fost sugerat încă din 1921 în interpretarea făcută de Viktor Șklovski romanului *Tristram Shandy*, ca antidot literar la „familiarizarea” formei narative a romanului, ca „defamiliarizare” a convențiilor formei narative prin „dezvățarea” cititorului cu ajutorul înstrăinării. Este „tipic pentru el să-și demaște propriile tehnici”, după cum spune foarte potrivit Șklovski în studiul „*Parodia romanului: Tristram Shandy*”³. Din punctul de vedere al acestuia, Sterne folosește înseși anomaliiile actului narativ ca instrument pentru a-l face pe cititor să conștientizeze intermedierea ca trăsătură generică a romanului. Actul narativ este o parte importantă

¹ Roger Fowler, *Linguistics and the Novel*, Londra, 1977, 12 ș.u.

² Vezi Roman Jakobson, *Fundamentals of Language*, Den Haag, 1956, 55-82.

³ Viktor Șklovsky, *Theorie der Prosa* (tr. *Teoria prozei*), Frankfurt/Main, 1966, 131.

a intrigii și astfel dramatizează intermedierea într-un mod neîntâlnit pînă atunci. Sterne îl lasă pe cititor să fie martorul vicisitudinilor incitante din procesul scrierii și asta determină în cele din urmă forma unică a acestui roman, prin descrierea amănunțită a aparentei dificultăți pe care Tristram o întâmpină în actul narativ, un act care pare să fie subminat deopotrivă de asocierea liberă a conștiinței naratorului și de bunăstarea sau disconfortul fizic ale acestuia¹. Romanul *Ulise* al lui James Joyce aparține, la rîndul său, acestei tradiții a defamiliarizării actului narației. Acest lucru este subliniat mai cu seamă în interpretarea structuralistă pe care Robert Scholes o face romanului lui Joyce: „Citindu-l, aflăm cum trebuie să-l citim”; cu alte cuvinte, pe măsură ce încercăm să înțelegem forma neobișnuită pe care intermedierea a căpătat-o aici, noi, în calitate de cititori, sîntem transformați, cîștigăm o nouă dimensiune de experiență ca lectori: „Înțelegerea noastră este exersată și extinsă. Sîntem conduși treptat către o metodă narativă și către o viziune asupra omului (acestea două fiind inseparabile) diferite de cele prezente în ficțiunea anterioară”².

Majoritatea romanelor și poveștilor se situează undeva între aceste inovații semnificative și maniera narativă mai convențională a celor mai multe romane populare, adică se află undeva în intervalul pe care l-am sugerat. Nu este neobișnuit să găsești o diminuare sau o creștere a gradului de intermediere, care apare în cadrul unei singure opere, de exemplu în romanul *Un colind de Crăciun* al lui Dickens, precum și în operele unui autor privite în ansamblu. De regulă, putem observa o anumită scădere, o relaxare a intensității cu care actul narativ este mînuit în intervalul dintre punctul inițial și cel final ale unui roman și între operele timpurii și cele de maturitate ale unui autor. Procesul opus este, de asemenea, posibil, deși mult mai rar, așa cum este vizibil, de exemplu, în evoluția stilului narativ al lui

¹ Vezi Bernhard Fabian, „Laurence Sterne: *Tristram Shandy*”, în: *Der Englische Roman*, ed. F.K. Stanzel, Düsseldorf 1969, vol. 1, 232-269; F.K. Stanzel, „*Tristram Shandy* und die Klimatheorie”, *GRM*, N.F. 21 (1971), 16-28; Robert Scholes, *Structuralism in Literature*, New Haven, 1974, 84 ș.u.

² Scholes, *Structuralism in Literature*, 185.

James și desigur al lui Joyce. Acest fenomen, care pînă acum abia dacă a fost observat ca problemă generală a artei narative, va fi discutat în continuare în relație cu conceptele de „dinamizare a situației narative” și „profil narativ”.

Termenii precum „intensitate”, „relaxarea tensiunii” și „entropie”, fiind folosiți în relație cu reprezentarea intermedierei în situațiile narative, necesită aici o scurtă explicație. Nivelul, proporția sau gradul energiei pe care o cer cele mai multe feluri de producții literare sînt greu – dacă nu imposibil – de măsurat. Cele mai obișnuite forme narative dintr-o anumită perioadă, cu alte cuvinte normele narative istorice, și gradul de abatere a unei anumite opere narative de la aceste norme oferă niște criterii pentru evaluarea gradului și intensității energiei creatoare consumate. În ceea ce privește romanul victorian, această normă este legată atît de situația narativă auctorială, cît și de forma cvasiautobiografică a situației narative la persoana întâi. În consecință, aderența la această normă presupunea cele mai reduse exigențe din partea autorului. Deci este potrivită pentru acea perioadă descrierea situației narative drept „cea mai leneșă abordare a romanului”¹. Acest lucru nu mai este totuși valabil pentru autorii contemporani, din moment ce norma narativă a romanului de la mijlocul secolului XX nu este o situație narativă sau autobiografică la persoana întâi, ci mai degrabă o situație narativă care combină elementele auctorial și actorial. Voi folosi termenul de „prototip” pentru acea situație narativă care, conform tuturor aparențelor, este cel mai larg folosită de către autorii dintr-o anumită perioadă. În consecință, va trebui să distingem un prototip al situației narative din romanul victorian și un prototip al situației narative din romanul modern, mai precis din cel contemporan.

Întrucît intermedierea reprezentată într-un mod neobișnuit sporește complexitatea structurii semantice a unei narațiuni, corespondența exactă dintre forma narativă și unul dintre cele trei tipuri ideale de situații narative – dacă este posibil așa ceva – nu este în mod necesar dezirabilă. Primii recenzenți ai

¹ George Steiner, „A Preface to *Middlemarch*”, *Nineteenth-Century Fiction* 9 (1955), 275.

ediției germane a *Situațiilor narative tipice în roman* au pornit adesea de la premisa că un asemenea lucru ar fi de dorit, o greșală care a fost probabil cauzată de formularea imprecisă a descrierii originale a funcției tipurilor. În virtutea clarității, trebuie afirmat în mod emfatic faptul că situațiile narative sînt concepute ca tipuri ideale și, ca atare, nu sînt nicidecum normative¹. Potrivit lui Max Weber, este o caracteristică esențială a tipului ideal ca acesta să rămînă o abstracțiune care nu poate fi realizată niciodată printr-o operă concretă: „cu cît este mai precisă și mai explicită construcția tipurilor ideale, deci cu cît acestea sînt mai depărtate de realitate, cu atît sînt mai utile din punctele de vedere terminologic și clasificator, precum și din cel euristic”². Recalcitranta operei privity fragmentar sau în ansamblu de a se înscrie în mod mulțumitor într-o categorie este una dintre trăsăturile sale esențiale în aceeași măsură în care consistența conceptuală și amplitudinea sînt trăsături fundamentale ale tipului ideal. Fără a subscrie la sloganul teoriei deviației, putem spune că nepotrivirea cu un tip ideal în redarea situației narative poate, în anumite cazuri, să intensifice „calitatea poetică” sau „literaritatea” acelei opere într-o măsură mai mare decît ar putea-o face cea mai fidelă apropiere de tipul ideal.

Dacă se urmărește aplicarea la tipologia mea a teoriei deviației, adică a teoriei că orice operă este o deviere de la o normă literară existentă sau că aceasta urmărește modificarea unor astfel de norme, trebuie ținut seama de faptul că orice operă poate fi judecată în conformitate cu două sisteme de norme, acela al prototipului istoric al situației narative și acela al situației narative ca tip ideal. Devierea de la tipul ideal al unei situații narative se produce de obicei inconștient, întrucît de regulă autorul nu cunoaște sistemul situațiilor narative tipice. Devierea de la prototip totuși ar putea fi interpretată ca o reacție conștientă a autorului la modelul narativ cel mai obișnuit din literatura populară³.

¹ Vezi Stanzel, *Typische Formen*, 8.

² Max Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen, 1922, 190 ș.u.

³ Pentru discutarea conceptului de deviație și pentru critica teoriei deviației, vezi Jan Mukařovský, „Standard Language and Poetic Language”,

În ultimele decenii, deviația de la toate normele și convențiile literaturii narative a fost dusă la extrem, în mod special de anumiți autori americani – printre aceștia se numără William Burroughs, John Barth, Thomas Pynchon, Kurt Vonnegut ș.a. – care au fost urmași de un număr surprinzător de mic de autori englezi¹. Pe parcursul lucrării de față mă voi referi la o parte dintre experimentele acestora, care prezintă un interes deosebit. Totuși, în ansamblu, aceste experimente nu pot fi clasificate încă în termenii teoriei narațiunii. Situația este oarecum diferită de aceea a Noului Roman francez. Încercarea lui Robbe-Grillet legată de o reificare completă a realității reprezentată prin înghețarea optică a mediatorului (de exemplu prin reducerea personajului la funcția unei camere) în romanul *Gelozia* ar putea fi interpretată ca o soluție extremă la reprezentarea intermedierei. Vom spune mai multe despre situația narativă din acest roman în capitolul 7.

1.1. Intermediere și *Point of View*

Termenii care au condus iarăși și iarăși naratologia către problema intermedierei de la sfârșitul secolului al XIX-lea sînt „punctul de vedere” și „naratorul” sau „naratorul personalizat”. Cel dintîi este un termen precis, însă nu a fost nicidecum aplicat în mod consecvent. În primul rînd, trebuie făcută distincția între sensul general de „punct de vedere”, „atitudine față de o problemă” și cel particular de „perspectivă din care este narată o poveste sau din care este percepută o întîmplare de către un personaj din narațiune”. După cum arată definiția sensului particular, termenul „punct de vedere” în terminologia

în *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*, Georgetown, ³1964, 17 ș.u.; Iuri Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, München, 1972, 111 ș.u. și 423; Michael Riffaterre, *Strukturele Stilistik*, München, 1973, 206, 234 *passim*; S. Chatman, *Linguistics and Literature. An Introduction to Literary Stylistics*, Londra, 1973; Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens*, München, 1976, 146 ș.u.

¹ Vezi Bernard Bergonzi, *The Situation of the Novel*, Harmondsworth, 1972, 26.

naratologiei este folosit în două contexte distincte: a povesti, adică a transmite ceva prin cuvinte; și a trăi, a percepe, a ști în calitate de personaj ce se întâmplă în spațiul ficțional. Din această cauză, Kristin Morrison, care a atras atenția asupra faptului că punctul de vedere a fost folosit în mod inconsecvent de la Henry James și Percy Lubbock până astăzi, face distincția între „cel care rostește cuvintele narative”, în terminologia mea personajul-narator, și „cel care cunoaște povestea narată”, adică mediul actorial sau personajul-reflector¹. Dificultatea concretă vine din faptul că cele două funcții ale punctului de vedere se pot suprapune. Asta se întâmplă deosebit de frecvent acolo unde elementele auctoriale și actoriale ale situației narative dintr-un roman apar în strînsă legătură. În acest caz, perceperea realității reprezentate are loc din punctul de vedere al unui mediu actorial, însă vocea unui narator auctorial încă mai poate fi auzită în procesul de transmitere a acestei percepții, iar punctul lui de vedere poate fi ulterior înregistrat și de către cititor, deși doar într-o formă destul de vagă. James oferă numeroase exemple în acest sens în romanele și povestirile sale. Forma unei asemenea perspective duble a „cunoscătorului” și a „vorbitorului” care a atras atenția cel mai mult se numește „stil indirect liber”. Voi avea ocazia să analizez această formă a narațiunii în repetate rînduri în capitolele ulterioare ale acestei cărți.

Despre lucrările timpurii care reflectă teoriile punctului de vedere ale lui Henry James, Percy Lubbock, Jean Pouillon, Cleanth Brooks și Robert Penn Warren, Norman Friedman și Robert Weimann deja s-a discutat atît de frecvent în literatura referitoare la naratologie, încît nu e necesară rediscutarea lor aici². Evoluția ulterioară a teoriilor legate de punctul de vedere emise de Gérard Genette, Lubomír Doležel, Seymour Chatman și alții va fi discutată mai detaliat ulterior³. Pentru moment va fi

¹ Kristin Morrison, „James's and Lubbock's Differing Points of View” („Punctele de vedere diferite ale lui James și Lubbock”), *Nineteenth-Century Fiction* 16 (1961), 245-255.

² Vezi Bertil Romberg, *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*, Stockholm, 1962, și Françoise van Rossum-Guyon, „Point de vue ou perspective narrative”, *Poétique* 1 (1970), 476-497.

³ Gérard Genette, *Narrative Discourse (Figures III)*, trad. Jane E. Lewis, Ithaca, N.Y., 1980; Boris A. Uspenski, *A Poetics of Composition. The*

suficient să menționăm că există câteva legături transversale între teoriile punctului de vedere care explică intermedierea în sensul perspectivei, teoria insolitării a lui Șklovski și conceptul de *skaz* dezvoltat în primul rînd de către teoria literară rusă. *Skaz* în acest sens înseamnă o formă de perspectivă narativă, îndeosebi în narațiunea la persoana întâi, care e stilizată după forma orală a recitării. O analiză completă a acestui concept a fost realizată de către Boris Eichenbaum și Irwin R. Titunik¹. Teoria insolitării a lui Șklovski este, de asemenea, o teorie a punctului de vedere, în măsura în care se referă la modurile perspective ale înstrăinării. Definiția lui Șklovski conform căreia „arta există ca să putem recupera senzația vieții; ca să ne facă să simțim lucrurile, să facă o piatră pietroasă”² poate fi redată cel mai ușor prin transferarea punctului de vedere de la „cel care rostește cuvintele narative” către „cel care cunoaște povestea narativă”, de la relatarea unui narator la percepția trăită de un personaj ficțional. Totuși, efectul de înstrăinare al experienței unor percepții nefamiliare nu mai poate să fie atins în romanul modern prin folosirea alegoriei sau a fabulei alegorice (Șklovski citează povestea lui Tolstoi *Holstomer*, în care întâmplările sînt prezentate din punctul de vedere al unui cal, în maniera lui Swift), ci mai ales prin concentrarea asupra punctului de vedere al personajelor de la periferia societății. Numărul de excluși, de proscriși și de declasați cărora li se încredințează

Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form, Berkeley, California, 1973; Lubomír Doležel, „The Typology of the Narrator: Point of View in Fiction”, în: *To Honor Roman Jakobson*, Den Haag, 1967, vol. 1, 541-552, trad. în limba germană: „Die Typologie des Erzählers: «Erzählsituationen» («Point of View») in der Dichtung”, în: Jens Ihwe (ed.), *Literaturwissenschaft und Linguistik*, Frankfurt/Main, 1972, vol. 3, 376-392; S. Chatman, „The Structure of Narrative Transmission”, în: *Style and Structure in Literature: Essays in the New Stylistics*, ed. Roger Fowler, Oxford, 1975, 213-257.

¹ Boris Eichenbaum, „Die Illusion des Skaz”, în: *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München, 1971, 161-167; și Irwin R. Titunik, „Das Problem des «skaz». Kritik und Theorie”, în: *Erzählforschung 2*, Göttingen, 1977, 114-140.

² Viktor Șklovski, „Arta ca procedeu”, în *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lemon și Reis (ed.), p. 12.

această funcție în romanul modern – Leopold Bloom al lui Joyce, Josef K. al lui Kafka, Bieberkopf din romanul *Berlin, Alexanderplatz* al lui Döblin, Meursault din romanul *Străinul* al lui Camus – este remarcabil de mare. Focalizarea asupra unei maniere de percepție și de trăire a unei persoane bolnave mintal sau debile – Benjy din romanul *Zgomotul și furia* sau Chief Bromden din romanul *Zbor deasupra unui cuib de cuci* al lui Ken Kesey – reprezintă o formă extremă a tendinței către insolitare. În toate aceste cazuri tocmai mutarea completă a punctului de vedere într-un personaj românesc periferic are un efect de înstrăinare, făcându-l pe cititor să vadă o realitate familiară lui prin cu totul „alți” ochi¹. Absența totală a oricărui comentariu auctorial, renunțarea la orice fel de „corectare” explicită a abaterilor personajelor de la normele de comportament așteptate sau presupuse în mod inconștient, trăsături pe care le întâlnim în reprezentarea limitată la perspectiva internă dintr-o situație narativă personală, par să favorizeze în mod deosebit efectul de insolitare.

1.2. Intermedierea și persoana naratorului

O trăsătură fundamentală a modului în care percepem realitatea este valabilă și în cazul narațiunii ficționale: orice idee despre realitate depinde de presupuziții mai mult sau mai puțin corecte sau de o înțelegere apriorică a realității. Acest lucru este dezvăluit într-un mod deosebit de surprinzător atunci când percepțiile personajelor sau cele ale naratorilor personalizați sînt prezentate în întregime din perspectiva proprie și în toată subiectivitatea lor nealterată. Încă din anul 1910 K. Friedemann a surprins perfect acest lucru fundamental cînd a spus că tocmai naratorul este cel care, „în calitate de persoană care evaluează, care simte, care privește”, ne transmite o imagine a lumii așa cum o trăiește el, nu așa cum este aceasta în realitate². Acest principiu esențial al narațiunii încă este oarecum neglijat

¹ Vezi Uspenski, *Poetics*, 131.

² Vezi mai sus, p. 26, nota 1.

în teoria contemporană. De pildă, în critica pe care o face operei lui Dickens, Philip Collins se plînge de faptul că Esther Summerson din romanul *Casa umbrelor* nu este destul de pătrunzătoare încît să devină naratorul la persoana întâi al unei jumătăți a acestui roman¹. Putem, desigur, să aducem o serie de obiecții calității de narator a lui Esther Summerson. Însă, dacă am dori să o înlocuim cu cineva precum Dickens însuși, nu am putea recunoaște trăsătura fundamentală a structurii romanului *Casa umbrelor*, și anume contrastul dintre o perspectivă omni-scientă panoramică și una subiectiv limitată. Dacă am încerca să asimilăm personalității autorului personalitatea individuală a unui narator ficțional de dragul clarității și al credibilității narațiunii, am renunța la cea mai importantă utilitate pe care o are intermedierea narațiunii: aceea de a revela natura subiectivă a modului în care înțelegem realitatea. Nu rareori un astfel de narator devine un simplu purtător de cuvînt al autorului. Romanul, precum și, într-o măsură mai mică, formele narrative de dimensiuni mai reduse au fost întotdeauna nevoite să se apere de tendința către scrisul auctorial eseistic. Această tendință este deja evidentă în romanul *Moll Flanders*, a cărui retrospecție moralistă este mai frecvent reprezentată prin vocea lui Defoe decît prin aceea a protagonistei penitente². Iar această tendință mai poate fi găsită și în romanele de mai târziu. Astfel, la un autor precum George Orwell, un personaj care inițial este diferit de autor se transformă brusc într-un purtător de cuvînt nedeghizat al autorului, atunci cînd se lansează în discursuri despre imperialismul britanic din India sau Birmania³. Un exemplu oarecum diferit este Robert Musil, al cărui roman *Omul fără însușiri* a fost interpretat de primii recenzenți drept

¹ Vezi Philip Collins, *A Critical Commentary on Bleak House*, Londra, 1971, 30.

² Vezi Ian Watt, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Londra, 1957, 98 ș.u. și 115-118.

³ George Orwell, *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, vol. 4, Harmondsworth, 1970, 478: „O dificultate pe care n-am reușit să o rezolv niciodată este faptul că avem o mulțime de experiențe despre care ne dorim atît de mult să scriem [...] și nici o altă cale de a ne folosi de ele în afară de o deghizare a acestora într-un roman”.

„eseu actorial” (*figurierter Essay*), pornindu-se de la premisa că există un grad mare de identitate între personajul Ulrich și autorul Musil. Însă Musil a arătat clar în ce măsură conta pentru el intermedierea conținutului eseistic prin Ulrich: „Dar pot să spun ceea ce vreau să spun numai în roman, prin intermediul evenimentelor și personajelor”¹. Spre deosebire de Orwell, Musil nu poate fi ținta acuzațiilor de „diletantism”, prin care Anderegg înțelege eșecul unui autor în a transforma propria imagine a realității în cadrul fictiv de referință al unui personaj sau narator². Situațiilor de acest gen, în care romanul este folosit ca vehicul pentru propagarea directă a ideologiei autorului, le scapă funcția particulară a punctului de vedere și a naratorului personalizat de mijloace de compoziție narativă, pe care Friedman, făcând referire la Mark Schorer, o descrie foarte exact după cum urmează:

Dacă Lubbock era interesat de punctul de vedere ca mijloc de realizare a unei prezentări coerente și vii, Schorer duce acest concept cu un pas mai departe, examinând „utilizările punctului de vedere nu doar ca un mod al delimitării dramatice, ci mai ales ca unul al definiției tematicе”. Un roman, spune acesta, reflectă în mod normal o lume creată de valori și atitudini prin mediul de control oferit de procedeele punctului de vedere; prin intermediul acestor procedee, el poate să-și descâlcească propriile prejudecăți și predispoziții de cele ale personajelor sale și astfel să le evalueze pe acelea ale personajelor prinse dramatic unele în relație cu celelalte prin propriile cadre de referință³.

Este limpede că acest gen de definire a funcției punctului de vedere și a rolului naratorului personalizat are legătură mai mult cu romanul modern decât cu cel tradițional, din moment ce, aproximativ de la începutul secolului XX, cerințele autorilor, criticilor și cititorilor s-au schimbat fundamental sub

¹ Wolfdietrich Rasch, „Erinnerung an Robert Musil”, citat după Uwe Baur, „Musils Novelle «Die Amsel»”, în: *Vom «Törless' zum» «Mann ohne Eigenschaften»*, ed. U. Baur și D. Goltschnigg, München și Salzburg 1973, 269.

² Vezi J. Anderegg, *Fiktion und Kommunikation*, 118.

³ Norman Friedman, „Point of View in Fiction”, *PMLA* 70 (1955), 1167.

aspectul gradului de perspectivizare și de intermediere din narațiune. Majoritatea romanelor din perioada victoriană au încă o narațiune aperspectivală, ceea ce înseamnă că autorii din acea perioadă acordă o atenție redusă problemei perspectivei spațiale din descrierea unui interior sau a unui peisaj. În paralel cu aceasta, și perspectivizarea într-un sens mai larg – delimitarea atitudinilor și a judecăților de valoare ale personajelor, îndeosebi ale protagoniștilor, de cele ale naratorului, în special ale naratorului auctorial – este în general destul de ambiguă. Acest lucru nu mai este valabil în cazul celor mai multe dintre romanele moderne. Astfel, putem diferenția două stiluri în istoria romanului – o manieră de narațiune perspectivală și una aperspectivală. Aceste stiluri sînt probabil reprezentate cel mai clar prin aperspectivismul din primele romane ale lui Dickens și Thackeray și prin perspectivismul din ultimele opere ale lui James și ale Virginiei Woolf. Interpretările romanelor mai timpurii adesea nu acordă destulă atenție trecerii de la aperspectivism la perspectivism. Posibilitățile pe care stilul narativ perspectival le pune la dispoziție pentru reprezentarea intermedierei sînt fundamental diferite de cele ale stilului narativ aperspectival. Aplicarea criteriilor și standardelor perspectivismului unei opere care a fost concepută în manieră aperspectivală poate avea o anumită valoare euristică pentru teoria interpretării, însă trebuie să ținem seama de inadecvarea istorică a unui asemenea punct de vedere. Astfel, va fi necesar să definim mai exact termenii „perspectivism” și „aperspectivism” în capitolul despre perspectivă.

În timp ce unii angliști din Germania, precum și anumiți naratologi englezi și americani preferă să folosească în analiza intermedierei narațiunii conceptul de punct de vedere, vorbitorii de limbă germană și germaniștii preferă conceptul de narator personalizat. De aici derivă o serie de diferențe legate de accentuarea și de delimitarea acestui fenomen. Mai trebuie specificate cîteva lucruri în discuția despre narator. Distincția dintre figura naratorului auctorial și autor este însă o realizare relativ recentă în naratologie – a ajuns să fie acceptată cam la sfîrșitul primei jumătăți a secolului XX¹ –: naratorul auctorial,

¹ Astfel, în lucrarea intitulată *Erzählsituationen* (*Situațiile narative*) din 1955, termenii „autor” și „narator respectiv autor” apar ocazional în

în forma în care îl întâlnim în *Tom Jones* sau în *Muntele vrăjit*, de pildă, este într-o anumită măsură un personaj independent care a fost creat de autor (așa cum au fost create celelalte personaje din roman), cu a cărei personalitate stranie cititorii și naratologii trebuie să se confrunte. Numai în condițiile în care o încercare de a face diferență între naratorul auctorial și autor s-a dovedit a fi imposibilă pot aceste două entități să fie considerate identice. Totuși, chiar și astăzi un narator auctorial va fi identificat pur și simplu cu autorul, mai ales în istoriile literare. (Acestea păstrează adesea termeni desueți din teoria literară și în alte privințe.)

Distincția dintre autor și naratorul auctorial a pus la dispoziția romanului un foarte important nivel de semnificații, în care naratorul funcționează ca mediator între autor și cititor și între poveste și cititor. Cine este acest narator și cum își îndeplinește el funcția de intermediere?

„Cine povestește romanul?”¹. Studiile naratologice scrise în limba germană s-au ocupat intensiv de această problemă și au oferit numeroase răspunsuri la această întrebare, unele dintre ele fiind contradictorii. În cadrul acestei discuții, naratologii au recurs în nenumărate rînduri la acea expresie ambiguă a lui Thomas Mann, „spiritul narațiunii” („*der Geist der Erzählung*”) și în acest fel au generat adesea o stare de confuzie. Potrivit lui Thomas Mann, spiritul narațiunii trebuie în primul rînd să fie privit ca adevăratul („*eigentliche*”) narator dintr-un roman. Mann folosește acest termen în prefața romanului său *Der Erwählte* (*Alesul*), unde dă în mod intenționat un răspuns ambiguu la o întrebare pusă de el însuși în legătură cu identitatea celui care povestește în acel roman. Potrivit lui Mann, este vorba despre un spirit al narațiunii din care se naște povestea narată:

locul sintagmei „narator auctorial” (paginile 20, 23 *passim*). Sau se face referire la „prezența autorului în figura naratorului auctorial” (p. 27). Această lipsă de precizie de la nivelul terminologiei este compensată însă de la început, prin precizarea că „figura naratorului auctorial nu poate fi pur și simplu identificată cu personalitatea autorului” (p. 24).

¹ Wolfgang Kayser, *Die Vortragsreise. Studien zur Literatur*, Bern, 1958, 82-101. Reeditată în V. Klotz (ed.), *Zur Poetik des Romans*, Darmstadt, 1965, 197-216.

El este eteric, imaterial, omniprezent, nesubordonat deosebirii dintre aici și acolo. [...] Spiritul acesta este atât de spiritual și de abstract, încât despre el nu se poate vorbi corect gramatical decât la persoana a treia [...]. Și totuși, el se poate condensa și într-o persoană, anume într-a-ntîia și încarna în cineva care vorbește astfel și poate spune: „Eu sînt acela. Eu sînt spiritul povestirii care, șezînd în locul său actual, anume în Biblioteca mănăstirii Sfîntul Gallen din Țara Alamană [...] spune această poveste [...]. Sînt Clemens irlandezul, ordinis divi Benedicti, în vizită aici, ca oaspete primit frățește și ca trimis al abatelui meu Kilian, de la mănăstirea Clonmacnois, casa mea din Irlanda [...]”¹.

După cum arată numărul mare de elipse, detaliile esențiale pentru acest studiu au fost extrase cu prețul structurii multistratificate a textului original. Reinhard Kleszczewski a arătat în ce măsură folosirea sintagmei „spirit al narațiunii” este ironică atât în acest roman, cît și în alte opere ale lui Thomas Mann², lucru de care nu s-a ținut întotdeauna seama destul de mult atunci cînd conceptul a fost înglobat în naratologie, de către Wolfgang Kayser, de pildă; însă situația nu este aceeași în cazul lui Hamburger. Atît Kayser, cît și Hamburger recurg la acest „spirit al narațiunii” al lui Thomas Mann în teoriile lor, în care aceștia combat ipoteza că naratorul (auctorial) este un personaj a cărui personalitate (istorie, experiențe, opinii și judecăți personale) ar putea fi supusă interpretării³. Obiecția lui Kayser vizează în primul rînd ideea că naratorul unui roman ar putea fi comparat cu o persoană care ne relatează sau ne spune sau ne aduce ceva la cunoștință în viața de zi cu zi: „Naratorul romanului – acesta nu este autorul, nici figura construită în operă care ne înfruntă adesea într-o manieră foarte familiară. În spatele acestei măști se află romanul, romanul care se narează pe sine,

¹ Thomas Mann, *Der Erwählte*, r. *Alesul*, trad. de Corneliu Papadopol, Editura de Vest, Timișoara, 1991, 28-29.

² Reinhard Kleszczewski, „Erzähler und «Geist der Erzählung». Diskussion einer Theorie Wolfgang Kaysers und Bemerkungen zu Formen der Ironie bei Th. Mann”, *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen* 210 (1973), 126-131.

³ Vezi K. Hamburger, *Logik*, 144 și 267; și W. Kayser, „Wer erzählt den Roman?”, în: *Zur Poetik des Romans*, 171.

precum și spiritul acestui roman, spiritul creator omniscient și omniprezent al acestei lumi”¹. Iar în sprijinul acestei opinii Kayser face referire la fragmentul citat anterior din romanul *Alesul*. Este surprinzător să-l vedem pe Kayser, care a fost unul dintre primii care au făcut distincția dintre figura naratorului personalizat (auctorial) și autor și care l-au făcut pe narator accesibil interpretării², cum abandonează acum această figură, reducând-o la o metaforă ambiguă. Exact acesta este punctul în care viziunea sa o întâlnește pe aceea a lui Hamburger. Aceasta din urmă neagă existența naratorului ca personaj al romanului cu narațiune la persoana a treia într-un mod mult mai categoric decât al lui Kayser: „Nu există nimic de genul unui narator fictiv [...] sau al unei «figuri create de autor» (F. Stanzel). Nu există nici un narator fictiv, chiar dacă sînt situații în care ar fi lăsată o astfel de impresie de niște gesturi demonstrative de tip «eu», «noi», «eroul nostru» ș.a.m.d. presărate ici și colo [...]. *Există doar poetul care narează și narațiunea lui*”³. Astfel, în viziunea lui Hamburger, Friedemann „are numai în aparență dreptate”⁴ atunci cînd vorbește despre funcția naratorului de a fi cel „care evaluează, care are o deosebită acuitate a percepției, care observă”, așa cum modurile în care este definit naratorul personalizat sînt, în ansamblu, doar niște „*pseudodescrieri metaforice* uneori mai adecvate, alteori mai puțin adecvate”⁵. Hamburger îl înlocuiește pe naratorul personalizat prin conceptul de „funcție narativă”: „Actul narației [...] este o funcție prin care persoanele, lucrurile, întîmplările etc. narate sînt create, *funcția narativă* [...] Poetul narativ nu este un subiect enunțiativ, el nu narează despre persoane și lucruri, ci, mai degrabă, narează aceste persoane și lucruri [...]. *Între cel care narează și materialul narat nu există o relație de tip subiect-obiect, adică o relație declarativă, ci, mai degrabă, o corespondență funcțională*”⁶. Pentru Hamburger,

¹ Kayser, în *Zur Poetik des Romans*, 213 ș.u.

² Vezi Kayser, *Entstehung und Krise des modernen Romans*, 17

³ K. Hamburger, *Logik*, 115.

⁴ *Ibid.*, 116 ș.u. și 151.

⁵ *Ibid.*, 117.

⁶ *Ibid.*, p. 113. Potrivit lui Hamburger, situația este diferită în romanul la persoana întâi: naratorul la persoana întâi este o figură creată de autor;

spiritul narațiunii despre care vorbea Thomas Mann devine astfel un fel de alegorie a funcției narative, adică a actului producerii și transmiterii impersonale a unei povești – nu este „nimic altceva decât funcția narativă însăși”¹.

Contradicția dintre poziția lui Hamburger și aceea a tuturor naratologilor care consideră că naratorul își asumă o personalitate tangibilă este limpede în romane precum *Tom Jones*, *Bîlciul deșertăciunilor*, *Moș Goriot*, *Război și pace*, *Casa Buddenbrook*, *Agathon* al lui Wieland și *Flegeljahre* (*Vîrsta ingrată*) al lui Jean Paul. Aceasta nu poate fi doar o diferență terminologică, ci poate fi explicată ca o diferență fundamentală în care se înrădăcinează aceste viziuni divergente². Spiritul narațiunii și funcția narativă aparțin unui nivel conceptual diferit de cel al sintagmei „narator personalizat”. Sintagmele precum „spiritul narațiunii”, „funcția narativă” și, într-o anumită măsură, „autorul implicat”³ al lui Wayne C. Booth se referă, la rîndul lor, la factori pe care, ca să fiu concis, îi voi reprezenta sintetic prin expresia „structură de profunzime” a operei narative. Singurul lucru pe care această sintagmă îl are în comun cu aceea folosită în gramatica generativ-transformațională este faptul că factorii unei structuri narative la care se referă aceasta pot deveni vizibili doar cu ajutorul operațiilor teoretice. Spre deosebire de structura de profunzime, „structura de suprafață” a unei situații de transmitere narativă este vizibilă în mod direct

între el și povestire există o autentică relație enunțiativă. Vezi *Logik*, 113, 115, 245 ș.u.

¹ K. Hamburger, *Logik*, 267; vezi și 144.

² Wolfgang Haubrichs a introdus recent un nou aspect în discuția despre fragmentul din romanul *Alesul* al lui Thomas Mann citat anterior. Haubrichs a făcut legătura între cele două straturi ale narațiunii și corespondentele lor în fragment – spiritul „abstract” și călugărul irlandez concret – și opoziția *fable-sujet* sau *histoire-discours* folosită de reprezentanții Școlii formale ruse și ai structuralismului francez. Vezi *Erzählforschung* 1, 11 ș.u.

³ Una dintre principalele nuanțe ale acestui termen este descrisă în următoarea frază: „valoarea fundamentală pe care o susține acest autor implicat [...] este aceea exprimată de către formă în întregul ei”. Vezi Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction* (trad. rom. *Retorica romanului*), Chicago, 1961, 73 ș.u.

pentru cititor. Teza fundamentală a lui Hamburger – *Ficțiunea narativă este singurul loc din epistemologie în care eu-originitatea (sau subiectivitatea) unei a treia persoane poate fi reprezentată în forma persoanei a treia*¹ – este o declarație legată de structura de profunzime și e valabilă ca atare pentru întregul gen narativ. (Această structură de profunzime este desigur actualizată în mod diferit în narațiunea auctorială decît în cea auctorială, de pildă.) În schimb, toate categoriile care desemnează agenți de transmitere concreți – fie aceștia naratori la persoana întâi, mediatori, naratori personalizați sau omniscienți, naratori auctoriali, mediatori personalizați sau reflectori – se referă la alt strat, și anume la structura de suprafață, care este vizibilă pentru cititor fără vreo operație teoretică.

Fragmentul din prefața romanului *Alesul* care a fost citat anterior este o capodoperă a metamorfozei literare a unui concept din teoria narațiunii. Spiritul narațiunii, care aparține înălțimilor eterice ale abstracțiunii, se transformă brusc într-o persoană pe deplin tangibilă care i se prezintă cititorului în calitate de narator fiind într-un *hic et nunc* propriu. Potrivit terminologiei mele, un fenomen care ține de structura de profunzime a fost transformat într-o manifestare a structurii de suprafață. Cum era de așteptat, aceste transformări i-au derutat pe cîțiva naratologi. În discuțiile teoretice, este de preferat, în virtutea clarității conceptuale, să fie păstrată linia de demarcație dintre aceste două dimensiuni și dintre terminologiile corespunzătoare. În acest fel, anumite contradicții dintre teoria lui Hamburger privind funcția narativă și tipologia mea legată de situațiile narrative care folosește conceptul de „narator personalizat” se rezolvă surprinzător de repede. Cele două teze nu sînt incompatibile: teza lui Hamburger este valabilă pentru sfera genezei, a concepției și a producerii unei narațiuni (altfel spus, construirea unei realități diferite, adică ficționale), în timp ce tipologia situațiilor narrative este valabilă pentru sfera transmiterii materialului produs de funcția narativă cu ajutorul unui narator². Este indicat să reținem această distincție metodologică

¹ K. Hamburger, *Logik*, 73.

² Hamburger însăși abordează această explicație în eseuul său intitulat „Noch einmal: Vom Erzählen”, *Euphorion* 59 (1965), 70, atunci cînd leagă

pe parcursul discuției care urmează. Criteriul în baza căruia sînt diferențiate diverse tipuri de situații narative se referă exclusiv la structura de suprafață a narațiunii. Toate acele elemente narrative (și sistemul coordonării lor) care servesc la transmiterea poveștii către cititor aparțin structurii de suprafață. Principalul reprezentant al acestui proces de transmitere este naratorul, care poate fie să acționeze în fața cititorului sau să își descrie propriul act narativ, fie să se retragă atît de mult în spatele personajelor narațiunii, încît cititorul să nu mai fie conștient de prezența sa. Aceste fenomene nu se opun unul altuia, în blocuri separate – într-o parte naratorul personalizat care acționează în mod vizibil și audibil în fața cititorilor și în altă parte directorul scenei, lucrînd în umbră. Mai degrabă, ele alcătuiesc un *continuum* intens populat cu forme intermediare și de tranziție.

Acest lucru este valabil și în cazul distincției dintre narațiunea la persoana întâi și narațiunea auctorială la persoana a treia. Acestea au în comun un narator personalizat, însă unul a cărui prezență și a cărui proximitate față de lumea ficțională a personajelor se fac simțite pentru cititor în diferite grade. Calea de transmitere dintre cele două situații narative este deschisă și marcată de diferite stadii intermediare. În același fel, am putea presupune că există aici și un *continuum* de forme narrative: la un capăt se află un narator care aparține întru totul lumii personajelor (situația narativă la persoana întâi) și la celălalt capăt un narator a cărui lume este diferită de aceea a personajelor (situația narativă auctorială). Aceste circumstanțe sînt prezentate schematic în diagrama privind cercul tipologic, de la sfîrșitul volumului.

Acum putem conchide că, deși naratorul auctorial și cel la persoana întâi pot fi diferențiați în funcție de poziția lor față de lumea personajelor, aceștia nu pot fi diferențiați pornind de la relația lor cu aparatul transducerii narrative. Amîndoi sînt reprezentanți ai intermedierei narațiunii și nu au nici o legătură directă cu producerea operei, cu actul care generează lumea ficțională (intrigă, scenă, personaje și narator) ca imagini ficționale. Atît naratorul la persoana întâi, cît și naratorul auctorial sînt

conceptul „narator personalizat” de „baza stilistică a cercetării din teoria limbajului”, iar conceptul „funcție narativă” de „baza ei structurală”.

elemente ale structurii de suprafață a narațiunii. Ei își au originea în motivația fundamentală a oricărei narațiuni, și anume aceea de a face lumea ficțională să pară reală. Booth a creat sintagma „retorică a disimulării” pentru a desemna acest proces al estompării faptului că lumea ficțională își are originea în imaginația autorului¹.

Probabil că de acum este limpede de ce a fost provocată o asemenea discuție amplă prin teza lui Hamburger potrivit căreia o funcție narativă, nu un narator, se poate discerne într-o situație narativă auctorială, în timp ce un narator personalizat este vizibil doar într-o situație narativă la persoana întâi. Prin această teză discuția trece de la stratul structurii de profunzime la acela al structurii de suprafață. Conceptul de funcție narativă aparține sferei structurii de profunzime, acelei sfere în relație cu care trebuie clarificată, printre altele, problema legată de realizarea ficțiunii, în general, de modul în care geneza unui text ficțional narativ diferă de aceea a unei relatări nonficționale; conceptul de „narator la persoana întâi”, așa cum este înțeles acesta de Hamburger², aparține, pe de altă parte, repertoriului descriptiv al structurii de suprafață, unde procesul de transmitere narativă devine vizibil pentru fiecare cititor. Această trecere de la un nivel al discuției la altul a avut consecințe importante care nu au fost eliminate întru totul prin conceptul de „fluctuație a funcției narative”, pe care Hamburger îl subliniază mai puternic în cea de-a doua ediție a variantei în limba germană a studiului intitulat *Logik der Dichtung (Logica Literaturii)*, după ce numeroși critici au adus obiecții tezei potrivit căreia în narațiunea la persoana a treia nu apare nici un narator³. La fel ca numeroase alte teze din această carte controversată, greșeala respectivă s-a dovedit a fi fructuoasă pentru naratologie, trimițând discuția către distincția dintre cele două straturi structurale sugerată aici. Această distincție poate fi, la rîndul său, utilă acolo unde rezultatele naratologiei lingvistice trebuie corelate cu acelea ale teoriilor narative literare.

În acest punct aș vrea să menționez că discuția anterioară despre narator, despre dreptul acestuia de a da buzna în

¹ Vezi Booth, *The Rhetoric*, 44.

² Hamburger, *Logik*, 113 ș.u.

³ Vezi Hamburger, *Logik*, 1957, 72-114 și *Logik*, reedit. 1968, 11-154.

narațiune sau de a-l face pe cititor să creadă că s-a retras complet din ea aparține exclusiv spațiului structurii de suprafață al acesteia, în care narațiunea este transmisă cititorului, în linia sugerată de prognoza frecvent citată emisă de Kayser acum mai bine de douăzeci de ani: „Moartea naratorului este moartea romanului”¹. Spusele binecunoscute ale lui Joseph Warren Beach despre naratorul din romanul modern sînt, la rîndul lor, relevante în această privință: „Autorul iese. La o privire de ansamblu asupra romanului englezesc de la Fielding la Ford, lucrul care vă va impresiona mai mult decît oricare altul este dispariția autorului (= a naratorului)”². Niciuna dintre aceste afirmații nu are vreo legătură cu teza lui Hamburger privind structura de profunzime, potrivit căreia nu există nici un narator personalizat în genul ficțiunii în proză³. Acest lucru trebuie subliniat aici, întrucît s-ar putea să nu fi devenit destul de limpede în discuția detaliată referitoare la *Logica* lui Hamburger.

Încă din vremea lui Spielhagen, s-a pus problema, în cadrul unor discuții vehemente, dacă naratorului unui roman sau al unei povestiri ar trebui să i se permită să vorbească personal sau dacă acesta ar trebui să fie ținut la distanță într-o măsură cît mai mare. În teoriile din naratologia germană din anii '50, această întrebare a primit finalmente un răspuns prin afirmarea ambelor posibilități. A fost conștientizat în sfîrșit faptul că acestea sînt două moduri narrative diferite valide aproape în aceeași măsură⁴. Totuși, în teoria narativă engleză, această problemă încă pare să fie un motiv de dispută. Booth consacră trei capitole din cartea sa intens apreciată și frecvent reeditată *Retorica romanului* unui demers în care contrazice diversele dogme ce au luat naștere în urma discutării obiectivității prezentării. Booth respinge puternic cerințele excesive ale „obiectivștilor” și „neutraliștilor” care vor să vadă că orice urmă a unui narator personalizat din romane și nuvele a fost ștearsă⁵.

¹ Kayser, „Entstehung und Krise des modernen Romans”, 1955, 34.

² Joseph Warren Beach, *The Twentieth-Century Novel: Studies in Technique*, New York, 1932, 14.

³ Vezi Hamburger, *Logik*, 1968, 115.

⁴ Stanzel, *Typische Erzählsituationen*, 25-27.

⁵ Booth, *The Rhetoric*, cap. II și III.

Se pare că discuția despre rolul naratorului a urmat o direcție diferită în Anglia și America față de aceea din țările vorbitoare de limbă germană. Discuția germană despre „intruziunea” naratorului a fost inițial condusă de Spielhagen și de opozanții săi, de pildă, într-un mod mai vehement și mai greu de reconciliat decât în Anglia și America. Astfel, în studiul său care urmărește evoluția acestei discuții, John R. Frey a putut vorbi despre „natura forțată a unei părți considerabile a controversei germane”, în comparație cu „abordarea rezonabilă”, temperată a majorității contribuțiilor englezești și americane¹. Totuși, se pare că ruta mai turbulentă a discuției germane a avut ca rezultat faptul că astăzi drepturile egale ale celor două stiluri narative, unul avînd un narator personalizat și celălalt obiectiv, dramatic sau „lipsit de narator”, abia dacă mai reprezintă un motiv de controversă în teoria narațiunii din spațiul german, în timp ce în critica engleză încă există comentarii aprinse atît pro, cît și contra. De pildă, în 1967, suplimentul literar al revistei *The Times* a dedicat o pagină întreagă nemulțumirii elocvente a unui autor cu privire la faptul că, îndeosebi în universitățile americane, climatul critic încă nu era favorabil unui stil narativ personalizat². În 1970, Bernard Bergonzi a preluat această nemulțumire, probabil nu întru totul împlător, într-un capitol intitulat *The Ideology of Being English*, pentru a susține cauza narațiunii personalizate. Bergonzi rezumă ulterior situația aceasta după cum urmează:

Reacția împotriva exilării dogmatice a autorului [Bergonzi se referă la narator] era inevitabilă și pare să fi început independent prin intermediul diferiților critici de la sfîrșitul anilor '60; notabile sînt prelegerea inaugurală a lui Kathleen Tillotson la Universitatea din Londra, *The Teller and the Tale* și cea a răposatului W.J. Harvey, *The Art of George Eliot*; și în primul rînd cartea lui Wayne C. Booth, *Retorica romanului*. Toți acești critici au adus aproximativ aceleași

¹ John R. Frey, „Author-Intrusion in the Narrative: German Theory and Some Modern Examples”, *Germanic Review* 23 (1948), 274-289.

² Dan Jakobson, „Muffled Majesty”, *Times Literary Supplement*, oct. 26, 1967, 1007.

argumente: un roman este o narațiune, precum și un obiect, ceea ce înseamnă că e o poveste care a fost spusă; pînă și ficțiunea cel mai riguros impersonală și dramatizată a fost scrisă de cineva¹.

Trecînd peste faptul că această controversă este privită ca o problemă internă a lumii naratologilor englezi și americani, ultima propoziție a fragmentului anterior ne interesează în mod deosebit. Acolo Bergonzi, la rîndul său, subliniază intermedierea oricărei forme de narațiune. Totuși, atunci cînd continuă afirmînd că „pînă și ficțiunea cel mai riguros impersonală și dramatizată a fost scrisă de cineva”, acesta trece, în raționamentul său, de la nivelul structurii de suprafață la cel al structurii de profunzime, al concepției și al actului prin care ia naștere opera. Încă o dată putem observa cum discuția poate deveni neclară prin confundarea celor două sisteme de referință. În fiecare cuvînt de pe pagina tipărită a unui roman funcția narativă își lasă urma, „scrisă de cineva”. Procesul de producere, geneza unui text narativ (structura de profunzime) trebuie, totuși, așa cum s-a afirmat anterior, să fie diferențiate de procesul de transmitere, de „o poveste care a fost spusă” (structura de suprafață). Nu este legitim să tratăm aceste două enunțuri: „o poveste care a fost spusă” și „[o] ficțiune [care] a fost scrisă de cineva”, ca și cum ar fi paralele, așa cum a făcut Bergonzi – cea dintîi referindu-se la narator, iar cea de-a doua la ceea ce Hamburger numește funcție narativă.

Strategiile narrative ale structurii de suprafață sînt, desigur, legate de nivelurile mai profunde ale textului narativ prin limbaj și prin normele acestuia, însă nu sînt pe deplin determinate de acestea. Intermedierea prezentării textului narativ îi oferă autorului o libertate de mișcare în care acesta poate concepe o formă potrivită pentru transmiterea fiecărei povești. Este de la sine înțeles că actul concepției și cel al constituirii agenților transmiterii narrative sînt strîns legate între ele și se petrec aproximativ în același timp. Foarte rar se întîmplă ca reprezentarea intermedierei să aibă loc în mod clar după actul de concepere a poveștii; acest

¹ Bernard Bergonzi, *The Situation of the Novel*, 84 ș.u. și 225.

lucru poate fi ilustrat, de pildă, cu ajutorul *Caietelor* lui James, după cum voi arăta în capitolul următor. Diferențierea celor două procese este, totuși, absolut necesară din considerente metodologice.

Punctul de vedere și naratorul reprezintă astfel două dintre cele mai importante concepte pentru analiza procesului de transmitere într-o narațiune. Ambele se concentrează asupra aceluiasi fenomen epic generic, intermedierea, însă fiecare pune accentul pe elemente diferite ale acestuia. Teoriile referitoare la punctul de vedere insistă îndeosebi asupra necesității distingării perspectivei naratorului de cea a personajelor („să scoatem la lumină [...] prejudecățile și predispozițiile”¹); teoriile privind naratorul, pe de altă parte, pun accentul pe relativitatea și pe modalitatea expunerii narative. Orice percepție, orice expresie a gândirii naratorului își are originea într-un punct de vedere care poate fi definit mai mult sau mai puțin precis nu numai în funcție de distanța sa temporală și spațială față de acțiune, ci și în funcție de gradul de înțelegere a întâmplărilor exterioare și interioare. Situația omniscienței nu reprezintă astfel o excepție, pentru că e puțin probabil să existe o operă în cadrul literaturii în proză în care aceasta să fie menținută în mod consecvent de la început pînă la sfîrșit. Astfel, intermedierea narațiunii, așa cum a fost aceasta exemplificată prin personalitatea naratorului, arată într-un mod foarte viu cum trebuie înțeleasă unitatea dialectică a conținutului (povestea) și a formei (intermedierea reprezentată): „Forma [este] exteriorizarea relativizantă a conținutului”².

Astfel m-am întors în punctul de la care am pornit în redarea observațiilor mele despre intermedierea înțeleasă ca o trăsătură generică a narațiunii, și anume la afirmația lui K. Friedemann în legătură cu naratorul văzut ca simbol al faptului că noi nu cunoaștem lumea în sine, ci mai degrabă așa cum apare aceasta prin medierea unei minți care observă³. Atît

¹ N. Friedman, „Point of View in Fiction”, 1167. Vezi pagina 37 a acestei cărți pentru întregul citat.

² Helmut Winter, *Literaturtheorie und Literaturkritik*, Düsseldorf, 1975, 14.

³ Käte Friedemann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, Darmstadt, 1965, 26.

noțiunea de „punct de vedere”, cât și cea de „narator” se referă la acest fapt central al teoriei narațiunii, însă fiecare pune accentul pe aspecte diferite ale acestuia – punctul de vedere pe acela al perspectivizării, iar naratorul pe cel al modalității narațiunii¹. Despre perspectivă și modalitate vom vorbi mai mult în capitolele care urmează.

Este necesară încă o explicație înainte de a continua discuția pe această temă. Teoria sistematică pe care o dezvolt aici se concentrează în primul rând asupra aspectului formal al narațiunii. E de la sine înțeles că procesul formal al narațiunii care este analizat aici se înrădăcează, împreună cu persoana autorului, într-un context istoric, politic și social care, la rândul său, influențează transmiterea, precum și diferite etape ale procesului de concepție a ficțiunii². Astfel, sînt de acord cu pretenția lui Robert Weimann ca discuția să fie extinsă la „totalitatea acelor atitudini ale autorului care au fost concretizate în operă”³. Totuși, studiul de față nu poate satisface cerințele lui Weimann într-o măsură mai mare decît aceea presupusă de referințele ocazionale, date fiind limitele spațiale.

¹ Pe de altă parte, așezarea cititorului în centrul discuției de către C. Kahrman, G. Reiß și M. Schluchter în *Erzähltextanalyse. Eine Einführung in Grundlagen und Verfahren*, vol.1, Königsstein/Ts., 1981, subliniază aspectul comunicațional.

² Stanislaw Eile schițează posibile conexiuni ideologice între alegerea uneia dintre situațiile narative descrise aici și viziunea autorului asupra lumii în „The Novel as an Expression of the Writer's Vision of the World” („Romanul ca expresie a viziunii autorului asupra lumii”), *New Literary History* 9 (1977/78), 116-128. Eile pătrunde aici într-un spațiu amplu, care încă necesită studiu intensiv.

³ Robert Weimann, „Erzählerstandpunkt und «Point of View». Zur Geschichte und Ästhetik der Perspektive im englischen Roman”, *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 10 (1962), 379.

2. Gradul zero al intermedierei: rezumat, titlu de capitol, schiță

În cele ce urmează vor fi luate în considerare rezumatele sau paginile de cuprins, schițele sau notițele din atelierul autorului, precum și titlurile rezumative ale capitolelor, din perspectiva intermedierei. Un element comun al acestor tipuri de texte este faptul că intermedierea încă nu a căpătat expresie în ele sau este exprimată doar parțial. Astfel, acestea reprezintă texte care se apropie de gradul zero al intermedierei. Spre deosebire de încercările formaliste și structuraliste de reconstruire a unui model pentru „narațiunea fără intermediere” cu ajutorul conceptelor precum *fable* (versus *sujet*) sau *histoire* (versus *discours*)¹, metoda mea are avantajul că nu se

¹ Prima referire a criticii „occidentale” la opoziția *fable-sujet* a formaliştilor ruși apare la R. Wellek și Austin Warren, în *Theory of Literature* (1949, 226 și 336), Harmondsworth, 1970, 218 ș.u. Referiri la lucrări mai recente legate de opozițiile *fable-sujet* respectiv *histoire-discours* se găsesc în Wilhelm Füger, „Zur Tiefenstruktur des Narrativen. Prolegomena zu einer generativen ‘Grammatik’ des Erzählens”, *Poetica* 5 (1972), 268-292 și în Scheerer, Thomas M. und Markus Winkler, „Zum Versuch einer Erzählgrammatik bei Claude Bremond”, *Poetica* 8 (1976), 1-24, mai ales 11 ș.u. Vezi și Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, 1966, mai ales 250 ș.u.; Tz. Todorov, „Les Catégories du récit littéraire”, *Communications* 8 (1966), 126 ș.u.; Lubomír Doležel, „Toward a Structural Theory of Content in Prose Fiction”, în: *Literary Style. A Symposium*, ed. S. Chatman, Londra și New York, 1971, 95-110; G. Genette, „Discours du récit. Essai de méthode”, în *Figures III*, mai ales 71 ș.u.; Claude Bremond, *Logique du récit*, Paris, 1973, 102; K. Stierle, „Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte”, în: *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, ed. R. Koselleck și W.-D. Stempel, Poetik und Hermeneutik 5, München 1973, 530-534; republicat în: K. Stierle, *Text als Handlung*, München 1975, 49-55; J. Schulte-Sasse și R. Werner, *Einführung in die Literaturwissenschaft*, München, 1977, 147-150; S. Chatman, *Story and Discourse*, Princeton, N.J., 1978.

bazează pe ipoteze teoretice, ci, mai degrabă, pe exemple textuale concrete¹.

2.1. Rezumatul: povestire fără narator

„Sînt puține opere de artă care să nu fie ridicele sau lipsite de înțeles cînd sînt redate într-un rezumat (care poate fi justificat doar ca mijloc pedagogic)”². Acest citat reflectă o atitudine tipică a criticii literare față de instrumentul intens folosit al rezumatului³.

Este surprinzător faptul că pînă acum naratologia și teoria interpretării au neglijat aproape complet rezumatul în sensul acestuia de mijloc de revelare a acelor componente ale procesului narativ care determină forma specifică a intermedierei într-un roman sau într-o povestire⁴. Desigur, este „lipsit de sens rezumatul unui text de ficțiune”, dacă este vorba despre „miezul lucrurilor” unei povestiri, după cum este de părere și Anderegg⁵; semnificația unui roman poate fi determinată întotdeauna numai prin examinarea interacțiunii conținutului și a procesului narativ în sensul de „formă văzută ca exteriorizare relativizantă a

¹ Eu evit în mod intenționat compararea romanului cu operele dramatice, cea mai comună cale de a demonstra intermedierea narațiunii. Totuși, Klaus Kanzog a arătat recent că și această metodă poate să dea rezultate interesante. Kanzog pornește de la niște texte dramatice pe care Brecht, de pildă, le-a rescris în formă narativă pentru a-i ajuta pe actori să-și înțeleagă rolurile. Aceste „epicizări” de texte dramatice ale lui Brecht merită o analiză mai detaliată din perspectiva teoriei narațiunii decît aceea pe care Kanzog le-o poate consacra în introducerea sa. Vezi Klaus Kanzog, *Erzählstrategie*, Heidelberg, 1976, 39-46.

² Wellek și Warren, *Theory of Literature* (1949), Harmondsworth, 1970, 140.

³ Pentru o discuție despre aspectele pedagogice ale rezumatului și repovestirii, vezi Bettina Hurrelmann, „Erzähltextverarbeitung im schulischen Handlungskontext”, în: *Erzählen im Alltag*, ed. K. Ehlich, Frankfurt/Main, 1980, 308 ș.u.

⁴ Una dintre puținele excepții este discuția despre funcția timpului prezent în tablele de materii, care a fost inițiată de K. Hamburger, în *Logik*, 59 și passim.

⁵ J. Anderegg, *Fiktion und Kommunikation*, 96.

conținutului”¹. Totuși, în numeroase cazuri, măsura în care forma narativă afectează conținutul poate fi cel mai bine revelată printr-o reducere radicală, printr-o reprezentare rezumativă a poveștii. Deosebit de semnificative în această privință sînt acele fragmente dintr-un text narativ care necesită cele mai radicale schimbări într-o astfel de reducere.

Lectura cîtorva rezumate ale unor romane cunoscute dintr-una dintre enciclopediile celebre de uz curent, precum *Concise Oxford Dictionary of English Literature*, confirmă imediat ceea ce am afirmat anterior: faptul că nu se spune nimic despre forma intermedierei, adică despre forma în care e narată o poveste, este o trăsătură specifică a rezumatului. În cel mai bun caz s-ar putea să fie vorba despre o aluzie la intermediere într-o situație precum aceea a romanului epistolar. Dar în cazul unor romane cum sînt *Emma*, *Bîlciul deșertăciunilor*, *David Copperfield*, *Timpuri grele* și *Tess of the D'Urbervilles*, care par să fie complet diferite unul de altul în ceea ce privește forma narativă, *Concise Oxford Dictionary of English Literature* nu îi spune cititorului absolut nimic despre această diferență. Este adevărat că recent a început o formă de evoluție chiar și în cazul rezumatelor regăsite în enciclopedii. Cu toate că tipul clasic de rezumat încă este utilizat în enciclopedii precum *Concise Oxford Dictionary*, în alte lucrări, cum ar fi intens folositele *Student's Guide to 50 British Novels* sau *Daten der englischen und amerikanischen Literatur von 1890 bis zur Gegenwart*², o scurtă descriere a formei narative a romanului este adesea adăugată rezumatului. Putem conchide, dat fiind numărul din ce în ce mai mare de rezumate de acest tip, că simpla repetare a conținutului nu mai este considerată suficientă, nici măcar pentru o scurtă descriere a unei povestiri.

Ridicarea recentă a rezumatului în critica literară deasupra unui stadiu de semirespectabilitate se datorează parțial

¹ H. Winter, *Literaturtheorie und Literaturkritik*, 14.

² Abraham H. Lass (ed.), *A Student's Guide to 50 British Novels*, New York, 1966; Wolfgang Karrer și Eberhard Kreutzer, *Daten der englischen und amerikanischen Literatur von 1890 bis zur Gegenwart*, München, 1973; *Kindlers Literaturlexikon* (1964), Zürich, 1965.

recunoașterii faptului că acesta este redat la timpul prezent în aproximativ toate limbile. Hamburger introduce termenul „prezent care reproduce” (*reproduzierendes Präsens*) pentru timpul prezent folosit în rezumate. Din moment ce acesta se folosește și în rezumatele din teatru, acest timp ar putea fi numit și „prezent rezumativ”. Hamburger descrie acest prezent care reproduce sau sinoptic al rezumatului ca pe un „timp gramatical fără semnificație temporală al afirmațiilor despre obiectele ideale”¹. Roy Pascal extinde această discuție la titlurile de capitol mai detaliate de la începuturile romanului. Aceste titluri, care sînt adesea tot la timpul prezent, oferă un micro-rezumat al capitolului în discuție (de pildă, „Domnul Pickwick călătorește la Ipswich și are o aventură romantică”). Pascal se ocupă și de notele autorilor de dinainte de scrierea unui roman sau din timpul acesteia, care sînt, la rîndul lor, de regulă la timpul prezent. Potrivit lui Pascal, faptul că întîmplările relatate au loc iarăși și iarăși ori de cîte ori un cititor pătrunde în narațiune explică timpul prezent din rezumate. În concluzie, el afirmă: „În acest context, timpul prezent are nu atît o funcție temporală, cît una generalizatoare și pare să fie asemănător celui folosit în afirmații precum «emoțiile sînt periculoase» sau «bărbații au obiceiul de a se îndrăgosti» etc.”². Ar trebui să adaug că astfel de afirmații cu valoare universală nu pot fi niciodată „narate”, însă într-o narațiune ele pot deveni subiectul discursului direct al unui narator sau al unui personaj, probabil într-un comentariu generalizator sau gnomic. În vorbirea directă, acestea nu aparțin în sens strict materialului narat, ci părții mimetice a unui text. Dacă sînt reproduse în vorbirea indirectă sau în stilul indirect liber, acestea își pierd imediat pretenția la valoare universală și devin nici mai mult, nici mai puțin decît opinia subiectivă a unui personaj ficțional. O asemenea opinie poate fi „narată”, ceea ce înseamnă că ea nu va mai fi exprimată la timpul prezent, ci la trecut: „El știa că emoțiile sînt periculoase”, „Ea a acceptat situația ca atare: bărbații au obiceiul de a se îndrăgosti”. Acest lucru atrage atenția asupra unei diferențe importante dintre o

¹ Hamburger, *Logik*, 92.

² Roy Pascal, „Tense and Novel”, *Modern Language Review* 57 (1962), 8.

afirmație care este prezentată rezumativ și una care este narată, în sensul strict al acestui cuvânt. Deși abordează problema dintr-o altă direcție, Harald Weinrich surprinde această diferență atunci când pune în legătură prezentul rezumativ mai degrabă cu timpurile „lumii discutate” (*Besprochene Welt*) decît cu cele din „lumea narată” (*erzählte Welt*)¹. Potrivit lui Weinrich, trăsătura distinctivă a timpurilor aferente „discutării” este faptul că acestea nu narează². În terminologia mea, aceasta înseamnă că ele relatează o poveste fără intermediere, adică în mod direct. Părerile lui Hamburger, Pascal și Weinrich se întîlnesc într-un punct fundamental: nu există nici un fel de narație într-o pagină de cuprins, ci mai degrabă ceva este stabilit în mod factual sau general – se face referire la conținut sau la subiect sau, așa cum formulează Weinrich, acestea „sînt discutate” (*besprochen*). Prin urmare, un rezumat poate trece cu vederea natura unui proces narativ dintr-o poveste. Cu alte cuvinte, timpul prezent dintr-un rezumat este o indicație a faptului că acesta prezintă o poveste fără intermediere sau o poveste fără narator.

Sînt și alte dovezi care susțin această teză. Imediat ce povestea devine subiectul unei narațiuni dintr-un roman, apare timpul trecut³. Secțiunea „Caietul negru” a romanului lui Doris

¹ Harald Weinrich, *Tempus. Erzählte und besprochene Welt* (1964), Stuttgart² 1971, 33 și 43.

² Vezi și Christian Paul Casparis, *Tense Without Time. The Present Tense in Narration*, Berna, 1975, 127, unde Casparis, fiind de acord în linii mari cu perspectiva lui Weinreich, explică: „Scopul oricărui rezumat este să atragă atenția asupra a ceea ce este rezumat, nu a modului în care se întîmplă acest lucru”, și 143, unde afirmă că timpurile „comentative”, cărora le aparține prezentul rezumativ, au în comun „faptul că «lumea» nu este narată”.

³ Stierle susține această distincție între textele „sistematice” și „narative”, care pornește de la Louis Hjelmslev, referindu-se la un exemplu foarte ilustrativ al unei alternanțe temporale din „Abhandlungen über die Fabel” a lui Lessing. Vezi *Text als Handlung. Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft*, 20 ș.u. Trebuie remarcat faptul că cele două perechi de concepte „sistematic-narativ” și „rezumat-narațiune” nu sînt identice, deși au în comun opoziția „timp”. În fiecare narațiune cu un personaj-narator personalizat există întotdeauna pasaje sistematice, pe lîngă cele narrative. *Diegesis* și *narratio* în sensul retoricii clasice coexistă întotdeauna într-o poveste spusă de un narator personalizat.

Lessing intitulat *Caietul auriu* cuprinde rezumatul unui roman pe care personajul principal din acțiunea „Caietului negru”, Anna Wulf, l-a scris pe o bucată de hîrtie și apoi l-a trecut în „Caietul negru”. Rezumatul este în întregime la timpul prezent, așa cum ar fi de așteptat într-un rezumat¹. „Caietul galben” al aceluiași roman conține un rezumat al unei povești luate dintr-o revistă pentru femei franceză. Aici, totuși, rezumatul devine parte a narațiunii. Ella, un fel de *persona* a Annei Wulf, negociază cu o reprezentantă a revistei în vederea cumpărării poveștii. Aceasta deja știe că povestea respectivă nu e potrivită la timpul prezent la care a fost scrisă pentru revista engleză pe care o reprezintă:

De dragul formei, ea a început să-i explice domnului Brun cum ar fi trebuit să fie povestea adaptată pentru spațiul englezesc. Se referea la o tînără orfană săracă ce plîngea după o mamă frumoasă care fusese adusă de timpuriu pe patul morții de un soț crud. Această fată fusese crescută într-o mănăstire de niște maici cu suflet bun. În ciuda pietății sale, ea a fost sedusă la vîrsta de cincisprezece ani de grădinarul lipsit de inimă².

Relatarea Ellei despre conținutul acestei povești este în întregime la timpul trecut, întrucît acum ea e parte a narațiunii – nu contează dacă este o relatare prin viu grai (Ella repovestește conținutul) sau reflectarea conținutului poveștii în mintea Ellei. Timpul trecut poate, prin urmare, să fie înțeles ca o indicație a modului intermedierei. Este folosit aici din același motiv ca în exemplul: „El știa că emoțiile sînt periculoase”. Timpul trecut este un semnal că se face referire la faptele care acum nu mai reprezintă doar o problemă de conținut, ci una legată de vederile, gîndurile și opiniile narate ale personajelor romanești.

Timpul trecut din rezumatul narat al lui Lessing este comparabil cu cel pe care David Lodge îl folosește în studiul său critic despre romanul modern, *Romancierul la răscruce de drumuri*, pentru a rezuma conținutul „romanului neficțional” al lui Julian Mitchell intitulat *The Undiscovered Country*. Lodge

¹ Vezi Doris Lessing, *The Golden Notebook*, New York, 1972, 76 ș.u.

² *Ibid.*, 308.

explică folosirea timpului trecut în felul următor: „Dacă aş fi folosit timpul prezent la care este rezumată de regulă ficţiunea ar fi însemnat să demasc întregul joc”¹, făcînd referire la baza contradictorie a romanului „neficţional”, la faptul că „ficţiunea se deghizează într-o măsură cît mai mare în forma factualului”. Lodge vrea să spună, desigur, că un rezumat la timpul prezent ar fi catalogat de la bun început romanul „neficţional” rezumat drept „ficţiune”. De fapt, numai în rezumatul operelor ficţionale timpul prezent intră în opoziţie cu cel trecut; numai acolo folosirea sa trimite la caracterul ficţional, chiar dacă unul care implică un grad zero al intermedierii. Prezentul rezumativ (în contrast faţă de timpul trecut) este, prin urmare, singurul semn sintactic care arată că textul narativ rezumat este ficţional.

Rezumatul reprezintă gradul zero al intermedierii naraţiunii doar în măsura în care acesta nu cuprinde niciun element narativ. Povestea relatată în această formă este încă deschisă oricărui fel de transmitere (situaţie narativă). Acest lucru nu este valabil şi în cazul repovestirii unei naraţiuni care foloseşte timpul trecut. Aici nu ne confruntăm cu gradul zero al intermedierii, ci cu un grad redus de intermediere. În repovestirile textelor dramatice, cum sînt *Tales from Shakespeare* ale lui Charles şi Mary Lamb, intermedierea este chiar adăugată textului repovestit. În predarea literaturii, rezumatul abordează adesea o formă de repovestire abreviată în care au fost asimilate elemente narative individuale. Pare să existe o preferinţă pentru acele elemente narative care, atunci cînd sînt privite separat, nu determină în mod decisiv situaţia narativă, de pildă timpul prezent şi adverbele temporale (excepţie făcînd, desigur, cele care indică orientarea temporală a unui personaj-reflector.). Totuşi, forma persoanei întîi singular este întotdeauna exclusă din acest gen de rezumat, pentru că folosirea sa ar predispute la un anumit mod de configurare a intermedierii.

¹ David Lodge, *The Novelist at the Crossroads and Other Essays on Fiction and Criticism*, Londra, 1971, 28.

2.2. Rezumat, repovestire și didactica literaturii

Analiza în paralel a unui rezumat și a unei repovestiri a unui roman sau a unei nuvele clarifică esența narațiunii ca gen literar. Putem începe prin compararea rezumatelor și a repovestirilor unei anumite opere ficționale care pot fi găsite în diverse lucrări de referință. O astfel de comparație va arăta că există metode destul de diverse de a rezuma conținutul unei narațiuni. Printre acestea se numără forma clasică a rezumatului, care folosește timpul prezent și nu face nici o referire la procesul narativ, precum și rezumatul urmat de o descriere separată a formei narative. Mai există un al treilea tip pe care încă nu l-am menționat, și anume o combinație între rezumat și repovestire. Tocmai acest tip este deosebit de util din punct de vedere didactic, întrucât demonstrează că anumite narațiuni pur și simplu nu pot fi reduse la o formulare rezumativă a poveștii sau a subiectului lor, din moment ce procesul narativ însuși este o parte esențială a conținutului acestora. Acest lucru este evident, de pildă, acolo unde prezentul rezumativ trebuie înlocuit de timpul trecut, pentru că, în caz contrar, structura temporală a întâmplărilor narate ar trebui schimbată complet. Aceasta se întâmplă atunci când o narațiune deviază substanțial de la cronologia liniară a poveștii. De asemenea, diviziunea temporală în poveste principală și fază preliminară care descrie evenimente anterioare necesită adesea o astfel de combinație între un rezumat la timpul prezent și o repovestire la timpul trecut. Modificarea la nivelul timpului gramatical care derivă de aici este deosebit de vizibilă la începutul rezumatelor, însă se poate petrece și pe parcursul acestora. Timpul prezent e folosit pentru rezumarea poveștii principale, iar timpul trecut este utilizat pentru repovestirea întâmplărilor anterioare. Problema legată de măsura în care autorii rezumatelor sînt influențați de structura temporală reală a unui roman și de situația narativă, cu toate că determină acest punct zero temporal, s-a bucurat pînă acum de puțină atenție. Prin urmare, trebuie să mă mulțumesc cu o ilustrare a unui exemplu tipic. Ceea ce urmează este un extras din rezumatul romanului *Tristram Shandy* din *Student's Guide to 50 British Novels* al lui Abraham Lass:

Imediat după conceperea lui Tristram, care s-a petrecut undeva între prima zi de duminică și prima zi de luni din martie 1718, tatăl acestuia a călătorit de la Shandy Hall, moșia strămoșească, la Londra, călătorie pe care sciatica de care suferea îl împiedicase să o facă pînă atunci [...].

În noaptea în care se naște Tristram, tatăl său și unchiul Toby dezbate confortabil o problemă complicată și interminabilă în fața unui foc voios. Cînd Susannah, slujnica, îi informează în legătură cu nașterea iminentă, aceștia trimit pe cineva să cheme o moașă și pe doctorul Slop [...]¹.

Primele întîmplări, conceperea lui Tristram și călătoria tatălui acestuia la Londra, sînt narate chiar la începutul romanului; nașterea lui – în cea de-a treia carte. În timp ce primele două întîmplări sînt repovestite foarte pe scurt la timpul trecut, circumstanțele nașterii sînt prezentate în rezumat la timpul prezent. Lass și alții sînt obligați să aplice această metodă din cauza extraordinarului stil narativ multidimensional al lui Sterne, care rezistă puternic la reducerea la natura uni- sau bidimensională a unui rezumat. Trucurile și subterfugiile pe care autorii rezumatelor s-au simțit obligați să le folosească din cauza intermedierei deschise din acest roman merită să fie analizate suplimentar.

Timpul trecut apare de asemenea frecvent atunci cînd o poveste din cadrul unei povești trebuie rezumată, cum se întîmplă, de pildă, în cartea lui G. Keller, *Die Leute von Seldwyla*:

În S. trăiește în condiții modeste o văduvă cu cei doi copii ai săi, fermecătoarea Esther, și fratele său cu doi ani mai mare numit Pankraz. Pankraz, un băiat simplu și serios, este un leneș [...]. Pankraz dispare din S. fără urmă. După cincisprezece ani, pe neașteptate acesta se întoarce acasă colonel francez și le spune mamei și surorii lui povestea sa. După ce a călătorit în Hamburg, a mers în New York și apoi în India ca soldat englez [...], s-a îndrăgostit de fata capricioasă a colonelului, frumoasa Lydia. La început aceasta pare să-i întoarcă afecțiunea².

Ultima întoarcere a rezumatului poveștii din poveste la timpul prezent arată că timpul trecut este folosit în primul rînd

¹ A. H. Lass, *A Student's Guide*, 41.

² *Reclams Romanführer*, Stuttgart, ¹974, 338 ș.u.

pentru identificarea caracterului narativ al poveștii din cadrul poveștii. O repovestire substituie temporar rezumatul, pentru că acesta din urmă nu ar reuși să distingă cele două niveluri narrative. Ar fi interesant de văzut în ce punct repovestirea unei astfel de povești din interiorul unei povești se întoarce la timpul prezent al rezumatului general.

Lass își structurează rezumatul romanului lui Emily Brontë, *La răscruce de vânturi*, într-o manieră foarte asemănătoare:

Doamna Dean îi spune că în urmă cu mulți ani domnul și doamna Earnshaw locuiau la Wuthering Heights împreună cu fiica lor, Catherine, și cu fiul lor, Hindley. Într-o zi, întorcându-se dintr-o călătorie la Liverpool, domnul Earnshaw a adus cu el un copil orfan murdar, zdrențuros și negricios¹.

Aici timpul trecut poate fi interpretat și ca o marcă a distincției dintre povestea principală și rezumatul întâmplărilor anterioare. Aceasta nu este făcută în mod arbitrar de către autor; ea pare să depindă de factori precum structura temporală, situația narativă (care, la rândul său, determină structura temporală) și distribuția rezumatului narativ și a prezentării scenice. În plus, prezența timpului prezent la începutul primei propoziții (următorul verb este unul la trecut) și construcția temporală „în urmă cu mulți ani” nu ar fi compatibile.

Orientarea temporală într-un rezumat prin intermediul formelor adverbiale temporale ridică într-adevăr o problemă dificilă. Nici în această privință nu au fost întreprinse cercetări complete. Ar trebui să vedem, de pildă, în ce măsură cele două mijloace primare de orientare temporală se manifestă prin situația narativă curentă (centrul temporal de orientare din prezentul narativ al unui narator sau din prezentul experiențial al unui personaj din roman) sau prin folosirea anumitor forme adverbiale temporale precum „ieri”, „astăzi”, „mâine” sau „alaltăieri”, „în această zi” sau „în ziua următoare”. De regulă, „astăzi”, „mâine” și alte adverbe de același gen care fac referire la experiența temporală a unui personaj ficțional par potrivite într-o

¹ A.H. Lass, *A Student's Guide*, 110.

repovestire vie, însă nu și într-un rezumat. Weinrich a stabilit că, atunci când „și caracteristicile narative ale operei... trebuie rezumate” (ceea ce înseamnă că nu avem de-a face cu un rezumat, ci cu o repovestire la timpul prezent istoric), „adverbele temporale cu funcție narativă reflectă o anumită ambivalență care este – împreună cu alte caracteristici – o parte componentă a genului «rezumat»”¹. Modul în care Weinrich clasifică adverbele temporale cu funcție narativă și de relatare ar trebui reanalizat avînd în vedere cele două mijloace principale de orientare temporală pe care le-am schițat anterior. Folosirea adverbelor temporale dincolo de descrierea rețelei de conectori (*nexus*) de tip „și apoi” ar trebui probabil să fie privită ca o infiltrare a elementelor narative în rezumat.

Pentru ca imaginea sa fie completă, ar trebui să menționez practica adoptării în rezumat a unor citate și expresii explicite din textul narativ. Acest lucru se poate întîmpla într-un mod foarte subtil, aproape imperceptibil și este comparabil cu fenomenul contagiunii stilistice în care limbajul naratorial preia anumite trăsături stilistice ale limbajului personajelor ficționale. Mă voi ocupa de aceasta într-un capitol ulterior. O contaminare a rezumatului de către textul narativ este destul de evidentă atunci cînd rezumatul încearcă să interpreteze și să ilustreze o narațiune, cum se întîmplă, de exemplu, în *Kindlers Literaturlexikon*, însă poate fi regăsită și în rezumatul convențional. Uneori o expresie adoptată este identificată sub forma unui citat, cum se întîmplă în fragmentul următor din rezumatul romanului *Bilciul deșertăciunilor*, care face aluzie la faimosul titlu al Capitolului XXXVI – „Cum să trăiești bine fără niciun sfaț”.

Totuși, încurajat de Dobbin, George sfidează voința tatălui său și se căsătorește cu Amelia, iar cuplul își petrece luna de miere în Brighton. Acolo cei doi îi întîlnesc pe Rawdon și Becky, care sînt înglodați în datorii ca urmare a faptului că trăiseră pe picior mare „fără niciun sfaț”².

¹ Weinrich, *Tempus*, 229.

² A.H. Lass, *A Student's Guide*, 118.

Moartea lui George Osborne în bătălia de la Waterloo este relatată ulterior în același rezumat. Aici rezumatul urmează îndeaproape textul narativ, însă nu îl citează direct:

Între timp, George, după numai șase luni de căsătorie cu do-cila, dar neinteresanta Amelia, a început să-i facă curte lui Becky Sharp. Totuși, bătălia de la Waterloo îi întrerupe planurile adulterine și, la sfârșitul acesteia, George Osborne zace *ucis de un glonte care i-a străpuns inima*¹.

Astfel, rezumatul preia în mod continuu elemente stilistice din textul narativ. Prin urmare, am putea să vorbim despre o formă de auctorializare prin care rezumatul se apropie stilistic de textul narativ. Depistarea acestui tip de elemente auctoriale, adică a deviațiilor stilistice de la norma prozei de pură relatare a rezumatului, este un exercițiu care poate acutiza privirea și simțul stilistic pentru afirmațiile auctoriale din textul narativ însuși.

2.3. Gradul zero al intermedierei în *Caietele* lui Henry James

Prima schemă a intrigii unei narațiuni apare de obicei în poveste într-o formă care este încă lipsită de intermediere narativă. La fel ca rezumatele intrigii, schemele sînt de regulă la timpul prezent, pentru care denumirea de „prezent al reproducerii” pare nepotrivită. Mai degrabă, timpul unei astfel de schițe a intrigii pare să fie strîns legat de prezentul folosit de obicei în jurnale pentru consemnarea percepțiilor și a impresiilor: în linii mari, niște note de acest gen apar adesea împreună cu însemnările de jurnal ale unui autor. Jurnalele publicate ale romancierilor, cum ar fi cel al lui Albert Camus sau Max Frisch, ne oferă dovezi semnificative legate de această practică.

Caietele lui Henry James, pe care se bazează în mare măsură următoarele observații, sînt deosebit de interesante

¹ *Ibid.*, subl. m.

pentru că reprezintă fragmente de jurnal, note, schițe și un rezumat de lucru detaliat al unui roman (*Ambasadorii*). Primele note pentru povestea „Lecția stăpînului” descriu modul în care lui James i-a venit o idee neașteptată sau provocatoare pentru o narațiune („un germen sugestiv”):

O altă idee mi-a venit noaptea trecută în timp ce vorbeam cu Theodore Child despre efectele căsniciei asupra artistului, a literatului etc. Acesta a menționat cazul pe care îl văzuse la Paris, în care aceste efecte fuseseră fatale pentru calitatea operei etc. – prin supraproducție, nevoia de a acoperi costurile, de a susține o imagine etc. Și am menționat aici cîteva cazuri. Child vorbea despre Daudet – despre opera sa *30 Ans de Paris*, ca despre un exemplu relevant. „Nu ar fi scris-o niciodată dacă nu s-ar fi căsătorit”. Așa că mi-a trecut prin minte că o situație foarte interesantă ar fi aceea a unui artist sau scriitor mai în vîrstă care a fost distrus (în opinia sa) de căsnicie și de faptul că aceasta l-a obligat să producă în manieră promiscuă și ieftină – poziția sa în legătură cu un confrate mai tînăr pe care îl vede în pragul aceluiași dezastru și pe care se chinuie să-l salveze, să-l scape de primejdie, printr-un act de curajoasă intruziune – să-i spargă căsnicia, să-i anihileze soția, să provoace conflict între parteneri¹.

Situația în care autorului i-a venit această idee este relatată la timpul trecut, conținutul „germenului sugestiv” la timpul prezent și la perfectul simplu corespunzător. Prima notă legată de situația fundamentală din „Lecțiile stăpînului” nu conține, totuși, nici o informație cu privire la modul în care ar putea fi relatată situația consemnată. Uneori James indică forma de intermediere care trebuie folosită în narațiune atunci cînd consemnează prima idee provocatoare pentru o poveste. Astfel, el scrie la sfîrșitul notei referitoare la „O coardă prea întinsă”: „Povestea trebuie spusă – în mod destul de evident – de un spectator din exterior, de un observator”². Mai frecvent, forma narativă pe care James o are în vedere în timpul primelor stadii ale

¹ Henry James, *The Notebooks of Henry James*, ed. F.O. Matthiessen și K.B. Murdock, New York, 1947, 87.

² *Ibid.*, 179.

concepției este doar sugerată în notă. Nota pentru „Mincinosul”, de pildă, arată destul de clar că James a avut inițial intenția de a prezenta împlinirea consemnată din punctul de vedere al soției mincinosului¹. În poveste, totuși, punctul de vedere este acela al unei persoane a treia care nu a fost deloc menționată în notă. De fapt, tocmai introducerea ulterioară a acestui nou mediator pune problema identității adevăratului mincinos din poveste. Din cauza acestei modificări, ideea originală trece printr-o schimbare radicală ce are implicații semnificative în ceea ce privește interpretarea poveștii. Este o dovadă extraordinar de importantă a faptului că semnificația unui germen sugestiv reținut în *Caiete* poate trece printr-o asemenea schimbare substanțială pe parcursul dezvoltării unei anumite forme de intermediere narativă. În capitolul referitor la mod voi trata diverse probleme de interpretare care derivă din tipul particular de intermediere introdus în „Mincinosul” și „O coardă prea întinsă”.

Pasajele din *Caietele* lui James referitoare la romanul *Ambasadorii* sînt deosebit de interesante, pentru că acestea atestă două stadii de compoziție. Este vorba despre o primă menționare a ideii de bază a romanului (un bărbat care a trecut de prima tinerețe își dă seama că a ratat ocazia de a se împlini) și despre un rezumat detaliat („scenariu”) al întregului roman pe care James l-a pregătit pentru editor înainte de finalizarea manuscrisului². Astfel, avem la dispoziție trei stadii de creație ale narațiunii romanului *Ambasadorii*: prima notă, rezumatul detaliat (scenariul) și textul final. Cu toate că scenariul romanului *Ambasadorii* este singurul rezumat detaliat care pare să se fi păstrat, se știe că au mai existat și altele. Despre acestea James i-a scris odată lui H.G. Wells: „Acele minunate [...] afirmații preliminare (ale operelor mele care vor veni) nu există cu adevărat în nicio formă în care să poată fi transmise”³. În mod evident, le lipsea forma finală la care ajunge un text atunci cînd este slefuit pentru a fi transmis cititorului. În cazul în care considerăm că gradul zero al intermedierei este reprezentat de materialul narativ în stadiul său primar, probabil prima schiță în formă

¹ *Ibid.*, 61-62.

² *Ibid.*, 370 ș.u.

³ *Ibid.*, 370.

brută a intrigii, atunci rezumatul detaliat, scenariul romanului *Ambasadorii*, este deja o formă de tranziție în direcția intermedierei depline, așa cum apare aceasta în situația narativă a textului final. Se pare că o trăsătură specifică a gradului zero al notelor este faptul că autorul este încă preocupat de „materialele” conținutului, personajele, scenele și locațiile din viitorul roman: „Mă atinge – îl văd – îl aud”, spune James despre personajul principal, Lambert Strether, „mi se pare că îi văd povestea, temperamentul, circumstanțele, figura, viața”¹. Această grijă deplină față de material, de fabulă sau de *histoire*, anticipă acel „aspect du récit” al lui Tzvetan Todorov legat de geneza operei. Todorov definește acest concept prin „la façon dont l’histoire était perçue par le narrateur”². Punctul esențial este faptul că perspectiva din care povestea va fi prezentată ulterior cititorului este în mare parte nedeterminată. O altă trăsătură specifică a primei note este faptul că diferite elemente ale conținutului încă nu sînt fixate:

Ar putea să fie american – ar putea fi englez... Poate fi Londra – poate fi Italia – ar putea fi impresia generală a unei veri petrecute în Europa – în străinătate. De asemenea, *ar putea* fi Paris... Nu-l pot face romancier... Însă vreau să fie un „intelectual”, vreau să fie *rafinat*, inteligent, aproape livresc: adîncește ironia, tragedia³.

Timpul trecut din note trimite astfel la o prezență în sensul unui prezent „tabular”⁴: în acest stadiu de concepție, autorul încă simte că are libertatea de a modifica personajele și elementele intrigii („Ar putea să fie american”). Acest șir de potențiale schimbări se sfîrșește abrupt o dată cu trecerea la timpul trecut, într-un mod de intermediere care este convenția binecunoscută a narațiunii realiste. Aici intervine una dintre funcțiile retoricii narative, pentru a șterge cît se poate de bine urmele naturii variabile a personajelor și a intrigii, un proces care este foarte bine descris prin sintagma lui Booth „retorica

¹ *Ibid.*, 226.

² Tz. Todorov, „Les Catégories du récit littéraire”, 143.

³ James, *The Notebooks*, 226 ș.u.

⁴ Vezi Hamburger, *Logik*, 69 și nota 66.

disimulării". Cu siguranță că anumiți autori ai tradiției realiste (Fielding, Trollope) ironizează ocazional această practică, sugerînd în roman că personajele lor continuă să fie supuse omnipotenței și puterii lor de decizie creatoare. Alți scriitori, de exemplu James, au simțit că o astfel de atitudine ironică din partea autorului minează iluzia cititorului¹. În romanul modern, totuși, convențiile care se ascund dincolo de acest tip de concepție realistă sînt puse sub semnul întrebării din ce în ce mai frecvent, de pildă prin asocierea temei variabilității cu o descriere care vizează realismul. Astfel, John Fowles oferă trei variante posibile pentru finalul romanului său *Iubita locotenentului francez*, iar în proza științifico-fantastică a lui Kurt Vonnegut lumii ficționale îi este adesea negată foarte conștient orice finalitate. Acest caracter deschis este deosebit de surprinzător în *Micul dejun al campionilor*. În extraordinarul roman experimental *At Swim-Two-Birds* (*La doi lebedoi*) al lui Flann O'Brien, tema variabilității este condusă în mod foarte conștient către reversul său absurd: cîteva personaje cer puterea de decizie de la autorul unei povestiri din cadrul altei povestiri din romanul său².

Rezumatul detaliat al lui James pentru romanul *Ambasadorii* poate fi plasat la jumătatea drumului dintre concepția și compoziția textului final. Acest scenariu arată totodată – iar acest lucru e esențial – că intermedierea nu este oferită materialului printr-o singură operație, ci, mai degrabă, este adăugată gradat poveștii pe măsură ce aceasta este concepută în imaginația autorului. Pare să fie vorba despre o interacțiune între poveste și forma narativă care se întinde pe o perioadă destul de lungă. În acest proces, componentele decisive ale situației narative finale, adică naratorul sau reflectorul, perspectiva, timpul narativ etc., sînt introduse pas cu pas. Cel puțin acest lucru pare să fie valabil în cazul autorilor care folosesc formele narative într-un mod la fel de conștient ca acela întîlnit la James. Voi descrie acest proces mai amănunțit prin intermediul a două fragmente din *Caiete*.

¹ Vezi Stanzel, *Typische Erzählsituationen*, 39-40.

² Vezi Flann O'Brien, *At Swim-Two-Birds* (1939), Harmondsworth, 1960, 100-102, 150, 164-208, 215-216.

Primul exemplu, schița scurtă a intrigii făcută de James pentru „Prietenii prietenilor” în *Caiete* ilustrează modul în care concepția poate ajunge într-un stadiu în care figura naratorului devine vag vizibilă, împreună cu principalele trăsături ale intrigii și contururile de bază ale personajelor. Este deosebit de interesant în acest context că „eul” naratorial (în versiunea finală, naratorul la persoana întâi este femeie) pare să ia naștere treptat din „eul” auctorial. Prin urmare, este adesea greu de spus dacă pronumele personal la persoana întâi singular încă se referă la autor sau dacă deja trimite la naratorul ficțional la persoana întâi, după cum arată următorul citat:

Mă ocup, la cererea lui Oswald Crawford – în 7000 de cuvinte –, de subiectul legat de cei doi oameni care nu s-au întâlnit niciodată [...]. Fiecare *ratează* întotdeauna întâlnirea cu celălalt – sînt ca două ciuturi la o fîntînă: cînd îl ridici pe unul dintre ele, celălalt coboară. Pare să fie vorba despre un destin. Devine, *de part et d'autre*, o glumă (a fiecăruia dintre ei) făcută pe seama persoanelor care își doresc să-i aducă laolaltă: adică (universul restrîns) *mie*, în primul rînd – naratorului interesat. Spun amîndoi aceleași lucruri, fac aceleași lucruri, simt aceleași lucruri. Este o GLUMĂ – [...] *Soarta* trebuie să facă să aibă loc întâlnirea [...] *ULTIMUL empêchement* în fața întîlnirii, a celei supreme, a celei care determină punctul culminant și face ca totul să treacă „dincolo de glumă”, „*trop fort*” și tot ce mai urmează e rezultatul *acțiunii mele*. Împiedic acest lucru, pentru că devin conștient de o gelozie incipientă, pentru că s-a întîmplat ceva între tînăr (bărbatul din povestea mea; probabil că nu este chiar la prima tinerețe) și mine. Eram pe punctul de a scrie în continuare, cînd se întîmplă ceva chiar înainte de ultima întîlnire ratată a celor doi – ceva care determină acest eșec. Ei bine, ceea ce se întîmplă este *tout simplement* ACEST LUCRU: vreau să spun că el și naratoarea „se logodesc”¹.

James procedează în același mod și în notele sau schițele pentru diverse alte povești². Această tendință ne este foarte

¹ Vezi H. James, *The Notebooks*, 241-242.

² *Ibid.*, 88, 94, 201, 231, 243-244, 274.

utilă, pentru că ne oferă multe informații despre misterul procesului concepției, însă pînă acum a fost prea puțin luată în considerare în critica făcută operei lui James¹. Cazul ilustrat aici, în care e anticipată situația narativă a variantei finale a poveștii, poate apărea în mod natural doar în schița unei povești care este în cele din urmă narată la persoana întâi. Cel de-al doilea exemplu ilustrează modul în care o situație narativă poate fi anticipată în cazul unei povești care e prezentată pînă la urmă la o persoană a treia actorială.

Rezumatul romanului *Ambasadorii* conține deja cîteva fragmente de dialog². Numai anumite părți ale acestor dialoguri au fost utilizate ulterior de autor și atunci doar în formă extinsă. Sînt și pasaje în care dialogul este aruncat în fugă într-un fel de stil indirect liber. Ceea ce iese în evidență aici este timpul prezent, care, în general, este un timp neobișnuit pentru stilul indirect liber. Este vorba, în mod evident, despre timpul prezent al rezumatului. Fragmentele de acest gen, scrise în stilul indirect liber, reprezintă un stadiu intermediar între rezumatul făcut de autor pentru discursul sau gîndurile anumitor personaje și o reflectorizare a discursului și a gîndurilor în forma în care acestea se desfășoară în conștiința unui personaj, în acest caz în aceea a lui Lambert Strether în calitatea sa de personaj-reflector al romanului în forma sa finală. Întrebarea care apare aici este dacă avem de-a face cu Lambert Strether, personaj-reflector pe care îl reprezintă acesta în situația narativă finală a romanului, sau cu autorul aflat în procesul de concepție, în calitate de „centru al conștiinței”. Un citat din versiunea-rezumat pentru o scenă dintre Strether și Maria Gostrey ilustrează acest lucru. Maria Gostrey,

¹ În interpretarea pe care o face nuvelei „The Turn of the Screw” („O coardă prea întinsă”), Edmund Wilson a citit schimbarea de sens a pronumelui „eu” din *Notebooks* (*Caietele...*) ca pe o „reflectare a îndoielilor lui James, comunicate în mod inconștient de însuși James”. O astfel de explicație nu este pe deplin convingătoare. Cauza acestui fenomen este nu atît incertitudinea autorului, cît faptul că procesul de creație nu este încă finalizat. Vezi Edmund Wilson, „The Ambiguity of Henry James”, în: *A Casebook on Henry James's «The Turn of the Screw»*, ed. G. Willen, New York, ²1969, 146.

² Vezi H. James, *The Notebooks*, 386, 389, 390 și passim.

în calitate de confidentă sau *ficelle*, primește rolul de partener de conversație al lui Strether. Pentru ca ea să-și păstreze această funcție, este oferită asupra Mariei Gostrey doar o perspectivă exterioară. În conversația sa inițială cu Strether despre contextul și circumstanțele misiunii acestuia care l-a determinat să meargă din Woollett, Massachusetts, pînă la Paris, o parte din expunere este prezentată retrospectiv. Relația foarte delicată dintre Strether și doamna Newsome, văduva bogată din New England care l-a trimis în misiune, joacă un rol important aici. Dacă misiunea va avea succes, este posibilă o căsătorie între Strether și doamna Newsome. În roman, conversația dintre Maria Gostrey și Strether este redată în primul rînd în vorbire directă și destul de extinsă, în rezumat aceasta este în mare parte comprimată într-un stil indirect liber la timpul prezent:

Ea [Maria Gostrey] chiar îl îndeamnă exagerat, aproape extravagant să nu dezamăgească o persoană care a făcut atît de multe eforturi pentru el. Desigur că doamna Newsome îl iubește; însă pentru multe femei acest lucru nu ar fi fost de ajutor – urmările ar fi fost prea nefirești. Ea însăși, domnișoara Gostrey, chiar ar dori să cunoască persoana capabilă de așa ceva: trebuie să fie minunată. Ar fi, în orice caz, providența lui – această doamnă eroică. Bogată, deșteaptă, puternică, va avea grijă de el în tot felul de moduri fermecătoare, îi va asigura și îi va proteja viitorul. De aceea el nu trebuie să o lase să-i scape. Trebuie să facă lucrul pentru care a venit. Trebuie să-l aducă pe tînăr acasă triumfător și să fie condus la altar în semn de recunoștință. Ea dă întregii povești o notă comică, însă din aceasta înțelegem tot ceea ce trebuie înțeles¹.

Acest stil indirect liber, care predomină în întregul citat, cu excepția primei și ultimei propoziții, trimite la o sursă care este mai degrabă autorul decît personajul, cum se întîmplă în fragmentele corespunzătoare din romanul *Ambasadorii*. Încă nu e limpede că este vorba despre conștiința lui Strether, în care se reflectă aceste cuvinte ale Mariei Gostrey – mai degrabă, cel care rezumă discursul Mariei Gostrey în acest fel este în același timp

¹ *Ibid.*, 386.

autor și scriitorul rezumatului. Concluzia pare să derive din propozițiile „auctoriale” prin care se deschide și se încheie citatul. De asemenea, ea este sugerată printr-o comparație cu pasajele similare ale aceluiași rezumat în care această formă de stil indirect liber rezumă gândurile și atitudinile acelor personaje ficționale, de pildă doamna Newsome, pentru care nu este oferită niciodată o perspectivă interioară în roman. Citatul care urmează arată ideile doamnei Newsome cu privire la refuzul fiului său Chad de a pleca din Paris și de a se întoarce în New England:

Ea are teoria ei despre motivul acestui lucru – este vorba numai despre acea femeie îngrozitoare. Femeia înspăimântătoare pare imensă, este o imagine monstruoasă care o bîntuie neîncetat în gândurile sale, grotesc de mare și colorată fantastic. Detalii, circumstanțe particulare îi vin în minte – acestea formează, în jurul întregii legături, o masă de povești stridente uluitoare, în care ignoranța bieteii bătrîne în problemele vieții și ale lumii brodează și se învîrte la infinit. Persoana din Paris este mai presus de toate o persoană josnică, o profitoare și o aventurieră prădătoare de cea mai joasă speță. Ar fi ieșit singură de multă vreme dacă aceleași stări foarte nervoase care motivează și încurajează nu ar ține-o în loc, nu ar descuraja-o și nu ar întîrzia lucrurile în același timp. Este o invalidă deosebit de intensă și energică, totuși o invalidă, niciodată sigură pe ea dinainte¹.

În ciuda faptului că ocazional apare stilul indirect liber, ceea ce este relatat aici în rezumat este nu atît o anticipare a reprezentării gândurilor doamnei Newsome, cît o rezumare a atitudinii acesteia față de problema fiului său. În roman această atitudine trebuie dedusă din conversația lui Strether cu Maria Gostrey. În rezumat avem încă de-a face prin urmare mai mult cu un text care „tratează” un subiect decît cu un text narativ în sensul distincției lui Weinrich². Un pasaj precum acesta demonstrează cît de fragilă este distincția dintre un text care „discută” un subiect și unul care „povestește”. Dacă am presupune că în primul citat nu mai este vorba despre autorul rezumatului,

¹ *Ibid.*, 381.

² Vezi H. Weinrich, *Tempus*, 44 ș.u.

ci, mai degrabă, despre Strether, în conștiința căruia se reflectă discursul Mariei Gostrey, atunci am avea de-a face cu o situație narativă personală, adică prezentarea ar fi mediată (în ciuda timpului prezent), iar textul nu ar mai fi un rezumat, ci o narațiune. Totuși, dacă pornim de la premisa că autorul rezumatului este purtătorul conștiinței care cuprinde aceste gânduri, atunci primul citat devine și el un text care tratează un subiect, așa cum este cel de-al doilea.

Așadar „punctul de vedere” al observării și al reprezentării acțiunii din rezumatul romanului *Ambasadorii* nu este încă fixat, însă tendința către reflectorizarea situației narative prin intermediul lui Strether poate fi deja remarcată. În mod sigur, aceste începuturi nu sînt încă la fel de pronunțate cum ne-am putea aștepta în urma realizării consecvente a situației narative personale în care Strether este personajul-reflector. După ce James a predat editurii rezumatul, recenzentul care a scris despre acesta pentru editură nu s-a referit deloc la personajul Strether în evaluarea sa (negativă)¹. Trebuie să presupunem, prin urmare, că acesta nu și-a dat seama deloc de importanța funcției narative ulterioare a lui Strether. De fapt, în rezumat toate personajele sînt încă prezentate în manieră auctorială, adică de către autor, nu din punctul de vedere al lui Strether, ca în roman. Încă de la începutul rezumatului, pe de altă parte, Strether este mai privilegiat decît orice alt personaj în sensul perspectivelor interioare. De asemenea, sînt o serie de indicații că o anumită situație din roman va fi explorată și prezentată din punctul de vedere al lui Strether². Dată fiind preferința lui James din ultimii ani pentru personajele-reflector, întrebarea dacă Strether urma să devină narator la persoana întâi sau reflector actorial al principalului purtător al „punctului de vedere” al romanului nu și-ar fi pus-o nimeni, în cazul în care autorul însuși nu ar fi făcut aluzie la asemenea deliberări în *Prefața* romanului, care a fost scrisă puțin mai tîrziu³. Nu există nici o indicație clară în

¹ Vezi H. James, *The Notebooks*, 372.

² *Ibid.*, 381, 390 și *passim*.

³ Vezi H. James, *The Art of the Novel. Critical Prefaces*, ed. Richard P. Blackmur, New York, 1950, 320 ș.u.

rezumat că James, în timp ce-l scria, s-a gîndit vreodată la posibilitatea de a-l face pe Strether narator la persoana întâi. Pe de altă parte, dovada menționată mai sus sugerează că Strether fusese deja selectat pentru un rol de reflector foarte devreme, deși probabil acest lucru încă nu era valabil pentru întregul roman. Putem presupune și că înclinația autorului către a rezuma complexe dialogale și ale conștiinței într-un fel de stil indirect liber în rezumatul său de lucru reflectă deja preferința sa pentru situația narativă personală, atît de proeminentă în romanele lui de mai tîrziu.

Din punct de vedere naratologic, cel mai important rezultat al discuției anterioare este observația că forma finală a intermedierii dintr-o narațiune nu este în nici un caz stabilită întotdeauna la începutul procesului de concepție și de compoziție. Putem bănuî, în schimb, că situația narativă este rezultatul unei perioade de gestație destul de îndelungate, îndeosebi în cazul autorilor care sînt atenți întotdeauna la exigențele narațiunii în timpul scrisului.

2.4. Titlurile de capitol rezumative

Titlurile de capitol detaliate care rezumă conținutul capitolelor sînt un fenomen destul de obișnuit în romanul timpuriu. (Nu mă voi ocupa de titlurile nominale precum „Podsnappery” sau de cele participiale precum „Cut Adrift”, întrucît acestea sînt leitmotive sau au mai degrabă o funcție simbolică decît rezumativă.) Multe dintre titlurile de capitol detaliate conțin una sau mai multe propoziții cu o formă verbală finită. De regulă acestea sînt la timpul prezent și concordă cu timpul folosit în rezumat. Această „regulă” este adesea încălcată, totuși: în anumite romane mai vechi, timpurile prezent și trecut par să fie folosite la întîmplare. Această variație a timpului este fundamentală pentru teza pe care o susțin eu, potrivit căreia una dintre funcțiile timpului trecut este desemnarea modului intermedierii. Dacă aceasta este corectă, ar putea ajuta probabil la explicarea alternanței dintre cele două timpuri. Pînă acum, nici naratologia, nici lingvistica nu au studiat acest fenomen în mod detaliat.

Pentru început, să ne oprim asupra tuturor titlurilor-propoziție, adică a titlurilor de capitol cu forme verbale finite, în care verbul se referă la actul narativ sau la cel al lecturii¹. Acestea sînt deosebit de frecvente în operele lui Fielding:

În care autorul însuși își face apariția pe scenă (*Tom Jones*, cartea a III-a, cap. VII).

Care încheie prima carte; cu o nuanță de nerecunoștință, care, sperăm noi, va părea nefirească (*Tom Jones*, cartea I, cap. XIII).

În aceste exemple, timpul prezent corespunde dispunerii temporale a situației narative auctoriale, în care prezentul narativ al naratorului reprezintă punctul temporal zero; prin urmare, comentariul auctorial care se referă la acesta este de asemenea la timpul prezent. Prezentul auctorial subliniază absența caracteristicii intermedierei din adresarea naratorului către cititor și, în consecință, nu poate fi folosit ca dovadă pentru teza mea. Acele titluri-propoziție în care verbul nu se referă la actul narativ, ci mai degrabă la acțiunea personajelor sînt, pe de altă parte, mai evident ilustrative. Dacă trecem cu vederea pentru moment dimensiunea istorică a problemei – dezvoltarea titlurilor de capitol este deocamdată un capitol nescris din istoria romanului² – putem distinge în mare două tipuri de titluri de capitol rezumative: un model de titlu de capitol „comentativ” la timpul prezent și un tip de titlu de capitol „narativ” la timpul trecut. Este foarte important în această conexiune faptul că aceste două tipuri pot fi distinse nu numai prin intermediul timpului, ci și prin absența sau prezența cuvintelor și a elementelor stilistice care semnalează narațiunea.

¹ Titlurile de capitol precum acestea sînt „texte metanarative” în sensul lui E. Gülich, întrucît subliniază procesul narativ. Vezi E. Gülich, „Ansätze zu einer kommunikationsorientierten Erzähltextanalyse”, în: *Erzählforschung* 1, 234 ș.u.

² După finalizarea manuscrisului am descoperit lucrarea lui Ernst-Peter Wieckenberg, *Zur Geschichte der Kapitelüberschrift im deutschen Roman vom 15. Jahrhundert bis zum Ausgang des Barock*, Göttingen 1969. Concluziile acestuia par să confirme în multe puncte teza susținută de mine.

Mai întâi voi prezenta câteva exemple de titluri de capitol „comentative”, care pot fi considerate norma titlurilor de capitol „rezumative”, potrivit tezei mele. Acestea sînt rezumate în sensul că sintetizează sau discută subiectul sau materia (*fable, histoire*) din care e alcătuită narațiunea (*sujet, discours, récit*). Acestea nu se referă, totuși, la procesul structurării unui text ficțional din acest material:

Agathon este salvat dintr-o aventură primejdioasă de pirații ciclieni și vîndut ca sclav în Smirna (*Agathon*, cartea I, cap. I)
Domnul Pickwick călătorește la Ipswich și are ocazia unei aventuri cu o doamnă de vîrstă mijlocie cu bigudiuri galbene de hîrtie (*Documentele postume ale clubului Pickwick*, cap. XXII).

Așa cum am menționat anterior, titlurile de capitol de tip narativ conțin, de regulă, un semnal care arată că vom avea de-a face cu o narațiune: titlul însuși îi atrage atenția cititorului cu privire la intermedierea narațiunii. Timpul trecut este astfel folosit în locul prezentului rezumativ. Titlurile de capitol de acest gen nu sînt microrezumate, ci repovestiri în miniatură:

Povestește că domnul Jones își continuă călătoria, în ciuda sfatului lui Partridge, și ce s-a întîmplat cu acea ocazie (*Tom Jones*, cartea XII-a, cap. XII).
Explică în mod onorabil absența domnului Weller, descriind o serată la care acesta a fost invitat; de asemenea arată cum acestuia i-a fost încredințată de către domnul Pickwick o misiune privată delicată și importantă (*Documentele postume ale clubului Pickwick*, cap. XXXVII).

Formula narativă „arată cum”, care semnalează narațiunea, își păstrează funcția de semnalare chiar și atunci cînd este prescurtată la „cum”. Titlul de capitol stereotip din romanele timpurii care încep cu „Wie/Comment/How/Cum” este urmat, aproape fără excepție, de timpul trecut. Majoritatea titlurilor de capitol din *Gargantua și Pantagruel* încep cu termenul *Comment* și, în consecință, sînt aproape întotdeauna la timpul trecut:

Cum l-a găsit Pantagruel pe Panurge, pe care l-a iubit toată viața (*Pantagruel, regele dipsozilor*, cap. IX)

Naratorii victorienii procedează în mod asemănător. În *Bilciul deșertăciunilor* toate titlurile-propoziție aparțin tipului comentativ, două dintre acestea fiind excepții importante:

Cum a cumpărat Căpitanul Dobbin un pian (cap. XVII).

Cine a cîntat la pianul cumpărat de Căpitanul Dobbin (cap. XVIII).

Titlul capitolului XVIII fie trebuie considerat narativ, întrucît „Cine”, la fel ca termenul „Cum”, implică o relație și astfel se referă la procesul narativ, fie trebuie interpretat ca o formă de continuare a modelului narativ al titlului capitolului anterior. O astfel de continuare pare probabilă, pentru că ambele titluri se referă la unul și același obiect. Mai mult, poate fi spus, în general, că există o anumită tendință către utilizarea continuă a unui tip de titlu, mai ales în romanele care au multe capitole, cum sînt, de pildă, cele ale lui Rabelais. Această continuare a unui anumit tip de titlu de capitol într-un roman face imposibil să se afirme cu certitudine că există o corelație între tipul de titlu de capitol și situația narativă care predomină în capitolul respectiv. Doar o descriere a evoluției acestei convenții narative ar putea clarifica această problemă.

Chiar și o privire foarte generală asupra istoriei acestei convenții ne arată o formă de evoluție: de la titlul detaliat regăsit în romanele lui Fielding pînă la titlul nominal și apoi la cel numeric. Titlul de capitol dispăre complet în cele din urmă în romanul modern. Putem remarca, de asemenea, o schimbare evidentă în folosirea acestei convenții narative în cadrul operelor anumitor autori. Romanele lui Dickens conțin o varietate de forme, iar titlurile de capitol ale acestuia devin din ce în ce mai funcționale în interiorul narațiunii. În *Documentele postume ale clubului Pickwick*, titlurile de capitol încă sînt foarte detaliate; pot fi găsite exemple pentru ambele tipuri, precum și semne ale continuității. În *David Copperfield*, titlurile sînt deja mult mai scurte. Toate titlurile-propoziție sînt comentative, dacă ne raportăm la timp, dar sînt narative, dacă avem în vedere forma pronumelui personal (persoana întâi). În operele de mai târziu, începînd cu romanul *Casa umbrelor*, titlurile de capitol devin din

ce în ce mai scurte. *Prăvălia de antichități* și *Marile speranțe* nu au nici un titlu de capitol: capitolele sînt doar numerotate. Evoluția acestei convenții în opera lui Dickens nu este nicidecum liniară, totuși. *Dombey și fiul* reprezintă o excepție deosebit de interesantă. Dintre cele șaiszeci și două de titluri de capitole ale acestui roman, treisprezece conțin o propoziție cu o formă verbală finită. Douăsprezece dintre acestea sînt la timpul prezent și numai unul (!) e la trecut, și anume titlul capitolului XVI: „Ce spuneau mereu valurile”. Este o diferență între conținutul acestui titlu și acela al celorlalte douăsprezece la timpul prezent. Titlurile la timpul prezent se referă la un proces extern; titlul la timpul trecut, pe de altă parte, se referă la un proces din lumea interioară, la o percepție actorială, și anume la aceea a lui Paul Dombey. Din moment ce perspectiva percepției trebuie să arate aici subiectivitatea experienței denotate în titlu, a fost păstrat în titlu timpul trecut care semnifică intermedierea narațiunii. Un titlu la timpul prezent rezumativ ar fi ascuns această circumstanță importantă. Măsura în care autorul a fost preocupat de descrierea conținutului special al titlului acestui capitol poate fi descoperită pornind de la faptul că sînt trei elemente care încadrează acest titlu în tipul narativ: elementul introductiv „ce”, care implică un „povestește”, timpul trecut și accentuarea timpului trecut prin intermediul formei continue.

Exemplul din *Dombey și fiul* arată începuturile unei tranziții de la nivelul redării intermedierei într-un titlu de capitol în direcția unei situații narative personale. (A propoz, este foarte semnificativ pentru situațiile narative din opera lui Dickens faptul că această mișcare către narațiunea personală apare într-un capitol în care este descrisă o memorabilă scenă de moarte.) În *David Copperfield*, pe de altă parte, sînt titluri de capitol care păstrează referința la persoana întâi la erou (dictată de situația narativă la persoana întâi din roman), cu toate că acestea apar din ce în ce mai rar în a doua parte a romanului. Acest lucru pune două probleme. În primul rînd, de ce a fost păstrată persoana întâi, tipică pentru intermedierea reprezentată, în ciuda utilizării generale care cere ca persoana întâi să fie transformată într-o persoană a treia neutră din punct de vedere rezumativ? În cel de-al doilea rînd, din moment ce timpul trecut ar fi mai concordant cu

intermedierea, care e semnalată prin intermediul persoanei întâi, de ce este folosit în schimb timpul trecut? Ambele probleme sînt menționate doar în treacăt; ele nu pot fi rezolvate aici. În ceea ce privește persoana, romanul *Călătoriile lui Gulliver* ar putea fi servi drept comparație. În titlurile de capitol ale acestei opere, persoana întâi a narațiunii e înlocuită de „Autor” și de referința la persoana a treia:

Autorul povestește ceva despre el și despre familia sa; primele sale impulsuri de a călători. Naufragiază și înoată ca să supraviețuiască; ajunge cu bine la mal în ținutul Lilliput; este luat prizonier și purtat de-a lungul țării (cap. I).

Trecerea de la persoana întâi narativă la persoana a treia folosită în rezumat e concordantă cu utilizarea predominantă a timpului prezent în titlurile de capitole din romanul *Călătoriile lui Gulliver*. Despre acestea din urmă ni se spune că ar fi fost adăugate de editorul (ficțional) Richard Sympson. Din moment ce el este cel care se adresează cititorului în titlurile de capitol, e posibil ca el să includă actul narativ al lui Gulliver în rezumatul său, fără ca titlul să devină o narațiune. Roy Pascal a atras deja atenția asupra acestui lucru: „În aceste titluri întîmplările sînt văzute dintr-o altă perspectivă, ele sînt rezumate de autor în calitate de editor (nu de povestitor)”¹. Metoda lui Swift privind titlurile de capitol din narațiunea sa la persona întâi pare să fi fost concordantă cu practica generală a secolului al XVIII-lea².

¹ R. Pascal, „Tense and Novel”, *Modern Language Review* 57 (1962), 6.

² Și în romanul epistolar referința la persoana întâi a celui care scrie scrisorile este uneori transpusă într-o referință la persoana a treia în titlurile de capitol sau de scrisoare. Un exemplu din Samuel Richardson: Scrisoarea XI. *Către mama sa*. – Nu găsește scrisoarea; așa că povestește despre comportamentul lipsit de prejudecăți al stăpînului său față de ea în casa de vacanță. Refuzul ei virtuos. Refuzul banilor oferiți de el. El încearcă să o convingă să păstreze secretul, prefăcîndu-se că nu voia decît să o pună la încercare (*Pamela or, Virtue Rewarded*, Londra, 1801, vol. 1, Cuprins, VI).

Wolfgang Zach remarcă faptul că „Richardson aderă [aici] în primul rînd la perspectiva Pamelei, însă interpretează întîmplările parțial auctorial”. Vezi Wolfgang Zach, „Richardson und der Leser. *Pamela-Shamela*”.

Astfel, titlul primului capitol al narațiunii cvasiautobiografice a lui Robert Paltock *Viața și aventurile lui Peter Wilkins* (1970), care începe prin cuvintele „M-am născut la Penhale, în ținutul Cornwall”, se citește în felul următor:

Unde se arată câteva lucruri în legătură cu nașterea și familia autorului; afecțiunea mamei sale; trimiterea lui la colegiu la vârsta de șaisprezece ani, la sugestia prietenului său; gândurile sale despre propria neștiință de carte (cap. I).

Titlul celui de-al doilea capitol al aceluiași roman arată că cele două tipuri de titluri diferențiate anterior ar putea apărea și în legătură unul cu celălalt:

Cum și-a petrecut timpul la Colegiu; o aventură cu o slujnică de acolo; ea spune că așteaptă un copil de la el; nemulțumirile ei față de el; i se solicită bani; acasă, prietenul său, care s-a căsătorit cu mama lui, refuză să îi trimită bani; este obligat să se căsătorească cu slujnica; ea naște la mătusa ei; se întoarce la slujbă; ea îi mai face un copil (cap. II).

Înainte de a interpreta titlul primului capitol din romanul *David Copperfield*, „M-am născut”, ca pe unul în mod intenționat ironic, așa cum sugerează Casparis¹, ar trebui să vedem dacă Dickens a încălcat în acest fel o convenție care era cunoscută încă la vremea respectivă. În sfera acestei conexiuni, trebuie să ținem seama de măsura în care cititorul observă sau cel puțin simte tensiunea care derivă din contaminarea unui element comentativ (timpul trecut) de către unul narativ (forma pronominală de persoana întâi).

În *Henry Esmond* situația este deosebit de complexă, dată fiind variația dintre referința la persoana întâi și cea la persoana a treia. În titlurile de capitol toate trimiterile la erou sînt la persoana întâi („Merg la Cambridge și nu fac decît puține

Pamela IP”, *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 1, Graz, 1976, 80. Analizat cu atenție, acest titlu rezumativ conține un element narativ, și anume o interpretare incipientă realizată de autorul-editor.

¹ Vezi C.P. Casparis, *Tense Without Time. The Present Tense in Narration*, Berna, 1975, 128.

lucruri bune acolo”), în timp ce titlurile cărții se referă întotdeauna la acesta la persoana a treia. Folosirea persoanei întâi în titlurile de capitol subliniază prin urmare fundamentul de persoană întâi al acestei narațiuni și astfel confirmă încă o dată aproape la începutul fiecărui capitol norma de la care deviază referința la persoana a treia din narațiune. A propos, titlurile capitolelor II și III ale primei cărți arată începuturile unui rezumat continuu al conținutului care este interesant în acest context:

Povestește cum Francis, cel de-al patrulea Viconte, ajunge la Castlewood (cap. II).

Unde în vremurile lui Thomas, cel de-al treilea Viconte, îl condusesem în calitate de paj la Isabella (cap. III).

Timpul prezent din titlul capitolului II contrazice teza mea, însă probabil poate fi explicat ca un fenomen al perseverenței și al analogiei: toate celelalte titluri-propoziție ale romanului sînt referențiale și, prin urmare, sînt la timpul prezent, în acord cu teza mea. Cuvîntul „Unde” de la începutul titlului capitolului III este și mai surprinzător. Din moment ce locul la care se referă poate fi dedus doar din finalul narațiunii celui de-al doilea capitol, putem conchide că autorul a scris acest titlu de capitol după ce capitolul era deja scris și fără să țină seama prea mult de legătura cu finalul capitolului precedent. Folosirea timpului trecut în titlul capitolului III este, la rîndul ei, surprinzătoare. Timpul trecut nu pare să corespundă, de fapt, timpului comentativ, adică prezentului care e folosit în toate celelalte capitole. Această incongruență este rezolvată doar atunci cînd titlul celui de-al doilea capitol este transformat în concordanță cu regula formulată anterior. Potrivit acesteia, referințele narrative precum „Povestește” fac ca titlul să fie unul narativ în care timpul trecut este cel la care trebuie să ne așteptăm:

Povestește cum Francis, cel de-al patrulea Viconte, ajunge la Castlewood (cap. II) .

Unde în vremurile lui Thomas, cel de-al treilea viconte, îl condusesem în calitate de paj la Isabella (cap. III).

Compararea acestui titlu de capitol cu titlul celui de-al șaisprezecelea capitol din romanul *Dombey și fiul* sugerează că Thackeray era mai puțin sensibil la implicațiile schimbărilor de timpuri narative decât Dickens. Pe de altă parte, percepția lui Thackeray asupra efectelor care trebuia să fie obținute prin opoziția persoana întâi/persoana a treia pare să fi fost mai nuanțată decât aceea a lui Dickens. Și aceasta ar merita o examinare atentă. Semnificația fundamentală a celor două categorii narative – „timp” și „persoană” –, asupra cărora Hamburger și Weinrich au atras atenția în mod apăsător ar trebui inclusă într-un asemenea studiu¹.

Analiza titlurilor de capitol din roman trebuie extinsă la un număr mai mare de opere înainte de a oferi o explicație finală a acestui fenomen. Deși acest fenomen este extrem de interesant din perspectiva teoriei romanului, pînă acum a primit o atenție redusă. Se poate ajunge doar la concluzii provizorii pe baza dovezilor prezentate. Titlurile de capitol sub formă de propoziții la timpul prezent trebuie încadrate în categoria rezumativă, adică în aceea a textelor comentative. În acest caz, intermedierea narațiunii nu acționează în interiorul lor. Titlurile de capitol cu un verb la timpul trecut, combinat de obicei cu trimiteri la intermedierea narațiunii, aparțin textelor narative. Tranziția de la un tip de titlu la celălalt într-un roman este destul de frecvent înfîlnită. Combinarea ambelor tipuri în cadrul unui singur titlu este, de asemenea, posibilă, deși destul de rară. Încadrarea unui titlu în categoria celor narative depinde în primul rînd de timpul trecut, care funcționează încă o dată aici ca o expresie a modului intermedierei. Dacă persoana întâi trece la persoana a treia sau nu este, de asemenea, un aspect care joacă un rol important. Sper că am reușit să demonstrez cel puțin într-unul dintre cazuri că opoziția dintre narator și reflector poate fi importantă în titlurile de capitol narative. Corpul de texte examinate aici, deși destul de redus, deja oferă destule dovezi pentru a ne putea permite concluzia că titlurile-propoziție care sînt tipice pentru romanele mai vechi pot oferi o explicație cu privire la modul în care – într-o singură operă – textele cu un grad zero al

¹ Vezi K. Hamburger, *Logik*, 56 ș.u.; H. Weinrich, *Tempus*, 26 ș.u.

intermedierei pot fi schimbate în texte cu diferite grade de intermediere reprezentată prin adăugarea diferitelor elemente narative. Ambele concluzii ar trebui analizate într-o viitoare „gramatică” a artei narative. Discutarea rezumatelor romanelor întregi și a schițelor de intrigă din caietele unui autor a avut rezultate care sînt convergente cu acelea derivate din analiza titlurilor de capitol. În toate cele trei zone timpul trecut s-a dovedit a fi un semnal ușor de recunoscut pentru modul intermedierei. Mai mult, a devenit evident că subiectul este structurat pas cu pas de elementele narative care sînt responsabile în primul rînd de reprezentarea intermedierei într-un roman. O interacțiune foarte intimă pare să se desfășoare între conținut și formă. Această dialectică nu este doar un produs al operei în formă finită, ci mai degrabă o trăsătură fundamentală a procesului prin care aceasta este produsă. Teoria narațiunii va trebui să urmărească în continuare această problemă; aici nu vom oferi decît o schemă elementară. Soluțiile propuse sînt formulate intenționat într-o manieră provizorie. Principalul lor scop este acela de a încuraja o examinare mai amănunțită a acestor fenomene, care pînă acum s-au bucurat de atenție redusă.

2.5. *Addenda* și excurs: schimbarea timpului verbal în povestirile ilustrate

După finalizarea acestui capitol mi-am dat seama de existența unei contribuții importante la dezvoltarea acestui subiect. În articolul său „Teze privind timpurile din limba germană”, Otto Ludwig atrage atenția asupra faptului că „trecerea de la timpul prezent la timpul trecut [...] este evidențiată în comentariile narative din povestirile ilustrate”¹. Pot fi găsite

¹ Potrivit lui Ludwig, există o legătură directă între ceea ce descrie ilustrația și timpul folosit în comentariu. Ceea ce e reprezentat în imagine și ce poate fi astfel perceput de cititor este descris la timpul prezent. Referirile la ceea ce nu este descris și prin urmare trebuie suplimentat (*id est* adăugat imaginii) de către narator sînt făcute la timpul trecut. În textele de acest gen timpul trecut indică deci apariția unui narator în cadrul poveștii. Otto Ludwig, „Thesen zu den Tempora im

numeroase exemple în opera lui Wilhelm Busch pentru a ilustra faptul că textul care descrie o situație din imagine este la timpul prezent, în timp ce acțiunea care nu mai este descrisă e relatată la timpul trecut. Pe lângă Busch, la care se referă Ludwig, mai putem găsi câteva exemple de acest tip în *Struwwelpeter*:

Pauline e-acasă singurică / Părinții – afară fără frică [...]
 Dar Minz și Maunz, mîțele, / Își saltă-n sus gheruțele.
 Amenință cu ele-așa mereu: / Nu ți-a dat voie tatăl tău!¹

Și în *Struwwelpeter*, la fel ca în opera lui Wilhelm Busch, această schimbare este generată de o serie de alți factori (rimă forțată, formule narative tradiționale etc.). În consecință, regularitatea acestei modificări temporale în respectivele cărți ilustrate este relativ redusă.

În explicația pe care o oferă în legătură cu schimbarea timpului verbal, Ludwig nu are în vedere posibilitatea sublinierii distribuției rolurilor între personajele unui poem în proză prin intermediul schimbării temporale, care ar echivala cu o perspectivizare rudimentară. Astfel, în balada populară *Der Unglücksschuss* (*Nenorocirea*) citată de Ludwig, relatarea care descrie acțiunile urmăritorilor (vînătorul, cîinele) este la timpul trecut, în timp ce relatarea care se referă la cei urmăriți (micul cerb, fata) este la timpul prezent. În plus, comentariile naratorului sînt, la rîndul lor, la timpul trecut. Explicația lui Ludwig că timpul prezent apare acolo unde naratorul apelează la „prezentarea scenică”² nu este pe deplin convingătoare, din moment ce diferența dintre fragmentele din această baladă care sînt prezentate „scenic” și cele care povestesc nu este atît de limpede definită. Pe de altă parte, explicația lui Ludwig legată de prezența timpului trecut ca semnal pentru „intermediere”³ este o confirmare binevenită a tezei mele potrivit căreia timpul trecut din narațiuni denotă mai presus de toate modul intermedierii.

Deutschen”, *Zeitschrift für deutsche Philologie* 91 (1972), 58-81, vezi mai ales 68.

¹ Heinrich Hoffmann, *Der Struwwelpeter*, Frankfurter Originalausgabe, f.a., „Die gar traurige Geschichte mit dem Feuerzeug”, 4.

² Ludwig, „Thesen...”, 69.

³ *Ibid.*, 74.

Schimbarea timpului verbal ca semn pentru o modificare a perspectivei a fost de asemenea consemnată de W.J. Bronzwaer în poemul lui W.B. Yeats *Leda și lebăda*¹. În timp ce catrenele și prima terțină a acestui sonet conțin o descriere a acuplării Ledei cu lebăda la timpul prezent, ultima terțină conține o interogație în care eul liric din poem se întreabă care este semnificația întâmplării descrise. Perspectiva observatorului pasiv, subliniată de „prezentul tabular” al descrierii, devine perspectiva unuia direct afectat, în care timpul trecut pare să stabilească o relație de interes personal între observator și întâmplarea descrisă într-un mod mai puternic decât ar fi putut fi exprimat, de pildă, printr-o referire la persoana întâi. Privirea rapidă aruncată asupra schimbării temporale în poezia lirică a arătat că unele dintre observațiile mele legate de literatura în proză par să fie valide dincolo de spațiul genului epic².

¹ Vezi W.J.M. Bronzwaer, *Tense in the Novel. An Investigation of Some Potentialities of Linguistic Criticism*, Groningen, 1970, 120-121.

² Cîteva dintre observațiile lui Hamburger din prima ediție a *Logik...* (1957) privind folosirea timpului în genul liric (p. 194), au fost eliminate din ediția a doua.

3. O nouă abordare a definiției situațiilor narative tipice

- Bitzer, spuse Thomas Gradgrind, cum definești dumneata calul ?
- Patruped. Ierbivor. Patruzeci de dinți, și anume: douăzeci și patru de molari, patru canini și doisprezece incisivi. Primăvara își schimbă părul, în ținuturile mlăștinoase își schimbă și copitele. Are copite tari, ce trebuie potcovite cu fier. Vîrsta se cunoaște după anumite semne din gură. Astfel (mai adăugind încă multe) vorbi Bitzer.
- Acum, fata numărul douăzeci, spuse domnul Gradgrind, știi ce este un cal.

(Ch. Dickens, *Hard Times*)

Din 1955, anul publicării primei ediții a lucrării *Situațiile narative tipice în roman*, teoria narațiunii a avansat pînă în punctul în care fundamentele teoretice ale situațiilor narative pe care le-am prezentat la momentul respectiv nu mai sînt suficiente în ziua de astăzi. Stadiul actual al discuțiilor din acest domeniu impune, pe de-o parte, o reexaminare completă a premiselor teoretice care au servit drept punct de plecare și, pe de altă parte, o formalizare a metodei aplicate în delimitarea acelor tipuri de situații narative. Voi încerca să răspund ambelor cerințe în acest capitol, în măsura în care acestea sînt concordante cu spațiul de desfășurare și cu scopul acestei lucrări. Astfel, voi evalua o serie de argumente provocatoare pe care le-am prezentat în discuția încurajată de ediția originală a lucrării *Situațiile narative*¹.

¹ Ultimele două discuții critice, mai cuprinzătoare, din *Situațiile narative tipice* (aproape la un sfert de secol după apariția lucrării!) nu au putut fi tratate aici în mod detaliat. Unele dintre obiecțiile aduse în cadrul acestora, totuși, au fost anticipate în lucrarea mea *Teoria...* Vezi Jürgen H. Petersen, „Kategorien des Erzählens. Zur systematischen Deskription epischer Texte”, *Poetica* 9 (1977), 167-195, A. Staffhorst, *Die Subjekt-*

Una dintre obiecțiile aduse cel mai frecvent conceptului de situație narativă susține că aceste tipuri schematizează acțiunea narativă într-un mod care nu reușește să evite defavorizarea particularității și complexității operei narative individuale. Intenția mea nu a fost să limitez multitudinea de posibilități narative la un număr restrâns de categorii prin intermediul tipologiei situațiilor narative. Acest lucru trebuie subliniat aici mai clar decât a fost în discuțiile anterioare¹. În aplicațiile anterioare ale acestei tipologiei, accentul a fost pus pe determinarea predominanței uneia dintre cele trei situații narative dintr-un roman, de pildă din „romanul auctorial”. Din moment ce situația narativă este supusă încontinuu schimbării, de la un capitol la altul sau de la un paragraf la altul, este de asemenea necesar să acordăm o atenție specială succesiunii de modificări, tranziții și suprapuneri ale situațiilor narative de la începutul pînă la sfîrșitul unei opere. Adaptarea modelului tipologic la particularitățile unui anumit text narativ va fi numită temporar „dinamizare” a situațiilor narative². Acest lucru va fi descris amănunțit în cea de-a doua secțiune a acestui capitol.

Într-o altă secțiune a capitolului de față voi descrie acele forțe formale care contracarează dinamizarea procesului narativ. Acestea pot fi observate îndeosebi în sfera romanului popular și tind să contracareze conștiința intermedierii. Aceste fenomene sînt sintetizate prin conceptul de „schematizare” a situațiilor narative.

Objekt-Struktur. Ein Beitrag zur Erzähltheorie, Stuttgart 1979, mai ales 17-22.

¹ Unele dintre considerațiile incluse aici au fost schițate acum cîțiva ani, însă au fost publicate abia recent, în articolul „Zur Konstituierung der typischen Erzählsituationen”, în: *Zur Struktur des Romans*, Darmstadt, 1978, 558-576.

² Dinamizarea situațiilor narative, adică adaptarea conceptelor teoretice la caracterul procesual al textului narativ, este într-un fel diametral opusă procedului din naratologia lingvistică și structuralistă, care, prin „rescriere” (J. Ihwe) sau „normalizare” (W.O. Hendriks), se străduiește să formalizeze textul narativ, adică să-l adapteze la modelul conceptual de analiză. Vezi Jens Ihwe, „On the Foundations of a General Theory of Narrative Structure”, *Poetics* 3 (1972), 7, și William O. Hendricks, „The Structural Study of Narration: Sample Analysis”, *Poetics* 3 (1972), 101.

3.1. Elementele constitutive ale situațiilor narative tipice: persoană, perspectivă, mod

Intermedierea, în calitate de trăsătură generică a narațiunii, este un fenomen complex și multidimensional. Pentru a folosi această caracteristică generică drept fundament pentru o tipologie a formelor narațiunii, trebuie să descompunem acest complex în elementele sale constitutive cele mai importante¹. Contururile acestora din urmă au devenit deja vizibile din discuția anterioară legată de diferitele grade ale intermedierei reprezentate. Acum le voi defini într-o manieră mai exactă.

Primul element constitutiv este cuprins în întrebarea „Cine povestește?”. Răspunsul are putea fi: un narator care apare în fața cititorului ca o personalitate independentă sau unul care se retrage într-o asemenea măsură în spatele întâmplărilor narate, încât devine practic invizibil pentru cititor. Distincția dintre aceste două forme de narațiune fundamentale este în general acceptată în teoria narațiunii. Următoarele perechi de termeni sînt adesea aplicate: narațiune „reală” și narațiune „scenică” (Otto Ludwig), prezentare „panoramică” și prezentare „scenică” (Lubbock), „telling” și „showing” (Friedman), narațiune „de tip relatare” și „prezentare scenică” (Stanzel)². În timp ce concepțiile propuse pentru modul narativ al unui narator personalizat sînt relativ clare, termenii care desemnează prezentarea scenică și fără narator îmbină două tehnici care adesea apar în

¹ Problema privind modul în care ar trebui să fie făcută această analiză a elementelor constitutive pentru a ajunge la categoriile care nu sînt încărcate cu generalități tipologice, ci sînt cît se poate de detaliate nu este doar una de ordin metodologic. Aceasta depinde, de asemenea, de scopul respectivei terorii a narațiunii. Baur, de pildă, pledează pentru o procedură mai analitică și într-o mai mare măsură pur descriptivă. Vezi „Deskriptive Kategorien des Erzählverhaltens“, în: *Erzählung und Erzählforschung im 20. Jahrhundert*, ed. R. Klopfer și G. Janetzke-Dillner, Stuttgart, 1981, 31-39.

² Vezi Otto Ludwig, „Formen der Erzählung”, în: *Epische Studien. Gesammelte Schriften*, vol. 6, ed. A. Stern, Leipzig 1891, 202 ș.u.; Lubbock, Percy, *The Craft of Fiction*, New York, 1947, 67; Friedman, Norman, „Point of View in Fiction”, 1161 ș.u.; F.K. Stanzel, *Typische Erzählsituationen*, 22.

conjuncție, însă care trebuie diferențiate în planul teoriei. Una dintre acestea este scena dramatizată care constă în dialog pur, dialog cu indicații scenice scurte sau dialog cu o relatare a acțiunii foarte condensată. Această tehnică este bine ilustrată de povestirea lui Hemingway intitulată *Asasinii*. Cealaltă tehnică este reflectarea întâmplărilor ficționale prin conștiința unui personaj din roman fără comentariu narativ. Pe un astfel de personaj eu îl numesc reflector, pentru a-l distinge de narator, care este celălalt agent narativ. Stephen din romanul *Portret al artistului în tinerețe* al lui Joyce are această funcție. Din cauza acestei ambiguități, aş vrea să introduc în discuție încă o distincție. Narațiunea poate fi considerată efectul a două tipuri de agenți narativi, naratori (într-un rol personalizat sau nepersonalizat) și reflectori. Împreună, aceștia constituie primul element constitutiv al situației narative, modul narațiunii. Prin mod înțeleg suma tuturor variațiilor posibile ale formelor narrative dintre polii narator și reflector: narațiunea în adevăratul sens al intermediarii, ceea ce înseamnă că lectorul are impresia că se confruntă cu un narator personalizat, spre deosebire de prezentarea nemediată, adică reflectarea realității ficționale în conștiința unui personaj.

În timp ce primul element constitutiv, modul, este un produs al diferitelor relații și efecte reciproce dintre narator sau reflector și cititor, cel de-al doilea se bazează pe relațiile dintre narator și personajele ficționale. Din nou, multitudinea de posibilități este delimitată de două poziții situate polar. Fie naratorul există sub forma unui personaj în cadrul lumii întâmplărilor ficționale a romanului, fie există în afara acestei „realități” ficționale. Referindu-mă la această situație, voi vorbi și despre identitatea sau non-identitatea spațiilor de existență a naratorilor și a personajelor ficționale. Dacă naratorul există în aceeași lume cu personajele, acesta este un narator la persoana întâi, conform terminologiei tradiționale. Dacă naratorul există în afara lumii personajelor, avem de-a face cu o narațiune la persoana a treia în sensul tradițional. Vechile sintagme „narațiune la persoana întâi” și „narațiune la persoana a treia” deja au creat destulă confuzie, deoarece criteriul diferențierii lor, pronumele personal, se referă în primul caz la narațiune, însă în cel de-al

doilea la un personaj din narațiune care nu este naratorul. Într-o narațiune la persoana a treia, de pildă în *Tom Jones* sau *Muntele vrăjit*, este și un „eu” naratorial. Nu este vorba despre apariția persoanei întâi a pronumelui personal într-o narațiune din afara dialogului, care e decisivă, ci mai degrabă despre localizarea persoanei desemnate în interiorul sau în afara lumii ficționale a personajelor dintr-un roman sau o povestire. Termenul persoană va fi totuși păstrat, ca atribut distinctiv al celui de-al doilea element constitutiv, pentru că este cuprinzător. Totuși, criteriul esențial al celui de-al doilea element constitutiv – iar acest lucru nu poate fi exagerat – nu este relativa frecvență a apariției unuia dintre cele două pronume personale „eu” sau „el / ea”, ci problema identității sau a non-identității sferelor de existență cărora le aparțin naratorul și personajele. Naratorul din romanul *David Copperfield* este unul la persoana întâi, acesta și celelalte personaje ale romanului, Steerforth, Peggotty, membrii familiilor Murdstone și Micawber, existând în același univers. Naratorul romanului *Tom Jones* este unul la persoana a treia sau un narator auctorial, întrucât există în afara lumii ficționale în care trăiesc Tom Jones, Sophia Western, Partridge și Lady Bellastone. Identitatea și non-identitatea dimensiunilor naratorului și personajelor sînt condiții fundamentale ale procesului narativ și ale motivațiilor acestuia.

În timp ce modul orientează atenția cititorului în primul rînd asupra relației sale cu procesul narației sau al prezentării, cel de-al treilea element constitutiv, perspectiva, conduce atenția cititorului asupra modului în care acesta percepe realitatea ficțională. Maniera acestei percepții depinde în mod fundamental de localizarea punctului de vedere în funcție de care este orientată narațiunea – fie în poveste, în protagonist sau în centrul acțiunii, fie în afara poveștii sau a centrului său de acțiune, într-un narator care nu aparține lumii personajelor sau care este doar o figură subordonată, probabil un narator la persoana întâi în rolul observatorului sau al unui contemporan al eroului. În acest fel pot fi distinse o perspectivă internă și una externă.

Opoziția perspectivă internă – perspectivă externă vizează un aspect suplimentar față de intermedierea narațiunii, care este diferit de celelalte elemente constitutive, persoana și

modul, și anume acela al orientării imaginației cititorului în interiorul timpului și în special al spațiului narațiunii sau, cu alte cuvinte, acela al reglării aranjamentului spațio-temporal în relație cu centrul sau cu focalizarea întâmplărilor narate. Dacă povestea este prezentată din interior, așa cum a fost ea percepută de un personaj, atunci cititorul se află într-o altă situație perceptivă decât atunci când întâmplările sînt văzute sau percepute din exterior. În consecință, există anumite diferențe în modul în care sînt tratate relațiile spațiale ale personajelor și lucrurilor din realitatea reprezentată (perspectivism-aperspectivism), precum și în limitele impuse cunoașterii și experienței naratorului sau reflectorului („omnisciență” – „punct de vedere limitat”).

Naratologia s-a ocupat pînă acum de situația presupusă de opoziția perspectivă interioară-perspectivă exterioară în diverse moduri. Eduard Spranger, un specialist în psihologie, a anticipat într-un mod semnificativ opoziția mea acum mai bine de o jumătate de secol prin distincția sa dintre „poziția relatării” și „poziția viziunii din interior”¹. Mai tîrziu, Erwin Leibfried a numit perspectiva factorul cel mai important din diferențierea textelor narative². Pe de altă parte, în operele lui Pouillon, Todorov și Genette³, ceea ce eu numesc perspectivă este subordonat altor componente, mai precis celor care coincid în mare parte cu noțiunile mele de mod și persoană. Aici este probabil necesară o lămurire fundamentală. Din punctul de vedere al naratologiei, o tipologie sau taxonomie a formelor narațiunii poate fi concepută pe baza unei trăsături distinctive, precum și a

¹ Vezi Eduard Spranger, „Der psychologische Perspektivismus im Roman”, republicat în: *Zur Poetik des Romans*, ed. V. Klotz, Darmstadt, 1965, 217-238.

² Vezi Erwin Leibfried, *Kritische Wissenschaft vom Text. Manipulation, Reflexion, transparente Poetologie* (1970), Stuttgart, ²1972, 244. Noua abordare a definiției situațiilor narative în baza categoriilor persoană, perspectivă și mod a făcut să fie limpede, sper eu, faptul că sintagma „situație narativă” nu înseamnă doar perspectivă, așa cum sugerează Leibfried.

³ Vezi Jean Pouillon, *Temps et roman*, Paris, 1946, 74-114; Tz. Todorov, „Les Catégories du récit littéraire”, 125-159; G. Genette, *Narrative Discourse*, 185-198, unde „perspectivă” și „focalizare” sînt subordonate aspectului „mod”.

două, trei sau mai multe astfel de criterii. Totuși, numărul elementelor constitutive fundamentale influențează previzibilitatea acestor categorii. Cu cât este mai mare numărul elementelor constitutive incluse într-o tipologie, cu atât mai strîmt este spațiul în care opera individuală trebuie să-și găsească locul. Această precizie este un avantaj și un dezavantaj în același timp. Avantajul vine din acuratețea sporită a definirii pe care o oferă o tipologie sau o taxonomie a formelor narative care se bazează pe cîteva elemente constitutive. Dezavantajul vine din pericolul unei constrîngerii sporite impuse tentativelor de clasificare a operei individuale într-un spațiu corespunzător unui anumit tip, din cauza relativei limitări a categoriilor. Baza triadică propusă aici ca fundament pentru cele trei situații narative a fost dovedită practic, așa cum o demonstrează aplicarea sa în numeroase studii naratologice din ultimii douăzeci de ani¹. Aceasta va fi astfel păstrată, în ciuda faptului că majoritatea tipologiilor recente din naratologie sînt concepute fie în formă monadică (Hamburger), fie, mai frecvent, în formă diadică (Brooks și Warren, Anderegg, Doležel, Genette)².

Dorrit Cohn a propus eliminarea elementului constitutiv „perspectivă” din tipologia mea, sugerînd că acesta coincide în cea mai mare parte cu elementul constitutiv „mod”³. Nu pot fi de acord cu această sugestie din mai multe motive, unul dintre ele fiind faptul că această eliminare ar putea anula și un avantaj foarte important pe care sistemul meu îl are asupra celor diadice sau monadice. Acesta constă mai presus de toate în faptul că

¹ O listă parțială a acestui fel de opere a fost întocmită în Stanzel, „Zur Konstituierung der typischen Erzählsituationen”, 568 ș.u.

² Vezi K. Hamburger, *Logik*, 11 ș.u. și 245 ș.u.; J. Anderegg, *Fiktion und Kommunikation*, 43 ș.u.; E. Leibfried, *Kritische Wissenschaft vom Text*, 244 ș.u.; C. Brooks și R.P. Warren, *Understanding Fiction*, New York, 1943, 659 ș.u.; G. Genette, *Narrative Discourse*, 30-32; Lubomír Doležel, „The Typology of the Narrator: Point of View in Fiction”, în: *To Honor Roman Jakobson*, Den Haag, 1967, vol. 1, 541-552. Doležel și-a dezvoltat recent tipologia într-o formă pe de-a-ntregul lămuritoare. Vezi mai ales „Introducerea” la cartea sa *Narrative Modes in Czech Literature*, Toronto, 1973.

³ Vezi D. Cohn, „The Encirclement of Narrative, On Franz Stanzel's *Theorie des Erzählens*”, *Poetics Today* 2 (1981), 174 ș.u. și 179-180.

organizarea triadică arată într-un mod foarte clar continua solidaritate a formelor din sistem, în timp ce sistemele monadice sau diadice conduc întotdeauna către o diferențiere mai abruptă, prin confruntarea directă a unui grup de forme cu celălalt¹. Continua solidaritate a formelor este accentuată și prin construcția sistemului în concordanță cu tipurile ideale. Construcția vizează mai mult revelarea unor posibilități exemplare decât delimitarea clară a categoriilor narative. Să sperăm că, în lumina acestor circumstanțe, noua definiție a noțiunii de „perspectivă” oferită în această ediție încurajată în primul rînd de critica lui Cohn va stabili că elementul constitutiv „perspectivă” nu poate fi echivalat complet cu elementul constitutiv „mod”.

Situațiile narative sînt astfel constituite din triada mod, persoană și perspectivă. Fiecare dintre aceste elemente constitutive permite un număr mai mare de actualizări care pot fi reprezentate ca niște *continuum*-uri de forme între cele două extreme posibile. În critica literară de orientare structuralistă din ultima vreme influențată de Saussure și de Jakobson, descrierea acestui tip de *continuum*-uri de forme se bazează pe conceptul opozițiilor binare². Acesta se înrădăcinează în tendința omului de a categoriza fenomenele care se arată percepției ca un număr ridicat de variante ale unei forme fundamentale, care diferă doar în mică măsură una de cealaltă, într-o opoziție a două forme în mod clar diferite. Acest lucru poate fi observat în sistemul limbii, însă apare și în alte sfere de activitate intelectuală în care este necesară clasificarea unei palete

¹ Trebuie remarcat modul în care formele din sistemul diadic sugerat de Cohn se situează în sectoare sau cadrane diferite, în timp ce formele individuale din cercul meu tipologic cu alcătuire triadică pot fi întotdeauna plasate pe unul dintre *continuum*-urile care se întind între două tipuri de situații narative. Vezi Cohn, „The Encirclement”, 163, diagrama II, și 179, figura 2.

² Pentru sensul opozițiilor binare mai întîi pentru lingvistică și apoi pentru teoria literară de orientare structuralistă, vezi Jonathan Culler, *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*, Ithaca, N.Y., 1978, 14-16. O introducere în diferitele concepte operaționale structuraliste poate fi găsită în Jürgen Link, *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. Eine programmierte Einführung auf strukturalistischer Basis*, München, 1974.

bogate de percepții cu variații minimale. Opoziția binară este astfel un sistem de clasificare deosebit de potrivit pentru o teorie narativă, pornind de la faptul că textele narative concrete reflectă o mulțime de modificări și modulații ale anumitor forme de bază. Astfel, fiecare dintre *continuum*-urile formale corespunzătoare celor trei elemente constitutive poate fi înțeles ca o „opoziție binară a două concepte distincte”. Pentru cele trei elemente constitutive găsite de mine și *continuum*-urile lor formale corespunzătoare, opozițiile binare sînt următoarele:

Continuum-ul formal „mod”: opoziția narator – non-narator (reflector)

Continuum-ul formal „persoană”: opoziția identitate – non-identitate (spațiile de existență ale naratorului și ale personajelor)

Continuum-ul formal „perspectivă”: opoziția perspectivă internă – perspectivă externă (perspectism-aperspectivism)

Fiecare dintre cele trei opoziții va fi descrisă detaliat într-unul dintre capitolele următoare.

Constituirea celor trei situații narative pe baza celor trei elemente constitutive și a opozițiilor binare corespunzătoare acestora extinde și îmbunătățește descrierea situațiilor narative auctorială, personală și la persoana întâi realizată pentru prima dată în 1955, în ediția originală a lucrării *Situațiile narative tipice în roman*.

Voi analiza acum mai amănunțit cîteva dintre descrierile formelor narative, întrucît constituirea acestora a fost în mod evident stimulată de lucrarea *Situațiile narative tipice* și întrucît ele oferă soluții care deviază de la sistemul meu legat de situațiile narative.

În contribuția sa la volumul omagial închinat lui Roman Jakobson, Doležel încearcă să realizeze o clasificare strict structurală a formelor narative posibile. Derivația tipurilor narative ale lui Doležel nu poate fi redată aici în detaliu. Acesta distinge în primul rînd textele care au un „purtător de cuvînt” de cele lipsite de un „purtător de cuvînt”. Cele dinții sînt împărțite în funcție de identitatea vorbitorului – dacă acesta

este un narator sau un personaj ficțional (non-narator). Un narator poate fi activ sau pasiv în relație cu împlinirea și cu procesul narativ. Numai în ultimul caz se face și distincția dintre referințele pronominale la persoana întâi și la persoana a treia în relație cu naratorul sau cu personajul. Două dintre opozițiile fundamentale ale lui Doležel sînt elemente constitutive ale situațiilor narative, și anume narator personalizat – narator nepersonalizat (mod) și narațiune la persoana întâi – narațiune la persoana a treia (persoană). Este esențial pentru sistemul lui Doležel faptul că aceste două criterii de clasificare sînt folosite succesiv, potrivit diagramei lingvistice de tip arbore genealogic¹.

Doležel acordă perspectivei doar o formă de atenție implicită. Pentru Leibfried, totuși, aceasta reprezintă cel mai însemnat criteriu de clasificare: el distinge „perspectiva internă”, aceea a naratorului care ia parte la acțiune, și „perspectiva externă”, aceea a naratorului care nu e implicat în acțiune². Această distincție foarte importantă este oarecum ambiguizată de faptul că Leibfried alege pentru exemplificare opera *Flegeljahre* a lui Jean Paul Richter, un roman în care e foarte dificil de distins perspectiva externă de cea internă, precum și referința la persoana întâi de cea la persoana a treia. Din moment ce Leibfried presupune că ideea de „situație narativă” denotă doar perspectivă³, tentativa sa critică de a dezvolta conceptul de situație narativă în continuare este oarecum unilaterală. El crede că nici opoziția persoana întâi – persoana a treia, nici distincția dintre narator și non-narator (reflector) nu reprezintă un criteriu valid pentru clasificarea tipurilor⁴. Este astfel de înțeles că Leibfried se întreabă dacă situația narativă personală ar putea fi o simplă

¹ Doležel, „The Typology of the Narrator: Point of View in Fiction”, în: *To Honor Roman Jakobson*, Den Haag, 1967, vol. 1, 541-552. În dezvoltarea ulterioară a tipologiei sale, Doležel folosește un model circular, pe lângă diagrama lingvistică de tip arbore genealogic. Vezi îndeosebi „Introducerea” la cartea sa *Narrative Modes in Czech Literature*, Toronto 1973.

² Vezi Erwin Leibfried, *Kritische Wissenschaft vom Text. Manipulation, Reflexion, transparente Poetologie* (1970), Stuttgart ²1972.

³ *Ibid.*, 243.

⁴ *Ibid.*, 247.

variantă a perspectivei la persoana întâi¹. După cum arată diagrama de la sfârșitul volumului, situația narativă personală este tangențială formelor situației narative la persoana întâi din care eul narator s-a retras cu totul, însă nu și acelor forme ale narațiunii la persoana întâi caracterizate prin prezența unui narator personalizat. Aceste forme sînt mai strîns legate de situația narativă auctorială decît de cea personală².

Altă prezentare sistematică a formelor narative care a dus la continuarea discuției a fost oferită de Wilhelm Füger³. La baza abordării lui Füger se află opozițiile dintre perspectiva internă și cea externă și dintre forma la persoana întâi și cea la persoana a treia. Pe lîngă acestea, Füger distinge trei grade de înțelegere sau stadii ale conștiinței naratorului. Naratorul poate fi mai bine, la fel de bine sau mai puțin informat decît celelalte personaje din roman sau decît cititorul. Asemenea lui Doležel, Füger folosește diagrama-arbore genealogic drept fundament pentru sistemul său. Avantajele acestui model sînt rigoarea sa logică și precizia distincțiilor posibile. Füger definește douăsprezece tipuri, dintre care o treime sînt aproape ipotetice. Un sistem de clasificare ce este atît de minuțios subdivizat e cu siguranță mai util teoriei narațiunii decît studiul interpretării. Un dezavantaj al acestui model este faptul că tipurile aflate în mod convențional în strînsă legătură sînt adesea separate unele de celelalte în cadrul sistemului reprezentat de diagrama-arbore genealogic. Astfel, de exemplu, tipul 10a al lui Füger (o situație narativă personală cu elemente auctoriale) este foarte departe de tipul 4a (o situație narativă auctorială în care pot apărea elemente personale). Pe cercul tipologic aceste două forme sînt în mod direct adiacente. Alt dezavantaj al sistemului de prezentare al lui Füger este faptul că nu poate fi luată în considerare trecerea de la un tip particular la altul.

Este limpede că nici o sistematizare a formelor narative nu poate satisface în mod egal atît cerințele teoriei, cît și pe

¹ *Ibid.*, 244.

² Vezi și F.K. Stanzel, „Zur Konstituierung der typischen Erzählsituationen”, 574-575.

³ Wilhelm Füger, „Zur Tiefenstruktur des Narrativen. Prolegomena zu einer generativen «Grammatik» des Erzählens”, *Poetica* 5 (1972), 268-292.

cele ale interpretării – cerințele legate de ordine și consistență, pe de-o parte, și cele referitoare la potrivirea față de texte și aplicabilitatea în interpretare, pe de altă parte. Füger și Doležel au acordat înfișetate sistemului. În redefinirea situațiilor narative care urmează, voi încerca totuși să găsesc o linie de mijloc între o teorie sistematică și un model practic pentru interpretare.

Seymour Chatman, un reprezentant al „Noii stilistici” orientate lingvistic, a căutat deja o astfel de cale de mijloc prin analiza trăsăturilor distinctive pe care a întreprins-o¹. Chatman realizează o descriere sistematică a formelor de „transmitere narativă”, prin care înțelege în primul rând formele reprezentării intermediarii în narațiune. Acesta, la rândul său, pornește de la problema prezenței unui narator și postulează diferite grade de conștientizare a prezenței naratorului de către cititor. Astfel el se folosește de teoria actelor de limbaj a lui Austin². Prin „trăsătură discursivă”, Chatman înțelege „o singură proprietate a discursului narativ, de exemplu folosirea persoanei întâi singular sau nefolosirea rezumatului”³. Chatman subliniază în mod explicit faptul că aceste elemente narative pot fi combinate la întâmplare unul cu celălalt și prin urmare pot fi examinate și descrise și în mod individual. N. Friedman, W.C. Booth și majoritatea criticilor englezi și americani împărtășesc această opinie. Chatman urmărește să o scoată în evidență prin confruntarea ei cu metoda tipologică aplicată în *Situațiile narative*. Această confruntare arată în mod clar avantajele și dezavantajele ambelor metode. Metoda descriptivă a analizei trăsăturilor permite cea mai fidelă abordare posibilă a textului, din moment ce analiza formală poate să se concentreze în întregime asupra îmbinării idiosincratice a formelor narative dintr-un text. Rezultatul este o listă a gradelor diferite ale prezenței naratorului în narațiune, listă care este foarte utilă pentru scopurile interpretării. Analiza trăsăturilor nu poate, totuși, să arate corespondențele și interdependența elementelor narative particulare, adică structura narativă în cel mai larg sens. Această abordare este echivalentă cu

¹ S. Chatman, „The Structure of Narrative Transmission”, 213-257.

² John Austin, *How to Do Things with Words* (1955), New York 1962.

³ S. Chatman, „The Structure...”, 233.

renunțarea la orice aspirații către o analiză și o clasificare a formelor mai complexe și interdependente din cadrul unui context sistematic mai amplu. Prin urmare, ar fi de dorit ca ambele metode să fie recunoscute ca abordări complementare cu accente diferite: analiza trăsăturilor subliniază descrierea exactă a elementelor narative individuale, în însăși specificitatea lor, în timp ce naratologia sistematică încearcă să clarifice corespondențele și conexiunile dintre fenomene narative distincte. Atunci când Chatman stabilește, de pildă, că „în narațiune, vorbirea și gândirea sînt acțiuni foarte diferite”¹, această descoperire importantă nu are în cele din urmă nici o consecință, pentru că în spațiul analizei trăsăturilor nu există nici un cadru sistematic căruia să îi poată fi atașată. Unul dintre elementele constitutive ale situațiilor narative din teoria mea, modul, adică opoziția narrator-reflector, oferă, totuși, un punct de referință teoretic pentru descrierea ambelor moduri de prezentare, dintre care unul este orientat către vorbire, iar celălalt către gândire.

Clasificarea sistematică a trăsăturilor individuale are, de asemenea, consecințe în ceea ce privește textele narative. Astfel, Chatman, pînă nu demult unul dintre puținii critici familiarizați cu conceptul „stil indirect liber”, percepe în mod corect faptul că o propoziție precum „John stătea jos” nu este numai descrierea unei întâmplări pur exterioare, ci poate, de asemenea, să implice un anumit grad de conștientizare a acestei acțiuni, mai ales dacă apare în proximitatea stilului indirect liber². Totuși, substituirea unui cuvînt (de pildă „Jon stătea tolănit” în loc de „stătea”) nu este propriu-zis o metodă suficient de bună pentru testarea predominanței unei viziuni din interior sau din exterior în propoziția narativă de acest tip. Mult mai important este contextul mai amplu în care apare o asemenea propoziție. Dacă predomină o situație narativă în mod evident auctorială, atunci doar o viziune din exterior s-ar insinua ca interpretare a propoziției „John stătea jos”. Dacă, pe de altă parte, predomină o situație narativă actorială, atunci interpretarea acestei propoziții ca o descriere a experienței interioare este de asemenea

¹ *Ibid.*, 229

² *Ibid.*, 238-239.

posibilă. Analiza trăsăturilor necesită astfel cadrul unei teorii narative cuprinzătoare și sistematice.

În concluzie, aş vrea să subliniez o neînțelegere din partea lui Chatman, care a fost probabil cauzată de o formulare imprecisă din textul versiunii originale a *Situațiilor narative* (1955). Aceasta prezintă interes în relație cu redefinirea situațiilor narative. Chatman presupune că persoana, modul și prezența naratorului în lumea ficțională reprezintă cele trei elemente constitutive ale situației narative¹. Persoana și identitatea spațiilor de existență (prezența naratorului în lumea ficțională), totuși, sînt doar doi termeni diferiți pentru unul și același element constitutiv. Acest lucru a fost discutat anterior în amănunt. Elementul „perspectivă” lipsește din lista lui Chatman².

Teoria narativă concepută de mine pe baza situațiilor narative se distinge de toate teoriile discutate aici în primul rînd prin faptul că proiectează un sistem triadic în care toate cele trei elemente constitutive sînt luate în considerare în același fel. În fiecare dintre cele trei situații narative alt element constitutiv sau pol al opoziției binare asociat cu acesta ajunge să fie dominant în relație cu celelalte elemente constitutive și cu opozițiile lor:

Situația narativă auctorială – predominanța perspectivei exterioare (aperspectivism)

Situația narativă la persoana întâi – predominanța identității spațiilor de existență al naratorului și al personajelor

Situația narativă personală – predominanța modului-reflector

Dacă situațiile narative sînt aranjate sistematic într-un cerc potrivit corespondențelor care există între ele, în așa fel încît axele opozițiilor aparținînd situațiilor narative să treacă prin cerc la intervale egale, diagrama care rezultă de aici va ilustra

¹ *Ibid.*, 235.

² Între timp a fost publicată cartea lui S. Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca, New York, 1978). Această teorie narativă cuprinde o versiune revizuită a eseului lui Chatman pe care l-am citat anterior. Discuția sa referitoare la lucrarea mea *Typische Erzählsituationen* nu a fost preluată în carte.

în mod sigur coordonarea situațiilor narative și relațiile lor cu polii axelor opozițiilor. Diagrama de la sfârșitul volumului arată predominanța unui element opozițional, dar și participarea elementelor opoziționale învecinate, care au un efect secundar asupra situației narative. Astfel, de pildă, situația narativă auctorială se distinge în primul rând prin predominanța unui personaj-reflector și în al doilea rând prin perspectiva internă, pe de-o parte, și prin non-identitatea spațiilor de existență, adică prin referința la persoana a treia (la personajul-reflector), pe de altă parte¹.



¹ Principalele obiecții la tipologia mea constituită pornind de la o bază triadică pot fi împărțite în patru categorii. Una dintre acestea pretinde o reducere a celor trei elemente constitutive la opoziția persoana întâi/persoana a treia (Hamburger), căreia i se subordonează apoi opoziția narator/reflector (W. Lockemann, A. Staffhorst). Celălalt grup pretinde reducerea celor trei elemente constitutive la opoziția narator/reflector, căreia i se subordonează apoi opoziția persoana întâi/persoana a treia (J. Anderegg, H. Kraft și alții). O a treia tabără pretinde subordonarea „persoanei” și a „modului” de către „perspectivă” (Leibfried, Fuger). Cel de-al patrulea grup, în fine, sugerează abandonarea elementului constitutiv „perspectivă” (Dorrit Cohn, Lockemann, Staffhorst și alții). Având în vedere incompatibilitatea obiecțiilor și a sugestiilor în vederea unor schimbări, mi se pare că faptul că încorporează toate cele trei elemente constitutive fără a postula o ordine sau o ierarhie a acestora rămâne un adevărat avantaj al abordării mele. Vezi între altele Albrecht Staffhorst, *Die Subjekt-Objekt-Struktur. Ein Beitrag zur Erzähltheorie*, Stuttgart, 1979, 17-22; Herbert Kraft, *Um Schiller betrogen*, Pfullingen, 1978, 48-58.

Acum, după schițarea fundamentului teoretic al situațiilor narative, voi examina trei texte pentru a vedea dacă opozițiile menționate anterior chiar denotă diferențe esențiale la nivelul reprezentării intermedierei într-un text narativ și dacă afectează astfel structura narațiunii. Dacă opozițiile denotă diferențe la nivelul intermedierei, atunci o schimbare în cadrul unuia dintre aceste elemente ar produce, de asemenea, o modificare la nivelul semnificației narațiunii. Altfel aceste diferențe ar putea fi privite ca niște variante stilistice. Din considerente metodologice, voi începe cu elementul constitutiv cel mai bine cunoscut și cel mai evident, persoana. Perspectiva și modul vor fi analizate ulterior.

3.1.1. Opoziția I (persoană): referință la persoana întâi – referință la persoana a treia

În calitate de personaj principal al narațiunii, Holden Caulfield, naratorul la persoana întâi din romanul *De veghe în lanul de secară* al lui J.D. Salinger, se situează în centrul universului reprezentat în roman. Identitatea spațiilor de existență al naratorului și al celorlalte personaje este astfel stabilită și susținută în ciuda tendinței acestui narator la persoana întâi de a-și adresa remarcele direct către cititor. Putem împărtăși uimirea lui David Goldknopf în ceea ce privește posibilitatea acestui gen de comunicare: „Cineva din interiorul romanului vorbește cu cineva din exteriorul acestuia. Acest lucru mi se pare un fenomen remarcabil, aproape șocant”¹. Oricum ar putea fi explicat acest fenomen uimitor (voi reveni la el ulterior), el nu modifică faptul fundamental al identității spațiului naratorului la persoana întâi și al celui din care fac parte celelalte personaje (ficționale) din roman. Holden își începe narațiunea în felul următor:

Dacă vreți într-adevăr să aflați ce s-a întâmplat, probabil c-o să întrebați în primul rînd unde m-am născut, cum mi-am petrecut copilăria mea amărită, cu ce s-au ocupat părinții înainte de

¹ David Goldknopf, *The Life of the Novel*, Chicago, 1972, 33.

nașterea mea și alte rahaturi d-astea gen David Copperfield, dar, dacă vrei să știți, n-am nici un chef să le înșir pe toate. Mai întâi pentru că mă plictisește, pe urmă pentru că, dacă m-aș apuca să vorbesc cât de puțin de treburile lor intime, părinții mei ar face câte două hemoragii fiecare. Sînt foarte sensibili cînd e vorba de lucrurile astea, mai cu seamă tata. Sînt ei drăguți și cumsecade – nu spun nu –, da’-s îngrozitor de sensibili. De altfel, n-am de gînd să vă debitez autobiografia mea nenorocită sau alte prostii d-astea. Vreau doar să vă povestesc despre întîmplările demente pe care le-am trăit în preajma Crăciunului, înainte s-ajung la capătul puterilor și să fiu nevoit să vin aici să mă potolesc¹.

Dacă încercăm să transpunem această narațiune la persoana întîi într-una la persoana a treia, adică să desființăm uniunea de persoană dintre personajul principal și narator și să introducem un narator situat în afara lumii ficționale a personajelor (non-identitatea spațiului naratorului și al celui al personajelor)², întîmpinăm imediat mari dificultăți. Dacă obiectivul acestei transpuneri este o narațiune la persoana a treia auctorială precum *Tom Jones* sau *Bilciul deșertăciunilor*, atunci rolul naratorului la persoana întîi, Holden Caulfield, trebuie să fie transferat către două personaje, și anume către unul de pe scena acțiunii și către un narator situat în afara realității ficționale. Pentru un asemenea narator, totuși, sistemul de valori juvenil, simplificat al lui Holden ar fi la fel de nepotrivit ca și stilul său, suprasaturat de jargon adolescentin. Dacă stilul ar fi transpus într-unul aparținînd unui adult, s-ar crea un hiatus între narator și materialul narat. Absența unui astfel de hiatus este o trăsătură foarte semnificativă a textului original. Dacă, pe de altă parte, obiectivul transpunerii este o narațiune la persoana a treia precum *Portretul artistului în tinerețe* (situație narativă personală),

¹ J.D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, r. *De veghe în lanul de secară*, trad. de C. Ralea și L. Bratu, Polirom, 2001, 5.

² Pentru a facilita o privire de ansamblu asupra acestor considerații fundamentale, nu voi discuta aici posibilitatea transpunerii unei narațiuni la persoana întîi într-una cu un narator la persoana întîi periferic care s-ar referi la personajul central la persoana a treia (vezi romanul lui Samuel Butler *The Way of All Flesh*, r. *Și tu vei fi țărînă*).

atunci Holden Caulfield ar trebui eliminat din rolul de narator. Ar rămâne doar personajul-reflector Holden, cu ale cărui gânduri și emoții ne-am familiariza foarte bine, chiar dacă Holden nu ar povesti el însuși despre ele. Prin această schimbare, natura puternic determinată a actului narativ și caracterul confesiv al narațiunii – trăsături esențiale ale romanului la persoana întâi – s-ar pierde. Astfel, legătura dintre experiență și narațiune, care e dată de identitatea spațiului naratorului cu cel al realității reprezentate, nu poate fi ruptă fără efecte grave asupra structurii de semnificații a romanului. Ruperea acestei legături este, totuși, o condiție premergătoare transpunerii unei narațiuni la persoana întâi într-una la persoana a treia.

3.1.2. Opoziția II (perspectivă): perspectivă internă – perspectivă externă

Opoziția perspectivă interioară – perspectivă exterioară poate fi ilustrată cu ajutorul unui fragment din romanul *Portret al artistului în tinerețe* al lui James Joyce care descrie mersul lui Stephen la spovedanie. Stephen așteaptă în fața confesionalului într-o stare de mare tensiune psihologică și morală:

Ușa glisantă fu împinsă brusc. Penitentul ieși. Era rîndul lui. Se ridică îngrozit și intră orbește în boxă. Sosise clipa în cele din urmă. În penumbra liniștită îngenunche și-și ridică ochii către crucifixul alb agățat deasupra-i. Dumnezeu putea să vadă că el se căia. Își va mărturisi toate păcatele. Confesiunea lui va fi lungă. Toți care se aflau în capelă vor ști atunci cît fusese de păcătos. Lasă-i să știe. Era adevărat. Dar Dumnezeu făgăduise că-l va ierta dacă se căiește. El se căia. Își împreună strîns mîinile și le înălță către imaginea albă, rugîndu-se din ochii întunecați, rugîndu-se din tot trupul tremurător, legănîndu-și capul încoace și încolo ca o făptură pierdută, rugîndu-se cu gemete pe buze¹.

În prima parte a fragmentului, Stephen funcționează ca un personaj-reflector. Cititorul percepe obiectele din lumea

¹ James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* r. *Portret al artistului în tinerețe*, trad. de F. Papadache, Univers, 1987, 194.

exterioară prin ochii lui Stephen și, în același timp, are viziune directă în interiorul lui Stephen, în gândurile și în starea sa extrem de agitată. Prima parte a pasajului, care se încheie cu propoziția „El se căia”, prezintă o perspectivă interioară și conține o reprezentare a lumii interioare. Aceasta poate fi transpusă fără dificultate într-o formă la persoana întâi, precum *De veghe în lanul de secară*, de pildă, care de asemenea folosește o perspectivă interioară. Ultima propoziție a citatului nu acceptă o astfel de transpunere, totuși, date fiind predominanța perspectivei exterioare în relație cu cea interioară și reprezentarea lumii exterioare, nu a celei interioare. În această propoziție și vocea unui narator devine cumva mai clar perceptibilă decât în prima parte a citatului, unde transmiterea pornește de la un reflector. Faptul că părțile citatului care implică o perspectivă interioară și cele care reflectă una exterioară se comportă într-un mod atât de diferit atunci când se încearcă o transpunere arată că diferența dintre cele două perspective este mai degrabă o problemă de structură decât de stil¹.

3.1.3. Opoziția III (mod): narator-reflector

Stephen Dedalus funcționează de asemenea ca personaj-reflector în primele trei capitole ale romanului *Ulise*. În următorul pasaj, domnul Deasy, directorul școlii unde predă Stephen, i-a înmînat lui Stephen o scrisoare referitoare la boala botului și a copitelor și i-a cerut să o trimită redactorului unui ziar din Dublin. La cererea domnului Deasy, Stephen aruncă o privire peste scrisoare:

– Am fost scurt, dar cuprinzător, spuse domnul Deasy. E vorba despre boala asta de vite, boala botului și a copitelor. Uită-te și dumneata peste el. În chestiunea asta nu pot exista mai multe păreri.

¹ Dorrit Cohn a supus acest pasaj unui experiment de transpunere mai extins care a dat rezultate semnificative, îndeosebi în ceea ce privește prezentarea lumii interioare cu ajutorul stilului indirect liber. Vezi Dorrit Cohn, „Narrated Monologue: Definition of a Fictional Style”, *Comparative Literature* 18 (1966), 98 ș.u.

Îmi permit să abuzez de spațiul dumneavoastră. Doctrina asta a laissez-faire-ului care atît de adesea în istoria noastră. Comerțul nostru de vite. Cum s-a întîmplat cu toate vechile noastre industrii. Clica de la Liverpool care a sabotat proiectul pentru portul Galway. Conflagrația europeană. Livrările de cereale prin îngusta cale maritimă a Canalului. Mai mult decît perfecta imperturbabilitate a Ministerului Agriculturii. Iertată o figură de stil clasică. Cassandra. De către o femeie care nu era cu nimic mai bună decît se cuvine să fie o femeie. Ca să ajungem la miezul problemei.

– Nu umblu cu menajamente, nu-i așa? întrebă domnul Deasy în timp ce Stephen citea mai departe.

Boala botului și a copitelor. Cunoscut sub numele de preparatul lui Koch. Ser și virus. Procentajul cailor imunizați. Pesta. Caii împăratului, la Mürzsteg, Austria inferioară. Medici veterinari. Domnul Henry Blackwood Price. Amabila fentă de a proceda la o experiență fără prejudecăți. Imperativele bunului-simț. Chestiune de importanță capitală. În adevăratul înțeles al cuvîntului să luăm taurul de coarne. Mulțumindu-vă pentru ospitalitatea pe care mi-ați acordat-o în coloanele dumneavoastră.

– Doresc ca acest text să fie tipărit și citit, spuse domnul Deasy¹.

Printre remarcele domnului Deasy, care sînt citate în discurs direct, apar pasaje ce conțin sintagme din scrisoarea lui Deasy, în forma în care se reflectă acestea în conștiința lui Stephen în timp ce acesta citește în gînd. Se acordă o atenție deosebită numeroaselor clișee stilistice, formulărilor extravagante ale domnului Deasy și cîtorva fragmente care conțin informații alese oarecum arbitrar și scoase din context. Dacă ar fi să pun conținutul acestui pasaj în gura unui personaj-narator, înșelesul său ar fi schimbat în mod semnificativ. Fragmentul astfel modificat nu ar mai pune accentul pe impresiile subiective pe care scrisoarea le creează în conștiința unui personaj-reflector, Stephen, ci mai degrabă pe conținutul concret al scrisorii. Acest experiment de transpunere arată că substituirea unui personaj-narator cu unul reflector poate avea ca efect o schimbare decisivă în enunțarea narativă. În consecință, a fost arătat faptul

¹ J. Joyce, *Ulysses* r. *Ulise*, trad. de M. Ivănescu, vol. 1, Univers, 1984, 40-41.

că opoziția narator-reflector conferă forme structural opuse reprezentării medierii într-o narațiune.

3.1.4. Cercul tipologic

După ce am demonstrat semnificația structurală a celor trei opoziții (persoană, perspectivă și mod) care stau la baza situațiilor narative, voi trece la ordonarea situațiilor narative, așa cum este aceasta ilustrată de diagrama cercului tipologic. După cum am afirmat deja, punctele corespunzătoare tipurilor ideale ale celor trei situații narative se află la unul dintre polii fiecăreia dintre cele trei axe ale cercului tipologic care reprezintă cele trei opoziții (vezi diagrama de la pagina 99).

În comparație cu sistemele simple diadice sau monadice, aranjamentul tridaic al unui sistem implică un număr de avantaje precum cele care urmează:

- fiecare situație narativă este definită de trei elemente constitutive (persoana, perspectiva, modul). Conceptul este astfel, potrivit teoriei genurilor, determinat într-un mod mai cuprinzător decât sînt tipurile unui sistem monadic bazat pe o singură opoziție;
- structura triadică a tipologiei permite aranjarea tipurilor într-un cerc. Forma circulară reflectă natura solidară a sistemului, pe de-o parte, și caracterul său dialectic, pe de altă parte. Elementele constitutive secundare ale fiecărei situații narative implică suspendarea și, în acest sens, rezolvarea opozițiilor care definesc celelalte situații narative. În situația narativă la persoana întîi, de pildă, contrastele de la nivelul modului și al perspectivei dintre situațiile narative auctorială și personală sînt suspendate;
- ordonarea situațiilor narative pe diagrama cercului tipologic face posibilă reprezentarea unui sistem al tuturor formelor și modificărilor tipurilor principale care pot fi concepute. Acest *continuum* încorporează numărul nelimitat de variații ale tipurilor principale și modificările care sînt legate de fiecare dintre cele două tipuri învecinate;

– cercul tipologic leagă tipuri ideale sau constante anistorice¹ – cele trei situații narative – de formele istorice ale narațiunii, care pot fi descrise ca niște modificări ale tipurilor ideale.

Este potrivit să subliniem aici încă o dată faptul că tipurile ideale nu sînt programe literare, pentru realizarea cărora autorii primesc un premiu din partea criticilor. În ceea ce privește funcția lor în critica literară, situațiile narative sînt comparabile cu punctele de măsurare trigonometrice, prin care peisajul narativ, cu imensa lui varietate de fenomene și forme topografice, poate fi schițat și descris. Critica mai veche referitoare la situațiile narative a presupus adesea în mod greșit că tipurile principale ale situațiilor narative erau prescripții normative sau cel puțin erau echivalente cu o schematizare a posibilităților narative care consta în trei categorii. Astfel de obiecții au fost ridicate mai puțin frecvent în ultimii ani. Cu toate acestea, aș vrea să afirm încă o dată că obiectivul acestei tipologii nu este restrîngerea multitudinii posibilităților narative, ci, dimpotrivă, aducerea acestora la vedere.

¹ Jürgen Landwehr și alții susțin că nu poate exista nici o constantă anistorică în științele umaniste, însă argumentul lui Landwehr nu este convingător. El susține că asemenea constante anistorice trebuie să fie valabile pentru viitor, ceea ce ar însemna că ar permite o formă de previziune care s-ar putea dovedi incorectă în orice moment prin producerea intenționată a unei opere care să contrazică respectivele constante. În acest context, totuși, o singură operă nu este relevantă, iar producerea în masă, în mod intenționat, a unor opere care să contrazică aceste constante este improbabilă. Totuși, ne putem aștepta că atragerea atenției asupra unor asemenea constante prin descrierea lor ar putea cauza o reacție în rîndul autorilor. Anticonstantele care s-ar putea ivi în acele condiții și-ar putea găsi de altfel, cel mai probabil, un loc pe cercul tipologic. O asemenea evoluție a fost vizibilă încă de la Joyce. Acest fenomen nu invalidează caracterul anistoric al situațiilor narative, în forma în care au fost acestea descrise în lucrarea de față. Nu este vorba despre tipurile ideale în calitate de constructe teoretice ale posibilităților de modelare narativă, ci, mai degrabă, despre forme istorice, care se apropie într-o măsură mai mică sau mai mare de tipurile ideale, care sînt supuse schimbărilor istorice. Vezi J. Landwehr, *Text und Fiktion. Zu einigen literaturwissenschaftlichen und kommunikationstheoretischen Grundbegriffen*, München, 1975, 24-25.

Între tipurile ideale ale situațiilor narative în calitate de constante anistorice și formele istorice ale narațiunii, așa cum sînt acestea înregistrate în istoria romanului și a nuvelei, există încă o legătură foarte semnificativă. Dintre cele șase situații narative care ar fi putut fi stabilite la cei șase poli ai celor trei opoziții, doar trei au fost cu adevărat realizate. Aceste trei tipuri au fost dezvoltate cel mai frecvent în istoria romanului. Abordarea respectivă este avantajoasă prin faptul că majoritatea operelor pot fi cu ușurință clasificate în funcție de unul dintre cele trei tipuri de situații narative. În consecință, rămîn doar relativ puține romane care se situează în apropierea pozițiilor nerealizate, însă teoretic posibile. Această decizie în favoarea majorității formelor tipice care s-au dezvoltat de-a lungul istoriei poate fi revizuită în orice moment, în cazul în care evoluția viitoare a romanului cere acest lucru. O asemenea revizuire a cercului tipologic ar putea deveni necesară, de pildă, dacă anumite tendințe de reprezentare în roman, care au apărut inițial doar sporadic după Joyce, ar continua să devină mai frecvente și mai larg răspîndite. Un exemplu pentru o astfel de tendință este execuția extrem de riguroasă a perspectivei interne sub forma monologului interior care apare în trilogia lui Beckett *Molloy*, *Malone Dies* și *The Unnamable*. Este de conceput faptul că monologul interior ar putea ajunge la rangul unei situații narative importante în următoarele decenii. O astfel de situație narativă ar trebui să se situeze la polul perspectivei interne al axei corespunzătoare perspectivei. Celelalte două poziții încă nerealizate au, de asemenea, șansa de a deveni istoric „ocupate”, avînd în vedere tendința de dezvoltare a unor forme narative noi¹. Vom spune mai multe despre aceasta în descrierea detaliată a cercului tipologic din Capitolul 7.

Diagrama cercului tipologic arată astfel o relație strînsă între sistemul situațiilor narative și istoria romanului sau a nuvelei. De pildă, dacă am trece toate romanele înregistrate în istoria romanului în locurile corespunzătoare de pe cercul tipologic în

¹ Vezi F.K. Stanzel, „Wandlungen des narrativen Diskurses in der Moderne”, în: *Erzählung und Erzählforschung im 20. Jahrhundert*, ed. R. Kloepper și G. Janetzke-Dillner, Stuttgart, 1981, 371-383.

ordine cronologică, am descoperi că pînă la puțin timp după începutul secolului doar anumite porțiuni ale cercului tipologic erau „colonizate”, îndeosebi sectoarele în care sînt localizate pozițiile situației narative la persoana întâi și celei auctoriale. Sectorul care reprezintă situația narativă personală, pe de altă parte, începe să se umple abia de la începutul secolului, mai întâi încet, însă apoi – după Joyce – mai repede. După cum am menționat deja, această tendință continuă în evoluția mai recentă ilustrată de operele lui Beckett, de cele din *Nouveau Roman* și de scriitorii americani Barth, Pynchon, Vonnegut etc. Văzută în această lumină, diagrama cercului tipologic arată ca un program pentru structura romanului care se realizează treptat, după cît se pare, prin evoluția istorică a romanului. Fără mecanismul cognitiv al tipologiei și sistemul de relații dintre formele narative particulare pe care îl reflectă tipologia, corespondența dintre sistemul general și forma istorică particulară abia dacă ar fi vizibilă.

În sfîrșit, diagrama cercului tipologic oferă de asemenea o abordare a modificării teoriei normelor și deviației. Din cauza aranjării formelor de transmitere a unei povești pe cercul tipologic, o deviație de la un tip este întotdeauna în același timp și o apropiere de tipul altei situații narative. Operațiile pe care Jacques Dubois și colaboratorii săi le efectuează asupra normei narațiunii ilustrează acest lucru. Atît timp cît asemenea operații precum suprimarea, adjoncțiunea, permutarea și inversiunea¹ au legătură cu elementele transmisiei narative ale unei povești, acestea sînt echivalente cu schimbarea locului unei narațiuni pe cercul tipologic dinspre o situație narativă înspre alta. Modelul normă-deviație² este astfel înlocuit de unul nou, și anume conceptul de

¹ Jacques Dubois *et al.*, *Allgemeine Rhetorik* (1970), trad. de Armin Schütz, München, 1974, mai ales 306 ș.u.

² Distincția lui Jürgen Link dintre „un tip normal de discurs epic” și „un discurs epic defamiliarizat dialogic” se bazează de asemenea pe modelul deviației, v. Link, *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe*, 293-304. Propriu-zis, această distincție cuprinde o serie de opoziții: narațiunea la persoana întâi/a treia, reflector/personaj narator, precum și opoziția text narativ/text comentativ a lui Anderegg. La un moment dat Link chiar echivalează „tipul normal” cu o situație narativă personală (v. 367). Ca

continuum omogen de forme generate transformațional, în care nu mai pot exista propriu-zis o normă și o deviație de la aceasta, ci numai o mișcare continuă de la o formă la alta în ambele direcții de-a lungul cercului tipologic. Ceea ce pare o deviație potrivit modelului normei se dovedește a fi, în baza modelului meu, un pas istoric coerent către realizarea potențialului structural al acestui gen.

3.2. Dinamizarea situației narative

Din modul în care tipologia situațiilor narative a fost aplicată în ultima vreme în interpretarea operelor narative, este evident faptul că naratologia și-a depășit finalmente epoca linnéană, în timpul căreia clasificarea „speciilor” și a formelor era obiectivul său principal. Atenția noastră nu mai este orientată în primul rând către descoperirea situațiilor narative care predomină într-o narațiune, ci mai degrabă înspre profilul special sau, pentru a înlocui metafora spațială cu una temporală, înspre tiparul ritmic care derivă din succesiunea diferitelor situații narative sau din diverse modulații ale unei situații narative particulare. Prin dinamizare înțeleg extinderea acestui studiu pentru a include variații ale situației narative pe parcursul procesului narativ dintr-un roman sau o nuvelă. O anumită regularitate este perceptibilă la nivelul recurenței fenomenelor particulare, un anumit ritm, ca să spunem așa, la nivelul variației situației narative din anumite opere. Probabil că acest ritm este determinat structural. Acum voi descrie o parte dintre acești determinanți structurali care, din câte se pare, au legătură cu situația narativă.

Schimbarea centrului de interes al naratologiei pe care am schițat-o anterior cunoaște un fenomen paralel foarte important care se găsește în mutarea interesului și a accentului care poate fi observată îndeosebi în critica romanului din Anglia din

orice „normalizare” a unui *singur* tip al situațiilor narative posibile, acest lucru pare problematic.

ultimele patru decenii¹. Pentru o vreme, acei critici ai romanului interesați de probleme legate de formă și structură s-au ocupat în mare parte de operele scrise cu o mare coerență formală, precum romanele de maturitate ale lui James sau cele ale lui Faulkner, Hemingway, ale Virginiei Woolf și, desigur, ale lui Joyce. În ultimul timp, totuși, criticii romanului interesați de aspectele teoretice ale formei și structurii își îndreaptă din ce în ce mai mult atenția către „monștrii mari și lăbărțați”, cum a numit James romanele victoriene, care la prima vedere par într-o măsură atât de mare lipsiți de formă². Consecințele acestei schimbări a centrului de interes sînt duble. Pe de-o parte, materialul textual al romanului victorian, care depășește toate categoriile formale, necesită o modificare a aparatului cercetării teoretice. Pe de altă parte, sînt indicii potrivit cărora, sub aparenta lipsă de formă a atîtor romane victoriene, se ascunde o regularitate formală și structurală care încă nu a fost studiată suficient. Probabil că nu este o coincidență faptul că unul dintre primele studii cuprinzătoare din această direcție a fost consacrat nuvelor și romanelor lui Tolstoi, Dostoievski, Gogol și ale altor autori ruși a căror vitalitate narativă, la fel ca aceea a victorienilor, depășește majoritatea convențiilor formale. Opera în discuție este *O poetică a compoziției. Structura textului artistic și tipologia unei forme compoziționale* a lui Uspenski. Acest autor, a cărui abordare are legătură cu abordarea semiotică a lui Iuri Lotman, face din tranziția de la nivelul punctului de vedere (*točka zrenija*) punctul de plecare cel mai important al studiului său: „În trecerea de la un punct de vedere la altul, de la o manieră de descriere la alta, trebuie să fie o anumită armonie, o ordine, specifică unei anumite opere, care în final ne-ar permite să definim ritmul interior al operei respective”³. În primul rînd această

¹ Vezi Thomas S. Kuhn, *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, Frankfurt/M., 1967; Hans Robert Jauss (ed.), *Nachahmung und Illusion*, München 1969 și J. Anderegg, *Literaturwissenschaftliche Stiltheorie*, Göttingen 1977, pentru contextul acestei schimbări.

² H. James, *The Art of the Novel*, Prefața la „The Tragic Muse” (r. „Muza tragică”), 84.

³ Boris A. Uspenski, *A Poetics of Composition. The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*, Berkeley și Los

afirmație fundamentală este importantă în contextul de față. Nu trebuie să uităm faptul că circumstanțele romanului rusesc par deosebit de potrivite pentru această abordare, pentru că aici, după cum au arătat Johannes Holthusen și Wolf Schmid, condițiile care au făcut posibilă sau care au necesitat schimbarea de interes menționată anterior din romanul occidental nu sînt prezente în aceeași măsură. Potrivit lui Holthusen și lui Schmid, realizarea strict consecventă a unei anumite situații narative se găsește mult mai rar în romanul rusesc decît în cel francez, anglo-american sau german¹. Totuși, în ultima vreme în romanele occidentale a devenit vizibilă o tendință de a suspenda liniile de demarcație pe care Flaubert, James și succesorii acestora le-au trasat foarte meticulos între forma de narațiune personală și impersonală, adică între punctul de vedere al naratorului și acela al unui personaj al romanului. Jean Ricardou a încercat de timpuriu să definească acest fenomen cu ajutorul conceptului de „narator flotant”, la fel cum a făcut J. Barth prin „punctul de vedere lipsit de perspectivă”². W.H. Schober încearcă să cuprindă modificarea și schimbarea situației narative, așa cum pot fi acestea observate foarte des în romanul mai recent, în conceptul de „poziție narativă”: „Poziția este o piatră de temelie a romanului; ea are o componentă perspectivală și una referitoare la amploare”³. Ca unitate de măsură pentru amploarea unei „poziții narative”, adică pentru lungimea unui text narativ în care aceasta predomină, se consideră în general un capitol sau o

Angeles, 1973, trad. de Valentina Zavarin și Susan Wittig, „Prefața traducătorilor”, XVI.

¹ În acest context este deosebit de interesant să observăm că Johannes Holthusen a remarcat că în romanul rusesc situația narativă personală nu este prezentă niciodată independent de cea auctorială. Vezi J. Holthusen, „Erzählung und auktorialer Kommentar im modernen russischen Roman”, *Welt der Slaven* 8 (1963), 252-267, și Wolf Schmid, „Zur Erzähltechnik und Bewußtseinsdarstellung in Dostoevskijs «Večnij muž»”, *Welt der Slaven* 13 (1968), 305-306.

² Vezi Jean Ricardou, „Nouveau Roman, Tel Quel”, *Poétique* 1 (1970), 433-454; și John Barth, *Lost in the Funhouse*, Garden City, N.Y., 1968, 38.

³ Wolfgang Heinz Schober, *Erzähltechniken in Romanen. Eine Untersuchung erzähltechnischer Probleme in zeitgenössischen deutschen Romanen*, Wiesbaden, 1975, 45.

unitate corespunzătoare de împărțire a textului. Prin aceasta se stabilește fără dubii că situația narativă se schimbă foarte des într-un text narativ (modern).

Dar și modelul cu șase poziții separate mai mult sau mai puțin categorial este desigur insuficient pentru a surprinde în mod adecvat diversitatea procesului narativ. Aici un număr de numai trei – dar concepute ca tipuri ideale – situații narrative pare să fie mai potrivit pentru toate modificările conceptibile ale particularităților fiecărui text narativ în parte decât cele șase „poziții” ale lui Schober¹.

Variația situației narrative pe parcursul procesului narativ dintr-un roman are legătură cu un număr de factori, dintre care doi sînt deosebit de semnificativi: organizarea conținutului, adică a poveștii, și structura romanului, bazată pe anumite forme narrative fundamentale. Analiza sistematică a structurii unei narațiuni, alcătuirea sa din motive fundamentale și mituri arhetipale, a fost în mare măsură stimulată de structuraliști precum Vladimir Propp și Claude Lévi-Strauss. Rezultatele acestei abordări, oricît de interesante ar fi ele, nu pot fi corelate cu teoria mea, dar să sperăm că acest lucru va fi posibil la un moment dat. În consecință, mă voi concentra asupra relației dintre alcătuirea romanului ca un complex de forme narrative de bază și variația situațiilor narrative. Lucrarea lui Eberhard Lämmert *Bauformen des Erzählens (Forme fundamentale ale narațiunii)* descrie formele compoziționale care se pot distinge la nivelul structurii temporale a unei narațiuni². Din moment ce sînt deja relativ complexe, formele lui Lämmert nu sînt potrivite abordării mele, care vizează în primul rînd corespondențele de bază dintre formele structurale și situația narativă. Astfel va trebui să revin asupra criticilor mai vechi precum Robert Petsch, care, în lucrarea sa de pionierat din anul 1934, *Wesen und Formen der*

¹ În concepția lui Schober este luată în considerare, dintre cele trei opoziții ale noastre, mai ales perspectiva. Modul și persoana figurează numai într-o poziție subordonată. Importanța reală a acestei cercetări constă în detalierea caracteristicii generale a situațiilor narrative din 37 de romane, al căror șir cronologic pornește de la Thomas Mann și ajunge pînă la Peter Handke și Andreas Okopenko.

² Eberhard Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart 1955.

Erzählkunst, a distins următoarele forme fundamentale: relatarea, descrierea, tabloul, scena și dialogul¹. Chiar și astăzi acestea încă oferă un punct de plecare util pentru o analiză a formelor din care este alcătuit un roman și a succesiunii acestora. Nara-tologii de mai târziu au făcut adăugiri listei lui Petsch sau au exclus un concept sau altul. Astfel, lista lui Helmut Bonheim de patru elemente cuprinde trei dintre formele de bază ale lui Petsch: descrierea, relatarea și dialogul. Cea de-a patra categorie a lui Bonheim, comentariul, este inclusă în conceptul lui Petsch de „relatare”². Pentru o nouă teorie bazată pe intermediere drept caracteristică generică a narațiunii, aceste forme elementare pot fi împărțite în două categorii, și anume formele narative (relatarea, descrierea, comentariul, eseul auctorial) și formele non-narative sau dramatice (dialogul, scena dramatizată). Scena dramatizată constă în primul rând într-un dialog presărat cu elemente narative care funcționează ca indicații scenice sau ca scurte relatări ale acțiunii. În funcție de predominanța elementelor narative sau non-narative din cadrul său, scena dramatizată poate fi inclusă fie în formele narative, fie în cele non-narative. Împărțirea profilului longitudinal al unei narațiuni corespunde distincției cunoscute încă din timpul lui Platon între *diegesis* și *mimesis* și definiției poemului epic drept formă hibridă situată între acestea două³. *Mimesis*, în sensul strict de prezentare de tip dramatic, poate apărea în roman doar prin intermediul dialogului. Propriu-zis, scena dialogată este, prin urmare, un corp străin în genul narativ, întrucât în roman un citat lung în vorbire directă trebuie privit ca o modalitate de evitare a intermedierii, i.e. a modului de transmitere de către un narator⁴.

¹ Robert Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, Halle/Saale 1934.

² Vezi Helmut Bonheim, „Theory of Narrative Modes”, *Semiotica* 14 (1975), 329 ș.u., precum și *Submodes of Speech*, Kölner Angl. Papiere, Köln 1981.

³ Vezi și Klaus W. Hempfer, *Gattungstheorie*, München, 1973, îndeosebi 156 ș.u., precum și Paul Hernadi, *Beyond Genre. New Directions in Literary Classification*, Ithaca și Londra, 1972, mai ales 55 ș.u., 155-156 și 187 ș.u.

⁴ Acest lucru nu înseamnă, desigur, că dialogul nu poate fi integrat în contextul narativ. Vezi Michał Głowiński, „Der Dialog im Roman”,

Prezența pasajelor dialogate în roman este astfel în mare măsură independentă de situația narativă respectivă. „La drept vorbind, în literatură *mimesis*-ul pur este posibil numai acolo unde [...] comportamentul este doar lingvistic [...]. Povestea absolut nemediată sau transcrierea ori înregistrarea pură [...] nu constau în nimic mai mult decât vorbirea sau gândurile verbalizate ale personajelor [...]”¹. Această afirmație a lui Chatman are legătură cu perspectiva lui Hamburger conform căreia dialogul ocupă un „loc autohton” doar în narațiunea mimetică, nu și în cea indirectă, la persoana întâi². Această opinie este contrazisă de faptul că la nivelul structurii de suprafață nu se găsește nici o diferență semnificativă în raportul dintre părțile narative și fragmentele dialogate din narațiunea la persoana întâi și cel din narațiunea la persoana a treia³.

Aceste raporturi fluctuează ele însele într-o mare măsură, după cum voi arăta în cele ce urmează. Această fluctuație, totuși, nu este cauzată în primul rând de situația narativă sau de diferența dintre ficțiunea epică și narațiunea la persoana întâi în sensul lui Hamburger. Romanul nu este un gen omogen, ci un amestec de componente diegetic-narative și mimetico-dramatice. În părțile narative, totuși, poate fi observată o evoluție graduală de la elementul pronunțat diegetic-narativ la cel mimetic-dramatic. Stilul indirect liber, vorbirea indirectă, relatarea unui

Poetica, 6 (1974), 1-16. La urma urmei, Doležel definește textul narativ ca o înșiruire de segmente ale „discursului naratorului” și ale „discursului personajelor”. Vezi Doležel, *Narrative Modes in Czech Literature*, 4. O asemenea definiție atrage atenția asupra faptului că multe dintre fenomenele deosebit de interesante ale discursului narativ se află chiar la granița dintre aceste tipuri de discurs.

¹ S. Chatman, „The Structure of Narrative Transmission”, 237. Vezi și Genette, *Narrative Discourse*, 162-164.

² Hamburger, *Logik*, 143.

³ Părțile narative sînt segmentele unui text narativ în care este exprimată intermedierea narațiunii. Acest sens al termenului trebuie distins de sensul cuvîntului corespunzător conceptului lui Link de „text narativ”, care înseamnă „toate textele care se bazează pe o intrigă”. Pentru Link, în afară de roman și dramă în textele narative sînt incluse filmele, teatrul radiofonic, benzile desenate etc. Link, *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe*, 272.

dialog și scena în mare măsură dramatică sînt mai strîns legate de componenta mimetic-dramatică decît sînt relatarea foarte condensată a acțiunii de către un narator și comentariul auctorial. Diferitele forme prin care conștiința poate fi reprezentată capătă o poziție specială în această serie, întrucît nu țin seama de granițele postulate aici. Relatarea auctorială a gîndurilor, reprezentarea gîndirii într-o formă analoagă vorbirii indirecte, precum și stilul indirect liber se numără printre formele narative, însă monologul interior poate fi, la rîndul său, privit ca o formă mimetico-dramatică în anumite condiții.

Diegesis, adică narațiunea în adevăratul sens al cuvîntului, și *mimesis*, în forma în care predomină în scenele dialogate ample, evocă atitudini diferite de orientare spațio-temporală în cititor, după cum am descris deja în *Situațiile narative*¹. Între aceste două posibilități, totuși, există probabil o zonă amplă de tranziție, în care înclinația imaginației cititorului particular determină modul în care acesta privește un anumit text – ca un exemplu de prezentare epic-indirectă sau ca un exemplu de prezentare dramatic-directă. Toate afirmațiile legate de profilul narativ sau de ritmul narativ al unui roman trebuie, prin urmare, să ia în considerare și nedeterminarea cititorului, îndeosebi tendința acestuia de a fi perseverent. Imediat ce acesta a adoptat o atitudine și orientarea spațio-temporală corespunzătoare acesteia, el o va menține pînă cînd un semnal evident din narațiune va cere o schimbare. Aceasta este, de asemenea, explicația faptului că, atunci cînd situația narativă este doar vag definită în anumite părți ale unui text, cum se întîmplă, de pildă, în romanul *Femei îndrăgostite* al lui D.H. Lawrence, aceste părți nu sînt neapărat percepute de cititor ca ambivalente din punct de vedere perspectival. Cînd parcurge astfel de pasaje, cititorul își păstrează atitudinea narativă adoptată pînă cînd este încurajat să o schimbe printr-o indicație clară care necesită o nouă orientare.

¹ Stanzel, *Typische Erzählsituationen*, capitolul II.

3.2.1. Profilul narativ

Descrierea dinamicii procesului narativ cu ajutorul profilului narativ al unui roman trebuie să înceapă cu relația dintre părțile narrative ale romanului și cele non-narative, altfel spus, cu dialogul și scena dramatizată; mai precis, cu raportul lor pur cantitativ și cu distribuția acestora. Operele particulare diferă considerabil una de alta. În anumite părți ale cărții lui Walter Pater intitulate *Marius the Epicurean*, dialogul acoperă mai puțin de 10% din text; în opera *Nothing* a lui Henry Green – 80-85%, iar în textul *Mother and Son* al lui Yvy Compton-Burnett – 90-95% . Romanele lui Henry Green și cele ale lui Yvy Compton-Burnett sînt, prin urmare, numite „romane dialogate”. Însă poziția lor pe cercul tipologic aproximativ la jumătatea drumului dintre situațiile narrative auctoriale și personale este în primul rînd determinată nu de cantitatea dialogurilor lor, ci mai degrabă de condițiile narative premergătoare sporirii excesive a acelor dialoguri, și anume retragerea naratorului auctorial și, în același timp, absența reprezentării personale. Dialogul ca element structural non-narativ al unei narațiuni nu poate, de unul singur, să determine în mod decisiv clasificarea unei opere pe cercul tipologic.

Operele menționate sînt cazuri extreme. Mai reprezentative pentru romanele și povestirile cele mai cunoscute sînt proporțiile dintre părțile narrative și dialog din romanele lui D.H. Lawrence. În *Fii și îndrăgostiți*, dialogul acoperă aproape 50% din capitolele de la mijlocul cărții, iar în cele de la început și de la sfîrșit ceva mai puțin. În romanul *Curcubeul*, dialogul ajunge la numai 15% din text, însă crește din nou la 40% în romanul *Femei îndrăgostite*. Scăderea proporției dialogului la începutul și la finalul unui roman este o trăsătură specifică lui D.H. Lawrence și poate fi explicată prin expozițiune și dezno-dămînt. Altă caracteristică a distribuției pasajelor dialogate în operele lui Lawrence este prezența lor dispersată, precum și limitarea lor la secvențe narative relativ scurte. Spre deosebire de romanele lui Lawrence, cele ale lui Trollope, în care dialogul acoperă 50% din text sau chiar mai mult, tind să fie împărțite în blocuri mai mari, monolitice, de narațiune și dialog.

Totuși, în analiza profilului procesului narativ nu este destul să înregistrăm alternanța dintre părțile diegetic-narative și cele mimetic-dramatice ale unei narațiuni. Suprapunerea acestor două elemente structurale în vorbirea indirectă și în stilul indirect liber, pe de o parte, și în funcția narativă a anumitor dialoguri și monologuri, pe de altă parte, este de asemenea importantă. În operele anumitor autori precum Dickens, Hardy și Lawrence, părțile unui dialog tind să se îmbine cu relatarea narativă în forma stilului indirect liber sau a rezumatului.

Acest fenomen apare cu o frecvență deosebită în romanele lui Thomas Hardy *Pădureii* și *Întoarcerea băștinașului*. De asemenea, se poate întâmpla ca într-o situație dialogată discursul unui partener să fie redat în vorbire directă, în timp ce vorbirea celuilalt să fie relatată prin rezumat. Relația cantitativă dintre prezentarea indirectă și cea directă a vorbirii este de asemenea relevantă aici. (Cea dintâi aparține narațiunii propriu-zise, iar cea de-a doua ține de prezentarea mimetico-dramatică.) Adesea vorbirea indirectă ajunge să corespundă doar unei părți reduse din vorbirea directă. În mod straniu, o asemenea proporție abia dacă este atinsă în anumite romane, de exemplu în *Fii și îndrăgostiți*. Acest lucru pare să contrazică presupuziția că vorbirea indirectă este forma de prezentare cea mai compatibilă cu forma relatării dialogului într-o narațiune¹. Stilul indirect liber este un caz special. Prezentarea vorbirii în stilul indirect liber este relativ frecventă într-o situație narativă auctorială, precum și într-una personală. Adesea aceasta oferă o trecere blândă de la narațiunea de tip relatare la prezentarea scenică, reducând astfel dinamica alternanței formelor narative dintr-un roman.

Cît timp trebuie o scenă dialogată să întrerupă partea narativă a unui roman pentru a efectua o schimbare în atitudinea cititorului, pentru a-l stimula pe acesta să-și mute cu totul centrul de orientare de la actul narațiunii și să-l transfere acțiunii care se desfășoară în fața ochilor săi? Răspunsul depinde în mare măsură de dispoziția imaginației cititorului particular și în general nu poate fi formulat. Este foarte greu de specificat

¹ Vezi Werner Günther, *Probleme der Rededarstellung. Untersuchungen zur direkten, indirekten und erlebten Rede im Deutschen, Französischen und Italienischen*, Marburg, 1928, 81-82.

vreun procent aici, pentru că scenele dialogate în care apare vorbirea directă sînt adesea presărate cu pasaje în vorbire indirectă sau în stilul indirect liber care amintesc sau pot aminti de procesul narativ. În general știm prea puțin în acest punct despre ceea ce se petrece în imaginația cititorului atunci cînd acesta este condus în lectura sa de la un fragment narativ destul de lung la un pasaj dialogat de dimensiuni destul de mari și apoi înapoi la pasajul narativ¹. În sfîrșit, întrebările referitoare la semnificația temporală a trecutului epic și la orientarea temporală a cititorului în lumea ficțională nu au primit răspunsuri complete, întrucît nu avem la dispoziție nici o informație cu adevărat creditabilă, adică verificabilă. O comparație cu alte media precum filmul și televiziunea ar putea fi utilă aici. Nu rareori apar situații aflate la graniță tocmai în cadrul ecranizării romanelor care, în anumite circumstanțe, pot explica situația din romanul însuși. În ecranizarea romanului *Demonii* al lui Dostoievski pentru televiziune, de pildă, scenele de acțiune sînt proiectate pe ecran și sînt prezentate spectatorului *in actu* de cîteva ori, iar în același timp, naratorul ca *voice-over* povestește împlinirea la timpul trecut al relatării narative. Este actul de imaginație al cititorului determinat aici de maniera de prezentare mimetic-dramatică sau de cea diegetic-narativă?

3.2.2. Ritmul narativ

Dacă profilul unei narațiuni derivă din succesiunea blocurilor narative și dialogate, ritmul acesteia poate fi determinat pornind de la succesiunea diferitelor forme de narațiune fundamentale care cuprind partea narativă a unei opere (relatarea, comentariul, descrierea, prezentarea scenică însoțită de relatarea acțiunii) și de la relația acestora cu profilul narativ. În timp ce alternarea părților narative și dialogate are loc în mare măsură independent de situația narativă, succesiunea formelor fundamentale de narațiune într-un roman este determinată în primul rînd de situația narativă. Aici trecerea de la o situație

¹ Vezi K. Hamburger, *Logik*, 144-145.

narativă la alta joacă un rol important. Narațiunile în care există o alternare considerabilă a formelor fundamentale și tranziții frecvente de la o situație narativă la alta au un ritm foarte pronunțat. Narațiunile care se bazează doar pe una sau două forme fundamentale și pe o situație narativă menținută în mod consecvent, pe de altă parte, au un ritm relativ slab. Acest lucru nu implică, totuși, o calitate literară mai redusă a operelor cu un ritm narativ mai puțin pronunțat în relație cu acelea al căror ritm este puternic marcat. Ritmul narativ nu se distinge foarte bine în narațiunea lui Schnitzler *Leutnant Gustl*, care constă numai în monolog interior, sau în nuvela *Asasinii* a lui Hemingway, care este alcătuită aproape în exclusivitate din prezentare scenică. Cu toate acestea, narațiunile amintite nu sînt nicidecum monotone și lipsite de tensiune; dimpotrivă, monotonia procesului narativ chiar contribuie la intensificarea sau la suspansul acestor povestiri. În romanul *Procesul* al lui Kafka, de asemenea, în condițiile în care predomină situația narativă personală, ritmul narativ în ansamblu este reținut. Există doar niște tranziții discrete la nivelul situațiilor narative. Acestea, totuși, sînt foarte importante pentru interpretare, după cum au arătat studiile scrise de Winfried Kudsus și Walter H. Sokel¹. În primele capitole perspectiva personală a lui Josef K. se suprapune de cîteva ori celei a unui narator auctorial care se disociază de protagonist. După cum arată Kudsus, scăderea numărului acestor intruziuni auctoriale corespunde creșterii frecvenței momentelor de „solipsism perspectival” ale eroului. O inversare temporară a acestei tendințe are loc în capitolul VI, în care apare o extindere auctorială a punctului de vedere. În cea de-a doua jumătate a romanului, totuși, intruziunile auctoriale capătă o nouă funcție (Kudsus o numește „antipersonală”), care pregătește distrugerea mai întîi a percepției asupra realității a lui Josef K., apoi a întregii sale persoane. Este evidentă o paralelă între schimbarea

¹ Vezi Winfried Kudsus, „Erzählperspektive und Erzählgeschehen in Kafkas «Prozeß»“, *DVjs* 44 (1970), 306-317 și Walter H. Sokel, „Das Verhältnis der Erzählperspektive zum Erzählgeschehen und Sinngehalt in «Vor dem Gesetz», «Schakale und Araber» und «Der Prozeß»“, *Zeitschrift für deutsche Philologie* 86 (1967), mai ales 267-276.

lentă a situației narative și procesul interior treptat al epuizării psihice și al dezintegrării finale a personalității protagonistului. Prin urmare, semnificația schimbării unei situații narative nu poate fi întotdeauna obținută pornind de la gradul de dinamică a modului de a nara dezvoltat în operă. Dimpotrivă, fiecare roman are propriul standard care determină ce deviație de la situația narativă dominantă va fi considerată „nemarcată” și care va fi considerată „marcată” și astfel semnificativă pentru interpretarea romanului. Tranzițiile abia perceptibile de la situația narativă personală la cea auctorială care sînt atît de importante pentru interpretarea romanului *Procesul* ar fi mult mai puțin semnificative în contextul dinamicii narative foarte pronunțate de la începutul romanului *Anna Karenina*¹.

Începuturile romanelor *Bîlciul deșertăciunilor* și *Casa Buddenbrook* sînt asemănătoare. O comparație a acestor cărți cu un roman precum *Phineas Finn* al lui Trollope arată o diferență esențială nu numai la nivelul profilului narativ, ci și în dinamica alternanței formelor fundamentale ale narațiunii și a situațiilor narative. Romanul lui Trollope respectă mult mai fidel situația narativă auctorială stabilită la început, care este ulterior întreruptă practic doar de inserția scenelor dialogate din ce în ce mai lungi. Astfel profilul narativ al romanului trece printr-o anumită nivelare, iar dinamica sa narativă are un efect redus. Din nou, romanele la persoana a treia ale lui Dickens sînt conturate diferit. Aici pasajele în care apare relatarea sînt mai puțin extinse decît scenele cu dialog și cu acțiune dramatizată. În ansamblu, narațiunea este mai articulată și prezintă o alternanță de la o formă de bază la alta mai frecvent decît se întîmplă în opera lui Trollope. De asemenea, o mare parte a relatării auctoriale este „relatare de tip martor ocular”², adică naratorul se limitează în primul rînd la relatarea lucrurilor pe care un observator invizibil le-ar putea percepe el însuși pe scena acțiunii. Astfel, în romanele lui Dickens cea mai mare parte a procesului

¹ Vezi Paul Hernadi, *Beyond Genre*, 161 ș.u.

² Vezi Wolfgang Ickardt, *Die Formen der Perspektive in Charles Dickens' Romanen, ihr sprachlicher Ausdruck und ihre strukturelle Bedeutung*, Berlin, 1933, 37 ș.u.

narativ o reprezintă în mod limpede prezentarea scenică realizată de naratorul auctorial, în care sînt integrate fragmentele dialogate.

Surprinzătoare în opera lui Dickens sînt de asemenea trecerile de la viziunea din exterior auctorială (perspectiva externă) la cea din interior personală (perspectiva internă), care aproape că pot fi explicate tematic. Trecerea la o viziune din interior extinsă cu situație narativă personală se găsește cel mai frecvent în scenele de mare forță interioară, îndeosebi în scenele de moarte. Aproape toate marile scene de moarte și secțiunile narative imediat premergătoare acestora au o tendință către situația narativă personală. Exemplul clasic este boala îndelungată și în cele din urmă moartea micului Paul Dombey din romanul *Dombey și fiul*. După cum am menționat anterior, această tendință către reflectorizare se extinde aici chiar și asupra titlului capitolului care cuprinde scena de moarte¹. Capitolul LV al acestui roman conține o focalizare a situației narative care este chiar mai evidentă și mai coerentă în relație cu perspectiva. Naratiunea se limitează aproape exclusiv la redarea gândurilor și sentimentelor lui Carker. El este apăsător de prezentimentul morții și aceasta chiar se adevărește în finalul capitolului. Spre deosebire de aceasta, cea mai cunoscută scenă de moarte a lui Thackeray, aceea a morții lui Thomas Newcome în finalul romanului *The Newcomes*, este relatată în întregime prin intermediul unui punct de vedere exterior, care, desigur, derivă din situația narativă la persoana întâi a acestui roman. După cum a arătat Fred W. Boege, interesul lui Dickens față de problemele perspectivei prezentării pare să fi crescut constant pe parcursul evoluției sale ca romancier². Să ne gândim la ultimul său roman, *Misterul lui Edwin Drood*, al cărui început strict personal este cel mai neobișnuit pentru Dickens. În cazul lui Dickens, totuși, schimbarea situației narative, mai ales trecerea de la relatarea auctorială la reprezentarea personală consecventă, este aproape întotdeauna determinată de conținut și astfel, din cîte se pare, nu e o tehnică narativă folosită în mod intenționat. O excepție de la această tendință este romanul *Casa umbrelor*, în care

¹ Vezi Ch. Dickens, *Dombey and Son*, cap. 16 și mai sus, pagina 76.

² Vezi Fred W. Boege, „Point of View in Dickens”, *PMLA* 65 (1950), 90-105.

secțiunile constînd în diferite capitole în care apare o situație narativă în mod evident auctorială și secțiunile de o lungime similară în care e prezentă o situație narativă în mod clar la persoana întâi alternează cu regularitate pe parcurs. Aceste două situații narative reprezintă două perspective diferite, și anume cea panoramică a naratorului auctorial care este critică față de vremurile sale, și punctul de vedere naiv, dar binevoitor al naratorului la persoana întâi, Esther Sumerson, limitată la orizonturile sale domestice. Probabil că dinamica acestei alternanțe nu corespunde în întregime efortului narativ, din moment ce regularitatea succesiunii duce la excluderea unui factor important, și anume surpriza, încă de la început și, de asemenea, pentru că acest aparat narativ extravagant este folosit doar parțial pentru o adevărată perspectivizare a întâmplărilor care implică două puncte de vedere diferite.

Un fenomen specific romanelor la persoana întâi din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, precum și celor auctoriale este alternanța constantă a pasajelor în care predomină relatarea și a celor care constau în prezentare scenică și dialog. Limitarea recurentă a perspectivei eului narator la punctul de vedere al orizontului perceptiv al eului care trăiește este o trăsătură specifică situației narative la persoana întâi. Trecerea este aproape întotdeauna gradată și astfel de regulă nu e vizibilă pentru cititor. Și totuși tocmai această schimbare este foarte importantă pentru dinamica narațiunii din romanul la persoana întâi. Prin intermediul său tensiunea dintre cele două faze ale eului care se confruntă într-un roman la persoana întâi cvasiautobiografic devine o parte a structurii narative. Dinamica modulațiilor acestei scheme scade pe măsură ce prezentarea se limitează din ce în ce mai mult la punctul de vedere și la orizontul perceptiv al eului care trăiește. Prin urmare, acestea sînt mai mari în *David Copperfield* decît în romanul *De veghe în lanul de secară* al lui Salinger și sînt mai scăzute într-un roman care abordează forma monologului interior, cum este, de exemplu, *Zgomotul și furia* al lui Faulkner.

În romanul în care predomină o situație narativă personală dinamica alternanței formelor de bază și a situațiilor narative este redusă, din moment ce există o tendință de a păstra

punctul de vedere al unui personaj, ceea ce inhibă schimbarea frecventă a situației narative. Cea mai frecventă modulație are loc în direcția unei situații narative auctoriale mai puternice, însă această tranziție este aproape întotdeauna blîndă și discretă, cum se întîmplă, de pildă, în romanele *Procesul* și *Castelul* ale lui Kafka. În romanele în care situația narativă personală este menținută în mod consecvent, structura procesului prezentării narative devine relativ stabilă, uneori chiar monotonă, ca urmare a fixării asupra punctului de vedere din mediul actorial, cum se întîmplă, de exemplu, în seria de romane de tip *stream of consciousness* a lui Dorothy Richardson intitulată *Pelerinaj*. În romanele de acest gen un tipar al alternanței ritmice poate fi produs prin alternarea dialogului cu prezentarea conștiinței. Alternanța viziunii din interior de tip personal și a dialogului în romanul *Portret al artistului în tinerețe* al lui Joyce are un efect ritmic din cauza trecerii constante de la întîmplările externe la cele interne, de la elemente stridente la elemente subtile, de la dialog și relatare la viziunea din interior personală. În citatul următor din acest roman Stephen a îndrăznit să facă ceea ce era de neconceput. S-a plîns directorului în legătură cu o pedeapsă nemeritată din partea unui supraveghetor. La întoarcere, colegii l-au înconjurat curioși:

Băieții îl văzuseră alergînd. Îl înconjurară în cerc, împingîndu-se unul pe altul ca să audă.

– Spune-ne! Spune-ne!

– Ce-a zis?

– Ai intrat la el?

– Ce-a zis?

– Spune-ne! Spune-ne!

Le spuse ce zisese el și ce zisese rectorul și cînd auziră, toți băieții își zvîrliră beretele în sus de-a-nvîrtitelea și strigară:

– Urra!

Își prinseră beretele și iar le zvîrliră pînă-n înaltul cerului de-a-nvîrtitelea, strigînd iar:

– Urra! Urra!

Făcură un leagăn din mîinile lor împreunate și-l ridicară pe brațe, și-l purtară așa, pînă ce se zbătu să scape.

Și după ce scăpă din mâinile lor, băieții o zbughiră în toate părțile, zvîrlindu-și iar în aer beretele, fluierînd, pe cînd ele se roteau pe sus ca niște sfirleze, și strigînd:

– Urra!

Și strigară de trei ori: „Huo!” pentru Cap-chel Dolan și de trei ori: „Trăiască!” pentru Conmee și spuseră că era cel mai de treabă rector care-a fost cîndva la Clongowes.

Chiotele se stinseră în aerul blînd, cenușiu. Era singur. Era liber și fericit. Dar el n-o să fie mîndru cu Părintele Dolan. Are să fie foarte tăcut și ascultător; i-ar fi plăcut să-i poată face un mic bine ca să-i arate că nu e mîndru.

Aerul era blînd și cenușiu și molcom, și se lăsa seara. Mirosea a seară în aer, mirosea ca țarinile din care scurmuau gulii ca să le curețe apoi de coajă și să le mănînce, cînd se duceau în plimbare pînă la ferma Maiorului Barton, mirosea ca-n păduricea dinăuntru pavilionului unde erau gogoșile de ristic.

Băieții se antrenau servind, făcînd pase lungi și fente joase. În tăcerea blîndă, cenușie, auzea bufniturile mingilor: de colo și de colo prin aerul molcom auzea zgomotul bastoanelor de cricket: pic, pac, poc, pic: ca niște stropi de apă-ntr-o fîntînă, domol picînd în cupa plină ochi¹.

Aici dialogul și relatarea scenică alternează cu reprezentarea personală a gîndurilor și a percepțiilor lui Stephen, în așa fel încît vocile colegilor săi sînt împinse în fundal, în timp ce gîndurile lui Stephen iau în stăpînire prim-planul prezentării din ce în ce mai mult. Astfel, structura narativă și tematică a romanului se reflectă în acest scurt extras: o succesiune fin articulată de forme de bază relativ scurte (dialogul, relatarea scenică, reprezentarea personală a conștiinței) și prezentarea lumii exterioare ca anticameră a celei interioare, unde converg toate experiențele eroului. Chiar și descrierea seriei tăcute de toamnă în spațiul campestru (care este în întregime atribuită conștiinței lui Stephen prin situația narativă în mod distinct personală) este interiorizată prin intermediul metonimiei. Blîndețea plăcută a aerului, mirosul care promite o recoltă rodnică, amurgul care se apropie, toate aceste elemente ale descrierii spațiului rural sînt

¹ J. Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, r. *Portret al artistului în tinerețe*, trad. de Frida Papadache, Univers, 1987, 75-76.

o expresie a stării eroului la momentul triumfului acestuia, al primei sale autoafirmări reușite. Nu prea ar avea sens simpla trecere a acestui paragraf în categoria „descriere” într-o analiză a formelor fundamentale ale romanului. Cea mai importantă funcție a acestui paragraf pentru context ar fi trecută cu vederea, și anume natura metonimică a acestei descrieri care reflectă stările sufletești ale lui Stephen, personajul-reflector al romanului. Este o descriere trăită a unui fragment al lumii exterioare care devine oglinda lumii interioare a eroului. Astfel, situația narativă predominantă corespunzătoare trebuie întotdeauna să fie luată în considerare atunci când înregistrăm formele fundamentale ale narațiunii. Afirmațiile referitoare la un anumit profil narativ și la un anumit ritm narativ sînt, prin urmare, semnificative doar atunci când au legătură cu funcția lor particulară în cadrul contextului narativ. Această funcție de regulă va fi dependentă de situația narativă.

3.3. Schematizarea procesului narativ: tipare narrative

Există cîteva semne că procesul de concepere a stilului narativ și reprezentarea intermedierei prin intermediul unui aparat narativ potrivit nu evoluează uniform, ci mai degrabă cu diferite grade de intensitate. Motivele cele mai însemnate pentru acest lucru ar putea fi căutate în legile psihologice care guvernează sau influențează cel puțin parțial productivitatea creatoare a unui autor. Tristram Shandy al lui Sterne era deja conștient de interdependența dintre trup și minte: „dacă-l neglijezi pe unul, îl neglijezi și pe celălalt”¹. Ar putea fi, de asemenea, stări de epuizare în spațiul mental în care se desfășoară procesul creativ. Prin urmare, nu este surprinzător faptul că pot fi detectate un fel de nivelare a profilului narativ sau o diminuare a dinamicii procesului narativ pe măsură ce ne îndreptăm către finalul romanului. Această tendință este deosebit de vizibilă în

¹ Vezi F.K. Stanzel, „*Tristram Shandy* und die Klimatheorie”, *GRM*, N.F. 21 (1971), 16.

operele de dimensiuni mai mari. Este uimitor faptul că, deși cîteva observații ocazionale ne trimit la acest fenomen, el încă nu a fost studiat în mod sistematic. Cum este normal, o nivelare de acest gen va deveni vizibilă mai devreme sau mai tîrziu într-un roman cu un profil proeminent și cu o dinamică mai pronunțată a procesului narativ precum *Bilciul deșertăciunilor* sau *Anna Karenina* decît într-un roman cu un profil relativ discret și cu o dinamică limitată cum ar fi *Men and Wives* al lui Ivy Compton-Burnett sau *Castelul* lui Kafka. Nivelarea profilului și scăderea dinamicii narative în povestirile și romanele mai lungi sugerează faptul că redarea intermedierei îi cere autorului un grad mare de efort susținut și o aplicare intensă a imaginației sale creatoare în actul narativ. Adesea o astfel de concentrare nu poate fi susținută cu aceeași intensitate pe parcursul unui interval temporal extins. Acest fenomen merită o analiză atentă prin compararea diferiților autori. Trebuie ținut seama și de tipul de situație narativă, din moment ce probabil nu toate situațiile narative îi cer autorului același grad de concentrare. Această analiză ar trebui de asemenea să examineze diferențele dintre romanul popular și cel literar sub acest aspect.

O nivelare sau o neutralizare a profilului și a ritmului narativ pot deveni vizibile nu doar într-o anumită operă, ci și în operele unui autor privite în ansamblu. Se pare că există o anumită nivelare a profilului narativ și o diminuare a dinamicii narative în romanele de maturitate ale acelor mari scriitori victorienți care au opere complete extrem de ample, cum sînt Thackeray și Trollope. Trebuie totuși să ne confruntăm întotdeauna cu posibilitatea reversului acestei tendințe într-o operă particulară. Gradul de nivelare diferă de asemenea de la un autor la altul. Operele de maturitate ale lui Trollope și Thackeray reflectă o nivelare mai mare decît cele ale lui Dickens, de pildă. La Dickens, o nivelare a profilului este adesea vizibilă în anumite opere. Se pare că acest fenomen are legătură cu presiunea temporală sub care au fost adesea scrise ultimele părți din foileton. În romanul *David Copperfield*, această scădere a dinamicii narative este probabil legată și de schimbarea obiectivului autorului în cea de-a doua parte a romanului. Aici Dickens nu-și mai concentrează energiile asupra poveștii vieții lui David,

ci oferă un fel de tur printr-o galerie de personaje. Pe lângă natura cvasi autobiografică a situației narative la persoana întâi, apropierea gradată în timp a eului narator de cel care trăiește pare să întărească acest efect. Totuși, astfel de motive abia dacă pot explica nivelarea evidentă a profilului într-o narațiune relativ scurtă cum este *Un colind de Crăciun*. Aici apare la început un narator ale cărui numeroase manifestări și gesturi narrative emfaticе conferă narațiunii o dinamică semnificativă. Ulterior prezența acestui narator se estompează vizibil. Această nivelare poate fi observată la nivelul scăderii numărului referințelor la persoana întâi la un narator, de la șase chiar pe prima pagină până la zero în cele șapte pagini ale ultimului capitol, pe lângă încheierea aproape ritualică: „Domnul să fie cu noi toți”.

Un tipar narativ poate de asemenea deriva din recurența stereotipă a unui anumit contur al profilului narativ. Profilul care se nivelează către finalul unei povestiri este un astfel de tipar. O anumită regularitate la nivelul alternării părților narrative și a fragmentelor dialogate poate de asemenea fi considerată un tipar al procesului narativ, în cazul în care nu mai este întrerupt de variații ale acestui tipar secvențial. Panta auctorial-personal, tendința de a trece de la o situație narativă auctorială la una personală, care poate fi observată cu deosebită frecvență în tranziția de la expozițiune la partea principală a unei narațiuni sau la începutul capitolului, poate fi, la rândul său, inclusă aici. Schematizarea unei deschideri narrative poate fi întâlnită într-un număr mare de romane. O tranziție auctorial-personal de acest gen poate fi observată în primul capitol al romanului *Procesul* al lui Kafka. Acesta este de asemenea un factor determinant pentru structura procesului narativ în diferite povestiri din volumul *Oameni din Dublin* al lui Joyce și e deosebit de evident în povestirile *A Painful Case* și *The Dead*. În operele lui Joyce acest tipar narativ este de fapt o expresie a idiosincrasiei de la nivelul obiectivului fanteziei sale creatoare, al înclinației imaginației sale de a se îndepărta de lumea exterioară pentru a se orienta asupra celei interioare, de la înregistrarea fenomenelor de suprafață până la epifanie, până la pătrunderea spirituală a acestei suprafețe pentru a revela sensul sau simbolismul său profund. Ninsoarea de la începutul nuvelei *The*

Dead este prezentată de naratorul auctorial ca un fenomen meteorologic. La sfârșitul narațiunii, totuși, aceasta este reflectată prin mediul actorial, Gabriel, ca parte a experienței de intensă conștientizare, prin intermediul căruia ninsoarea devine imaginea interiorizată a stării sale emoționale. Este firesc să ne întrebăm dacă mai putem vorbi despre un tipar narativ în acest caz. O încercare de răspuns ar conduce direct la problema teoriei deviației. Lipsa spațiului nu ne permite să explorăm această posibilitate.

Fără a folosi el însuși acest concept, Helmut Bonheim s-a lovit recent de problema tiparului narativ în analiza formelor fundamentale de narațiune, pe care el le numește „moduri narative”, și anume „dialogul”, „relatarea”, „descrierea” și „comentariul”¹. În operele diferiților autori de nuvele americani, el identifică o serie de preferințe distincte pentru o anumită secvență în care aceste forme de bază apar și se repetă. Asemenea modele recurente pot de asemenea să fie considerate tipare, în-deosebi dacă alcătuirea lor este puternic stereotipizată. Bonheim recunoaște dificultatea întâmpinată în confruntarea cu „tăierea modului”, după cum numește el însuși această metodă pe un ton ușor ironic. Marea îmbinare de moduri din majoritatea textelor literare face ca un asemenea proiect să fie dificil. Totuși, dacă nu dorim să ne oprim la o clasificare și o cuantificare descriptivă – cu siguranță un element preliminar indispensabil –, atunci este necesar și să ținem seama de situația narativă care se extinde peste și parțial determină succesiunea de forme sau moduri de bază. Astfel s-ar spune puține despre romanul *Portret al artistului în tinerețe*, dacă am fi mulțumiți cu simpla înregistrare a modurilor și a succesiunii lor fără a arăta simultan că, în calitate de parte componentă a unei situații narative personale, acestea contribuie la formarea experienței și a percepției lui Stephen. Privit în această lumină, ultimul paragraf al citatului nu este doar o descriere a unei seri în spațiul rural, adică o

¹ Vezi H. Bonheim, „Theory of Narrative Modes”, *Semiotica* 14 (1975), 329-334, și „Mode Markers in the American Short Story”, în: *Proceedings of the Fourth International Congress of Applied Linguistics*, Stuttgart 1976, 541-550.

„descriere” potrivit listei lui Bonheim, ci o prezentare metonimică a unei experiențe interioare a eroului, pentru care termenul tehnic „descriere” nu mai pare cu totul potrivit.

3.4. Dinamizare și schematizare: concluzie

Analiza mea privind fluctuațiile și modulațiile pe care situația narativă le reflectă pe parcursul unei narațiuni mai lungi a scos la iveală două tendințe opuse, una către dinamizare, iar cealaltă către schematizarea procesului narativ. În spațiul celei dintâi sînt grupate toate fenomenele implicate în reprezentarea intermedierei ce animă procesul de transmitere către cititor pe parcursul narațiunii care îl diversifică, contracaraînd astfel monotonia care ar putea deriva din perseverența excesivă a unei anumite situații narative. Schematizarea, pe de altă parte, denotă tocmai acel tip de perseverență sau de recurență a unor anumite tipare secvențiale în succesiunea formelor narative fundamentale. Tiparele narative precum nivelarea generală a profilului narativ către finalul unei narațiuni mai lungi sînt rezultatul schematizării.

Ar fi greșit, totuși, să conchidem că dinamizarea procesului narativ este întotdeauna doar rezultatul productivității creative și că schematizarea este întotdeauna doar consecința entropiei creative, adică a epuizării productivității creative a unui autor. Aceste două tendințe trebuie analizate în interdependența care le este specifică. Alternarea părților dinamice și a celor schematizate ale unei narațiuni este o trăsătură caracteristică a structurii textului narativ literar, probabil în contrast cu textul factual dintr-un manual, cu textul în proză non-ficțional din cărțile tehnice, din fișa medicală a unui pacient sau dintr-un proces-verbal întocmit de poliție. Asemenea texte sînt, de regulă, structurate într-un mod mai uniform. Această particularitate a textelor narative literare reflectă o regulă formală fundamentală a creațiilor estetice, și anume compoziția structurală marcată de alternarea elementelor artistic tensionate și relaxate.

Aceste considerații au implicații legate de relația dintre romanul literar și cel popular. Diferă în mod vizibil dispunerea

părților dinamice și schematizate, precum și raportul lor în aceste două forme? Diferențele de la nivelul atitudinii cititorului față de părțile dinamice și schematizate reprezintă un alt aspect al acestei probleme. În analiza conceptului de „poveste complementară” pe care am publicat-o anterior deja era evident faptul că cititorul, la rîndul său, trăiește un fel de alternanță a fazelor sistolice și diastolice în atitudinea sa față de poveste atunci cînd citește o operă narativă mai amplă:

Și în romanul de mai mare întindere actul comunicării dintre narator și cititor este o succesiune formată din punere sub semnul îndoielii respectiv înstrăinare, din afirmare respectiv confirmare a cîmpului de referință al cititorului. Doar lungimea unui roman și durata corespunzătoare a lecturii nu permit cititorului, din motive pur psihologice, să rămînă într-o stare continuă de consternare privind statutul discutabil sau banal al propriului cîmp de referință pe tot parcursul lecturii. Rolul cititorului are calitatea specifică pe care Weinrich o numește „seninătate”, prin intermediul căreia el vrea să reprezinte un spațiu de libertate în care cititorul intră din cauza negativității lumii (din punctul de vedere al autorului). Pe lîngă această calitate, rolul cititorului mai presupune libertatea imaginației care să adauge textului istoriei povestite banalitatea și natura stereotipizată a realității [...], pentru a forma aici o versiune interliniară¹.

În această privință un cîmp amplu este încă deschis în domeniul teoriei narrative. Pînă acum au fost studiate doar marginile sale și o analiză mai profundă este esențială.

¹ F.K. Stanzel, „Die Komplementärgeschichte. Entwurf zu einer leserorientierten Romantheorie”, în: *Erzählforschung* 2, 258.

4. Opoziția „persoană”: identitate și non-identitate a spațiilor de existență ale naratorului și personajelor (narațiune la persoana întâi – narațiune la persoana a treia)

Cineva din interiorul romanului vorbește cu cineva din afara acestuia. Acesta mi se pare un fenomen remarcabil, aproape șocant.

(David Goldknopf, *Viața romanului*)

În ultimii ani teoria narațiunii a primit o serie de stimuli noi și puternici din partea lingvisticii. La rândul său, aceasta a îmbogățit lingvistica textuală cu o serie de concepte și probleme noi. Lucrarea lui Egon Werlich intitulată *A Text Grammar of English* conține un întreg capitol privind „Punctul de vedere”, iar capitolul „Forma textului” are secțiuni despre „Narațiune”, „Relatare”, „Articol de știri” etc.¹ Fowler a definit recent baza operațională comună a acestor două discipline după cum urmează:

Voi susține ideea că textele [narative] sînt structural *asemănătoare* propozițiilor (precum și construite din propoziții). Cu alte cuvinte, categoriile structurale pe care le propunem pentru analiza propozițiilor individuale (în lingvistică) pot fi extinse la analiza unor structuri din textele [narative]².

Fowler oferă o serie de exemple concrete pentru o parte a ipotezei sale interesante și îndrăznețe. Unele dintre afirmațiile sale trebuie totuși să fie analizate și discutate detaliat.

¹ Egon Werlich, *A Text Grammar of English*, Heidelberg 1976.

² Roger Fowler, *Linguistics and the Novel*, 5.

Acesta susține, de plidă, că „personajele și întâmplările din ficțiune ar putea să se asemene îndeaproape galeriei de tipuri predicative și tipuri nominale [ca elemente ale limbajului din structura de profunzime]”¹.

Folosirea conceptului de opoziție, care a fost acceptat la scară largă în lingvistică de la Saussure încoace, reflectă de asemenea o înțelegere a funcționării limbajului comună teoriei narațiunii și lingvisticii:

Atunci cînd comparăm semnele [...] unul cu celălalt, nu mai putem vorbi despre diferență; [...] două semne [...] nu sînt diferite, ci doar distincte. Între ele este doar opoziție. Întregul mecanism al limbajului [...] se bazează pe opoziții de acest tip².

În descrierea pe care o voi face elementelor ce constituie situația narativă, voi analiza, prin urmare, aceste elemente prin așezarea în contrast a respectivelor perechi semnificative din punct de vedere structural. Din considerente metodologice, voi începe cu opoziția cea mai evidentă, și anume aceea a persoanei. După aceea mă voi ocupa de opozițiile „perspectivă” și „mod” în următoarele capitole.

4.1. Abordări anterioare ale narațiunii la persoanele întâi și a treia

Pînă acum teoria narațiunii nu a oferit un răspuns acceptat pe scară largă pentru întrebarea privind existența unei diferențe esențiale, bazate pe structură, între narațiunea la persoana întâi și așa-numita narațiune la persoana a treia. Acest eșec este oarecum surprinzător. Multă vreme perspectivele mai vechi asupra narațiunii la persoana întâi au stat în calea unei înțelegeri corecte a particularității acestui tip de narațiune în comparație cu aceea la persoana a treia. Una dintre aceste perspective, de pildă, afirma faptul că „eu” unui narator la persoana întâi era în

¹ *Ibid.*, 17.

² Ferdinand de Saussure, *Grundlagen der allgemeinen Sprachwissenschaft* r. *Curs de lingvistică generală* (1916), Berlin ²1967, 145.

mare măsură identic cu autorul. Această perspectivă s-a dezvoltat îndeosebi în conjuncție cu interpretarea marilor *bildungsromane* la persoana întâi precum *David Copperfield* și *Heinrich cel Verde* al lui Gottfried Keller. De cealaltă parte, Spielhagen, susținătorul hotărît al obiectivității în roman, era de părere că realizarea cea mai fidelă a programului său era tocmai acea formă a narațiunii care, în opinia secolului al XIX-lea, era cea mai subiectivă, și anume narațiunea la persoana întâi. Spielhagen credea că în romanul la persoana întâi autorul mai întâi își schimbă „eu” într-un „el”: „Atunci când El devine din nou un Eu, acesta poate, desigur, să nu mai fie «Eul» vechi, care trăiește, naiv, limitat și obtuz. Trebuie să fie un «Eu» nou, ficționalizat, eliberat în mod artificial de limitările sale autobiografice”¹. În această transformare dublă a „eului” auctorial subiectiv din romanul la persoana întâi, Spielhagen a văzut fuziunea „obiectivului cu subiectivul” în sensul pe care îl dă Schiller acestor termeni. Pentru Spielhagen și pentru mulți dintre contemporanii săi, această fuziune era echivalentă cu o soluție oferită problemei narative. Totuși, cât de ușor pot fi inversate conceptele „subiectiv” și „obiectiv” devine evident în opera primului teoretician german al romanului la persoana întâi. Kurt Forstreuter scrie despre diferența dintre narațiunea la persoana întâi și aceea la persoana a treia: „Diferența esențială este faptul că în forma la persoana a treia fiecare judecată de valoare și fiecare interpretare poate pretinde o validitate obiectivă, întrucât își are originea în interiorul autorului, în timp ce judecata naratorului la persoana întâi depinde de persoana acestuia și astfel nu mai este în nici un fel obligatorie pentru cititor”². Pe lângă problema subiectiv/obiectiv, un postulat important este implicat aici. Pentru Forstreuter, naratorul la persoana întâi nu mai este în primul rând o portavoce pentru autor, ci mai degrabă un personaj ficțional independent. Această recunoaștere a caracterului ficțional al naratorului la persoana întâi a fost

¹ Friedrich Spielhagen, „Der Ich-Roman”, în: *Zur Poetik des Romans*, ed. Volker Klotz, Darmstadt, 1965, 128.

² Kurt Forstreuter, *Die deutsche Ich-Erzählung. Eine Studie zu ihrer Geschichte und Technik*, Berlin, 1924, 44.

premergătoare recunoașterii naturii ficționale a naratorului la persoana a treia¹. Caracterul ficțional al naratorului la persoana a treia nu a fost recunoscut unanim pînă la mijlocul anilor '50. Conștientizarea faptului că naratorul la persoana întâi și cel auctorial la persoana a treia erau amîndoi personaje ficționale-narator și, în consecință, asemănătoare într-un punct decisiv i-a determinat pe critici să minimalizeze diferența dintre narațiunea la persoana întâi și cea la persoana a treia. Realitatea că mulți încă îmbrățișează această perspectivă și astăzi se datorează probabil, cel puțin parțial, faptului că era împărțită de doi teoreticieni binecunoscuți: Wolfgang Kayser și Wayne C. Booth. După cum am menționat deja, Kayser a determinat o evoluție în naratologie prin clarificarea distincției dintre naratorul unui roman, fie acesta la persoana întâi sau la persoana a treia, și autor. Tocmai acest punct important, totuși, a stat în calea percepției diferențelor reale dintre narațiunea la persoana întâi și cea la persoana a treia. Din moment ce eul narator este un rol-narator creat de autor, Kayser consideră că acesta nu este identic cu personajul ficțional a cărui istorie a vieții este narată la persoana întâi, ci este, în schimb, o întrupare a funcției narrative a autorului: „Naratorul la persoana întâi al unui roman [...] nu este nicidecum continuarea directă a personajului care narează. Este mai mult decît atît. Masca sa narativă de personaj mai în vîrstă este doar un rol curios în spatele căruia se ascunde altceva”². Este semnificativ faptul că această propoziție nu era formulată în relație cu David Copperfield sau Heinrich Lee (*Heinrich cel Verde*), ci cu naratorul la persoana întâi al romanului *Moby Dick*, în care este, de fapt, vizibilă o tendință către auctorializarea rolului narator. Astfel, Kayser nu admite analogia dintre naratorul la persoana întâi și „bunicul care îi povestește nepotului despre tinerețea sa”, analogie care este evidentă

¹ Acest lucru este adevărat cel puțin pentru discuția generală. În postfața sa la noua ediție a operelor lui Spielhagen referitoare la teoria romanului, Hellmuth Himmel a atras atenția asupra faptului că mai mulți teoreticieni remarcaseră „non-identitatea autorului și a naratorului”, chiar înainte de Spielhagen. Vezi F. Spielhagen, *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*, Göttingen, 1967, 354 ș.u.

² W. Kayser, „Wer erzählt den Roman?“, în: *Zur Poetik des Romans*, 209.

pentru majoritatea cititorilor romanelor la persoana întâi: „Nu trecem cu vederea faptul că Thomas Mann învîrte fire scurte între Krull care este narat și Krull care narează [...], însă nici măcar aici nu putem vorbi despre o categorie a unui individ care a atins un stadiu final al evoluției sale și nicidecum nu îl identificăm pe tînărul Felix Krull cu bătrînul Felix Krull”¹.

Aceasta este o afirmație uimitoare; ea ignoră accentuarea tematică a evoluției personale a protagonistului și identificarea sa finală cu naratorul în romanul la persoana întâi cvasi-autobiografic². În consecință, teoria lui Kayser nu reușește să facă dreptate principiului structural esențial al formei cvasi-autobiografice a romanului la persoana întâi, așa cum se regăsește ea în *David Copperfield*, *Heinrich cel Verde* și în romanul *Felix Krull* al lui Thomas Mann: tensiunea dintre „eu” mai bătrîn, mai matur și mai înțelept în calitate de narator, și „eu” în calitate de erou, încă prins complet în situația sa existențială. Este o anumită ironie în faptul că același teoretician care a stabilit în sfîrșit autonomia naratorului auctorial ca personaj ficțional s-a străduit totodată să-l priveze pe naratorul la persoana întâi de o parte substanțială a personalității sale autonome, și anume continuitatea esențială dintre „eu” naratorial și „eu” eroului dintr-o poveste. Un lucru care ar putea explica perspectiva lui Kayser este probabil faptul că în multe romane la persoana întâi legătura dintre „eu” narator și „eu” care trăiește, mai ales în stadiile timpurii, este foarte fragilă. Alt motiv este faptul că romancierii caracterizează adesea nararea evenimentelor din trecut drept amintiri personale ale naratorului la persoana întâi doar într-o manieră de rutină. Ambele tendințe pot fi văzute, de pildă, în romanul *Der Nachsommer* al lui Adalbert Stifter³. Faptul că anumiți autori nu reușesc să realizeze întregul

¹ *Ibid.*, 208-209.

² Vezi F.K. Stanzel, *Typische Formen*, 34-35. Vezi și B. Romberg, *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*, 84.

³ Nu este o coincidență faptul că Gerhart von Graevenitz acordă multă atenție tocmai acestui roman. În analizele sale de altfel foarte exhaustive, acesta, la fel ca Booth și Kayser, atribuie o însemnătate foarte redusă opoziției persoana întâi/persoana a treia. Vezi *Die Setzung des Subjekts*, Tübingen, 1973, 68-73.

potențial al unei narațiuni nu presupune neapărat că acest aspect al forme narative nu este important pentru acest gen literar.

Teza similitudinii esențiale dintre narațiunea la persoana întâi și cea la persoana a treia implică adesea o concepție prea limitată despre procesul narativ, dacă încearcă să restrângă povestea naratorului la persoana întâi la ceea ce a trăit el însuși și încă își mai poate aminti. Cu alte cuvinte, un narator la persoana întâi nu numai că își amintește viața sa de pînă atunci, ci poate să și recreeze diverse etape ale acesteia în imaginația sa. Prin urmare, narațiunea nu mai este limitată la orizontul de experiență al eului care trăiește. David Copperfield, de pildă, demonstrează acest lucru în mod repetat în primele capitole ale poveștii sale¹.

Booth consideră că diferența dintre narațiunea la persoana întâi și cea la persoana a treia este structural nesemnificativă din alt motiv. În lucrarea sa binecunoscută *Rhetorica romanului*, acesta ajunge la concluzia următoare: „Probabil că distincția care a fost în cea mai mare măsură trecută cu vederea este cea a persoanei. Afirmția că o poveste este relatată la persoana a treia nu ne va spune nimic semnificativ decît dacă devenim mai preciși și descriem modul în care calitățile particulare ale narațiunii se leagă de anumite efecte”². Ultima clauză, care pare la prima vedere să implice o restricție substanțială a disputei anterioare, abia dacă formulează un truism metodologic valid pentru orice clasificare literară. Booth preferă să sublinieze opoziția „narator dramatizat” – „narator nedramatizat”³, prin care înțelege în primul rînd diferența dintre o formă narativă personalizată și una nepersonalizată. Demonstrația sa potrivit căreia distincția dintre o formă narativă personalizată și una nepersonalizată poate fi observată la naratorii la persoana întâi, precum și la cei la persoana a treia nu arată nicidecum că una dintre opoziții ar fi fundamentală în relație cu celelalte. În tipologia prezentată în această carte ambele apar ca elemente

¹ Vezi Lothar Cerny, *Erinnerung bei Dickens*, Amsterdam, 1975, cap. III.3. „Erinnerung als dichterische Vergegenwärtigung”, mai ales 106 ș.u.

² Booth, *Rhetoric*, 150.

³ *Ibid.*, 150 ș.u.

constitutive complet egale: persoana și modul¹. Faptul că Booth neagă distincția pe care categoria persoanei o implică este în mod evident legat de două tendințe foarte pronunțate din cartea sa. Lucrarea lui Booth reflectă o aversiune cu totul de înțeles față de instrucțiunile simplificate pentru folosirea formelor la persona întâi și la persoana a treia care se găsesc în manualele de scris creativ, precum și o formă de neîncredere mai puțin acceptabilă față de orice fel de critică literară sistematică², neîncredere care pînă nu demult s-a regăsit mult mai intens mai degrabă în publicațiile englezești decît în cele germane.

Dacă există o diferență structurală între narațiunea la persoana întâi și cea la persoana a treia, atunci trebuie să fie posibil să îi definim locul într-un sistem de forme bazat pe nara-tologie. Discuția anterioară despre un fragment din romanul *De veghe în lanul de secară* sugerează direcția pe care trebuie să o ia o asemenea cercetare. Înainte de a merge mai departe cu această discuție, totuși, aș vrea să trec în revistă preferințele unui număr de autori în acest sens.

4.2. Cîteva exemple de preferințe ale autorilor

Unii autori preferă în mod clar una dintre cele două forme narrative. Defoe, de pildă, preferă narațiunea la persoana întâi, în timp ce Fielding o favorizează pe cea la persoana a treia. Probabil că asemenea preferințe nu au doar motive stilistice, ci și structurale. Aceste motive sînt clar vizibile acolo unde autorii, după atentă deliberare, au rescris un roman sau anumite părți ale lui, trecînd de la o formă la cealaltă. Narațiunea la persoana a treia din romanul *Rățiune și simfire* al lui

¹ Vezi comentariul meu referitor la Booth din „Second Thoughts on Narrative Situations in the Novel”, *Novel. A Forum on Fiction* 11 (1978), 254-255.

² Această prejudecată este deosebit de pronunțată în eseu lui Booth „Distance and Point of View”, *Essays in Criticism* 11 (1961), 60-79. Este de asemenea evident faptul că Booth asociază acel studiu sistematic al literaturii, pe care îl privește cu atît de puțină considerație, în-deosebi cu lucrările scrise în limba germană.

Jane Austen a fost inițial concepută sub forma unui roman epistolar la persoana întâi; *Heinrich cel Verde* al lui Gottfried Keller este un exemplu clasic de trecere de la o formă la persoana întâi la una la persoana a treia, deși această trecere a fost efectuată cu ezitări și cu numeroase îndoieli; Kafka a transcris primele capitole ale romanului *Castelul* din versiunea originală la persoana întâi într-o formă la persoana a treia. Există dovezi că mulți autori întâmpină dificultăți atunci când trebuie să aleagă între persoana întâi și a treia.

Joyce Cary vorbește despre rezultatul nesatisfăcător al transpunerii unui capitol din romanul *A Prisoner of Grace* de la persoana întâi la a treia¹. În final, avem declarația unui autor care a făcut din alegerea deliberată a punctului de vedere un principiu fundamental al artei narative, și anume Henry James. Acesta a declarat că decizia dintre persoana întâi și a treia l-a condus în repetate rînduri la examinarea completă a particularităților acestor două forme de prezentare. În prefața romanului *Ambasadorii*, James scrie că într-adevăr s-a gândit să folosească persoana întâi în romanul său, însă finalmente a respins această variantă din cauza „flexibilității” și a „groazniciei fluidității a dezvoltării sinelui” inerente acesteia². Propriu-zis, James aduce aici obiecții nu doar narațiunii la persoana întâi, ci și lipsei de complexitate formală regăsite adesea într-un stil de povestire mai personalizat, fie acesta la persoana întâi sau la persoana a treia. În etapa ulterioară a evoluției sale ca autor, James a preferat forma non-personalizată a situației narative personale formelor narațiunii personalizate. În acest caz, decizia de a renunța la

¹ Vezi Joyce Cary, *Art and Reality*, Cambridge, 1958, 97-98.

² H. James, *The Art of the Novel*, 320-321. Vezi de asemenea *Caietele* acestuia, în care, în prima schiță pentru romanul *The Golden Bowl* (*Potirul de aur*), acesta ia în considerare forma la persoana întâi la un moment dat, însă o respinge imediat după aceea (*The Notebooks*, 130). În povestirile sale de întindere medie, *Tales*, pe de altă parte, James alege forma la persoana întâi relativ frecvent. Krishna Baldev Vaid discută motivele lui James pentru alegerea formei la persoana întâi și oferă o listă completă a acestor „Tales”, identificînd narațiunile la persoana întâi în lucrarea *Technique in the Tales of Henry James*, Cambridge, Mass., 1964.

narațiunea la persoana întâi este deci și o decizie în favoarea unui mod de narare mai accentuat impersonal.

Numeroși alți autori în afară de James au făcut mari eforturi în legătură cu alegerea dintre forma la persoana întâi și cea la persoana a treia sau cel puțin au declarat în mod emfatic că sînt pentru sau împotriva celei dintîi. Cred că această decizie nu a fost pentru ei o chestiune de decor stilistic, ci de structură a narațiunii. Pînă acum nu există niciun studiu istoric al opoziției formelor la persoana întâi și a treia din punctul de vedere al romancierilor; unele citate deja au fost puse la dispoziție de către Richard Stang, Eberhard Lämmert și alții¹. Mai pot fi consultate monografiile care au studiat narațiunea la persoana întâi, publicate de K. Forstreuter, B. Romberg, M. Henning și alții.

Opoziția dintre narațiunea la persoana întâi și narațiunea la persoana a treia, precum și opoziția subiacentă dintre identitatea și non-identitatea spațiilor de existență ale naratorului și personajelor ficționale reprezintă încă niște probleme de interes imediat pentru autorii contemporani. Cîțiva dintre aceștia au găsit în aceste aspecte ale narațiunii un cîmp amplu pentru inovații care sînt tot atît de ingenioase pe cît sînt de îndrăznețe. În romanele din literatura engleză și americană, neobișnuitele narațiuni la persoana întâi ale lui Beckett – *Molloy*, *Malone Dies* și *The Unnamable*² – au stabilit un standard pentru acest tip de experimente. Cele mai importante opere de acest gen din literatura germană au fost studiate de P.F. Botheroyd³. Acesta a

¹ Vezi Richard Stang, *The Theory of the Novel in England, 1850-1870*, New York, 1959; Kenneth Graham, *Criticism of Fiction in England 1865-1900*, Oxford 1965; Miriam Allott, *Novelists on the Novel*, Londra, 1959; Reinhold Grimm (ed.), *Deutsche Romantheorien: Beiträge zu einer historischen Poetik des Romans in Deutschland*, Frankfurt/M. 1968; Eberhard Lämmert (ed.), *Romantheorie: Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880*, Köln, 1975.

² Vezi Hugh Kenner, *Samuel Beckett. A Critical Study*, Londra, 1962.

³ P.F. Botheroyd, *ich und er. First and Third Person Self-Reference and Problems of Identity in Three Contemporary German-Language Novels*, Haga și Paris, 1976. Dieter Meindl a arătat că a avut loc o renaștere a romanului la persoana întâi și în romanul american. Vezi articolul interesant al lui Meindl, „Zur Renaissance des amerikanischen Ich-Romans in den fünfziger Jahren”, *Jahrbuch für Amerikastudien* 19 (1974), 201-218.

analizat trei romane la persoana întâi a căror importanță se bazează în mare măsură numai pe folosirea neobișnuită a formei la persoana întâi: romanul *Toba de tinichea* al lui Günter Grass, *Cea de-a treia carte despre Achim* al lui Uwe Johnson și *Numele meu fie Gantenbein* al lui Max Frisch. Majoritatea acestor opere ale autorilor amintiți ar putea fi, de asemenea, citate ca dovadă pentru faptul că narațiunea la persoana întâi ocupă o poziție excepțională în ficțiunea contemporană. În aceste romane la persoana întâi premisele structurale din spatele opozițiilor dintre persoana întâi și a treia sînt subliniate cu asemenea consistență, încît forma la persoana întâi poate astăzi să treacă deja drept sinonim pentru „complex” și „difícil”. Acest lucru e ilustrat prin cuvintele lui Max Frisch: „Însă cum poate fi înstrăinarea descrisă abstract ca un concept dacă nu prin intermediul persoanei întâi?”¹.

4.3. Ecranizarea narațiunilor la persoana întâi și la persoana a treia

Un studiu comparativ al romanelor sau poveștilor și filmelor bazate pe acestea ne conduce, de asemenea, la o serie de argumente foarte convingătoare privind importanța distincției dintre formele narative la persoanele întâi și a treia. Narațiunile la persoana întâi îi pun pe regizori în fața unor probleme de transpunere în mediul cinematografic, care sînt total diferite de cele din narațiunile la persoana a treia. Camera poate reda perspectiva spațială într-o manieră mult mai precis focalizată și cu mai mare ușurință decît narațiunea literară; totuși, camera se confruntă cu dificultăți considerabile în planul reproducerii detaliate a subiectivității unui personaj literar în forma în care apare aceasta în cadrul unei narațiuni la persoana întâi. Depășirea acestor dificultăți necesită aproape întotdeauna schimbări și adaptări substanțiale. Din acest motiv Stanley Kubrick a avut nevoie ca romanul la persoana întâi al lui Thackeray *Barry Lyndon* să fie rescris în forma unei narațiuni la persoana a treia

¹ Botheroyd, *ich und er*, 126.

pentru ecranizare. În cadrul acestui proces structura enunțiativă a originalului literar este adesea manevrată oarecum arbitrar, cum se întâmplă, de pildă, atunci când afirmațiile lui Barry referitoare la el însuși sînt pur și simplu transferate într-un comentariu auctorial de tip *voice-over*, adică exprimat prin vocea unei persoane care nu apare pe ecran. Următorul exemplu ilustrează modul în care un astfel de comentariu poate fi schimbat. Atunci când aventurierul și soldatul Barry s-a săturat de relația cu nemțoaica Lischen, care avusese grijă de el atunci când a fost rănit în luptă, acesta încearcă să-și aline conștiința prin următoarea înlănțuire de gânduri care e oarecum caracteristică personalității sale:

„O femeie care își dă inima unui bărbat în uniformă trebuie să fie pregătită să-și schimbe iubiții destul de repede, altfel viața ei va fi tristă” (Cap. V).

Atunci când gândurile lui Barry sînt exprimate în film printr-o voce impersonală, acestea capătă o semnificație total diferită de aceea din roman: Barry este absolvit de cinismul inherent gândurilor sale, iar afirmația respectivă devine o boabă de înțelepciune universal valabilă exprimată de un observator dezinteresat. O metodă similară a fost aplicată în ecranizarea romanului la persoana întâi al lui Ken Kesey *Zbor deasupra unui cuib de cuci*. Și aici perspectiva la persoana întâi a fost abandonată, ceea ce a dus la o gravă distorsionare a mesajului romanului. Pe de altă parte, majoritatea filmelor sau a narațiunilor auctoriale la persoana a treia rămîn mult mai fidele operelor literare originale, cum se întâmplă, de pildă, în filmul lui Ken Russel care se bazează pe romanul lui D.H. Lawrence *Femei îndrăgostite*, în filmul *Fontane: Effi Briest* al lui Rainer Werner Fassbinder sau în versiunea cinematografică a operei lui Kleist intitulată *Die Marquise von O*. Acest ultim film ilustrează modul în care regizorul, în efortul său de a recrea un text literar într-o manieră cît se poate de autentică, contracarează tendința către nemediere din mediul cinematografic cu ajutorul unor elemente narrative care semnaleză medierea. Astfel, de mai multe ori Rohmer inserează în filmul care rulează pe ecran propoziții din textul narativ al lui Kleist, metodă care a fost folosită cu succes de Fassbinder în *Fontane: Effi Briest*. O aluzie la mediere

se realizează în mod asemănător atunci când vocea unui narator poate fi auzită ca *voice-over* pe parcursul unui film. Este uimitor cât de frecvent a fost aplicat acest element narativ în ultima vreme. Astfel, vocea naratorului este acustic perceptibilă, așa cum deja am menționat, în *Barry Lyndon* și în *Fontane: Effi Briest*. În ecranizarea romanului *Demonii* al lui Dostoievski (într-o producție a televiziunii naționale germane și austriece), naratorul la persoana întâi este auzit pe secvențe excepțional de extinse. Acest narator, totuși, nu apare niciodată în film ca eu narator, ci întotdeauna ca eu care experimentează, adică în forma unui personaj implicat în acțiune. Eforturile regizorului de a-i permite spectatorului să perceapă medierea narațiunii în cadrul filmului merg chiar pînă la a-i atribui unei perspective la persoana întâi cîteva scene de film care sînt relatate în roman fără să fie în mod explicit asociate cu naratorul la persoana întâi, un exemplu potrivit fiind duelul dintre Stavrogin și Gaganov (Partea II, Capitolul III)¹. În acest scop naratorul la persoana întâi devine însoțitorul la duel al lui Gaganov în film, în timp ce în roman acest rol îl are Drozdov. În roman, naratorul la persoana întâi nu este prezent la locul duelului. Acest lucru este tipic pentru multe alte scene pe care naratorul le descrie ca și cum le-ar fi văzut cu propriii ochi. Naratorul la persoana întâi nu mai narează pornind de la amintirile sale imediate, ci, mai degrabă, lasă întîmplările să se nască din imaginația sa. Situațiile de acest gen, în care limitele perspectivei la persoana întâi sînt depășite, pot fi observate relativ frecvent în romanul secolului al XIX-lea. Este uimitor faptul că filmul se abține de la a se folosi de această licență a situației narative la persoana întâi din opera *Demonii*.

Din conexiunile dintre roman și film care s-au conturat în această secțiune este evident faptul că analiza filmelor bazate pe romane poate fi utilă în elucidarea unor particularități narative. Critica literară a „epocii Gutenberg”, care, potrivit lui McLuhan, acum se apropie de sfîrșit², va trebui să se ocupe în viitor într-o măsură mai mare de schimbarea pe care o suportă

¹ Vezi F.M. Dostoievski, *Die Dämonen (Demonii)*, München, 1977, 321-329.

² Vezi H.M. McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto și Londra, 1962.

un text literar atunci cînd este reprezentat printr-un mediu esențialmente non-verbal. Anumite studii de gen privind natura problematică a transpunerii literaturii în film sînt deja la dispoziția celor interesați¹, însă problema transpunerii anumitor structuri și situații narative în alte media încă nu a fost suficient studiată.

4.4. O nouă abordare a opoziției persoană

Considerațiile anterioare pun problema dacă diferențele dintre narațiunea la persoana întâi și narațiunea la persoana a treia pot fi explicate de teoria narațiunii. Încercarea de a găsi bazele acestei diferențe structurale în teoria narațiunii trebuie să pornească de la opoziția dintre identitatea și non-identitatea spațiilor naratorului și personajelor unei narațiuni ficționale. Trăsăturile distinctive ale narațiunii la persoana întâi, pe de-o parte, și ale narațiunii la persoana a treia, pe de altă parte, derivă din această opoziție.

Deja există un număr de tentative de a formula fundamentul teoretic al acestei distincții². Studiul lui Hamburger intitulat *Logica literaturii* prezintă în mod exhaustiv suportul critic pentru o perspectivă potrivit căreia această opoziție este o trăsătură esențială a ficțiunii în proză. Aceasta susține că o graniță

¹ William Jinks, *The Celluloid Literature. Film in the Humanities*, Beverly Hills 1974; Helmut Schanze, *Medienkunde für Literaturwissenschaftler*, München 1974 (cu bibliografie detaliată); Adam J. Bisanz, „Linearität versus Simultaneität im narrativen Zeit-Raum-Gefüge. Ein methodisches Problem und die medialen Grenzen der modernen Erzählstruktur”, în: *Erzählforschung I*, ed. W. Haubrichs, Göttingen 1976, 184-223; Horst Meixner, „Filmische Literatur und literarisierte Film”, în: *Literaturwissenschaft – Medienwissenschaft*, ed. Helmut Kreuzer, Heidelberg 1977, 32-43. Începuturile unei clarificări a relației dintre narațiunea literară și cinematografică pe baza teoriei literare pot fi găsite în lucrarea Susannei Langer, *Feeling and Form: A Theory of Art Developed From „Philosophy in a New Key”*, Londra ⁴1967, 411 ș.u., și în K. Hamburger, *Logik*, 176 ș.u.

² Pentru o discuție legată de evoluția istorică a formei la persoana întâi, în comparație cu aceea la persoana a treia, vezi M. Głowiński, „On the First-Person Novel”, *New Literary History* 9 (1977), 103-114.

categorială separă două tipuri de narațiune fundamental diferite: „ficțiunea epică” este narațiunea la persoana a treia produsă de o „funcție narativă” impersonală, iar „redarea simulată a realității” este relatarea personală a unui narator la persoana întâi. Aproape toate fenomenele narațiunii pe care le-a descoperit și definit Hamburger în *Logica literaturii* sînt localizate în spațiul acestei granițe a genului – trebuie plasate de o parte sau de cealaltă a graniței, altfel vor suporta o schimbare atunci cînd trec peste aceasta. Aceste fenomene includ sensul preteritului epic (timpul trecut folosit în ficțiune), funcția verbelor de acțiune internă, stilul indirect liber, spațiul naratorului personalizat și acela al funcției narrative impersonale ș.a.m.d. Din cauza discuției ample care a înconjurat teoria lui Hamburger în ultimii ani, ar fi superfluu să ne ocupăm de problemele puse de aceasta. Teoria acesteia nu poate fi acceptată fără restricții din motivele indicate la pagina 45. Cea mai importantă obiecție pe care o aduc eu are legătură cu încercarea sa de a-l elimina pe naratorul personalizat din forma la persoana a treia a ficțiunii epice, în care, după cum consideră autoarea, este operativă doar o funcție narativă impersonală. Teoria sa nu e schimbată fundamental de modificarea tezei prin conceptul de „fluctuație” a funcției narrative introduse în cea de-a doua ediție în germană a studiului *Logica literaturii*. Potrivit lui Hamburger, nu sînt doi naratori în roluri diferite care se confruntă unul cu celălalt la granița persoana întâi/persoana a treia a romanului, ci există doar o funcție narativă impersonală, care de obicei nu poate fi asociată cu noțiunea unui personaj-narator personalizat, precum și un narator la persoana întâi care apare „în persoană” și de ale cărui Aici și Acum din cadrul actului narativ cititorul este mereu conștient. Hamburger conchide astfel că narațiunea genuină se produce doar la persoana întâi: un narator personalizat relatează ceea ce a trăit sau a observat el într-un punct anterior al vieții sau ceea ce a auzit el în acest sens. Ficțiunea epică a narațiunii la persoana a treia, pe de altă parte, e caracterizată printr-o prezentare mimetică, impersonală produsă de funcția narativă menționată anterior. În mod corespunzător, diferența esențială dintre narațiunea la persoana întâi și cea la persoana a treia se găsește într-o opoziție care poate fi exprimată prin următoarele

perechi terminologice: *mimesis-diegesis*, narațiune impersonală-personală, ficțiune-iluzie a redării realității. După cum am afirmat anterior, această opoziție poate pretinde o anumită validitate ca un fel de structură de profunzime a narațiunii. La nivelul structurii de suprafață, totuși, la care sînt analizate și descrise fenomenele narative în studiul de față, această opoziție nu poate fi menținută din motivul foarte însemnat că un narator personalizat apare de asemenea în narațiunea la persoana a treia, și anume naratorul auctorial. Criteriul pe care Hamburger îl aplică tuturor formelor de narațiune la persoana a treia e valid doar pentru variantele impersonale ale situației narative auctoriale și pentru însăși situația narativă personală, cu alte cuvinte, pentru distincția dintre narațiunea personală și cea impersonală, dar nu și pentru distincția persoana întâi/persoana a treia.

Într-un articol despre teoria narațiunii contemporană, Wolfgang Lockemann adoptă parțial rezultatele teoriei lui Hamburger, însă încearcă o linie de gândire diferită în anumite puncte¹. Astfel, acesta se referă tocmai la acele aspecte care sînt importante pentru ceea ce susțin eu. Pornind de la primele propoziții ale operei lui Goethe *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, Lockemann arată că există o diferență legată de credibilitatea unei afirmații narate în fața cititorului, în funcție de persoana la care este realizată aceasta, întâi sau a treia. O diferență adițională, esențială între forma la persoana întâi și cea la persoana a treia este într-adevăr vizată aici. Naratorul la persoana întâi este prin definiție un „narator necreditabil”, ca să împrumutăm terminologia lui Booth². Natura necreditabilă a naratorului la persoana întâi nu este, totuși, bazată pe calitățile sale personale ca figură ficțională, e.g. caracter, sinceritate, dragoste de adevăr etc., ci pe baza ontologică a poziției naratorului la persoana întâi în universul narațiunii. Prezența unui asemenea narator în lumea personajelor ficționale și înzestrarea acestuia cu o individualitate care este de asemenea determinată fizic conduce la o limitare a orizontului său de percepție și de cunoaștere. Din acest motiv el poate avea numai o perspectivă subiectivă

¹ Vezi Wolfgang Lockemann, „Zur Lage der Erzählforschung”, *GRM*, N.F. 15 (1965), 63-84.

² Vezi Booth, *Rhetoric*, 158 et passim.

și, prin urmare, doar condițional validă a întâmplărilor narate. Această credibilitate condițională nu este suficientă în calitate de criteriu, totuși, pentru că unii naratori auctoriali la persoana a treia – Lockermann trece cu vederea acest aspect¹ – sînt doar condițional credibili, din moment ce ei, la rîndul lor, sînt considerați personaje ficționale create de autor și echipate cu o anumită personalitate individuală. Numai naratorul omniscient care nu întîmpină restricții ar trebui exclus din această descriere a rolului naratorului. Totuși, din toate motivele practice, nu există nici un narator care să fie pe deplin omniscient într-un roman. Aproape toți naratorii auctoriali care inițial se prezintă sub forma unor naratori omniscienți vor fi supuși mai devreme sau mai tîrziu unei limitări a orizontului lor de cunoaștere sau vor fi privați temporar de abilitatea de a face o evaluare finală a unui personaj sau a unei întâmplări. Acest fenomen poate deja să fie văzut în romanele lui Fielding. Credibilitatea este, prin urmare, o problemă a naratorului dramatizat, în general, adică atît a naratorului auctorial, cît și a celui la persoana întîi care își arată personalitatea.

Diferența reală dintre narațiunea la persoana întîi și narațiunea la persoana a treia nu se găsește în acest aspect al credibilității sau în gradul de certitudine al respectivei forme narrative, cu toate că și aici devin vizibile diferențe graduale între cele două forme de narațiune². Credibilitatea limitată a naratorului la persoana a treia are cauze fundamental diferite de cele implicate în credibilitatea limitată a unui narator la persoana întîi. Acestea indică trăsătura cea mai semnificativă din punct de vedere structural care distinge narațiunea la persoana întîi de narațiunea la persoana a treia.

Principala diferență dintre un narator la persoana întîi personalizat și un narator la persoana a treia auctorial se găsește în faptul că cel dintîi aparține realității reprezentate, lumii

¹ Lockermann, „Zur Lage der Erzählforschung”, 81.

² Conceptul de creditabilitate folosit aici este parțial echivalent cu ideea lui Günter Waldmann despre „a-da-crezare-(spuselor)-cuiva”, ca element de bază al oricărui proces comunicațional. Waldmann stabilește cîte o variantă pentru fiecare dintre cele trei situații narrative. Vezi Günter Waldmann *Kommunikationsästhetik. Die Ideologie der Erzählform*, München, 1976, 185-197.

ficționale în care trăiesc personajele; acest lucru nu este valabil și pentru cel de-al doilea. Naratorul la persoana întâi se distinge de naratorul auctorial la persoana a treia prin prezența sa fizică și existențială în lumea ficțională. Cu alte cuvinte, naratorul la persoana întâi este „întrupat” în lumea personajelor. Naratorul la persoana a treia auctorial ar putea spune, de asemenea, „eu” în relație cu el însuși, însă nu e întrupat nici în interiorul, nici în afara lumii ficționale. Trăsăturile personale pot, desigur, să devină vizibile și într-un narator auctorial, de aceea criteriul credibilității este aplicabil și acestuia – însă respectivele trăsături de personalitate nu sînt legate de existența fizică și de corporalitatea acestuia. Situația este oarecum diferită în cazul naratorului la persoana întâi, îndeosebi în cel al naratorului romanului „clasic”, *i.e.* cvasiautobiografic. Naratorul la persoana întâi este în mod foarte concret un eu întrupat, adică are o corporalitate care e parte a existenței sale ca subiect care trăiește. Naratorul la persoana întâi din romanul lui Thomas Mann *Mărturisirile escrocului Felix Krull* este fără îndoială un narator întrupat de acest gen. Starea fizică a acestui eu narator este subliniată chiar de la începutul romanului, atunci cînd naratorul se plînge că groaznica sa oboseală îl împiedică să-și scrie autobiografia:

Pe cînd iau condeiul, ca, în deplină tihnă și singurătate – sănătos dealtfel, deși obosit, foarte obosit (astfel că nu voi putea înainta decît în etape mici și cu dese răgazuri), pe cînd mă pregătesc, așadar, să-mi încredințez mărturisirile hîrtiei răbdătoare, cu scrisul curat și plăcut care îmi este caracteristic, mă cuprinde îndoiala fugară dacă, ținînd seamă de pregătirea și școala mea, sînt capabil de o asemenea incertă îndeletnicire. Dar fiindcă tot ceea ce am de împărtășit se compune din experiențele, rătăcirile și pasiunile mele cele mai personale și mai nemijlocite și deci îmi stăpînesc perfect materialul, această îndoială s-ar putea referi cel mult la echilibrul și la ținuta de care dispun în exprimare, iar în astfel de lucruri studiile regulate și încheiate cu bine nu sînt, după părerea mea, nici pe departe atît de hotărîtoare pe cît sînt talentul înnăscut și o bună creștere¹.

¹ Thomas Mann, *Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* r. *Mărturisirile escrocului Felix Krull*, trad. de C. Papadopol, Facla, 1982, 19.

Oboseala acestui narator întrupat trebuie înțeleasă ca o consecință imediată a trecutului protagonistului care începe să povestească el însuși. Acesta semnaleză o legătură existențială între experiența protagonistului și procesul narativ, între eul care trăiește și cel narator¹. Într-o narațiune auctorială o caracterizare similară a naratorului ar rămâne o înfloritură autobiografică ce ar indica un gol. În romanul *Tristram Shandy*, starea fizică și corporalitatea eului narator chiar devin teme centrale ale narațiunii. Astfel, *Tristram Shandy* ar putea fi descris ca o încercare a naratorului întrupat de a duce la bun sfârșit sarcina de a scrie un roman convențional sub o asemenea povară trupească². Spre deosebire de *Tristram Shandy* și *Felix Krull*, naratorii din *Tom Jones* și *Muntele vrăjit* rămân neîntrupați, deși ar putea spune „eu” nu mai puțin frecvent decât naratorii la persoana întâi menționați anterior, iar fizionomia lor intelectuală ar putea deveni foarte vizibilă pentru cititor. Aici se găsește diferența decisivă dintre referința la persoana întâi și cea la persoana a treia într-o narațiune. Decisive nu sînt, așa cum crede Hamburger, natura personală (naratorul la persoana întâi) și natura impersonală (funcția narativă), ci, mai degrabă, gradul de întrupare, de prezență fizică a naratorului care spune „eu”.

¹ În analiza sa referitoare la romanul la persoana întâi al lui Iris Murdoch *The Italian Girl*, Bronzwaer folosește un sistem de referință ușor diferit, precum și alți termeni, însă ajunge totuși la concluzii similare. Bronzwaer scrie cele ce urmează în legătură cu propoziția de început a romanului, și anume „Am împins ușa încet”, care se referă la întoarcerea naratorului la persoana întâi, după o lungă absență, în casa în care a copilărit: „În primă analiză, pronumele *eu* de aici se referă la autorul implicit sau la narator. Este un pronume pur instrumental, care poate din acest motiv să funcționeze ca un inițiator al narațiunii. Totuși, prin articolul hotărît al substantivului «ușă», implicarea aceluia «eu» în poveste are loc dintr-o dată: acum vorbește despre o ușă care îi este familiară. Reacția sa față de ușă [...] nu este aceea a unui narator, ci a unui personaj, a unei ființe umane care a cunoscut această ușă din copilărie și nu se poate abține să nu reacționeze emoțional la ea” (vezi Bronzwaer, *Tense in the Novel. An Investigation of Some Potentialities of Linguistic Criticism*, Groningen, 1970, 90).

² „*Tristram Shandy* [...] ca roman despre imposibilitatea de a scrie un roman”. Bernhard Fabian, „Laurence Sterne: *Tristram Shandy*”, 240.

În romanul la persoana întâi cvasiautobiografic, această corporalitate caracterizează atât eul care trăiește, cât și pe cel narator. Pe măsură ce descrierea eului narator este redusă, gradul de întrupare al eului narator descrește, la rîndul său. În locul acestuia, întruparea eului care trăiește devine din ce în ce mai pregnantă.

4.5. Deicticele spațio-temporale în narațiunile la persoana întâi și la persoana a treia

Distincția făcută anterior între narațiunea la persoana întâi și narațiunea la persoana a treia acoperă și nivelurile de profunzime ale structurii narațiunii. Acest lucru poate fi demonstrat prin analiza deicticelor spațio-temporale, adică a funcției acelor cuvinte, în primul rînd pronume și adverbe, care îl ajută pe cititor să se orienteze în spațiul și timpul lumii ficționale în narațiunea la persoana întâi și în narațiunea la persoana a treia. Acest lucru poate fi ilustrat prin enunțul care deja a fost folosit ca exemplu de Karl Bühler și citat din nou de Hamburger în vederea demonstrării particularităților deictice ale structurii ficțiunii. Bühler a folosit exemplul eroului unui roman despre care se spune că ar fi în Roma. După comunicarea acestei informații despre localizarea personajului, naratorul ar putea continua cu termeni precum „acolo” și „aici” pentru a se referi la locul în care se află eroul, în funcție de transferul punctului de vedere al naratorului la locul acțiunii sau de lipsa acestuia: „«Acolo» s-a plimbat agale prin Forum toată ziua, acolo [...] «Aici» ar putea fi folosit la fel de bine”¹. Hamburger nu este de acord cu acest lucru, pentru că o asemenea explicație presupune existența unui narator personalizat cu orientare spațio-temporală proprie. În cazul unui narator ficțional (la persoana a treia), susține Hamburger, doar sistemul de orientare al personajelor dintr-un roman va fi un factor decisiv, nu și acela al naratorului sau al funcției narative. Însă explicația lui Hamburger este contrazisă atunci cînd aceasta folosește exemplul citat pentru a demonstra că „acolo» nu este decît «aici» în referirea la figura fictivă, fictivul Eu-Origo [orientarea

¹ Karl Bühler, *Sprachtheorie* (1934), Stuttgart ²1965, 138.

spațio-temporală] al persoanei din roman. Acest lucru devine vizibil imediat, atunci cînd combinăm un adverb deictic temporal cu termenul «acolo»: «Astăzi s-a plimbat agale toată ziua» este la fel de acceptabil ca «Astăzi s-a plimbat pe aici [...]»¹. „Acolo”, un adverb deictic care indică distanța, pare incompatibil cu termenul „astăzi”, un adverb deictic ce indică apropierea în contextul unei narațiuni la persoana a treia. Acestea sînt, totuși, compatibile, în contextul unei narațiuni la persoana întîi: „Astăzi m-am plimbat agale toată ziua”. Un motiv al acestui lucru este corporalitatea naratorului la persoana întîi, prezența sa fizică la locul întîmplării la care se referă afirmația. Prezența sa corporală determină într-un mod atît de accentuat orientarea spațio-temporală, încît un sistem de orientare independent, autonom se stabilește în jurul acestui „eu” întrupat și este posibil să combinăm deicticele de distanță și de apropiere în cadrul acestui sistem de orientare. Din cauza acestei lipse a corporalității, un narator la persoana a treia nu poate stabili fără dificultate un sistem de orientare care să funcționeze într-un mod la fel de autonom. Acesta trebuie, într-un fel, să-și determine de la o propoziție la alta centrul de orientare dislocat și schimbat pentru a se plia pe cadrul de referință spațio-temporal al personajului unui roman sau dacă trebuie să rămînă la distanța temporală și spațială nedefinită sugerată de procesul narativ auctorial. Deicticele narrative funcționează diferit în relație cu situația narativă personală. Această diferență va fi discutată în relație cu opoziția narator-reflector².

¹ K. Hamburger, *Logik*, 107.

² Problema deixisului în narațiune este încă foarte departe de o soluție definitivă, însă recent au fost publicate cîteva lucrări foarte interesante despre acesta. De remarcat este mai ales lucrarea lui Reinhold Winkler, „Über Deixis und Wirklichkeitsbezug in fiktionalen und nicht-fiktionalen Texten”, în: *Erzählforschung 1*, 156-174. Tot acolo se pot găsi alte trimiteri bibliografice.

4.6. „Întruparea” naratorului și motivația actului narativ

Contrastul dintre un narator întrupat și un narator lipsit de o asemenea determinare corporală, adică dintre un narator la persoana întâi și unul auctorial la persoana a treia, explică diferența cea mai importantă legată de motivația naratorului de a nara. În cazul unui narator întrupat, aceasta este existențială; e direct legată de experiențele sale concrete, de bucuriile și suferințele trăite de el, de stările și nevoile sale. Actul narativ poate astfel să aibă o natură irepresibilă, inevitabilă, crucială, cum se întâmplă în cazul naratorului la persoana întâi din romanul *De veghe în lanul de secară*. Motivația de a nara poate, de asemenea, să se înrădăcească în nevoia unei viziuni de ansamblu cu rol structurant, în căutarea unui sens de către un „eu” maturizat, echilibrat care a depășit greșelile și confuziile vieții sale anterioare. Și aici motivația actului narativ este în final determinată existențial de situația naratorului, deși avem de-a face cu o distanță mai mare, pentru că în narațiunea la persoana întâi procesul narativ este întotdeauna legat de experiența eului naratorului. Procesul narativ și experiența naratorului formează o entitate; cu alte cuvinte, cititorul este invitat în mod constant să țină seama de unitatea existențială a eului care trăiește și a eului narativ. Astfel, consumarea vieții unui narator la persoana întâi are loc doar prin realizarea actului narativ. De pildă, actul narativ al guvernantei bîntuite de fantome din romanul lui Henry James *O coardă prea întinsă* este ultimul act de autodramatizare a acestui personaj și, în consecință, continuarea directă a rolului pe care aceasta îl joacă în intriga poveștii.

Pentru naratorul la persoana a treia, pe de altă parte, nu există nici o constrângere de a nara. Motivația sa este mai degrabă estetic-literară decît existențială. Naratorul auctorial din *Tom Jones* sau *Muntele vrăjit* poate fi îngăduitor față de soarta eroului său, poate simți afecțiune pentru acesta sau poate avea o antipatie ascunsă față de el. În anumite situații această atitudine poate de asemenea influența procesul narativ (ca o retorică a romanului, în sensul lui Booth), însă nu îl motivează pe narator să povestească în sens existențial. Din acest fapt putem

deduce că o schimbare de roluri, probabil de la acela al Olimpi-anului omniscient la cel al martorului ocular și auditiv invizibil de la locul întâmplării sau invers, este mult mai ușor de realizat de către un narator auctorial decât de un narator la persoana întâi întrupat care este legat în mod inextricabil de corpul său fizic de care nu poate scăpa atunci când îl incomodează, o situație dramatizată în cazul naratorilor la persoana întâi din operele *Molloy* și *Malone dies* ale lui Beckett.

În general, majoritatea acestor fenomene îi scapă cititorului. Totuși, acesta nu poate să nu observe efectul sugestiv particular al motivației existențiale a unui narator „întrupat”. Inovațiile autorilor moderni în spațiul narațiunii la persoana întâi încurajează chiar conștientizarea de către cititor a acestui aspect al situației narative. Sterne, desigur, a deschis deja calea. *Tristram Shandy* oferă o paradigmă a supunerii existențiale a naratorului la persoana întâi față de corporalitatea sa:

Nu – cred că ziceam că o să scriu două tomuri în fiecare an numai de mă va lăsa pîrdalnica de tuse ce mă necăjea pe atunci și de care pînă în ceasul de față mă tem mai mult ca de necuratul [...]¹.

Max Frisch face tocmai din această identitate a naratorului cu subiectul care trăiește punctul de plecare al căutării identității de către naratorul său la persoana întâi. Romanul acestuia intitulat *Numele meu fie Gantenbein* poate de asemenea să fie citit ca o relatare a procesului prin care un „eu livresc”, inițial lipsit de corporalitate, aproape auctorial, testează în mod experimental, ca să spunem așa, care narator întrupat, Enderlin, Gantenbein sau Svoboda este cel mai potrivit pentru a umple această existență a unui „eu” auctorial în mare parte anonim și abstract cu substanța umană care ar asigura o totalitate a ființei satisfăcătoare atât existențial, cât și estetic. În narațiunea *Montauk* a aceluiași autor sînt prezenți atât un narator neîntrupat, cât și

¹ Laurence Sterne, *Tristram Shandy*, VII, 1, trad. de Mihai Miroiu și Mihai Spărișu, ELU, 1969, 461. Vezi și F.K. Stanzel, „Tom Jones und Tristram Shandy”, în: *Henry Fielding und der englische Roman des 18. Jahrhunderts*, Darmstadt, 1972, 446.

unul întrupat, aceștia încercînd să surprindă personalitatea enigmatică a personajului principal, care este desemnată atît de pronumele la persoana întîi, cît și de cel la persoana a treia.

4.7. Cîteva consecințe pentru interpretare

În cîteva dintre *Povestirile* sale, Henry James e caracterizat de o tendință de ezitare între convențiile formei la persoana întîi și ale celei la persoana a treia. Această tendință contrastează cu romanele sale, în care el selectează și susține în mod foarte constant forma personală la persoana a treia. În povestea intitulată *The Real Thing*, personajul principal este naratorul la persoana întîi. Acesta e un pictor care folosește modele pentru o serie de ilustrații de roman. Acest narator la persoana întîi își relatează experiențele legate de un cuplu de oameni mai în vîrstă foarte distinși care ar vrea să fie angajați ca modele, aparent din cauza unor dificultăți financiare:

Mi-au plăcut – erau atît de simpli; și nu vedeam de ce nu s-ar fi potrivit. Însă, cumva, în ciuda tuturor calităților lor, îmi era greu să am încredere în ei. La urma urmei erau amatori, iar cea mai mare pasiune a vieții mele era să detest amatorii. Pe lîngă aceasta, mai era o perversitate – o preferință înăscută pentru subiectul reprezentat în defavoarea celui real: defectul celui real era foarte probabil să fie o lipsă de prezentare. Îmi plăceau lucrurile care apăreau; atunci puteai să fii sigur¹.

Rezervele pe care pictorul le avea în legătură cu respectivul cuplu care voia să fie angajat sînt relativizate de forma narativă la persoana întîi într-un mod care nu ar fi posibil într-o formă la persoana a treia. În primul rînd, distanța narativă joacă un rol important aici, adică distanța temporală și psihologică de la care eul narator relatează acum considerațiile și sentimentele pe care le-a avut eul care trăiește în acel moment. Timpul trecut

¹ H. James, *The Complete Tales of Henry James*, ed. Leon Edel, Londra, 1963, VIII, 236-237.

„era” din secvențele „cea mai mare pasiune a vieții mele era să detest amatorii” și „Pe lângă aceasta, mai era o perversitate” semnifică pentru narator și, prin urmare, și pentru cititor un adevărat timp trecut și ține timpul prezent al naratorului la persoana întâi departe de aceste opinii. Această observație este confirmată de expresia neobișnuit de vulgară pe care o folosește pictorul pentru una dintre viziunile pe care le-a depășit: „perversitate”. În orice caz, creditul pentru alegerea acestui cuvânt trebuie dat eului narator, care astfel se disociază de opinia de pînă atunci. Din toate acestea cititorul trebuie să deducă faptul că „eul” narator a trecut printr-o schimbare de la momentul împlinirii relatate, ceea ce a dus la o revizuire a concepției sale despre viață și artă. Aceste lucruri au o semnificație importantă pentru interpretarea narațiunii, îndeosebi a atitudinii pictorului față de cuplul menționat anterior. Concluzia devine limpede doar dacă premisa existențială a actului narativ, schimbarea corespunzătoare a opiniilor personajului la persoana întâi, în calitate de ființă umană și de artist (la care sînt făcute mai multe referiri pe parcursul narațiunii) este inclusă în interpretarea poveștii. Dacă această poveste ar fi scrisă la persoana a treia, distanța narativă ar rămîne nemarcată și nesemnificativă, după cum arată un scurt experiment de transpunere. Timpul trecut „era” nu ar însemna că aceste viziuni au fost abandonate. Doar opiniile diferite ale personajului principal, și anume pictorul, precum și cele ale unui narator auctorial ar putea fi puse în contrast, iar un astfel de contrast ar fi în mod semnificativ diferit în implicațiile sale de confruntarea feluritelor opinii în conștiința unei singure persoane.

Să comparăm acest fragment dintr-o narațiune la persoana întâi cu unul similar dintr-o narațiune la persoana a treia a aceluiași autor. *The Pupil* prezintă povestea unui tutor privat, Pemberton, și a pupilului său Morgan, mezinul bolnăvicios al unei familii americane constrînse de dificultăți economice din ce în ce mai mari, care se chinuie să supraviețuiască în calitate de turiști în Florența, Veneția, Nisa și Paris. Pemberton, care nu primește niciodată un salariu fix pentru serviciile sale, consideră că o compensație suficientă este personalitatea pupilului său precoc și inteligent, alături de care explorează Parisul:

Au învățat să-și cunoască Parisul, ceea ce era util, fiindcă s-au întors pentru încă un an în vederea unei șederi mai lungi, al cărei caracter general se amestecă astăzi în mod lamentabil și confuz în memoria lui Pemberton cu acela al celei dintîi. Vede pantalonii uzați ai lui Morgan – eterna pereche care nu se asorta cu bluza și care, pe măsură ce acesta creștea, nu putea decît să se decoloreze. Își amintește găurile din cele trei sau patru perechi de ciorapi colorați. Morgan îi era drag mamei sale, însă niciodată nu era îmbrăcat mai bine decît era absolut necesar¹.

Faptul că amintirile de mai tîrziu ale lui Pemberton în legătură cu acele zile petrecute la Paris sînt menționate în mod neașteptat într-o narațiune la persoana a treia este puțin relevant în interpretarea poveștii. Distanța narativă rămîne aici nesemnificativă, cu toate că e puternic accentuată de trecerea de la timpul trecut la cel prezent. (Cuvîntul „astăzi” denotă tot prezentul narativ al naratorului auctorial.) Motivul pentru care distanța narativă nu e semnificativă poate fi găsit în forma la persoana a treia a narațiunii. Aceasta nu face legătura între actul narativ și situația existențială a lui Pemberton dincolo de finalul poveștii marcate de moartea subită a lui Morgan. Amintirile de mai tîrziu ale lui Pemberton privind acest episod, alese de naratorul auctorial într-un mod aparent arbitrar, sînt aproape irelevante pentru sensul narațiunii. Dacă acest fragment este transpus în forma unei narațiuni la persoana întîi, atunci semnificația este obținută prin afirmația că naratorul la persoana întîi își amintește acum – în timpul procesului narativ – impresia pe care i-a făcut-o înfățișarea lui Morgan în acel moment. Acesta nu mai este un episod prezentat la întîmplare, ci capătă o anumită importanță prin faptul că este păstrat și selectat în memoria naratorului la persoana întîi.

În ciuda atenției artistice cu care James își scrie de regulă narațiunile, este plauzibil ca amintirea lui Pemberton să fie de fapt o reminiscență a unui strat compozițional anterior, în care narațiunea era concepută încă la forma la persoana întîi în

¹ H. James, *The Complete Tales of Henry James*, ed. Leon Edel, Londra, 1963, VII, 422-423.

care Pemberton era narator la persoana întâi. (Este surprinzător faptul că dintre cele zece narațiuni scrise imediat înainte de și după povestirea *The Pupil*, cinci sînt la persoana întâi și cinci la persoana a treia¹.) Această teză e susținută de faptul că același fenomen se regăsește în alte cîteva narațiuni la persoana a treia scrise de James. Este neobișnuit ca în narațiunile la persoana a treia să fie anticipată o amintire ulterioară a unei experiențe, însă acest lucru este în general frecvent întîlnit în narațiunile la persoana întâi. Să comparăm următorul pasaj din *The Lesson of the Master* (*Lecția stăpînului*):

Oricînd dorește, încă își aduce aminte de cameră, o cameră de un roșu strălucitor cu o atmosferă socială și locvace și cu perdele care, printr-o notă curajoasă reușită, aveau o nuanță de un albastru viu. Își amintește unde erau așezate diferite lucruri, o anumită carte deschisă de pe masă și parfumul aproape intens al florilor așezate în partea stîngă, undeva în spatele lui”².

Această particularitate narativă poate fi de asemenea atribuită unei tendințe de a neutraliza diferența dintre narațiunea la persoana întâi și cea personală sau auctorială la persoana a treia. Oferindu-i unuia dintre personaje privilegiul amintirii dintr-un punct temporal ulterior ajungerii întîmplărilor narate la final, un narator auctorial își aduce personajul aproape de un narator la persoana întâi. Personajul privilegiat privește episoadele particulare ale experienței sale de la o distanță temporală corespunzătoare unui narator la persoana întâi. Aducerea timpului acțiunii în prezentul narativ după finalizarea narațiunii urmărește, de asemenea, aceeași direcție. Aici timpul narativ se schimbă în general de la trecut la prezent, obicei care este foarte frecvent întîlnit în romanele la persoana întâi mai timpurii, precum și în cele auctoriale la persoana a treia. În finalul narațiunii *The Lesson of the Master*, timpul prezent folosit în prezentarea experiențelor personajului principal, tînărul romancier Paul

¹ Vezi K.B. Vaid, „Chronology of Tales”, în lucrarea *Technique in the Tales of Henry James*, 264-265.

² H. James, *The Complete Tales of Henry James*, ed. Leon Edel, Londra, 1963, VII, 284.

Overt, se referă la același moment pe care îl indică prezentul narativ al naratorului auctorial: „Paul nu se simte în siguranță. Totuși, aş putea spune în locul lui că [...]”¹. Narațiunea la persoana a treia este adusă mai aproape de narațiunile la persoana întâi prin tehnica înzestrării personajelor principale cu aceea condiționare a reminiscenței lor specifică narațiunilor din ultima categorie. Naratorul auctorial din astfel de pasaje se apropie de asemenea de lumea personajelor permițând prezentului său narativ să devină simultan cu timpul în care experiențele personajelor sînt duse la bun sfîrșit. Se pare că nu există nimic asemănător acestei tendințe în romanele lui James. O asimilare a situației narative auctoriale într-o situație narativă la persoana întâi a fost adesea realizată de autori victorienți într-o formă mult mai vizibilă, cum se întîmplă, de exemplu, în episodul *Pumpernickel* din *Bîlciul deșertăciunilor* al lui Thackeray. De acesta ne vom ocupa mai amănunțit într-un moment ulterior.

În concluzie, esența diferenței dintre narațiunea la persoana întâi și narațiunea la persoana a treia derivă din maniera în care naratorul vede întîmplările dintr-o povestire și din tipul de motivație pentru selectarea lucrurilor narate. Tot ceea ce e narat în forma la persoana întâi este cumva existențial relevant pentru naratorul la persoana întâi. Pentru această relevanță existențială pentru naratorul la persoana întâi nu există nici o dimensiune a semnificației corespunzătoare și la fel de eficientă în narațiunea la persoana a treia, cu excepția apropiierilor de narațiunea la persoana întâi menționate anterior. Motivația narativă a unui narator auctorial este literar-estetică, însă niciodată existențială.

Pînă acum, naratologia abia dacă a acordat atenție acestui aspect legat de diferența dintre narațiunea la persoana întâi și narațiunea la persoana a treia. Conceptul lui David Goldknopf de „creștere confesivă”, corespunzător unui fel de intensificări a sensului care derivă din natura formei confesive, pare să fie cel mai potrivit:

¹ *Ibid.*

„Creșterea confesivă” înseamnă pur și simplu următorul lucru: tot ceea ce un eu narator ne spune are o anumită semnificație de caracterizare asupra valorii informaționale implicate, datorită faptului că acesta ne spune lucrurile respective. Această semnificație suplimentară ar putea fi minoră, desigur, în funcție de ceea ce ni se spune. De exemplu, „El s-a născut acum nouăsprezece ani în San Diego, California” și „Eu m-am născut acum nouăsprezece ani în San Diego, California” sînt aproape echivalente, pentru că nu este nimic ieșit din comun dacă o persoană ne spune cînd și unde s-a născut. Sensul ambelor afirmații este în mare măsură cuprins în conținutul lor factual. Însă dacă informatorul este o femeie, iar vîrsta acesteia este de patruzeci de ani, iar locul are o conotație ușor șocantă – de pildă, Las Vegas – creșterea confesivă începe să opereze [...]. Să presupunem că un autor ne spune „S-a născut acum nouăsprezece ani în San Diego, California. Mama lui era o tîrfă”. Un eu-personaj care ne oferă aceleași informații devine un fel de persoană care își numește mama o tîrfă. Iar în epoca noastră liberală acest lucru devine un element de caracterizare mult mai important decît descendența însăși [...] această creștere este un motiv mult mai valid pentru folosirea unui eu narator¹.

Conceptul lui Goldknopf de „creștere confesivă” denotă în primul rînd aspectul narațiunii la persoana întîi pentru care eu am găsit sintagma „narator întrupat”: ambele concepte descriu condiționarea existențială a actului narativ la persoana întîi. Astfel, teza lui Goldknopf și considerațiile mele conduc practic la același rezultat, deși raționamentul său merge într-o direcție diferită de a mea. Pentru Goldknopf, actul narativ determină „eul”; pentru mine, „eul” determină actul narativ. În ambele situații, totuși, interdependența actului narativ și a eului care trăiește are o semnificație crucială pentru interpretare. Perspectiva lui Goldknopf, care este afit naratolog, cît și romancier este cu afit mai însemnată ca o confirmare a tezei mele, întrucît a fost formulată expres în opoziție cu perspectiva lui

¹ D. Goldknopf, *The Life of the Novel*, Chicago, 1972, 38-39 (sublinierea mea).

Booth asupra caracterului trivial al diferenței dintre forma la persoana întâi a narațiunii și forma la persoana a treia¹.

4.8. Alternarea referinței pronominale la persoana întâi și la persoana a treia

Nu aş vrea să fiu eul care trăieşte povestea mea.
(Max Frisch, *Numele meu fie Gantenbein*)

El este un *eu* ținut la distanță.
(Jacques Dubois și alții, *Retică generală*)

În multe romane la persoana întâi eul narator pare să reziste identificării totale cu eul care trăiește. O aversiune față de dezvăluirea greșelilor și a confuziei din trecut oferă numai o explicație superficială, cu toate că naratorilor la persoana întâi le place să se folosească de aceasta, cum se întâmplă, de exemplu, în romanul *Cakes and Ale* al lui W. Somerset Maugham: „Acum mi-aș dori să nu fi început să scriu această carte la persoana întâi singular [...] nu e chiar așa de plăcut când trebuie să te expui ca un adevărat prost”². Cauza reală a acestei rezistențe are rădăcini mai adânci și e legată de întruparea eului care trăiește de care eul narator, orientat către facultățile intelectuale de amintire, imaginație, reflecție, se străduiește să se distanțeze. Cea mai pregnantă formă pe care o poate lua o asemenea încercare este variația de la nivelul pronumelor, de la „eu” la „el”, care face referire la eul anterior al naratorului la persoana întâi. Aceasta confirmă diagnoza lui Dubois și a colegilor lui: „*El* este un *eu* ținut la distanță”. Această tendință a naratorului la persoana întâi este expusă și în alte moduri. În romanul *David Copperfield*, de pildă, referința la persoana întâi nu este aproape niciodată abandonată, însă naratorul la persoana întâi își prezintă adesea amintirile legate de anumite episoade și scene din viața sa de pînă atunci la timpul prezent, în locul timpului

¹ Vezi *ibid.*, 39.

² Vezi Somerset Maugham, *Cakes and Ale*, Harmondsworth, 1963, 143-144.

narativ obișnuit, trecutul. Pentru acest fenomen denumirea de „prezent istoric” nu e potrivită, întrucât doar rareori în roman timpul prezent e folosit pentru animarea dezvoltării unei amintiri prin prezentarea acesteia ca și cum lucrurile respective s-ar desfășura în acel moment¹. Acest timp prezent produce adesea un fel de efect-tablou (*Tableau-Effekt*): scena rememorată este imaginată ca și cum ar fi o imagine aflată la o anumită distanță prezentată pentru observație tăcută și rezervată. Și aceasta are ca efect o sporire a distanței: „eu” din imaginea respectivă este aproape un „el”. Cel mai semnificativ fragment din *David Copperfield* în acest sens este începutul capitolului 43 (*Another Retrospect*):

Fie-mi îngăduit din nou să mă opresc asupra unei perioade memorabile din viața mea. Fie-mi îngăduit să stau deoparte, ca să privesc cum defilează prin fața mea, însoțind propria-mi umbră, fantomele acelor zile, într-un sumbru cortegiu.

Săptămîni, luni, anotimpuri se perindă în amintire. Abia de par mai lungi decît o zi de vară sau o noapte de iarnă. Aci, izlazul pe care mă plimb cu Dora, ca un cîmp de aur strălucitor, e numai floare; aci, nevăzute, insulițele și tufele de iarbă-neagră zac sub covorul de zăpadă. Și în spațiul unei clipe, fluviul de-a lungul căruia ne plimbăm duminica ba sclipește sub razele soarelui de vară, ba se învoburează, biciuit de vîntul de iarnă, ba poartă devala sloiuri de gheață. Mai iute decît orice alt fluviu din lume, strălucește, se întunecă și își rostogolește mai departe undele.

Ne-am mutat din Buckingham Street într-o casă drăguță, foarte aproape de aceea pe care o ochisem la început, cînd am fost cuprins de entuziasm. [...] Ce prevestește asta? Că urmează să, mă căsătoresc. Da!

Da! Mă însor cu Dora! [...]

Și totuși nu-mi vine să cred. Petrecem o seară minunată și sîntem în culmea fericirii, dar tot nu-mi vine să cred. Nu sînt în stare să-mi dau clar seama de fericirea mea pe măsură ce se

¹ Vezi discuția legată de întrebarea dacă prezentul narativ are funcția de a „prezentifica” (a prezenta o întîmplare ca și cum aceasta ar avea loc în prezent) sau altă funcție, la K. Hamburger, *Logik*, 84 ș.u.; C.P. Casparis, *Tense Without Time*, 17 ș.u.; L. Cerny, *Erinnerung bei Dickens*, 95 ș.u.; M. Markus, *Tempus und Aspekt*, München, 1977, 36 ș.u.

înfăptuiește. Mă simt neliniștit și cu mintea încetoșată, ca și cum m-aș fi trezit în zori acum vreo săptămână sau două și nu m-aș mai fi culcat de atunci. Nu știu cînd a fost ziua de ieri. Mi se pare că de luni de zile port autorizația de căsătorie în buzunar¹.

4.8.1. Alternarea referinței pronominale la persoana întâi cu cea la persoana a treia în *Henry Esmond*

În istoria romanului britanic, opera *Henry Esmond* a lui Thackeray (1852) reprezintă cel mai interesant exemplu de alternanță constantă între referința la persoana întâi și referința la persoana a treia². În acest roman schimbarea referinței pronominale are loc deja în trecerea de la titlul cărții la cel al primului capitol și de la acesta din urmă la textul narativ:

Cartea II

Viața ostășească a domnului Esmond și alte treburi privind familia Esmond

Capitolul I

Stau la închisoare și primesc acolo un oaspe, dar nu și mîngîiere

Cei ce au văzut moartea răbindu-le de timpuriu ființe scumpe și iubite și știu cît de zadarnică e orice mîngîiere își pot închipui jalea lui Harry Esmond după cumplita scenă de sînge și omor desfășurată în toiul nopții sub ochii săi. Simțea că

¹ Ch. Dickens, *Viața lui David Copperfield*, trad. de Ioan Comșa, EPL, 1965, vol 1, 74-80.

² Fragmentele mai lungi (uneori cuprinzînd cîteva capitole) cu o situație narativă predominant auctorială alternează de regulă cu fragmente de aceeași lungime în care apare un narator la persoana întâi în romanul *Bleak House* (r. *Casa umbrelor*) al lui Dickens (1852-1853), care a fost scris aproape în același timp. Totuși, din moment ce naratorul auctorial și naratorul la persoana întâi (Esther Summerson) sînt două persoane diferite care văd lucrurile din puncte de vedere diferite în moduri destul de diferite, avem de-a face de fapt cu două narațiuni diferite referitoare la una și aceeași temă, nu cu o schimbare a referinței.

nu ar fi putut să se înfățișeze scumpei sale stăpîne spre a-i povesti cele întâmplate¹.

Situația este destul de complicată. Probabil acesta este unul dintre motivele pentru care schimbarea referinței pronominale în *Henry Esmond* încă nu a fost explicată în mod satisfăcător. Alt motiv este probabil acela că a existat un anumit consens în critica literară referitoare la Thackeray în ceea ce privește ideea că scriitorul nu era condus de vreo intenție particulară în acest experiment care nouă astăzi ni se pare atât de uimitor. Din acest punct de vedere, o analiză detaliată a acestei particularități nu a părut necesară. Astfel, Geoffrey Tillotson, de pildă, vorbește despre „straniile oscilații din romanul *Henry Esmond* între persoana întâi și a treia”², însă nu le discută în amănunt. James Sutherland, la rîndul său, nu reușește să răspundă la această întrebare în studiul lui de altfel foarte interesant referitor la Thackeray³. John Loofbourow se limitează la problema importantă legată de faptul că sursa lui Thackeray pentru referința naratorului la persoana întâi la sine însuși la persoana a treia trebuie căutată în literatura contemporană a memoriilor⁴. O altă încercare de a explica alternarea specifică a referinței pronominale la persoana a treia cu cea la persoana întâi în romanul la care ne referim nu a mai avut loc înainte de Wolfgang Iser⁵. Iser explică tranziția de la „eu” la „el” ca pe o încercare a autorului și a naratorului acestuia de a aduce „două lucruri în prim-plan: în primul rînd, natura relativă și temporară a punctelor de vedere care au condiționat atitudini și întâmplări anterioare; în al doilea rînd, faptul că între timp facultatea auto-evaluării conștiente trebuie să se fi dezvoltat considerabil, din moment ce acum aceasta se poate raporta la trecut cu atîta detasare”⁶. Acest lucru acoperă principalul efect al alternării

¹ W.M. Thackeray, *Henry Esmond*, trad. de Eugen Filotti, ELU, 1965, 179.

² Geoffrey Tillotson, *Thackeray the Novelist*, Cambridge 1954.

³ Vezi James Sutherland, *Thackeray at Work*, Londra, 1974, 66 ș.u.

⁴ Vezi John Loofbourow, *Thackeray and the Form of Fiction*, Princeton, 1964, 119.

⁵ Vezi W. Iser, *Der implizite Leser*, München, 1976, 206 ș.u.

⁶ *Ibid.*, 206-207.

referinței pronominale: detașarea naratorului la persoana întâi de experiențele sale anterioare¹. Un aspect al acestui fenomen a fost, totuși, complet ignorat. Variațiile de la nivelul folosirii pronumelor nu au loc doar în relație cu eul care trăiește care apare ca Harry, Henry Esmond, domnul Esmond, Căpitanul și mai târziu Colonelul Esmond, ci și în relație cu eul narator. Atunci când „eul” narator se transformă într-un „el”, naratorul își asumă un rol care dramatizează contrastul dintre *vita activa* a soldatului Esmond și *vita contemplativa* a naratorului Esmond. Această tehnică îl plasează adesea pe eul narator într-o poziție ironică. Distanțarea naratorului de eul care trăiește acum se extinde și asupra eului narator:

Văzînd că stăpînul său avea de gînd să ducă mai departe această vrajbă și că nici o stăruință nu-i va schimba hotărîrea, Harry Esmond (care pe vremea aceea era mai neastîmpărat și mai pătimaș decît acum, cînd grijile, și chibzuința, și părul cărunt l-au potolit) crezu de datoria sa să-l asiste pe bunul, mărinimosul său ocrotitor. [...] Esmond fu ajutat și de astă dată de norocul său: scăpă neatins, cu toate că mai mult de o treime din regimentul său căzu în luptă: avu iarăși cinstea de a fi pomenit cu laude în raportul comandantului său, fiind înaintat la gradul de maior. Dar despre bătălia aceasta nu este nevoie să mai vorbesc, căci a fost descrisă în toate gazetele, iar vestea ei a ajuns pînă-n cel mai mic cătun. Să ne întoarcem la treburile personale ale autorului, pe care acum, la bătrînețe și după atîta amar de vreme, le povestește pentru copiii și nepoții săi².

¹ Detașarea unui eu autobiografic de stadiile anterioare ale trecutului vieții sale este, de asemenea, una dintre cele două explicații ale lui Philippe Lejeune pentru autobiografia la persoana a treia. Cealaltă explicație se referă la așa-numitele „ficțiuni fictive”, în care eul autobiografic este transferat altei persoane, din al cărui punct de vedere se privește pe sine, cum se întâmplă, de pildă, în opera lui Gertrude Stein, *Autobiography of Alice B. Toklas*. Vezi „Autobiography in the Third Person”, *New Literary History* 9, (1977), 26-50.

² W.M. Thackeray, *Henry Esmond*, trad. de Eugen Filotti, ELU, 1965, 169 și 294.

Se pare că înlocuirea pronumelor referitoare la eul narator cu cele de persoana a treia se face întotdeauna în strînsă legătură cu înlocuirea pronumelor referitoare la eul care trăiește, aproape ca o continuare a acesteia.

Schimbarea referinței pronominale, care este mult mai importantă în contextele noastre, afectează eul care trăiește, nu pe cel narator. În privința alternanței „eu”/„el” la nivelul eului care trăiește, trecerea de la „eu” la „el” pare să fie posibilă oricînd. Acest lucru este destul de ușor de înțeles, din moment ce o trecere la o observație temporar mai puțin intimă, mai detașată a propriului eu aparține tradiției autobiografiilor și memoriilor. Această deviație de la „el” la „eu” presupune un anumit grad de reflectorizare a situației narative și are loc cel mai frecvent atunci cînd o perspectivă interioară este oferită lui Esmond, într-un fel de situație narativă personală, probabil sub forma unei descrieri a unei observații, a unei impresii sau a unei prezentări detaliate a gândurilor și sentimentelor sale. De exemplu, trecerea de la „el” la „eu” la sfîrșitul celui de-al treisprezecelea capitol al cărții a doua, cînd este relatată vizita lui Esmond la mormîntul mamei sale, este precedată de o descriere detaliată a cimitirului din punctul de vedere al lui Esmond, precum și de gândurile pe care vederea mormîntului le trezește în el. Aceeași tranziție are loc în scena în care Esmond, întorcîndu-se la Castlewood după o lungă absență, este pentru prima dată singur cu Lady Castlewood, viitoarea lui soție. Acest pasaj decisiv e precedat de o relatare a amintirilor și sentimentelor lui Esmond în timpul acelei nopți nedormite. În dimineața următoare, în timp ce citea niște documente de familie pe care le găsise în camera de lîngă a sa, apare Lady Castlewood:

Deschise apoi dulapul cel lung [...] Se mai găsea un teanc de hîrtii [...] Acesta era hrisovul despre care înălțimea sa îi vorbise și pe care Holt i-l arătase chiar în ziua prinderii sale, iar acestei scrisori viconte le urma să-i dea răspuns după o săptămînă, cînd Holt avea să se întoarcă. Auzind bătaia ușoară a unui deget în ușa încăperii, am așezat la loc în grabă aceste hîrtii în ascunzătoarea din care le scosesem; era buna mea stăpînă, cu fața luminată de un surîs plin de iubire. Avusese, fără îndoială, și ea o noapte fără somn; dar nici unul dintre

noi nu-l întreba pe celălalt cum își trecuse ceasurile. Sînt lucruri pe care le ghicim fără să vorbim și pe care le știm, cu toate că se săvîrșesc departe de noi. Buna doamnă îmi spuse că de cele două ori cînd fusesem rănit, ea simțise de departe cele întîmplate. Cine poate spune pînă unde merge împărțășirea simțămintelor și cît de adevărate pot fi prevestirile izvorîte din dragoste?

– M-am uitat în odaia ta, se mărgini ea să spună; patul era gol, vechiul pătuc! Știam că te voi găsi aici!

Și roșind ușor, cu o duioasă binecuvîntare în privire, blînda făptură îl îmbrățișă¹.

Citatul începe printr-o referință la persoana a treia. Gîndurile și amintirile lui Esmond sînt relatate într-o manieră care se apropie de stilul indirect liber și, prin urmare, de situația narativă personală: „Acesta era documentul [...]”. Această perspectivă interioară personală oferă condiția premergătoare pentru întoarcerea de la referința la persoana a treia la referința la persoana întîii: „Am pus aceste hîrtii [...]”. Însă întoarcerea neașteptată la referința la persoana a treia din ultima propoziție, care produce din nou distanță, este cu totul frapantă: „eul” se refugiază literalmente în forma „el” din fața sentimentelor năvalnice. Esmond primește acest sărut tîrziu, care este și cel dintîi, de la femeia care îl adorase atîta vreme nu în calitate de „eu”, ci de „el”. Această întoarcere la forma mai detașată a persoanei a treia nu are loc, totuși, fără avertisment. Înainte de citatul în vorbire directă apar propoziții care sînt identificate ca aparținînd eului narator prin natura lor gnomică și prin timpul prezent. Distanțarea are loc de fapt în două etape. Mai întîi, eul narator se eliberează de eul care trăiește, apoi referința la eul care trăiește este mutată la persoana a treia pentru a se ajunge la o distanță mai mare².

¹ *Ibid.*, 425-426.

² Vezi F.K. Stanzel, *Typische Erzählsituationen*, 62. Explicația găsită de mine la momentul respectiv, și anume faptul că trecerea de la „el” la „eu” are loc întotdeauna atunci cînd sînt prezente emoții puternice, este prea generală și trebuie revăzută: o condiție premergătoare esențială pentru trecerea de la referința la persoana a treia la cea la persoana întîii este reflectorizarea situației narative.

Alternarea referinței pronominale devine mai complexă prin folosirea frecventă a pronumelui „noi”, întâi pentru Esmond și camarazii săi, apoi pentru eul care trăiește și în sfârșit pentru narator sau pentru eul narator. O analiză mai detaliată a acestui fenomen ar oferi mai multe informații importante despre funcția opoziției narațiunii la persoana întâi și a celei la persoana a treia în general. Este limpede, totuși, că întoarcerea referinței de la „el” la „eu” este aproape întotdeauna precedată de o reflectorizare a situației narative. Acest lucru este deosebit de important pentru subiectul care mă interesează pe mine, pentru că anticipă o descoperire care va fi demonstrată ulterior, și anume faptul că alternanța referinței la persoana a treia și a referinței la persoana întâi în relație cu un personaj-narator (de pildă, într-o situație narativă auctorială) are o funcție diferită decît aceea realizată în relație cu un personaj-reflector (într-o situație narativă personală).

Rezultatul acestor observații legate de variația referinței pronominale indică faptul că o schimbare de la „eu” la „el” are loc în primul rînd în scopul distanțării eului narator de eul care trăiește. Această schimbare de referință poate avea loc aproape în orice moment în contextul unei narațiuni, întrucît posibilitatea este deja inerentă în distanța narativă însăși dintre eul narator și cel care trăiește. Trecerea de la „el” la „eu”, adică întoarcerea la referința personală convențională a narațiunii la persoana întâi presupune, pe de altă parte, o anumită reflectorizare a situației narative. Dacă este mai importantă sau mai frapantă pentru cititor trecerea de la „eu” la „el” sau trecerea de la „el” la „eu” este un lucru care trebuie examinat în continuare printr-o analiză mai riguroasă decît este posibil aici. O asemenea analiză trebuie să includă și schimbarea referințelor pronominale în alte romane ale lui Thackeray, îndeosebi în *Pendennis* și *The Newcomes*.

Faptul că în critica literară s-a manifestat un interes relativ scăzut pentru asemenea întrebări este cauzat parțial de presuposiția larg răspîdită că Thackeray nu era prea interesat de problemele structurale. Unii critici își bazează afirmațiile pe modul în care autorul a revizuit romanul *Henry Esmond*¹.

¹ Vezi J. Sutherland, *Thackeray at Work*, 66.

Totuși, este o diferență între modificarea pe care Thackeray a făcut-o pe parcursul scrierii și cea realizată pe parcursul revizuirii. Adăugirea la aparatul editorului începînd cu cea de-a treia carte aparține celei din urmă categorii, în timp ce alternarea referinței la persoana întâi și a referinței la persoana a treia, care era deja inclusă în schema inițială a romanului, aparține celei dintîi. Este o parte esențială a structurii romanului care merită să fie cercetată atent.

4.8.2 Alternarea referinței la persoana întâi și a referinței la persoana a treia în romanul modern: *Herzog*, *Numele meu fie Gantenbein*, *Montauk*

Alternarea referinței pronominale deja a apărut din ce în ce mai frecvent în romanele celor mai diverși autori. Următoarea listă cuprinde doar o parte dintre cele mai cunoscute romane sau povestiri din literatura engleză și din cea germană în care apare aceasta și nu este nicidecum exhaustivă: Joseph Conrad, *Sub ochii occidentului*; Robert Penn Warren, *Toți oamenii regelui*; Saul Bellow, *Herzog*; Margaret Drabble, *Cascade*; Kurt Vonnegut, Jr, *Micul dejun al campionilor*; Günter Grass, *Toba de tinichea*; și romanele lui Max Frisch, în care pînă la *Montauk* putem recunoaște nu numai o frecvență din ce în ce mai mare a acestui fenomen, ci și o complexitate sporită a semnificației pe care acesta o implică¹. În *Numele meu fie Gantenbein*, noii subiecți la persoana întâi se originează în „eul” narator și apoi îl plasează pe vechiul „eu” la distanța persoanei a treia. Am putea spune și că „eul” narativ încearcă diferite roluri în calitate de eu care trăiește: „Probez poveștile ca pe niște haine”²

¹ Vezi P.F. Botheroyd, *ich und er*, îndeosebi 118 ș.u.; Margit Henning, *Die Ich-Form und ihre Funktion in Thomas Manns „Doktor Faustus” und in der deutschen Literatur der Gegenwart*, Tübingen, 1966, mai ales 165 ș.u.; și W. Jens, *Deutsche Literaturgeschichte der Gegenwart*, München, 1961, 93-94, unde trecerea de la persoana întâi la persoana a treia este considerată o încercare de obiectivare a narațiunii la persoana întâi.

² Max Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*, r. *Numele meu fie Gantenbein*, Polirom, 2003, 21.

Chiar și numai disponibilitatea rolurilor alternative la persoana întâi plasează romanul într-o categorie corespunzătoare persoanei a treia, chiar dacă persoana a treia nu este stabilită întotdeauna gramatical. Puterea de a controla personajele ficționale este un privilegiu rezervat doar naratorului auctorial. Un narator la persoana întâi precum „eul” din *Numele meu fie Gantenbein*, care pretinde totuși această putere de control, trece cu un pas mai aproape de poziția unui narator auctorial. Este foarte semnificativ faptul că diferența structurală dintre narațiunea la persoana întâi și narațiunea la persoana a treia este deosebit de proeminentă acolo unde schimbările referinței pronominale și controlul auctorial asupra lumii ficționale sînt îmbinate. Între anumite limite, este posibil ca un narator auctorial să-și modifice realitatea ficțională pe care o narează. Naratorii auctoriali victorienii din romanele-foiletoane crușau ocazional un personaj ficțional din mâinile soartei amenințătoare ca reacție la rugămintile cititorilor, schimbînd destinul acestuia în ultimul moment. Un narator la persoana întâi care încearcă un lucru asemănător periclitează baza ficțională a propriei poziții. Din moment ce el însuși este parte a lumii ficționale, o ființă întrupată în lumea personajelor, orice încercare de a schimba realitatea narată este echivalentă cu ironizarea fundamentului propriei existențe. Paradoxul acestei situații pare să-i stimuleze pe autori moderni care, în spiritul lui Vonnegut, preferă să meargă în răspar față de practica acceptată a narațiunii. Schimbarea referinței în exclamația naratorului la persoana întâi din romanul *Abatorul cinci* la vederea unuia dintre personajele romanului: „Acela eram eu. Eu sînt acela. Acela era autorul acestei cărți”¹ poate, cu siguranță, să nu mai fie descrisă adecvat în sensul obiectivizării și al distanțării. Aici incompatibilitatea ultimă a structurii narative a narațiunii la persoana întâi și a aceleia a narațiunii la persoana a treia devine subiectul unui roman, o temă care e tratată într-o manieră mai radical paradoxală în romanul lui Vonnegut *Micul dejun al campionilor*.

În abordarea variațiilor de la nivelul referinței pronominale din romanul modern trebuie să distingem aspectele

¹ Kurt Vonnegut jr., *Slaughterhouse-Five, or the Children's Crusade*, New York, 1969, 85-86.

conținutului de cele ale formei. În privința conținutului, această alternanță este în mod evident legată de psihologia personalității scindate. Din punct de vedere psihologic, conștiința de sine și scindarea personalității sînt problematice nu numai în patologie. Trecerea de la persoana întîi la persoana a treia și invers poate fi găsită în limbajul copilului, mai ales în etapa de dezvoltare numită „Vorichlichkeit”, starea unui copil atunci cînd încă nu e conștient de sine ca individ, precum și în rolurile jucate de adulți motivate social sau psihologic. Alternanța referinței la persoana întîi cu cea la persoana a treia în cazul unui pacient este un simptom al personalității multiple la adulți. Este foarte probabil ca, așa cum bănuiește și Botheroyd, frecvența din ce în ce mai mare a schimbărilor de la nivelul referinței pronominale din romanul modern să fie o expresie a problemei identitare din ce în ce mai pregnantă a omului modern¹.

Aspectul formal, care ne interesează pe noi în primul rînd în contextul nostru, cîștigă un interes local suplimentar prin acest cadru. Încă o dată devine evident aici că literatura, în calitate de artefact estetic, și realitatea nu se supun întotdeauna acelorași legi. Alternarea referinței la persoana întîi cu aceea la persoana a treia în literatură pare să fie mai semnificativă într-o narațiune care tratează întîmplări externe decît în relație cu prezentarea conștiinței. În *Henry Esmond* această schimbare este realizată mai ușor în relație cu prezentarea gîndurilor, observațiilor etc. ale personajului la persoana întîi decît în orice altă parte. În redarea conștiinței (prin intermediul unei situații narrative personale sau al unui monolog interior), opoziția persoana întîi – persoana a treia în general își pierde toată semnificația structurală. Acest lucru poate fi demonstrat prin faptul că în asemenea fragmente referința pronominală poate alterna în mod constant între „el” și „eu” fără nici o consecință pentru sensul acestor pasaje. Cu alte cuvinte, opoziția persoana întîi – persoana a treia este nemarcată aici. Lipsa ciudată de semnificație semantică a variației referinței pronominale în cadrul prezentării conștiinței poate de asemenea să fie observată astăzi în romanele

¹ Vezi referințele oferite de Botheroyd, în special în „Introducerea” la *ich und er*, 1-27 și 132-140.

care aderă destul de puternic la stilul narativ convențional. Un exemplu revelator este romanul *Herzog* al lui Bellow, în care predomină o situație narativă personală:

Telefonul sună, de cinci, opt, zece ori. Herzog se uită la ceas. Rămase uluit. Era aproape șase. Ce făcuse toată ziua – Telefonul sună întruna, spărgându-i urechile. Nu voia să răspundă. Dar avea doi copii, la urma urmei [...] era tată și trebuia să răspundă. Ridică receptorul, așadar, și o auzi pe Ramona, glasul vesel al Ramonei chemându-l, prin firele telefonice ale New Yorkului, la o viață de plăceri. Și nu simple plăceri metafizice, transcendente – [...].

Te rog, Ramona, voia Moses să-i spună, ești fermecătoare, înmiresmată, senzuală, îmi place să te mîngîi – ești totul. Dar fără prelegerile astea! Pentru numele lui Dumnezeu, Ramona, termină! Dar ea continua. Herzog se uită spre tavan. Păianjenii îi foloseau ornamentele drept teren de cultură intensivă, ca pe malurile Rinului. În loc de ciorchini de struguri, de plafon atîrnau mănunchiuri de insecte prinse ca într-o carapace. Eu mi-am făcut-o cu mîna mea, povestindu-i Ramonei istoria vieții mele, cum am ajuns de la începuturile modeste la un dezastru total. Dar un om care a făcut atîtea greșeli nu-și poate permite să ignore sfaturile prietenilor săi¹.

Motivul pentru modul subtil în care referința la persoana întâi devine referință la persoana a treia este legat de faptul că prezentarea conținutului conștiinței aici, ca și în multe alte romane, are loc în absența unui narator personalizat: purtătorul conștiinței funcționează el însuși ca personaj-reflector în ale cărui gânduri, percepții și sentimente cititorul pare să aibă o viziune directă. Imediat ce marca „se gîndi el” a unui narator personalizat se lasă așteptată, conținutul gândurilor poate fi formulat atît la persoana întâi, cît și la persoana a treia. Persoana întâi corespunde reprezentării unei afirmații rostite în vorbire directă, iar persoana a treia corespunde vorbirii indirecte. Diferența dintre citatele la persoana întâi și cele la persoana a treia își pierde semnificația, totuși, atunci cînd nu este prezent nici

¹ Saul Bellow, *Herzog*, trad. de Radu Lupan, Polirom, 2004, 232 și 235.

un narator care să funcționeze ca mediator al citării indirecte. Prin urmare, în prezentarea conștiinței distincția dintre „prezentarea directă și cea indirectă a gândurilor” sau „persoana întâi” sau „a treia” în relația cu purtătorul conștiinței devine irelevantă. În aceste condiții trecerea de la o categorie la cealaltă nu mai este observată de cititor.

Neutralizarea diverselor forme de reprezentare a lumii interioare poate uneori să fie observată chiar și într-o situație narativă auctorială, deși doar cu condiția ca naratorul auctorial să se limiteze într-un astfel de fragment la relatarea gândurilor și la descrierea stărilor sufletești ale unui personaj ficțional. Următorul fragment din romanul *Femei îndrăgostite* al lui Lawrence arată sentimentele lui Gudrun pentru Gerald, care doarme alături de ea într-un han montan de undeva din Tirol:

„O dragul meu, dragul meu, jocul nu face nici măcar de tine. Tu ești un lucru minunat, crede-mă, de ce să fii folosit la un spectacol atît de slab?”

Inima i se rupea de milă și tristețe pentru el. Și concomitent gura i se strîmbă într-o grimasă de ironie batjocoritoare față de tirada ei nerostită. O, ce farsă! Se gîndi la Parnell și Katherine O'Shea. Parnell! În fond cine putea să ia în serios naționalizarea Irlandei? Cine ar putea lua în serios Irlanda politică, indiferent de ce ar face ea? Și cine poate lua în serios Anglia politică? Cine? Cui i-ar păsa cît de cît în ce mod vechea, peticită Constituție este din nou cîrpită? Cui îi mai pasă astăzi de ideile noastre naționale mai mult decît de pălăriile noastre tari? Aha, este vechea pălărie, este vechea pălărie tare!

Asta-i tot, Gerald, tînărul meu erou. În orice caz ne vom cruța oroarea de a răscoli din nou vechea ciorbă. Fii frumos, Gerald, trezește-te, convinge-mă de existența clipelor de neuitat. O, convinge-mă, am nevoie!¹.

Aici forma la persoana întâi a monologului interior sau tacit (cu sau fără ghilimele) alternează cu forma la persoana a treia a stilului indirect liber („O, ce farsă!”) și cu relatarea auctorială

¹ D.H. Lawrence, *Women in Love*, r. *Femei îndrăgostite*, trad. de Al. Dima, Univers, 1978, 496-497.

a gândurilor („Se gândi la Parnell.”). Trecerea de la timpul prezent este aproape la fel de subtilă și nemarcată ca trecerea de la referința la persoana întâi la referința la persoana a treia. Timpul trecut este timpul narativ al relatării auctoriale a gândurilor și al stilului indirect liber, iar timpul prezent este acela al monologului interior. Prezentul apare de asemenea aici în propoziții care, în conformitate cu contextul, sînt mai degrabă în stilul indirect liber decît la timpul prezent al monologului interior: „La urma urmei, cine poate lua în serios naționalizarea Irlandei?”. În astfel de propoziții, folosirea timpului prezent conferă gândului personajului formulat în cadrul său un statut similar celui al comentariului auctorial, care are pretenția că e general valabil¹. În opera lui Lawrence acest „prezent gnomic”² din cadrul stilului indirect liber apare aproape întotdeauna acolo unde viziunile politice, morale sau filosofice ale naratorului auctorial sau ale autorului coincid cu acelea ale personajului din roman.

Într-unul dintre romanele recente ale lui Max Frisch, *Montauk* (1975), alternarea referinței la persoana întâi cu referința la persoana a treia pare să fie folosită de la început pînă la sfîrșit într-o formă nemarcată, ceea ce este specific, într-un fel, fragmentelor de prezentare a conștiinței. Această formulă produce o tensiune foarte stranie între prezența unui narator la persoana întâi personalizat și situația narativă personală cu referința sa la persoana a treia, care este una și aceeași persoană cu „eu” narativ al segmentelor la persoana întâi. Acest tip de alternanță se manifestă încă de timpuriu în roman. Inițial un fel de referință pronominală este menținută în cadrul unui segment al narațiunii; variațiile ulterioare devin din ce în ce mai frecvente și aparent arbitrare, pînă cînd finalmente schimbarea are loc în cadrul aceleiași propoziții:

¹ Comparați ultimul citat din romanul *Henry Esmond* cu citatul din *Herzog* oferit anterior.

² Pentru o discuție despre sintagma „prezent gnomic”, vezi Günter Steinberg, *Erlebte Rede. Ihre Eigenart und ihre Formen in neuerer deutscher, französischer und englischer Erzählliteratur*, Göttingen, 1971, 225 ș.u.

MAX, YOU ARE A FORTUNATE MAN

spune Lynn, după ce el, pentru a nu tăcea mile și mile, mai povestește o dată cum am obținut eu apartamentul de oaspeți al lui Marlene Dietrich, în 1963¹.

Din câte se pare, autorul se străduiește să sublinieze sau să se distanțeze în mod deliberat de normele care guvernează utilizarea elementului narativ „persoană”. „Distanțarea” trebuie înțeleasă aici în sensul originar pe care Șklovski l-a dat acestui concept atunci când l-a lansat². O narațiune cu un narator personalizat folosește în mod tradițional fie referința la persoana întâi, fie referința la persoana a treia pe parcursul unei povești. Aici așteptările cititorului, bazate în primul rând pe experiența cu textele narative convenționale, rămân în mod evident nesatisfăcute. O astfel de distanțare face ca textul narativ să fie mult mai greu de înțeles, provocând atenția cititorului. În același timp, tema centrală a romanului își găsește expresie prin forma narativă: dificultățile personajului principal în legătură cu găsirea distanței față de el însuși, adică față de experiența sa momentană și față de amintirile sale privind experiențele anterioare, care ar permite găsirea unei soluții pentru problema identității pe care o întâmpină acesta:

Acum, după mai mulți ani, mă pot vedea, însă nu mă pot recunoaște: ea este în clinica Bircher Benner din Zürich, iar el merge acolo să o viziteze³.

„Eu” și „el” din această propoziție se referă la una și aceeași persoană. Autorul nu reușește, probabil pentru că nici măcar nu încearcă în mod serios, să îl schimbe pe „eu” pentru o vreme pînă la acea distanță care ar permite ca acesa să devină un „el”, așa cum se întâmplă în romanul *Henry Esmond*. Neputința

¹ Max Frisch, *Montauk*, rom. în *Montauk. Omul apare în Holocen. Barbă-Albastră*, trad. de Ondine-Cristina Dascălița, Polirom, 2004, 129-130.

² Vezi V. Șklovski, *Theorie der Prosa*, și Renate Lachmann, „Die «Verfremdung» und das «Neue Sehen» bei Viktor Šklovskij”, *Poetica* 3 (1970), 226-249.

³ Max Frisch, *Montauk*, rom. în *Montauk. Omul apare în Holocen. Barbă-Albastră*, trad. de Ondine-Cristina Dascălița, Polirom, 2004, 116.

de a ajunge la o astfel de distanțare devine din ce în ce mai evidentă prin confuzia sporită produsă de variația frenetică a referinței pronominale către finalul romanului. Această confuzie este intensificată de alte elemente narative care contribuie, la rândul lor, la distanțarea formei narative, de pildă îmbinarea formelor vorbirii directe și indirecte sau a prezentării directe și indirecte a gândirii în cadrul unei propoziții:

De exemplu, povestește că nu am fost niciodată într-un bordel¹.

Întrebarea dacă în timpul scrisului te gândești la cititor se pune în fiecare universitate. De exemplu, își zice el, nu mi i-am închipuit niciodată desculți pe cititori².

Afirmația din romanul *Numele meu fie Gantenbein* pe care am citat-o anterior, „Încerc poveștile ca pe niște haine”, este valabilă nu numai în privința conținutului poveștilor, ci și în ceea ce privește maniera în care acestea sînt narate. „Atitudinea narativă simplistă”³, prin care personajul principal al romanului *Montauk* are înainte de toate intenția de a povesti fără a inventa o poveste, este revelată sub forma unei imposibilități, inclusiv în sens naratologic.

Semnificația structurală a opoziției dintre narațiunea la persoana întâi și narațiunea la persoana a treia în conjuncție cu prezența unui narator personalizat trebuie, prin urmare, să fie luată în considerare în orice prezentare sistematică a formelor narative. Faptul că Booth ignoră această opoziție cu justificarea că este „cea mai supralicitată distincție” din naratologie se dovedește a fi o greșeală.

Problemele naratologiei care au fost puse de narațiuni-le la persoana întâi din literatura modernă au fost doar schițate în acest capitol și nu pot fi tratate exhaustiv în cadrul acestui studiu. Faptul că această formă narativă presupune o fascinație aparte nu numai pentru critic, ci și pentru autor este confirmat

¹ *Ibid.*, 84-85.

² *Ibid.*, 109.

³ *Ibid.*

în cele din urmă, dar nu în ultimul rînd de gestul defensiv al lui Beckett din ultimul dintre romanele sale la persoana întîi. Aici experimentul cu această formă narativă este dus la extremă:

Însă gata cu această blestemată persoană întîi, chiar am mers prea departe cu ea. Voi ajunge să-mi pierd profunzimea dacă nu sînt atent¹.

Cîteva aspecte suplimentare ale narațiunii la persoana întîi vor fi prezentate în relație cu descrierea cercului tipologic din Capitolul 7.

¹ Samuel Beckett, *Molloy. Malone Dies. The Unnamable*, Londra, 1959, 345.

5. Opoziția „perspectivă”: perspectivă internă – perspectivă externă

Nu mai este o figură care se apleacă și se uită pe fereastră, căutînd o amintire – nu aceasta este imaginea sugerată de cartea lui Henry James. Este mai degrabă ca și cum cititorul însuși ar fi la fereastră și ca și cum fereastra s-ar deschide exact în adîncimile existenței conștiente a lui Strether. Putem vedea energia percepției și a discernămintului acestuia în plină acțiune.

(Percy Lubbock despre romanul *Ambasadorii*,
în *The Craft of Fiction*)

5.1. Relația opoziției „perspectivă” cu opoziția „persoană”

Opoziția „perspectivă” și opoziția „persoană” au în comun problema punctului de vedere din care este narat sau perceput un anumit lucru. Diferența dintre acestea se găsește la nivelul consecințelor care derivă din alegerea punctului de vedere. Aspectul în legătură cu care persoana ne atrage atenția este identitatea sau non-identitatea spațiului în care sînt localizați naratorul și punctul său de vedere și a celui în care se află personajele. Acest lucru are implicații legate în special de baza existențială și de motivația actului narativ. Ele sînt decisive pentru problema „credibilității” lucrurilor care au fost narate. Opoziția „perspectivă”, pe de altă parte, presupune controlul procesului apercptiv pe care cititorul îl realizează pentru a obține o imagine perceptuală concretă a realității ficționale. Pe lîngă această reglare a percepției realității ficționale și a orientării spațio-temporale a cititorului în această lume, conceptul „perspectivă” influențează, de asemenea, alegerea anumitor zone și întîmplări din lumea ficțională în vederea prezentării.

Opoziția „perspectivă” face distincția între perspectiva internă și cea externă. Perspectiva internă predomină atunci când punctul de vedere din care lumea narată este percepută sau reprezentată se găsește în interiorul personajului principal sau în centrul întâmplărilor. În consecință, perspectiva internă se găsește în forma cvasi-autobiografică a narațiunii la persoana întâi, în romanul epistolar, în monologul interior autonom și acolo unde situația narativă actorială predomină într-o narațiune.

Perspectiva externă predomină atunci când punctul de vedere din care lumea narată este percepută sau reprezentată este localizat în afara personajului principal sau la periferia întâmplărilor. Textele narrative din cadrul unei situații narrative auctoriale și cele cu un narator la persoana întâi periferic (*Și tu vei fi țărână, Lord Jim*) intră în această categorie¹.

Cum se întâmplă de obicei, în procesul clasificării anumite probleme apar în punctele de tranziție. Romanul *Lord Jim* al lui Conrad, cu naratorul său la persoana întâi periferic, Marlow, deja a depășit limita în direcția perspectivei externe, pentru că Jim este în mod limpede personajul principal al romanului. În *Inima întunericului*, totuși, naratorul la persoana întâi, Marlow, poate să fie privit într-un fel ca un adevărat personaj principal. Aflându-se în centrul întâmplărilor, acesta domină povestea într-o măsură mai mare decât domnul Kurz. Prin urmare, perspectiva internă pare să predomine în lectura pe care o facem noi romanului *Inima întunericului*. Probleme similare apar în punctul de tranziție de la situația narativă actorială cu perspectivă externă la cea cu perspectivă internă. Pasajele care prezintă o viziune din interior, gândurile și emoțiile personajelor în stil indirect liber, pot apărea într-un cadru al situației narrative auctoriale. Apariția extinsă a acestui fel de pasaje poate conduce temporar la apariția unei perspective interne.

¹ Opoziția lui Brooks și Warren, „analiză interioară a întâmplărilor” – „observație exterioară a întâmplărilor”, se apropie destul de mult de opoziția mea „perspectivă internă – perspectivă externă”, în timp ce a doua distincție a acestora, „naratorul care este personaj în poveste” și „naratorul care nu este personaj în poveste”, coincide în mare măsură cu opoziția „persoană” din teoria mea. Totuși, opoziția „mod” lipsește din schema lor. Vezi C. Brooks și R.P. Warren, *Understanding Fiction*, 660.

Reflecțiile recurente ale eroinei din romanul *Emma* al lui Jane Austen ilustrează acest fenomen. Retragera naratorului auctorial și creșterea simultană a dimensiunilor scenelor dialogate și a pasajelor cu prezentare scenică în care punctul de vedere pare să fie localizat în centrul întâmplărilor pot, la rîndul lor, să conducă la o perspectivă internă, așa cum se întâmplă în povestirea *The Killers (Asasinii)* a lui Hemingway. Situațiile de acest gen pot depinde și de înclinația cititorului particular. Un cititor își poate orienta imaginea proprie asupra întâmplărilor narate fie în funcție de un punct de vedere imaginar de pe scena întâmplărilor, fie în funcție de vocea naratorului auctorial care încă e audibilă aici. În primul caz, acesta își imaginează întâmplările ficționale dintr-o perspectivă internă, iar în cel de-al doilea dintr-una externă.

În esență, opoziția perspectivă internă – perspectivă externă servește la descrierea modului în care înțelegerea cititorului legată de lucrurile narate este reglată prin intermediul categoriilor de percepție spațiale și temporale. Perspectiva internă reflectă o anumită afinitate cu clasa perceptuală a spațiului, iar cea externă cu aceea a timpului. În consecință, perspectivizarea în sens spațial devine mai importantă în cazul perspectivei interne decît într-acela al perspectivei externe. Relația dintre persoane și lucruri în spațiu și observația sau descrierea lor dintr-un punct de vedere fix au semnificații sporite ca informații pentru cititor. De asemenea, limitarea cîmpului de cunoaștere sau de experiență al personajului narator și al celui reflector (punct de vedere limitat) are, la rîndul ei, importanță și semnificații sporite. Perspectiva externă, pe de altă parte, este mai strîns legată de narațiune ca artă temporală, adică relațiile spațiale dintre persoane și lucruri și limitele cîmpului cognitiv al naratorului nu sînt, de regulă, tematice sau rămîn subordonate schemei de tip „și apoi” care domină maniera narativă.

Cu alte cuvinte, doar în cazul perspectivei interne devine perspectivizarea semnificativă din punct de vedere semiotic. Relațiile spațiale și limitarea perceptuală a cunoașterii legate de lumea narată devin mai semnificative pentru cititor. În acest sens, contrastul dintre perspectivism și aperspectivism este de asemenea inclus în opoziția perspectivă internă-perspectivă externă.

Distincția dintre punctul de vedere al „cunoscătorului” (al subiectului percepției) și acela al „povestitorului”¹ este alt aspect important al narațiunii implicat în problema perspectivei. Această distincție prezintă rareori dificultăți în relație cu o perspectivă internă, întrucât este aplicabilă doar formei cvasi-autobiografice a narațiunii la persoana întâi. În acest caz, este echivalentă cu distincția dintre eul narator („povestitorul”) și eul care trăiește („cunoscătorul”). Este adesea mai dificil, totuși, să trasăm o linie de demarcație între cei doi într-o narațiune dominată de perspectiva externă. Aschenbach din romanul lui Thomas Mann *Moarte la Veneția* este „cunoscătorul” pentru cea mai mare parte a reprezentării lumii interioare și exterioare. Totuși, punctul său de vedere nu coincide întotdeauna cu acela al „povestitorului”, al naratorului auctorial. Mai precis, aceste două viziuni sînt din ce în ce mai divergente pe parcursul narațiunii, punînd cîteva probleme dificile pentru cel interesat de interpretare.

Aici trebuie inclus conceptul de „focus”, pentru că acesta poate probabil să ofere un mijloc de descriere a fenomenelor de acest fel într-un mod mai concret. Focalizarea unei părți a realității reprezentate ghidează atenția cititorului înspre elementul tematic cel mai important al narațiunii sau al unei părți a acesteia. Prin urmare, „focus”-ul poate fi definit ca o subliniere a unui anumit aspect tematic prin intermediul perspectivei narative. De exemplu, focalizarea intensă a prezentării unei camere ghidează atenția cititorului către semnificația tematică a relațiilor spațiale dintre persoanele și lucrurile din acea cameră. Mutarea părții principale a prezentării fie către eul narator, fie către eul care trăiește într-o narațiune la persoana întâi trebuie, de asemenea, înțeleasă ca o formă de focalizare. Aceasta este evidentă și în perspectiva externă – probabil în relație cu o situație narativă auctorială – dacă atenția cititorului este orientată temporar mai mult asupra procesului narativ decît asupra întîmplărilor narate. În același mod, predominanța episodică a unui personaj secundar dintr-o scenă este un fel de focalizare. Atunci cînd un narator auctorial, folosindu-se de privilegiul

¹ Vezi subcapitolul 1.1.

omniscienței, oferă o viziune interioară în spațiul gândurilor și sentimentelor unui personaj, această tehnică este, de asemenea, o formă de focalizare. Ea este adesea folosită pentru reglarea simpatiilor cititorului față de personaje. În sfârșit, focalizarea poate fi observată în prezentarea conștiinței. Focalizarea unui personaj-reflector și implicit a cititorului poate fi orientată în mod special fie către percepția întâmplărilor din lumea exterioară, fie către propria lume interioară. Focalizarea prezentării conștiinței lui Stephan Dedalus în episodul „Proteus” din romanul *Ulise* este orientată predominant către întâmplările din mintea lui Stephen, în timp ce focalizarea redării conștiinței lui Leopold Bloom în episodul „Lestrygonii” din același roman este orientată predominant către întâmplările din lumea exterioară, și anume către ceea ce percepe Bloom în plimbarea sa prin Dublin¹.

Accentuarea acestui concept de „focus” diferă cumva de conceptul mai amplu de „focalizare” al lui Genette. Focalizarea lui Genette² coincide în esență cu conceptul de „perspectivă” pe care l-am dezvoltat anterior. Dintre cele trei tipuri de focalizare pe care le distinge Genette, „focalizarea internă” (exemplul lui Genette: romanele *Ambasadorii* și *Ce știa Maisie* ale lui Henry James) corespunde perspectivei interne; celelalte două tipuri de focalizare ale lui Genette sînt „focalizarea zero” și „focalizarea externă”. Cea dintîi implică omnisciența din partea unui narator auctorial, în timp ce focalizarea externă este ilustrată de povestirea *Asasinii* a lui Hemingway, care este prezentată în primul rînd în manieră scenică sau dramatică³. Din punctul de vedere al lui Genette, distincția dintre „Cine vede?” și „Cine vorbește?” nu este un aspect al focalizării, ci unul al vocii și al modului⁴.

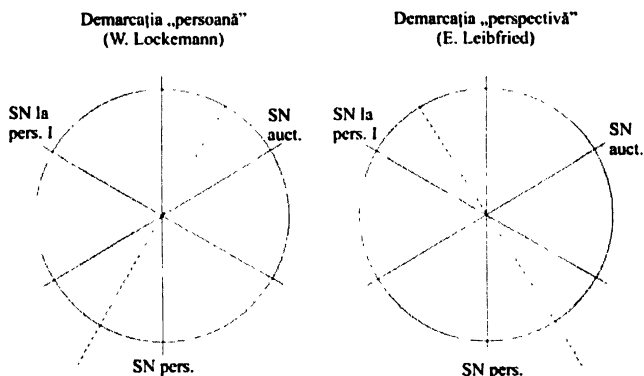
¹ Vezi Joyce, *Ulysses*, Harmondsworth, 1969, 42 ș.u. și 150 ș.u..

² Pentru o comparație critică detaliată a lucrării *Narrative Discourse* a lui Genette cu lucrarea mea *Theorie des Erzählens*, vezi D. Cohn, „The Encirclement of Narrative, On Franz Stanzel's *Theorie des Erzählens*”, mai ales 160 ș.u. și 174 ș.u.

³ Mieke Bal a demonstrat în mod convingător faptul că „focalizarea zero” a lui Genette și „focalizarea externă” sînt variante ale uneia și aceleiași prezentări cu perspectivă externă. Vezi „Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit”, *Poétique* 29 (1977), 113 și 212 ș.u.

⁴ Vezi G. Genette, *Narrative Discourse*, 186 și 212 ș.u.

Două teorii care dispută necesitatea unei distincții între persoană și perspectivă cu referire explicită la versiunea originală în limba germană a lucrării *Situațiile narative* ar trebui discutate de asemenea în acest context. Lockemann neagă posibilitatea unei separări a celor două aspecte narative – persoană și perspectivă. Pentru el, la fel ca pentru Hamburger, singura distincție fundamentală este aceea dintre narațiunea la persoana a treia și narațiunea la persoana întâi, inclusă aici sub forma opoziției „persoană”. În opinia lui Lockemann, situația narativă auctorială și situația narativă personală nu sînt două forme narative distincte, în ciuda diferențelor de la nivelul perspectivei. Cea dintîi e caracterizată în sistemul meu prin perspectiva externă, iar cea de-a doua prin predominanța perspectivei interne¹.



În timp ce Lockemann încearcă să subordoneze opoziția „perspectivă” opoziției „persoană”, Leibfried încearcă să subordoneze opoziția „persoană” opoziției „perspectivă”. Scopul contrastant al acestor două teorii este în modul cel mai limpede vizibil în critica acestor autori legată de situația narativă personală. Leibfried recunoaște situația narativă personală doar ca pe o variantă a celei auctoriale, ambele distingîndu-se prin referința pronominală la persoana a treia². Propriu-zis, această divergență

¹ Vezi W. Lockemann, „Zur Lage der Erzählforschung”, *GRM*, N.F. 15 (1965), 81-82.

² Vezi E. Leibfried, *Kritische Wissenschaft vom Text*, 244.

a opiniilor nu este o contradicție în sensul principiilor generale, ci mai degrabă rezultatul logic al unor puncte de plecare diferite. Lockemann și Leibfried se folosesc de un punct de plecare care se bazează îndeosebi pe o singură opoziție, a persoanei în cazul lui Lockemann și a perspectivei în cazul lui Leibfried. Sistemele lor de clasificare sînt, prin urmare, mai puțin exacte în funcțiile lor definitorii decît sistemul triadic prezentat aici. Nu există nici o dificultate fundamentală care să împiedice reducerea sistemului triadic la unul mai puțin diferențiat precum cel al lui Lockemann sau Leibfried. O astfel de revizuire ar conduce totuși la o limitare semnificativă a utilității sistemului pentru interpretare¹.

5.2. Perspectiva și prezentarea spațiului

În *Laokoon*, Gotthold Ephraim Lessing demonstrează că adevăratul subiect al literaturii, îndeosebi al celei în proză, este acțiunea². Ca artă temporală, dimensiunea sa specifică este succesiunea întîmplărilor. Prezentarea vie a spațiului, adică juxtapunerea spațială a lucrurilor într-o narațiune, necesită un efort suplimentar, de care nu este nevoie în narațiunea acțiunilor succesive, pentru a depăși înclinația inerentă către temporalitate a narațiunii³. În timp ce ordonarea temporală a întîmplărilor este

¹ Desigur, distincția teoretică dintre „persoană” și „perspectivă” nu este o condiție *sine qua non* a înțelegerii acestor fenomene, însă acutizează percepția asupra lor și facilitează discuția despre ele. Astfel, Françoise van Rossum-Guyon, în *Critique du roman* (Paris, 1970) ajunge la cîteva idei foarte interesante și bine fondate legate de ceea ce ea numește „Perspectiva narativă” (capitolul III), fără a discuta conceptele de „persoană” și „perspectivă”. Principalul său interes, totuși, este forma narativă la persoana a doua (*vous*) din opera *La Modification* a lui Michel Butor, a cărei clasificare în opoziția mea dintre forma la persoana întîi și forma la persoana a treia ar crea dificultăți dacă nu am considera-o o variantă a formei la persoana întîi, chiar dacă una semnificativă.

² G.E. Lessing, *Laokoon*, Zürich 1965.

³ Încă din 1945 Joseph Frank a recunoscut tendința către forma spațială drept deviație inovatoare de la forma dominată temporal a narațiunii convenționale: „Spatial Form in Modern Literature”, *Sewanee Review*

o condiție necesară a actului narației, perspectivizarea unui spațiu ficțional nu are loc după legile proprii – aceasta necesită un efort suplimentar. Reprezentarea narativă a spațiului are într-adevăr tendință „naturală”, altfel spus condiționată generic, către aperspectivism, la fel cum reprezentarea cinematografică a spațiului prezintă o tendință „naturală” către perspectivism¹. Fiecare gen al artei, fiecare mediu poate, desigur, să depășească această tendință inerentă, însă asta necesită întotdeauna mai multă atenție atât din partea emițătorului, cât și din cea a

53 (1945). Acest eseu a stîrnit o discuție amplă, îndeosebi în critica americană. Vezi Jeffrey R. Smitten și Ann Daghistany, *Spatial Form in Narrative*, Ithaca și Londra, 1981. Lucrările germane privind prezentarea spațiului în roman sînt orientate în primul rînd conținutist-tematic; (vezi H. Meyer, „Raum und Zeit in Wilhelm Raabes Erzählkunst”, *DVjs* 27 (1953), 237-267; B. Hillebrand, *Mensch und Raum im Roman*, München 1971; A. Ritter (ed.), *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*, Darmstadt 1957; și G. Hoffmann, *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit*, Stuttgart 1978. Ceea ce rămîne de făcut este stabilirea unei relații între ambele aspecte ale prezentării spațiale, așa cum a încercat deja Hoffmann, în cartea sa cuprinzătoare despre romanul anglo-american.

¹ Vezi capitolul 4, p. 143, nota 1, unde este oferită o bibliografie despre teoriile narative care iau în considerare filmologia. Se trece sub tăcere aici faptul că filmul reprezintă o formă mixtă de artă a spațiului și a timpului. Comparația cu mediul film se face aici mai ales în privința reprezentării spațiale. O comparație în detaliu a ambelor medii ar trebui desigur să ia în considerare și efectul literarizării filmului, prin care aceste deosebiri sînt parțial eliminate din nou. Horst Meixner enumeră următoarea „mostră literar-tehnică”, preluată din film: „Fabula, metaforica în forma montajului atracțiilor, integrarea trecutului ca *flash-back*, tipizarea personajelor (de exemplu, bun-rău), tehnica legării acțiunii interne de cea din cadrul narativ, autoreprezentarea mediului în mediu (film în film, de exemplu în *Tartuffe* al lui Murnau), naratorul raisonneur, mai tîrziu multiperspectivismul (de exemplu în *Totul despre Eva*), leitmotivele, monologul interior sub forma vocilor din *off*, deplasarea nivelurilor temporale (de asemenea, prin voci din *off*), discursul indirect liber și perspectivismul alienării (desfășurat teoretic la Pasolini), în fine autorefectarea mediului (de exemplu în *Blow up*, *Roma*, *Noapte americană*). În cadrul acestei literarizări, pretențiosul film a atins totuși nivelul tehnicii narative de pe la 1950. Preluarea tehnicilor narative din domeniul literar a făcut din filmul narativ un «Frate al romanului». Horst Meixner, „Filmische Literatur und literarisierte Film”, în: *Literaturwissenschaft – Medienwissenschaft*, 36.

receptorului. În general, perspectivizarea literară nu se străduiește să atingă acuitatea vizuală a perspectivizării din artele grafice, din moment ce perspectivizarea narativă nu urmărește de regulă să descopere și să prezinte relațiile spațiale dintre obiecte, ci, mai degrabă, să selecteze obiectele reprezentate în funcție de importanța lor semiotică și să accentueze semnificația atașată anumitor obiecte. Spațiul narat, așa cum a arătat Roman Ingarden, este întotdeauna o „structură schematică” doar parțial determinată. Acesta conține numeroase „zone de nedeterminare”¹ care sînt spații goale pentru cititor. Realizarea (sau „concretizarea”) acestora este lăsată în mare măsură la latitudinea imaginației cititorului. Tocmai în cazul perspectivizării spațiale a scenei narative aceste zone de nedeterminare sînt foarte numeroase, punînd adesea probleme de interpretare destul de dificile. Spațiul narat este în mod frecvent nedeterminat, în timp ce filmul, un mediu mai puternic orientat spațial decît romanul, oferă o determinare aproape totală a lumii reprezentate. Ar fi greșit să privim această caracteristică drept dezavantaj al mediului literar; dimpotrivă, această proprietate determinată generic poate fi văzută ca un avantaj. Experiența lui John Fowles legată de ecranizarea romanelor sale a condus la o conștientizare a avantajului relativei nedeterminări a obiectelor narate în comparație cu determinarea lor din film:

Sînt sute de lucruri pe care un roman le poate face, însă cinematografia nu le poate face niciodată. Cinematografia nu poate descrie trecutul foarte precis, nu poate face digresiuni și, mai presus de toate, nu poate exclude. Acesta este un lucru extraordinar în cinematografie – trebuie să ai un anumit scaun, un anumit decor. Într-un roman poți lăsa toate aceste lucruri la o parte. Tot ce oferi este un pic de dialog. Acesta este lucrul negativ pe care realizatorii de film nu îl conștientizează niciodată. Nu trebuie să „amenajezi” întreaga scenă.

¹ Vezi Roman Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Tübingen, 1968, mai ales 12, 49 ș.u., 250 ș.u., 300 ș.u., 409 ș.u., precum și *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen, 1972, 261 ș.u.; vezi și „Konkretisation und Rekonstruktion”, în: *Rezeptionsästhetik*, München, 1975, 44 ș.u.

Plăcerea scrierii romanelor vine tocmai din ceea ce excluzi pe fiecare pagină, în fiecare propoziție¹.

Din momentul emiterii teoriei lui Ingarden referitoare la zonele de nedeterminare din literatură și din cel al dezvoltării ei de către Wolfgang Iser și alți câțiva critici germani, naratologia a început recent să examineze mai amănunțit această problemă. În Rusia, Boris Uspenski și-a dedicat lucrarea *Poetica compoziției* unei studii comparativ al perspectivizării în literatură și pictură². Ca prim rezultat al acestor investigații, putem afirma că pentru evaluarea apartenenței la spațiul narat este necesară o normă diferită de aceea care poate fi aplicată prezentării spațiului într-o pictură sau într-un film. Diferența trebuie să fie luată în considerare de către cititor, de exemplu, prin hotărîrea legată de semnificația care trebuie atribuită faptului că o anumită scenă sau un anumit cadru sînt prezentate fie foarte detaliat, fie schematic. Importanța teoriei omisiunii a lui Hemingway pentru narațiune devine evidentă doar în lumina nedeterminării specifice genului care corespunde textului literar³. Disponibilitatea cititorului de a accepta structura schematică a lumii ficționale este probabil legată de faptul că selecția și reducerea informațiilor pe care le avem la dispoziție este parte a proceselor noastre perceptive de zi cu zi. Aldous Huxley discută acest aspect în cartea *Porțile percepției*⁴. În ultima vreme psihologia percepției

¹ Daniel Halpern și John Fowles, „A Sort of Exile in Lyme Regis”, *London Magazine*, martie 1971, 46-47. Vezi și F.K. Stanzel, „Die Komplementärgeschichte”, în: *Erzählforschung* 2, 245.

² Vezi B. Uspenski, *A Poetics of Composition*, 76-80.

³ Vezi Ernest Hemingway, *A Moveable Feast*, Harmondsworth, 1966, 58: „[...] noua mea teorie că ai putea omite orice, dacă ai ști că ai omis, iar partea omisă ar face povestea mai puternică, iar pe oameni i-ar face să simtă ceva mai mult decît au înțeles”. Vezi și R. Winkler, *Lyrische Elemente in den Kurzgeschichten Ernest Hemingways*, disertație, Erlangen 1967, 72 ș.u. După intrarea cărții la tipar a mai apărut: Gerhard Hoffmann, *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit*, Stuttgart 1978.

⁴ Aldous Huxley, *The Doors of Perception*, Harmondsworth, 1963, 20. Huxley se referă mai întîi la teoriile lui C.D. Broad, apoi continuă: „Pentru a face posibilă supraviețuirea biologică, Mind at Large trebuie trecut prin valva reductoare a creierului și a sistemului nervos [...] Pentru a formaliza și a exprima conținutul acestei conștientizări reduse,

a fost preocupată de această problemă. Robert E. Ornstein, printre alții, ajunge la concluzia că organele noastre senzoriale trebuie să fie tratate nu ca niște ferestre deschise către lume, ci, mai degrabă, ca un sistem pentru reducerea informațiilor care ne permite să ne concentrăm asupra acelor impresii și informații care sînt importante pentru supraviețuirea noastră biologică și psihologică.¹ Astăzi cunoaștem o parte dintre factorii biologici și psihologici care controlează această reducere de la nivelul percepției noastre asupra realității. Însă ce criterii determină selecția informațiilor pe parcursul prezentării literare a realității? Probabil că nu se va putea găsi niciodată un răspuns definitiv pentru întrebarea aceasta, din moment ce legile care guvernează conștiința creatoare nu pot fi stabilite în mod absolut. Este posibil, totuși, să descriem și să analizăm rezultatele procesului literar de selecție sau ale schematizării ficționale a realității, așa cum este aceasta reflectată în textul narativ².

5.2.1. Două modele ale prezentării spațiului în narațiune

Schematizarea și selecția „conținutului” spațiului ficțional sînt cel mai evidente în descrierile interioarelor clar delimitate care funcționează drept cadru pentru întâmplările ficționale. O primă încercare de a sorta în linii mari aceste descrieri spațiale din ficțiune în funcție de gradul lor de schematizare perspectivală are ca rezultat două tipuri de descriere: textele cu prezentare spațială în mod distinct perspectivală și textele cu prezentare

s-au inventat și reelaborat la nesfîrșit aceste sisteme-simbol și filosofii implicite pe care le numim limbaje”. Interesul lui Huxley nu se orientează însă către consecințele teoretico-literare ale acestui fapt, ci către întrebarea cum s-ar putea obține pe căi derivate (*bypasses*) o ocolire a „valvei reductoare” (*reducind valve*) și prin aceasta o extensie a conștiinței.

¹ Vezi Robert E. Ornstein, *The Psychology of Consciousness*, San Francisco, 1972, 19-42.

² E.M. Forster a atras deja atenția asupra acestui aspect: „Ei bine, în ce sens diferă populațiile din ficțiune de cele reale? [...] nu au nevoie să aibă glande, de pildă, în timp ce toate ființele umane au glande”, *Aspects of the Novel*, New York, 1927, 81.

spațială aperspectivală. Exemple corespunzătoare primului tip pot fi găsite în primul rînd în romanele în care naratorul se limitează îndeosebi la o descriere obiectivă a cadrului unei scene. Atunci cînd o asemenea abordare este executată foarte strict, ea este de regulă denumită tehnică de tip *camera eye*. Aceasta poate fi găsită în operele lui Hemingway, Dos Passos, Christine Brooke-Rose și, desigur, în *Nouveau Roman*. Este deosebit de pronunțată în romanul *Gelozia* al lui Robbe-Grillet. Atunci cînd o situație narativă personală predomină, perspectivizarea relativ strictă nu are loc printr-un *camera eye* impersonal, ci mai degrabă prin conștiința unui personaj-reflector cum e Stephen din *Portret al artistului în tinerețe* al lui Joyce. În citatul următor, Stephen e convocat de directorul școlii iezuite pe care o urmează pentru a discuta o problemă foarte delicată, și anume posibilitatea ca Stephen să intre în ordin. Pentru această discuție directorul s-a așezat în fața ferestrei într-un asemenea mod, încît Stephen putea identifica doar conturul chipului său, nu și expresia facială. Fixarea perspectivală a liniei Stephen-director-ferastră care funcționează ca un cadru contribuie substanțial la definirea tematică a acestei scene, pe care cititorul o percepe din poziția lui Stephen în interiorul camerei:

Directorul stătea în cadrul ferestrei, cu spatele la lumină, cu un cot rezemat de oblonul cafeniu, iar pe cînd vorbea și zîmbea, legănînd și încolăcind încet șnurul draperiei, Stephen sta în fața lui, urmărind în treacăt cu privirea cum pierea lumina lungii zile de vară deasupra acoperișurilor sau cum se mișcau încet și dibaci degetele preoțești. Fața preotului era pe de-a-ntregul în umbră, dar lumina ce pălea îndărătul-i îi atingeă tîmplele adînc scobite și curbele craniului. Iar cu auzul, Stephen urmărea accentele și intervalele vocii preotului pe cînd îi vorbea grav și cordial despre subiecte indifferente: despre vacanța care tocmai se terminase, despre colegii de-ale ordinului în străinătate, despre transferuri de-ale profesorilor. Vocea gravă și cordială curgea firesc și lesnicios, iar în pauze Stephen se simțea dator s-o facă a se porni iarăși, prin întrebări respectuoase. Știa că ce-i spunea preotul nu era decît o introducere și mintea lui aștepta urmarea¹.

¹ J. Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, r. *Portret al artistului în tinerețe*, trad. de Frida Papadache, Univers, București, 1987, 209.

Selectarea și accentuarea anumitor detalii ale arsenalului concret al scenei sînt intenționate, la fel ca perspectivizarea puternică a scenei, a camerei și a poziției personajelor unele în relație cu celelalte. Prin intermediul alinierii speciale a observatorului (Stephen), a celui observat (directorul iezuit) și a ferestrei luminoase, conturul trasat cu acuitate al capului preotului iezuit funcționează ca un comentariu implicit asupra problemei abstenenței în viața ordinului („lumina ce pălea îndărătu-i îi atingea tîmplele adînc scobite și curbele craniului”). Perspectivizarea accentuează de asemenea contrastul dintre întunericul din fața chipului directorului, pe care privirea lui Stephen nu îl poate străpunge și lumina de dincolo de fereastră, unde o zi frumoasă de vară e pe sfîrșite. Acest contrast dintre lumea exterioară strălucitoare, veselă și atmosfera gravă, mohorîtă din camera preotului este intensificat la sfîrșitul întîlnirii. După ce a fost condus la ieșire de către director și după ce a părăsit clădirea, Stephen vede un grup de tineri care se plimbă pe străzi, cîntînd și dansînd pe muzica unui acordeon¹. Perspectivizarea accentuată a scenei din camera directorului din punctul de vedere al lui Stephen are ca efect și omisiunea detaliilor referitoare la îmbrăcămintea personajelor și la mobila din încăpere. Din moment ce selecția are loc aici în conștiința personajului-reflector Stephen, fiecare detaliu care trece prin acest filtru al conștiinței capătă importanță sporită pentru această situație. În ecranizarea aceleiași scene, cel mai probabil ar apărea și alte detalii în imagine, precum mobila din cameră sau un anumit amănunt al hainei preoțești. Această determinare concretă mai accentuată a scenei dintr-un film face, totuși, ca privitorului să-i fie greu să selecteze ceea ce este cu adevărat semnificativ, în cazul în care acele elemente esențiale nu sînt subliniate prin intermediul camerei, de pildă printr-un *close-up*. În narațiunea literară tocmai prin reducerea și selecția detaliilor se realizează accentuarea lor semiotică. Valoarea lucrurilor selectate crește atunci cînd alegerea detaliilor este făcută prin intermediul perspectivizării trăite imediat, adică prin percepția unui personaj-reflector precum Stephen.

¹ *Ibid.*, 215.

Procesul este foarte diferit atunci cînd camera și poziția personajelor în spațiu sînt prezentate în strînsă legătură. O comparație a prezentării aperspectivale a discuției din capitoul 44 al romanului *Casa umbrelor* al lui Dickens și conversația lui Stephen cu directorul pune în evidență diferențele semnificative. Naratorul la persoana întîi din romanul *Casa umbrelor*, Esther Summerson, este chemat în cameră de către protectorul său Jarndyce pentru o discuție; imediat după aceasta ea primește o scrisoare de la el care conține o cerere în căsătorie. În povestirea lui Esther despre acest incident și despre întîlnirile ulterioare nu există nici o aluzie legată de o perspectivizare a camerei și de relația spațială dintre cele două personaje:

În dimineața următoare tutorele meu m-a chemat în camera sa, iar atunci i-am spus ceea ce rămăsese nepovestit din noaptea trecută. Nu era nimic altceva de făcut, a zis el, decît să păstrăm secretul [...]

Cînd am intrat în bucătărie în dimineața următoare, l-am găsit pe tutorele meu exact ca de obicei, la fel de sincer, de deschis și de relaxat. Cum nu era nimic forțat în comportamentul lui (sau cel puțin așa mi s-a părut mie), nu a fost nici într-al meu. M-am văzut cu el în repetate rînduri în cursul dimineții aceleia, cînd nu mai era nimeni de față; și am crezut că îmi va vorbi despre scrisoare; însă nu a spus o vorbă¹.

Acest episod nu este transmis printr-un personaj-reflector, ca în romanul *Portret al artistului în tinerețe*, ci prin naratorul la persoana întîi, un personaj-narator. Această diferență este importantă. *Telling*, relatarea unui narator, are de regulă o anumită afinitate cu aperspectivismul, în timp ce *showing*, prezentarea scenică și personală prin intermediul unui personaj-reflector, are o afinitate cu perspectivismul. O corespondență între opoziția „perspectivă” și opoziția „mod” este aici destul de evidentă. Natura artei temporale are valoare mai puternică în narațiune atunci cînd un personaj-narator este prezent și cînd perspectiva externă predomină; pe de altă parte, aceasta este mai slabă atunci cînd un personaj-reflector și perspectiva interioară predomină.

¹ Dickens, *Bleak House* (r. *Casa umbrelor*), Harmondsworth, 1974, 663 și 669.

Dacă încercăm să facem o schiță a unei camere descrise în ficțiune, vom obține un test destul de fiabil pentru distingerea prezentării spațiale perspectivele și aperspectivele. Într-o narațiune predominant perspectivă, interiorul unei camere nu e niciodată descris într-o asemenea manieră încât să putem face o schiță grafică a acesteia, chiar dacă cititorului i se oferă un inventar mai mult sau mai puțin complet al obiectelor din încăpere. Citatul următor din romanul lui Trollope *Turnurile din Barchester* este un exemplu tipic de descriere a unui interior în romanul victorian. Doi demnitari eclesiastici din Barchester, domnul Grantly și domnul Harding, fac prima lor vizită la domnul Proudie, noul episcop de Barchester, deși oarecum fără tragere de inimă, pentru că nu sînt total de acord cu înfîlnirea:

Preasfinția sa era acasă și cei doi vizitatori au fost poștiți prin holul obișnuit în binecunoscuta cameră unde obișnuise să stea bunul episcop bătrîn. Mobila fusese cumpărată la o licitație și fiecare scaun și masă, fiecare raft de cărți de pe perete și fiecare pătrat de pe covor le erau la fel de bine cunoscute ca propriile lor dormitoare. Cu toate acestea, au simțit imediat că sînt străini acolo. Mobila era în mare parte aceeași, dar locul fusese transformat cu totul. Fusese adusă o canapea nouă, o bizarerie oribilă de creton, deosebit de neprețioasă și aproape nereligioasă; un asemenea obiect nu stătuse niciodată în biroul vreunui cleric decent care să ocupe o funcție cît de cît însemnată în biserica anglicană. [...] Prietenii noștri l-au găsit pe dr. Proudie așezat pe scaunul bătrînului episcop, foarte arătos în stola sacerdotală, nou-nouță; l-au găsit de asemenea pe domnul Slope, în picioare, pe covorașul din fața căminului, nerăbdător, sigur pe sine, așa cum stătea pe vremuri arhidiaconul însuși; pe canapea au găsit-o însă și pe doamna Proudie, o inovație pentru care degeaba s-ar fi căutat un precedent în toate anele episcopiei din Barchester¹.

Acest fragment este deosebit de relevant, pentru că o cameră și mobilierul acesteia sînt plasate în punctul central al narațiunii. Schimbările pe care le-au făcut noul episcop și soția sa în camera de primire a reședinței episcopului atrag imediat

¹ Anthony Trollope, *Barchester Towers*, r. *Turnurile din Barchester*, trad. de Al.-D. Grigorescu, Ed. Eminescu, 1987, 35-36.

atenția vizitatorilor. Aceștia descoperă noua sofa – o bizarerie oribilă de creton – deosebit de grosolană. Nu e rostit, totuși, nici un cuvânt despre locul acestui articol de mobilier. Cititorului i se oferă un inventar destul de cuprinzător al mobilierului din cameră, însă nu apare nici o referire la modul în care acesta este aranjat. Concretizarea acestei încăperi în imaginația cititorului este posibilă numai în măsura în care se presupune că aranjarea mobilei în cameră respectă probabil designul unei camere de primire tipic victoriene. Se pare că cititorului ar fi trebuit să-i fie familiar acest design, la fel cum sînt cei doi vizitatori care privesc salonul ca pe o „cameră binecunoscută”. În orice caz, relațiile spațiale constituie o zonă nedeterminată pentru cititorul modern, din moment ce textul narat însuși nu cuprinde nici o referire la acest plan. Propriu-zis, cititorului acestui fragment nici măcar nu i se cere să se orienteze în cameră „la stînga”, „la dreapta”, „în fața”, „în spatele”, „vis-à-vis” etc. Acest lucru are consecințe importante pentru tipul de imagine mentală pe care cititorul și-o face în relație cu spațiul narat. Acesta află un număr de judecăți referitoare la gustul și valoarea unei anumite aranjări a mobilierului, însă nu ajunge la nici o impresie concretă, la nici o percepție trăită legată de încăperea însăși. Articolele de mobilier au o funcție similară aceleia a obiectelor de decor de pe scenă. Scaunul episcopului este locul din care episcopul încearcă să conducă lumea din Barchester, iar canapeaua este locul din care doamna Proudie încearcă, la rîndul ei, să o conducă. Cititorul atent probabil că anticipează deja conflictele dintre aceste două poziții de putere. Unde își are locul capelanul, domnul Slope, în această confruntare de forțe? Și-a preluat poziția „pe covorul din fața căminului”. Un scriitor modern cu greu ar fi putut neglija ocazia de a indica relația spațială dintre scaunul episcopului, canapea și șemineu prin intermediul unei perspectivizări corespunzătoare, conferindu-le astfel acestor elemente semnificație semiotică. Sînt și excepții, însă în general aperspectivismul din romanul victorian exclude acest nivel de implicații.

Situația narativă din pasajul citat păstrează un aer auctorial, cu toate că naratorul auctorial adoptă în mare măsură viziunile vizitatorilor. Perspectiva externă și aperspectivismul

predomină. Totuși, perspectivismul din fragmentul citat nu este neapărat o consecință a situației narative auctoriale. O comparație cu o descriere spațială în aceeași măsură auctorială din romanul *Casa Buddenbrook* al lui Thomas Mann susține această opinie:

Prin ușa cu geamuri, aflată față-n față cu ferestrele, se zărea o galerie cu coloane, cufundată în penumbră, iar la stînga intrării se deschidea, spre sufragerie, o ușă înaltă, cu canaturi. Lîngă peretele celălalt într-o firidă semicirculară [...] focul pîlpîia în sobă¹.

În ciuda situației narative auctoriale, poate fi observată aici o anumită tendință către perspectivizare: se pare că naratorul se transpune în cadrul descris. Astfel cititorul poate, la rîndul său, să se orienteze în salonul familiei Buddenbrook. Cu ajutorul acestui fragment Hamburger încearcă să arate modul în care are loc orientarea. Ea crede că adevăratul Eu-Origo al cititorului este invocat, iar acesta poate, „cu ajutorul propriilor «imagini tactile», să ajungă la o imagine mentală a relațiilor spațiale din cameră”². Această descriere este adevărată doar în cazul unei prezentări spațiale perspective; într-o prezentare aperspectivală, cititorul nu va reuși să construiască o imagine spațială „cu ajutorul propriilor «imagini tactile»”. Diferențele sînt revelate într-o comparație a pasajelor citate din romanele *Turnurile din Barchester* și *Casa Buddenbrook*. Un transfer al cititorului în realitatea ficțională, cum consideră Hamburger că s-ar întîmpla în narațiunea la persoana a treia („ficțiunea epică”), este posibil doar atunci cînd prezentarea spațială are loc în mod perspectival. În cazul unei prezentări spațiale aperspectivale, orientarea din interiorul camerei rămîne nedeterminată și va fi susținută de fiecare cititor, în cel mai bun caz în funcție de imaginația proprie.

¹ Thomas Mann, *Die Buddenbrooks*, r. *Casa Buddenbrook. Declinul unei familii*, trad. de Ion Chinezu, Cartea Românească, [1972], 10.

² K. Hamburger, *Logik*, 109.

5.3. Perspectivism – aperspectivism: dimensiunea lor istorică

Romanele timpurii reflectă o preferință pronunțată pentru un stil narativ aperspectival. Aproape toți autorii victorienți însemnați, Dickens, Thackeray, George Eliot și Trollope, precum și contemporani ai acestora cum sînt, printre alții, Balzac, Jean Paul Richter, Tolstoi folosesc, per ansamblu, o narațiune aperspectivală. O tendință către perspectivism este inițial observabilă în romanele lui Flaubert și Henry James, devenind curentul stilistic predominant din romanul secolului XX. Cauzele acestei preferințe din ce în ce mai pregnante pentru stilul narativ perspectival, evidentă de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, sînt atît literare, cît și non-literare. Cele dintîi se găsesc în eforturile lui Flaubert, Spielhagen, James și ale altor cîțiva scriitori cu direcție asemănătoare de a face romanul obiectiv, impersonal, scenic¹. Perspectivismul se potrivește cu această intenție pentru că încurajează iluzia cititorului că i se prezintă o realitate ficțională în mod direct și viu. Cauzele non-literare ar trebui probabil căutate în impresionismul care s-a dezvoltat la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Teoreticianul E.H. Gombrich arată că atît în percepția artistică, cît și în cea practică a lumii exterioare, cu multitudinea sa de forme, are loc o interacțiune a tiparelor de percepție tradiționale și o corecție care este necesară în mod constant, din cauza experienței autoptice, adică a celei vizuale proprii. O dată cu apariția impresionismului, scade din ce în ce mai mult importanța tiparelor tradiționale de percepție, acestea fiind înlocuite de percepțiile subiective, individuale². Cititorul

¹ La fel ca orice curent stilistic, și acesta are numeroase cauze. Efortul în vederea unei prezentări cît se poate de obiective și a unei perspectivizări de mai mare acuitate în roman care a avut loc la începutul secolului trecut este doar un aspect al celui proces complex din istoria literaturii pe care Lothar Hönnighausen îl pune în relație în mod convingător cu contextul său istorico-spiritual mai amplu. Vezi „Maske und Perspektive. Weltanschauliche Voraussetzungen des perspektivischen Erzählens”, *GRM*, N.F. 26 (1976), 287-307.

² Vezi E.H. Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (1960), Londra ³1968, 24-25, 55-78 et passim.

romanului *Turnurile din Barchester* al lui Trollope încă era probabil mulțumit cu tiparul imaginativ de tip „cameră de primire dintr-un conac”. Cititorul postimpresionist, pe de altă parte, se așteaptă la o determinare mai detaliată a imaginii spațiale corespunzătoare. Această așteptare a fost accentuată nu numai de către artele grafice, ci și, după trecerea în secolul XX, de fotografie.

Perspectivismul și aperspectivismul ar trebui înțelese ca două curente stilistice istorice cu valoare literară egală. Este foarte important să reținem acest lucru, pentru că evoluția romanului pe parcursul ultimului secol a fost influențată decisiv de descoperirea perspectivei ca dimensiune a prezentării literare. Ca rezultat al acestei noi accentuări, stilul narativ perspectival a dobândit o valoare estetică mai mare în ochii câtorva critici literari. Potențialul creativ al romanului a fost de fapt intensificat prin perspectivism într-un mod care este unic în întreaga istorie a romanului¹. Totuși, evoluția istorică din această direcție nu prea poate duce la scăderea valorii acelor mari opere scrise în cadrul tradiției narative mai vechi, predominant aperspectivale. În interpretarea și evaluarea unui anume roman trebuie să observăm dacă acesta este scris într-un stil mai accentuat perspectival sau într-unul aperspectival. Clasificarea unui roman în funcție de unul dintre aceste stiluri ne arată măsura în care dimensiunea perspectivei poate sau trebuie să fie inclusă în interpretarea critică.

În discuția anterioară, termenul „perspectivă” și derivații săi au fost folosiți în primul rând în sensul lor spațial sau în relație cu prezentarea spațiului narat. Pentru literatura narativă, totuși, înțelesul figurat al acestui termen, în sensul de viziune asupra unui lucru în forma în care acesta este prezentat din punctul de vedere personal, subiectiv al unui personaj de roman sau al lui narator, este cel puțin la fel de important. Perspectivizarea

Wolfgang Iser a integrat teza lui Gombrich, într-o formă modificată, în teoria sa despre receptarea literară. Vezi Iser, *Der Akt des Lesens*, München, 1976, 151 ș.u.

¹ Wayne C. Booth numește în mod corect perspectivismul sau, în termenii săi, noua „tratare consistentă a punctului de vedere”, drept cea de-a patra „unitate”, care se alătură unității locului, a timpului și a intrigii din roman. Vezi Booth, *Rhetoric*, 64.

în acest sens înseamnă, prin urmare, subiectivizare. În timp ce funcția narativă pare să fie dezavantajată în relație cu *media* precum pictura, fotografia și filmul, aceasta este superioară prin potențialul de perspectivizare în sensul subiectivizării. În comparație cu fotografia și filmul, narațiunea este mult mai diversă și mai flexibilă în privința subiectivizării perspective. Filmul, de exemplu, poate reprezenta doar cu dificultate o perspectivă la persoana întâi continuă. În mod similar, prezentarea aperspectivală, atunci când este folosită în mod intenționat, devine un privilegiu al narațiunii literare, din moment ce camera este obligată să filmeze exclusiv în perspectivă. Pe fundalul aperspectivismului intenționat din anumite romane moderne (*Prânzul dezgolit* al lui Burroughs, *Rătăcit în casa oglinzilor* al lui Barth), este limpede motivul pentru care aperspectivismul din romanul mai vechi, considerat pentru o vreme demodat și primitiv, pare să fie din nou relevant. Mai mult, ambele curente stilistice, perspectivismul și aperspectivismul, își găsesc susținătorii printre criticii romanului din Anglia (precum și ai celui din Franța și Germania) încă din anii '20. În critica de roman din Anglia, perspectivismul este lăudat în lucrarea *The Craft of Fiction* (1921) a lui Lubbock, iar aperspectivismul în replica lui E.M. Forster la cartea lui Lubbock, și anume studiul *Aspecte ale romanului* (1927). Respingerea de către Forster a cerinței lui Lubbock în favoarea perspectivizării în roman prin intermediul unui punct de vedere executat în mod coerent, care a fost frecvent citată, culminează cu un angajament puternic față de aperspectivism:

Acum în ceea ce privește cea de-a doua tehnică: punctul de vedere din care poate fi spusă povestea.

Pentru unii critici aceasta este tehnica fundamentală. Întreaga problemă complicată a metodei, în meșteșugul ficțiunii [spune domnul Percy Lubbock], este guvernată de problema punctului de vedere – aceea a relației naratorului cu povestea.

Iar cartea sa intitulată *The Craft of Fiction* analizează diferite puncte de vedere într-un mod foarte pătrunzător și aproape genial [...].

Cei care îl urmează vor stabili un fundament sigur pentru o estetică a romanului – fundament pe care eu nu îl pot

promite [...] pentru mine întreaga problemă complicată legată de metodă se rezolvă nu cu ajutorul unor formule, ci prin puterea scriitorului de a-l determina pe cititor să accepte ceea ce spune el – o putere pe care domnul Lubbock o admite și o admiră, însă pe care o localizează într-o zonă marginală a acestei probleme, nu într-una centrală. Eu aş plasa-o exact în centru¹.

Acum, după ce exigențele perspectivele ale lui Henry James, Lubbock și ale susținătorilor acestora au avut un anume impact asupra naratologiei, este posibil să îi fie oferită recunoaștere totală celui alt curent, aperspectivismul, ca unei alternative legitime și egale la perspectivism. Această imparțialitate ne ajută să dezvoltăm o abordare mai utilă a romanelor din secolul al XIX-lea. În critica de roman din Anglia și America, îndeosebi W.J. Harvey și Barbara Hardy (ca să nu mai vorbim despre Booth) au fost cei care s-au străduit să prezinte diferiți autori ai romanelor concepute aperspectival precum George Eliot, Meredith, Thomas Hardy și D.H. Lawrence, precum și pe marii scriitori ruși ai secolului al XIX-lea într-o lumină mai pozitivă². Barbara Hardy scrie în introducerea sa la studiul *The Appropriate Form*:

Am încercat să arăt că există totuși anumite motive pentru a numi romane precum *Middlemarch* și *Anna Karenina* voluminoase și fluide, însă și că aceste trăsături au un anumit avantaj, permițându-i romancierului să relateze într-un mod fidel realității și pe deplin calitatea momentului particular, lipsa definitivării, îndoiala, contradicția și caracterul mutabil. James greșea când numea aceste romane „budinci neînchegate”³.

¹ E.M. Forster, *Aspects of the Novel*, New York, 1927, 118-119.

² Vezi W.J. Harvey, *The Art of George Eliot*, Londra 1961, și *Character and the Novel*, Londra, 1970; Barbara Hardy, *The Novels of George Eliot*, Londra ²1963. Mulți dintre criticii lui Dickens de după Edmund Wilson și Humphry House ar putea fi, de asemenea, menționați aici.

³ Barbara Hardy, *The Appropriate Form: An Essay on the Novel*, Londra, 1964, 8.

Acum există chiar un pericol, mai ales în critica din Anglia și America, ca pendulul să se miște la cealaltă extremă. Ca exemplu aş putea cita autori precum Scholes și Kellogg, cu rezervele lor fundamentale legate de perspectivismul propagat de James¹. Modul narativ perspectival face uz, putem să o spunem și așa, de o altă parte a potențialului conceptual al romanului sau al povestirii decât cel aperspectival. Diversitatea acestuia nu se limitează în niciun caz la alegerea unui punct de vedere (*point of view*), a personalității naratorului ș.a.m.d., ci se extinde pînă la aproape toate celelalte domenii ale artei narative. În acest fel a explicat, de exemplu, Dietrich Weber faptul că tipul constructiv al povestirii analitice se poate desfășura „abia în cadrul narațiunii îngust perspective, fie aceasta în forma personală sau în forma la persoana întâi”².

5.4. Perspectivă internă – perspectivă externă

Alegerea uneia dintre aceste două poziții este în general determinată parțial de filosofia de viață sau de ideologia unei persoane. Acest lucru este subliniat în majoritatea studiilor care tratează problema punctului de vedere, cel mai puternic totuși în lucrarea lui Weimann, după cum am menționat anterior³. Mai intens discutată a fost afirmația lui Jean-Paul Sartre potrivit căreia prezența unui narator personalizat în ficțiunea secolului al XIX-lea a avut o influență conservatoare asupra acelei ficțiuni, glorificînd ideea de *statu quo* în situațiile politice și sociale⁴. Lodge privește această problemă dintr-un alt punct de vedere, însă și el pretinde că există o legătură foarte strînsă între perspectiva narativă și filosofia de viață. Referindu-se la modul în care această problemă este tratată de Sartre, Mauriac și Graham Greene, Lodge conchide că „nu este deloc greu de stabilit o corelație normativă între narațiunea auctorială de tip

¹ Vezi Robert Scholes și Robert Kellogg, *The Nature of Narrative*, Londra, 1971, 271-272.

² Dietrich Weber, *Theorie der analytischen Erzählung*, München, 1975, 14.

³ Vezi p. 50.

⁴ Vezi F.K. Stanzel, *Typische Formen*, 22.

omniscient și o perspectivă în mod explicit creștină asupra întâmplărilor; și, în mod corespunzător, între naratorii limitați și perspectiva umanistă, mai puternic seculară”¹. Relațiile sînt probabil mai complexe și mai dificile decît sugerează Lodge. Clarificarea tehnicii narative implicate în perspectivizare pe care am încercat să o realizăm aici ar putea fi de folos în elucidarea unora dintre aceste dificultăți².

Componentele ideologice și filosofice ale opoziției perspectivă interioară – perspectivă exterioară sînt astfel legate, după cum indică Lodge, de limitările plasate asupra cunoașterii pe care o deține naratorul. Perspectiva interioară are în mod neapărat ca rezultat o limitare a tipului și a gradului de cunoaștere (punct de vedere limitat) ale personajului-narator sau ale personajului-reflector. Omnisciența presupune întotdeauna o perspectivă externă a unui narator auctorial de tip olimpic. Acesta din urmă are la dispoziția sa o cunoaștere nelimitată a gândurilor și sentimentelor personajelor. Este uimitor, totuși, că abia dacă există vreun roman în care o astfel de omnisciență să fie folosită de la început pînă la sfîrșit și pentru toate personajele, conexiunile, cauzele etc. În romanele lui Dickens și ale lui Thackeray, precum și în ale celor mai mulți dintre autorii victorienți, de pildă, secțiunile în care naratorul auctorial își dezvăluie natura omniscientă alternează cu cele în care acesta se preface că are doar o cunoaștere parțială asupra întâmplărilor narate. Această alternanță a gradului de cunoaștere este în general însoțită de o alternanță paralelă a perspectivelor internă și externă. Tiparele recurente ale unei asemenea alternanțe într-o povestire destul de lungă sau într-un roman pot fi destul de semnificative în sensul implicațiilor ideologice. Totuși, un studiu complet al acestor relații încă nu a fost realizat. Fûger a prezentat recent o contribuție la discuția teoretică a fundamentului acestei probleme, al cărei rezultat va trebui luat în considerare în studiile de acest tip³.

¹ D. Lodge, *The Novelist at the Crossroads*, 120-121.

² Vezi și discuția lui Winfried Wehle despre acest aspect al noului roman francez, în lucrarea sa *Französischer Roman der Gegenwart. Erzählstruktur und Wirklichkeit im Nouveau Roman*, Berlin, 1972, mai ales 102 ș.u.

³ Vezi Wilhelm Fûger, „Das Nichtwissen des Erzählers in Fieldings *Joseph Andrews*”, *Poetica* 10 (1978), 188-216.

Opoziția perspectivă este un fenomen complex și multilateral. Dintre multitudinea de probleme implicate, două vor fi examinate mai amănunțit, dată fiind semnificația lor generală: problema perspectivală de la nivelul prezentării vieții interioare și problema demarcației dintre comentariile naratorului și perspectiva personajelor individuale.

5.4.1. Prezentarea lumii interioare

Faptul că prezentarea lumii interioare a unui personaj ficțional poate crea iluzia nemedierii este o trăsătură specifică genului epic. În termenii lui Hamburger: „Ficțiunea epică este singurul loc determinat epistemologic în care poate fi reprezentată eu-originaritatea (sau subiectivitatea) unei persoane a treia ca persoană a treia”¹.

Prezentarea lumii interioare poate, desigur, să fie inclusă și în forma la persoana întâi a narațiunii, cel puțin în aceeași măsură ca în forma la persoana a treia pe care Hamburger o numește ficțiune epică. Prezentarea gândurilor, a percepțiilor, a sentimentelor și a stării de spirit ale personajelor intră în sfera întregii literaturi narative, însă este deosebit de pregnantă în roman. În această relație, caracteristicile generice ale narațiunii joacă un rol deosebit. Prezentarea realistă a lumii interioare pare să necesite iluzia nemedierii, adică aparenta suspendare a medierii, într-o măsură mai mare decât prezentarea întâmplărilor exterioare. Mai ales romanul modern reflectă o tendință foarte pronunțată de a conferi prezentării lumii interioare aparența nemedierii, a neadaptării și a spontaneității. Această tendință explică motivul pentru care prezentarea lumii interioare în romanul contemporan favorizează folosirea modului reflector. În consecință, prezentarea experienței interioare este de asemenea o problemă a modului narativ și va fi inclusă în capitoul corespunzător. De asemenea, este legată de perspectivă, în alegerea punctului de vedere al unei narațiuni. Formele prezentării lumii interioare care corespund perspectivei exterioare sînt

¹ K. Hamburger, *Logik*, 73.

rezumatul și analiza experienței interioare oferite de un narator auctorial. Omnisciența auctorială este o condiție premergătoare acestei tehnici. Un narator la persoana întâi periferic, pe de altă parte, va trebui să-și motiveze cunoștințele legate de gândurile oricărui alt personaj în afară de el însuși pentru cititor, probabil făcând referire la modalitățile de comunicare și la afirmațiile corespunzătoare ale acestei persoane sau făcând deducții referitoare la lumea ei interioară pornind de la gesturile, expresiile faciale și de la reacțiile personajului ficțional. Atunci când predomină perspectiva internă, o astfel de motivație nu este necesară. Monologul interior, stilul indirect liber și situația narativă personală, adică formele modului-reflector și ale perspectivei interne, sugerează nemedierea, adică iluzia viziunii directe în spațiul gândurilor personajului.

Literatura în proză din epoca modernă a consacrat mai multă atenție redării lumii interioare decât oricărui alt aspect al realității reprezentate și astfel a dezvoltat o colecție foarte diferențiată de forme de prezentare. Din acest motiv analiza unor asemenea tehnici a atras și atenția unui număr mare de naratologi. Cartea lui Dorrit Cohn *Transparent Minds*¹ este studiul cel mai cuprinzător consacrat acestui subiect pînă în prezent. Acesta tratează, de asemenea, în detaliu bibliografia secundară în limba engleză, germană și franceză referitoare la această problemă. Studiul lui Cohn este deosebit de important pentru aplicarea teoriei mele, pentru că analizează tehnici folosite în reprezentarea lumii interioare care sînt compatibile cu formele de narațiune la persoanele întâi și a treia². Aici trebuie descrisă una dintre cele mai importante consecințe pentru interpretare, care derivă direct din alegerea perspectivei interne sau externe în prezentarea lumii interioare: o repartizare a reprezentării lumii interioare către un anumit personaj al povestirii și consecințele

¹ Dorrit Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, 1978.

² Dacă lucrarea lui Cohn ar fi fost accesibilă în momentul în care am scris ediția originală în limba germană a cărții mele *Teoria narațiunii*, aș fi putut formula o serie de observații, îndeosebi cîteva referitoare la formele de monolog interior și la stilul indirect liber, ca să fiu mai precis. (Nota autorului la ediția în limba engleză.)

pe care le are acest fapt pentru controlul simpatiei cititorului. Și refuzul de a le oferi anumitor personaje privilegiul unei priviri din interior este o formă (negativă) de control al simpatiei, pe care, de exemplu, Hemingway o practică adesea în povestirile sale. În romanul lui Peter Handke *Die linkshändige Frau* (*Femeia stîngace*), din 1976, sînt trecute sub tăcere în mod destul de consecvent procesele lumii interioare, care însoțesc în mod evident împlinirea povestită. Sînt lăsate aici în text în mod cu totul conștient locuri de nedeterminare, prin care cititorul este încontinuu obligat să completeze ceea ce se povestește cu propriul univers al reprezentărilor și al experienței¹.

Prezentarea lumii interioare și viziunea din interior sînt moduri eficiente de a controla înțelegerea cititorului, întrucît îl pot influența subliminal pe acesta în favoarea unui personaj din poveste. Cu cît cititorul află mai multe despre cele mai profunde motive ale comportamentului unui personaj, cu atît mai înclinat este să simtă înțelegere, toleranță, respect etc. față de comportamentul respectivului personaj². Această modalitate de control al simpatiei probabil că are un efect mai puternic asupra cititorului modern atunci cînd simpatia este trezită mai degrabă prin prezentarea nemediată a lumii interioare decît prin rezumatul auctorial sau prin analiza gîndurilor unui personaj. Problema care apare aici nu poate fi rezolvată doar pe baza teoriei, desigur, ci ar trebui clarificată prin investigații psihologice ale reacțiilor cititorului la aceste două tehnici ale prezentării lumii interioare. Este important ca naratologia să continue analiza în această direcție.

¹ Mijloacele de control al simpatiei în roman și în povestire sînt în esență specifice genului, ceea ce se poate vedea din comparația cu formele utilizate pentru aceasta în dramă. Vezi W. Habicht și I. Schabert (ed.), *Sympathienkung in den Dramen Shakespeares*, München 1978, îndeosebi W. Riehle, „*Coriolanus*: Die Gebärde als sympathienkendes Element”, și bibliografia dată acolo (132-141). Vezi și contribuțiile lui W. Clemen, M. Pfister, W. v. Koppenfels, J. Hasler, D. Mehl, P. Halter.

² În ceea ce privește istoria prezentării lumii interioare în roman, vezi F.K. Stanzel, „Innenwelt. Ein Darstellungsproblem des englischen Romans”, *GRM*, N.F. 12 (1962), 273-286, și „Gedanken zur Poetik des Romans”, în: *Der englische Roman*, Düsseldorf, 1969, vol. 1, 9-10.

Dacă o serie de personaje dintr-un roman îi par inițial cititorului la fel de importante, atunci apare o problemă suplimentară. Distribuția reprezentării viziunilor din interior între personajele individuale și frecvența lor relativă în relație cu un anumit personaj pot avea ca efect o schimbare clară a simpatiiilor cititorului în favoarea personajului care e favorizat de prezentarea lumii interioare. Astfel Gudrun e favorizat în relație cu Ursula și Birkin, chiar și cu Gerald, în ultima parte a romanului *Femei îndrăgostite*. Acest tip de curtare subliminală a cititorului de către narator în favoarea lui Gudrun este cu atât mai importantă, cu cât compensează pierderea simpatiei care a fost cauzată de comportamentul lui Gudrun față de iubitul său Gerald și față de străinul Loercke. Pentru a putea analiza controlul simpatiei prin prezentarea viziunii din interior în romanul de mai mare întindere, trebuie să observăm căror personaje le aparțin gândurile și sentimentele reprezentate și dacă un personaj este favorizat cantitativ de către narator. Povestea triumfului amoros a lui Margaret Drabble din *The Needle's Eye* (*Ochiul acului*) ilustrează acest lucru. Până aproape de finalul poveștii prezentarea lumii interioare se limitează la două sau trei personaje principale, soția înstrăinată de soțul său și prietenul și consultantul său juridic. Numai o dată, și atunci doar temporar, naratorul face cunoscută cititorului perspectiva soțului asupra circumstanțelor, așa cum este ea reflectată în gândurile acestuia. Aceste informații conduc la o schimbare clară la nivelul distribuției simpatiei în favoarea soțului¹. Nu trebuie să presupunem, totuși, că un autor planifică întotdeauna conștient distribuția viziunii din interior între personajele sale în timp ce scrie un roman². Dintr-o analiză detaliată a frecvenței și distribuției reprezentării viziunilor din interior între personajele

¹ Vezi Margaret Drabble, *The Needle's Eye*, Harmondsworth, 1973, 374-375.

² În timpul unei conversații cu Margaret Drabble, am înțeles că o încercare conștientă a autorului de a controla simpatia cititorului este improbabilă în cazul citat. Această descoperire, totuși, nu face decât să sporească semnificația acestui aspect, din moment ce ne permite să ajungem la o serie de concluzii referitoare la atitudinea autorului față de anumite personaje în procesul scrierii, atitudine pe care autorul însuși adesea nu vrea sau nu poate să o explice. (Nota autorului la ediția în limba engleză.)

dintr-un roman, se poate ajunge uneori la concluzii în ceea ce privește valorile și atitudinile din straturile mai profunde de conștiință ale unui autor, acestea fiind similare celor la care se ajunge printr-o analiză a imaginarului¹.

O operă în care o asemenea analiză practic i se impune criticului este romanul *Rațiune și simțire* al lui Jane Austen (1811), în care sînt prezentate două surori foarte diferite. Titlul reflectă tipurile polare ale experienței și comportamentului specific femeilor de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. „Rațiunea” este reprezentată de Elinor, iar „simțirea” de sora acesteia, Marianne. Din moment ce este foarte probabil ca Austen să fi exprimat un conflict personal subconștient prin intermediul confruntării celor două surori, este semnificativ cît de inegal este distribuită reprezentarea viziunii din interior. Cititorul primește în mod constant informații privind gîndurile și sentimentele lui Elinor (rațiune), însă în mare parte nu are acces direct la conștiința personajului Marianne (simțire). O astfel de strategie de prezentare este cu aît mai remarcabilă, cu cît tocmai modul de trăire al lui Marianne reprezintă o deviație de la norma de comportament care era obligatorie la acea vreme pentru o femeie din cercurile sociale descrise în roman. Strategia de prezentare a lui Austen merge chiar în răspar față de predispoziția naturală a celor două surori, pe care Tony Tanner le caracterizează după cum urmează: „Marianne [...] «detestă orice formă de ascundere», iar Elinor [...] este dispusă să-și controleze sentimentele personale în interesul păstrării unei anumite ordini în cadrul păturilor sociale”. Nu este întîmplător faptul că Tanner localizează problema centrală a romanului în acest punct: „Cît de mult din lumea interioară a unui individ ar trebui să fie exteriorizat în interesul vitalității personale și al sănătății psihice; și în ce măsură ar trebui lumea exterioară să aibă voie să forțeze și să controleze acea realitate interioară în interesul păstrării unei structuri sociale care oferă spații și definiții pline de

¹ Vezi, de exemplu, analizele referitoare la imaginarul shakespeareian realizate de Catherine Spurgeon (*Shakespeare's Imagery*, 1935) și de Wolfgang Clemen (*Shakespeares Bilder*, 1936).

sens pentru viețile membrilor săi?”¹. Naratorul lui Austen, în mod destul de surprinzător, intervine personal mai mult către final decât la începutul și la mijlocul romanului², însă nu reușește să exprime în mod explicit o opinie referitoare la această problemă centrală a romanului. Pe de altă parte, Austen și-a conturat poziția privind această chestiune foarte clar în favoarea lui Elinor în relație cu Marianne prin prezentarea lumii interioare. Teza unei asemenea părtiniri ar fi putut să fie așezată pe un fundament mai ferm prin intermediul criticii textualiste, dacă versiunea mai timpurie a romanului în formă epistolară ar fi fost păstrată. Am putea presupune că prezentarea experienței interioare a fost mai echilibrat împărțită între cele două surori în forma epistolară a primei versiuni, cu condiția ca atât Elinor, cât și Marianne să fi funcționat în rolul de corespondenți³. În orice caz, în opera Mariei Edgeworth intitulată *Scrisori ale Juliei și Carolinei* (1795), care i-a servit lui Austen ca model pentru povestea surorilor cu personalitate diferită, ambele surori au ocazia de a-și exprima gândurile și sentimentele. Această strategie specială de prezentare în relație cu reprezentarea viziunii din interior din *Rațiune și simțire* pare să fi fost aleasă de Austen în contrast cu forma tradițională a temei din literatura contemporană, ceea ce accentuează importanța acestei decizii pentru interpretarea romanului⁴.

¹ Tony Tanner, „Introduction” la *Sense and Sensibility*, Harmondsworth 1974, 17.

² Vezi Jane Austen, *Sense and Sensibility*, Londra, 1962, 351 ș.u.

³ Pentru o discuție legată de reviziunea formei narative în acest roman, vezi Frederick B. Pinion, *A Jane Austen Companion*, Londra, 1973, 84, și A. Walton Litz, *Jane Austen: A Study of Her Artistic Development*, Londra, 1965, 72 ș.u.

⁴ Pentru explicarea acestei situații, prezintă de asemenea interes faptul că Jane Austen a consacrat din ce în ce mai mult spațiu prezentării conștiinței și vederii din interior în ultimele sale romane. Vezi Wolfgang Müller, „Gefühlsdarstellung bei Jane Austen”, *Sprachkunst* 8 (1977), 87-103.

5.4.2. Probleme ale demarcației între perspectiva internă și perspectiva externă

Opoziția perspectivă internă – perspectivă externă ne atrage atenția cu privire la o problemă hermeneutică legată de interpretare. Atunci când perspectiva internă și cea externă sînt îmbinate în aceeași operă, este de regulă dificil sau chiar imposibil pentru cititor să decidă dacă un anumit pasaj ilustrează perspectiva internă a unui personaj ficțional sau perspectiva externă a unui narator auctorial. Așteptările și pretențiile cititorului s-au schimbat decisiv în ceea ce privește focalizarea perspectivală a reprezentării în decursul ultimului secol. Dimensiunea istorică nu poate fi ignorată, prin urmare, atunci când tratăm această problemă. De asemenea, nu este întîmplător faptul că problema demarcației a devenit un subiect de discuție la începutul acestei evoluții, acum mai bine de o sută de ani. Discuția a creat o senzație care a avut impact dincolo de spațiul literaturii. Într-un proces împotriva lui Gustave Flaubert, autorul romanului *Madame Bovary*, procurorul a pretins printre altele că un fragment care descrie gîndurile Emmei după prima sa aventură extraconjugală era echivalent cu un „elogiu al adulterului”¹. Aceste gînduri sînt prezentate ca parte a conștiinței Emmei. Folosirea de către Flaubert a acestei tehnici i-a permis consiliului de apărare să combată acuzația direcționată împotriva lui Flaubert prin explicarea faptului că gîndurile și fanteziile sînt ale Emmei, nu ale autorului. Acesta a apelat la distincția dintre viziunile unui personaj ficțional și cele ale unui romancier sau, mai degrabă, dintre perspectiva internă și cea externă. Jauss formulează situația după cum urmează: „propozițiile cenzurate nu reprezintă o observație obiectivă a naratorului pe care cititorul să o poată crede, ci o opinie subiectivă a persoanei ale cărei sentimente sînt caracterizate în acest mod”. Jauss afirmă că procedeul artistic folosit de Flaubert în acest scop „cu virtuozitate și cu o perspectivă consecventă” este stilul indirect liber².

¹ Informațiile legate de această situație sînt preluate din lucrarea lui Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Konstanz, 1967, 67 ș.u., care, de asemenea, citează sursele corespunzătoare.

² *Ibid.*, 67-68.

Acest lucru este corect ca rezumat al raționamentului apărării, însă imprecis după criteriile naratologiei. Atunci când o formă de stil indirect liber este încastrată în stilul narativ auctorial, de regulă aceasta îmbină perspectiva internă cu aceea externă. Roy Pascal a definit de asemenea fenomenul respectiv în acest fel în cartea sa *The Dual Voice* (Manchester, 1977). Dacă gândurile Emmei ar fi apărut exclusiv în stilul indirect liber în pasajul cenzurat, autorul sau naratorul nu ar fi putut fi complet absolviți de împărtășirea răspunderii pentru sentimentele implicate în aceste gânduri, pentru că prezența implicită a autorului sau a naratorului i-ar oferi acestuia ocazia de a se distanța de viziunile Emmei. Cu toate acestea, raționamentul apărării este pertinent, pentru că stilul indirect liber apare aici în contextul monologului interior sau al vorbirii directe simulate¹, ceea ce confirmă perspectiva internă a situației narative personale, spre deosebire de îmbinarea perspectivei interne cu cea externă implicată de stilul indirect liber. Emma se privește în oglindă:

Dar zărindu-se în oglindă, rămase uimită de cum arăta. Nu avusese niciodată ochii așa de mari, așa de negri și de adânci. Ceva delicat, care-i învăluia întreaga ființă, o transfigura. Își spunea mereu: „Am un amant! Am un amant!” savurînd gândul acesta ca pe al unei noi pubertăți care i-ar fi venit pe neașteptate. Așadar, avea să cunoască, în sfârșit, bucuriile dragostei, acea înfrigurare a fericirii în care nu mai spera. Începea ceva minunat, în care totul va fi pasiune, extaz, delir...².

Factorul determinant este impresia prezentării nemediate a lumii interioare care este oferită cititorului în acest pasaj prin îmbinarea câtorva tehnici narative. Printre acestea se află și predominanța unei situații narative personale în cea mai mare parte a romanului, ceea ce limitează punctul de vedere la acela al Emmei. Acolo unde situația narativă este auctorială, iar perspectiva este externă, întâlnim pasaje care i-ar fi permis procurorului

¹ Termenul s-a încetățenit o dată cu lucrarea lui O. Funke, „Zur «Erlebten Rede» bei Galsworthy”, *Englische Studien* 64 (1929), 450 ș.u.

² Gustave Flaubert, *Doamna Bovary*, trad. de D. Botez, ELU, 1967, 168-169.

să construiască un caz mai puternic. În capitolul 5 al părții a treia, de pildă, cititorul trăiește prin ochii Emmei una dintre călătoriile acesteia în oraș, unde o așteaptă amantul ei. Prezentarea este guvernată de perspectiva interioară. Totuși, descrierea înfățișării orașului în momentul în care trăsura ajunge în vârful unui deal reflectă perspectiva exterioară. Aici se aude vocea de neconfundat a unui narator auctorial, conferind descrierii o aură poetică incompatibilă cu Emma, fie aceasta și în starea de anticipare a întâlnirii cu Léon, adică plină de entuziasm. În această intensificare poetică sau imaginativă a impresiei pe care orașul o lasă asupra ei există ceva care ar putea fi interpretat ca o formă de consimțământ auctorial față de comportamentul Emmei:

În sfârșit, casele de cărămizi se apropiau, drumul începea să răsunе sub roți, Rîndunica luneca printre grădinile în care, prin ostrețele gardului, se zăreau statui, cîte-o movilă plantată cu viță-de-vie, tise tunse și un scrînciob. Apoi dintr-o dată apărea orașul.

Coborînd în amfiteatru și înecat în ceață, orașul se lărgea nedeslușit dincolo de poduri. Cîmpia se ridica apoi într-o undulare monotonă, pînă ce, în depărtare, se împreuna cu dunga vagă, ștersă a cerului palid. Văzută astfel de sus, întreaga priveliște părea nemișcată ca o pictură; într-un colț stăteau înghesuite corăbiile ancorate; fluviul își rotunjea șerpuirea la poalele colinelor înverzite și insulele lunguiete păreau, pe fața apei, ca niște pești mari, încremențiți pe loc. Coșurile uzinelor scoteau uriașe panașuri cafenii, cu vârful luat de vînt. Se auzea vuietul turnătoriilor, laolaltă cu sunele limpede al clopotelor de la bisericile ce se înălțau prin ceață. Copacii goi de pe bulevarde apăreau printre case ca niște mărăcini violeți, iar acoperișurile, lucind de ploaie, sclipeau mai tare sau mai slab, după cum erau cartierele mai sus sau mai jos. Uneori, suflarea vîntului ducea norii spre coasta Sainte-Catherine, ca niște valuri plutoare care se spărgeau, tăcute, de-un mal abrupt¹.

Un autor care condamnă „greșeala” Emmei în maniera pe care o pretindea procurorul în cadrul procesului ar fi pus alte

¹ *Ibid.*, 261-262.

noțiuni și asociații în discursul naratorului auctorial. Într-un anumit fel, trecerea prezentării de la perspectiva internă la cea externă conține un comentariu al autorului, deși unul abia perceptibil. Dacă am împărtăși indignarea morală a procurorului, acest lucru ne-ar oferi mai multe temeuri pentru critică în baza teoriei narative decât ne oferă gândurile Emmei în fața oglinzii. În paragraful care urmează pasajului citat, descrierea auctorială a imaginii orașului este legată direct de așteptarea pasionată a Emmei. Pascal, care de asemenea discută acest pasaj în studiul său referitor la stilul indirect liber, critică trecerea de la perspectiva interioară la cea exterioară și de la percepția personală la cea auctorială din descrierea călătoriei, numind-o o scăpare a autorului¹. O asemenea perspectivă pornește de la premisa unei consecvențe a perspectivismului la care nu prea ne putem aștepta într-un roman de la mijlocul secolului al XIX-lea, mai ales în *Madame Bovary*, unul dintre primele romane în care apare o situație narativă personală.

După mai bine de o sută de ani de la procesul legat de *Madame Bovary*, într-un tribunal din Anglia a avut loc procesul „Regina versus Penguin Books Limited”. Opera incriminată era romanul lui Lawrence, *Amantul doamnei Chatterley*, versiunea necenzurată. Romanul lui Lawrence este o operă mult mai puternic aperspectivală decât *Madame Bovary*. Nu numai că perspectiva internă și cea externă alternează în mod constant, dar chiar este adesea imposibil să distingem între viziunile naratorului, în spatele căruia poate fi bănuț autorul, și acelea ale celor două personaje principale, Lady Chatterley și Mellors. Pe parcursul procesului, apărarea și numărul impunător de martori chemați de aceasta – aproape toți fiind figuri proeminente din spațiul criticii literare – nu puteau, spre deosebire de avocatul lui Flaubert, să se refere la faptul că o parte dintre pasajele incriminate de procuror din cauza obscenității lor reflectă doar viziunile sau experiența personajelor particulare, și nu neapărat ale autorului. Acest lucru s-a dovedit a fi foarte util acuzării².

¹ R. Pascal, *The Dual Voice*, 107: „[...] Interesul estetic al lui Flaubert l-a depășit pe cel artistic, acesta se dedă propriilor reacții în fața peisajului urban, în loc să le construiască pe cele ale Emmei”.

² Vezi C.H. Rolph (ed.), *The Trial of Lady Chatterley: Regina vs. Penguin Books Limited*, Harmondsworth 1961, 101-102 et passim.

Pe de altă parte, procurorul nu a folosit cel mai important argument care ar fi putut fi adus în discuția despre statutul literar al romanului ca factor restrictiv, și anume insuficienta evoluție a personajelor principale ca persoane ficționale independente. Aici se găsește adevărata slăbiciune a romanului: doar foarte rar încearcă Lawrence „să desprindă propriile prejudecăți și predispoziții de cele ale personajelor sale” prin persoana naratorului¹. Stilul narativ al lui Lawrence din romanul *Amantul doamnei Chatterley* vizează în primul rând persuadarea cititorilor să accepte într-o măsură cât mai mare filosofia sexuală pe care o susține el, lucru destul de riscant și de dificil la acea vreme. Dificultățile care au însoțit publicarea textului original se explică în mare măsură prin faptul că Lawrence a ales o formă inoportună, și anume stilul auctorial-aperspectival, pentru prezentarea unei teme care era atât de provocatoare. *Amantul doamnei Chatterley* ar fi putut deveni un roman modern important dacă ar fi fost scris într-o perspectivă accentuat personală, probabil folosind prezentarea consistentă a punctului de vedere al lui Connie Chatterley. În acel caz, forma romanului, înțeleasă ca „exteriorizare relativizantă a conținutului”, i-ar fi servit autorului drept compensare pentru unilateralitatea de tip misionar a propriei ideologii sexuale. În romanul *Femei îndrăgostite*, Lawrence a reușit mult mai bine să canalizeze energia formală latentă în medierea narațiunii pentru a produce un asemenea efect relativizant.

Spre deosebire de Lawrence, Flaubert a găsit o nouă cale de raportare la o temă veche. Această nouă tehnică implica perspectivizarea prin intermediul unei situații narative personale. În termenii lui Jauss, „romanul a reușit să radicalizeze sau să pună probleme noi legate de comportamentul care a determinat trecerea în planul secund în timpul procesului a cauzei inițiale a acuzațiilor formale, adică presupusa lascivitate”². Romanul lui Lawrence a fost tratat în cele din urmă cu toleranță, dacă nu a primit chiar acceptul curții, însă în acest caz forma narativă a contribuit doar marginal la achitare. Procesul „Regina vs. Penguin

¹ N. Friedman, „Point of View in Fiction”, 1167.

² Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, 69.

Books Limited” nu a fost cîștigat de Lawrence, autorul romanului, ci de Lawrence, apostolul și profetul unui nou cod sexual.

Chiar și aceste scurte remarce legate de cele două procese au demonstrat probabil că forma perspectivizării într-un roman poate influența structura sa tematică. Într-un roman cu o perspectivă în mod consecvent internă, forța narațiunii relativizează „validitatea” afirmației într-un mod diferit de cel dintr-un roman cu perspectivă externă sau cu perspectivizare alternantă. Problemele care derivă din demarcație sînt de asemenea diferite. Acest lucru poate fi ilustrat printr-un exemplu ales în mod intenționat dintr-o operă care nu e compromițătoare tematic în nici un fel. În povestea lui H.G.Wells, *Țara orbilor*, Nunez, intrusul involuntar în valea orbilor, se consideră cu mult superior locuitorilor nevăzători ai văii datorită văzului său. Îi trece prin minte să-și concretizeze superioritatea prin subjugarea locuitorilor văii. În timp ce se apropie de primul orb pe care îl întâlnește, îi trece prin minte următorul lucru:

Toate poveștile vechi despre valea aceea pierdută și despre Țara Orbilor îi reveniră în minte și-i trecu prin gînd, ca un refren, acest vechi proverb:

„În țara orbilor chiorul e împărat”.

„În țara orbilor chiorul e împărat”.

Îi salută foarte politicos¹.

Dacă sintagma „foarte politicos” din ultima propoziție a citatului este interpretată ca o descriere auctorială, atunci acele cuvinte descriu adevărata situație. Salutul lui Nunez, care e adresat locuitorilor văii, este de fapt politicos și sincer. Totuși, în cazul în care sintagma „foarte politicos” încă ține de perspectiva interioară a propozițiilor precedente, atunci politețea accentuată este o prefăcătorie, un truc pentru amăgirea orbilor în privința adevăratelor intenții ale lui Nunez. Există o problemă de demarcație similară într-un pasaj-cheie de la finalul poveștii.

¹ H.G. Wells, „The Country of the Blind”, r. *Țara Orbilor*, trad. de Victor Kernbach și C. Vonghizas, în *Povestiri științifico-fantastice*, vol. IV, *Oul de cristal*, Ed. Tineretului, București, 1965, 60.

Nunez a reușit să scape din valea orbilor. Epuizat, acum se odihnește pe o creastă a munților care împrejmuiesc valea:

Din locul în care se odihnea, valea părea o groapă, și aproape cu o milă mai jos. Începuse să nu se mai zărească lămurit din pricina ceții și umbrei, deși piscurile munților din jurul său aruncau încă flăcări de lumină, iar micile detalii ale stîncilor din apropiere erau scăldate de o frumusețe subtilă; o vînă de mineral verde care străbătea printr-o rocă cenușie, fulgerul cristalelor sclipind într-un loc sau în altul, un lichen minuscul și portocaliu, nespus de frumos, chiar lîngă fața lui. În trecătoare erau umbre adînci și misterioase, albastrul se revărsa în purpuriu, și purpuriul într-o negură luminoasă, iar deasupra capului se afla imensitatea nesfîrșită a cerului. Dar lui nu-i mai păsa de aceste lucruri, ci stătea întins acolo, nemișcat, zîmbind ca și cum ar fi fost mulțumit doar pentru că scăpase din Valea Orbilor în care crezuse că avea să fie împărat.

Lumina asfințitului se stinse și veni noaptea, iar el tot mai stătea întins, cu o mulțumire împăcată, sub stelele reci¹.

Judecînd după circumstanțele exterioare, evadarea lui Nunez a reușit. Dacă acesta poate supraviețui și dacă libertatea sa recîstigată poate fi o compensație potrivită pentru faptul că a renunțat la iubirea sa pentru fata oarbă sînt întrebări fundamentale în înțelegerea poveștii. Aici narațiunea nu ne oferă nici un răspuns sigur. Motivul finalului deschis trebuie căutat în tipul de perspectivizare pe care îl reflectă narațiunea. Începutul pasajului citat oferă o perspectivă internă corespunzătoare punctului de vedere al lui Nunez. Aceasta se îmbină cu perspectiva externă auctorială prin enunțul: „nu-i mai păsa de aceste lucruri”. În final, perspectiva externă auctorială este accentuată prin comparația „ca și cum”. În același timp, totuși, în acest moment critic, cititorului i se refuză accesul la gîndurile lui Nunez. Astfel, rămîne incert dacă strălucirea „stelor reci” este încă o percepție pe care o trăiește Nunez, care se odihnește – o percepție în sensul unei epifanii, asemănătoare celor din finalul majorității povestirilor din cartea *Oameni din Dublin* a lui Joyce – sau

¹ *Ibid.*, 79.

dacă este un comentariu auctorial referitor la ironia sorții lui Nunez. Acesta și-a recîștigat într-adevăr libertatea personală, însă acum este privat de viață și de posibilitatea de a se bucura de acea libertate.

Problemele de demarcație care derivă din perspectivizarea narațiunii pot, prin urmare, să aducă în discuție lucruri importante legate de interpretarea unei povestiri sau a unui roman. Distincția dintre cele două curente stilistice, perspectivismul și aperspectivismul, precum și cea dintre cele două posibilități structurale ale perspectivei interne și externe oferă un aparat teoretic pe care îl putem folosi atunci cînd încercăm să rezolvăm probleme de interpretare similare.

5.4.3. Perspectivizare subînțeleasă în opera lui Dickens

În literatura în proză a secolului al XIX-lea, stilurile perspectival și aperspectival încă nu erau în general diferențiate în mod conștient. Romanul *Madame Bovary* al lui Flaubert a fost deschizător de drumuri în acest sens. Romanul din literatura engleză nu a ținut pasul cu Flaubert înainte de ultimele opere ale lui Henry James, apărute către finalul secolului. Problema perspectivizării a fost, desigur, un subiect discutat încă de dinainte de Flaubert și James. Totuși, interesul era centrat pe narațiunea la persoana întâi (împreună cu romanul epistolar și de tip jurnal), dată fiind tendința lor către perspectiva internă. Dificultățile pe care Thackeray, de pildă, le-a întâmpinat cînd a scris istoria la persoana întâi a vieții aventurierului fermecător, însă inacceptabil din punct de vedere moral, Barry Lyndon¹, indică faptul că încă nu fusese dezvoltată o sensibilitate pentru perspectivizarea și relativizarea posibilităților acestei forme narative la nivelul celei mai mari părți a publicului victorian. În mod evident, era încă greu pentru majoritatea cititorilor victorienii să privească perspectiva internă la persoana întâi a naratorului Barry

¹ W.M. Thackeray, *The Memoirs of Barry Lyndon, Esq., Written by Himself*, 1844.

Lyndon cu detașare. Thackeray a fost generos în a oferi indicații în privința abilității limitate a naratorului de a-și prezenta în mod obiectiv situația. De fapt, receptarea ostilă a romanului la persoana întâi de către o parte a publicului contemporan l-a convins în cele din urmă pe Thackeray să adauge câteva note de subsol în forma comentariului auctorial care cerea cititorului să privească poveștile lui Barry de la o distanță critică¹:

Serviciul despre care vorbește aici domnul Barry a fost descris de acesta în termeni dubioși, iar noi bănuim că dinadins².

Din aceste confesiuni ciudate s-ar părea că domnul Lyndon a maltrat-o pe doamna sa în toate formele posibile³.

Cititorii care l-au făcut pe un autor să indice cu arătătorul său auctorial slăbiciunea morală a eroului său cu siguranță nu i-au oferit acestuia niciun stimulent pentru folosirea unor tehnici de perspectivizare mai complexe într-o narațiune. Publicul victorian era, totuși, foarte eterogen, atât social, cât și în privința educației. În consecință, poate fi presupusă prezența unor cititori capabili să aprecieze începuturile unei redări a medierii mai subtile, mai puternic indirecte. Iarăși și iarăși în operele lui Dickens, Thackeray, George Eliot etc. apar pasaje în care sînt utilizate și forme de perspectivizare mai sofisticate. Într-adevăr o asemenea perspectivizare incipientă se limitează în primul rînd la incidente particulare sau la scurte secțiuni ale unui roman și oferă mai degrabă o intensificare episodică decît o aranjare consecventă a firului perspectival pentru întregul roman. Dickens se apropie cel mai mult de o tehnică a punctului de vedere consecventă atunci cînd pune un narator nepersonalizat să

¹ Este semnificativ faptul că tocmai cititorii celebrului roman foileton și-au exprimat nemulțumirea și l-au determinat pe Thackeray să adauge nota de subsol auctorială la narațiunea la persoana întâi a lui Barry. Thackeray a eliminat din nou o parte din acest comentariu la prima editare în volum. Veyi Gordon N. Ray, *Thackeray: The Uses of Adversity*, Londra, 1955, 346 și 487 (notă), și G. Tillotson, *Thackeray the Novelist*, Cambridge, 1954, 214, care găsește că ștergerea acestui comentariu este regretabilă.

² Thackeray, *Barry Lyndon*, Londra, 1881, 496.

³ *Ibid.*, 613.

prezintă o întâmplare ca și cum ar fi fost el însuși prezent ca martor invizibil.

Prezentarea lumii interioare în romanul victorian reflectă o tendință similară. Punctul de vedere este uneori limitat la un personaj ficțional, însă niciodată pentru multă vreme. În opera lui Dickens, în special personajele sortite să moară pe scenă sînt prezentate prin intermediul unei perspective interne personale mai detaliate¹. Unul dintre cele mai cunoscute exemple este descrierea bolii lui Paul Dombey și în final a morții sale în romanul *Dombey și fiul* (capitolele XIV și XVI). Scena inițială a ultimului roman neterminat al lui Dickens, *Misterul lui Edwin Drood*, cu perspectiva sa strict internă, este un caz special și foarte interesant. Am putea deduce din această perspectivizare, deosebit de evidentă la începutul romanului, faptul că Dickens experimenta un nou stil narativ perspectival înainte de a muri. Se presupune că a fost influențat de poveștile polițiste ale lui Wilkie Collins, în care natura conținutului necesită perspectivizare mai accentuată.

Aceste observații legate de perspectiva din proza victoriană au pornit de la acele forme de perspectivizare caracteristice romanului perspectival modern. Operele reprezentative pentru curentul stilistic aperspectival definit la începutul acestui capitol folosesc de asemenea anumite tehnici de control al simpatiilor cititorului, care pot fi, într-un fel, regăsite în tehnicile narative perspectivizante. *Un colind de Crăciun* este o narațiune care inițial pare să fie spusă în întregime în stilul aperspectival caracteristic în general lui Dickens. Convertirea bătrînului avar Ebenezer Scrooge la spiritul creștin genuin în sensul specific lui Dickens este realizată prin intermediul unei serii de imagini ale veseliei altora. Această poveste necesită un anumit grad de perspectivizare chiar și numai dată fiind tema sa. În imaginația lui, cititorul ar trebui să ia parte la distracția de la balul de la Fezziwig, la mulțumirea festivă a familiei Cratchit în timp ce mănîncă o gîscă pregătită în spiritul Crăciunului și budincă și la bucuria familiei nepotului lui Scrooge din timpul unui joc cu gajuri. Acesta ar trebui să trăiască respectivele

¹ Vezi Boege, „Point of View in Dickens”, *PMLA* 65 (1950), 101 ș.u.

întîmplări prin ochii bătrînului și mizantropului Scrooge. Acestea sînt impresiile care pătrund dincolo de duritatea emoțională a lui Scrooge. Însă aici Dickens nu folosește perspectiva internă, care ar fi mai eficientă, dată fiind tema. Punctul de vedere nu îi este acordat lui Scrooge, ci mai degrabă unui narator auctorial, care descrie aceste scene cu atmosfera caldă de Crăciun cu mult entuziasm și cu patosul corespunzător. Cititorului nu i se amintește de obicei decît la sfîrșitul fiecărei viziuni de Crăciun că faptele povestite corespund de fapt perspectivei interioare a lui Scrooge. Dickens era, de fapt, în aceeași măsură interesat de descrierea vie a bucuriilor dezarmante ale Crăciunului ca expresie a unei „philosophie de Noél”¹ și de descrierea convertirii lui Scrooge. Perspectiva externă a naratorului și aperspectivismul predominant sînt în mare măsură în acord cu intenția menționată anterior.

Dacă ne gîndim că schimbarea care a avut loc în sufletul lui Scrooge este adevărata temă a poveștii, atunci situația apare într-o altă lumină. Motivația psihologică a introspecției și a convertirii lui Scrooge este foarte rudimentară. În analiza finală convertirea sa pare un miracol, asemănător celor care au loc în povești. În spatele aperspectivismului poveștii de suprafață din nuvela *Un colind de Crăciun* se află, totuși, începuturile perspectivizării. Această perspectivizare este eficientă doar subliminal. În paralel cu procesul de convertire a lui Scrooge, are loc unul în care monstrul Ebenezer Scrooge este treptat re-integrat într-o comunitate de oameni care reflectă spontaneitatea și altruismul spiritului Crăciunului. Acest proces își găsește expresie într-o mutare imperceptibilă a punctului de vedere din care sînt trăite bucuriile Crăciunului de la cel al naratorului auctorial la acela al lui Scrooge.

În prima imagine de Crăciun, *Fantoma Crăciunului trecut* prezintă distribuirea cadourilor unui număr mare de copii. O fată ceva mai mare îi atrage atenția naratorului. Naratorul auctorial își ține pe deplin ascunsă admirația pentru această fată. Acest element este destul de evident în acumularea neobișnuită

¹ Louis Cazamian, *The Social Novel in England 1830-1850*, Londra și Boston, 1973, 117 ș.u.

a pronumelui personal la persoana întâi singular. Naratorul se amestecă în imaginația sa cu copiii care o acoperă pe fata pe care o admiră acesta – o sugestie erotică este evidentă – în timp ce joacă un joc și o pradă ca niște „tineri tîlhari”:

Ce n-aș fi dat să fiu unul dintre ei! Deși, chiar atît de grosolan n-aș fi putut să fiu niciodată, nu, nu! Nici pentru toată averea din lume n-aș fi strîns și n-aș fi tras de părul acela prins în cosițe; și nu i-aș fi smuls pantofiorul acela minunat din picior, nici ca să-mi salvez viața, Doamne-ajută! Iar să-i măsoar talia în joacă, așa cum făceau ținții ăia obraznici, n-aș fi putut nicidecum; s-ar fi putut întîmpla să-mi rămînă brațul încolăcit în jurul ei, drept pedeapsă, și să nu se mai îndrepte niciodată. Și totuși, tare mi-ar fi plăcut, recunosc, să-i fi atins buzele; să mă fi rugat de ea să le deschidă; să-i fi privit genele ochilor plecați, fără urmă de roșeață în obraji; să-i fi despletit cosițele, lăsînd să curgă în valuri părul, din care o suviță cît de mică ar fi fost o amintire neprețuită; pe scurt, mi-ar fi plăcut, mărturisesc, să fi avut ușurința și libertatea unui copil, dar să fiu în același timp bărbat ca să știu s-o prețuiesc¹.

Scrooge, a cărui convertire abia a început, nu este inclus în aceste gînduri și sentimente. În ultimul capitol, pe de altă parte, atunci cînd, după ce Scrooge a devenit alt om, un slujitor al nepotului său îi deschide ușa cu ocazia vizitei sale de Crăciun, cititorul află direct, printr-un fel de stil indirect liber, ce gînduri îi evocă lui Scrooge vederea fetei:

– Stăpînul tău e acasă, draga mea? o întrebă Scrooge pe fată. Frumușică fată! Foarte frumușică².

În prima scenă, Scrooge abia dacă ar fi fost capabil de o asemenea emoție. Cum, totuși, Scrooge a devenit mai uman, cititorul are ocazia de a cunoaște gîndurile și sentimentele întîmplătoare, însă cu atît mai umane ale lui Scrooge. Acest lucru este deosebit de evident atunci cînd noul Scrooge este îndemnat să facă următoarea observație, total nepotrivită cu Scrooge

¹ Dickens, *The Christmas Books*, vol. 1, Harmondsworth 1975, 81-82.

² *Ibid.*, 131.

cel de pînă atunci, la vederea curcanului, un specimen cu adevărat splendid pe care îl comandase pentru marea familie a angajatului său, Bob Cratchit:

– Iată curcanul! Hei, salut! Ce mai faci? Un Crăciun fericit! Era un curcan pe cinste! Dar era o pasăre care n-ar fi putut sta pe picioarele ei. I s-ar fi înmuiat sub ea, într-o clipită, ca bețele de ceară pentru peceti¹.

Fericirea pe care o stîrnește vizita lui Scrooge la familia nepotului său este acum descrisă în întregime din punctul de vedere al acestui personaj:

– Doamne Sfinte, strigă Fred, cine e?
– Eu sînt. Unchiul tău, Scrooge. Am venit la masă. Îmi îngădui să intru, Fred?
Cum să nu-i îngăduie să intre? Păi, a fost o minune că nu i-a smuls brațul din încheietură! În cinci minute se simțea ca acasă. Nu mai pomenise o primire mai călduroasă. Nepoata lui era neschimbată. La fel și Topper, cînd sosi și el. La fel și sora cea durdulie, cînd veni și ea. La fel arătau toți, cînd sosiră și ei. Minunată petrecere, minunate jocuri, minunată înțelegere, mi-nu-na-tă fericire!².

Perspectivizarea nu este numai o problemă de planificare deliberată în procesul de selecție a punctului de vedere, ci poate să aibă loc și în nivelurile mai profunde ale narațiunii. În nuvela *Un colind de Crăciun* a lui Dickens perspectivizarea este un rezultat direct al schimbării atitudinii autorului și a naratorului său față de personajul principal al poveștii. Mutarea treptată a centrului de percepție către persoana lui este o consecință directă a regenerării morale și emoționale a acestui personaj pe parcursul narațiunii. Spre deosebire de narațiunile care reflectă o tehnică a punctului de vedere consecventă, o astfel de formă de perspectivizare are mai degrabă un efect subliminal decît conștient asupra cititorului. De fapt, acest tip de perspectivizare subliminală este probabil atît de eficient tocmai pentru că cititorul nu este conștient de aceasta.

¹ *Ibid.*, 129.

² *Ibid.*, 131-132.

6. Opoziția „mod”: personaj-narator – personaj-reflector¹

Cel care narează o poveste este în primul rînd cel care o ascultă, precum și cititorul ei.

(Henry James, Prefața romanului *Prințesa Casamassima*)

Este, cred, o frumoasă îndrăgostire acea intensitate a efortului creator de a intra în pielea făpturii create.

(Henry James, Prefața romanului *Americanul*)

Opoziția mod este unul dintre cei trei piloni de sprijin în sistemul triadic al situațiilor narative și, prin urmare, este strîns legată de celelalte două opoziții. Analiza opoziției persoană a arătat deja că semnificația semiotică a schimbării referinței de la persoana a treia la persoana întîi depinde de sfera în care se produce această schimbare – la nivelul personajului-narator sau la cel al personajului-reflector. Cînd conștiința este prezentată prin intermediul unui personaj-reflector, această schimbare a referinței este practic nemarcată. Prin urmare, rămîne probabil nesimizată de majoritatea cititorilor. Analiza perspectivei a dezvăluit de asemenea o conexiune cu opoziția mod. Acolo este evidentă existența unei corespondențe strînse între perspectiva internă și modul dominat de personajul-reflector, pe de o parte, și o corespondență între perspectiva externă și modul dominat de personajul-narator, pe de altă parte. Aceste relații și structurile lor sînt clarificate de diagrama cercului tipologic.

Opoziția mod îmbrățișează următoarele două manifestări ale intermedierii, caracteristici generale ale narațiunii:

¹ O versiune comprimată a acestui capitol a fost publicată sub forma următoare: „Teller-Characters and Reflector-Characters in Narrative Theory” („Personaje-narator și personaje-reflector în naratologie”), *Poetics Today* 2 (1981), 5-15.

intermedierea tematizată a narațiunii sau intermedierea ascunsă sau disimulată, care îi produce cititorului iluzia nemedierii. În timpul narațiunii are loc o pendulare constantă între acești doi poli. Există doar câteva lucrări – de regulă, cele scurte – a căror structură nu este afectată de această oscilație. Totuși există un număr mare de opere în care modul narativ e orientat în direcția unuia dintre cei doi poli, în ciuda oscilației. În aceste lucrări, opoziția mod este o trăsătură distinctivă a situației narative.

Distincția dintre cele două moduri narative, dintre unul indirect și unul aparent direct, care este unul imediat, scenic sau imitativ, e una dintre cele mai vechi descoperiri ale teoriei narative. Formează nucleul conceptual al contrastului lui Platon între *diegesis* și *mimesis*¹, care a fost adoptat și dezvoltat în retorica clasică și postclasică². Distincției dintre aceste două moduri narative i-a fost acordată o nouă perspectivă de viață în cadrul discuției despre obiectivitate susținute de către criticii interesați de teoria romanului la sfârșitul secolului al XIX-lea. Distincția lui Otto Ludwig între narațiunile „propriu-zise” (*eigentliche*) și „scenice” (*szenische*)³ formează baza pentru termenii sugerați în *Situațiile narative*, și anume „relatare” (*berichtende Erzählung*) și „prezentare scenică” (*szenische Darstellung*), care par a fi general acceptați de teoria narațiunii conturate în Germania⁴. În naratologia engleză și americană sînt folosiți de asemenea termenii de „narațiune simplă” și „prezentare scenică” sau „scenă” (Lubbock), sau „telling” și „showing” (Friedman)⁵. Distincția lui Anderegg între un „model de relatare” și un „model narativ” a oferit de curînd acestei opoziții o bază în teoria comunicării⁶. Mai instructive din punctul de

¹ Vezi Platon, *Republica*.

² Vezi N. Friedman, „Point of View in Fiction”, 1162-1163, nota 3.

³ Vezi Otto Ludwig, „Formen der Erzählung”, 202 ș.u. *Este semnificativ faptul că acesta recunoaște și o formă hibridă* (adnotare a autorului la ediția în limba engleză).

⁴ Stanzel, *Die typischen Erzählsituationen*, 22-23.

⁵ Vezi Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*, 62 ș.u. et passim; N. Friedman, „Point of View in Fiction”, 1161-1165 et passim.

⁶ Termenul „model narativ” utilizat pentru desemnarea unui proces narativ în care predomină prezentarea scenică sau o situație narativă personală,

vedere al terminologiei sînt denumirile lui Anderegg pentru tipurile de texte de ficțiune asociate cu aceste modele: „texte Eu-Tu”, unde eul naratorial se adresează unui „tu” al cititorului și „texte El”, unde apare doar referința pronominală a persoanei a treia pentru un personaj-reflector. Acești termeni nu trebuie considerați sinonime pentru termenii familiari de narațiune la persoana întâi, respectiv a treia, așa cum Anderegg însuși ne indică¹. Ei arată, în esență, contrastul din modul narativ exprimat în teoria mea prin opoziția mod.

Se poate chiar concepe existența unei anumite conexiuni între formele de bază ale narațiunii incluse în opoziția de mod și atitudinile de bază ale modurilor de a experimenta realitatea și arta așa cum sînt definite în opozițiile „abstracție” și „intropatie” de către Wilhelm Worringer sau „conceptualism” și „impresionism” de către E.H. Gombrich². Conceptele de relatare sau *telling*, abstracție și conceptualism au în comun un mod oblic de percepție și de expresie care include aspectele raportului condensat ce rezumă abstracția și conceptualizarea. Conceptele de prezentare scenică sau *showing*, intropatie și impresionism se referă la un mod direct care include aspectele prezentării scenice a evenimentului *in actu*, concretizarea ideii și nemedierea impresiei. Aceste corespondențe sînt menționate doar pentru a demonstra faptul că opoziția care se discută aici reprezintă un concept a cărui relevanță nu se limitează la domeniul teoriei narative. În contextul prezent cele două forme de bază diferențiate trebuie să fie mai întâi înțelese în natura lor de concepții diferite ale intermedierei întregii narațiuni: personalizarea și impersonalizarea procesului narativ. Impersonalizarea încearcă să trezească în cititor impresia nemedierii prezentării narative a unui eveniment și, odată cu ea, iluzia că ceea ce este narat trebuie perceput, să spunem, *in actu*. Paradoxul aparent

nu narațiunea de tip relatare poate duce cu ușurință la neînțelegeri. Trebuie observat faptul că Anderegg însuși distinge modul în care folosește el termenii „relatare” și „narare” de cel al lui Lämmert și de al meu. Vezi Anderegg, *Fiktion und Kommunikation*, 170, nota 2.

¹ Anderegg, *Fiktion und Kommunikation*, 54.

² Vezi Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, Berlin, 1908, și E.H. Gombrich, *Art and Illusion*, 76, 99 ș.u. et passim.

întîlnit aici, o (iluzie de) nemediere a materialului mediat, este de asemenea recunoscut de către Anderegg atunci cînd acesta scrie că în „textele EI” „comunicarea își creează propria condiție premergătoare, negîndu-se ca atare”¹. Este probabil deosebit de semnificativ faptul că tocmai polul opoziției celor două forme de bază ale narațiunii care este ocupat de *mimesis* sau de prezentarea scenică rezistă prin simpla definiție, în timp ce polul ocupat de *diegesis* sau de relatare cu greu poate crea vreo dificultate. Definiția prezentării scenice este problematică îndeosebi din cauza aproximării procesului dramatic pe care o implică acest fenomen. În discutarea prezentării scenice într-o narațiune trebuie să se diferențieze secțiunile narrative și non-narative ale textului, așa cum au fost explicate acestea în capitolul anterior². Dialogurile personajelor fără verbe introductive de tipul „el a zis” etc. și fără „indicații regizorale” auctoriale explicative sînt părțile non-narative ale textului și reprezintă, de fapt, corpuri dramatice străine într-o narațiune. Propriu-zis, ele trebuie prin urmare să fie excluse din conceptul de prezentare scenică. Prezentarea scenică, privită ca formă narativă, include întotdeauna o anumită cantitate de dialog, acompaniată de verbe introductive, „indicații regizorale” auctoriale și cel puțin cîteva relatări ale acțiunii, chiar dacă acestea sînt foarte condensate. Astfel de exprimări narrative reduse la formule impersonale nu distrug de obicei iluzia cititorului că el trăiește împlinirea narată direct, *in actu*, așa cum s-a petrecut aceasta. Iluzia nemedierii care apare aici din cauză că naratorul nu își face apariția ne-a condus la folosirea termenului de prezentare scenică pentru a desemna de asemenea acele părți nedialogate ale romanelor, în special ale celor moderne, în care acțiunea este prezentată așa cum se reflectă ea în conștiința unui personaj ficțional. Prin urmare trebuie să reținem că prezentarea scenică include două fenomene diferite capabile de a evoca iluzia nemedierii, și anume scena cu dialog de mari proporții și aluzii impersonale scurte la context și la acțiunea adiacentă, precum și reflectarea evenimentelor fictive în conștiința unui personaj

¹ Anderegg, *Fiktion und Kommunikation*, 45.

² Vezi secțiunea 3.2.1.

fițional. În sensul dintîi, prezentarea scenică poate apărea în situația narativă la persoana întîi și la fel de bine în situația narativă auctorială, cînd autorul se retrage și cursul întîmplărilor este plasat în prim-plan. Pe de altă parte, prezentarea scenică văzută ca o reflectare a întîmplărilor în conștiința personajului fițional ține de domeniul situațiilor narrative personale¹.

Diversitatea terminologică derutantă și parțial contradictorie din această zonă derivă în mod special din dificultatea de a distinge relatarea sau *telling* de prezentarea scenică sau *showing*. Din acest motiv, opoziția mod va fi în primul rînd descrisă nu în termenii procesului transmiterii narrative, ci în termenii agentului de transmitere, care de obicei este mai simplu și mai ușor de identificat. Prin urmare, opoziția mod se referă la contractul dintre transmiterea de către un personaj-narator și transmiterea de către un personaj-reflector sau, pe scurt, dintre un narator și un reflector.

Personajul-narator narează, înregistrează, informează, scrie scrisori, include documente, citează surse de încredere, se referă la propria narațiune, se adresează cititorului, comentează tocmai ceea ce s-a narat etc. Acest personaj-narator a triumfat aproape în mod neîngrădit în romanul de început: Cid Hamete Benengeli, Simplicius al lui Grimmelshausen, Robinson Crusoe, Clarissa Harlowe, Tristram Shandy, Werther al lui Goethe, naratorul din romanul *Tom Jones*, cel din *Agathon* al lui Wieland, din *Wilhelm Meister*, din *Bîlciul deșertăciunilor*, David Copperfield, Heinrich Lee, Marcel, și mulți alții pînă la Marlow², Serenus Zeitblom în romanul *Doctor Faustus* al lui Thomas Mann, Felix Krull și pînă la „eul livresc” al romanului *Numele meu fie Gantenbein* sînt personaje-narator. Prin comparație, un personaj-

¹ În *Die typischen Erzählsituationen*, sintagma „situație narativă neutră” a fost folosită pentru a face referire la primul tip de prezentare scenică. Dată fiind ambiguitatea sa, acest termen nu va mai fi folosit. Vezi *Die typischen Erzählsituationen*, 23 și 28-29.

² Preferința evidentă a lui Joseph Conrad pentru modul narator, îndeosebi în narațiunile lui Marlow, este probabil legată de tradiția orientală modernă a narațiunii orale (*skaz* în Rusia, *gawęda* în Polonia). Vezi Friedrich R. Karl, *Joseph Conrad. The Three Lives*, Londra, 1979, 30 și 942.

reflector reflectă, adică oglindește întâmplările lumii exterioare în conștiința sa, percepe, simte, înregistrează, dar întotdeauna în mod tăcut, deoarece el niciodată nu „narează”, el niciodată nu își verbalizează percepțiile, gândurile și sentimentele în încercarea de a le comunica. Cititorul pare să afle direct, printr-o privire directă în conștiința personajului-reflector, despre întâmplările și reacțiile care sînt ogindite în conștiința lui. În romanul contemporan, personajul-reflector a devenit un rival serios al personajului-narator atît de mult testat. Personajele-reflector de astăzi manifestă atît de extensiv o diversitate ca aceea a personajelor-narator tradiționale: cele două Emma (*Emma* a lui Jane Austen și *Madame Bovary* a lui Flaubert) deja au puține lucruri în comun în afară de accesibilitatea lumii lor interioare. Faptul că Lambert Strether (*Ambasadorii*), Stephen Dedalus (*Portret al artistului în tinerețe*), Leutnant Gustl al lui Arthur Schnitzler, Virgiliu al lui Hermann Broch (*Moartea lui Virgiliu*), Josef K. și K. (*Procesul, Castelul*), Leopold și Molly Bloom (*Ulise*), Mrs. Ramsay (*Spre far*), Malone (*Malone moare*) sînt toate personaje-reflector sugerează diversitatea acestui rol¹.

Aceste două liste cu exemple ilustrative arată că funcția personajului-narator este specifică naratorilor auctoriali de aproape toate felurile și la fel de bine naratorilor la persoana întâi, al căror eu narant trebuie discernut foarte clar. Pe de o parte, naratorii la persoana întâi care sînt actualizați doar prin experimentarea sinelui și care prin urmare se limitează doar la reflectarea experiențelor necomunicate deschis sînt personaje-reflector. În categoria acestora trebuie să adăugăm toate mediile personale, care reprezintă cea mai mare parte a personajelor-reflector. În timp ce conceptele de personaj-reflector și personaj-

¹ Ann Banfield face distincția între conștiința „reflexivă” și cea „non-reflexivă”. Personajele-reflector pot funcționa pe ambele dimensiuni ale conștiinței. În cazul Emmei Bovary, de pildă, predomină o conștiință non-reflexivă: „într-o mare parte a narațiunii” aceasta „nu reprezintă nimic mai mult decît suprafețe corporale și senzații intense”. Pe de altă parte, romanele Virginiei Woolf arată predominanța conștiinței reflexive, așa cum fac și ultimele romane ale lui Henry James, am putea adăuga. Ann Banfield, „Reflective and Non-Reflective Consciousness in the Language of Fiction”, *Poetics Today* 2 (1981), 75.

narator cuprind formele persoanelor întâi și a treia, conceptul de „situație narativă personală” se aplică doar formelor de persoana a treia. Această distincție este marcată în diagrama cercului tipologic, în care formele persoanei întâi și a treia se găsesc atît în acea jumătate a cercului unde se află polul personajului-narator, cît și în cealaltă jumătate, unde se găsește polul personajului-reflector. Pe de altă parte, situația narativă personală se limitează la acel segment al cercului tipologic din vecinătatea polului reflector, care rămîne în domeniul formei persoanei a treia.

Între aceste zone ale cercului tipologic, care sînt în mod clar dominate de un pol sau de altul, există spații de tranziție atît către persoana a treia, cît și către persoana întâi, unde pot fi situate aceste lucrări narrative, în care este încă neclar dacă procesul de transmitere este determinat de un personaj-narator sau de un personaj-reflector. Pe scurt, narațiunile în discuție sînt alcătuite în primul rînd din dialog cu o foarte scurtă relatare a acțiunii și o scurtă redare ocazională a conștiinței. Poveștile lui Hemingway, precum *Asasinii* (la persoana a treia) și *Fifty Grand* (r. *Cincizeci de bătrîne*, la persoana întâi), abordează foarte strîns acest model de text. Un echilibru instabil între momentul naratorului și cel al reflectorului triumfă în ele. O singură propoziție rostită clar de un personaj-narator – poate un comentariu auctorial sau, invers, un pasaj mai lung atribuind o percepție exclusiv unui personaj în calitate de personaj-reflector sau incluzînd gîndurile naratorului la persoana întâi ca într-un monolog interior – ar putea strica acest echilibru și ar putea sugera prezența fie a unui personaj-narator, fie a unui personaj-reflector pentru întreaga narațiune. Este caracteristic povestirilor lui Hemingway de acest tip faptul că pasajele narrative scurte și în general, nu foarte numeroase, care întrerup lungimea dialogurilor nu manifestă trăsături care să poată fi în mod distinctiv auctoriale sau personale. Problemele de demarcație apar și aici foarte frecvent. De exemplu, este neclar cîteodată dacă o anumită descriere este menită să reprezinte o percepție a personajului-reflector, adică a unui personaj ficțional sau o parte a relatării auctoriale a personajului-narator. În acest sens, citirea operelor lui Hemingway cere o atenție specială. Această subtilitate reprezintă cu siguranță unul dintre motivele

pentru diversitatea punctelor de vedere asupra semnificației unora dintre povestirile lui Hemingway.

6.1. Personaje-narator, personaje-reflector și forme de tranziție

Dacă îți închipui [...], cititorule, că ți se pregătește ceva în chip de povestire romanțioasă, niciodată n-ai săvârșit o mai mare greșală. Te aștepți cumva la sentimentalism, poezie și visare? Prevezi pasiune, impulsuri și melodramă? Domo-lește-ți nădejtile; redu-le la o treaptă mai joasă. Dinainte ți se vor înfățișa fapte reale reci și concrete; ceva neromantic precum dimineața de luni [...].

(Charlotte Brontë, începutul romanului *Shirley*,
trad. de D. Mazilu, Univers, 1974, p. 5.)

Doamna Dalloway spuse că are să cumpere ea însăși florile. Pentru că Lucy avea de lucru pînă peste cap. Ușile urmau să fie scoase din balamale; oamenii lui Rumpelmayer erau pe cale să sosească. Și, de altfel, se gîndi Clarissa Dalloway, ce dimineață! proaspătă, răsărită parcă unor copii pe țărmul mării. Ce escapadă! Ce salt în adînc!

(Virginia Woolf, începutul romanului *Doamna Dalloway*,
trad. de Petru Creția, RAO, 2003, p. 5)

Discuția introductivă despre opoziția mod a dezvoltat cîteva trăsături specifice ale personajelor-narator și ale personajelor-reflector. Distribuția acestor trăsături între cele două tipuri depinde, în primul rînd, de asocierea lor cu modurile narative ale relatării sau *telling*, prin intermediul unui personaj-narator, și cu prezentarea scenică sau *showing*, prin intermediul unui personaj-reflector. Procesul transmiterii și receptarea diferă dacă ele sînt guvernate de un personaj-narator sau de un personaj-reflector. Un personaj-narator funcționează întotdeauna ca un „emițător”, adică el narează ca și cum ar transmite o noutate sau un mesaj unui „receptor”, cititorul. Comunicarea continuă în mod diferit cu un personaj-reflector. Din moment ce nu narează, el nu poate funcționa ca un receptor în sensul de mai sus. În acest caz intermedierea prezentării este întunecată în mod

caracteristic de iluzia cititorului că este martor în mod direct la acțiune – el simte că o percepe prin ochii și mintea personajului-reflector. Aceste diferențe între cele două procese ale comunicării au consecințe în interpretarea unui text narativ, și anume în sensul că o narațiune presupune diferite grade de credibilitate sau de validitate, în funcție de modul său de transmitere – dacă aceasta e transmisă de un personaj-narator sau de un personaj-reflector. Friedman a făcut deja aluzie la un motiv al acestui fenomen în teoria sa despre punctul de vedere. În *telling* relatarea este explicită, generalizată și semnificativ completă; în *showing*, relatarea este implicită, specifică și evident incompletă, din cauză că este centrată nu pe întreg, ci numai pe o parte¹. Această diferență poate fi exprimată mai concret. Diferența epistemologică dintre o povestire care este comunicată de un personaj-narator și una care este prezentată de un personaj-reflector se bazează în principal pe faptul că personajul-narator este întotdeauna conștient că el narează, în timp ce personajul-reflector nu are nici un fel de conștiință. Personajele-narator precum Moll Flanders, Tristram Shandy, David Copperfield, Ishmael, Heinrich Lee, Felix Krull, Stiller, Siggi Jepsen – în *Lesson Deutschstunde* al lui Siegfried Lenz – și naratorii auctoriali din romanul *Tom Jones*, din *Sibenkäs* al lui Jean Paul Richter, *Père Goriot*, *Vanity Fair* și *Buddenbooks* nu numai că tratează tematic procesul narativ în timp ce narează, ci și dezvăluie încontinuu conștiința faptului că se află în prezența unei auditorii, și anume cititorii lor. Aceasta îi obligă să găsească o strategie narativă² sau retorică potrivită atât auditoriului, cât și povestirii lor. Fiecare tip de tratament strategic sau retoric al povestirii duce la modificarea acesteia, mută accentul sensului, influențează selectarea detaliilor, aranjarea părților și necesită o trasare clară a referințelor între ceea ce a fost narat și ceea ce va urma. Aceste implicații nu se vor găsi în povestirea prezentată de personajul-reflector. Personajele-reflector precum Emma Bovary, Lambert Strether, Stephen Dedalus și Josef K. nu vor

¹ N. Friedman, „Point of View in Fiction”, *PMLA* 70 (1955), 1169.

² Pentru o discuție despre sintagma „strategie narativă”, vezi Klaus Kanzog, *Erzählstrategie*, Heidelberg, 1976, 104 ș.u. O scurtă polemică cu situațiile narative tipice se găsește la paginile 80-81.

fi niciodată conștiente de faptul că experiențele, percepțiile și sentimentele lor sînt subiectul unui proces de comunicare. Calitatea experiențelor lor nu este influențată de acest proces și validitatea sau credibilitatea materialului prezentat nu sînt afectate. Asta, desigur, nu înseamnă că autorul nu vrea să aplice procedee de strategie narativă sau retorice în configurarea poveștii. Această configurare nu este parte a procesului de transmisie (structura de suprafață), ci mai degrabă a procesului de producere (structura genetică de adîncime). În plus, acestor cazuri definite și tipice ale opoziției li se adaugă numeroase cazuri ambigue, atipice care nu pot fi ușor situate la un pol sau la un altul. Astfel de forme hibride se vor găsi în zona persoanei a treia a cercului tipologic, la tranziția dintre situația narativă auctorială și situația narativă personală. Situația narativă a acestor opere este marcată de coexistența unui personaj-narator auctorial și a unui personaj-reflector personal. Această coexistență se prezintă de obicei ea însăși în cadrul profilului narativ ca o secvență: o secțiune în narațiunea personală este predominantă. Un exemplu tipic pentru o astfel de tranziție apare în capitolul al XXII-lea al romanului *Emma* al lui Jane Austen, la începutul căruia vocea unui narator auctorial se aude distinctiv. Mulți dintre romancierii moderni procedează în mod similar. În *The Prime of Miss Jean Brodie* de Muriel Spark, de exemplu, o relatare, negreșit a unui narator auctorial, este strîns urmată de reprezentarea personală a gândurilor și percepțiilor personajului-reflector Sandy Stranger¹. Există, de asemenea, un caz special în care personajul-narator abordează rolul personajului-reflector. Această tehnică va fi discutată separat în secțiunea „Reflectorizarea personajului-narator” (6.4). Prezentarea scenică alcătuită din pasaje de dialog cu o scurtă relatare auctorială impersonală similară indicațiilor regizorale ocupă de obicei o poziție neutră între cei doi poli ai acestei opoziții. Se obține un fel de echilibru instabil, care poate oferi informații despre polul personajului-narator sau al personajului-reflector, cînd apar semne definite ale unuia dintre cele două moduri.

Narațiunile părții persoanei întîi a cercului tipologic care presupun atît un personaj-narator, cît și un reflector sînt

¹ Muriel Spark, *The Prime of Miss Jean Brodie*, Harmondsworth, 1974, 27-31.

cîteodată mai problematice. Tranzițiile din această zonă a cer-cului nu implică o mutare de la o persoană (personajul-narator) la alta (personajul-reflector), ci o simplă schimbare a rolului Eu-ului naratorial de la cel al naratorului la cel al reflectorului. Astfel de schimbări apar frecvent în moduri subtile, graduale, cîteodată greu de definit. Cu cît eul narator al unui personaj la persoana întîi se retrage, lăsînd la vedere direct eul care trăiește, cu atît mai mult se apropie acest personaj de funcția de personaj-reflector. Acest schimb se poate observa cel mai bine atunci cînd un autor schimbă situația narativă în timpul unei revizii a unui text pentru a suprima manifestarea eului narator și a-l aduce în prim plan pe cel care trăiește. Joyce a revizuit prima povestire din *Dubliners*, *The Sisters*, în felul următor:

În acea seară mătușa mea a mers la capelă și m-a luat și pe mine. Era o seară grea de vară de aur stins. (Ediția întîi)

Seara mătușa mea m-a luat cu ea la capelă. Era imediat după asfințit; însă geamurile dinspre apus ale caselor reflectau aurul cărămiziu al unei imense grămezi de nori. (Ediția definitivă)

În revizuirea textului eul naratorial este mutat mai aproape de poziția personajului-reflector prin transformarea expresiei de timp „acea seară” în „seara” și prin înlocuirea unei descrieri generale, distanțate și evaluative („o seară grea de vară de aur stins”) cu o relatare mai detaliată a lucrurilor ce uimesc cititorul, precum și percepția unui impresionabil spectator¹.

Un personaj la persoana întîi, precum Molly Bloom, ale cărei gînduri sînt redade exclusiv sub forma unui monolog interior, nu mai este un personaj-narator, ci mai degrabă un personaj-reflector. Condițiile care afectează interpretarea pasajelor aparținînd modului reflector sînt valabile și pentru monologul interior².

¹ Vezi F.K. Stanzel, „Die Personalisierung des Erzählaktes im *Ulysses*”, în: *James Joyces „Ulysses”. Neuere deutsche Aufsätze*, Frankfurt/M. 1977, 286, 289. Ediția primă a povestirii „The Sisters” este publicată în *James Joyce, The Dubliners, Text, Criticism, and Notes*, ed. R. Scholés și A.W. Litz, New York, 1969, 243-252.

² B. Romberg (*Studies*, 100), consideră că situația narativă la persoana întîi este suspendată în monologul interior. Acest lucru este adevărat, totuși,

Oricum, situația nu este întotdeauna atât de clară. Personajele la persoana întâi din romanele lui Beckett, *Molloy*, *Malone Dies* și *The Unnamable*, de exemplu, oscilează între rolul de personaj-narator și cel de personaj-reflector într-un mod care exprimă structura personalității lor scindate. Totuși, atunci când personajul la persoana întâi al lui Beckett din *The Unnamable* adresează întrebări de genul „voi putea eu vreodată să tac? [...] ce-ar fi fost dacă aș fi tăcut?”¹, el se identifică univoc, cel puțin în acest punct, cu un personaj-narator, din moment ce doar un narator se poate simți amenințat de o astfel de soartă. Tăcerea nu este o problemă pentru un personaj-reflector. Dimpotrivă, tăcerea unui personaj-reflector poate fi văzută ca o intensificare existențială a experienței lui. Personajele-reflector comunică frecvent, mai ales când se abandonează în tăcere percepțiilor lumii exterioare sau reflecțiilor pe care aceste percepții le evocă.

6.1.1. Credibilitatea personajelor-narator

Să nu ai niciodată încredere în artist, ci în poveste!
(D.H. Lawrence, „The Spirit of Place”,
în *Studies in Classic American Literature*).

Diferențele dintre personajele-narator și personajele-reflector ne permit să tragem câteva concluzii cu privire la credibilitatea relativă pe care o au acestea în calitate de mediatori ai întâmplărilor ficționale. Această problemă a fost deja întâlnită în descrierea opoziției persoană. În ce măsură poate fi un narator considerat un reporter creditabil? În capitolul care tratează diferențele dintre naratorii la persoana întâi și cei la persoana a treia s-a stabilit că, din cauza motivației lor existențiale de a povesti, naratorii la persoana întâi sînt mai predispuși să manifeste o anumită înclinație pentru a reda povestea lor

numai atunci când un personaj-reflector la persoana întâi înlocuiește personajul-narator la persoana întâi.

¹ Samuel Beckett, *Molloy. Malone Dies. The Unnamable*, Londra, 1959, 305, 309, 397 et passim.

decît sînt naratorii auctoriali. Generalizînd și simplificînd situația într-un fel, se poate spune că toți naratorii la persoana întîi sînt subiectivi prin definiție și prin urmare mai mult sau mai puțin necreditabili ca naratori. Este adevărat că veridicitatea unui narator auctorial, cîtă vreme el se manifestă ca un narator personalizat, nu este cu totul ferită de suspiciune. De regulă, el poate oricum pretinde credibilitate, atît timp cît cititorul nu primește o indicație explicită că scepticismul este adecvat. În acest caz, problema credibilității este strîns legată de calitățile caracteristice naratorului – sînt tot atît de mulți naratori sinceri și nesinceri sau cel puțin cu prejudecăți sau subiectivi, pe cît există caractere omenești cu aceste trăsături – și, de asemenea, este legată de motivarea particulară a actului narativ. Comparația personajului-narator cu personajul-reflector dezvăluie o altă dimensiune a acestei probleme: în calitate de naratori, personajele-narator sînt constrînse să-și prezinte povestea într-un mod în care să atragă auditoriul sau cititorul ori cel puțin să le trezească interesul. Acest lucru implică o anumită strategie narativă, așa cum a fost notată mai sus: elementele de suspans trebuie să fie distribuite cu grijă, iar simpatia sau nemulțumirea cititorului față de un anumit personaj trebuie să fie atent ghidate. Din acest motiv, naratorul își inserează interpretările și evaluările sub forma unor comentarii sau construiește o retorică ce operează subliminal sau le oferă cîtorva personaje privilegiul de a-i comunica cititorului cele mai intime gînduri, în timp ce altele sînt private de acest privilegiu. Pe scurt, prezența unui personaj-narator abia dacă poate evita schimbarea conținutului povestirii, în decursul formării sale și a prezentării narative, indiferent dacă autorul este conștient de acest efect sau nu. O interpretare trebuie să ia în considerare schimbările și intruziunile de acest fel, deoarece ele sînt elemente importante ale formei care permit autorului să modifice conținutul unei povestiri într-un mod specific literaturii narative, în calitatea acesteia de gen al intermedierii.

Datorită lucrării *Retorica romanului* a lui Booth, conceptul de creditabilitate a naratorului a devenit o trăsătură permanentă atît a teoriei narative, cît și a explicării textului. Booth face distincția între naratori creditabili și necreditabili, definindu-i

după cum urmează: „În lipsă de termeni mai buni, l-am numit pe un narator creditabil atunci când vorbește sau se poartă în concordanță cu normele operei (adică, normele implicite ale autorului) și *necreditabil* când nu acționează așa”¹. Nu mă pot ocupa aici de problema foarte dificilă presupusă de măsura în care astfel de norme pot fi identificate într-o operă narativă de la început; o mare parte din cartea lui Booth se dedică exact acestei probleme. Este extrem de interesant în acest context faptul că Booth aplică criteriile credibilității atât personajelor-narator, cât și personajelor-reflector. Acest amestec rezultă din faptul că el nu distinge, de regulă, între narator și reflector, ci mai degrabă include ambii agenți în sensul în care folosește el termenul „narator”². Cîțiva teoreticieni și naratologi englezi și americani folosesc, de asemenea, termenul „narator” în acest sens larg, așa cum a făcut Henry James în *Prefetele* sale. Booth de asemenea urmează exemplul lui James când distinge ocazional între „naratori”, „reflector” sau „reflector la persoana a treia” și „naratori deghizați”³, în sensul opoziției personaj-narator – personaj-reflector, însă mai tîrziu el renunță la această distincție și pare mai degrabă să o considere o chestiune de nuanță stilistică decît una de mod narativ. Urmînd o descriere a funcției lui Stephen ca personaj-reflector din romanul *Portret al artistului în tinerețe*, Booth scrie: „Ar trebui să ne amintim că orice punct de vedere interior susținut, oricare ar fi profunzimea lui, transformă temporar în narator personajul a cărui conștiință este dezvăluită; punctele de vedere interioare sînt prin urmare predispuse la variații [...] în privința gradului de necreditabilitate. În general, cu cît plonjăm mai adînc, cu atît mai multă necreditabilitate vom accepta, fără a pierde din simpatie”⁴. În concordanță cu această teză, Booth numește personajele-reflector „naratori” și discută credibilitatea lor – Emma a lui

¹ Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, 1961, 158-159.

² Ca „naratori” Booth îi enumeră pe „Cid Hamete Benengeli, Tristram Shandy, «eul» din *Middlemarch* și pe Strether”, *Rhetoric*, 149-150. G. Genette, în *Narrative Discourse*, 188, critică această clasificare a lui Strether.

³ Booth, *Rhetoric*, 152-153.

⁴ *Ibid.*, 164.

Jane Austen, Strether, Paul Morel, Pinkie (*Brighton Rock*) și Gregor Samsa (din *Metamorfoza* de Kafka). Prin ștergerea distincției dintre personajele-narator și personajele-reflector și prin aplicarea criteriului credibilității în egală măsură ambelor categorii, Booth atenuează semnificația structurală a acestei distincții și reduce utilitatea de altfel foarte importantă a criteriului credibilității. Criteriul credibilității ar fi mai util dacă s-ar limita la personajele-narator, adică la cele care produc relatări verbale și, prin urmare, se adresează sau au intenția de a se adresa unui auditoriu („textele Eu-Tu” ale lui Anderegg). Doar în acest caz problema încrederii, a credibilității și a veridicității poate fi un subiect de interpretare important. Criteriul încrederii, în special dacă se referă și la credibilitate, este irelevant în ceea ce privește personajele-reflector. În schimb, trebuie făcută distincția între reflectori lucizi și pasivi, în funcție de măsura în care respectivul personaj-reflector are o percepție acută sau neclară, între personajele-reflector care tind să-și intelectualizeze experiențele, cum ar fi acelea care se găsesc în mod special în romanele și povestirile lui James, și personajele-reflector care sînt plictisitoare intelectual și de obicei doar vegetează. Ultimul tip se întâlnește frecvent în romanul modern, de exemplu familia Bundren din *Pe patul de moarte* al lui Faulkner, și într-un caz extrem, debilul mintal Benjy din romanul *Zgomotul și furia*.

6.2. Opoziția „mod” și „zonele de indeterminare” (R. Ingarden)

Lucrările lui Roman Ingarden au stimulat puternic naratologia și i-au oferit acesteia cîteva concepte importante. Dintre acestea, conceptul de „zone de indeterminare”¹, care a fost preluat de estetica receptării², este deosebit de relevant în

¹ Pentru o discuție referitoare la zonele de indeterminare, vezi mai ales Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, 261 ș.u., precum și *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, 12, 49 ș.u., 250 ș.u., 300-301, 409 ș.u.

² Vezi Rainer Warning (ed.), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München, 1975, unde este publicat și capitolul despre zonele de

contextul nostru, deoarece personajele-narator generează zone de indeterminare de diferite tipuri și cu o frecvență diferită de personajele-reflector¹. Cu ajutorul opoziției narator-reflector, această teză poate fi formulată acum mai precis. Ingarden însuși a pus problema dacă numărul zonelor de indeterminare este dependent de forma unei opere literare, însă nu a ajuns la o concluzie. Cu siguranță, nu este o coincidență faptul că Ingarden, în sugestia sa legată de continuarea cercetării, menționează două perechi de romancieri, în interiorul cărora unul arată o preferință clară pentru personajele-narator și altul pentru personajele-reflector: Galsworthy și Joyce, Thomas Mann și Faulkner²! Cititorul poate să înțeleagă motivația pe care personajul narator o oferă procesului selecției în narațiune: naratorul garantează pentru „desăvârșirea” informației ficționale oferite prin intermediul prezenței sale în actul narativ. În cazul personajului-reflector, procesul narativ și motivația pentru selectarea a ceea ce a fost prezentat nu devin subiect al narațiunii și astfel nici o informație explicită despre criteriile pentru selectare nu este reținută de către cititor. Selecția rezultă în primul rând din perspectiva prezentării. Prin intermediul unei perspective intens focalizate a personajului-reflector, selectarea realității ficționale este izolată și pusă în lumină într-un mod în care toate detaliile importante pentru personajul-reflector devin vizibile. În afara acestui sector se află oricum negură și incertitudine, o zonă de indeterminare, pe care cititorul o poate pătrunde doar pe alocuri, trăgând concluzii din sectorul iluminat. Acestui mod de prezentare îi lipsește autoritatea puternică ce l-ar putea informa pe cititor cu privire la existența unor lucruri relevante pentru evenimentele prezentate în afara sectorului realității ficționale iluminate de percepția personajului-reflector. Astfel cititorul

indeterminare din cartea lui Ingarden *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*: „Konkretisation und Rekonstruktion”, 42-70.

¹ Am descris acest fenomen într-un articol publicat anterior care făcea referire la situația narativă la persoana întâi și la situația narativă la persoana a treia pe de-o parte și la cea personală pe de altă parte. Vezi Stanzel, „Die Komplementärgeschichte”, în: *Erzählforschung* 2, 240-259.

² Vezi R. Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, 303, și R. Warning, *Rezeptionsästhetik*, 60.

este la mila personajului-reflector și a cunoașterii și experienței sale limitate existențial. Indeterminarea nu e aici o problemă de comunicare, așa cum se întâmplă în cazul personajului-narator, ci este experimentată ca o condiție a existenței personajului ficțional.

Modul narativ al personajului-narator (*telling*) tinde spre un rezumat conceptual al evenimentului concret sub forma unei relatări comprimate, suplimentată de comentarii care o explică sau o evaluează. În prezentarea realizată de un personaj-reflector predomină detaliile individuale și concrete, care nu au fost reduse sau abstractizate, exact în forma în care sînt trăite și percepute de către acest personaj. Prin urmare, aceste două moduri narrative îi oferă cititorului două aspecte diferite ale povestirii¹. Modul în care este realizată concretizarea zonelor de indeterminare de către cititor și în care sînt actualizate aspectele prezentate în text, afectate sau determinate în întregime de aceste diferențe, este un lucru binecunoscut. Opoziția personaj-narator – personaj-reflector poate sugera o nouă abordare a cercetării acestei probleme.

Prezența personajului-narator atrage întotdeauna atenția cititorului asupra actului comunicării narative într-un mod mai puternic decît cea a personajului-reflector. De regulă, personajul-narator explică într-o manieră clară de ce selectează sau elimină anumite părți ale povestirii sau de ce omite sau scurtează descrierea unui personaj, a unui decor sau a unei întâmplări. Atunci cînd nu este cazul, motivul scurtării sau al omisiunii este de obicei implicat în maniera de reprezentare a naratorului. Datorită confirmării continue a acestei înțelegeri tacite între personajul-narator și cititor, cititorul poate fi sigur că personajul-narator nu-l va lăsa neinforma cu privire la lucrurile importante pentru înțelegerea povestirii. Voința cititorului de a suplimenta în imaginația sa ceea ce a fost narat e mai degrabă redusă sau suprimată de această atitudine narativă decît stimulată. Acest lucru rămîne, desigur, valabil doar pentru acel tip de personaj-narator a cărui credibilitate este indiscutabilă.

¹ Vezi R. Warning, *Rezeptionsästhetik*, 50, și R. Ingarden, *Vom Erkennen*, 300-301.

Avem de-a face aici cu o convenție narativă care produce o atitudine specifică de așteptare din partea cititorului. Din această cauză mulți autori moderni încalcă intenționat această convenție. De exemplu, naratorul auctorial din cartea *The Prime of Miss Jean Brodie* relatează des detalii arbitrare din viața tîrzie a personajelor sale, dar sare complet peste episoade importante din experiența personajelor.

Un reflector nu are nici un fel de relație personală cu cititorul și prin urmare nu este responsabil în nici un fel de ceea ce este înregistrat de conștiința sa și de ceea ce nu este perceput. Fixarea și demarcarea perspectivei pot fi desigur interpretate ca o explicare a selecției unui sector specific al realității reprezentate. Oricum, aceasta nu-i dă cititorului nici o garanție că un lucru sau un eveniment din afara sectorului înregistrat al lumii reprezentate nu ar putea fi important pentru povestire. Prin urmare, zonele de indeterminare de la capătul sectorului realității ficționale iluminate de un personaj-reflector au cîteodată o natură amenințătoare sau cel puțin nefavorabilă:

Spațiul din afara sectorului iluminat de conurile de lumină ale conștiinței unui personaj dintr-un roman este un spațiu gol în care pot apărea presupozitii, neliniște, temeri. Nu este întîmplător faptul că angoasa existențială a omului și suferința din lumea modernă sînt exprimate în modul cel mai convingător în forma personală a romanului. Romanele lui Kafka oferă niște exemple deosebit de semnificative pentru această corespondență dintre formă și conținut¹.

Transpunerea formei la persoana întîi din versiunea manuscrisă a primului capitol al romanului *Castelul* al lui Kafka la persoana a treia din forma publicată poate fi interpretată ca o transformare a eroului său K. dintr-un personaj-narator într-un personaj-reflector. Ca personaj-reflector, K. este eliberat de cererea cititorului de a da explicații pentru circumstanțele nenumărate, inexplicabile și misterioase care înconjoară aici eroul, așa cum se întîmplă și în celelalte romane ale lui Kafka. Observația lui Kohn în legătură cu această transpunere că „logica

¹ F.K. Stanzel, „Die Komplementärgeschichte”, 250.

autonarării cere o autojustificare – dacă nu o autoexplicare”¹ este valabilă în general pentru contrastul dintre personajul-narator și personajul-reflector. De asemenea, este validă pentru personajele-narator din sfera situațiilor narative auctoriale, atâta timp cât naratorul auctorial nu-și asumă rolul de Olimpian omniscient și omnipotent. Explicația lui Cohn pentru motivele care l-au condus pe Kafka la rescrierea primului capitol al romanului *Castelul* la persoana a treia în locul persoanei întâi nu își pierde nimic din valabilitate dacă se lărgește rama referinței interpretării ei de la opoziția referință la persoana întâi – referință la persoana a treia la opoziția personaj-narator – personaj-reflector. Poate că revizia pe care o face Kafka versiunii originale a romanului *Castelul* poate fi explicată cel mai bine prin transpunerea axei narator-reflector a cercului tipologic. Transpunerea versiunii originale (persoana întâi) într-o situație narativă personală și transformarea personajului principal K. dintr-un personaj-narator într-un personaj-reflector are ca rezultat, printre multe altele, o restructurare a zonelor de indeterminare care subliniază tendința generală a acestui roman de a prezenta amenințarea fără nume a fatalității².

6.3. Personajul-narator și personajul-reflector la începutul narațiunii

[...] pronumele este una dintre măștile cele mai înfricoșătoare inventate de om.

(John Fowles, *Iubita locotenentului francez*)

Modul transmiterii unei povestiri se manifestă în special la începutul unei narațiuni, deoarece procesul prin care

¹ Dorrit Cohn, „K. enters *The Castle*: On the Change of Person in Kafka's Manuscript”, *Euphorion* 62 (1968), 36.

² Lothar Fietz a atras deja atenția asupra legăturii dintre situația narativă personală și principiul selecției în acest roman. Vezi Lothar Fietz, „Möglichkeiten und Grenzen einer Deutung von Kafkas *Schloß-Roman*”, *DVjs* 37 (1963), 73.

imaginația cititorului este racordată la modul actual al narării începe cu primul cuvânt al narațiunii.

Deschiderea unei narațiuni este cel puțin evidentă într-o situație narativă auctorială cu un personaj-narator, deoarece acest început se desfășoară în mod analog cu începutul unei relatări non-ficționale. Personajul-narator își anunță de obicei prezența în propozițiile introductive ale narațiunii și îl conduce pe cititor la informațiile preliminare necesare pentru înțelegerea povestirii, mai bine spus îl conduce în mod deliberat pe cititor în pragul povestirii. În romanul de început, titlul capitolului este inclus în acest proces introductiv:

Capitolul I

O povestire a domnului Gamaliel Pickle. E descrisă starea surorii sale. Acesta se supune cerințelor ei și se retrage la țară

Într-o anumită zonă din Anglia, care se învecinează într-o parte cu marea și se află la o sută de mile distanță de oraș, locuia Gamaliel Pickle Esq, tatăl eroului ale cărui aventuri ne-am propus să le prezentăm. Acesta era fiul unui negustor din Londra¹.

O introducere precum aceasta trebuie să creeze iluzia că personajul-narator, care se prezintă aici sub forma unui agent al transmiterii, garantează un mod narativ care în orice moment îi va oferi cititorului tot ceea ce e necesar pentru o înțelegere optimă a întâmplărilor și a personajelor și care la nevoie îi va furniza și un comentariu interpretativ sau evaluativ propriu.

Emma Woodhouse, frumoasă, inteligentă și bogată, cu o casă confortabilă și o dispoziție voioasă, părea să fie o întrupare a câtorva dintre cele mai mari binecuvântări ale vieții și a trăit aproape douăzeci și unu de ani în lume fără prea multe lucruri care să o supere sau să o tulbure².

O introducere rezumativă de acest tip nu exclude o rețușare ulterioară a portretului. Naratorul din romanul lui Jane

¹ Tobias Smollett, *The Adventures of Peregrine Pickle* (1751), ed. James L. Clifford, Londra 1964.

² Jane Austen, *Emma*, Harmondsworth, 1977, 37.

Austen face aluzie la posibilitatea existentă în cazul Emmei, atunci când adaugă imediat „părea” ca un semn de întrebare adăugat listei numeroaselor virtuți ale Emmei, într-adevăr prea numeroase. Cu acest „părea”, naratorul renunță la omnisciență pentru moment și, prin urmare, sugerează o reflectorizare a rolului său.

Într-o situație narativă la persoana întâi, începerea narațiunii are loc la fel ca în situația narativă auctorială. Eul, care funcționează aici ca personaj-narator, se prezintă sub forma unui inițiator creditabil al povestirii, în care informația importantă pentru cititori, cum ar fi numele și originea eroului, este făcută cunoscută cu prima ocazie, într-un fel potrivit principiului „să începem cu ceea ce este mai important”. O diferență între personajul-narator al unei situații narative auctoriale și cel al unei situații narative la persoana întâi constă, desigur, în angajamentul existențial al naratorului la persoana întâi și în motivarea sa pentru povestire și în absența unui astfel de angajament în cazul naratorului auctorial. Această problemă a fost discutată anterior. Începutul atât de bine cunoscut al romanului *Marile speranțe* al lui Dickens ilustrează foarte bine acest aspect. Imediat după introducerea sa ca personaj-narator și după oferirea informațiilor preliminare despre numele său și despre familia sa, Pip începe să îmbine viața sa ca erou (eul care trăiește) și rolul său ca narator (eul narator). Ce deduce fantezia acestuia din inscripțiile de pe mormîntul părinților săi și din formele pietrelor de la mormintele fraților săi pentru ceea ar trebui să fie alte informații despre familia sa reprezintă o schiță imaginativă fascinantă a situației existențiale legate de originile sale. Acest pasaj a devenit faimos în mod justificat:

Întrucît nu mi-a fost hărăzit să-mi văd vreodată părinții și fiindcă nu mi-a căzut niciodată în mînă vreun portret de-al lor (căci au trăit amîndoi cu mult înainte de epoca fotografiilor), primele imagini despre ei mi le-am plăsmuit în chip nelogic după pietrele de pe mormîntul lor. E ciudat că forma literelor de pe piatra tatălui mă făcea să văd un om oacheș, scurt și îndesat și cu părul creț. Iar trăsăturile inscripției: „De asemeni și Giorgiana, soția celui de mai sus”, mă duseră la concluzia că mama era pistruiată și bolnăvicioasă. Cît

despre cele cinci romburi de piatră, înalte de câte un picior și jumătate, care se înșirau frumos alături de mormîntul părinților, în amintirea celor cinci frați ai mei, care au renunțat foarte de timpuriu să-și mai croiască drum prin viața aceasta de lupte, lor le datorez credința că bieții copii s-au născut cu toții culcați pe spate și cu mîinile înfundate în buzunarele pantalonilor și că nu și-au scos mîinile din buzunare cît timp au trăit¹.

În narațiunea tradițională, aproape autobiografică, nu apare problema identității. Inovația din romanele moderne la persoana întâi începe în acest punct și identitatea personajului la persoana întâi devine problematică. Astăzi începutul provocator al lui Max Frisch din romanul *Eu nu sînt Stiller* poate fi deja descris ca un model pentru acest tip de început – „Ich bin nicht Stiller”².

Mai puțin evidentă, dar extrem de interesantă în acest context este apariția persoanei întâi singular a pronumelui personal fără persoana la care se referă, prezentîndu-se ca în exemplele următoare:

Mi-am pus încrederea în doamna Prest și în realitate, fără ea aș fi avansat foarte puțin, întrucît ideea fructuoasă a întregii afaceri a luat naștere pe buzele ei prietenoase³.

Am traversat anticamera fără să mă opresc⁴.

Cu toate că acest eu rămîne nedeterminat, nu există nici un dubiu în legătură cu subiectul la care se referă: acesta este personajul-narator, deoarece, cu excepția dialogului, doar acest personaj poate apărea la persoana întâi singular la începutul unei narațiuni. Importanța acestei declarații devine evidentă în momentul în care transpunem începutul unei astfel de narațiuni la persoana a treia: „El a traversat anticamera fără să

¹ Ch. Dickens, *Great Expectations*, Harmondsworth, 1955, 35.

² Vezi Stanzel, *Typische Formen*, 36.

³ H. James, „The Aspern Papers”, în: *The Complete Tales of Henry James*, ed. Leon Edel, Londra, 1963, vol. 6 (1884-1888), 275.

⁴ William Faulkner, „Honor”, în: *Collected Stories*, New York, 1943, 551.

se oprească”. Prin comparație cu „eul” textului original, care se poate referi doar la narator, „el” din textul transcris rămîne deschis complet în privința referinței sale. Pentru a examina această problemă mai bine, trebuie să studiem în amănunt începutul unei narațiuni cu un personaj-reflector.

Unei narațiuni care se deschide cu un personaj-reflector îi lipsesc toate acele preliminarii care-i prezintă cititorului povestirea. Acest început dobîndește un accent special datorită faptului că prima menționare a personajului-reflector cere aproape întotdeauna folosirea pronumelui personal „el” sau „ea”, fără ca acestea să fie definite mai departe. Pronumele personale sînt „semnale de secvențe”¹ care indică faptul că ele au fost precedate de informații care determină adevărul lor înțeles. Totuși, la începutul unei narațiuni, pronumelor personale care se referă la un personaj-reflector le lipsește un antecedent, cu excepția acelor cazuri unde pronumele se referă la un personaj amintit în titlu. Joseph M. Backus numește pronumele fără referință cărora le lipsește un antecedent „semnale-serie nesecvențiale”². El a examinat acest tip de început de narațiune într-un număr mare de povestiri americane începînd cu cele ale lui Washington Irving și terminînd cu acelea ale lui J.D. Salinger. Backus ajunge la concluzia că acest tip de început se regăsește cu o frecvență uimitoare mai ales în operele unor autori cum sînt Henry James, Jack London, Sherwood Anderson, Hemingway și Faulkner, precum și în textele unor autori mai puțin cunoscuți de după 1925. El încearcă să interpreteze acest fenomen în primul rînd în termeni istorici, invocînd influența lui James și a lui Anderson ca modele. El nu încearcă să stabilească o relație între acest fenomen și categoriile teoriei narative.

O corelație a acestui tip cere o resortare a materialului lui Backus. Înainte de toate, aceste cazuri trebuie eliminate acolo unde pronumele fără referință apare în propoziția introductivă, care este vorbirea directă a unui personaj, ca în exemplul

¹ Charles C. Fries, *The Structure of English*, New York, 1952, 242.

² Veyi Joseph M. Backus, „«He came into her line of vision walking backward». Nonsequential Sequence-Signals in Short Story Openings”, *Language Learning* 15 (1965), 67-68.

povestirii lui Nathaniel Hawthorne, *Egotism*: „Iată că vine! strigară băieții de pe stradă”¹. Dialogul introductiv și începutul discutat aici au în comun un anumit caracter abrupt, dar propriu-zis primul nu este narativ, ci scenic și, prin urmare, mimetic. În același fel, toate cazurile în care pronumele personal apare la persoana întâi singular (și la persoana a doua corespunzătoare) trebuie eliminate. Așa cum a fost menționat mai sus, un „eu” care apare la începutul unei narațiuni se referă întotdeauna la agentul transmierii, adică la personajul-narator („eul” de la începutul unui monolog interior sau tăcut reprezintă un caz special și nu funcționează ca personaj-narator, ci mai degrabă ca personaj-reflector).

Dacă excludem cazurile menționate, este evident că aproape toate narațiunile care se deschid cu o propoziție în care pronumele personal „el” sau „ea” apar ca „semnale-serie nesecvențiale” reflectă o situație narativă personală predominantă; persoana la care se referă aceste pronume personale este aproape întotdeauna un personaj-reflector. Acest fapt explică, de asemenea, frecvența uimitoare a acestui fenomen în povestirile lui James, Anderson, Hemingway, din moment ce toți acești autori manifestă o preferință pronunțată pentru situațiile narative personale. Această concluzie poate fi întregită de o examinare a autorilor englezi precum Joyce, Katherine Mansfield sau W. Somerset Maugham și este ilustrată de următoarele exemple:

Cu opt ani înainte și-a condus prietenul la North Wall și i-a urat drum bun².

Ea stătea pe verandă așteptându-și soțul să vină la masa de prînz³.

Desigur că știa – mai bine decît oricine – că nu avea nici urmă de șansă, nu avea nici măcar una posibilă⁴.

¹ Nathaniel Hawthorne, „Egotism”, în: *The Complete Novels and Selected Tales*, New York, 1937, 1106.

² J. Joyce, „A Little Cloud”, în *Dubliners*, Harmondsworth, 1974, 68.

³ Maugham, „The Force of Circumstance”, în: *The Complete Short Stories of W. Somerset Maugham*, vol. 1, Londra ș.a., 1963, 481.

⁴ Katherine Mansfield, „Mr and Mrs Dove”, în *The Garden Party and Other Stories*, Harmondsworth, 1976, 120.

O situație narativă personală pronunțată apare la începutul acestor trei narațiuni. În spatele pronomelor personale fără referință se află, în toate cele trei cazuri, personajul-reflector, din al cărui punct de vedere și prin a cărui conștiință povestirea este transmisă cititorului. În locul preliminarilor narative, care de altfel îi prezintă cititorului cadrul, timpul întâmplărilor și personajele, se pare că cititorul se confruntă direct cu acțiunea. (Ordinea citatelor reflectă nemedierea din ce în ce mai accentuată.) În fiecare dintre acestea, cititorul este obligat să se pună în locul personajului-reflector indicat de pronumele personal fără referință. Este uimitor că o introducere ca aceasta, care îi cere cititorului să se situeze în poziția personajului despre care nu știe nimic altceva decât de ce sex este, nu-i cauzează nici o dificultate cititorului modern. Este de asemenea surprinzător că până acum naratologia abia dacă a sesizat acest fenomen; la urma urmei, acest obicei este o trăsătură a narațiunii ficționale, de neconceput într-un text non-ficțional (sau cel puțin de neconceput fără ajutorul unui tip de indiciu extralingvistic care ar furniza pronomelor antecedentul necesar).

Naratologia poate aborda acest fenomen prin intermediul unei distincții între un personaj-narator și un personaj-reflector și prin diferența între modul de transmitere pe care această opoziție îl reprezintă. În cazul unei narațiuni care începe cu un personaj-narator, povestirea este prezentată cititorului prin preliminarii. Naratorul garantează de asemenea că toată informația necesară pentru a înțelege povestirea va fi pusă la dispoziția cititorului atunci când are nevoie de ea. În cazul unei narațiuni ce începe cu un personaj-reflector, cititorul este obligat să treacă peste toate preliminarile și să adopte poziția personajului-reflector, experimentând evenimentul narat *in actu*. Absența unui narator și a preliminarilor narative și referința la un personaj-reflector prin intermediul unui pronume căruia îi lipsește un antecedent sînt condițiile narative prin care acest transfer are loc cel mai repede și complet. În literatura narativă modernă se pare că acest tip de început a devenit un tipar.

În acest fel, un început narativ cu un pronume personal care funcționează ca „semnal-serie nesecvențial” realizează o reflectorizare a situației narative chiar de la prima propoziție sau

poate chiar de la primul cuvînt. În engleză, funcția de reflectorizare a pronumelui fără referință este suportată frecvent de folosirea formelor progresive în locul formelor simple ale verbului: „Ea stătea pe verandă”. Prin intermediul formelor progresive trecute, starea, cursul și durata acțiunii sînt accentuate și perspectiva internă este subliniată. Oricînd formele progresive apar la începutul unei narațiuni împreună cu un subiect substantival, acestea exprimă inițial doar un sens durativ, ca în următorul exemplu din *The Marionettes* de O. Henry:

Polițistul stătea la intersecția străzii Douăzeci și patru cu o alee nemaipomenit de întunecată din apropierea locului în care calea ferată înaltă traversează strada¹.

Cititorul nu știe dacă polițistul va deveni un personaj-reflector sau dacă naratorul auctorial va continua să determine modul narativ. În orice caz, prezentarea manifestă o perspectivă externă, stilizarea descrierii conține forme auctoriale („nemaipomenit de”), iar vederea panoramică a descrierii locului este auctorială. În orice caz, un element reflectorizant poate fi detectat în folosirea formelor lungi ale verbului. Observarea unui eveniment *in actu* este caracteristică unui personaj-reflector.

Un alt fenomen lingvistic care accentuează efectul reflectorizării începuturilor narative cu un pronume fără referință este așa-numitul „articol familiarizant”². W.J.M. Bronzwaer, care a dezvoltat acest concept, comentează prima propoziție din *The Italian Girl* de Iris Murdoch, „Am împins ușa ușor”, după cum urmează:

În prima analiză, pronumele „eu” se referă la autorul implicit sau la narator. Este un pronume cu valoare pur instrumentală, care poate funcționa, din acest motiv, ca un element inițiator pentru narațiune. Totuși, o dată cu apariția articolului hotărît din forma substantivală „ușa” are loc brusc implicarea „eului” în poveste: acum acesta vorbește

¹ O. Henry, *The Complete Works*, vol. 2, Garden City, N.Y., 1953, 973.

² Godfrid Storms, *The Origin and the Functions of the Definite Article in English*, Amsterdam, 1961, 13.

despre o ușă familiară lui. Reacția sa în fața acesteia – precum și față de casă, cum se vede pe parcursul paragrafului introductiv – nu este aceea a unui narator, ci a unui personaj, a unei ființe umane care cunoaște ușa respectivă din copilărie și nu se poate abține să nu reacționeze emoțional față de aceasta¹.

Tradus în conceptele terminologiei mele, aceasta înseamnă că propoziția de deschidere deja mută în totalitate centrul de orientare al cititorului la eul care trăiește, prin care eul din introducere abordează rolul personajului-reflector. Acum să trecem la examinarea narațiunilor la persoana a treia. O situație narativă personală se observă de-a lungul povestirii *The Liar* a lui James. Pe lângă un „el” lipsit de referent, în spatele căruia se află personajul-reflector, începutul acestei povestiri conține și câteva „articole familiarizante”:

Trenul a întârziat cu o jumătate de oră, iar drumul de la gară a durat mai mult decât se așteptase, prin urmare atunci când a ajuns în fața casei locatarii acesteia deja se duseseră să se îmbrace pentru cină, iar el a fost condus direct în cameră².

Personajul-reflector nu este familiar cu locul acțiunii și cu obiectele prezentate prin intermediul așa-numitelor articole familiarizante. Este vorba despre prima vizită a pictorului Oliver Lyon la această casă elegantă de țară. Oricum, folosirea articolului hotărât are un efect familiarizant. Prin articolul hotărât, cititorul se familiarizează simultan cu percepția acestor obiecte prin intermediul personajului-reflector. Acceptarea de către cititor a prezenței lor face ca prezentarea de către narator să devină superfluă. Consecința este un transfer aproape total al cititorului în poziția lui Lyon în cadrul acțiunii.

Reinhold Winkler, care a examinat atent folosirea articolului în opera lui Hemingway, extinde acest subiect prin referirea la cele două personaje principale din *Hills Like White Elephants*, povestire menționată mai întâi ca *The American and the girl*: „Ce justifică folosirea articolului hotărât? La ce preinformație

¹ W.J.M. Bronzwaer, *Tense in the Novel*, 90.

² H. James, *Complete Tales*, vol. 6, 383.

se referă?... Nu avem de ales decît să postulăm un fel de context virtual, de exemplu, să presupunem că articolul hotărît se referă la o parte a povestirii care nu este prezentată în text – istoria evenimentelor anterioare (*Vorgeschichte*)”¹. Cunoașterea acestor evenimente este înmagazinată, ca să spunem așa, în conștiința unui personaj (de obicei un personaj-reflector) dar, în comparație cu începutul narațiunii cu un personaj-narator, aceasta nu este recuperată de către cititor. Cînd cititorul se pune în poziția personajului-reflector, el este obligat să-și anuleze nevoia de informații de fiecare dată cînd detaliile nedeterminate apar ca determinate, pentru a dobîndi o empatie față de personajul-reflector sau pentru a evoca scena acțiunii cît mai fidel posibil.

În comparație cu cel din opera lui James, personajul-reflector din textele lui Hemingway nu poate fi întotdeauna distins. Nu este neobișnuit la Hemingway ca un „ei” sau „toți” sau ca un element impersonal precum „cineva” să apară în locul unor „el” sau „ea” individualizate în poziția pronumelui fără referent de la începutul narațiunii:

L-au adus pe la miezul nopții și apoi toți cei de pe coridor l-au auzit pe rus².

Un început al povestirii de acest gen nu este, de asemenea, neobișnuit în opera lui Mansfield:

Săptămîna ce-a urmat a fost săptămîna cea mai încărcată de griji din viața lor. Chiar cînd se duceau la culcare, numai trupul li se odihnea; dar mintea mergea întruna, urzind planuri, întorcînd lucrurile pe toate fețele, punînd întrebări, luînd hotărîri, încercînd să-și amintească unde...³.

La urma urmei, vremea era minunată. S-o fi comandat și tot n-ar fi putut avea o zi atît de frumoasă pentru un *garden party*⁴.

¹ Reinhold Winkler, „Über Deixis und Wirklichkeitsbezug in fiktionalen und nicht-fiktionalen Texten”, în: *Erzählforschung* 1, 166-167.

² E. Hemingway, „The Gambler, The Nun, and the Radio”, în: *The Short Stories of Ernest Hemingway*, New York, 1953, 468.

³ Katherine Mansfield, „The Daughters of the Late Colonel”, r. *Fiicele răposatului colonel*, în vol. *Garden party*, trad. de Antoaneta Ralian, Paralela 45, 2002, 253.

⁴ Mansfield, „The Garden Party”, în vol. *Garden party*, trad. de Antoaneta Ralian, 2002, 23.

Pentru aceste cazuri, conceptul de transfer empatic trebuie modificat. Identificarea cititorului cu un „ei” colectiv nu prea este de conceput. S. Chatman explică începutul povestirii *The Garden Party*, reprezentat de ultimul dintre citatele anterioare, după cum urmează: „inesesizabil gândul cuiva sau al întregii familii sau ceea ce unul dintre ei le-a spus celorlalți sau o relatare a consensului atitudinilor lor sau judecata naratorului – dar care nu diferă sub nici o formă de a lor”¹. Tocmai pentru că este imposibil să identificăm clar un personaj-reflector în începuturile narative precum acestea, trebuie să postulăm un personaj-narator care rezumă și relatează, dar care, într-o anumită măsură, se poartă ca și cum ar fi un personaj-reflector. În *The Daughters of the Late Colonel* (primul dintre citatele din Mansfield), de exemplu, antecedentul pentru pronumele „ei” este explicat în titlu. Referința temporală „Săptămîna care a urmat” oricum rămîne nedefinită. Acest caracter vag poate fi împăcat cu maniera narativă a personajului narator convențional. O astfel de nedeterminare semnalează foarte frecvent începutul reflectorizării personajului-narator. Mă voi ocupa în detaliu de acest fenomen mai tîrziu în acest capitol.

Ceea ce Backus consideră o trăsătură caracteristică a tuturor începuturilor narative cu „semnale-serie nesecvențiale” rămîne valabil pentru începuturile narative precum acestea, care cuprind un pronume personal la plural fără referent: este funcția semnalelor-serie non-secvențiale „să atragă curiozitatea cititorului... să-l arunce pe cititor în mijlocul evenimentelor ca să îi dea sensul de nemediere sau de implicare... să confere povestirii un caracter verosimil [...] să dea impresia de anonimitate sau ambiguitate”². De fapt, cititorul nu împarte experiența personajului ficțional particular; în schimb el este transportat pe scena împlinirilor ficționale ca și cum ar fi un martor sau un observator detașat. În această privință, începuturile narative de acest gen sînt fundamental distincte de cele discutate mai sus.

¹ S. Chatman, „The Structure of Narrative Transmission”, 255.

² J.M. Backus, „«He came into her line of vision walking backward». Nonsequential Sequence-Signals in Short Story Openings”, *Language Learning* 15 (1965), 69.

În concluzie, ar trebui menționat faptul că există o conexiune structurală între un început narativ și un personaj-reflector sau un personaj-narator reflectorizat și un final deschis. Pe lângă începuturile narative „deschise”, majoritatea narațiunilor menționate în această secțiune se termină, de asemenea, cu o situație în care problema rămîne în mod ciudat în suspans. Această situație este prezentată foarte frecvent ca o percepție a personajului-reflector. Prin urmare, acest tip de concluzie narativă poate fi găsit în operele acelor scriitori în ale căror narațiuni domină o situație narativă personală sau în care un personaj-reflector funcționează ca agent al transmiterii. În această categorie se află James, Joyce, Mansfield, Hemingway și mulți alți autori moderni al căror stil narativ este puternic influențat de acești scriitori.

6.3.1. Opoziția „mod” și distincția lingvistico-textuală dintre începuturile de text „emice” și „etic”

Lingvistica textului a analizat deja începutul narativ pronominal abrupt în termenii opoziției temă/remă, ca pe o problemă a organizării tematice a propoziției. Exact la începutul unei narațiuni se poate observa suspansul care este generat de primele elemente ale unei propoziții sau, prin prezentarea propoziției, tema. Acest suspans este apoi rezolvat de mesajul actual, rema, în următoarea parte a propoziției¹. Problema distincției temă/remă abia dacă a fost examinată de critica narativă. Această problemă ar fi o sferă foarte prodigioasă pentru cercetarea viitoare.

O altă pereche de concepte oferite de lingvistica textului, conceptele contrastive „etic” și „emic” au fost deja folosite de către Roland Harweg² pentru a analiza începuturile narative pronominale precum cele studiate în secțiunea anterioară. Acești

¹ Vezi Karl Boost, *Neue Untersuchungen zum Wesen und zur Struktur des deutschen Satzes*, Berlin 1955.

² Roland Harweg, *Pronomina und Textkonstitution*, München, 1968, 161-162.

termeni au fost utilizați prima dată de către Kenneth L. Pike¹ în analogie cu termenii „fonetic” și „fonemic”. Potrivit lui Harweg, „începuturile etice” sînt cele „care de abia dacă sînt determinate «extern», extralingvistic, și nu structural. Pe de altă parte, «începuturile emice» sînt acelea care sînt determinate intern și structural”². Harweg citează începutul operei *Das Gesetz* de Thomas Mann ca exemplu de început narativ etic: „Nașterea lui a fost dezordonată”. Potrivit lui Harweg, „nedeterminarea referențială” a unui început cum este acesta îi produce cititorului un anume „disconfort”, care ar putea fi contracarat dacă ar fi precedat de o explicație precum „A fost odată ca niciodată un om...”. Din punctul de vedere al naratologiei, nu se poate admite opinia lui Harweg conform căreia un astfel de început narativ îi produce un disconfort cititorului, nici nu se poate vorbi despre „ofensa” gramaticală a unui astfel de început³. Se poate vorbi probabil despre disconfort în sens istoric. Generația de cititori de la sfîrșitul secolului trecut a fost obișnuită cu stilul narativ de început care cuprindea personajul narator și preliminariile narrative. Acești cititori poate că au trăit un astfel de disconfort la primele narațiuni ale lui James, de exemplu, dar cu siguranță cititorul modern nu mai percepe un astfel de început narativ ca pe unul neobișnuit. Mai degrabă este vorba despre una dintre (cel puțin) două posibilități de bază de a începe o narațiune. Probabil că este just ca un cititor să reacționeze în mod diferit în imaginația sa la un început narativ cu un personaj-reflector și la unul condus de un personaj-narator, în care toată informația necesară este plasată la dispoziția cititorului încă de la început. Începutul povestirii lui Kleist *Michael Kohlhaas*, redat auctorial, aparține acestui ultim tip; potrivit lui Harweg, acesta poate fi, de asemenea, privit ca un exemplu de început emic:

Pe la mijlocul secolului al XVI-lea trăia pe malurile râului
Havel un negustor de cai pe nume Michael Kohlhaas. Fiu al

¹ Kenneth L. Pike, *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*, Glendale 1954.

² Harweg, *Pronomina*, 152.

³ *Ibid.*, 163.

unui profesor, acesta era în același timp ființa cea mai virtuoasă și cea mai îngrozitoare de pe lume¹.

Prin urmare, un aspect important al opoziției mele între un personaj-narator și un personaj-reflector este vizibil în conceptele contrastive de începuturi emice și etice, care au apărut la început în textele lingvistice. Acest acord poate fi privit ca o dovadă provizorie a faptului că distincția dintre cele două moduri narative (personaj-narator și personaj-reflector) din teoria narativă are un fundament lingvistic.

Harweg ajunge, de asemenea, la o altă concluzie interesantă în acest context, care îi permite să facă diferența între texte non-ficționale și cele ficționale sau, așa cum spune el, între „practica non-literarității, mai precis: texte extraliterare”, și „practica literarității, sau mai precis textele literare ficționale”. El declară că începuturile etice, precum „Se ridică de la masă” (*Schwere Stunde*) nu sînt „tolerate” în textele neliterare². Cu alte cuvinte, începuturile narative precum acestea sînt posibile doar în textele ficționale. Această descoperire aduce mai multe dovezi referitoare la faptul că modurile narative localizate în vecinătatea polului personajului-narator al cercului tipologic diferă în structura lingvistică și de cele care se găsesc în vecinătatea polului reflector. Începuturile narative conduse de un personaj-narator nu se disting de începuturile similare ale textelor non-ficționale; pe de altă parte, începuturile narative dominate de un personaj-reflector sînt posibile doar în textele ficționale.

Harweg îl citează numai pe Thomas Mann. Se poate obiecta că stilul narativ al lui Thomas Mann nu este, în general, unul personal, ci mai degrabă are trăsături auctoriale foarte pronunțate. Atunci cînd propozițiile introductive izolate mai sus în citat sînt citite în context, devine clar imediat că personajul-narator, nu cel reflector, domină începutul povestirii. Pentru a demonstra acest lucru, începutul din opera *Schwere Stunde* este citat aici într-un paragraf de mare întindere:

¹ Heinrich von Kleist, „Michael Kohlhaas”, în *Sämtliche Werke*, Leipzig, 1883, vol. 1, 137.

² Harweg, *Pronomina*, 319.

S-a ridicat de la masă, de la mica și delicata sa masă de scris, s-a ridicat ca și cum ar fi fost disperat și, cu capul plecat, s-a îndreptat către soba înaltă, subțire aproape ca un stîlp din colțul opus al camerei. Și-a pus mîna pe aceasta, însă era trecut de miezul nopții, iar teracota era aproape rece. Negăsind nici măcar acest confort mărunț pe care îl căuta, s-a rezemat cu spatele de sobă și, tușind, și-a încheiat capotul, dedesubtul căruia se vedea o cămașă uzată de mătase; a respirat profund pe nări ca să poată trage puțin aer în piept, întrucît de obicei era răcit.

Era o răceală specială, sinistă, care abia dacă trecea vreodată. Îi înroșea pleoapele și îi irita baza nasului; îi impregna capul și membrele ca o intoxicație grea, sumbră. Sau era de vină faptul blestemat că trebuia să stea în camera lui, așa cum i-a spus doctorul cu săptămîni în urmă, pentru toată această langoare și slăbiciune? Dumnezeu știe dacă era cel mai bun lucru – poate că da, avînd în vedere guturaiul lui cronic și spasmele din piept și din abdomen. Și de acum de săptămîni întregi, da, de săptămîni, fusese vreme rea în Jena – o vreme îngrozitoare, oribilă, pe care o simțea în fiecare nerv al corpului – rece, sălbatică, mohorîță. Vîntul de decembrie urla în horn cu un sunet dezolat uitat de Dumnezeu – putea la fel de bine să se afle pe o cîmpie stearpă pe timp de noapte și de furtună, cu suflul plin de o jale fără alinare. Și totuși faptul că trebuia să stea închis în cameră – nu era nici el un lucru bun, nu era bine pentru gîndire, nici pentru circulația sîngelui, din care se năștea gîndirea¹.

Chiar și puținele indicații ale percepțiilor și sentimentelor personajului ficțional sînt subordonate situației narative auctoriale din primul paragraf. Domină perspectiva auctorială externă. Această perspectivă externă nu se schimbă pînă în al doilea paragraf, unde apare perspectiva internă personală. Este tipică apariția stilului indirect liber la punctul de tranziție: „Sau era de vină faptul blestemat că trebuia să stea în camera lui, așa cum i-a spus doctorul cu săptămîni în urmă, pentru toată această langoare și slăbiciune? Dumnezeu știe dacă era cel mai bun lucru”. După aceasta, într-adevăr, situația devine perso-

¹ Thomas Mann, *Der Tod in Venedig und andere Erzählungen*, Frankfurt/M., 1954, 181.

nală, dar intervențiile auctoriale ocazionale și indicațiile regizorale sînt vizibile pînă la sfîrșit. Cu excepția primului paragraf, *Schwere Stunde* este o narațiune cu o situație predominant narativă, dar nu exclusiv personală. Figura ficționalizată a lui Friedrich Schiller, care funcționează ca personaj-reflector, influențează prezentarea mai mult decît personajul-narator auctorial, care vorbește ocazional. Prin intermediul unei propoziții introductive etice, începutul narativ anticipează situația narativă personală care predomină în povestire, dar referința pronominală nedeterminată a propoziției etice este diminuată brusc de vocea naratorului. Prezența personajului-narator trebuie doar să fie insinuată pentru a sugera cititorului că nedeterminarea începutului narativ va fi rezolvată pe loc. De fapt, Thomas Mann folosește un început etic pentru a reține informația așteptată de cititor, și anume natura referentului acestui *el*, primul cuvînt al povestirii. Această tehnică funcționează pentru a evidenția soluția care este dezvăluită gradat: Schiller! În acest sens, oricum, exemplele citate de Harweg din Thomas Mann nu sînt în întregime caracteristice începuturilor etice. Probabil că mai tipic este începutul povestirii lui Maugham, *The Force of Circumstance*, citat aici într-un paragraf mai amplu:

Ea stătea pe verandă așteptîndu-și soțul să vină la masa de prînz. Tînărul Malay trăsese storurile cînd dimineța și-a pierdut prospețimea, însă ea a ridicat parțial unul dintre ele pentru a se putea uita la rîu. Sub soarele fîră suflare al amiezii acesta avea paloarea albă a morții. Un băștinaș plutea într-o barcă scobită din trunchi de copac atît de mică, încît abia dacă se vedea la suprafața apei. Ziua era cenușie și pală. Acestea erau doar diferite nuanțe ale căldurii¹.

La început, naratorul rămîne în întregime în plan secundar, astfel încît persoana introdusă de pronumele personal *ea* poate deveni cu adevărat personajul-reflector și se poate stabili o veritabilă perspectivă internă. Cititorul percepe descrierea introductivă a peisajului prin ochii și din punctul de vedere al reflectorului, ceea ce înseamnă că el începe deja să empatizeze

¹ W.S. Maugham, *The Complete Short Stories*, vol. 1, 481.

cu personajul-reflector, înainte de a ști cine este această persoană – cu toate că acest lucru poate părea paradoxal. În consecință, situația cititorului este aici, cumva, diferită de aceea în care citea începutul textului lui Thomas Mann pe care l-am redat mai sus. În textul lui Maugham nu există la început niciun personaj-narator care ar putea garanta cititorului că referința pronominală nedeterminată a primei propoziții va fi rezolvată. Dimpotrivă, cititorul simte că va găsi el însuși soluția, concentrându-se asupra implicațiilor textului narativ și prin empatie cu personajul-reflector.

Doar o situație narativă personală implică un tip al procesului comunicării care, în mod normal, este imposibil în textele non-ficționale. La începutul povestirii *Schwere Stunde*, acest proces al comunicării este doar temporar simulat, ca și cum ar avea loc în realitate. Imediat după aceea apare o formă a comunicării care este de conceput într-un text non-ficțional. Începutul narativ al textului lui Maugham corespunde modelului narativ al lui Anderegg. Doar prima propoziție scurtă a povestirii lui Mann creează impresia că începutul textului este construit potrivit modelului narativ, dar se dovedește imediat că aparține modelului relatării sau, în termenii opoziției mod, că procesul comunicării de la începutul povestirii *The Force of Circumstance* este dominat de un personaj-reflector. Spre deosebire de acesta, începutul povestirii *Schwere Stunde* dispune de un personaj-narator, în ciuda nedeterminării referențiale a primului cuvânt. Thomas Mann a impus temporar o convenție mai veche de a începe o narațiune pe baza unei convenții recente. Această tehnică are ca rezultat o anumită înstrăinare. Efectul acestei înstrăinări a cititorului oricum nu poate fi descris ca un disconfort. În mod obișnuit acesta amplifică efectul unui început *in medias res*. Un alt aspect al artei narative a lui Thomas Mann va fi discutat în următoarea secțiune.

6.4. Reflectorizarea personajului-narator în operele lui Katherine Mansfield, James Joyce și Thomas Mann

Doar în construcția teoretică a cercului tipologic, personajul-narator și personajul-reflector se află în opoziție unul față de celălalt, ca doi poli clar delimitați. În practică, întâlnim aceste tehnici în combinație alternând în cadrul aceluiași text. Această secțiune se ocupă de un caz special de asimilare a personajului-narator de către personajul-reflector, care cere un interes deosebit, reflectorizarea personajului-narator. Exemplele extrase din romanul *Ulise* al lui Joyce reprezintă un caz extrem. *The Garden Party* al lui Mansfield și povestirea lui Thomas Mann, *Tristan*, ne oferă exemple tipice¹, dar mai puțin surprinzătoare. Analiza exemplului din povestirea *Tristan* se referă la explicația corespunzătoare lingvisticii textului a lui Harweg a situației narative în acea povestire². Aici avem ocazia rară de a prezenta o descriere a situației narative din punctul de vedere a lingvisticii textului, alături de descrierea ei din perspectiva criticii literare.

Pentru a clarifica procesul reflectorizării personajului-narator, adică tranziția de la un personaj-narator la un personaj-reflector, este necesar să rezumăm poziția narativă, care e caracteristică unui narator, și să o comparăm cu poziția prezentării, caracteristică unui reflector. În virtutea preciziei și a clarității, trăsăturile caracteristice sînt prezentate sub forma a două liste paralele.

Personajul-narator

Preliminarii narative: introducere și expozițiune explicite, orientată spre cititor.

Personajul-reflector

Început abrupt sau scurtat, presuposiție (cititorul trebuie să deducă expunerea)

¹ Am publicat deja un studiu despre reflectorizarea personajului-narator din romanul *Ulise*. Rezultatele sînt redată pe scurt în această secțiune. Vezi F.K. Stanzel, „Die Personalisierung des Erzählaktes im *Ulysses*”, 284-308.

² R. Harweg, „Präsuppositionen und Rekonstruktion. Zur Erzählsituation in Thomas Manns *Tristan* aus textlinguistischer Sicht”, în: *Textgrammatik*, Tübingen, 1975, 166-185.

Început emic (Harweg)

Naratorul este stăpînul povestirii-
ea poate fi înțeleasă, ordonată și
are sens

Tendință către prescurtare în rela-
tare, către abstractizare concep-
tuală și generalizare

Situație narativă auctorială, pre-
cum și situație narativă la per-
soana întâi cu predominanța eului
narator

Procesul comunicării ca în mo-
delul relateare (Anderegg)

Criterii de selecție evidente, mo-
tivate de personalitatea narato-
rului

Distanța narativă este marcată,
preteritul epic are sens de trecut

Deicticele: atunci – acolo

Centrul de orientare la persona-
jul-narator, se poate transfera el
însuși temporar în scena pre-
zentată

Perspectivă externă și perspectivă
internă, tendință către aperspec-
tivism

Opoziția dintre referința la per-
soana a treia și cea la persoana
întâi este marcată

Început etic (Harweg)

Ceea ce este prezentat este ca un
întreg, este înregistrat de reflector
la momentul percepției. De obicei,
el nu o poate percepe ca pe un
întreg, și înțelesul ei devine pro-
blematic

Tendință spre particularitate con-
cretă, spre impresionism și empatie

Situație narativă personală și si-
tuație narativă la persoana întâi,
cu predominanța eului care tră-
iește, monolog interior

Procesul comunicării ca în mo-
delul narativ (Anderegg)

Criterii de selecție neevidente,
zone de nedeterminare existențial
semnificative

Prezentarea acțiunii *in actu*,
preteritul epic își pierde înțelesul
de trecut, în engleză impresia de
in actu este accentuată de forma
progresivă a verbului

Deicticele: acum – aici

Centrul de orientare la persona-
jul-reflector, accentuarea deicti-
celor aici/acum prin articole fa-
miliarizante, pronume fără refe-
rință etc.

Perspectivă internă, tendință către
perspectivism

Alternarea referinței la persoana
a treia cu cea la persoana întâi în
redarea conștiinței nu este marcată

Reflectorizarea înseamnă asumarea de către personajul-narator a atributelor particulare ale personajului reflector: propriu-zis, acest proces începe atunci când naratorul auctorial declară, de exemplu, că nu este familiarizat sau nu este familiarizat complet cu o anumită situație¹. Reflectorizarea naratorului nu este marcată, oricum, câtă vreme atributele adiționale sau vizibile ale personajului-reflector nu pot fi observate la personajul-narator. Acestea includ un mod de a începe fără preliminarii legate de perspectiva spațio-temporală și de valorile personajelor de ficțiune, asimilarea limbajului naratorului de către personaje, structura asociativă și așa mai departe.

6.4.1. Katherine Mansfield, *The Garden Party*

Modul în care are loc reflectorizarea va fi ilustrat în detaliu printr-un pasaj din povestirea lui Mansfield, *The Garden Party*. Știrea despre moartea din familia unui muncitor care locuia foarte aproape de conacul Sheridan înseamnă pentru Laura că petrecerea în grădină nu mai poate avea loc așa cum a fost plănuțit. Sora Laurei, Jose, numește aceste scrupule „extravagante”, părere care va fi mai târziu împărtășită de mama ei și de cealaltă soră. În mijlocul conversației dintre Laura și Jose se află un comentariu expozițional lung, care trebuie atribuit personajului-narator, din moment ce nu aparține nici unui alt personaj în mod deosebit:

– Dar nu putem să petrecem la un *garden party*, cu un mort chiar peste drum de grădina noastră.

Acesta ar fi fost un lucru extravagant, deoarece cocioabele se îngrămădeau pe un maidan chiar la capătul cărării povîrnite ce urca pînă la casa lor. O șosea lată despărțea maidanul de grădină. Într-adevăr, prea era aproape. Familia lor n-avea

¹ Negarea verbului „a ști” (*wissen*) este un criteriu distinctiv important în naratologie, în general. Propoziția „El nu știe că...” poate fi spusă doar de un personaj-narator (auctorial) despre un personaj din narațiune; pe de altă parte, un enunț precum „El nu știe dacă/cum...” poate aparține și unui personaj-reflector. Vezi și Karlheinz Stierle, *Text als Handlung*, 127 ș.u.

nici un drept să se afle în această vecinătate, și le stătea tuturor ca un ghimpe în ochi. Cocioabele arătau sărăcăcioase și prăpădite, cu pereții vopsiți într-un cafeniu ca ciocolata. În peticele de grădină din față nu vedeai decît cotoare de varză, găini jigărite și cutii de conserve de roșii. Pînă și fumul care ieșea pe coș mirosea a sărăcie lucie. Zdrențe subțirite și fișii anemice de fum, cu totul deosebite de rotocoalele pufoase, argintii, care se despleteau din coșurile casei Sheridan. Pe maidanul cu cocioabe își duceau viața spălătorese, coșari, un cîrpaci; mai era unul care-și pusese pe toată fațada căscioarei colivii micuțe de păsări. Plozii viermuiau peste tot. În copilărie, micuților Sheridan li se interzisese cu strictețe să pună piciorul pe maidan, ca nu cumva să deprindă limbajul revoltător folosit pe-acolo. Dar, de cînd se făcuseră mari, Laura și Laurie, în explorările lor, se abătuseră și prin locurile oprite. Într-adevăr, era o mizerie respingătoare. Plecau de acolo cutremurați. Totuși, trebuie să mergi peste tot, trebuie să vezi tot ce poți vedea. Așa încît își făcură drum și pe acolo.

– Gîndește-te numai că văduva aceea nenorocită va trebui să asculte toată după-amiaza orchestra, pledă Laura¹.

Din moment ce această inserție oferă informații suplimentare cititorului, trebuie privită ca parte a expunerii orientate către cititor de către un narator auctorial. Rezumatul descriptiv, referirea la un timp în care copiii din familia Sheridan erau tineri și natura rezumativă a impresiilor lor evocate mai tîrziu de explorarea acestui cartier sărăcăcios subliniază situația narativă auctorială a acestui pasaj. Această impresie este accentuată de perspectiva externă a deicticelor *apoi/acolo*. Toate acestea sînt parte a poziției narative caracteristice personajului-narator. Totuși, maniera subiectivă a comentariului despre obiecțiile Laurei este incompatibilă cu poziția naratorului auctorial. „Acesta ar fi fost un lucru extravagant” nu este doar un ecou verbal al opiniei lui Jose, ci, de asemenea, un mod de gîndire caracteristic celorlalți membri ai familiei Laurei, și nu naratorului. Următoarele citate trebuie interpretate într-un mod similar: „Într-adevăr,

¹ K. Mansfield, *Garden Party*, în vol. *Garden party*, trad. de Antoaneta Ralian, Paralela 45, 2002, 24.

prea era aproape”, „ca un ghimpe în ochi”, „Cocioabele arătau sărăcăcioase și prăpădite”, „nu vedeai decît cotoare de varză, găini jigărite și cutii de conserve de roșii”, „era o mizerie respingătoare”. Acestea nu sînt cuvintele naratorului, care, fără răutate, elimină propriile prejudecăți sociale și lipsa de înțelegere, ci mai degrabă ale cuiva care reprezintă membrii familiei Sheridan, în maniera lor de a gîndi și de a simți. Personajul în discuție nu are nume, deoarece el nu face parte din lumea ficțională a povestirii. Acest personaj-reflector anonim trăiește respectivele deliberări ca pe o întîmplare în care sînt reflectate experiențele și observațiile anterioare ale membrilor individuali ai familiei Sheridan. Deicticele *aici/acum* și perspectiva internă predomină într-o așa măsură, încît pasajul poate fi citit ca parte a unui monolog interior (chiar al personajului-reflector) referitor la problemele care le preocupă pe Laura și pe Jose. În acest pasaj personajul-reflector își dezvăluie prejudecata care-l leagă de membrii familiei Sheridan. Un narator auctorial ar fi trebuit să rupă iluzia acestei prejudecăți în virtutea perspectivei externe de care dispunea. Pe de altă parte, stă în natura reflectorului să permită această subiectivitate pînă la capăt. Din cauză că naratorul reflectorizat nu are o bază existențială în povestea sa, el trebuie considerat o transformare a personajului-narator. A-l face pe naratorul auctorial să gîndească și să vorbească de parcă ar fi unul dintre personajele povestirii este un proces numit reflectorizare. În pasajul citat din *The Garden Party*, personajul-narator reflectorizat devine temporar vocea colectivă a membrilor familiei Sheridan, alții decît Laura, în care se fac simțite lipsa lor de umanitate și de conștiință. Comportamentul celor din familia Sheridan este evaluat indirect de către naratorul reflectorizat într-o manieră asemănătoare monologului dramatic. Această lipsă a empatiei sociale este accentuată de faptul că atitudinea familiei Sheridan față de oamenii săraci care trăiesc în condiții mizerabile în fața ușilor conacului lor pare să fie împărtășită de o autoritate care se află în afara lumii ficționale a personajelor și prin urmare are același statut ontologic cu naratorul auctorial. În același timp nu se poate ignora ironia ce apare în discrepanța dintre opiniile naratorului discret, a cărui prezență poate fi presupusă în alte părți ale povestirii și opiniile personajului-

narator reflectorizat, care coincid cu cele ale familiei Sheridan. În acest mod provocator, autorul probabil că evocă o respingere și mai puternică a opiniilor decât în cazul în care acestea ar fi fost prezentate doar de personaje individuale precum Mrs. Sheridan.

Reflectorizarea personajului-narator este o trăsătură caracteristică stilului narativ al lui Mansfield, ceea ce pînă acum abia dacă a fost remarcat în spațiul criticii literare. Exemple interesante pot fi găsite în texte precum *At the Bay*, *The Garden Party*, *The Daughters of the Late Colonel*, și în alte povestiri din volumul *The Garden Party and Other Stories*¹. O reflectorizare a naratorului poate fi găsită la alți pozatori moderni, cum ar fi Virginia Woolf² și Muriel Spark³. Un studiu cuprinzător al acestui fenomen interesant din romanul modern nu s-a întreprins încă.

6.4.2. James Joyce, *Ulyse*

Reflectorizarea personajului-narator este, într-un fel, continuarea tendinței situațiilor narrative, de la cele auctoriale la cele personale, care poate fi observată în romanele și povestirile moderne⁴. Această tendință este deosebit de evidentă în opera lui Joyce. În timpul procesului reflectorizării, un narator auctorial își asumă temporar anumite calități caracteristice personajului-reflector, în special atunci cînd încetează să nareze și, în schimb, începe să reflecte realitatea ficțională în conștiința sa, în maniera unui mediu personal. Atitudinea narativă orientată spre cititor se schimbă acum într-o atitudine a reflectării centrate

¹ În românește în vol. *Garden party*, trad. de Antoaneta Ralian, Paralela 45, 2002.

² Chatman atrage atenția asupra fragmentului de la începutul romanului *Doamna Dalloway*, în care este exprimat „un mod participativ sau tolerant”. Acest mod corespunde reflectorizării personajului-narator în terminologia mea. Vezi Chatman, „The Structure of Narrative Transmission”, 254.

³ Vezi M. Spark, *The Prime of Miss Jean Brodie*, 61, 68, 79 ș.a.

⁴ Acest lucru a fost prezentat detaliat în studiul meu „Die Personalisierung des Erzählaktes im *Ulysses*”.

pe subiect. Această schimbare are consecințe care afectează structura narațiunii, selectarea elementelor realității ficționale ce urmează să fie prezentate, orientarea spațio-temporală, și, în mod special, manipularea simpatiilor cititorului.

În romanul *Ulise*, o funcție importantă este asumată de segmentare¹, adică de separarea textului în secțiuni cu începuturi și finaluri abrupte. Nu există preliminarii sau tranziții. Therese Fischer-Seidel distinge în romanul *Ulise* între segmente cu „prezentare personală” și „extrapersonală”. Ea este interesată în primul rând de alternarea segmentelor de aceste două tipuri, ceea ce duce la o alternare a perspectivei interne (în special a lui Stephen și a lui Leopold Bloom) cu o perspectivă externă, adică o perspectivă care nu poate fi atribuită acestor două personaje. Astfel acest model este un principiu structural foarte important în *Ulise*. Fischer-Seidel notează, de asemenea, că există „tranziții alunece între cele două segmente” și o serie de „segmente personale” nu pot fi atribuite unui anumit personaj ficțional². Încă o dată modul reflector pare să se fi suprapus naratorului, căruia i-au fost atribuite majoritatea segmentelor extrapersonale ale lui Fischer-Seidel. În acest fel are loc aici și reflectorizarea personajului-narator.

Preludiul episodului *Sirenele* din *Ulise* poate fi privit ca un produs al personajului-narator reflectorizat. Acest prolog este compus ca o fugă conținând cele mai importante motive, gesturi, sunete și expresii ale capitolului. Geneza acestui preludiviu poate fi văzută în felul următor: după ce naratorul-autor a conceput conținutul capitolului, el dă frâu liber imaginației în sensul elementelor acestui conținut: repetarea frecventă a cuvintelor și a fragmentelor de propoziții apare acum recombinate în asociații noi, formînd noi fascicule de motive, sunete și poate chiar de sensuri. Forța care reglează acest proces pare să vină

¹ Vezi *Die typischen Erzählsituationen*, 126-127.

² Vezi Th. Fischer-Seidel, „Charakter als Mimesis und Rhetorik. Bewußtseinsdarstellung in Joyces *Ulysses*”, în: *James Joyces „Ulysses”*, mai ales 316 et passim; și Th. Fischer, *Bewußtseinsdarstellung im Werk von James Joyce. Von „Dubliners” zu „Ulysses”*, Frankfurt/M., 1973, 121 ș.u.

din straturile de adâncime ale conștiinței¹. Montajul motivelor de acest gen nu poate fi interpretat ca o muncă a unui personaj-narator care organizează materialul în interesul cititorului, ci mai degrabă ca un produs al unei fantezii dezlănțuite a personajului-narator reflectorizat care se joacă cu elementele realității ficționale.

O reflectorizare a personajului-narator este evidentă în alte câteva pasaje din prima jumătate a romanului *Ulise*, cu toate că o manieră atât de detaliată și de frapantă precum aceea din preludiul episodului *Sirenelor* nu poate fi găsită nicăieri². Unul dintre aceste pasaje este primul mare segment al episodului *Wandering Rocks*, care va fi analizat în detaliu acum. Episodul *Wandering Rocks* prezintă un montaj de instantanee de pe străzile Dublinului de la 3 p.m. la 4 p.m. din data de 16 iunie 1904 (*Bloomsday*), în care personajele principale și aproape toate personajele secundare sînt înregistrate în imaginația cititorului în locațiile lor de pe harta orașului. Aici Joyce utilizează tehnica segmentării și creează un montaj de secțiuni care redau întâmplările ce apar simultan în locuri diferite. Această tehnică poate fi privită, de asemenea, ca o expresie a reflectorizării actului narativ, deoarece naratorul abdică de la funcția sa de a explica, aranja, selecta și prezenta elementele povestirii pentru cititor, în favoarea unei autorități care, aparent, își permite să fie ghidată de succesiunea aleatorie a percepțiilor și a asociațiilor din mintea sa. Acestea sînt două trăsături caracteristice ale personajului-reflector.

Primul mare segment din episodul *Wandering Rocks* îl înfățișează pe părintele iezuit Conmee în drumul său spre Artane, unde intenționează să vorbească în favoarea fiului recentului decedat Paddy Dignam la orfelinat. Acest segment este deschis printr-o propoziție ce oferă o scurtă expunere a scenei sub forma unui raport auctorial. A doua propoziție prezintă deja o situație

¹ În lucrarea *Situații narative tipice* (*Die typischen Erzählsituationen*, 131-132), am încercat să arăt modul în care apare o nouă structură de semnificație atunci cînd, de pildă, câteva dintre motivele verbale și sonore din episodul „Sirenele” alcătuiesc secvența de motive a unui cîntec de ivire a zorilor, în preludiu.

² Vezi Stanzel, „Die Personalisierung des Erzählaktes im *Ulysses*”, 291-300.

narativă personală. Gîndurile părintelui Conmee despre misiunea sa împreună cu asociațiile libere sînt redată în mod direct. Apoi părintele Conmee întâlnește un marinăr cu un singur picior, care șchioapătă pe străzi, cerșind și care va fi întâlnit și de alte personaje în acest capitol. (Acest cerșetor invalid este unul dintre coordonatorii care fac vizibil sincronismul întîmplărilor de pe parcursul a nouăsprezece segmente mari din acest capitol.) Vocea naratorului auctorial nu se face simțită din nou pînă la al treilea paragraf, cînd el prezintă gîndurile pe care cerșetorul invalid le stîrnește în mintea părintelui Conmee. Apoi el continuă:

[Părintele Conmee] Mergea în umbra arborescentă a frunzelor clipind în soare și către el veni soția domnului David Sheehy, membru al parlamentului.

– Foarte bine, mulțumesc, părinte. Și dumneavoastră, părinte?

Părintele Conmee se simțea minunat într-adevăr. Avea să meargă la Buxton probabil pentru cura de ape. Și băieții ei, făceau progrese la Belvedere? Părintele Conmee se bucura să audă că da. Și domnul Sheehy? Tot la Londra. Parlamentul era încă în sesiune, da, sigur. Frumoasă vreme, încîntătoare. Da, era foarte probabil ca părintele Bernard Vaughan să vină iarăși să mai țină o predică. O, da; foarte impresionant. Un om cu adevărat minunat.

Părintelui Conmee îi părea foarte bine că o vede pe soția domnului deputat Sheehy bine sănătoasă și o rugă să-i transmită salutul său domnului deputat David Sheehy. Da, avea să vină să le facă o vizită, fără îndoială.

– La revedere, doamnă Sheehy¹.

Cîteva lucruri sînt uimitoare în prezentarea acestei întîlniri. Selectarea extraselor din conversația dintre părintele Conmee și doamna Sheehy nu corespunde convențiilor unui dialog redat de un personaj-narator. Salutul părintelui Conmee este omis, dar replica doamnei Sheehy este citată în vorbire directă. Restul conversației dintre cei doi apare în stilul indirect liber. Este uimitor modul în care conștiința ce înregistrează această conversație sau, mai precis, ecoul incomplet al conversației, este

¹ James Joyce, *Ulișe*, vol. 1, trad. de Mircea Ivănescu, Univers, 1984, 262.

atribuită nu părintelui Conmee, așa cum ne-am aștepta, ci unei a treia persoane. Acest lucru se poate deduce deoarece părintele Conmee nu este desemnat prin simplul pronume personal „el”, care ar exprima o perspectivă internă, prezentată din punctul lui de vedere, ci în mod repetat prin titlul și prin numele său: „Părintele Conmee se simțea minunat într-adevăr”. Această persoană a treia poate fi doar naratorul auctorial, al cărui comportament narativ începe să se apropie de cel al personajului-reflector. Reflectorizarea este dezvăluită aici, în principal, prin faptul că discuția dintre părintele Conmee și doamna Sheehy este reprodușă în fragmente, ca și cum ar fi înregistrată doar incomplet de conștiința unui participant sau a unei a treia persoane, precum și de faptul că omisiunile nu sînt explicate de către narator. Personajul-narator își suspendă responsabilitatea narativă și acționează ca un mediu personal.

Acest proces poate fi observat de asemenea în următorul pasaj din același segment al capitolului *Stîncile rătăcitoare*:

Părintele Conmee opri trei copii de școală la colțul pieței Mountjoy. Da: de la Belvedere erau. Clasa cea mai mică: Aha. Și erau buni la învățătură ? O. Foarte frumos. Și cum îl chema pe el? Jack Sohan. Și pe el? Ger. Gallaher. Și micuțul celălalt? Pe acela îl chema Brunny Lynam. O, ăsta-i un nume foarte frumos.

Din buzunarul de la piept părintele Conmee scoase o scrisoare pe care i-o dete tînărului Brunny Lynam arătînd către cutia de scrisori roșie de la colțul străzii Fitzgibbon.

– Dar ai grijă să nu te pui și pe tine la cutie, micuțule, îi spuse.

Băiețașii îl priviră cu șase ochi pe părintele Conmee și rîseră¹.

Găsim aici, de asemenea, relatarea unui narator, vorbirea directă citată, stilul indirect liber și omisiunea părții individuale a dialogului fără explicație din partea naratorului. Propoziția „Băiețașii îl priviră cu șase ochi pe părintele Conmee și rîseră” este, totuși, extrem de surprinzătoare. Sintagma neobișnuită „cu șase ochi”, în care percepția că trei băieți s-au uitat cu

¹ *Ibid.*, 262-263.

ochi mari la părintele Conmee este condensată verbal, presupune din nou prezența unei conștiințe care înregistrează evenimentele în maniera unui mediu personal. Părintele Conmee nu poate fi purtătorul acestei conștiințe, din moment ce referirea la el în această propoziție indică o perspectivă externă, așa cum s-a întâmplat în citatul anterior. Din această cauză, pasajul trebuie atribuit unui narator-reflectorizat. Stereotipizarea părintelui Conmee prin intermediul unei descrieri repetitive poate fi explicată în același fel. Aceasta urmează imediat după pasajul citat mai jos: „Părintele Conmee zîmbi și dădu din cap, apoi iar zîmbi și merse mai departe”. În final, un segment scurt, care nu a fost citat aici, indică locația și descrierea lui Dennis J. Maginni, care se află într-un loc cu totul diferit din oraș în acel moment. Inserția segmentului implică o tranziție abruptă și trebuie înțeleasă ca un montaj ce rezultă dintr-o asociere în conștiința naratorului reflectorizat.

O altă întâlnire a părintelui Conmee, în drumul său spre Artane este prezentată direct după acest pasaj:

Nu e dînsa doamna M'Guinness?

Doamna M'Guinness, solemnă, cu păr argintiu, se înclină către părintele Conmee de pe trotuarul de vizavi de-a lungul căruia își lunecă o clipă surîsul. Părintele Conmee surîse și el și salută. Ce mai făcea dumneaei?

Frumoasă prestanță. Ca Maria Stuart, cam așa trebuie să fi fost. Și cînd te gîndești că ține o prăvălie pe amaneturi. Ei, mda! O... cum să spun?... o mină de regină.

Părintele Conmee mergea în jos pe strada Great Charles (...)¹.

Prima identificare a doamnei M'Guinness este redată în stilul indirect liber și este prezentată în mod clar din punctul de vedere al părintelui Conmee: „Nu e dînsa doamna M'Guinness?”. Paragraful care începe cu propoziția „Ea avea o trăsură drăguță” este, de asemenea, o reprezentare personală a percepțiilor și gândurilor părintelui Conmee. Situația este diferită în alt paragraf, în care este vizibilă o referire la părintele Conmee, repetată de două ori prin titlu și prin nume. Reprezentarea personală ar

¹ *Ibid.*, 263.

conduce doar la așteptarea pronumelui personal corespunzător. O dată cu schimbarea ciudată a formulei de salut „Ce mai faci?”, devine evident faptul că avem de-a face cu o exprimare a personajului-narator reflectorizat în acest paragraf. „Ce mai făcea dumneaei?” nu poate fi în stil indirect liber¹, sau, dacă e stil indirect liber, atunci nu reflectă punctul de vedere al părintelui Conmee, ci mai degrabă pe acela al naratorului reflectorizat. Deoarece este o expresie idiomatică, salutul „Ce mai faci?” nu este supus schimbărilor presupuse în mod normal de conversiunea vorbirii directe în stilul indirect liber, inclusiv schimbarea timpului și transpunerea pronumelui personal. Dacă o expresie idiomatică precum aceasta este transpusă oricum, înțelesul ei se schimbă. În acest caz, o aluzie erotică poate fi detectată în transformarea lui „Ce mai faci?” în „Ce a făcut?”, ceea ce probabil că nu ar trebui să fie atribuit conștiinței părintelui Conmee, ci mai degrabă naratorului reflectorizat. Eroticul sens dublu și calamburul defamiliarizant reprezintă o dovadă în plus a faptului că perspectiva unei metaconștiințe personale, și anume naratorul reflectorizat, este temporar suprapusă aici perspectivei personale interne a personajului ficțional. Aceste schimbări sugerează o subtilă reflectorizare a procesului narativ, în care conștiința unui mediu auctorial se extinde asupra conștiinței unui mediu personal, părintele Conmee. Efectele sînt atît un fel de imitare, cît și o ironizare a situației narative. Atitudinea mediului auctorial e asimilată aproape complet de un mediu personal, ale cărui percepții, gânduri și sentimente sînt de asemenea preluate în mare parte. Apoi, brusc, expune discrepanța dintre cele două perspective prin intermediul unei verbalizări neobișnuite sau a unei asocieri inedite. Exemplele pentru această tehnică din citatul anterior sînt reprezentate de repetiția expletivului „într-adevăr” (de patru ori) la întîlnirea cu doamna Sheehy, omisiunea simultană a unor părți întregi din dialog, inovația lexicală „cu șase ochi” și deformarea atît a formei, cît și a conținutului formulei „Ce mai faci?”. Toate acestea, precum și alte fenomene sînt din ce în ce mai des întîlnite în prima parte a

¹ G. Steinberg este cel care îl numește „stil indirect liber”, în *Erlebte Rede*, 166, 236, 272.

romanului *Ulise*, atingînd cea mai mare frecvență în episodul *Sirenele*. Preludiul acestui episod poate fi privit chiar ca un text independent ce constă în întregime în astfel de tehnici.

Teoria conform căreia romanul *Ulise* poate fi interpretat ca un fel de *Konzeptionsmonolog*, monologul interior al autorului sau al unui mediu auctorial în timp ce imaginația acestuia este concentrată asupra compunerii poveștii din 16 iunie 1904 din Dublin, este bazată pe un fenomen precum reflectorizarea personajului-narator. Termenul de *Konzeptionsmonolog* (monolog compozițional)¹ este, desigur, mai mult o descriere metaforică decît una exactă a ceea ce este extraordinar în actul narativ din *Ulise*, însă oferă o ipoteză prin care diverse fenomene asociate cu reflectorizarea personajului-narator din *Ulise* pot fi subordonate unui concept unificator.

6.4.3. Thomas Mann, *Muntele vrăjit*

La început poate fi surprinzător faptul că noțiunea de monolog compozițional, cuprinsă în analiza romanului *Ulise*, poate fi aplicată, de asemenea, operei lui Thomas Mann. Francis Bulhof a întreprins acest experiment interesant în studiul său asupra romanului *Muntele vrăjit*². Bulhof explică utilizarea atributivă a unor noțiuni, motive, formulări ciudate sau expresii conversaționale stereotipe ca pe o serie de trăsături deosebite ale mai multor personaje ficționale și, probabil, ale naratorului, fără ca o comunicare relevantă să aibă loc între persoanele în discuție. El denumește acest fenomen *transpersonalizare*. Transpersonalizarea înseamnă participarea unei conștiințe individuale la o conștiință mai cuprinzătoare, supraindividuală sau îndepărtarea granițelor care separă o conștiință individuală de alta. În acest context, revărsarea noțiunilor și motivelor din

¹ Încurajat de opera lui C.G. Jung, am prezentat pentru prima dată această ipoteză în lucrarea *Die typischen Erzählsituationen* (142-143), apoi în eseu „Die Personalisierung des Erzählaktes im *Ulysses*” (292-294 și 298-299).

² Francis Bulhof, *Transpersonalismus und Synchronizität. Wiederholung als Strukturelement in Thomas Manns „Zauberberg”*, Groningen 1966.

conștiința naratorială, adică din cea auctorială, în cea a conștiinței personale a unui personaj ficțional și viceversa este deosebit de importantă, deoarece oferă o paralelă a reflectorizării personajului-narator. Aici, de asemenea, un mediu auctorial și unul personal par să-și împărtășească ceva din conținutul conștiinței lor. Bulhof discută un exemplu al acestui proces din *Muntele vrăjit*: „Hans Castorp află mai întâi câteva detalii despre Clawdia Chauchat de la domnișoara Engelhardt, unul dintre ele fiind despre soțul ei, că este un oficial în «Daghestan, știi, în est, de cealaltă parte a Caucazului». Naratorul își însușește aceste cuvinte în comentariul său, fără a verifica exactitatea lor geografică. El relatează că Clawdia a plecat «în Daghestan, în vest, de cealaltă parte a Caucazului»¹. În repetarea ironică a vorbelor domnișoarei Engelhardt de către naratorul auctorial, care în mod obligatoriu își schimbă înțelesul, poate fi găsită o paralelă la denaturarea salutului „Ce mai faci?” spre „Ce a făcut?” prin mediul auctorial din *Ulise*. În ambele cazuri, vorbele personajelor ficționale sînt smulse de către instanța narativă și reproduse într-o formă ușor alterată. Această variație modifică înțelesul original și impregnează expresia cu ironie. Cititorul poate vedea și recunoaște acest proces o dată cu cadrul situației narrative auctoriale a romanului *Muntele vrăjit*; în orice caz, în situația narativă auctorială predominantă în prima parte din *Ulise*, acest proces se unește complet cu cel al compoziției, care poate fi doar dedus.

Diferențele dintre contextul structural, în care aceste elemente transpersonale sînt incluse în fiecare dintre cele două romane, fac să nu fie indicată interpretarea romanului *Muntele vrăjit* ca expresie a fluxului conștiinței auctoriale sau ca monolog compozițional, așa cum face Bulhof. Bulhof însuși califică această ipoteză prin introducerea unui „probabil”². O comparare a acestui aspect deosebit în cele două opere, atît de diferite în esență, este oricum semnificativă. În ambele opere apare un fenomen care invită la două explicații opuse. Transpersonalizarea din *Muntele vrăjit* și reflectorizarea naratorului din *Ulise*

¹ *Ibid.*, 168.

² *Ibid.*, 188.

pot fi explicate, pe de o parte, ca o expresie a suspendării granițelor conștiinței dintre personajele individuale, ceea ce le scufundă pe acestea într-o conștiință transpersonală, colectivă, supraindividuală. Pe de altă parte, aceste fenomene pot fi înțelese oricum ca un rezultat sau mai degrabă ca urme ale unei individualizări incomplete ale personajelor de către autor în procesul scrierii. Este ca și cum nu ar fi fost obținută o separare completă a lumii imaginative a autorului/naratorului de cea a personajelor fictive. Distincția dintre perspectivism și aperspectivism, ca stiluri de valoare egală, ne face să ezităm astăzi în denumirea unei astfel de ciudățenii compoziționale drept o deficiență artistică. În schimb, trebuie să ne străduim să izolăm aceste fenomene în text, ca să le facem accesibile interpretării. Aceste fenomene sînt importante, în primul rînd, pentru înțelegerea procesului intern de concepere și de scriere și pentru înțelegerea funcției catalizatoare, pe care un personaj-narator sau reflector și-o asumă în acest proces, în imaginația autorului. Se pare că un autor care începe să scrie o narațiune cu un personaj-narator procedează diferit în timpul conceperii narațiunii decît un autor care plănuiește să încredințeze intermedierea povestirii unui personaj-reflector. Ar fi un studiu recompensator să examinăm această conjunctură pe baza unui material textual mai extins, în special cu ajutorul primelor schițe din caiet și al revizuirilor textelor narative.

6.4.4. Situația narativă din *Tristan* de Thomas Mann din perspectiva lingvisticii textuale și a naratologiei

Descrierea de către Harweg a situației narative din povestirea *Tristan* a lui Thomas Mann potrivit lingvisticii textuale pornește de la următoarea observație: „Situația comunicativă în care este inclus un text ficțional e mai complicată decît cea în care este inclus un text non-fictiv”¹. În decursul analizei, această realizare importantă precedă aparent ceva din

¹ R. Harweg, „Präsuppositionen und Rekonstruktion”, 166.

fundal. Situația narativă din *Tristan* este, în primul rînd, împotriva modelelor narrative ce derivă din situațiile comunicaționale non-fictive. Astfel nu este surprinzător faptul că rezultatul analizei echivalează cu o serie din „corecturile textului lui Mann”¹. Acest caz este fundamental pentru „situația comunicativă” dintre lingvistică și critica literară, care devine din ce în ce mai importantă. Prin urmare, va fi tratată în detaliu, nu atît ca o încercare de a corecta descoperirile lingvisticii textuale, cît pentru a sugera cum se pot completa cele două discipline.

O premisă pentru o simbioză de acest fel este familiarizarea cu încercările de a găsi o soluție ale oamenilor de știință din cealaltă disciplină. Harweg își îngustează baza încă de la început, cînd ignoră toate modificările aduse pentru a susține teza lui Hamburger despre preteritul epic, cu excepția celor înaintate de Weinrich². Faptul că timpurile trecute denotă în general „relația de posterioritate semnalată indubitabil dintre emițătorul și receptorul unei narațiuni ficționale”, așa cum susține Harweg³, este ușor de combătut, cînd este formulat într-un mod atît de general, ca o definiție generală a timpurilor prezente drept semnale ale „unei relații de simultaneitate dintre emițător și problema în discuție.” Ultima afirmație poate fi refuzată doar cînd se referă la narațiuni scrise la timpul prezent, precum romanul *Bleak House* al lui Dickens, *Mister Johnson* al lui Joyce sau *Das Lied von Bernadette* al lui Werfel, unde prezentul narativ nu descrie nicidecum întotdeauna un eveniment care este prezentat *in actu*, în maniera unui monolog interior⁴.

¹ *Ibid.*, 183.

² Vezi nota 3 în Harweg, „Präsuppositionen“, la pagina 168. Pentru modificarea tezei lui K. Hamburger, vezi eseul meu „Episches Präteritum, erlebte Rede, historisches Präsens”, *DVjs* 33 (1959), 1-12; republicat în: *Zur Poetik des Romans*, ed. V. Klotz, 319-338; și discuția despre *Logik der Dichtung* a lui K. Hamburger din subcapitolul 1.2 al acestei cărți, precum și în lucrarea *Die typischen Erzählsituationen*, 22 ș.u.

³ R. Harweg, „Präsuppositionen”, 168.

⁴ C.P. Casparis oferă o analiză detaliată a utilizării timpului prezent ca timp narativ într-o serie largă de romane englezești în care „relația de simultaneitate dintre emițător și întâmplările povestite” este aproape întotdeauna un aspect subordonat al acestei neobișnuite utilizări a timpului. *Tense Without Time*, Berna, 1975.

Din punctul de vedere al criticii literare, prin urmare, aceste două ipoteze, care formează baza teoretică pentru cele două modele narative pe care le întrebuintează, par a fi într-un fel problematice. În modelul de narațiune scrisă al lui Harweg, naratorul se află „într-o relație de posterioritate cu subiectul în discuție și într-o relație de anterioritate cu receptorul”. Mai mult, naratorul, receptorii și subiectul în discuție se află fiecare în locuri diferite în modelul narativ. În modelul narațiunii orale, naratorul este „într-o relație de posterioritate cu subiectul în discuție și într-o relație de simultaneitate cu receptorii lui.” Mai mult, naratorul oral este situat „în aceleași locuri ca și receptorii, dar într-un loc diferit de cel al întâmplărilor povestite”¹. Pe lângă acesta, un al treilea model (împreună cu un al patrulea) este definit, iar apoi respins, cu toate că este realizat în literatura narativă modernă aproape la fel de frecvent ca primul și al doilea model. Acest caz este caracterizat în sistemul meu prin faptul că aici intermedierea narațiunii nu este efectuată de un personaj-narator, ci mai degrabă de un personaj-reflector. Dacă substituim conceptul de reflector cu acela de narator din definiția lui Harweg dată celui de-al patrulea model, aceasta devine o definiție a situației narative personale, în care personajul-reflector (Harweg îl numește mereu narator) este, de fapt, „într-o relație de simultaneitate cu subiectul în discuție și într-una de anterioritate cu receptorii ei”. Dacă se poate lua în considerare iluzia nemedierii și a participării *in actu* a cititorului în propria imaginație, atunci cel de-al patrulea model al lui Harweg coincide în mare măsură cu situația narativă personală. În ambele există o relație de simultaneitate între subiectul în discuție, narator (=personaj-reflector) și cititor, și toți trei sînt situați în același loc – potrivit imaginației². Destul de curios, Harweg nu folosește acest model pentru analiza situației narative din *Tristan*, pe care concluziile sale s-au bazat la început. El încearcă să definească particularitatea acestei povestiri ca pe o deviație de la cele două modele, situația narativă scrisă și orală a naratorului personalizat.

¹ Harweg, „Präsuppositionen”, 169.

² *Ibid.*, 169, punctele 3 și 4.

La începutul povestirii *Tristan* predomină o situație narativă care este caracterizată de o tendință spre reflectorizarea personajului-narator. Naratorul auctorial apare mai întâi ca un mediu personal, un pacient imaginar din sanatoriul „Einfried”, dar ulterior vorbește din nou din rolul naratorului auctorial. De fapt, el combină punctele de vedere și orizonturile de cunoaștere ale personajului-reflector, care este situat într-un timp și spațiu definite, cu cele ale personajului-narator, care nu este prins în timp și spațiu. În *Tristan*, această fluctuație între o situație auctorială și una personală se dezvoltă, pînă la urmă, într-un mod narativ auctorial predominant. Cititorul modern, care este familiarizat cu convențiile specifice ambelor situații narrative, se poate orienta fără modelele explicative dificile ale lui Harweg. Acestea includ „situația turist-ghid” pentru situațiile narrative de la începutul povestirii și „vizitator-receptor” sau modelul „infirmieră-narator” pentru restul povestirii¹. Thomas Mann utilizează aici magistral ambele modele narrative, modul narator și modul reflector, precum și în multe dintre povestirile sale, cum sînt *Moarte la Veneția* și *Schwere Stunde*. Folosirea lor în *Tristan* poate fi ilustrată cel mai bine prin prima și a doua referință la personajul principal, scriitorul Detlev Spinell. Spinell este prezentat la început printr-un personaj-narator reflectorizat:

Personajele pe care le-a avut „Einfried” sub acoperișul său!
Se află aici pînă și un scriitor, o persoană excentrică numită
după un fel de minerală sau piatră prețioasă care își face
veacul aici².

În locul unui verb de cunoaștere, apare această primă propoziție care marchează ceea ce urmează sub forma punctului de vedere interior al personajului ficțional. În acest sens, pasajul abordează, de asemenea, stilul indirect liber, care este caracteristic prezentării gîndurilor personajelor. Propoziția care se leagă de aceasta subliniază apoi perspectiva internă și punctul de vedere limitat pe care îl presupune: naratorul reflectorizat,

¹ *Ibid.*, 178-179.

² Thomas Mann, *Der Tod in Venedig und andere Erzählungen*, Frankfurt/M., 1954, 65.

care abordează aici rolul unui mediu personal sau al unui personaj-reflector, trebuie să admită că el nu știe numele scriitorului. Următoarea afirmație legată de acest scriitor este formulată într-un mod foarte subiectiv, personal și are un efect similar. A doua referire la Spinell este cu totul diferită. Este realizată de către narator, care narează într-o manieră auctorială marcată:

Spinell era numele scriitorului care stătuse cîteva săptămîni în „Einfried”. Detlev Spinell era numele acestuia, iar înfățișarea sa era stranie.

Imaginați-vă un brunet ca la treizeci de ani cu o figură robustă¹.

Acest pasaj este urmat de o descriere detaliată a lui Spinell, în care naratorul auctorial se limitează la ceea ce ar fi putut fi observat în legătură cu el de către pacienții de la Einfried. Această menționare de mai sus a restrîngerii punctului de vedere al naratorului auctorial este premisa pentru fluctuația unică în felul ei între o situație narativă auctorială și una personală în această povestire.

Un pasaj în care această situație narativă fluctuantă devine vizibilă joacă, de asemenea, un rol în argumentul lui Harweg², din moment ce nu poate fi subordonată ușor modelului său explicativ. Este vorba despre scena *Liebstood*, în care soția domnului Klöterjahn cîntă la pian un extras din al doilea act al operei *Tristan și Isolda*. Motivul muzical *Liebstood* este recreat în narațiune și intensificat metaforic. Aici, de asemenea, problema de lămurit rămîne dacă gîndurile și sentimentele reproduse în acest pasaj sînt cele ale mediului personal, Spinell, sau cele ale personajului-narator, care, precum Spinell, se dedă în întregime impresiei muzicii. Această scenă este întreruptă deodată de apariția unei paciente și a infirmierei în salonul verde, unde doamna Klöterjahn și Spinell stau la pian:

¹ *Ibid.*, 69.

² Harweg, „Präsuppositionen”, 182-183.

Deodată se petrecu ceva surprinzător. Femeia se opri brusc din cîntat, punîndu-și mîna deasupra ochilor pentru a privi în întuneric, iar domnul Spinell se răsuci repede pe scaun. Ușa *de acolo din spate*, care ducea spre coridor, se deschisese și o figură întunecată pătrunse în încăpere¹.

Această apariție neașteptată a pastoriței Höhlenrauch, care suferă de senilitate, distruge total efectul romantic al atmosferei *Liebstood*. Pentru că poate fi deja auzită reîntoarcerea celorlalți pacienți de la o plimbare cu trăsura, Spinell se ridică să meargă în camera sa:

Se ridică și merse prin cameră. Se opri la ușa *de acolo din spate*, se întoarse și se mișcă stînjinit de pe un picior pe altul cîteva secunde. Iar apoi se întîmplă că, la cincisprezece sau douăzeci de pași distanță de ea, îngenunche, se așază tăcut în genunchi².

Harweg are dificultăți cu adverbul deictic „acolo în spate” (*dort hinten*)³. În primul citat acesta indică în mod clar punctul de vedere al lui Spinell. Propoziția care începe cu „Ușa *de acolo din spate*” este în stilul indirect liber, reflectînd percepțiile lui Spinell. Recurența construcției adverbiale deictice „acolo în spate”, după ce Spinell s-a mutat de la pian („aici”) la ușă („acolo, în spate”), atrage atenția cititorului. Potrivit lingvisticii textuale, această a doua folosire a construcției adverbiale deictice este, într-adevăr, inconsistentă. Dintr-un punct de vedere literar, inconsistența are o funcție precisă: este menită să producă un fel de distrugere a orientării spațiale a cititorului. Prin această tehnică, autorul probabil că indică o corespondență tematică între apariția surprinzătoare a pastoriței și nu mai puțin neașteptata genuflexiune prin care Spinell își ia rămas bun. Tonul aproape biblic al expresiei „Iar apoi...” reflectă prezența unui narator auctorial. Din punctul de vedere al naratorului auctorial, doar mențiunea „la ușă” ar fi așteptată ca indicație a

¹ Thomas Mann, *Der Tod in Venedig und andere Erzählungen*, 86.

² *Ibid.*

³ Harweg, „Präsuppositionen”, 182-183.

locului îngenuncherii lui Spinell. Adaosul „acolo în spate” este un citat auctorial din perspectiva personală a perceperii primului pasaj. Acest detaliu poate fi privit ca un rezultat al reflectorizării temporare a personajului-narator. Trebuie să ținem seama de faptul că perspectiva naratorului reflectorizat se apropie de cea a doamnei Klöterjahn. Nu se poate spune că e identică cu a ei, deoarece aici avem doar o privire de exterior asupra acestui personaj. Această tehnică este un aspect foarte important al perspectivizării acestei povestiri, probabil cea mai importantă dintre toate pentru interpretare, însă ea nu este încă avută în vedere în analiza lui Harweg. Dar nu trebuie să credem că reflecțiile lui Harweg cu privire la situația narativă din *Tristan* nu sînt interesante sau nu sînt de folos pentru critica literară. La urma urmei, îi sînt îndatorat pentru abordarea problemei acestei interpretări. Am urmărit în primul rînd să arăt că descoperirile lingvisticii textuale, care dezvăluie, așa cum Harweg însuși spune cu o oarece ezitare, „inconsistențele din situația narativă” din povestirea lui Thomas Mann¹, nu ar trebui privite ca un ultim cuvînt despre particularitatea acestui pasaj. Chiar dacă lingvistica textuală se abține intenționat de la a face „orice pentru a intensifica efectul estetic-artistic al textului în discuție”, totuși problema rămîne, indiferent dacă străduințele ei pot conduce, de fapt, la „o adîncire a înțelegerii noastre asupra structurii textului” sau la o mai bună înțelegere a „legilor generale ale narațiunii”², așa cum speră Harweg, fără cooperarea ei la critica literară. Exemplul discutat aici sugerează, în schimb, cel puțin pentru analiza textelor ficționale, o colaborare strînsă între șansele cele mai mari de succes pe care le au ambele discipline într-o astfel de încercare.

¹ *Ibid.*, 184-185.

² *Ibid.*, 185.

7. Cercul tipologic: schemă și funcție

Aceste elemente sînt întreșuate într-un mod atît de interesant, iar tipurile de literatură sînt atît de diferite, încît este foarte greu de găsit un sistem prin care ar putea fi aranjate unul alături de celelalte sau unul după celălalt. Însă această situație poate fi cumva remediată prin așezarea celor trei elemente fundamentale într-un cerc unul în fața celui alt și prin căutarea unor exemple în care fiecare element există de unul singur. Atunci am putea aduna exemple care tind către o direcție sau alta, pînă cînd finalmente cele trei elemente sînt unite, iar întregul cerc este astfel închis.

(Goethe despre „Formele naturale ale literaturii”,
în *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des
west- östlichen Divans*)

Cercul tipologic descris sub forma unei diagrame la sfîrșitul volumului oferă un model abstract, construit pentru facilitarea înțelegerii fenomenului teoriei narative, care a fost descris în acest studiu. Mai precis, acesta ilustrează următoarele aspecte:

1. cele trei opoziții care formează baza constitutivă a situațiilor narrative-persoană, perspectivă și mod – și relația dintre ele în sistemul formelor narative. Reprezentarea celor trei opoziții ca poli ai celor trei axe principale ale cercului tipologic dezvăluie care element predomină în determinarea unei situații narative și ce elemente (reprezentate de polii direct adiacenți) joacă un rol secundar;
2. *continuum*-ul de forme care rezultă din variația celor trei situații narative într-un număr infinit de forme intermediare și de tranziție. Mobilitatea sau dinamica acestui *continuum* prezintă două aspecte: sistemul însuși nu are limite categorice, doar tranziții; de asemenea, situația narativă a unei opere individuale nu este o condiție statică, ci un proces dinamic de modulație sau oscilație în cadrul unui anumit sector al cercului tipologic;

3. conexiunea dintre sistemul formelor narative și istoria genurilor narative. În timp ce acele zone ale cercului tipologic din vecinătatea situației narative auctoriale și a celei la persoana întâi erau „ocupate” foarte devreme în istoria romanului și a povestirilor scurte, zonele de la ambele margini ale situației narative personale au rămas doar slab populate pînă la sfîrșitul secolului, însă din acel moment ele au fost cele mai dens ocupate de opere de ficțiune. Recent, s-a manifestat o tendință vizibilă de acoperire a zonele de tranziție dintre cele trei situații narative. Un număr de romane și povestiri mai scurte care experimentează cu forme noi de transmitere sînt în mod adecvat situate în aceste zone de tranziție. Cercul tipologic, în calitate de model pentru toate posibilele variații de forme narative, poate fi considerat un program pentru toate posibilitățile teoretice ale creației narative care treptat obține o formă concretă în evoluția istorică a romanului și a povestirilor scurte.

Această descriere generală a funcției cercului tipologic trebuie încheiată cu un avertisment. Cercul tipologic este un model care poate fi reprezentat în totalitatea lui de o diagramă, fără nici o inconsistență. Opera individuală este aproape „recalcitrantă” în privința reprezentării ei în termenii diagramei sistemului și poate fi greu incorporată în sistem. Dinamica sistemului, deschiderea lui ca un continuum de forme narative, este o dimensiune care permite acest caracter recalcitrant. Oricum, caracterul recalcitrant al operei individuale este multidimensional. Determinarea poziției în care este desemnată munca individuală în diagrama circulară a sistemului este, prin urmare, tentantă, invitînd la corectare și revizie în decursul interpretării. Următoarea descriere a cercului tipologic, în care vom traversa cercul în ambele direcții, începînd de la situația narativă auctorială, va arata, de asemenea, modul în care fenomenele care au fost descrise ca fenomene izolate în decursul prezentării sistematice se suprapun sau se intersectează în opera individuală. Prin urmare, acest capitol este atît un rezumat al acelor aspecte ale artei narative care erau considerate individuale în secțiunile anterioare, cît și un catalog de întrebări și probleme care se

manifestă atunci cînd teoria sistematică se confruntă cu particularitatea și cu diversitatea operei narative individuale.

7.1. De la situația narativă auctorială la cea personală: *continuum*-ul auctorial-personal

Dacă urmăm cercul tipologic, începînd de la situația narativă auctorială în direcția situației narative personale, putem recunoaște cîteva tendințe generale în *continuum*-ul de forme care pot fi rezumate astfel:

1. retragerea graduală a persoanei naratorului auctorial și includerea invizibilității sale (aparente) în procesul narativ;
2. apariția graduală a personajului-reflector (sau reflectorizarea unui personaj-narator auctorial) și, în consecință, o schimbare în sistemul de orientare al cititorului și în deicticele spațio-temporale din realitatea reprezentată;
3. înlocuirea relatării gîndurilor de către stilul indirect liber ca tehnică de redare a dialogului și a gîndurilor caracteristică tranziției de la situația narativă auctorială la cea personală.

Prima dintre aceste trei tendințe generale este, de obicei, o premisă pentru ultimele două, dar suprapunerile și „schimbările de fază” dintre cele trei grupe nu sînt neobișnuite: pasaje personale lungi apar în mijlocul unei narațiuni cu o situație narativă auctorială pronunțată, iar relatarea auctorială devine vizibilă într-o altă narațiune personală. În sfîrșit, perspectiva auctorială și cea personală se combină de asemenea în stilul indirect liber.

7.1.1. Retragera naratorului auctorial

Consecințele retragerii naratorului personalizat din roman și din povestirea scurtă începînd de la finele secolului al XIX-lea au preocupat teoria narativă mai mult decît oricare alt fenomen¹. Această tendință este principalul punct de plecare al

¹ Vezi Secțiunea 1.2.

tuturor încercărilor de a ideologiza formele narative, așa cum a arătat Booth în *Retorica romanului*¹. În ceea ce privește *continuum*-ul de forme ale cercului tipologic, două fenomene rezultă direct din retragerea graduală a naratorului personalizat. Pe de o parte, apar o reducere a părții narative și o creștere a părții dialogate ale textului narativ; pe de altă parte, există o înlocuire a relatării auctoriale a evenimentelor lumii exterioare prin prezentarea personală a evenimentelor lumii interioare sau reflectarea evenimentelor lumii exterioare dinspre conștiința unui mediu personal sau a unui personaj-reflector care își asumă funcția de transmitere a personajului-narator auctorial. Aceste două fenomene apar unul lângă altul sau succesiv în diagrama cercului tipologic, dar în opera individuală, de regulă, ele se suprapun sau apar ca și cum ar fi încapsulate unul în interiorul celuilalt. Voi examina mai îndeaproape câteva aspecte ale acestor două fenomene.

7.1.2. Regizarea auctorială a dialogului

Regizarea dialogului prin *verba dicendi* și alte forme introductive este una dintre sarcinile naratorului, care este aproape exclusiv funcțională și pe care cititorul, de regulă, nu o percepe în întregime ca pe o modalitate de exprimare a personajului-narator. În afara de *verba dicendi*, există, de asemenea, verbe prin care naratorul introduce gândurile și observațiile personajelor. Stilul indirect liber, care va fi discutat în secțiunea următoare, este o posibilă alternativă pentru dialog și pentru redarea gândirii fără o introducere auctorială. În timp ce folosirea tot mai frecventă a stilului indirect liber ca tehnică de a reda vorbirea și gândurile personajelor accentuează tendința spre o situație narativă personală, folosirea frecventă a vorbirii indirecte și relatarea gândurilor accentuează tendința către o situație narativă auctorială². Atît relatarea gândurilor, cît și vorbirea

¹ Vezi îndeosebi capitolele II și V, pp. 23-144, în care Booth discută nevoia de realism, de obiectivitate, de „Artă pură” și „Rolul încrederii” în naratologie.

² Pentru o discuție despre expresia „relatare a gândurilor”, vezi Stanzel, *Die typischen Erzählsituationen*, 146-147. W. Günther numește vorbirea

indirectă ca „discurs narat” pot dezvălui diferite grade ale rezumatului (auctorial) și ale condensării. Relatarea vorbirii și descrierea acțiunii sînt deseori combinate, așa cum se poate vedea în expresiile „Spunea el adesea” sau „ar spune el”, care erau întrebuințate foarte frecvent de Thackeray și de alți scriitori din epoca victoriană pentru a indica faptul că un anumit enunț al personajului este folosit în mod curent¹. Referirea la natura iterativă a unei acțiuni sau a unei expresii este, în mod normal, un element auctorial, așa cum fiecare tip de rezumat narativ, condensare, prescurtare a acțiunii și a vorbirii trebuie considerat o manifestare a personajului-narator.

Un element important legat de retragerea naratorului este creșterea proporției dialogului. Într-un capitol anterior², am arătat deja că raportul cantitativ dintre părțile narrative și dialoguri, adică părțile non-narative din roman, fluctuează considerabil de la o operă la alta. Într-un număr semnificativ de povestiri și romane, dialogul ocupă, de departe, cea mai mare parte a textului. Operele de acest tip sînt localizate pe cercul tipologic aproximativ la jumătatea distanței dintre situația narativă auctorială și cea personală. Prezența naratorului auctorial se reduce la indicații regizorale scurte, dar nu apare la nivelul acestora nici un mediu personal. Prezentarea decurge doar dintr-o perspectivă externă. Cîteva opere de acest gen sînt romanul *Nothing* al lui Henry Green, și cele ale lui Ivy Compton-Burnett, de exemplu, *Mother and Son*, care sînt construite în primul rînd din dialog. Cîteva dintre povestirile lui Hemingway își au de asemenea locul din punct de vedere tipologic aici, în mod special povestirea *Asasinii*. Din moment ce în aceste opere persoana naratorului apare doar cu funcție narativă, adică sub forma unui principiu abstract, non-identitatea spațiului personajelor și naratorului (sau a funcției narrative) ia aici forma cea mai radicală. În măsura în care un narator își asumă trăsături personale, el se apropie totuși, chiar dacă numai pînă la o anumită distanță,

indirectă „vorbire narată”. Vezi Günther, *Probleme der Rededarstellung*, Marburg, 1928, 3, 55 și 81.

¹ Vezi John A. Lester, Jr., „Thackeray's Narrative Technique”, *PMLA* 69 (1954), 404-405.

² Vezi Secțiunea 3.2.1.

de spațiul personajelor, pentru că personalitatea este o trăsătură tipic umană pe care naratorul și personajele o au în comun. Acesta este un motiv pentru care situația narativă auctorială, care include mereu prezența unui narator personalizat, trebuie situată la o distanță adecvată de polul non-identității din cercul tipologic.

În cele mai multe cazuri, retragerea naratorului și predominanța dialogului au, de asemenea, ca rezultat o limitare și o selecție a obiectelor lumii exterioare incluse în textul narativ. Hemingway a practicat această „tehnică a omisiunii” cel mai consistent. El a fost ghidat de ideea „că poți omite orice, dacă tu știi că omiți, și partea omisă va face povestirea mai puternică și îi va face pe oameni să simtă ceva mai mult decât înțeleg”¹. Relevanța semiotică a omisiunii sau, mai precis, a lucrurilor care sînt omise, este sporită de situația narativă particulară din povestirile lui Hemingway, unde absența naratorului îi sugerează constant cititorului să exploreze atent semnificația propriu-zisă a tot ceea ce nu s-a omis.

7.1.3. De la nume la pro-nume

Retragerea naratorului auctorial este evidentă în reducerea și mai ales în absența discursului auctorial specific, cum ar fi referirile naratorului auctorial la el însuși, comentariile lui la evenimentele narate, referirile la trecut, viitor și așa mai departe. Manifestările pur funcționale ale naratorului auctorial, regizarea dialogului, conferirea de nume personajelor sînt menținute cel mai mult. Reducerea elementului auctorial în referirea la un personaj afectează, mai întîi, adjectivul ce exprimă compasiunea auctorială („bietul Strether”), apoi perifriza auctorială („eroul nostru”). Acestea sînt înlocuite de numele simple ale personajelor („Strether”, „Stephen”), care sînt, la rîndul lor, înlocuite

¹ Hemingway, *A Moveable Feast*, Harmondsworth, 1966, 58. Vezi și explicația oferită de R. Winkler, *Lyrische Elemente in den Kurzgeschichten Ernest Hemingways*, Disertație Erlangen 1967, 72 ș.u. și „Über Deixis und Wirklichkeitsbezug in fiktionalen und nicht-fiktionalen Texten”, în: *Erzählforschung* 1, 167.

de pronumele personale corespunzătoare, atît timp cît un nume nu este necesar pentru a evita ambiguitatea. Această substituție continuă a numelui cu pronumele personal este un pas decisiv în trecerea de la domeniul auctorial la cel personal. Folosirea pronumelor personale facilitează transferul cititorului către conștiința personajului sau empatia cititorului cu situația personajului într-o măsură mai mare decît menționarea numelor. Acest fapt a fost deja stabilit în discuția despre începuturile narative prin intermediul pronumelor personale¹ și poate fi demonstrat printr-o comparație a operei *Stephen Hero* a lui Joyce cu romanul *Portret al artistului în tinerețe*. *Stephen Hero* poate fi considerat o versiune anterioară, la care autorul renunțase, a unei părți a romanului *Portret al artistului în tinerețe*². Revi-
zuirea arată o tendință clară spre eliminarea elementelor auctoriale, încă numeroase în *Stephen Hero*, și spre o accentuare consistentă a situațiilor narative personale. Printre alte fenomene, această tendință este evidentă în tehnicile utilizate pentru referirea la personajul principalul, Stephen. În *Stephen Hero* există încă frecvent perifraze auctoriale pentru numele personajului principal, cu și fără adjective („acest idealist fantastic”, „revoluționarul cu o inimă înfocată”, „tînărul”³), în afara simplei menționări a numelui acestuia. Aproape o treime din referirile la erou aparțin acestui grup, în timp ce restul folosesc pronumele personal. În *Portret al artistului în tinerețe* referințele auctoriale evidente la erou sînt eliminate aproape în întregime. Simultan, numărul de referințe prin intermediul numelui este redus. În schimb, frecvența pronumelui personal care se referă la personajul principal crește în mod vizibil. Într-un pasaj de zece pagini, de exemplu, pronumele personal apare de nouăzeci de ori, în timp ce numele Stephen nu apare nici măcar o dată⁴. Aceste condiții se reflectă, de asemenea, la începutul narațiunii, unde o situație narativă personală, caracteristică acestui roman,

¹ Vezi Secțiunea 6.4.

² Vezi Theodore Spencer, „Introduction to the First Edition”, în: *Stephen Hero*, ed. J. Slocum și H. Cahoon, Londra (1944), 1969, 13-16.

³ Joyce, *Stephen Hero*, Londra, 1969, 39, 84, 40 și passim.

⁴ Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Harmondsworth, 1963, 216-225.

este dezvoltată începînd cu prima propoziție. Prima menționare a numelui eroului, care funcționează ca personaj-reflector al romanului, nu apare decît după prima pagină, iar acolo ca și cum ar fi fost accidentală, în discursul unui alt personaj¹.

Și în opera lui Henry James intensificarea tendinței spre o situație narativă personală în romanele mai tîrzii sau în revizuirile ulterioare ale operelor din tinerețe este reflectată de accentuarea referinței pronumelui personal. Chatman citează rezultatul unei comparații realizate de Leo Hendrick a stilurilor din tinerețe și de mai tîrziu ale lui James, dezvăluind o creștere cu o treime a numărului pronumelor personale din textele de mai tîrziu².

7.1.4. Stilul indirect liber ca tranziție de la situația narativă auctorială la cea personală

Stilul indirect liber implică un complex de probleme care au fost extrem de controversate chiar de la începutul discuției despre această tehnică, pe la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Este un fenomen atît gramatical, cît și literar. Prin urmare, nu e o coincidență faptul că atît critica literară, cît și cea lingvistică sînt implicate în definirea lui. De asemenea, se poate vedea modul în care cele două discipline încearcă să explice unul și același fenomen din propriul punct de vedere specializat. Pentru gramatician, stilul indirect liber este, în primul rînd, un fenomen care concurează cu vorbirea directă și indirectă. Diferențele între aceste trei forme sînt descrise în termenii sintaxei: schimbarea pronumelui personal, transpunerea timpului, dependența sau independența sintactică a respectivei propoziții sau a părții unei fraze. În ultimele decenii, explicațiile literare despre stilul indirect liber s-au concentrat și mai mult asupra aspectelor

¹ *Ibid.*, 8.

² Vezi Leo Hendrick, *Henry James: The Late and Early Styles*, disertație Univ. of Michigan 1953, 32 ș.u., citat de S. Chatman în *The Later Style of Henry James*, Oxford 1972, 57. Chatman stabilește aici că și în timpul revizuirii romanului mai vechi *Americanul*, James a înlocuit numele personajului principal cu un pronume personal.

lui suprafrazaie. Majoritatea explicațiilor literare de astăzi despre stilul indirect liber sînt de acord în privința acceptării faptului că esența stilului indirect liber constă în privirea dublă asupra evenimentelor din perspectiva naratorului și a personajului romanesc¹. Perspectiva duală a stilului indirect liber trebuie înțeleasă încă o dată ca o formă specială de exprimare a intermedierii narațiunii. Tendințele opuse din mediul narativ descrise mai sus, și anume prezența naratorului ca întrupare tangibilă a intermedierii narațiunii, pe de o parte, și iluzia nemedierii prin reflectarea realității ficționale în conștiința unui mediu personal sau a unui personaj-reflector, pe de altă parte, se întîlnesc în stilul indirect liber. Aspectul personal al acestei perspective duble este, de obicei, susținut mai puternic de contextul narativ decît aspectul auctorial. Din acest motiv, stilul indirect liber apare între polul naratorului și polul reflectorului pe cercul tipologic, mai aproape de situația narativă personală decît de cea auctorială.

Este esențial pentru metoda criticii literare ca fenomenul stilului indirect liber să fie văzut nu într-o propoziție izolată, ci în conjuncție cu alte fenomene din aceeași categorie ale modului narativ, în cadrul unui text mai lung. Această abordare este și mai potrivită atunci cînd, așa cum se întîmplă în cazul nostru, stilul indirect liber e considerat un aspect al situației narative. Voi încerca să fac o clasificare a stilului indirect liber în funcție de *continuum*-ul de forme auctorial-personal, în timp ce voi evita în mod intenționat problemele legate de definiție ce sînt discutate oricum amănunțit în majoritatea studiilor care tratează despre stilul indirect liber². Eu mă voi ocupa de stilul indirect liber în cadrul situației narative la persoana întîi în descrierea sectorului cercului tipologic dintre situația narativă la persoana întîi și cea personală. Includerea stilului indirect liber în cadrul unui context narativ mai mare este de asemenea justificată

¹ De exemplu, Albrecht Neubert, *Die Stilformen der „Erlebten Rede“ im neueren englischen Roman*, Halle/Saale 1957, 13 ș.u.; G. Steinberg, *Erlebte Rede*, 85-86, P. Hernadi, *Beyond Genre*, Ithaca și Londra 1972, 193 și R. Pascal, *The Dual Voice*, 25.

² O descriere detaliată a problematicei definirii o dă Steinberg, *Erlebte Rede*, 55-118.

din punctul de vedere al cititorului, din moment ce acesta nu percepe aproape niciodată stilul indirect liber singur, ci întotdeauna împreună cu alte câteva elemente narative asociate. Problema definirii și delimitării stilului indirect liber se rezolvă de la sine sub aspectul *continuum*-ului de forme, așa cum sînt reprezentate acestea pe cercul tipologic pînă acum, astfel încît devine evident faptul că stilul indirect liber însuși nu e înțeles ca o categorie omogenă și inflexibilă, ci mai degrabă ca un *continuum* de forme și de modificări ale lor. Aceste modificări pot fi prezentate sistematic la nivelul tranziției auctorial-personal.

7.1.5. „Contaminarea” vorbirii naratorului de către vorbirea personajelor

O primă etapă în modificarea unei forme narative auctoriale în direcția stilului indirect liber și apoi spre o situație narativă personală se poate observa atunci cînd relatarea naratorului auctorial este „contaminată” de vorbirea personajelor¹. Următorul pasaj din romanul *Casa Buddenbrook* este un exemplu clasic pentru acest fenomen. Acesta a fost deja citat în studii anterioare referitoare la stilul indirect liber:

În ziua nunții doamna Stuht din Glockengießerstraße avu din nou prilejul de a pătrunde în lumea bună, dîndu-le o mîină de ajutor domnișoarei Jungmann și croitoresei ca s-o gătească pe Tony. *S-o bată Dumnezeu, spuse ea, dacă văzuse o mireasă mai frumoasă și, privind în sus, plină de admirație, se așeză în genunchi – așa grasă cum era – să prindă crenguțele de mirt pe rochia albă din moiré antique... Asta se petrecea în sufrageria mică*².

¹ Pentru o discuție privind conceptul „contaminare”, vezi Leo Spitzer „Sprachmischung als Stilmittel und als Ausdruck der Klangphantasie”, *GRM* 11 (1923), 193-216; și R. Pascal, *The Dual Voice*, 55; Graham Hough vorbește despre „narațiunea colorată” în lucrarea sa „Narrative and Dialogue in Jane Austen”, *Critical Quarterly* 12 (1970), 204.

² *Casa Buddenbrook*, vol 1, trad. de Ion Chinezu, Cartea Românească, 1972, 241. Vezi și Werner Hoffmeister, *Studien zur erlebten Rede bei Thomas Mann und Robert Musil*, Londra/Haga/Paris 1965.

Aceasta este o contaminare a vorbirii naratorului de către vorbirea personajelor, un fel de citat indirect, care poate fi observat frecvent la romancierii victorienți precum Dickens, George Eliot și Meredith, care preferă un stil auctorial foarte pronunțat. De regulă, aceasta aruncă o ușoară lumină ironică asupra personajelor „citate”. Acest element narativ a fost deja utilizat magistral de Jane Austen, scriitoarea care a ajutat stilul indirect liber să se stabilească în istoria romanului englez¹. Voi cita ca exemplu acel pasaj din *Mansfield Park* în care Roy Pascal a identificat cuvintele și expresiile (marcate cu majuscule) în care se aude ca un ecou vorbirea personajelor. Marcarea cu caractere italice din citatul următor îi aparțin lui Roy Pascal:

Tinerii Crawford [...] erau foarte dispuși să rămână. Mary era mulțumită de Parohie ca actual cămin, iar Henry era la fel de dornic ca și sora lui să-și prelungească vizita. Venise cu intenția de a nu petrece mai mult decât câteva zile împreună cu ei, dar *Mansfield promitea* și nici o altă obligație nu-i reclama prezența în altă parte. Doamna Grant *era încântată* să-i păstreze pe amândoi alături de ea, iar doctorul Grant *era extrem de mulțumit* de această stare de lucruri; *o tânără drăguță și vorbăreață* precum domnișoara Crawford constituia întotdeauna o companie plăcută pentru un om potolit, care-și făcea de lucru pe lângă casă. Ca să nu mai amintim că, domnul Crawford fiind musafirul său, avea o scuză să bea vin roșu la masă în fiecare zi.

Admirația fetelor Bertram față de domnul Crawford era mai *extatică* decât orice obișnuise să simtă domnișoara Crawford față de o persoană de sex opus. A recunoscut totuși faptul că domniile Bertram erau *niște tineri foarte arătoși*, că doi asemenea lor puteau fi rareori găsiți, chiar și la Londra, iar că manierele lor, în special cele ale fratelui mai mare, erau lipsite de cusur. EL frecventase des Londra și avea mai multă *dezinvoltură și galanterie* decât Edmund, *prin urmare, el era preferatul*. Faptul că era și fiul cel mai mare constituia un alt atu important în favoarea lui. *Avusese, oricum, un presentiment că AVEA să-l placă mai mult. Știa că era genul ei*².

¹ Vezi Willi Bühler, *Die „Erlebte Rede” im englischen Roman. Ihre Vorstufen und ihre Ausbildung im Werke Jane Austens*, Zürich și Leipzig 1937, 81 ș.u.

² După cum este citat de Pascal în lucrarea *Dual Voice*, 56 (r. *Mansfield Park*, trad de Adina Ihora, Ed. Aldo Press, București, 2004, 58).

Este vorba despre un narator auctorial care îi relatează cititorului cum membrii familiei Crawford sînt primiți ca oaspeți la Mansfield, dar în relatarea lui naratorul se folosește de numeroase expresii bombastice, care par a fi tipice vorbirii personajelor: „Majoritatea acestor «citate» sînt atît caracteristice, cît și ironice, setul atribuit lui Marry Crawford, de exemplu, arătînd atitudinea ei sofisticată, cvasicinismul acesteia și acuta cunoaștere de sine”¹. Această amestecare a limbajului naratorului cu cel al personajelor ficționale îi sugerează lui Pascal originea folosirii stilului indirect liber de către Jane Austen. El presupune că acesta s-a dezvoltat din felul în care autoarea vorbea cu membrii familiei sale².

7.1.6. Diferențierea vorbirii naratorului de cea a personajelor

O dată cu diferențierea mai clară a vorbirii naratorului de cea a personajelor în romanul modern, acest element narativ a devenit mai important pentru perspectivă. Citatele din vorbirea personajelor devin mai evidente în relatarea auctorială și sînt mai proeminente, adică elementul personal sporește pe baza elementului auctorial. Astfel, Joyce își începe narațiunea *The Dead* cu o descriere a celor două surori mai mari Morkan în timp ce își așteaptă oaspeții pentru balul lor anual de Revelion. Nervozitatea și grija cu privire la unul dintre oaspeții așteptați sînt exprimate în limbajul lor, cu toate că naratorul nu le citează nici direct, nici indirect. Anxietatea lor este reflectată de cîteva expresii idiomatice, caracteristice femeilor bătrîne, expresii care sînt încorporate în relatare:

Firește, într-o seară ca asta înțelegeai să n-aibă astîmpăr. Și unde mai pui că trecuse de zece și nici pomeneală de Gabriel cu nevastă-sa. Și-apoi *se temeau grozav* ca Freddy Malins să nu vină cherchelit. *Pentru nimic în lume* n-ar fi voit ca vreunul dintre elevii lui Mary-Jane să-l vadă *sub influența*

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, 56-57.

alcoholului; și-apoi, cînd era așa, aveai cîteodată mult de furcă s-o scoți la cap cu dînsul. Freddy Malins totdeauna venea tîrziu, dar se întrebau *ce-o fi pășit Gabriel de întîrzie*; și de asta se iveau una-două în capul scării și se aplecau peste balustradă ca s-o întrebe pe Lily de venise cumva Gabriel ori Freddy¹.

Cu cît apar mai frecvent „citate” din vorbirea personajelor și cu cît sînt distinse mai clar ca limbaj al personajelor, cu atît elementul personal devine mai proeminent în narațiune. În sfîrșit, dacă raportul cantitativ dintre elementele vorbirii naratorului și cele ale personajelor este inversat, la început în unități mai mici ale textului, apoi în unele și mai mari, situația narativă personală devine predominantă, dat fiind faptul că celelalte elemente narative (referința la personaje prin nume sau pronume personal) apar deja în forma personală mai des decît în cea auctorială.

7.1.7. Colocvializarea vorbirii naratorului

În afara tendinței spre diferențiere a vorbirii naratorului de cea a personajelor, o tendință opusă poate fi observată în romanul modern, și anume colocvializarea vorbirii naratorului. Această tehnică minimizează diferențele dintre vorbirea naratorului și vorbirea personajelor. Studiile despre stilul indirect liber subliniază frecvent faptul că prezența acestuia este stimulată de un nivel stilistic care aproximează vorbirea colocvială². Prin folosirea stilului indirect liber „limbajul scris” se apropie „din nou de limbajul vorbit, care este mai simplu din punct de vedere sintactic”³. În conjuncție cu stilul indirect liber, o astfel de colocvializare are o funcție semiotică importantă în cadrul *continuum*-ului auctorial-personal: registrul limbajului vorbit indică mai mult un mediu personal, în timp ce registrul literar

¹ Joyce, *Dubliners*, Harmondsworth 1974, 173 (r. *Oameni din Dublin*, trad. Frida Papadache, ELU, București, 1966, 260-261), subl. mea.

² Vezi Neubert, *Stilformen*, 14.

³ Steinberg, *Erlebte Rede*, 61.

al limbajului – mai mult un mediu auctorial. Când un autor precum Hemingway renunță intenționat la potențialul unei astfel de diferențieri stilistice, poate apărea un efect specific: maniera auctorială a percepției, a gândirii și a simțirii se poate apropia de cea a personajelor. Distanța narativă internă se reduce. Această colocvializare a vorbirii naratorului este evidentă în mod special în romanul lui Döblin *Berlin Alexanderplatz*, în care relatarea auctorială și stilul indirect liber personal, așa cum Günter Steinberg a arătat deja, nu se mai disting stilistic:

Are acum secretul ei, mai mult decît înainte, mica bestie, secretul ei cu Franz, și nu se mai teme deloc de ce pune la cale iubitul ei cu oamenii lui Pums, va întreprinde și ea ceva. Va căuta să vadă cu ochii ei cine sînt ăia, la vreun bal, la partidele de popice. Franz n-o ia cu el la aceste petreceri, Herbert o ia pe Eva, dar Franz spune: astea nu-s pentru tine, nu vreau să te duc printre porcii ăia împușiți¹.

Începutul citatului conține o relatare auctorială, care ca stil nu diferă esențial de stilul indirect liber ce începe după două puncte. Nivelarea stilistică a limbajului auctorial al naratorului și asimilarea vorbirii și gândirii personajelor de către acesta îi poate da cititorului impresia că o situație narativă auctorială predomină pretutindeni. Părțile narrative auctoriale nu mai sînt percepute ca vorbire și gânduri ale unui narator distant, ci precum cele ale unui contemporan care trăiește întîmplările la nivelul personajului. Avem de a face cu o altă formă de reflectorizare a personajului-narator, care a fost descrisă anterior². Mai mult, romanul *Berlin Alexanderplatz* al lui Döblin prezintă un spectru bogat al diferitelor grade de reflectorizare a personajului narator.

Efectul exact opus poate fi observat atunci cînd vorbirea și gândurile personajelor, care sînt redată în stilul indirect liber, sînt ridicate la nivelul stilului literar al naratorului auctorial.

¹ Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte von Franz Biberkopf*, dtv, München 1977, 303 (r. *Berlin Alexanderplatz*, trad. Ion Roman, Univers, București, 1987, 370).

² Vezi Secțiunea 6.4.

Această tehnică apare foarte frecvent în romanul timpuriu și este evidentă în mod special în opera *Afinități electice* a lui Goethe. Elementul auctorial este accentuat de elevarea stilistică a vorbirii sau a gândurilor personajelor, care sînt prezentate prin stilul indirect liber, exact așa cum elementul personal este accentuat prin colocvializare, după cum se poate observa în romanul lui Döblin. Va trebui să revin asupra acestei observații în decursul discuției despre situația narativă la persoana întâi și modificările ei în direcția situației narrative personale, din moment ce nivelul stilului are acolo un efect similar în situația narativă: un stil colocvial, cum este cel din în romanul *De veghe în lanul de secară*, tinde să limiteze perspectiva narativă la punctul de vedere al eului care trăiește.

7.1.8. Probleme ale demarcației auctorial-personal

Cînd nu doar expresii individuale, ci și argumente, explicații și motivații construite din punctul de vedere al personajului sînt inserate în textul narativ, a fost făcut un pas mai departe în direcția situației narrative personale pe cercul tipologic. Leo Spitzer și, după acesta, G. Steinberg au atras atenția asupra propozițiilor cauzale care atașează un motiv personal relatării auctoriale. Spitzer vorbește despre „motivare pseudo-obiectivă”¹, dar caracterizarea propusă de Steinberg pare mai adecvată pentru această problemă:

Propozițiile cauzale cu această funcție de a reda indirect vorbirea aparțin complexului care s-ar putea numi motivație „pseudo-auctorială” sau mai bine zis „personală”, pentru a folosi terminologia lui Stanzel: sînt argumente care trebuie înțelese ca prezentări indirecte ale vorbelor sau gândurilor personajelor ficționale. Motivația poate urma relatarea cu paratacticul „denn/car/for[/pentru că]” și în acest caz este stil indirect liber obișnuit: „Împreună cu ei [copiii oamenilor obișnuiți], el [micul Henry] își cocea pîinea între pietre fierbinți și o mîncă după ce o ungea cu usturoi. *Pentru că*

¹ Citat după Steinberg, *Erlebte Rede*, 101, nota 51.

*usturoiul te făcea înalt și te ajuta să-ți menții o stare bună de sănătate” [sublinierea mea]*¹.

Cu toate că nu este afirmat explicit că motivarea oferită în ultima propoziție a citatului nu este a naratorului, cititorul o interpretează totuși ca pe o opinie a băiatului, adică o atașează orizontului de experiență și de cunoaștere al personajului ficțional, nu aceluia al naratorului. Pe măsură ce o reflectorizare de acest fel se extinde la câteva propoziții sau chiar la un paragraf întreg, o situație narativă personală apare și înlocuiește situația narativă auctorială. De asemenea, ultima propoziție a citatului poate fi interpretată ca o declarație de validitate universală, ca o propoziție gnostică a cărei pretenție de validitate universală e pusă la îndoială de faptul că este, prin folosirea trecutului caracteristic stilului indirect, cuprinsă într-o conștiință personală. Putem observa aici relația încărcată de tensiune dintre perspectiva auctorială și cea personală, care este greu de definit, dar care este foarte importantă pentru structura înțelesului narațiunii. Această dificultate a fost discutată în capitolul despre perspectivă. Adesea este imposibil de determinat dacă o anumită afirmație este concepută ca expresie a opiniei mediului auctorial sau personal. În narațiunile aperspectivale limita nu poate stabili deloc. În general, se poate spune că numărul de opere narate aperspectival scade vizibil atunci când situația narativă predominantă se apropie de situația narativă personală. Narațiunile cu situație narativă personală sînt de regulă mai clar perspectivizate, fără îndoială, însă o diferențiere absolut lipsită de ambiguitate a convingerilor personale de cele auctoriale nu este mereu posibilă aici. Cîteodată o anumită ambiguitate în această privință poate fi chiar parte a structurii operei. Un criteriu clar pentru distincția dintre viziunea auctorială și cea personală este oferit de două tipuri ale negării verbului „a ști” (*wissen*). Un enunț care cuprinde cuvintele „nu știe/nu știa că” referindu-se la un personaj ficțional care funcționează ca un

¹ *Ibid.* Citatul în limba germană din opera lui Heinrich Mann *Die Jugend des Königs Henri Quatre* a fost, de asemenea, preluat din lucrarea lui Steinberg, cu tot cu sublinierea acestuia.

mediu personal conține întotdeauna o afirmație auctorială. Enunțurile care conțin construcțiile „nu știe/nu știa dacă/de ce/ce”, pe de altă parte, trebuie de regulă să fie considerate afirmații personale¹.

Într-o situație narativă strict personală, negarea verbului „a ști” este de obicei înlocuită de formularea directă a întrebării ce rezultă din ignoranța personajului ficțional. Romanul *Portret al artistului în tinerețe* conține doar câteva exemple pentru una dintre cele două utilizări ale verbului negat „a ști” („Îl durea că nu știa bine ce însemna politica”). Pe de altă parte, apar în stilul indirect liber numeroase întrebări precum: „Era bine sau era greșit să o sărute pe mama lui? Ce înseamnă un sărut?”; „Ce zi a săptămânii era?”; „Nu l-a auzit Cranley?”. Tot la fel de frecvent apar cuvintele „Se întreba care/dacă”². Afirmația (auctorială) legată de ignoranța personajului este înlocuită în situația narativă personală de prezentarea gândurilor care fie dezvăluie o lipsă a cunoașterii, fie sînt evocate de o astfel de lipsă. În locul unei lipse a cunoașterii din partea personajului care e comunicată de relatare, în mediul personal este prezentată condiția cognitivă a „necunoașterii”.

7.1.9. De la stilul indirect liber la situația narativă personală

Dacă amploarea stilului indirect liber într-o narațiune crește pînă la punctul în care acesta înlocuiește în mare măsură enunțurile auctoriale, atunci rezultă o situație narativă personală. Situația narativă personală poate fi de asemenea înțeleasă ca folosire a stilului indirect liber (în sensul mai degrabă literar decît în cel strict gramatical al termenului) de-a lungul textului

¹ Vezi K. Stierle, *Text als Handlung*, pp. 127-128. Stierle atrage atenția între altele asupra nuvelei lui Kleist *Die Marquise von O...*, în care predomină negația „nu știa ce/dacă”: „[Kleist] narează într-un asemenea fel, încît cititorul adoptă ignoranța eroinei”, ceea ce corespunde orientării cititorului în situația narativă personală. Vezi și nota 1, p. 256 a cărții de față.

² Joyce, *Portrait of the Artist*, 17, 15, 177, 232, 195.

narativ. Este mai bine, oricum, să folosim conceptul de situație narativă personală pentru un astfel de stil indirect liber extins, deoarece această denumire indică faptul că extensia stilului indirect liber într-un text narativ mai lung conduce la o nouă orientare a cititorului. Din moment ce prezența naratorului auctorial nu mai este evocată în imaginația cititorului, cititorul se așază el însuși în întregime într-un Aici și Acum al personajului care funcționează în pasaj ca mediu personal sau ca personaj-reflector. Aici stilul indirect liber încetează de fapt să mai fie o expresie „a unei voci duale”, deoarece vocea auctorială de la nivelul ei practic nu mai poate fi auzită. Această schimbare este un alt motiv pentru a nu vobi de stil indirect liber, ci de o situație narativă personală, atunci când ne referim la narațiuni de acest fel. Acest termen a fost deja întrebuintat într-un număr de publicații referitoare la romanele *Procesul* și *Castelul* ale lui Kafka, *Portret al artistului în tinerețe* al lui Joyce, și la romanele unor autori precum Virginia Woolf, Hermann Broch, Nathalie Sarraute și alții.

7.1.10. Continuum-ul auctorial-personal și reflectorizarea personajului-narator

Tranziția de la situația narativă auctorială la cea personală poate fi, de asemenea, luată în considerare sub aspectul transformării graduale a unui narator auctorial într-un mediu personal anonim. Acest proces, pe care cercetarea din sfera naratologiei l-a ignorat pînă acum, a fost descris mai sus drept unul de reflectorizare a personajului-narator¹. Trebuie să definim acum acest proces în funcție de poziția lui în *continuum-ul* formal al cercului tipologic.

Tendința de a înlocui naratorul auctorial din narațiune continuă în reflectorizare, dar cu o importantă diferență: reflectorizarea nu implică dispariția personajului-narator. În schimb, el este făcut similar celorlalte personaje sub aspectul orientării spațio-temporale, al atitudinii și al registrului stilistic, asemănător

¹ Vezi Secțiunea 6.4.

în special cu acel personaj care funcționează ca mediu personal. Cu alte cuvinte, prin reflectorizarea sa, naratorul auctorial dezvoltă abilitatea de a se camufla, nu numai prin poziționarea sa într-o lume ficțională, ci și prin asumarea modului de percepție și, în parte, chiar a vocii și manierei de exprimare a personajelor. O serie largă de posibilități sînt disponibile aici, de la însușirea unei singure formulări pînă la observarea completă a unei scene sau a unei situații în spiritul personajelor¹. Dacă apare această din urmă situație, trebuie să discernem dacă naratorul reflectorizat funcționează ca un adevărat purtător de cuvînt al personajelor, întrucîtva ca voce a experiențelor colective ori a filosofiei de viață, sau dacă exprimările lui sînt ironice, întrucît transmit opiniile personajelor de care naratorul auctorial se disociază. Această distincție, care este importantă pentru o interpretare, nu va fi în mod necesar ușoară sau nonambiguă, așa cum se întîmplă întotdeauna atunci cînd ironia este implicată. Alt exemplu din povestirile lui Mansfield va servi pentru ilustrarea acestui lucru. Exemplul din opera *The Garden Party* pe care l-am discutat anterior² a fost interpretat ca o remarcă ironic-distanțată din partea naratorului auctorial implicit despre conștiința socială a membrilor familiei Sheridan. În cel de-al șaptelea segment din narațiunea *At The Bay*, pe de altă parte, este redată o observație de către naratorul reflectorizat în descrierea sa poetică a plajei, pe care personajele ar fi putut de asemenea să o facă, dacă ar fi posedat ascuțimea și talentul său de a se exprima³. Aici punctul de vedere al personajului reflectorizat este mai puternic personal, în timp ce în primul caz mai puternic auctorial.

Reflectorizarea naratorului implică de asemenea o schimbare la nivelul deicticelor spațio-temporale. Exemplul de înlocuire spațio-temporală discutat anterior⁴ – „Acolo/aici el a s-a tîrît pe lîngă forum toată ziua” – poate fi, de asemenea, explicat cu ajutorul conceptului de reflectorizare. „Aici el s-a tîrît”

¹ A se compara exemplele din romanul *Ulise* cu cele din „The Garden Party” din Secțiunea 6.4.

² Vezi Secțiunea 6.4.

³ Mansfield, *Garden Party*, 36.

⁴ Vezi Secțiunea 4.5.

exprimă orientarea spațială a naratorului reflectorizat, „Acolo el s-a tîrît” o exprimă pe aceea a unui narator auctorial fără îngrădiri. În decursul reflectorizării, deicticele de depărtare (acolo/atunci), caracteristice situației narative auctoriale, sînt înlocuite temporar de deicticele de apropiere (aici/acum), caracteristice situației narative personale. Nu fiecare „acum” și „astăzi” de factură auctorială, care se referă la timpul prezent al acțiunii, indică reflectorizarea. Prin urmare, „și astăzi din nou” (*auch heute wieder*) de la începutul operei *Effi Briest* de Theodor Fontane, abia dacă modifică natura auctorială a naratorului, care se face el însuși cunoscut la începutul acestui roman:

Fațada conacului – o pantă cu ghivece de aloe și cîteva scaune de grădină – era de asemenea un loc plăcut și oferea, în același timp, tot soiul de distracții atunci cînd cerul era înnorat. Însă în zilele în care soarele strălucea fierbinte, toată lumea prefera partea casei care dădea înspre grădină, mai ales stăpîna casei și fiica sa, care și astăzi stăteau pe alea acoperită cu dale, care era cu totul umbrită¹.

Frecvența și consecvența folosirii auctoriale a adverbilor deictice, care, de fapt, sînt potrivite pentru orientarea spațio-temporală a personajului ficțional, pot, pe de altă parte, să aducă o anumită reflectorizare a personajului-narator. O tendință distinctă spre reflectorizare a deicticelor spațiale se poate distinge la începutul narațiunii lui Georg Büchner, *Lenz*, în ciuda naratorului auctorial:

Pe data de 20 ianuarie Lenz a traversat munții. Vîrfurile și pantele abrupte acoperite de zăpadă, *în josul* pietrelor gri ale văilor, al poienilor, al stîncilor și al pinilor. Aerul era umed și rece; apa șerpuia *în josul* pietrelor și traversa drumul. Ramurile pinilor coborau grele în aerul umed. Pe cer treceau nouri cenușii, însă foarte denși – iar apoi se ridică aburul ceții *în sus* [...] ².

¹ Theodore Fontane, *Effi Briest*, în *Sämtliche Werke*, vol. 7, München 1959, 171.

² Georg Büchner, „Lenz”, în *Werke und Briefe*, Wiesbaden 1958, 85, subl. mea.

Așa cum Anderegg a arătat deja în interpretarea pe care a făcut-o acestui pasaj, atât adverbele deictice, cât și alegerea cuvintelor și a metaforelor din text trimit la experiența personajului principal: „Tot ceea ce se întâmplă se referă la Lenz și îl afectează pe acesta”¹. Anderegg atrage atenția, de asemenea, asupra faptului că preluarea orientării spațiale a personajului principal este posibilă doar dacă naratorul auctorial nu-și definește poziția². O reflectorizare completă, pe de altă parte, ar cere ca punctul de vedere narativ să fie fixat în sau aproape de coordonatele Aici și Acum ale personajului romanesc.

7.2. De la situația narativă auctorială la cea la persoana întâi

Toate narațiunile sînt la persoana întâi, indiferent dacă vorbitorul se prezintă sau nu.

(J. Moffett și K.R. McElheny, *Points of View: An Anthology of Short Stories*)

Dacă urmărim diagrama cercului tipologic de la situația narativă auctorială pînă la situația narativă la persoana întâi, trebuie să traversăm linia de demarcație ce separă narațiunea la persoana a treia de narațiunea la persoana întâi, în sensul general acceptat al acestor două concepte. Din perspectiva teoriei narrative, este important de asemenea să observăm o nouă schimbare a „eului” narator la această linie de demarcație. Baza ontologică a „eului” narator se schimbă atunci cînd această graniță este traversată. Diferența este marcată de opoziția dintre identitatea și non-identitatea universului de existență al naratorului și al personajelor. Această schimbare la nivelul bazei ontologice a „eului” narator are consecințe importante. Spre deosebire de „eul” auctorial acorporal (dar nu impersonal), persoana întâi a naratorului dobîndește o formă sporită de corporalitate, devine un „eu cu

¹ J. Anderegg, *Leseübungen*, Göttingen 1970, 24. Vezi și interpretarea aceluiași text în lucrarea lui Pascal, *Dual Voice*, 62 ș.u.

² Anderegg, *Leseübungen*, 29.

trup” în sensul definiției mele din capitolele 4 și 6, în măsura în care poziția unei astfel de narațiuni la persoana întâi în cercul tipologic se apropie de tipul ideal de situație narativă la persoana întâi. Creșterea gradului de corporalitate a naratorului la persoana întâi are drept rezultat restricționarea orizontului său de cunoaștere și percepție și punerea procesului narativ în relație cu existența naratorului la persoana întâi în calitate de personaj de ficțiune.

Pentru o mai mare claritate, voi distinge câteva niveluri în acest proces de corporalizare a naratorului. Cel mai aproape de naratorul auctorial se află naratorul la persoana întâi, care pretinde că este editorul sau redactorul unui manuscris (redactorul ficțional din romanul *Moll Flanders* sau Richard Sympson din *Călătoriile lui Gulliver*), persoana care dă citire unei povestiri (Douglas din romanul *O coardă prea întinsă*), și naratorul unei povești în ramă dintr-un ciclu de povestiri („Chaucer” din *Canterbury Tales*, directorul din romanul *Der Schimmelreiter* al lui Theodor Storm). Fiecare dintre aceste roluri la persoana întâi, în mod special cel al naratorului unei povestiri în ramă, poate avea prezență mai puternic marcată personal și fizic în lumea ficțională¹. Astfel, acesta se apropie de următorul nivel al corporalizării naratorului la persoana întâi, acela al naratorului la

¹ Cohn susține că naratorii-în-ramă și editorii de manuscrise ficționali narează de la un nivel diferit de cel al naratorilor la persoana întâi și auctoriali. Trebuie să ne amintim, totuși, că mulți dintre acești naratorii-în-ramă și editori se prezintă sub forma unor contemporani ai personajelor ale căror povești le narează și pretind că au auzit despre întâmplare sau au primit manuscrisul direct de la personaje. Editorul memoriilor din romanul *Moll Flanders*, de pildă, pretinde că a primit această poveste direct de la Moll Flanders. De asemenea, acesta spune că a trebuit să corecteze textul din punct de vedere stilistic, pentru a evita orice fel de inconvenient. Prin această explicație personajul editorului se apropie în spațiul cercului tipologic de locul rezervat naratorului la persoana întâi periferic, cu care are în comun nivelul narativ, precum și pe cel existențial. Pe de altă parte, editorii și naratorii-în-ramă care nu au niciun contact personal cu eroii din poveștile lor nu pot fi plasați în sectorul dintre situația narativă auctorială și cea la persoana întâi. Obiecția lui Cohn este aplicabilă doar acestor naratori. Vezi Cohn, „The Encirclement of Narrative, On Franz Stanzel's *Theorie des Erzählens*”, *Poetics Today* 2 (1981), 165 și 180.

persoana întâi periferic. Acest tip de narator se distinge de naratorul la persoana întâi aproape autobiografic din faza ce urmează pe cercul tipologic, în primul rând prin poziția sa în relație cu întâmplările narate. El este localizat la periferia întâmplărilor narate și rolul său este acela al unui observator, al unui martor, biograf, cronicar, dar nu cel al eroului care se află în centrul evenimentelor. Acest rol permite, de asemenea, formele cele mai variate de participare la acțiune, inclusiv împletirea destinului naratorului și al personajului (Overton din *The Way of All Flesh* și Marlow din *Lord Jim*). Ultimul nivel este narațiunea la persoana întâi cvasiautobiografică, în care naratorul și eroul povestirii sînt identici.

Majoritatea narațiunilor la persoana întâi se găsesc aici. Prin urmare, este necesară diferențierea în continuare a rolului naratorului la persoana întâi în calitate de personaj principal. Relația dintre eul narator și cel care trăiește poate fi folosită drept criteriu pentru distincție. În plimbarea noastră de-a lungul cercului tipologic, întâlnim mai întâi un narator la persoana întâi al cărui eu narator se prezintă el însuși în detaliu drept narator (Tristram Shandy, Siggi Jepsen din romanul lui Siegfried Lenz, *Lecția de germană*). Apoi întâlnim clasicul narator la persoana întâi, în care eul care trăiește și eul narator, nefiind cantitativ echilibrați, au aceeași importanță (David Copperfield, Felix Krull). În sfîrșit, întâlnim narațiunea la persoana întâi în care eul care trăiește înlocuiește aproape în întregime eul narator în câmpul vizual al cititorului (*De veghe în lanul de secară*). Romanele epistolare și romanele-jurnal intim aparțin cumva zonei dintre ultimele două niveluri ale narațiunii la persoana întâi, potrivit accentului care cade asupra procesului compozițional și gradului distanței narrative.

7.2.1. Naratorul auctorial din *Pumpnickel*

Ca toate celelalte granițe din teoria mea narativă, cea dintre situația narativă auctorială și situația narativă la persoana întâi este deschisă. O tendință spre corporalizare a „eului” narator începe deja în spațiul situației narrative auctoriale. Chiar la

începutul romanului *Frații Karamazov*, naratorul auctorial îl numește pe unul dintre personajele acestui roman „cel mai confuz și ridicol dintre netrebnicii din cartierul nostru”¹. Referința sa personală este similară celei a naratorului la persoana întâi, care își spune propria poveste, așa cum face naratorul din romanul *Demonii*, care își începe povestea, ca majoritatea naratorilor la persoana întâi, în felul următor: „Înainte de a descrie evenimentele extraordinare care au avut loc recent în orașul nostru, care pînă acum nu se remarcă prin nimic deosebit [...]”². O poziționare temporară a naratorului auctorial în lumea personajelor, care de obicei nu mai este dezvoltată în continuare, era o invenție narativă răspîndită în secolul al XIX-lea. Aceasta se găsește în operele lui Dickens, George Eliot, Trollope, Jean Paul Richter și Wilhelm Raabe, dar și la Flaubert, care îl prezintă pe naratorul din romanul *Madame Bovary* ca pe un coleg de școală al unuia dintre personajele ficționale³. Acest narator, destul de proeminent la începutul romanului, mai tîrziu se retrage complet. În majoritatea cazurilor, această invenție narativă servește drept mijloc de verificare a poveștii și este, prin urmare, o parte a retoricii disimulării, care urmărește să șteargă granița dintre lumea personajelor și aceea nu doar a naratorului, ci chiar și a cititorilor. Începutul povestirii lui Gogol *Mantaua* furnizează un exemplu interesant pentru această tehnică, deoarece este urmărită în mod special traversarea acestei granițe. Abia prin retragerea înapoia ei, cititorul devine conștient de această graniță. Narațiunea este inițiată de două ori, mai întâi de „eu” narator, care traversează granița către narațiunea la persoana întâi, și apoi de un narator auctorial, care s-a retras din nou în adevăratul său spațiu, dincoace de graniță:

La departamentul... dar mai bine nu mai spunem la care departament anume. Nimic mai susceptibil decît departamentele, regimentele, cancelariile de tot felul, într-un cuvînt, tot neamul funcționăresc. În zilele noastre, orice îns crede că,

¹ Dostoievski, *Die Brüder Karamasoff* (*Frații Karamazov*), Gütersloh 1957, 13.

² Dostoievski, *Die Dämonen* (*Demonii*), dtv, München 1977, 9.

³ Flaubert, *Madame Bovary*, Paris 1966, cap. 1, 37 ș.u.

dacă l-ai atins pe el, ai insultat întreaga societate. Se spune că zilele trecute s-ar fi primit din partea unui căpitan-ispravnic, nu țin minte din ce oraș, o plîngere prin care arăta clar că nimeni nu ține seamă de hotărârile stăpînirii și că numele lui sacrosanct este luat cu desăvîrșire în deșert. În sprijinul afirmațiilor era anexat la plîngere un volum gros, un roman, în care la fiecare zece pagini se pomenește de un căpitan-ispravnic arătat pe alocuri beat-turtă. De aceea, ca să preîntîmpine orice fel de neplăceri, vom spune departamentului cu pricina *un departament oarecare*. Așadar, *într-un departament oarecare* își făcea slujba un *funcționar oarecare* (...)¹.

Astfel Gogol îl face pe cititor conștient de distincția lingvistică ce marchează această graniță. Prin referirea la decor și la personaje, articolul hotărît are efectul concretizării, articolul nehotărît pe acela al generalizării. Acest fenomen reprezintă o paralelă la folosirea articolului familiarizant la începutul unei narațiuni cu un personaj-reflector, care a fost discutată anterior². Evitarea articolului familiarizant din acest caz („La departamentul” din primul paragraf devine „într-un departament oarecare” în al doilea paragraf al povestirii) indică perspectiva externă auctorială și subliniază separarea spațiilor de existență al naratorului și al personajelor.

Pe lîngă verificarea povestirii, mai este un motiv pentru frecvența unor astfel de transgresiuni ale naratorului auctorial din romanului secolului al XIX-lea. Probabil că se poate vorbi despre o dorință a naratorului auctorial de a-și desăvîrși personalitatea în cadrul unei existențe care este de asemenea determinată fizic. Tendința în discuție este vizibilă în mod special acolo unde această convenție narativă devine motiv al operei, de exemplu spre finalul romanului *Vanity Fair* al lui Thackeray. Naratorul, care pînă în acest punct era auctorial, apare deodată printre personajele romanului, sub forma unuia dintre vizitatorii din Pumpernickel, capitala unui principat german în miniatură, ca și cum ar fi un narator la persoana întîi. În capitolul al

¹ N. Gogol, „Mantaua”, în *Der Mantel und andere Erzählungen*, Frankfurt/M. 1977, 254 (r. *Opere*, vol. III, *Nuvele*, Ed. Cartea rusă, București, 1956, 110).

² Vezi Capitolul 6.3.

șaizeci și doilea, „La Rin”, cititorul este surprins de informația că naratorul le-a văzut personal pe câteva dintre personajele principale în tinerețea lui, în timp ce se distra cu prietenii săi în Pumpernickel, stațiune și capitală („noi, tinerii complici”)¹. Naratorul păstrează atitudinea observatorului, fără îndoială, dar detaliul în care este prezentat acest episod îl forțează pe cititor să observe în întregime prezența naratorului în lumea personajelor. Prin acest transfer al naratorului lui în lumea Ameliei, a lui Becky, a lui Jos Sedley și a lui Dobin, Thackeray se expune la criticile legate de contradicția din conceperea naratorului, din moment ce naratorul s-a prezentat în prefața romanului („Înainte de cortine”) drept „director al spectacolului” și și-a asumat în întregime privilegiile tradiționale ale omniscienței și dreptul de a dispune de personaje ca narator auctorial. Apariția naratorului în postură de tînăr contemporan și de oaspete care vizitează orașul Pumpernickel ar trebui să presupună că el renunță la aceste privilegii de narator olimpic. De fapt, Thackeray face un oarecare gest în această direcție. În capitolul LXXVI, naratorul face aluzii la faptul că Tapeworm, însărcinat cu afaceri de la curtea din Pumpernickel, este sursa directă a cunoașterii lui detaliate a poveștii lui Becky². Oricum, perspectiva prezentării nu este în nici un fel influențată de această sugestie. Nu are loc nici o restricție a orizontului cognitiv al personajului-narator, corespunzătoare referinței sursei lui. Prin urmare, trebuie să căutăm în altă parte motivul pentru schimbarea situației narative auctoriale în direcția unei situații narative la persoana întâi.

Cauza reală a acestei schimbări pare să stea, așa cum am indicat deja, în nevoia naratorului auctorial de a conferi propriei personalități o existență fizică, de a se transforma dintr-un rol funcțional abstract într-o figură în carne și oase, o persoană cu o istorie individuală. Tînărul bărbat din Pumpernickel, care va spune povestea Ameliei și a lui Becky mulți ani mai tîrziu, nu posedă încă maturitatea și detașarea necesară, și la această

¹ Thackeray, *Vanity Fair (Bilciul deșertăciunilor)*, Harmondsworth 1968, 722.

² *Ibid.*

vîrstă îi lipsește cinismul blînd al naratorului adult. În această conexiune nu trebuie să uităm faptul că Thackeray își face naratorul auctorial mai în vîrstă decît este el, autorul Thackeray, atunci cînd scrie de fapt romanul (apropo, Dickens procedează foarte des în mod similar). Această observație furnizează un nou argument împotriva identificării autorului cu naratorul auctorial, care este încă insinuată de majoritatea criticilor. Prezența *in persona* a naratorului sub forma unui bărbat tînăr în scena unuia dintre ultimele episoade ale romanului oferă, de asemenea, o justificare pentru numeroasele comentarii auctoriale, care îi atrag atenția cititorului asupra faptului că timpurile s-au schimbat foarte mult de la momentul întîmplărilor ficționale¹, iar naratorul s-a schimbat o dată cu ele. Și el a fost odată o persoană care a căutat distracție într-un *bîlci al deșertăciuniilor* vieții, iar în acest sens episodul Pumpernickel contribuie la conturarea personalității naratorului ca ființă umană similară nouă, o conturare care nu i-ar fi fost permisă sau poate i-ar fi fost doar într-un mod circumstanțial în spațiul atribuit naratorului auctorial. Acesta este începutul unei încercări de realizare a unei istorii a dezvoltării și a formării naratorului auctorial. Această dezvoltare este deosebit de relevantă pentru interpretare, deoarece sugestia unei astfel de istorii a evoluției arată ceea ce, altfel, ar rămîne complet neremarcat, și anume faptul că naratorul cu adevărat auctorial nu este supus trecerii timpului. De regulă, un astfel de narator spune povestea personajelor sale dintr-un punct fix în timp, avînd o personalitate fixă, adică adesea nu are o amintire personală a propriului trecut. În situația narativă la persoana întîii, așa cum apare ea în astfel de romane cvasiautobiografice precum *David Copperfield* și *Heinrich cel Verde*, tocmai legătura actului narativ cu experiența personală a naratorului devine principala preocupare a romanului.

¹ Vezi Heinz Reinhold, *Der englische Roman des 19. Jahrhunderts*, Düsseldorf 1976, 94.

7.2.2. Naratorul la persoana întâi periferic

„Să faci forța demonică să treacă printr-un mediu nedemonic.”

(Thomas Mann, *Die Entstehung des Doktor Faustus*)

În episodul Pumpnickel din *Bîlciul deșertăciunilor* înțîlnim „eul” narator într-un rol pe care acesta îl păstrează de la început pînă la sfîrșit în multe romane și povestiri: naratorul – martor vizual al evenimentelor, observator, contemporan al personajului principal, biograful acestuia etc. În toate aceste cazuri, naratorul însuși nu se află în centrul evenimentelor, ci la periferia acestora. Din această cauză, îl voi numi narator la persoana întâi periferic, distingîndu-l prin urmare de naratorul la persoana întâi autobiografic, care este în același timp personaj principal, aflîndu-se în centrul acțiunii, și narator. Cea mai importantă funcție a naratorului periferic la persoana întâi este intermedierea sau subiectivizarea evenimentelor narate. Semnificația reală a narațiunii nu se află în natura personajului principal și a lumii acestuia luate în sine, ci mai degrabă în modul în care sînt ele percepute de la o anumită distanță de către un narator care observă, trăiește și evaluează. Această situație reflectă impresionant „viziunea epistemologică familiară nouă de la Kant încoace, conform căreia noi nu cunoaștem lumea în sine, ci mai degrabă lumea în forma în care a trecut printr-un mediul unei minți care observă”¹. În consecință, naratorii la persoana întâi periferici diferă nu doar prin distanța lor temporală și spațială față de întîmplările reale, ci și prin faptul că o trăsătură caracteristică a personalității lor este percepția, care e cel puțin într-o anumită măsură dependentă de relația acestora cu personajul principal. Rolul naratorului la persoana întâi periferic este cel mai frecvent cel al prietenului patern, al prietenului personal apropiat sau al admiratorului personajului principal. Acest grup îi include pe Overton din *The Way of All Flesh*, pe Marlow din *Lord Jim* și pe Zeitblom din *Doctor Faustus*. Ținta de ordin tematic a unei astfel de narațiuni este încercarea prietenoasă a naratorului de a-l înțelege pe extraordinarul

¹ Friedmann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, 26.

personaj principal. De acești naratori periferici la persoana întâi trebuie să-i distingem pe aceia care, din cauza caracterului lor tipic, reprezentativ, trebuie să fie interpretați ca servind drept elemente contrastive, drept antiteza eroului. De regulă, astfel de naratori nu sînt strîns legați de personajele principale printr-o relație personală, prietenoasă, ci mai degrabă le sînt subordonați ca servitori (Nelly Dean din *Wuthering Heights*) sau ca tovarăși (Dr. Watson din *Sherlock Holmes*). Pe lîngă acești naratori la persoana întâi periferici, care sînt caracterizați din punct de vedere sociologic, mai sînt și alții care sînt clasificați mai ales potrivit filosofiei lor de viață sau constantelor lor psihologice. De exemplu, ei se găsesc în cîteva narațiuni ale lui Conrad Meyer. Friedmann i-a caracterizat după cum urmează:

Într-o scrisoare către Paul Heyse, C.F. Meyer și-a justificat procedeul de a-l lăsa pe Dante să nareze povestea căsătoriei călugărului prin faptul că a văzut în acesta un reprezentant al perioadei medievale. „Dante al meu din fața căminului... este o figură tipică și pur și simplu reprezintă Evul Mediu”. În același fel, autorul nu prezintă povestea lui Thomas Becket, sfîntul care a răzbunat seducerea fiicei sale de către rege „în mod direct, ceea ce ar putea foarte ușor să-l deruteze pe cititor, fiindcă povestea este atît de enigmatică, ci în schimb face în așa fel încît aceasta să fie narată de un elvețian simplu și cu un caracter puternic, ce nu poate fi amăgit din cauza simțului său moral infailibil”¹.

În mod natural, funcțiile diferențiate aici apar deseori în conjuncție în opere individuale. Prin urmare, Zeitblom, naratorul la persoana întâi periferic din *Doctor Faustus*, este atît un prieten devotat, cît și un admirator al marelui compozitor Adrian Leverkühn, așa cum putem deduce din cuvintele lui Thomas Mann citate în epigraful acestui capitol, un tip pragmatic care contrastează cu personajul principal aproape în orice privință².

¹ *Ibid.*, 39.

² Situația narativă din romanul *Doctor Faustus* al lui Mann este, desigur, mult mai diversificată. Pentru o analiză completă a situației narative la persoana întâi din acest roman, vezi Henning, *Die Ich-Form und ihre*

Rolurile personificate de personajul principal și de narator nu se limitează sub nici o formă la această distribuție a tipurilor (erou = complex, demonic; narator = relativ naiv, prozaic). Scholes și Kellogg văd distribuția exact opusă a tipurilor în această formă a romanului: „Vechea problemă tragică a prezentării unui personaj cu o natură destul de primitivă pentru *hybris* și *hamartia*, dar și destulă sensibilitate pentru înaltă cunoaștere și înțelegere de sine a fost mereu una remarcabilă pentru artistul narator [...]. Împărțirea protagoniștilor în actorul simplu, necizelat și persoana complexă, sensibilă care împărtășește informațiile rezolvă o mare problemă pentru romancier. Marlow se poate ocupa de înțelegere în locul lui Kurtz sau Jim; Carraway în locul lui Gatsby; Jack Burden în locul lui Willie Stark din *All the King's Men*; și Quentin Compson și Shreve McCannon pentru Sutpen din romanul *Absalom, Absalom!* al lui Faulkner”¹.

În toate narațiunile cu un narator la persoana întâi periferic, tensiunea dintre personalitatea naratorului și cea a personajelor principale este foarte importantă pentru sens și trebuie luată în considerare în interpretare. Conceptul lui Booth de credibilitate poate fi de ajutor aici, așa cum Jacqueline Viswanathan a arătat în examinarea situației narative din romanele *Wuthering Heights*, *Under Western Eyes* și *Doctor Faustus*². Problema necredibilității naratorului la persoana întâi, sau mai precis, viziunea

Funktion in Thomas Manns „Doktor Faustus” und in der deutschen Literatur der Gegenwart, Tübingen 1966, 34-153.

¹ Scholes și Kellogg, *The Nature of Narrative*, 261-262. L. Hönnighausen, în lucrarea „Maske und Perspektive. Weltanschauliche Voraussetzungen des perspektivischen Erzählens”, *GRM*, N.F. 26 (1976), 294, vede rolul naratorului la persoana întâi periferic în relație cu plăcerea autorilor de la sfârșitul secolului trecut de a-și ascunde personalitatea, de a se deghiza: „În afară de măștile teatrale ale lui Wilde și Nietzsche, există o atitudine de discreție ostentativă și de normalitate burgheză în operele lui Pater, Henry James, T.S. Eliot și Thomas Mann – o fațadă de invizibilitate și o anti-mască ce este în mod ironic întrupată în personajul Zeitblom din romanul lui Mann și în prototipul său Mackellar din opera lui Stevenson”.

² Jacqueline Viswanathan, „Point of View and Unreliability in Ch. Brontë's *Wuthering Heights*, Conrad's *Under Western Eyes* and Mann's *Doktor Faustus*”, *Orbis Litterarum* 29 (1974), 42-60.

limitată pe care acesta o are asupra situației reale este cel mai clară atunci când el se folosește de privilegiul reproducerii dialogurilor personajelor în detaliu, așa cum fac practic toți naratorii la persoana întâi. În astfel de circumstanțe, medialitatea acestei situații narative particulare este suprimată aproape complet. Tehnica în discuție are ca rezultat o impresie a prezentării scenice directe și cititorul îl pierde din vedere pe narator. Același fenomen poate fi observat, desigur, în narațiunile autobiografice la persoana întâi sau în situațiile narative auctoriale. Într-o narațiune cu un narator la persoana întâi periferic acesta dobândește o semnificație specială, din moment ce părțile relatate de narator contrastează adesea cu părțile prezentate direct. În cuvintele lui Viswanathan: „În timp ce subiectivitatea naratorilor este foarte vizibilă în părțile narative, aceștia [naratorii la persoana întâi periferici] funcționează în scene asemenea unor perfecte casetofoane cu înregistrare”¹. Pe lângă acest lucru, naratorii la persoana întâi periferici sînt adeseori atît de preocupați de funcția lor de narator, încît „își uită rolul” și temporar nu mai vorbesc „ca personaj”, ci ca un narator auctorial care nu este legat nici de un limbaj personal definit, nici de un anumit punct de vedere².

Cele două tendințe discutate aici, emanciparea pasajelor lungi de dialog și a prezentării scenice de sub restricția inerentă în această situație narativă și schimbarea stilului narativ, pot fi considerate o auctorializare a naratorului la persoana întâi periferic, fenomen care, în plus, poate fi observat ocazional și la naratorul autobiografic la persoana întâi. Această auctorializare a naratorului la persoana întâi oferă, într-un sens, un corespondent al reflectorizării naratorului auctorial. Ceea ce ambele fenomene au în comun pare să fie o luptă pentru echilibru între competența personală și cea auctorială. Particularitatea personajelor și a naratorilor ca personaje ficționale luptă pentru universalitatea naratorului auctorial cu perspectivă externă și omnisciență, și invers – universalitatea naratorului auctorial caută să devină concretă în particularitatea personajelor ficționale.

¹ *Ibid.*, 43.

² Viswanathan se referă la fragmente corespunzătoare din romanele pe care le analizează. Vezi 48 ș.u.

După stabilirea faptului că există o auctorializare a naratorului la persoana întâi, apare problema posibilității unei reflectorizări a situației narative la persoana întâi. Reflectorizarea propriu-zisă a naratorului la persoana întâi are loc atunci când acesta se retrage din ce în ce mai mult ca personaj-narator și se transformă într-un personaj-reflector; această dezvoltare avînd loc atunci când accentul prezentării este mutat exclusiv asupra eului care trăiește. Mă voi ocupa de acest proces în relație cu noua descriere a cercului tipologic. Probabil ar fi mai potrivit să vorbim despre un fel de reflectorizare a naratorului la persoana întâi periferic la Joseph Conrad, cu toate că aici procesul este mai degrabă tematic decît structural, apărînd mai ales în acele narațiuni în care o relație foarte ciudată există sau crește între naratorul la persoana întâi periferic și erou. Criticii care s-au ocupat de opera lui Conrad au creat termenul de „parteneriat neprevăzut” pentru această relație. În decursul eforturilor sale de a proba și înțelege viața eroului, naratorul descoperă o afinitate internă între el însuși și eroul său, care-l atrage din ce în ce mai mult și îl face să empatizeze intens cu experiențele lui, să se imagineze el însuși pe de-a-ntregul în situația eroului, astfel încît urmează o identificare psihologică sau morală. Această temă este o variație a motivului *alter-ego*-ului, care poate fi, de asemenea, găsit în alte opere ale lui Conrad scrise în forma persoanei întâi, de exemplu în *The Secret Sharer*. În narațiunile la persoana întâi, motivul capătă o anumită semnificație structurală, pe lîngă implicațiile sale tematice. „Parteneriatul neprevăzut” restructurează o situație narativă la persoana întâi periferică tinzînd spre mediere, spre empatie personală. Naratorul la persoana întâi pare el însuși obligat să empatizeze cu situația eroului, ceea ce poate duce la acceptarea prin delegare a destinului eroului de către naratorul la persoana întâi, așa cum se poate vedea la Marlow în romanul *Heart of Darkness*, și chiar mai mult în *Lord Jim*. În acest fel, atitudinea naratorului la persoana întâi periferic față de erou se apropie de acea relație caracteristică eului narator și celui care trăiește din romanul cvasi-autobiografic la persoana întâi. În cazul cel din urmă, „parteneriatul” este dat existențial, ceea ce nu împiedică relația dintre eul narator și cel care trăiește să devină problematică. O

cauză ar putea fi refuzul eului narator de „a accepta” eul care trăiește, cum se întâmplă, de exemplu, în romanul *Eu nu sînt Stiller* al lui Max Frisch. Forma tipică de narațiune la persoana întâi periferică cu empatie predominantă („parteneriat neprevăzut”) între naratorul la persoana întâi și personajul principal este, prin urmare, localizată mai aproape de narațiunea cvasiautobiografică la persoana întâi pe cercul tipologic decît narațiunea periferică la persoana întâi cu funcție predominantă de intermediere.

7.2.3. De la narațiunea la persoana întâi cvasiautobiografică la monologul interior

Un duh liniștitor acum apasă
Pe conturul trupului meu, atît de larg pare
Vidul dintre mine și acele zile
Care sînt totuși în mintea mea profund prezente,
Încît cu ele-n gînd adesea par să fiu
Două conștiințe – conștient de mine
Și de o altă ființă.

(W. Wordsworth, *Preludiu*)

Acest sector al *continuum*-ului de forme este caracterizat prin retragerea graduală a eului narator și prin accentul din ce în ce mai puternic asupra prezentării eului care trăiește. La început cititorul poate încă recunoaște naratorul, care este de asemenea personajul principal în actul narativ. În același timp, naratorul este integrat spațial și temporal în realitatea ficțională, adică el este prezent fizic pe scena întâmplărilor și participă la desfășurarea acestora. Opoziția dintre narator și erou este înlocuită aici de opoziția dintre eul narator și eul care trăiește. În consecință, legătura existențială dintre actul narativ și experiența pe care am descris-o anterior în capitolul 4.6 ca pe o caracteristică a „eului cu trup” devine operativă pe deplin. Această situație narativă permite toate variațiile și modulațiile care pot fi din nou ilustrate ca un *continuum* pe cercul tipologic, extinzîndu-se pe partea tipului ideal de situație narativă la persoana întâi. Principiul primar al clasificării, care definește

acest *continuum*, este reprezentat de distribuția relativă a accentului fie pe eul narator, fie pe cel care trăiește și de câmpul de tensiune ce se stabilește el însuși între cele două faze sau aspecte ale eului. În *Moby Dick*, *Tristram Shandy* și *Lecția de germană* al lui Lenz, atenția cititorului este atrasă mai mult de eul narator decât de cel care trăiește. În romanul clasic la persoana întâi cu formă autobiografică, relațiile sînt echilibrate. Eul care trăiește pretinde partea cea mai mare a narațiunii, dar, din cauza prezenței continue a eului narator și a importanței comentariilor lui, apare un echilibru între cele două ipostaze ale eului, așa cum se întîmplă în *Moll Flanders*, *David Copperfield*, *Heinrich cel Verde* și *Felix Krull*. Acest fel de roman la persoana întâi poate fi considerat o formă clasică, deoarece în el câmpul de tensiune dintre cele două euri este mereu echilibrat. Cîțiva critici ai romanului burghez din secolul al XIX-lea, printre care Jean-Paul Sartre, consideră că acest echilibru este naiv și nerealist¹. Numărul narațiunilor în care relația dintre erou și lume nu poate fi stabilizată pare să fie cumva mai redus în această formă decât în cea a narațiunilor care sînt direct învecinate pe cercul tipologic.

Dacă trecem de la situația narativă la persoana întâi la situația narativă personală pe cercul tipologic, observăm schimbări la nivelul formei narațiunii la persoana întâi care seamănă cu schimbările din formele narațiunii la persoana a treia, între situațiile narative auctoriale și cele personale. Acest proces are mai multe straturi aici, iar tranziția nu poate fi trasată strict printr-o linie, deoarece fenomenele individuale tind să se suprapună. În virtutea clarității, oricum, aceste fenomene vor fi enumerate și discutate în ordinea cea mai apropiată de sistemul ilustrat de cercul tipologic:

1. eul narator se retrage din ce în ce mai mult; echilibrul dintre eul narator și eul care trăiește, care e caracteristic narațiunii la persoana întâi cvasiautobiografică, este abandonat, permițîndu-i eului care trăiește să domine. Drept rezultat, importanța corporalizării „eului” narator pentru procesului narativ scade, dar nu ca o bază fizică pentru starea mentală a eului

¹ Vezi *Typische Formen*, 22.

care trăiește. Actul narativ însuși nu mai este deschis, adresa către cititor sau auditoriu se estompează din ce în ce mai mult;

2. treptat prezentarea este focalizată tot mai clar pe eul care trăiește. Accentul cade pe întâmplarea *in actu*, pe experiența de tip „acum și aici”, care, de asemenea, limitează orizontul de cunoaștere și de percepție al eului care trăiește. În același timp, principala motivație a acțiunii trece de la înțelegerea conștientă, de la voință și reflecție la reacția inconștientă sau semi-conștientă și, în cazuri extreme, la un reflex aproape neuropsihologic;
3. distanța narativă, care în romanul la persoana întâi cvasiautobiografic constituie premisa pentru atitudinea echilibrată și înțeleaptă a eului narator față de experiențele sale anterioare, scade aproape întotdeauna o dată cu retragerea eului narator. Holden Caulfield narează doar la câteva săptămîni după experiențele „fără sens” ale zilelor pe care le-a petrecut în New York; prin natura confesivă a narațiunii, eul narator este înlocuit aproape complet de eul care trăiește. Personajele la persoana întâi ale lui Beckett vegetează pînă spre dezintegrare existențială, o dezintegrare care poate fi de asemenea observată în absența unei distanțe dintre eul narator și eul care trăiește.

Romanele epistolare și jurnalul sînt localizate în acest sector al cercului tipologic. Factorul decisiv pentru clasificarea sistematică a romanului epistolar nu este numărul corespondențelor, ci în primul rînd distanța spațio-temporală și internă, adică psihologică, pe care corespondentul o dobîndește prin experiența lui. În acest sens, situația narativă trebuie să fie propriu-zis determinată separat pentru fiecare scrisoare. Scala distanței narative din romanul *Pamela* al lui Richardson, de exemplu, se extinde de la o săptămîină despre care eroina oferă o relatare condensată, la „descrierea spontană” a acelor momente critice în care condeiful său înregistrează secundă după secundă avansurile seducătorului și călăului ei¹.

¹ Vezi Richardson, *Pamela*, Everyman's Library, Londra 1955, vol. 1, 125 și 158-159 et passim. Expresia „descriere instantanee” apare în „Prefața”

În analogie cu narațiunile sub formă dialogată din zona *continuum*-ului auctorial-personal, narațiunea dialogată aflată în zona persoanei întâi a cercului tipologic este localizată aproximativ la jumătatea distanței dintre situația narativă la persoana întâi și cea personală. Predominanța dialogului este doar un criteriu secundar al clasificării. De importanță primară este faptul că naratorul s-a retras aici aproape complet, în timp ce un personaj-reflector nu a devenit încă vizibil. Această observație menține, de asemenea, narațiunea dialogată pe partea opusă a cercului tipologic. Din moment ce în ambele cazuri criteriul de clasificare este absența trăsăturilor distinctive (cu excepția formei dialogate), este clar faptul că o narațiune de acest fel la persoana întâi, de exemplu *Cincizeci de bătrîne* a lui Hemingway, este greu de distins de o narațiune la persoana a treia de un tip comparabil (de exemplu, *Asasinii*). În afara formei dialogate și de predominanța prezentării scenice, ambele forme sînt caracterizate înainte de toate de absența unui personaj-narator, precum și de absența personajului-reflector.

În sfîrșit, monologul interior reprezintă tranziția dintre situația narativă la persoana întâi și cea personală. În monologul interior, cititorul întîlnește un eu care deja manifestă trăsătura caracteristică a personajului-reflector: acesta nu narează sau nu se adresează unui ascultător sau cititor, ci reflectă în conștiința lui situația sa momentană, inclusiv reminiscentele evocate de această situație. Prin urmare, lumea exterioară prezentată într-un monolog interior apare doar ca un reflex în conștiința personajului la persoana întâi. Din moment ce distincția dintre referința la persoana întâi și a treia este nemarcată, așa cum a fost explicată aceasta în capitolul 4.8.2¹, în contextul redării conștiinței și absenței unui personaj-narator, tranziția de la sectorul

romanului *Clarissa Harlowe*. Pentru o discuție despre distanța narativă în romanul epistolar, vezi Natascha Würzbach, *The Novel in Letters*, Londra 1969, XV ș.u.

¹ Vezi Secțiunea 4.8.2. Vezi de asemenea Kathleen Tillotson, *The Novel of the 1840s*, Oxford 1954, 192, unde autoarea afirmă că scena care reprezintă moartea lui Dombey din romanul *Dombey și fiul*, care e prezentată în forma auctorial-personală la persoana a treia, se apropie de forma la persoana întâi.

situației narative la persoana întâi la acela al situației narative personale pe cercul tipologic are loc în mod subtil. Această graniță este, de asemenea, deschisă. Natura cercului tipologic ca un *continuum* de forme fără o separare categorică este confirmată din nou aici.

Cîteva probleme ce apar în sectorul persoanei întâi al cercului tipologic care tocmai a fost descris vor fi analizate mai amănunțit în secțiunea următoare.

7.2.4. Relația dintre cele două euri în situația narativă cvasiautobiografică

Sper că sînt un om mai înțelept și mai generos acum decît eram atunci – cu siguranță sînt un om mai fericit – și că lumina înțelepciunii căzînd asupra unui nebun poate arăta nu doar nebunia sa, ci și conturul simplu al adevărului.

(Iris Murdoch, *The Black Prince*, Prefața naratorului la persoana întâi, Bradley Pearson)

Trăsătura specifică a situației narative la persoana întâi cvasiautobiografică este tensiunea internă dintre eul-erou și eul-narator. Într-o carte anterioară, am sugerat temenii de „eu care trăiește” și „eu narator” pentru aceste două faze din viața „eului” narator¹. Distanța narativă ce separă temporal, spațial și psihologic cele două faze ale „eului” narator este, în general, o măsură a intensității procesului experienței și educării la care eul narator a fost supus înainte să înceapă nararea povestirii sale. Distanța narativă (dintre eul narator și cel care trăiește) este prin urmare, la rîndul său, unul dintre cele mai importante puncte de plecare în interpretarea romanului la persoana întâi cvasiautobiografic. Varietatea formelor acestuia se întinde de la

¹ Vezi Stanzel, *Typische Erzählsituationen*, 61-62. Acești doi termeni au fost creați înainte de a face legătura cu eseul lui Spitzer intitulat „Zum Stil Marcel Prousts”. În acest eseu Spitzer face o distincție similară atunci cînd vorbește despre „misterioasa dualitate a celor două «euri», «eul» narator superior și «eul» care trăiește amorțit, indiferent” din opera lui Proust. *Stilstudien II*, München 1928, 478. Vezi și B. Romberg, *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*, Stockholm 1962, 95-96.

identificare la înstrăinare completă între eul care narează și cel care trăiește. Romanul la persoana întâi cvasiautobiografic timpuriu se încheie frecvent cu o schimbare totală în personalitatea morală a personajului la persoana întâi. Înstrăinarea este predominantă aici sub forma îndepărtării de eul anterior, cum se întâmplă în *Der abenteuerliche Simplicissimus*¹ de Hanks Jakob Christoph von Grimmelshausen și în romanul *Moll Flanders* al lui Defoe. Adesea este acordată puțină atenție în aceste romane continuității dezvoltării psihologice a personalității naratorului la persoana întâi. Comentariile numeroase pe care *Moll Flanders*, transformată moral, le face cu privire la viața sa anterioară de hoată, prostituată și bigamă, de exemplu, creează impresia că Defoe a unit eul care trăiește al lui *Moll Flanders* și reflecțiile „eului” auctorial într-o singură persoană, o persoană cu totul diferită². Istoria romanului la persoana întâi cvasiautobiografic este istoria integrării tot mai convingătoare a eului narativ și a celui care trăiește.

În narațiunea la persoana întâi cvasiautobiografică, procesul narativ însuși devine, de asemenea, o parte esențială a povestirii, dar într-un mod diferit decît în narațiunea auctorială. Aceste două situații narative sînt similare în măsura variabilă a detaliului ce poate caracteriza procesul narativ. Dacă ar fi construită o scală pentru a reprezenta acest aspect, aceasta s-ar întinde de la prezentarea detaliată (în vecinătatea zonei de legătură cu situația narativă periferică la persoana întâi) pînă la suprimarea aproape completă a procesului narativ din momentul tranziției către monologul interior. Mai importante sînt însă deosebiriile dintre aceste două situații narative. În situația narativă la persoana întâi, actul narativ este o formă de continuare a experiențelor eului, care are ca rezultat o motivație existențială de a nara străină narațiunii auctoriale. Naratorul la persoana întâi cvasiautobiografic rămîne legat de eul său anterior prin numeroase

¹ Vezi Clemens Heselshaus, „Grimmelshausen, *Der abenteuerliche Simplicissimus*”, în: *Der deutsche Roman*, vol. 1; Düsseldorf 1963, 28 ș.u.

² Încercările de reconciliere a dificultăților de interpretare care au urmat prin tratarea comentariilor cu tentă auctorială ale lui *Moll* drept ironice nu au fost foarte eficiente. Această incongruență reprezintă o problemă pentru orice interpretare a acestui roman, după cum a subliniat *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Londra 1957, 115-118.

legături existențiale, în ciuda diverselor sale transformări. Dacă eroul sau eroina privesc în urmă la greșelile și confuzia vieții lor anterioare de la distanța vârstei mature, așa cum fac Moll Flanders sau Felix Krull, de obicei naratorul poate recunoaște un fel de schemă; dacă, pe de altă parte, el sau ea nu au atins încă această distanță față de eul care trăiește al vieții observate sau au atins-o doar parțial (precum Holden Caulfield sau Oscar Mazerath), atunci confuzia și lipsa orientării experienței vor deveni de asemenea o parte a procesului narativ. Cu cât distanța narativă este mai redusă, cu atât e mai apropiat eul narator de eul care trăiește. Orizontul de cunoaștere și de percepție al eului care trăiește devine mai îngust și efectul memoriei de catalizator capabil să clarifice substanța experienței este limitat corespunzător¹. Aici legătura strânsă dintre delimitarea orizontului de cunoaștere și efectul memoriei în narațiunea la persoana întâi devine foarte clară.

7.2.5. Punct de vedere și memorie în narațiunea la persoana întâi

Un minimum de memorie este indispensabilă, dacă trăiești cu adevărat.

(Malone al lui Beckett din *Malone Dies*)

Delimitarea orizontului cunoașterii și al experienței apare frecvent ca temă în operele ficționale caracterizate de

¹ Chiar și schimbările relativ minore în schema relației eu-eu pot avea implicații pentru o interpretare, ca în romanele *David Copperfield* și *Marile speranțe*, de exemplu. Vezi Kurt Tetzeli von Rosador, „Charles Dickens: *Great Expectations*. Das Ende eines Ich-Romans”, *Die Neueren Sprachen*, N.F. 18 (1969), 399-408, unde problema celor două concluzii ale acestui roman este legată de tratarea relației dintre euri într-un mod extrem de revelator. Robert B. Partlow, Jr., în „The Moving I: A Study of the Point of View in *Great Expectations*”, *College English* 23 (1961), 122-131, ajunge la rezultate similare fără a face legătura cu teoria mea privind narațiunea la persoana întâi. Este deosebit de interesant faptul că Partlow echivalează efectul detașării eului narativ de eul care trăiește cu o tranziție de la referința la persoana întâi la cea la persoana a treia: „Există adesea o diferență atât de mare între cele două euri, încât cel de-al doilea, «eul-care-eram-eu», devine practic «el»” (124).

opoziția celor două euri ale naratorului la persoana întâi. Contrar unei păreri comune, o astfel de restricție are ca rezultat mai multe avantaje decît dezavantaje pentru romancier. Dezavantajele, sau ceea ce e denumit în mod tradițional dezavantaj, sînt aproape întotdeauna o consecință a folosirii sîngace a situațiilor narative la persoana întâi sau a unei aderențe prea literale la punctul de vedere al naratorului la persoana întâi. Un număr de convenții, precum trasul cu urechea și autocontemplarea eului narator în oglindă¹, sînt folosite de obicei pentru a evita asemenea dificultăți. Dar ceea ce poate fi un mijloc artistic de perspectivizare și ironizare pe scenă, cum se întîmplă în *Love's Labour's Lost*, este aproape întotdeauna o soluție stranie în roman. Oricum, scena de tip trasul cu urechea sau privitul prin gaura cheii a avut întotdeauna o anumită popularitate în romanul la persoana întâi. Aceasta poate fi găsită deja într-o formă surprinzătoare, de exemplu, într-unul dintre primele romane la persoana întâi, *The Unfortunate Traveller* al lui Thomas Nashe: privind printr-o gaură din perete, naratorul la persoana întâi vede cum un bandit agresează o femeie virtuoasă, în timp ce aceasta stă aplecată asupra corpului soțului ucis². Majoritatea autorilor victorienți utilizează această tehnică: de exemplu, Dickens o folosește în romanul *David Copperfield*³. Scările lungi și ușa parțial deschisă a camerei care servește drept locuință temporară pentru Martha și Emily oferă condiții favorabile pentru o astfel de scenă, iar Dickens se folosește cît poate de ele. Însă toată îndemînarea narativă a lui Dickens nu poate ascunde în întregime faptul că o scenă în care se trage cu urechea ca aici este un substitut temporar. Astfel de soluții rezultă în analiza finală dintr-o înțelegere prea îngustă a necesităților perspective și a posibilităților

¹ Autocontemplarea în oglindă se găsește de asemenea în mod ocazional în narațiunile în care apare o situație narativă personală – din aceleași motive ca în situația narativă la persoana întâi. În situația narativă personală, funcția oglinzii poate fi de asemenea preluată de un personaj subordonat, care devine temporar reflectorul imaginii personajului principal. Vezi James, *The Ambassadors*, New York 1948, 6.

² Vezi Stanzel, „Thomas Nashe: *The Unfortunate Traveller*”, în: *Der englische Roman*, Düsseldorf 1969, vol. 1, 71-72.

³ Dickens, *David Copperfield*, 784 ș.u.

situațiilor narative la persoana întâi. Această neînțelegere constituie, de asemenea, baza pentru multe discuții critice legate de forma la persoana întâi. Trebuie să fiu de acord cu Hamburger când aceasta contrazice opinia lui Georg Misch conform căreia „caracterul viu al imaginației creative” poate fi obținut „mai liber și mai plăcut în prezentarea la persoana întâi” decât atunci când imaginația trebuie transferată la persoana a III-a¹. Chiar dacă am ceda darul „memoriei perfecte” naratorului la persoana întâi, făcându-l capabil printre alte lucruri de reproducerea *verbatim* a dialogurilor lungi din zile de mult apuse, o astfel de convenție totuși nu ar acoperi tot ce e prezentat de naratorii la persoana întâi în marile romane la persoana întâi ale secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea.

Rolul eului narator, așa cum este acesta conceput de un număr mare de critici și chiar teoreticieni ai romanului la persoana întâi, are tot atât de mult nevoie de deschematizare, pe cât are nevoie și rolul naratorului auctorial. Tendința de schematizare se naște din diversele programe realiste și naturaliste, în care naratorul este adesea înțeles ca fiind preocupat de prezentarea circumstanțelor pe care a ajuns să le cunoască prin propria experiență și prin observație directă sau prin investigații pe care le-a făcut el însuși. În practica literară, naratorul la persoana întâi nu s-a preocupat niciodată prea mult de aceste programe și prescripții și era deseori nemulțumit de funcția reporterului conștiincios, însă a pretins, de asemenea, privilegii care revin de drept doar autorului în calitate de creator al narațiunii. Mulți naratori la persoana întâi merg și mai departe, transcriind ceea ce ei însuși au trăit, lăsând narațiunea să se nască din nou din imaginația lor. În timpul acestui proces, granița dintre amintire și creație este adesea suspendată. Memoria reproductivă și imaginația productivă se dovedesc a fi două aspecte diferite ale unuia și aceluiași proces². Funcția memoriei

¹ Misch, citat în lucrarea *Logik* a lui Hamburger, 249.

² Vezi analiza pe care L. Cerny o face romanelor la persoana întâi ale lui Dickens, *Erinnerung bei Dickens*, Amsterdam 1975, îndeosebi 59 ș.u., 144 ș.u., 204 ș.u. Cerny încearcă de asemenea să distingă forme specifice ale memoriei la naratorii la persoana întâi particulari, în baza

în narațiunea la persoana întâi depășește de departe abilitatea care este atribuită în mod convențional memoriei, și anume aceea de a vizualiza și de a prezenta în mod viu ceea ce se află în spațiul trecutului. Rememorarea însăși este un proces cvasi-verbal de narațiune tăcută, prin care povestirea primește o formă estetică, ceea ce este în primul rînd un rezultat al selecției și structurării inerente amintirii¹. O altă diferență dintre narațiunea la persoana întâi și narațiunea auctorială este evidentă aici. Pentru naratorul auctorial, puterea creatoare a memoriei nu va fi niciodată operativă în procesul narativ în aceeași măsură în care este pentru un narator la persoana întâi care își evocă povestea într-un act de rememorare. Naratorul la persoana întâi David Copperfield deviază astfel doar într-un sens superficial de la restricțiile impuse de orizontul personal de cunoaștere și percepție, de exemplu atunci cînd oferă o descriere atît de detaliată a stării mamei sale, imediat după nașterea lui, de parcă el însuși ar fi observat-o:

Mama se simțea rău și ședea tare abătută lîngă cămin, privind focul printre lacrimi, gîndindu-se cu deznădejde la viitorul ei și al micuțului necunoscut fără tată, care se gătea să vină într-o lume ce nu se sinchisea cîtuși de puțin de sosirea lui, unde nu-l așteptau decît cîteva pachete de ace de siguranță într-un sertar din odaia de sus; mama, precum spuneam, ședea lîngă focul din cămin în după-amiaza aceea senină de martie, în timp ce afară suiera vîntul, și era speriată și mîhnită, îndoindu-se că va scăpa cu viață din încercarea ce-o aștepta, cînd, deodată, îndreptîndu-și privirea către fereastra din față, a văzut în timp ce-și ștergea lacrimile o doamnă necunoscută care trecea prin grădină.

Cînd s-a uitat a doua oară a avut o presimțire puternică cum că doamna aceea era miss Betsey. Peste zaplazul grădinii asfințitul își revărsa strălucirea asupra necunoscutei, care se

procesului individual al memoriei. Aceste forme tipice sînt în mare parte identice atitudinilor narative.

¹ *Ibid*, 95 ș.u. Pentru o discuție pe această temă în termeni generali, vezi Frances A. Yates, *The Art of Memory*, Londra, 1969.

îndrepta spre ușă pășind bățos și cu un aer înțepat ce nu putea fi decît al ei¹.

Nu este necesar să declarăm aici naratorul la persoana întîi drept narator auctorial². Scena este un produs autentic al empatiei imaginative a naratorului la persoana întîi, care nu întîmpină nici o dificultate în evocarea acestei imagini particulare a mamei sale construite în imaginație din amintirea lui generală despre firea ei. Justificarea ce apare în cea de-a doua propoziție a romanului („Așa cum am fost informat și așa cum cred”) nu este, prin urmare, necesară.

Atunci cînd se ajunge la un echilibru între comentariile eului narator și acțiunile eului care trăiește, prezentarea relațiilor celor două euri se apropie de tipul ideal al situației narative la persoana întîi. Imaginația cititorului este conștientă în mod egal de ambele poziții ale eului. În mod normal, o poziție poate cîștiga superioritate temporară, dar, în decursul lecturii mai îndelungate, de obicei se restabilește echilibrul. Prima jumătate a romanului *David Copperfield* corespunde acestui model într-o mare măsură; în a doua jumătate, importanța eului care trăiește scade întrucîtva, din moment ce narațiunea se ocupă în amănunt de personajele care nu se află în centrul acțiunii. Printre acestea se numără Mr. Peggotty, Betsey Trotwood, Wickfield, Uriah Heep, Mr. Micawber. Din această cauză, următoarele două citate, care ilustrează predominanța mai întîi a eului narator și apoi a celui care trăiește, au fost extrase din prima parte a romanului. Primul pasaj descrie plecarea lui David de la Dr. Strong și de la școala sa din Canterbury, la începutul capitolului al XIX-lea:

Nu știu dacă în adîncul sufletului am fost bucuros sau amărît cînd, la sfîrșitul ultimului an de învățătură, a venit vremea să părăsesc școala doctorului Strong. Fusesem cît se poate de fericit acolo, îi purtam o afecțiune deosebită doctorului și eram în lumea aceea mică un personaj de vază, un personaj

¹ Dickens, *David Copperfield*, 51-52 (*Viața lui David Copperfield*, trad. Ioan Comșa, vol. 1, EPL, București, 1965, 11-12).

² Așa cum face Cerny, de exemplu, în lucrarea *Erinnerung*, 107.

respectat. Pentru toate aceste pricini îmi părea rău că voi pleca; dar pentru alte pricini, destul de flușturatice, eram bucuros. Mă ispiteau anumite iluzii nedesluite, iluzia că voi fi un tânăr independent, iluzia că lumea stă la picioarele tinerilor independenți, că aceste fapte năstrușnice ar fi cheamate să vadă și să săvârșească lucruri minunate și să exercite negreșit o înfrurire nemaipomenită asupra societății. Afît de puternice au fost în mintea-mi copilărească aceste închipuiri, încît, privind lucrurile cu judecata mea de acum, mi se pare c-am părăsit școala fără a încerca o firească părere de rău. Despărțirea nu m-a impresionat cît m-au impresionat alte despărțiri. În zadar caut să-mi aduc aminte împrejurările în care a avut loc despărțirea și ce-am simțit cu prilejul ei; dar n-a lăsat urme adînci în memoria mea. Presupun că eram uluit de perspectivele ce-mi stăteau în față. Știu că, pe atunci, nu țineam seama decît foarte puțin sau deloc de experiența copilăriei mele și că viața nu mi se părea altceva decît un basm încîntător, pe care tocmai mă găteam să-l citesc¹.

Această parte a narațiunii constă doar într-o relatare și din reflecții ale eului narator. Cîteva elemente subliniază natura sa retrospectivă, ceea ce mută evenimentul narat în trecut și în imaginația cititorului. Timpul prezent al eului narator constituie punctul zero al orientării temporale și este clar marcat, nu în ultimul rînd de toate aparițiile repetate ale timpului prezent și ale perfectului simplu al verbelor care se referă la actul narativ („Nu știu”, „mi se pare”, „caut”, „Presupun”, „Știu”); alte indicații sînt distanța narativă, semnalată de „atunci” și „acum” pe care aceasta le implică, precum și caracterizarea rezumată a situației, așa cum este prezentată ea însăși eroului în acel moment, și în sfîrșit, dar nu în ultimul rînd, referirea la actul bine țintit al rememorării, cu desfășurarea lui caracteristică, „În zadar caut să-mi aduc aminte împrejurările în care a avut loc despărțirea și ce-am simțit cu prilejul ei... Presupun... Știu”. Aici putem vedea cum rememorarea depășește bariera distanței temporale a evenimentelor fictive, inserînd cel puțin o explicație generală acolo unde un gol al memoriei lasă lucrurile

¹ Dickens, *Viața lui David Copperfield*, trad. Ioan Comșa, vol. 2, EPL, București, 1965, 5-6.

incerte. Nu poate exista nici un dubiu că cititorul își imaginează eul narator în timp ce citește începutul acestui capitol, însă este doar vag conștient de eul care trăiește din fundal.

O scenă cu dialog la care participă David însuși este cea mai potrivită pentru a ilustra un pasaj în care eul care trăiește se află în fundal. Romanul *David Copperfield* conține multe asemenea pasaje. Putem cita o scenă care dezvăluie punctul de vedere al eului care trăiește. Spre sfârșitul capitolului al XVII-lea, o parte a acțiunii este relatată în întregime din punctul de vedere al acestuia. Plecarea domnului și a doamnei Micawber din Canterbury îl surprinde complet pe David. În ziua de după invitația la marea cină la familia Micawber, David primește o scrisoare de la Mr. Micawber care îl anunță că este obligat să părăsească orașul cât poate de repede din cauza dificultăților financiare și pentru a aștepta la Londra inevitabilul, adică trimiterea sa în închisoarea datornicilor:

Am fost atît de zguduit de conținutul acestei sfișietoare scrisori, încît pe loc am dat fuga la han, cu gîndul ca în drum spre școală să caut să-l îmbărbătez pe *mister* Micawber. Dar la jumătatea drumului am întîlnit diligența de Londra, iar sus pe imperială i-am văzut pe soții Micawber; *mister* Micawber, ca o întruchipare a calmului și a bune dispoziții, mîncînd nuci dintr-o pungă de hîrtie și cu o sticlă în buzunarul de la piept al hainei, o asculta zîmbind pe *missis* Micawber. Deoarece nu mă văzuseră, m-am gîndit că, avînd în vedere împrejurările, ar fi mai bine să nu-i văd nici eu. Așadar, simțind că mi s-a luat o piatră de pe inimă, am pornit-o pe o uliță laterală și, apucînd pe drumul cel mai scurt, m-am îndreptat spre școală, răsufînd ușurat la gîndul că plecaseră; deși, în ciuda celor întîmplate, țineam foarte mult la ei¹.

Cu toate că aceasta este o formă narativă de tip rela-tare, cititorul nu vizualizează eul narator, ci pe cel care trăiește. Această orientare spre un Aici și Acum al evenimentelor narate este facilitată de faptul că nu se face nici o referire explicită la procesul narativ însuși. Cititorul, oricum, se vede transferat

¹ *Ibid.*, 409.

într-un mod și mai direct pe scena întâmplărilor, prin limitarea punctului de vedere al naivului, credulului tânăr David. Privirea inexplicabil de satisfăcută a domnului Micawber legată, chipurile, de plecarea sa urgentă, îl face pe David să fie ușor uimit, fără îndoială, însă eul narator nu reușește să impună un comentariu explicativ. Povestirea nu este suficient de avansată pentru o astfel de explicație. Un narator la persoana întâi este similar unui narator auctorial în sensul că el încearcă, de asemenea, să creeze o formă de suspans în timp ce-și spune povestirea și să o mențină cât mai mult.

7.2.6. Situația narativă la persoana întâi și stilul indirect liber

Pentru mult timp, discuția legată de conceptul de stil indirect liber a fost limitată aproape exclusiv la exemplele din așa-numitele narațiuni la persoana a treia, deoarece acestea dezvăluie cel mai clar una dintre trăsăturile distinctive ale stilului indirect liber, și anume combinarea vorbirii, a percepției sau a gândirii personajului ficțional cu vocea naratorului ca instanță care mediază. Această accentuare a creat impresia că stilul indirect liber poate fi găsit doar în textele la persoana a treia¹. Hamburger a avansat chiar teza conform căreia în romanul la persoana întâi stilul indirect liber nu ar putea apărea „nici cu referire la personaje de persoana a treia, nici cu referire la însuși naratorul la persoana întâi”². Un număr semnificativ de exemple contrazic această teză. Dorrit Cohn a demonstrat în mod apăsător și convingător existența stilului indirect liber sau a monologului narat, așa cum preferă ea să-l numească atunci când mai degrabă întâmplările mentale decât exprimările verbale sînt reprezentate în acest mod al discursului în narațiunile la

¹ Vezi de pildă Hoffmeister, *Studien zur erlebten Rede bei Thomas Mann und Robert Musil*, Londra/Haga/Paris 1965, 22 ș.u., și Neubert, *Stilformen*, 6-7 et passim.

² Hamburger, *Logik*, 250.

persoana întâi¹. Ea citează următorul fragment din romanul *Lupul de stepă* al lui Hermann Hesse:

Da, cunoșteam, vai, trăirile acestea, transformările acestea sortite de către destin acelor copii ai săi care îi trezeau îngrijorarea, celor mai dificili copii ai săi, le cunoșteam mult prea bine. [...] Trebuia oare să mai trec încă o dată prin toate acestea? Tot chinul, toată mizeria aceasta nebunească, toate aceste priviri aruncate josniciei și nimicniciei propriului meu eu, toată această teamă de a nu fi culcat la pământ, toată această spaimă de moarte? Nu era oare mai înțelept și mai simplu să te ferești de repetarea atîtor suferințe și să dispari fără urmă? Firește că era mai simplu așa și mai înțelept. [...] Nu, pe toți dracii, nu exista nici o forță pe lumea asta care să-mi poată pretinde să mai suport încă o dată întîlnirea cu mine însumi, fiorul ei de moarte, sau încă o transfigurare, încă o încarnare [...]. Mi-ajunge, să terminăm odată cu toate astea!².

Romanul *Castelul* al lui Kafka cuprinde multe pasaje în stil indirect liber, în concordanță cu situația narativă personală, predominantă în acest roman. Prin intermediul unei comparații cu pasajele corespunzătoare din versiunea-manuscris a primelor capitole ale romanului, scrisă în forma persoanei întâi, Cohn arată de asemenea că stilul indirect liber poate fi găsit în aceleași pasaje ale versiunii la persoana întâi ca și versiunea finală la persoana a treia. Cohn afirmă mai departe că „stilul indirect liber apare în romanul la persoana întâi doar atunci cînd accentul cade în întregime asupra eului care trăiește, atunci cînd eul narator este, prin urmare, neaccentuat, chiar nereprezentat [...]. Această empatie cu stadiul trecut al eului este, în opinia mea, una dintre premisele pentru stilul indirect liber în romanul la persoana întâi”³. Această observație scoate la lumină, de asemenea, unul dintre motivele pentru care stilul indirect liber ca formă de redare a gândirii apare relativ rar în romanul la per-

¹ D. Cohn, „Erlebte Rede im Ich-Roman”, *GRM*, N. F. 19 (1969), 303-313. Vezi și Bronzwaer, *Tense in the Novel*, Groningen 1970, 53 ș.u.

² Herman Hesse, *Lupul de stepă. Siddhartha*, trad. George Guțu, Univers, București, 1983, 89-90.

³ Cohn, „Erlebte Rede”, 308-309.

soana întâi. (Stilul indirect liber ca formă de reprezentare a vorbirii nu trebuie luat în considerare pentru moment.). Eul narator se impune adesea atât de puternic în prim-plan, mai precis în formele cele mai comune ale narațiunii la persoana întâi, și anume în cele cvasiautobiografice, încît empatia, care este o premisă pentru apariția stilului indirect liber, nu mai poate apărea, așa cum a fost arătat mai sus. Eul narator cu al său Aici și Acum din actul narativ determină orientarea cititorului.

G. Steinberg a atras atenția asupra faptului că există, de asemenea, diferențe gramaticale între stilul indirect liber, așa cum apare acesta în cadrul situației narative la persoana întâi, pe de o parte, și în cadrul situației narative personale sau auctoriale, pe de altă parte. Transpunerea referinței personale de la „eu” la „el”, în mod normal, nu are loc atunci cînd un eu narator reproduce gândurile eului care trăiește, prin intermediul stilului indirect liber. Dacă nu apare nici o transpunere a formelor verbale, de exemplu, într-o formă contrară faptelor sau într-o expresie infinitivală, atunci stilul indirect liber dintr-o situație narativă la persoana întâi se poate distinge de vorbirea directă. „Stilul indirect liber la persoana întâi se suprapune [într-o narațiune la persoana întâi...] mai frecvent vorbirii directe decît stilul indirect liber dintr-o narațiune la persoana a treia”¹. În același timp, Steinberg încearcă să explice în general de ce s-a acordat atât de puțină atenție stilului indirect liber în forma persoanei întâi, arătînd că există mai puține narațiuni la persoana întâi decît narațiuni la persoana a treia: „Preponderența stilului indirect liber la persoana a treia [...] nu se datorează unei caracteristici a stilului indirect liber, ci pur și simplu superiorității cantitative a [...] narațiunii la persoana a treia”². Acest factor cantitativ pe care îl sugerează Steinberg are oricum doar o importanță secundară. Frecvența redusă a stilului indirect liber în narațiunile la persoana întâi rezultă în primul rînd din condițiile structurale create de situația narativă la persoana întâi. Dacă perspectiva duală a naratorului și a personajului ficțional este acceptată ca trăsătură esențială a stilului indirect

¹ Steinberg, *Erlebte Rede*, 299 ș.u.

² *Ibid.*, 271.

liber, așa cum s-a explicat în secțiunea 7.1.2, atunci explicația pentru frecvența scăzută a stilului indirect liber din narațiunile la persoana întâi se găsește în frecvența mai redusă cu care o astfel de perspectivă duală apare în narațiunile la persoana întâi în raport cu narațiunile la persoana a treia. Diferența reflectă faptul că aici o perspectivă duală nu are ca rezultat o dublare reală a perspectivei, deoarece eul narator reține în ultimul rând o legătură existențială cu eul său care trăiește anterior.

Pînă acum stilul indirect liber din narațiunile la persoana întâi a fost considerat doar un mijloc de redare a gândurilor și percepțiilor. Poate apărea, de asemenea, ca o tehnică de redare a vorbirii. O dată cu trecerea la diferența dintre stilul indirect liber ca tehnică pentru reproducerea gândirii, pe de o parte, și pentru incorporarea vorbirii personale, pe de altă parte, trebuie să ne amintim că, în cadrul unei situații narative la persoana întâi, doar gândurile personale ale naratorului pot fi redade prin această metodă. În mod contrar, stilul indirect liber din cadrul unei situații narative poate fi de asemenea folosit pentru a reda vorbirea celorlalte personaje, din moment ce orizontul de cunoaștere al naratorului la persoana întâi nu este limitat în sensul reprezentării vorbirii. Este important, oricum, faptul că într-o narațiune la persoana întâi redarea gândurilor și a vorbirii prin intermediul stilului indirect liber poate produce efecte cu totul diferite.

Atunci cînd David Copperfield încearcă într-o zi să-i spună delicat „soției-păpușă” că a rămas fără mijloace materiale, Dora pur și simplu nu poate crede:

Aveam însă un aer atît de serios, încît Dora a încetat să-și mai scuture buclele și, punînd mînuța-i tremurîndă pe umărul meu, mai întâi s-a uitat la mine speriată și neliniștită, și apoi a izbucnit în plîns. A fost îngrozitor. Am căzut în genunchi în fața sofalei, mîngîind-o și implorînd-o să nu-mi frîngă inima; dar o bună bucată de vreme Dora n-a fost în stare să facă altceva decît să exclaim: „Vai, Doamne! Vai, Doamne!”. Și vai, ce speriată era! Și unde-i Julia Mills! Și s-o duc la Julia Mills, și să plec, pînă ce aproape că mi-am ieșit din minți¹.

¹ Dickens, *Viața lui David Copperfield*, trad. Ioan Comșa, vol. 2, EPL, București, 1965, 410.

Cuvintele pe care Dora le aruncă printre plîsete și cu care își invită logodnicul să o lase în pace și să o ducă la prietena ei sînt prezentate în stilul indirect liber. Amestecul de exclamație directă și vorbire indirectă sau stil indirect liber din acest pasaj și dintr-un context foarte asemănător aflat cu două pagini mai departe conferă cuvintelor Dorei un sunet special în urechile cititorului. Stilul indirect liber face ca isteria reacției imaturei și răsfățatei Dora să devină mai limpede decît ar face-o vorbirea directă, deoarece vocea eului narator, David, probabil se poate auzi prin ea în timp ce acesta își amintește această scenă cu o anumită uimire, ani mai tîrziu, dar cu siguranță nu cu stupefacția pe care a trăit-o în acel moment. Efectul redării strigătelor isterice ale Dorei în stil indirect liber creează în mod clar distanță și ironie. Fritz Karpf a interpretat acest pasaj în mod diferit. Karpf crede că stilul indirect liber are aici un efect mai puternic decît ar avea vorbirea directă: „lamentarea alintatei neveste-copile Dora nu numai că atinge în mod mai convingător urechea cititorului, ci se pare că această formă de reproducere a vorbirii exprimă de asemenea un reproș al naratorului împotriva lui însuși, un reproș întîrziat direcționat împotriva nebuniei lui de altădată”¹. Karpf nu ia în considerare suficient faptul că stilul indirect liber apare aici într-o situație narativă la persoana întîii și prin urmare că, orice efect ar avea cuvintele Dorei asupra eului care trăiește al lui David, acestea sînt privite aici din perspectiva mai matură a eului său narator.

Cu ajutorul unui citat mai lung din romanul epistolar a lui Richardson, *Clarissa Harlowe*, voi arăta acum că intonația caracteristică și sunetul vorbirii unui personaj ficțional pot fi exprimate prin intermediul stilului indirect liber nu doar mai precis decît în vorbirea indirectă, ci și mai clar decît în vorbirea directă. În a doua scrisoare către prietena ei, Miss Howe, Clarissa (Clary) relatează vizita unui anumit Mr. Lovelace în casa surorii sale, Arabella. Arabella o informează în ziua următoare

¹ Fritz Karpf, „Die erlebte Rede im Englischen”, *Anglia* 45 (1933), 242-243. Acest eseu este una dintre primele opere ale unui anglist referitoare la stilul indirect liber, care este încă utilă în zilele noastre drept colecție de materiale critice.

despre conversația ei cu Mr. Lovelace, care era privit în general ca un pretendent al Arabellei. Următorul pasaj din scrisoarea Clarissei către Miss Howe începe cu o redare a cuvintelor Arabellei către Clarissa în stil indirect liber pe care Richardson însuși o pune între ghilimele. Citatul poate fi recunoscut ca stil indirect liber prin transpunerea lui „Oh, mult iubita mea Clary!” în „Oh, mult iubita ei Clary!”, exact așa cum „eul” Arabellei este mereu înlocuit ulterior de pronumele „ea”, iar pronumele „tu” care se referă la Clarissa este întotdeauna înlocuit de „eu” sau „mie, pe mine”: „las-o să-mi spună” prin urmare, trebuie să însemne „lasă-mă pe mine (Arabella) să-ți spun ție (Clarissa)” în vorbirea directă:

„Un bărbat atât de arătos! – O, draga ei Clary!” (fiindcă atunci era gata să mă iubească din toată inima, după starea ei de spirit minunată pe care o stîrnise el!). „Era un bărbat *prea* arătos pentru *ea*! – Dacă ar fi fost la fel de atrăgătoare precum *cineva*, atunci ar fi fost posibil să-i *sustină* sentimentele! – Pentru că el era sălbatic, auzise ea; *foarte* sălbatic, foarte promiscuu; îi plăcea intriga la nebunie. Însă era tînăr; un *om inteligent*: și-ar da seama cînd greșește, însă ea ar putea avea răbdare cu defectele lui, dacă ele nu ar fi vindecate de căsnicie”.

O ținea tot așa; apoi a vrut ca eu „să-l văd pe acel bărbat fermecător”, cum îi spunea ea. Din nou îngrijorată „că nu era destul de atrăgătoare pentru el”; spunînd că „e un lucru trist ca bărbatul să aibă un avantaj față de femeie în privința aceea!” – Însă apoi îndreptîndu-se către oglindă, a început să se flateze „că arăta *foarte* bine: că erau multe femei considerate acceptabile care îi erau inferioare: că întotdeauna era considerată atrăgătoare; iar trăsăturile atrăgătoare, îmi spunea ea, neavînd atât de mult de pierdut ca Frumusețea, ar rezista, atunci cînd aceasta s-ar evapora sau ar dispărea. Nu, de fapt” (și din nou s-a îndreptat către oglindă), „trăsăturile ei nu erau neregulate, ochii ei nu erau deloc urîți.” Și îmi amintesc că erau mai strălucitori decît de obicei în acel moment. – „Pe scurt, nu e nimic de reproșat, chiar dacă nimic foarte captivant, se întrebă ea – nu-i așa, Clary?”¹.

¹ Richardson, *Clarissa Harlowe*, Everyman's Library, Londra 1932, 5.

Acțiunea stilului indirect liber, care se extinde în acest pasaj la vorbirea directă, precum și la cea indirectă, este în continuare accentuată în efectul ei specific – aici extraordinar de ilustrativ – prin folosirea caracterelor italice pentru cuvinte separate și expresii în original, într-o încercare de a face vizibilă, sau mai degrabă audibilă accentuarea emfatică de către cea care vorbește, Arabella. În timp ce Clarissa transcrie atât de precis intonația entuziasmată a Arabellei, ea o și comentează. Devine clar faptul că entuziasmul surorii ei, Arabella, nu este împărtășit de Clarissa. Reducerea vorbirii Arabellei la izbucniri stereotipice, prin folosirea stilului indirect liber, produce aceeași impresie. În consecință, acest pasaj din *Clarissa Harlowe* este o paralelă interesantă la pasajul din *Mansfield Park*, citat în secțiunea 7.1.5. În ambele exemple, vorbirea personajelor ficționale este reprodusă în stilul indirect liber și *maniera* vorbirii este caracterizată la Jane Austen în principal prin alegerea cuvintelor, în timp ce în opera lui Richardson prin alegerea cuvintelor și a intonației. În ambele cazuri, alegerea stilului indirect liber indică în continuare o anumită detașare din partea emițătorului față de vorbitorii reali. Pasajul din *Clarissa Harlowe* este foarte grăitor în acest context, deoarece Clarissa explică ea însăși imediat după aceasta că principala ei preocupare în relatarea precedentă era să prezinte „aerul și maniera în care lucrurile sînt spuse”:

Scuză-mă, draga mea, niciodată n-am fost atât de precisă [...]. Întotdeauna îmi cereai descrieri amănunțite, nu suportai să ignor aerul și maniera în care sînt spuse lucrurile care trebuie observate; într-adevăr remarcarea aerului și a manierei exprimă adesea mai mult decît cuvintele însele¹.

Dacă studiem acest pasaj împreună cu cel din *Mansfield Park*, citat în secțiunea 7.1.5, nu pare nejustificat să tragem concluzia că stilul indirect liber, ca tehnică de redare a vorbirii, oferă o posibilitate foarte subtilă de caracterizare și de comentare indirectă a intonației acestei vorbiri. De asemenea, se poate

¹ *Ibid.*

ajunge la concluzia că în această privință nu pare să existe vreo diferență între forma de narațiune la persoana a treia și cea la persoana întâi. Situația este cumva diferită atunci când stilul indirect liber este folosit pentru a reda gândurile. Perspectiva dublă caracteristică stilului indirect liber apare între narator și personajul ficțional care gîndește, simte sau percepe într-o situație narativă auctorială sau într-una auctorial-personală. Această perspectivă dublă implică două persoane cu puncte de vedere, opinii, judecăți etc. diferite. Lucrurile stau altfel într-o situație narativă la persoana întâi. Aici stilul indirect liber este posibil doar pentru gândurile, sentimentele și percepțiile naratorului la persoana întâi. Perspectiva dublă apare aici, așa cum Cohn a explicat deja, între eul narator și eul care trăiește: „exact așa cum stilul indirect liber apare în romanul la persoana a treia doar cînd naratorul dispare *complet* în spatele personajului lui fictiv și actul narativ însuși este neaccentuat, stilul indirect liber se găsește în romanul la persoana întâi doar atunci cînd accentul cade *în întregime* pe eul care trăiește, cînd eul narator este, prin urmare, neaccentuat, *chiar nereprezentat*”¹. Această viziune ar trebui poate să fie modificată și accentul indicat de cuvintele mele în italice să fie omis, pentru a slăbi cumva criteriul excluderii formulat de Cohn. În narațiunea la persoana întâi, folosirea stilului indirect liber pentru a reda gândurile are efect, de fapt, prin îngustarea centrului focal al reprezentării la eul care trăiește în propriul lui Aici și Acum. Eul narator este suprimat, dar prezența lui nu este negată complet; de altfel, ar trebui să vorbim nu despre stilul indirect liber, ci despre un monolog tăcut.

Stilul indirect liber, ca formă de redare a gîndirii într-o situație narativă la persoana întâi, creează un spațiu de expresie pentru subiectivitatea experienței eului care trăiește, în care acesta se poate dezvolta, cu toate că adesea doar temporar, netulburat de cealaltă *persona* a persoanei sale, eul narator. Prin urmare, într-o situație narativă la persoana întâi, stilul indirect liber încurajează empatia cititorului cu eul care trăiește mult mai frecvent decît ironizează sau creează distanță între eul care trăiește și eul narator. Pe de altă parte, într-o situație narativă

¹ Cohn, „Erlebte rede”, 308. Sublinierea mea.

auctorială (nu personală!), stilul indirect liber distanțează destul de des cititorul de personajele ficționale, deoarece această distanță este deja inherentă perspectivei duble a naratorului și a personajului. În consecință, stilul indirect liber trebuie considerat un mijloc de ghidare a simpatiei cititorului, dar efectul lui în acest sens este dependent de situația narativă în care apare.

7.3. De la situația narativă la persoana întâi la situația narativă personală

Aranjează-ți o intimitate deplină cu străinul din tine.
(Edward Young către Samuel Richardson,
Conjectures on Original Composition)

Pe măsură ce accentul asupra eului care trăiește se intensifică, perspectiva internă și limitarea realității ficționale la lumea interioară devin trăsături dominante ale narațiunii la persoana întâi. Ne apropiem de polul perspectivei interne de pe axa perspectivei din cadrul cercului tipologic. Formele narative care se manifestă aici sînt pe cît de diverse, pe atît de artistice și adesea greu de apreciat. În afară de romanul epistolar, acest sector al cercului tipologic nu a fost ocupat cu destulă densitate înainte de apariția ficțiunii moderne.

În mod normal, retragerea eului narator și concentrarea simultană a orientării prezentării asupra eului care trăiește pot fi observate, de asemenea, în romanul la persoana întâi cvasiautobiografic, cu toate că doar temporar. Schimbarea accentului prezentării de la eul narator la eul care trăiește și din nou la eul narator este chiar o trăsătură structurală a acestei forme la persoana întâi, care poate fi, de asemenea, descrisă ca o succesiune de pasaje în care prezentarea se focalizează alternativ asupra eului narator și asupra eului care trăiește. În romanele la persoana întâi precum *Huckleberry Finn*, *De veghe în lanul de secară* sau *Prins în mreje* al lui Iris Murdoch, eul narator și eul care trăiește sînt greu de distins, din moment ce accentul prezentării cade aici aproape în întregime asupra eului dintr-un Aici și Acum al experienței.

Romanul-jurnal *Greața* al lui Sartre anticipează un aspect al monologului interior: jurnalul însuși nu se adresează unui „tu”, ci monologhează, își vorbește sieși. În romanul la persoana a doua (*Renunțarea* de Michel Butor), „tu-ul” este, de fapt, o autodramatizare a „eu-lui”, iar forma monologului predominantă aici, de asemenea¹. În sfârșit, în monologul dramatic persoana întâi care monologhează vorbește într-adevăr unui „tu”, dar acest „tu” rămîne o zonă nedeterminată, pe care cititorul o poate concretiza doar aproximativ într-un mod indirect. În monologul dramatic, auditoriul nu are niciodată ocazia să-și facă răspunsul auzit, dar reacțiile la ceea ce s-a spus sau obiecțiile sale sînt cîteodată înregistrate indirect în discursul vorbitorului. Într-un fel, monologul dramatic este non-narativ, deoarece constă doar în vorbire citată direct. În această privință el se apropie de narațiunile la persoana întâi, în care actul narativ este colorat colocvial, cum sînt *Huckleberry Finn*, *De veghe în lanul de secară*, care, desigur, sînt încadrate fără rețineri în genul narativ. Pentru teoria generică diferența stă în faptul că persoana a doua implicată în romanul *De veghe în lanul de secară* și în narațiunile colocviale la persoana întâi similare este un cititor implicit, în timp ce persoana a doua implicată în monologul dramatic este un personaj ficțional implicit. Spontaneitatea exprimării „eului” narator este comună ambelor forme, narațiunea colocvială la persoana întâi și monologul dramatic. Această spontaneitate apare de asemenea în conjuncție cu monologul interior. Pînă în secolul XX, monologul dramatic era aproape complet limitat la poezie (de exemplu, *My Last Duchess* de Robert Browning). În ficțiunea mai recentă, acesta apare mai frecvent ca o formă narativă scurtă pentru care *A Lady's Maid* de Mansfield, *Travel Is So Boring* de Sinclair Lewis sau *Lady with a Lamp* de Dorothy Parker pot servi ca exemple.

Dacă mergem mai departe de-a lungul cercului tipologic, ajungem la monologul interior propriu-zis („monologul interior direct”)². Eul monologului nu își scrie propriile gânduri și

¹ Acest lucru reprezintă o simplificare, însă caracterizează în mod adecvat narațiunea la persoana a doua în acest context.

² Expresia „monolog interior indirect”, pe care criticii englezi și americani au preluat-o de la Larbaud și Dujardin, corespunde în esență în termino-

experiențe, nici nu-și dorește comunicare verbală cu un corespondent (fie o altă persoană, fie propriul eul, ca în majoritatea romanelor-jurnal), ci mai degrabă își dezvăluie conținutul conștiinței involuntar. Prin urmare, în timp ce eul unui roman-jurnal (Roquentin din *Greata*) este încă un personaj-narator, eul unui monolog interior (Gustl din *Lieutenant Gustl* de Schnitzler) este cel mai bine înțeles ca un personaj-reflector. Granița dintre spațiul naratorului și cel al reflectorului pe cercul tipologic se află între aceste două forme narrative de partea persoanei întâi a cercului. Această graniță este de asemenea deschisă. „Eul” din *Malone Dies* de Beckett, de exemplu, este un personaj-reflector, atît timp cît monologul interior se referă la starea prezentă a conștiinței lui Malone, care stă întins în pat, așteptîndu-și moartea. Acest „eu” se transformă iarăși și iarăși într-un personaj-narator, pentru ca timpul să poată trece mai ușor, pînă la extincția completă a funcțiilor vieții lui, spunînd povești de Saposcat, Macmann și alții. Aceste povestiri sînt narate la timpul trecut, în timp ce monologul interior al romanului este la timpul prezent. Chiar și această împărțire nu este absolută. Amintirile din propria viață se insinuează în monologul interior al lui Malone și sînt relateate consecvent la timpul trecut.

Prin urmare, este evident faptul că monologul interior este de asemenea o formă deschisă¹. Sînt posibile multe modificări ale acestei forme și acestea pot fi adoptate în sectorul corespunzător destul de larg al cercului tipologic. În afară de „profunzimea” redării conștiinței în monologul interior individual,

logia mea prezentării lumii interioare cu ajutorul situației narrative personale.

¹ Cohn oferă în lucrarea *Transparent Minds* o descriere detaliată a diverselor forme de monolog interior. Ar fi de asemenea înțelept să adoptăm distincția sa dintre „monologul (interior) autonom” („Locotenentul Gustl”, episodul „Penelopa” din romanul *Ulise*) și „monologul (interior) citat”, adică fragmente scurte cu monolog interior care sînt încastrate într-o situație narativă auctorială sau personală. Totuși opinia lui Cohn conform căreia monologul autonom nu are niciun loc legitim pe cercul meu tipologic din cauză că este o formă autonomă, adică este lipsit de intermediere a narațiunii, nu este convingătoare, cel puțin în ceea ce privește monologul lui Molly din episodul „Penelopa”. Vezi Cohn, *Transparent Minds*, 257-261, și „The Encirclement”, 170.

care este un criteriu al conținutului și prin urmare nu poate fi luat în considerare în sistemul meu, există cîteva grade de eliberare de modelul persoanei întîi al transiterii narative. Două dintre nivelurile cele mai importante sînt marcate de tranziția temporală de la trecut la prezent și de înlocuirea referinței pronominale uniforme la persoana întîi de o variație de la referința persoanei întîi la a treia, sau de la „eu”, „el” și formele impersonale conducînd în ultimul rînd la absența completă a unei referințe clare la categoria persoanei. Înlocuirea referinței pronominale la persoana întîi facilitează tranziția de la spațiul situației narative personale la persoana întîi către cel al situației narative personale în care domină referința pronominală la persoana a treia.

În operele narative mai lungi în care predomină monologul interior apar de obicei mai multe dintre aceste variații ale formei monologului interior. Din această cauză, pasaje diferite sau secțiuni ale unei opere mai lungi ocupă des poziții diferite pe cercul tipologic. În romanul *Zgomotul și furia* al lui Faulkner, primele trei segmente largi din cele patru constau în monologuri interioare puse în relație cu trei personaje diferite. Toate cele trei monologuri sînt la timpul trecut. O mare parte a lumii exterioare și a întâmplărilor exterioare din casa familiei Compson sînt prezentate în cadrul lor. Toți acești factori împreună îi lasă cititorului impresia că personajele la persoana întîi sînt ocupate cu un „act narativ” tacit, care, desigur, nu este direcționat spre nici un ascultător sau cititor. În cîteva fragmente din *Pe patul de moarte* de Faulkner timpul trecut este înlocuit de prezent. Folosirea timpului prezent pentru redarea stării momentane a conștiinței accentuează modul reflector al acestui fel de prezentare a monologului eului. De asemenea, aceasta facilitează o separare clară a conținutului momentan al conștiinței de reminiscențe, pentru că timpul trecut este folosit în continuare. Aceste reminiscențe la trecut transmit, la rîndul lor, un element narativ monologului interior. Un exemplu al folosirii consistente a acestei tehnici este monologul interior al lui Molly Bloom din romanul *Ulise*.

În *Ulise*, în special în primele capitole (de exemplu *Proteus* și *Lestrygonii*), apar pasaje mai lungi consacrate redării

conștiinței, în care referirile la persoana căreia îi aparține acea conștiință alternează între „eu” și „el”. Această schimbare indică faptul că opoziția persoană a devenit nemarcată în zona tranziției dintre situația narativă la persoana întâi și situația narativă personală de pe cercul tipologic. Această schimbare este vizibilă, de asemenea, în frecvența formei impersonale, care este non-distinctivă în relație cu opoziția persoană, și în predominanța construcțiilor infinitivale și participiale și a fragmentelor de propoziții care nu au un verb cu formă finită. Astfel de practici nu permit nici o concluzie despre categoria persoanei.

Dorrit Cohn a pus la îndoială presupuzițiile mele potrivit cărora tranziția de la referința pronominală la persoana întâi la referința pronominală la persoana a treia nu implică o distincție absolută. Ceea ce eu consider o zonă de tranziție apare la ea ca „graniță închisă”¹. Ideea de granițe deschise și de zone de tranziție este centrală conceptului meu de cerc tipologic, astfel încât o atare modificare ar strica întregul sistem. Cohn ar vrea de asemenea să înlocuiască sistemul meu triadic cu o diviziune a cercului tipologic în patru sferturi de cerc. Însă tocmai fundația triadică arată clar faptul că nu există granițe categorice sau de netrecut în cadrul sistemului. Chiar granița dintre persoana întâi și persoana a treia, pe care de asemenea unii critici o consideră una categorică – un text narativ, cred ei, trebuie să fie scris în forma gramaticală a persoanei întâi sau a treia² –, nu este una imposibilă, așa cum am putut să demonstrez anterior prin intermediul *continuum*-ului de forme învecinate polului naratorului dintre situația narativă auctorială la persoana a treia și cea la persoana întâi. Zonele de tranziție dintre referința la persoana a treia și cea la persoana întâi din vecinătatea polului reflector, care marchează împărțirea între situațiile narative personale și cele la persoana întâi, sînt de asemenea fluide. Trebuie reținut faptul că depășirea acestor granițe apare în mod special în narațiunile cu personaj inovativ, de exemplu în romanul *Ulise* al lui Joyce. Prin urmare, în primul paragraf din episodul *Lestrygonii*, problema referinței la

¹ Cohn, „The Encirclement of Narrative”, *Poetics Today* 2 (1981), 174.

² Vezi, de exemplu, A. Staffhorst, *Die Subjekt-Objekt-Struktur*, 20-21.

persoana întâi sau a treia rămîne nerezolvată, deoarece nici o referință substantivală sau pronominală explicită nu este făcută de posesorul conștiinței, Leopold Bloom; verbele apar doar la forma infinitivală, astfel încît ambele persoane (întîi și a treia) și timpurile (prezent sau trecut) rămîn nedeterminate:

Bomboane cu ananas, geleuri de lămîie, caramele moi. O vînzătoare lipicioasă toată de zahăr, împingînd cu lopățica bomboane cu cremă pentru un profesor de la școala fraților creștini. Vreo festivitate școlară. Are să-i doară burta. Cofetărie și patiserie, furnizor al curții regale. Dumnezeu. Să-l. Apere. Stă pe tronul lui, și suge la bomboane roșii pînă le face albe¹.

Un fragment precum acesta, în care referința la persoana a treia, la fel ca aceea la persoana întâi, este latentă, va fi localizat exact în punctul de tranziție dintre situația narativă personală (persoana a treia) și situația narativă la persoana întâi (monologul interior), dacă textele ar fi mai lungi și această manieră de prezentare s-ar extinde de-a lungul textului. Este decisiv faptul că modul reflector, marcat de prezența lui Bloom ca personaj-reflector pe scenă, predomină aici, adică toate procesele externe și interne prezentate trebuie interpretate ca parte a conținutului conștiinței lui Leopold Bloom. Monologul interior și situația narativă personală se întîlnesc și se îmbină fără a se vedea vreo urmă de îndeplinire a acestei funcții narrative, ca și cum nu ar mai fi relevant pentru cititor dacă narațiunea are loc la persoana întâi sau la a treia.

7.3.1. Cum se moare la persoana întâi

Zbor ... visez dorm vis... vis – zb ...
(Arthur Schnitzler, finalul textului „Fräulein Else”)

Dificultățile care derivă din prezentarea morții unui „eu” narator nu i-au împiedicat pe autori să selecteze forma de persoana întâi pentru prezentarea ficțională a acestei situații

¹ Joyce, *Ulise*, trad. Mircea Ivănescu, vol. 1, Univers, București, 1984, 177.

extreme. Romanul timpuriu a folosit în principal forma epistolară pentru acest subiect, pentru că îi permite autorului să reprezinte autoprezentarea intimă a gândurilor și a sentimentelor persoanei care moare pînă în pragul de la finalul vieții. După moarte, un narator auctorial în rolul editorului scrisorilor apare de obicei pentru a completa povestirea, ca în romanul *Suferințele tânărului Werther*; sau ceilalți corespondenți încheie narațiunea, cîteodată cu editorul ficțional pătrunzînd în narațiune, ca în *Clarissa Harlowe*. În toate aceste cazuri, narațiunea este continuată de alți naratori după moartea naratorului la persoana întîi. Perspectiva internă a prezentării este înlocuită de o perspectivă externă. Această soluție pentru problema reprezentării se găsește în romane mai recente, precum *The Black Prince* al lui Murdoch, unde moartea naratorului la persoana întîi, Bradley Pearson, este anunțată de de un editor ficțional al autobiografiei. Alți autori moderni nu au fost mulțumiți de folosirea acestei forme convenționale de prezentare a morții naratorului la persoana întîi. Transformîndu-l pe „eul” narator într-un personaj-reflector, ei încearcă să prezintă moartea însăși fără părăsirea perspectivei interne. O scenă intensă a morții precum aceasta, care-l forțează pe cititor, cum s-ar spune, să trăiască ultimele momente ale persoanei muribunde, poate fi eficientă. Posibilitățile de a face dreptate individualității personajului la persoana întîi în acest moment decisiv sînt limitate, în orice caz. Dispariția graduală a conștiinței presupune ușor niște trăsături stereotipe într-o astfel de prezentare. Un anumit disconfort cu privire la această situație pare să fi fost cauza criticii pe care Booth o face finalului monologului interior al lui Schnitzler, în *Fräulein Else*: „Greșeala lui Schnitzler din *Fräulein Else* nu este, desigur, pătrunderea în mintea unui personaj, ci intrarea în aceasta la momentul nepotrivit cu scopuri nepotrivite”¹. Booth se contrazice într-o notă de subsol (care probabil a fost adăugată mai tîrziu), cu un comentariu pozitiv la povestirea scurtă a lui Katherine Anne Porter *The Jilting of Granny Weatherall*, în care conștiința personajului principal este prezentată pînă în momentul morții. Este mai probabil ca declinul lui Porter „să fie literal și realist

¹ Booth, *Rhetoric*, 61.

în limbajul eroinei” și să constituie diferența reală dintre cele două scene ale morții¹. O comparație a ultimelor fragmente care redau conștiința domnișoarei Else, citate ca epigraf al acestei secțiuni, cu cele ale lui Malone din *Malone Dies* de Beckett, dezvăluie faptul că procedeul lui Schintzler se poate compara mai mult cu scena lui Beckett decît cu cea a lui Porter:

[...]
sau vreau să spun lumină, lumină
niciodată acolo el nu va
niciodată totul
acolo
nu mai²

Ca personaje, Fräulein Else și Malone nu au nimic în comun. Forma monologului interior, care prezintă moartea acestora, le face pe cele două personaje asemănătoare într-un mod care nu pare să fie în acord cu personalitatea lor. Această problemă a fost abordată aici, deoarece ea reflectă o importantă diferență între formele persoanei întîii și a treia, folosite pentru redarea conștiinței. Această diferență există, în ciuda faptului că distincția dintre referința la persoana întîii și cea la persoana a treia nu este marcată, așa cum s-a stabilit în secțiunea precedentă. Diferența nu stă în primul rînd în referința însăși la persoanele întîii și a treia, ci mai degrabă în posibilitățile diverse oferite de aceste forme pentru includerea pasajului într-un context narativ mai amplu. Monologul interior este compatibil doar cu o perspectivă internă și din această cauză el este mai flexibil decît prezentarea conștiinței în cadrul unei situații narative personale. Într-o situație narativă personală, perspectiva internă poate fi transformată în orice moment într-o perspectivă neutru-obiectivă sau într-o perspectivă externă auctorială. Cînd este prezentată moartea unui personaj ficțional care funcționează ca mediu personal, un narator (auctorial) poate, prin urmare, să fie de ajutor oriunde este necesar. În acest fel, pericolul stereotipizării enunțurilor finale, a gîndurilor și a percepțiilor persoanei

¹ *Ibid.*

² Beckett, *Molloy. Malone Dies. The Unnamable*, Londra 1959, 289.

aflate pe patul morții poate fi evitat. Aici pot fi citate un număr mare de exemple. *Moartea lui Ivan Ilici* de Tolstoi este, prin urmare, foarte relevantă în acest context, deoarece în această poveste despre viața, boala și moartea personajului principal, profilul narativ se dezvoltă clar de la o situație narativă predominant auctorială la una predominant personală. În orice caz, în final naratorul nu-i refuză omului aflat pe patul morții asistența sa auctorială:

„[...] Dar moartea? Unde e?”

Își caută teama de moarte pe care o simțise înainte și n-o mai găsi. Unde e? Care moarte? Nu mai exista nici o teamă, pentru că nu mai exista moartea.

În locul morții era lumină.

– Va să zică asta e! exclamă deodată cu glas tare. Ce bucurie!

Toate acestea se petrecură pentru el într-o clipă, și înțelesul clipei rămase același pînă la sfîrșit. Pentru cei din jurul lui însă, agonia mai dură două ore. În piept îi clocotea ceva: trupul slăbit tresărea. Pe urmă, clocotul și horcăitul deveniră tot mai rare.

– S-a sfîrșit, spuse cineva la căpătîiul lui. Auzi cuvintele și le repetă în gînd. „S-a sfîrșit cu moartea, își spuse. Nu mai există.”

Trase aer în piept, se opri la jumătatea unui suspin, trupul i se destinse și muri¹.

Thomas Mann procedează în mod foarte asemănător în *Moarte la Veneția*, așa cum face și H.G. Wells în *Țara orbilor*. Moartea singuratică a lui Gerald în zăpada munților Tyrol din romanul *Women in Love* este, de asemenea, redată într-un mod personal-auctorial similar. Am arătat în altă parte prin prezentarea făcută de Faulkner pentru moartea lui Hightower că problema perspectivală poate rezulta din acest fel de prezentare, mai precis din tranziția de la perspectiva personală internă la cea auctorială externă².

¹ Lev Tolstoi, *Moartea lui Ivan Ilici*, trad. Cornelia Clejan, Humanitas, București, 2002, 134-135.

² Stanzel, *Typische Erzählsituationen*, 56 ș.u.

Narațiunea lui Porter intitulată *The Jilting of Granny Weatherall* combină ambele elemente aflate aici în discuție, alternarea referinței la persoanele întâi și a treia și asistența auctorială dată femeii aflate pe moarte. Povestirea despre boala și moartea lui Granny Weatherall este prezentată într-o situație narativă predominant personală în care ea funcționează ca mediu personal. Granny este foarte hotărâtă pînă în ultimul ceas, iar redarea gândurilor ei alternează de cîteva ori între forma personală a persoanei a treia și forma de persoana întâi a monologului interior. Această schimbare a referinței pronominale apare chiar și în ultimul paragraf. Însă naratorul auctorial are ultimul cuvînt. Prin relatarea sa laconică, moartea lui Granny se transformă într-un gest care dezvăluie încă o dată întreaga ei personalitate:

Pentru a doua oară nu era nici un semn. Din nou nici un mire, iar preotul în casă. Nu putea să-și amintească altă tristețe, pentru că această durere le ștersese pe toate. O, nu, nu e nimic mai crud decît asta – nu o voi ierta niciodată. Se întinse respirînd adînc și expiră lumina¹.

Romanul lui William Golding *Martin cel avid* trebuie considerat un *tour de force* narativ în reprezentarea acestui motiv. Moartea prin înecare a personajului principal, care a naufragiat și care se agață de un recif, udat de valurile oceanului, este redată direct din punctul de vedere al omului care se îneacă, printr-o situație narativă predominant personală, în care, în orice caz, apar din nou secțiuni scurte de monolog interior. Pe lîngă toată această alternare între referința la persoana întâi și cea la persoana a treia, este extrem de interesant în contextul nostru faptul că ultima fază a morții este redată exclusiv printr-o situație narativă personală².

¹ Katherine Anne Porter, *The Collected Stories of Katherine Anne Porter*, New York 1965, 89.

² Vezi William Golding, *Pincher Martin*, Londra 1956, 201. În comparația pe care o fac între prezentarea personajelor naufragiate din romanul *Robinson Crusoe* și cea din romanul *Pincher Martin*, Mark Kinkead-Weekes și Ian Gregor găsesc un contrast într-o structură a acestor două opere care este identic cu opoziția personaj-narator vs. personaj-reflector: „În timp ce în fragmentul din romanul lui Defoe predomină pro-

Această comparație a scenelor morții la formele persoanei întâi și a treia a arătat că alegerea între cele două persoane este mai puțin importantă pentru redarea conștiinței personajului aflat pe moarte decît pentru includerea scenei morții într-un context narativ mai larg. Sub acest aspect, forma personal-auctorială a prezentării se dovedește superioară folosirii monologului interior, cel puțin în măsura în care cel din urmă asigură un spațiu mai mare de joc pentru prezentarea individualității muribundului decît o face perspectiva strict internă a monologului interior.

7.3.2. „Camera Eye”

Sînt o cameră cu obiectivul deschis, oarecum pasivă, înregistrînd, nu gîndind.

(Christopher Isherwood, *Goodbye to Berlin*)

Autocaracterizarea naratorului la persoana întâi al lui Christopher Isherwood ca o cameră de luat vederi nu depășește stadiul de program; stilul său narativ abia dacă este influențat de acesta. Norman Friedman folosește sintagma într-un sens tehnic și o definește în maniera în care este înțeles și aici: „[...] maximul în excluderea auctorială; aici scopul este acela de a transmite, fără selectare aparentă sau aranjare, «o felie de viață» așa cum apare aceasta în fața mediului care înregistrează”¹. Friedman consideră, de asemenea, „camera de luat vederi” un element esențial pentru completarea cadranului său de tehnici

numele personal, în cel din opera lui Golding atenția ne este captată nu de privitor, ci de lucrurile care sînt privite. Autorul urmărește să ne facă să trăim cît de direct este posibil ceea ce este descris [...]. Nu sîntem niciodată un auditoriu pentru un narator, așa cum se întîmplă în romanul lui Defoe. Ne aflăm într-un cap, sîntem o pereche de ochi, o conștiință care percepe frica și durerea” (Mark Kinkead-Weekes și Ian Gregor, *William Golding, a critical study*, Londra 1967, 123-124).

¹ N. Friedman, „Point of View in Fiction”, 178-179. Vezi și Leon Edel, „Novel and Camera”, în: *The Theory of the Novel. New Essays*, ed. J. Halperin, New York 1974, 177-188.

ale punctului de vedere, dar nu pare să-i atribuie acesteia prea mare importanță. Însă din momentul în care Friedman își publică articolul (1955), autorii s-au folosit frecvent de tehnica numită „camera eye”. Folosirea ei în *Nouveau Roman* a avut o influență mai mare decât oricare alte inovații specifice genului. De aceea este necesară o scurtă analiză a acestei tehnici, scop care poate fi atins probabil cel mai bine printr-o comparație cu monologul interior, care este, într-o anumită măsură, legat de aceasta. Pornind de la un studiu al funcției timpului prezent în ambele forme, Casparis a realizat o foarte importantă muncă preliminară unei comparații de acest fel¹. El își ia drept punct de plecare afinitatea strânsă dintre monologul interior și tehnica de tip „camera eye”. Împreună, acestea constituie un *continuum* de forme, în așa fel încât o delimitare drastică a celor două fenomene este imposibilă². În orice caz, clasificarea celor două forme narrative în sistemul meu dezvoltat o distincție care e, de asemenea, sugerată de Casparis. Pentru început voi aranja pe două coloane paralele cele mai importante trăsături tipice ale celor două forme:

	Monolog interior	Camera eye
Persoana	Referința la persoana întâi	Referința la persoana întâi/persoana a treia nu se distinge
Timpul prezentării	Prezent	Prezent
Timpul memoriei	Trecut	Non-existent
Perspectiva	Perspectiva internă Lumea interioară Viziune internă	Perspectiva internă Lumea exterioară Nicio viziune internă
Modul	Personaj-reflector (personal) Prezentare completă a conștiinței	Personaj-reflector (impersonal) Prezentare redusă a conștiinței

¹ Vezi Casparis, *Tense Without Time*, 49-62.

² *Ibid.*, 58-59.

Structura conținutului	Prin percepție, asociație, memorie (predominant metaforică)	Doar prin percepție (predominant metonimică)
---------------------------	---	--

Această juxtapunere atrage atenția asupra unui număr de aspecte relevante pentru cele două tehnici.

Primul punct se ocupă de opoziția persoană. Tehnica de tip „camera eye” nu permite o distincție între referința la persoana întâi și cea la persoana a treia. Această situație poate fi explicată ca o consecință a faptului că opoziția persoană nu e marcată în redarea conștiinței, fapt a cărui cauză se găsește în depersonalizarea conștiinței pe care o reflectă, ca să spunem așa, tehnica de tip „camera eye”. Din același motiv conștiința „camera eye” nu este capabilă de amintire, ci este limitată doar la perceperea lumii exterioare, ale cărei elemente se prezintă ele însele în mod esențial metaforic, adică obiectele nu sînt aranjate prin asociere, ci prin contiguitatea lor în spațiu, prin configurația în care ele pot fi percepute. Potrivit lui Casparis, „camera eye” prezintă o „reflecție a retinei, nu o reflecție în conștiință”, însă în același timp adaugă o restricție importantă. Depersonalizarea procesului prezentării prin tehnica de tip „camera eye” nu se poate realiza în literatură la fel ca în film: „Nu poate exista nici o pretenție de reflecție ca într-o oglindă. Tehnica de tip *camera eye* se leagă de «umanitate» în mod fiziologic, în termenii percepției de tip *Gestalt*, ca să nu mai vorbim de dependența acesteia de limbajul uman. De-abia poate *aspira* la senzația prezentă detașată de cogniție, reflecție mentală, evaluare, emoții în cadrul limitelor limbajului”¹. Totuși, adevăratul motiv al frecvenței tehnicii de tip „camera eye” în ficțiunea modernă se găsește în abilitatea ei de a crea iluzia unei percepții impersonale sau dezumanizate².

¹ *Ibid.*, 53.

² În ultima vreme autorii au utilizat și forma scenariului, inclusiv indicațiile pentru cameră etc., drept formă de narațiune literară. Este meritul lui Viswanathan faptul că această încercare interesantă a fost adusă în atenția cercetării din domeniul naratologiei în articolul său intitulat „Le roman-scénario: étude d’une forme romanesque”, *Journal Canadien de Recherche Sémiotique*, 1980, 125-149. Cu ajutorul analizei celor trei exemple ale romanului-scenariu – H. Aquin, *Neige noire*, K. Gangemi,

În orice caz, trebuie distinse diverse funcții ale acestei tehnici. Tehnica de tip „camera eye” poate fi privită ca ultima consecință a acelor programe ale realismului și ale obiectivității care au fost atât de importante pentru roman încă din secolul al XIX-lea și care și-au găsit expresii literare bogate în romanele multor autori, de la Joyce pînă la Döblin și Sartre. Totuși, tocmai ideologia corespunzătoare Noului Roman al lui Robbe-Grillet, Sarraute și al altora a împrumutat tehnicii „camera eye” un înțeles antropologic și psihologic. Această tehnică este potrivită în mod special pentru prezentarea omului ca „o figură fără adîncime” și pentru exprimarea „muțeniei sale interioare” prin intermediul limbajului¹. De aceea găsim această tehnică într-o formă moderată în autoprezentarea lui Meursault din romanul *Străinul* al lui Camus și într-o formă radicală în romanul *Gelozie* al lui Robbe-Grillet, unde cineva presupune că ochiul (-cameră) pîndind prin jaluzele venețiene este acela al soțului gelos. Reificarea realității surprinse prin „camera eye” este dusă aici atât de departe, încît concluziile despre conștiința care percepe sînt de regulă nefondate. Nu pare nepotrivit să vorbim aici despre o zonă de nedeterminare în sensul lui Ingarden². Nedeterminarea acestei zone, care este atât de importantă pentru transmiterea narativă, merge atât de departe încît nu este nicidecum sigur că în romanul *Gelozie* „avem de a face cu un text care este narat la persoana întîi”, așa cum crede Gerda Zeltner-Neukomm. Bruce Morrisette arată o mai mare precauție atunci cînd vorbește despre „(o narațiune) la persoana întîi suprimată” care apare în

Pilote de Chasse, și William Burroughs, *The Last Words of Dutch Scultz* (toate publicate în 1975) – autoarea ajunge la concluzii care sînt foarte semnificative în implicațiile pe care le au în naratologie, de pildă: „Potrivit clasificării lui Benveniste, care face distincția între *histoire* și *discours* în ceea ce privește folosirea timpului și a pronumelor, se poate spune că scenariul respectă sistemul temporal de *discours*, dar îl adaptează pe cel pronominal de *histoire*. Putem găsi aceeași combinație în romanul *Gelozie* al lui Robbe-Grillet, de pildă. Această combinație produce un efect de detașare emoțională (sistem pronominal), însoțit de o atenție imediată acordată diegezei (timp al lui *discours*).

¹ Gerda Zeltner-Neukomm, *Das Wagnis des französischen Gegenwartsromans. Die neue Welterfahrung in der Literatur*, Hamburg 1960, 56 și 72.

² Vezi Secțiunea 5.2, p. 185, nota 1, și Secțiunea 6.2, p. 235, nota 1.

acest roman¹. De asemenea, există dubii cu privire la această afirmație, deoarece „camera eye” înregistrează lucrurile într-o manieră aperspectivală, care de obicei indică predominanța mediului auctorial asupra celui personal:

Pe măsură ce [zgomotul] se pierde în trecut, probabilitatea acestuia scade. Acum e ca și cum nu ar fi fost nimic. Prin fantele unei jaluzele – deschise puțin și destul de târziu – este, desigur, imposibil să vezi ceva. Tot ce poți face este să închizi jaluzelele cu ajutorul baghetei laterale².

Informațiile despre mecanismul de deschidere și de închidere a jaluzelelor venețiene poate fi cu siguranță interpretat ca avînd fie o natură auctorială, fie una personală. Din nou, tehnica de tip „camera eye” a acestui roman nu este nicidecum întotdeauna depersonalizată în întregime. Cîteodată aceasta lasă să se insinueze presupuziții, concluzii incerte, chiar amintiri, ca în următorul citat:

A... probabil că tocmai s-a spălat pe cap, altfel nu s-ar fi obosit să-și perie părul în miezul zilei. Și-a întrerupt mișcările, probabil după ce a terminat pe partea aceasta³.

În timp ce tehnica de tip „camera eye” îi servește lui Robbe-Grillet înainte de toate pentru concretizarea și depersonalizarea percepției și a prezentării realității, Beckett o folosește în principal pentru a reduce personalitatea posesorului conștiinței, pe care trebuie să-l presupunem localizat acolo unde este camera, la numai cîteva funcții ale existenței. Una din aceste funcții pare să fie abilitatea de a percepe continuitatea și relațiile cauzale din cursul unei întâmplări. Prin urmare, imaginea „camera eye” nu mai este de fapt aplicabilă prozei tîrzii a lui Beckett, publicată sub titlul *Residua*⁴. Camera din aceste scrieri în proză nu mai face fotografii în mod continuu, ci pare

¹ Bruce Morrisette, „The Evolution of Narrative Viewpoint in Robbe-Grillet”, *Novel. A Forum on Fiction* 1 (1967), 28-29.

² Alain Robbe-Grillet, *Die Jalousie oder die Eifersucht*, Stuttgart 1959, 95.

³ *Ibid.*, 36.

⁴ Beckett, *Residua. Prosadichtungen in drei Sprachen*, Frankfurt/M. 1970.

a înșirui poză după poză în maniera unui caleidoscop. În consecință, conexiunile sintactice dintre părțile de vorbire sînt omise în mare parte. Natura radicală a reducerii, care a crescut deja roman după roman în trilogia *Molloy*, *Malone Dies*, *The Unnamable*, se extinde cu pași repezi în fragmentele tîrzii de la *Enough* la *Imagination Dead Imagine* și pînă la *Ping*. În secvența verbală aparent fără înțeles *Ping*, care este scoasă în evidență doar de semnalul acustic constant repetat „Ping”, toate acele opoziții de bază ale sistemului meu sînt lăsate nedeterminate: referință la persoana întâi sau a treia? perspectivă internă sau externă? Personaj-narator sau personaj-reflector? Reducerea totală a procesului narativ corespunde reducerii totale egale a personalității posesorului conștiinței, căruia această secvență de cuvinte i-ar putea fi atribuită. Descrierea pe care Lodge o face situației acestei ființe reduse pare să confirme explicația în privința conținutului său: „Eu sugerez că «Ping» este redarea conștiinței unei persoane închise într-o cameră mică, albă și goală, o persoană care evident este lipsită de libertate și probabil aflată la ultima răsufare a vieții. Ea nu are deloc libertate de mișcare: corpul ei este «înțepenit»”¹. Privit în acest sens, „Ping” este expresia unei reduceri atît în termeni de conținut, cît și formale, adică o regresie din punct de vedere ontogenetic, precum și dintr-unul istorico-literar. Pentru ea nu se poate găsi nici un loc în diagrama cercului meu tipologic, decît dacă ar fi un punct aproape de centrul cercului unde se intersectează axele celor trei determinanți ai procesului narativ, adică persoană, perspectivă și mod. Textele narrative care trebuie localizate aproape de acest punct zero al tipologiei noastre reflectă în general un grad redus de inteligibilitate.

„Ping” al lui Beckett a fost introdus la sfîrșitul descrierii cercului tipologic pentru a finaliza *continuum*-ul de forme prezentate pe cercul tipologic, și prin urmare pentru a închide cercul, însă în același timp pentru a-l deschide și pentru a-l aduce din nou în discuție. Nu putem spune deocamdată ce se va întîmpla atunci cînd toate posibilitățile cercului tipologic

¹ D. Lodge, „Samuel Beckett: Some Ping Understood”, în *The Novelist at the Crossroads*, 174-175.

vor fi epuizate. Va apărea o literatură narativă – ținând cont de faptul că acest termen este încă aplicabil – al cărei centru de gravitație se va dezintegra în sens centrifug (ca în cazul lui „Ping”) sau centripet din cercul tipologic pentru a găsi noi mijloace de expresie?

7.4. Considerații finale

Cele mai importante observații ce rezultă din circuitul nostru de-a lungul cercului tipologic pot fi rezumate după cum urmează: toate granițele dintre zonele marcate de cele trei axe ale opoziției sînt deschise. Se pot găsi în orice caz opere narrative în a căror situație narativă sînt combinate elemente de pe ambele părți ale graniței.

Deoarece fiecare dintre cele trei situații narrative este capabilă de modulare în ambele direcții, există nenumărate moduri în care poate fi realizat actul narării. Forma circulară a diagramei tipologice este o expresie schematică atît a continuității secvenței formelor narrative, cît și a totalității sistemului teoretic.

Continuum-ul de forme de pe cercul tipologic poate fi, de asemenea, înțeles ca un program teoretic ce cuprinde diverse posibilități de narațiune care sînt reprezentate treptat în evoluția istorică a romanului și a nuvelei. În acest punct istoria și teoria literară se întîlnesc. Această teorie a narațiunii a fost concepută cu intenția de a oferi un sistem cuprinzător atît de forme narrative care pot fi doar imaginate, cît și de forme narrative realizate de-a lungul timpului. De asemenea, aceasta poate servi drept cadru de referință conceptual pentru critica literară și pentru interpretare.

Bibliografie

I. Opere

- Austen, Jane, *Emma*, Harmondsworth 1977.
Austen, J., *Mansfield Park*, Harmondsworth 1972.
Austen, J., *Sense and Sensibility*, Londra 1962.
Balzac, Honoré de, *Père Goriot*, Paris 1968.
Barth, John, *Lost in the Funhouse*, Garden City, N. Y., 1968.
Beckett, Samuel, *Molloy. Malone Dies. The Unnamable*, Londra 1959.
Beckett, S., *Residua. Prosadichtungen in drei Sprachen*, Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt/M. 1970.
Bellow, Saul, *Herzog*, Harmondsworth 1965.
Broch, Hermann, *Der Tod des Vergil*, Zürich 1947.
Brontë, Charlotte, *Shirley*, Londra 1911.
Brontë, Emily, *Wuthering Heights*, Harmondsworth 1956.
Büchner, Georg, *Werke und Briefe*, ed. Fritz Bergemann, Wiesbaden 1958.
Butler, Samuel, *The Way of All Flesh*, Londra 1961.
Butor, Michel, *La Modification*, Paris 1973.
Camus, Albert, *L'Etranger*, Paris 1957.
Camus, A., *Tagebücher 1935-1951*, trad. de Guido G. Meister, Rowohlt Taschenbuch, Reinbek 1972.
Cary, Joyce, *Mister Johnson*, Londra 1947.
Cary, J., *A Prisoner of Grace*, Londra 1954.
Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Stuttgart 1964.
Chaucer, Geoffrey, *The Canterbury Tales*, în: *The Works of Geoffrey Chaucer*, ed. F.N. Robinson, Londra 1957.
Compton-Burnett, Ivy, *Men and Wives*, Londra 1931.
Compton-Burnett, I., *Mother and Son*, Londra 1955.
Conrad, Joseph, *Lord Jim. A Tale*, Harmondsworth 1962.
Conrad, J., „The Secret Sharer”, în: *Three Tales from Conrad*, ed. Douglas Brown, Londra 1960.
Conrad, J., *Under Western Eyes*, Londra 1963.
Conrad, J., *Youth. Heart of Darkness. The End of the Tether*, Everyman's Library, Londra 1967.

- Crane, Stephen, *The Red Badge of Courage. An Episode of the American Civil War*, The Modern Library, New York 1951.
- Defoe, Daniel, *Moll Flanders*, Everyman's Library, Londra 1963.
- Dickens, Charles, *Bleak House*, Harmondsworth 1974.
- Dickens, Ch., *The Christmas Books*, vol. 1, Harmondsworth 1975.
- Dickens, Ch., *David Copperfield*, Harmondsworth 1975.
- Dickens, Ch., *Dombey and Son*, Harmondsworth 1977.
- Dickens, Ch., *Great Expectations*, Harmondsworth 1955.
- Dickens, Ch., *Hard Times*, Harmondsworth 1975.
- Dickens, Ch., *Our Mutual Friend*, Harmondsworth 1975.
- Dickens, Ch., *The Mystery of Edwin Drood*, Londra 1972.
- Dickens, Ch., *The Old Curiosity Shop*, Londra 1966.
- Dickens, Ch., *The Posthumous Papers of the Pickwick Club*, Londra 1948.
- Döblin, Alfred, *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte von Franz Biberkopf*, dtv, München 1977.
- Dos Passos, John, *U.S.A.*, Boston 1963.
- Dostoievski, Feodor M., *Die Brüder Karamasoff*, Gütersloh 1957.
- Dostoievski, F.M., *Die Dämonen*, dtv, München 1977.
- Doyle, Arthur Conan, *Tales of Sherlock Holmes*, Washington 1932.
- Drabble, Margaret, *The Needle's Eye*, Harmondsworth 1973.
- Drabble, M., *The Waterfall*, Londra 1970.
- Edgeworth, Maria, *Letters of Julia and Caroline* (1795), în: *Tales and Novels*, vol. 3, New York 1967, 463-486.
- Eliot, George, *Middlemarch*, Londra 1963.
- Faulkner, William, *Absalom, Absalom!*, The Modern Library, New York 1951.
- Faulkner, W., *As I Lay Dying*, Harmondsworth 1972.
- Faulkner, W., „Honor”, în: *Collected Stories*, New York 1943.
- Faulkner, W. *The Sound and the Fury*, Harmondsworth 1964.
- Fielding, Henry, *The History of Tom Jones*, Londra 1966/67.
- Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Paris 1966.
- Fontane, Theodor, *Effi Briest*, în: *Sämtliche Werke*, vol. 7, München 1959.
- Forster, Edward Morgan, *A Passage to India*, Londra 1968.
- Fowles, John, *The French Lieutenant's Woman*, Signet Books, New York 1970.
- Frisch, Max, *Montauk. Eine Erzählung*, Frankfurt/M. 1975.
- Frisch, M., *Mein Name sei Gantenbein*, Frankfurt/M., 1964.
- Frisch, M., *Stiller. Roman*, Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt/M. 1975.

- Goethe, Johann Wolfgang von, *Die Leiden des jungen Werthers*, Berlin și Weimar 1974.
- Goethe, J.W. von, „Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des west-östlichen Divans”, în: *West-östlicher Divan*, dtv, München 1961, 121-254.
- Goethe, J.W. von, *Die Wahlverwandtschaften*, dtv, München 1963.
- Goethe, J.W. von, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Berlin și Weimar 1974.
- Gogol, Nikolai V., *Der Mantel und andere Erzählungen*, trad. de R. Fritze-Hanschmann, Insel Taschenbuch, Frankfurt/M. 1977.
- Golding, William, *Pincher Martin*, Londra 1956.
- Grass, Günter, *Die Blechtrommel*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt/M. 1963.
- Green, Henry, *Nothing*, Londra 1950.
- Greene, Graham, *Brighton Rock*, Londra 1947.
- Grimmelshausen, H.J. Chr. von, *Simplicissimus Teutsch*, Halle/Saale 1938.
- Handke, Peter, *Die linkshändige Frau. Erzählung*, Frankfurt/M. 1976.
- Hardy, Thomas, *The Return of the Native*, Londra 1961.
- Hardy, Th., *Tess of the D'Urbervilles*, Londra 1928.
- Hardy, Th., *The Woodlanders*, Londra 1958.
- Hawthorne, Nathaniel, „Egotism; or, The Bosom Serpent”, în: *The Complete Novels and Selected Tales of Nathaniel Hawthorne*, New York 1937, 1106-1115.
- Hemingway, Ernest, „Fifty Grand” und „The Killers”, în: *Men Without Women*, Harmondsworth 1955.
- Hemingway, E., „The Gambler, The Nun, and the Radio”, în: *The Short Stories of Ernest Hemingway*, New York 1953, 468-487.
- Hemingway, E., *A Moveable Feast*, Harmondsworth 1966.
- Henry, O., „The Marionettes”, în: *The Complete Works*, vol. 2, Garden City, N.Y., 1953.
- Hesse, Hermann, *Der Steppenwolf*, în: *Gesammelte Dichtungen*, vol. 4, Frankfurt/M. 1952.
- Hoffmann, Heinrich, *Der Struwwelpeter*, Frankfurter Originalausgabe, f.a.
- James, Henry, *The Ambassadors*, New York 1948.
- James, H., *The Art of the Novel. Critical Prefaces*, ed. Richard P. Blackmur, New York 1950.
- James, H., *The Complete Tales of Henry James*, ed. Leon Edel, Londra 1963.
- James, H., *The Notebooks of Henry James*, ed. F.O. Matthiessen și K.B. Murdock, New York 1947.

- Johnson, Uwe, *Das dritte Buch über Achim. Roman*, Frankfurt/M. 1961.
- Joyce, James, *Dubliners*, Harmondsworth 1974.
- Joyce, J., *The Dubliners, Text, Criticism, and Notes*, ed. R. Scholes și A. W. Litz, New York 1969.
- Joyce, J., *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Harmondsworth 1963.
- Joyce, J., *Stephen Hero*, Londra 1969.
- Joyce, J., *Ulysses*, Harmondsworth 1969.
- Kafka, Franz, *Der Prozeß*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt/M. 1970.
- Kafka, F., *Das Schloß*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt/M. 1974.
- Kafka, F., *Die Verwandlung. Erzählung*, Wiesbaden 1958.
- Keller, Gottfried, *Der grüne Heinrich*, 2 vol., Stuttgart 1912.
- Keller, G., *Die Leute von Seldwyla*, Basel 1942.
- Kesey, Ken, *One Flew Over The Cuckoo's Nest* (1962), Londra 1976.
- Kleist, Heinrich von, *Sämtliche Werke*, Leipzig 1883.
- Lawrence, David Herbert, *Lady Chatterley's Lover*, Londra 1960.
- Lawrence, D.H., *The Rainbow*, Londra 1961.
- Lawrence, D.H., *Sons and Lovers*, New York 1968.
- Lawrence, D.H., „The Spirit of Place”, în: *Studies in Classic American Literature*, New York 1969, 1-8.
- Lawrence, D.H., *Women in Love*, Harmondsworth 1973.
- Lenz, Siegfried, *Deutschstunde*, dtv, München 1977.
- Lessing, Doris, *The Golden Notebook*, New York 1972.
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Laokoon*, Zürich 1965.
- Mann, Thomas, *Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, Frankfurt/M. 1955.
- Mann, Th., *Die Buddenbrooks*, Berlin 1930.
- Mann, Th., *Doktor Faustus*, Frankfurt/M. 1960.
- Mann, Th., *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans*, Amsterdam 1949.
- Mann, Th., *Der Erwählte*, Frankfurt/M. 1951.
- Mann, Th., *Der Tod in Venedig und andere Erzählungen*, Frankfurt/M. 1954.
- Mann, Th., „Tristan”, în: *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt/M. 1963.
- Mann, Th., *Der Zauberberg*, Frankfurt/M. 1960.
- Mansfield, Katherine, *The Garden Party and Other Stories*, Harmondsworth 1976.
- Maugham, W. Somerset, *Cakes and Ale*, Harmondsworth 1963.
- Maugham, W. S., „The Force of Circumstance”, în: *The Complete Short Stories of W. Somerset Maugham*, vol. 1, Londra ș.a. 1963, 481-505.

- Melville, Herman, *Moby-Dick*, Rinehart Edition, New York 1952.
- Mitchell, Julian, *The Undiscovered Country*, Londra 1968.
- Murdoch, Iris, *The Black Prince*, Harmondsworth 1977.
- Murdoch, I., *The Italian Girl*, Londra 1964.
- Murdoch, I., *Under the Net*, Londra 1954.
- Musil, Robert, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Hamburg 1958.
- Nashe, Thomas, *The Unfortunate Traveller*, Elizabethan Fiction, ed. R.Ashley & M. Moseley, New York 1953.
- O'Brien, Flann, *At Swim-Two-Birds* (1939), Harmondsworth 1960.
- Orwell, George, *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, vol. 4, Harmondsworth 1970.
- Paltock, Robert, *The Life and Adventures of Peter Wilkins* (1750), Londra 1973.
- Pater, Walter, *Marius the Epicurean*, Londra 1939.
- Platon, *Der Staat*, trad. de Karl Vretska, vol. 3, Stuttgart 1958.
- Porter, Katherine Anne, *The Collected Stories of Katherine Anne Porter*, New York 1965.
- Rabelais, François, *Pantagruel*, Paris 1955.
- Richardson, Dorothy, *Pilgrimage*, Londra 1915.
- Richardson, Samuel, *The History of Clarissa Harlowe*, Everyman's Library, Londra 1932.
- Richardson, S., *Pamela or, Virtue Rewarded*, Londra 1801; *Pamela*, Everyman's Library, Londra 1955.
- Richardson, S., „Prefață” la *Clarissa Harlowe*, Everyman's Library, Londra 1932.
- Richter, Johann Paul Friedrich, (Jean Paul), *Flegeljahre*, Berlin 1841.
- Richter, J.P., (Jean Paul), *Siebenkäs*, Berlin 1841.
- Robbe-Grillet, Alain, *Die Jalousie oder die Eifersucht*, trad. de Elmar Tophoven, Stuttgart 1959.
- Robbe-Grillet, A., *Le Voyeur*, Paris 1955.
- Salinger, J.D., *The Catcher in the Rye*, Harmondsworth 1958.
- Sarraute, Nathalie, *Le Planétarium*, Paris 1959.
- Sartre, Jean-Paul, *La Nausee*, Paris 1948.
- Schnitzler, Arthur, „Fräulein Else”, în: *Die Erzählenden Schriften*, vol.2, Frankfurt/M. 1970, 324-381.
- Schnitzler, A., *Leutnant Gustl und andere Erzählungen*, în: *Ausgewählte Werke*, vol.2, Frankfurt/M. 1962.
- Scott, Sir Walter, *Ivanhoe*, Londra 1960.
- Shakespeare, William, *Love's Labour's Lost*, ed. R. David, The Arden Edition, Londra 1956.
- Smollett, Tobias, *The Adventures of Peregrine Pickle*, ed. James L. Clifford, Londra 1964.

- Spark, Muriel, *The Prime of Miss Jean Brodie*, Harmondsworth 1974.
- Steinbeck, John, *The Pearl*, New York 1957.
- Sterne, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, ed. J. A. Work, New York 1940.
- Stifter, Adalbert, *Nachsommer*, Augsburg 1954.
- Storm, Theodor, *Der Schimmelreiter*, în: *Werke*, vol. 4, Frankfurt/M. 1967.
- Swift, Jonathan, *Gulliver's Travels*, Everyman's Library, Londra 1960.
- Thackeray, William Makepeace, *Henry Esmond* (1852), Harmondsworth 1972.
- Thackeray, W.M., *The History of Pendennis*, Leipzig 1849-1850.
- Thackeray, W.M., *The Memoirs of Barry Lyndon, Esq., Written by Himself*, Londra 1844.
- Thackeray, W.M., *The Newcomes*, Leipzig 1855.
- Thackeray, W.M., *Vanity Fair*, Harmondsworth 1968.
- Tolstoi, Lev N., *Anna Karenina*, trad. de Leomare Seidler, Klagenfurt, f. a.
- Tolstoi, L.N., *Krieg und Frieden*, München 1956.
- Tolstoi, L. N., *Der Tod des Iwan Iljitsch. Familienglück*, Wiesbaden, f.a.
- Trollope, Anthony, *Barchester Towers*, New York 1963.
- Trollope, A., *Phineas Finn*, Londra 1973.
- Twain, Mark, *The Adventures of Huckleberry Finn*, New York 1957.
- Vonnegut, Kurt, Jr., *A Breakfast of Champions*, New York 1973.
- Vonnegut, K., Jr., *Slaughterhouse - Five, or the Children's Crusade*, New York 1969.
- Warren, Robert Penn, *All the King's Men*, New York 1964.
- Wells, H. G., „The Country of the Blind”, în: *The Short Stories of H. G. Wells*, Londra 1927.
- Werfel, Franz, *Das Lied von Bernadette*, Stockholm 1942.
- Wieland, Christoph Martin, *Agathon*, Berlin 1937.
- Woolf, Virginia, *Mrs Dalloway*, Harmondsworth 1975.
- Woolf, V., *To the Lighthouse*, Londra 1932.
- Wordsworth, William, *The Prelude*, în: *The Poetical Works of W. Wordsworth*, Oxford Standard Authors, Londra 1956.

II. Bibliografie critică și teoretică

- Allott, Miriam, *Novelists on the Novel*, Londra 1959.
- Anderegg, Johannes, *Fiktion und Kommunikation: Ein Beitrag zur Theorie der Prosa* (1973), Göttingen ²1977.

- Anderegg, J., *Leseübungen*, Gottingen 1970.
- Anderegg, J., *Literaturwissenschaftliche Stiltheorie*, Göttingen 1977.
- Austin, John, *How to Do Things With Words* (1955), New York 1962.
- Bahtin, Mihail M., *Die Ästhetik des Wortes*, ed. R. Gräbel, Frankfurt/M 1979.
- Backus, Joseph M., „ ‚He came into her line of vision walking backward'. Nonsequential Sequence-Signals in Short Story Openings”, *Language Learning* 15 (1965), 67-83.
- Bal, Mieke, „Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit”, *Poétique* 29 (1977), 107-127.
- Baur, Uwe, „Musils Novelle ‚Die Amsel’ ”, in: *Vom ‚Törless’ zum ‚Mann ohne Eigenschaften’*, ed. U. Baur și D. Goltschnigg, München și Salzburg 1973, 237-292.
- Beach, Joseph Warren, *The Twentieth-Century Novel: Studies in Technique*, New York 1932.
- Benveniste, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris 1966.
- Bergonzi, Bernard, *The Situation of the Novel*, Harmondsworth 1972.
- Bisanz, Adam J., „Linearität versus Simultaneität im narrativen Zeit-Raum-Gefüge. Ein methodisches Problem und die medialen Grenzen der modernen Erzählstruktur”, in: *Erzählforschung* 1, ed. W. Haubrichs, Göttingen 1976, 184-223.
- Boege, Fred W., „Point of View in Dickens”, *PMLA* 65 (1950), 90-105.
- Bonheim, Helmut, „Mode Markers in the American Short Story”, in: *Proceedings of the Fourth International Congress of Applied Linguistics*, Stuttgart 1976, 541-550.
- Bonheim, H., „Theory of Narrative Modes”, *Semiotica* 14 (1975), 329-334.
- Boost, Karl, *Neue Untersuchungen zum Wesen und zur Struktur des deutschen Satzes*, Berlin 1955.
- Booth, Wayne C., „Distance and Point of View”, *Essays in Criticism* 11 (1961), 60-79.
- Booth, W. C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1961.
- Botheroyd, P. F., *ich und er. First and Third Person Self-Reference and Problems of Identity in Three Contemporary German-Language Novels*, Den Haag și Paris 1976.
- Bremond, Claude, *Logique du récit*, Paris 1973.
- Bronzwaer, W. J. M., *Tense in the Novel. An Investigation of Some Potentialities of Linguistic Criticism*, Groningen 1970.
- Brooks, Cleanth și R. P. Warren, *Understanding Fiction*, New York 1943.
- Bühler, Karl, *Sprachtheorie* (1934), Stuttgart²1965.

- Bühler, Willi, *Die „Erlebte Rede“ im englischen Roman. Ihre Vorstufen und ihre Ausbildung im Werke Jane Austens*, Zürich și Leipzig 1937.
- Bulhof, Francis, *Transpersonalismus und Synchronizing. Wiederholung als Strukturelement in Thomas Manns „Zauberberg“*, Groningen 1966.
- Cary, Joyce, *Art and Reality*, Cambridge 1958.
- Casparis, Christian Paul, *Tense Without Time. The Present Tense in Narration*, Berna 1975.
- Cazamian, Louis, *The Social Novel in England 1830-1850*, Londra și Boston 1973.
- Cerny, Lothar, *Erinnerung bei Dickens*, Amsterdam 1975.
- Chatman, Seymour, *The Later Style of Henry James*, Oxford 1972.
- Chatman, S., *Linguistics and Literature. An Introduction to Literary Stylistics*, Londra 1973.
- Chatman, S. (ed.), *Literary Style. A Symposium*, Londra și New York 1971.
- Chatman, S., *Story and Discourse*, Princeton, N.J., 1978.
- Chatman, S., „The Structure of Narrative Transmission”, în: *Style and Structure in Literature: Essays in the New Stylistics*, ed. Roger Fowler, Oxford 1975, 213-257.
- Clemen, Wolfgang, *Shakespeares Bilder. Ihre Entwicklung und ihre Funktionen im dramatischen Werk*, Bonn 1936.
- Clissmann, Anne, *Flann O'Brien. A Critical Introduction to His Writings*, Dublin 1975.
- Cohn, Dorrit, „The Encirclement of Narrative, On Franz Stanzel's *Theorie des Erzählens*”, *Poetics Today* 2 (1981), 157-182.
- Cohn, D., „Erlebte Rede im Ich-Roman”, *GRM*, N. F. 19 (1969), 303-313.
- Cohn, D., „K. enters *The Castle*: On the Change of Person in Kafka's Manuscript”, *Euphorion* 62 (1968), 28-45.
- Cohn, D., „Narrated Monologue: Definition of a Fictional Style”, *Comparative Literature* 18 (1966), 97-112.
- Cohn, D., *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, N. J., 1978.
- Collins, Philip, *A Critical Commentary on „Bleak House“*, Londra 1971.
- Doležel, Lubomír, *Narrative Modes in Czech Literature*, Toronto 1973.
- Doležel, L., „Toward a Structural Theory of Content in Prose Fiction”, în: *Literary Style. A Symposium*, ed. S. Chatman, Londra și New York 1971, 95-110.

- Doležel, L., „The Typology of the Narrator: Point of View in Fiction”, în: *To Honor Roman Jakobson*, Den Haag, 1967, vol. 1, 541-552, trad. în limba germană: „Die Typologie des Erzählers: ‚Erzählsituationen‘ (‘Point of View’) in der Dichtung”, în: Jens Ihwe (ed.), *Literaturwissenschaft und Linguistik*, Frankfurt/Main 1972, vol. 3, 376-392, și în: B. Hillebrand (ed.), *Zur Struktur des Romans*, Darmstadt 1978, 370-387.
- Dubois, Jacques et al., *Allgemeine Rhetorik* (1970), trad. de Armin Schütz, München 1974.
- Edel, Leon, „Novel and Camera”, în: *The Theory of the Novel. New Essays*, ed. J. Halperin, New York 1974, 177-188.
- Eichenbaum, Boris, „Die Illusion des ‚Skaz‘ ”, în: *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, ed. Jurij Striedter, München 1971, 161-167.
- Fabian, Bernhard, „Laurence Sterne: *Tristram Shandy*”, în: *Der Englische Roman*, ed. F. K. Stanzel, Düsseldorf 1969, vol. 1, 232-269.
- Fietz, Lothar, „Möglichkeiten und Grenzen einer Deutung von Kafkas Schloß-Roman”, *DVjs* 37 (1963), 71-77.
- Fischer, Therese, *Bewußtseinsdarstellung im Werk von James Joyce. Von „Dubliners” zu „Ulysses”*, Frankfurt/M. 1973.
- Fischer-Seidel, Th., „Charakter als Mimesis und Rhetorik. Bewußtseinsdarstellung in Joyces *Ulysses*”, în: *James Joyces „Ulysses”. Neuere deutsche Aufsätze*, ed. Th. Fischer-Seidel, Frankfurt/M. 1977, 309-343.
- Fischer-Seidel, Th. (ed.), *James Joyces „Ulysses”. Neuere deutsche Aufsätze*, Frankfurt/M. 1977.
- Forster, Edward Morgan, *Aspects of the Novel*, New York 1927.
- Forstreuter, Kurt, *Die deutsche Ich-Erzählung. Eine Studie zu ihrer Geschichte und Technik*, Berlin 1924.
- Fowler, Roger, *Linguistics and the Novel*, Londra 1977.
- Fowler, R. (ed.), *Style and Structure in Literature: Essays in the New Stylistics*, Oxford 1975.
- Frey, John R., „Author-Intrusion in the Narrative: German Theory and Some Modern Examples”, *Germanic Review* 23 (1948), 274-289.
- Friedemann, Käte, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, reed. Darmstadt 1965.
- Friedman, Melvin, *Stream of Consciousness: A Study in Literary Method*, New Haven 1955.
- Friedman, Norman, „Point of View in Fiction. The Development of a Critical Concept”, *PMLA* 70 (1955), 1160-1184.
- Fries, Charles C., *The Structure of English*, New York 1952.

- Füger, Wilhelm, „Das Nichtwissen des Erzählers in Fieldings *Joseph Andrews*”, *Poetica* 10 (1978), 188-216.
- Füger, W., „Zur Tiefenstruktur des Narrativen. Prolegomena zu einer generativen 'Grammatik' des Erzählens”, *Poetica* 5 (1972), 268-292.
- Funke, Otto, „Zur ‚Erlebten Rede‘ bei Galsworthy”, *Englische Studien* 64 (1929), 450-474.
- Genette, Gérard, *Narrative Discourse (Figures III)*, trad. Jane E. Lewis, Ithaca, N.Y., 1980.
- Goldknopf, David, *The Life of the Novel*, Chicago 1972.
- Gombrich, E. H., *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (1960), Londra ³1968.
- Graevenitz, Gerhart von, *Die Setzung des Subjekts*, Tübingen 1973.
- Graham, Kenneth, *Criticism of Fiction in England 1865-1900*, Oxford 1965.
- Grimm, Reinhold (ed.), *Deutsche Romantheorien: Beiträge zu einer historischen Poetik des Romans in Deutschland*, Frankfurt/M. 1968.
- Gülich, Elisabeth, „Ansätze zu einer kommunikationsorientierten Erzähltextanalyse”, în: *Erzählforschung I*, ed. W. Haubrichs, Göttingen 1976, 224-256.
- Gülich, E., „Erzähltextanalyse (Narrativik)”, *Linguistik und Didaktik* 15 (1973), 325-328.
- Günther, Werner, *Probleme der Rededarstellung. Untersuchungen zur direkten, indirekten und erlebten Rede im Deutschen, Französischen und Italienischen*, Marburg 1928.
- Habermas, Jürgen, „Der Universalitätsanspruch der Hermeneutik”, în: *Hermeneutik und Ideologiekritik*, ed. J. Habermas, D. Henrich și J. Taubes, Frankfurt/M. 1971, 120-159.
- Habicht, Werner și I. Schabert (ed.), *Sympathie lenkung in den Dramen Shakespeares*, München 1978.
- Halperin, John (ed.), *The Theory of the Novel. New Essays*, New York 1974.
- Halpern, Daniel și John Fowles, „A Sort of Exile in Lyme Regis”, *London Magazine*, martie 1971, 34-46.
- Hamburger, Käte, *Die Logik der Dichtung* (1957), Stuttgart ²1968.
- Hamburger, K., „Noch einmal: Vom Erzählen”, *Euphorion* 59 (1965), 46-71.
- Hardy, Barbara, *The Appropriate Form: An Essay on the Novel*, Londra 1964.
- Hardy, B., *The Novels of George Eliot*, Londra ²1963.
- Harvey, W. J., *The Art of George Eliot*, Londra 1961.

- Harvey, W. J., *Character and the Novel*, Londra 1970.
- Harweg, Roland, „Präsuppositionen und Rekonstruktion. Zur Erzählsituation in Thomas Manns *Tristan* aus textlinguistischer Sicht“, in: *Textgrammatik*, ed. Schecker și Wunderli, Tübingen 1975, 166-185.
- Harweg, R., *Pronomina und Textkonstitution*, München 1968.
- Haubrichs, Wolfgang (ed.), *Erzählforschung 1*, LiLi Beiheft 4, Göttingen 1976.
- Haubrichs, W. (ed.), *Erzählforschung 2*, LiLi Beiheft 6, Göttingen 1977.
- Hempfer, Klaus, *Gattungstheorie*, München 1973.
- Hendrick, Leo, *Henry James: The Late and Early Styles*, Univ. of Michigan Diss. 1953.
- Hendricks, William O., „The Structural Study of Narration: Sample Analysis“ *Poetics* 3 (1972), 100-123.
- Henning, Margit, *Die Ich-Form und ihre Funktion in Thomas Manns „Doktor Faustus“ und in der deutschen Literatur der Gegenwart*, Tübingen 1966.
- Hernadi, Paul, *Beyond Genre. New Directions in Literary Classification*, Ithaca și Londra 1972.
- Heselhaus, Clemens, „Grimmelshausen, *Der abenteuerliche Simplicissimus*“, in: *Der deutsche Roman*, ed. B.v.Wiese, vol. 1; Düsseldorf 1963.
- Hillebrand, Bruno (ed.), *Zur Struktur des Romans*, Darmstadt 1978.
- Hönnighausen, Lothar, „Maske und Perspektive. Weltanschauliche Voraussetzungen des perspektivischen Erzählens“, *GRM*, N.F. 26 (1976), 287-307.
- Hoffmann, Gerhard, *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit*, Stuttgart 1978.
- Hoffmeister, Werner, *Studien zur erlebten Rede bei Thomas Mann und Robert Musil*, Londra/Den Haag/Paris 1965.
- Holthusen, J., „Erzählung und auktorialer Kommentar im modernen russischen Roman“, *Welt der Slaven* 8 (1963), 252-267.
- Hough, Graham, „Narrative and Dialogue in Jane Austen“, *Critical Quarterly* 12 (1970), 201-229.
- Huxley, Aldous, *The Doors of Perception*, Harmondsworth 1963.
- Ihwe, Jens, „On the Foundations of a General Theory of Narrative Structure“, *Poetics* 3 (1972), 5-14.
- Ingarden, Roman, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Tübingen 1968.
- Ingarden, R., „Konkretisation und Rekonstruktion“, in: *Rezeptionsästhetik*, ed. R. Warning, München 1975, 42-70.

- Ingarden, R., *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen 1972.
- Iser, Wolfgang, *Der Akt des Lesens*, München 1976.
- Iser, W., *Der implizite Leser*, München 1972.
- Jakobson, Dan, „Muffled Majesty”, *Times Literary Supplement*, Oct. 26, 1967, 1007.
- Jakobson, Roman, *Fundamentals of Language*, Den Haag 1956.
- James, Henry, *The Art of the Novel. Critical Prefaces*, ed. Richard P. Blackmur, New York 1950.
- Janik, Dieter, *Die Kommunikationsstruktur des Erzählwerkes. Ein semiologisches Modell*, Bebenhausen 1973.
- Jauss, Hans Robert, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Konstanz 1967.
- Jauss, H. R. (ed.), *Nachahmung und Illusion*, München 1969.
- Jens, W., *Deutsche Literaturgeschichte der Gegenwart*, München 1961.
- Jinks, William, *The Celluloid Literature. Film in the Humanities*, Beverly Hills 1974.
- Kanzog, Klaus, *Erzählstrategie*, Heidelberg 1976.
- Karpf, Fritz, „Die erlebte Rede im Englischen”, *Anglia* 45 (1933), 225-276.
- Karrer, Wolfgang și Eberhard Kreutzer, *Daten der englischen und amerikanischen Literatur von 1890 bis zur Gegenwart*, München 1973.
- Kayser, Wolfgang, „Entstehung und Krise des modernen Romans”, *DVjs* 28 (1954), 417-474; reeditare: Stuttgart ²1955.
- Kayser, W., *Die Vortragsreise. Studien zur Literatur*, Bern 1958.
- Kayser, W., „Wer erzählt den Roman?”, în: *Zur Poetik des Romans*, ed. V. Klotz, Darmstadt 1965, 197-216.
- Kenner, Hugh, *Samuel Beckett. A Critical Study*, Londra 1962.
- Kimpel, Dieter și Conrad Wiedemann, *Theorie und Technik des Romans im 17. und 18. Jahrhundert*, 2 vol., Tübingen 1970.
- Kindlers Literaturlexikon* (1964), Zürich 1965.
- Kincaid-Weekes, Mark și Ian Gregor, *William Golding, a critical study*, Londra 1967.
- Kleszczewski, R., „Erzähler und ‚Geist der Erzählung‘. Diskussion einer Theorie Wolfgang Kayzers und Bemerkungen zu Formen der Ironie bei Th. Mann”, *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen* 210 (1973), 126-131.
- Klotz, Volker (ed.), *Zur Poetik des Romans*, Darmstadt 1965.
- Kudszus, Winfried, „Erzählperspektive und Erzählgeschehen in Kafkas ‚Prozeß‘”, *DVjs* 44 (1970), 306-317.

- Kuhn, Thomas S., *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, Frankfurt/M. 1967.
- Kunz, Josef, *Die deutsche Novelle im 20. Jahrhundert*, Berlin 1977.
- Kunze, Christoph, *Die Erzählperspektive in den Romanen Alain Robbe-Grillet*, Disertație Regensburg 1975.
- Lachmann, Renate, „Die ‚Verfremdung‘ und das ‚Neue Sehen‘ bei Viktor Sklovskij“, *Poetica* 3 (1970), 226-249.
- Lämmert, Eberhard, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart 1955.
- Lämmert, E. (ed.), *Romantheorie: Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880*, Köln 1975.
- Lamb, Charles și Mary, *Tales from Shakespeare*, ed. A. Hämel - Würzburg, Viena 1926.
- Langer, Susanne, *Feeling and Form: A Theory of Art Developed From ‚Philosophy in a New Key‘*, Londra ⁴1967.
- Lass, Abraham H. (ed.), *A Student's Guide to 50 British Novels*, New York 1966.
- Leibfried, Erwin, *Kritische Wissenschaft vom Text. Manipulation, Reflexion, transparente Poetologie* (1970), Stuttgart ²1972.
- Lester, John A., Jr., „Thackeray's Narrative Technique“, *PMLA* 69 (1954), 392-409.
- Lévi-Strauss, Claude, *The Savage Mind*, Chicago 1966.
- Lewandowski, Theodor, *Linguistisches Wörterbuch*, Heidelberg 1975.
- Link, Jürgen, *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. Eine programmierte Einführung auf strukturalistischer Basis*, München 1974.
- Litz, A. Walton, *Jane Austen: A Study of Her Artistic Development*, Londra 1965.
- Lockemann, Wolfgang, „Zur Lage der Erzählforschung“, *GRM*, N.F. 15 (1965), 63-84.
- Lodge, David, *The Novelist at the Crossroads and Other Essays on Fiction and Criticism*, Londra 1971.
- Loofbourow, John, *Thackeray and the Form of Fiction*, Princeton, N.J., 1964.
- Lotman, Iuri, *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972.
- Lubbock, Percy, *The Craft of Fiction*, New York 1947.
- Ludwig, Otto, „Formen der Erzählung“, în: *Epische Studien. Gesammelte Schriften*, ed. A. Stern, Leipzig 1891, vol. 6.
- Ludwig, Otto, „Thesen zu den Tempora im Deutschen“, *Zeitschrift für deutsche Philologie* 91 (1972), 58-81.
- McLuhan, Herbert Marshall, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto și Londra 1962.

- Markus, Manfred, *Tempus und Aspekt. Zur Funktion von Präsens, Präteritum und Perfekt im Englischen und Deutschen*, München 1977.
- Meindl, Dieter, „Zur Renaissance des amerikanischen Ich-Romans in den fünfziger Jahren”, *Jahrbuch für Amerikastudien* 19 (1974), 201-218.
- Meixner, Horst, „Filmische Literatur und literarisierter Film”, în: *Literaturwissenschaft - Medienwissenschaft*, ed. Helmut Kreuzer, Heidelberg 1977, 32-43.
- Moffet, J. și K.R. McElheny, *Points of View. An Anthology of Short Stories*, New York și Londra 1966.
- Morrison, Sister Kristin, „James's and Lubbock's Differing Points of View”, *Nineteenth-Century Fiction* 16 (1961), 245-55.
- Morrisette, Bruce, „The Evolution of Narrative Viewpoint in Robbe-Grillet”, *Novel. A Forum on Fiction* 1 (1967), 24-33.
- Müller, Wolfgang, „Gefühlsdarstellung bei Jane Austen”, *Sprachkunst* 8 (1977), 87-103.
- Mukařovský, Jan, „Standard Language and Poetic Language”, în: *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*, ed. Paul L. Garvin, Georgetown³ 1964, 17-30.
- Neubert, Albrecht, *Die Stilformen der „Erlebten Rede” im neueren englischen Roman*, Halle/Saale 1957.
- Neuhaus, Volker, *Typen multiperspektivischen Erzählens*, Köln 1971.
- Ornstein, Robert, *The Psychology of Consciousness*, San Francisco 1972.
- Partlow, R.B., Jr., „The Moving I: A Study of the Point of View in *Great Expectations*”, *College English* 23 (1961), 122-131.
- Pascal, Roy, *The Dual Voice: Free indirect speech and its functioning in the nineteenth-century European novel*, Manchester 1977.
- Pascal, R., „Tense and Novel”, *Modern Language Review* 57 (1962), 1-11.
- Peper, Jürgen, „Über transzendente Strukturen im Erzählen”, *Sprache im technischen Zeitalter* 34 (1970), 136-157.
- Petersen, Jürgen H., „Kategorien des Erzählens. Zur systematischen Deskription epischer Texte”, *Poetica* 9 (1977), 167-195.
- Petsch, Robert, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, Halle/Saale 1934.
- Pike, Kenneth L., *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*, Glendale 1954.
- Pinion, F.B., *A Jane Austen Companion*, Londra 1973.
- Pouillon, Jean, *Temps et roman*, Paris 1946.
- Propp, Vladimir, *Morphology of the Folktale*, Austin² 1968.
- Ray, Gordon N., *Thackeray: The Uses of Adversity*, Londra 1955.

- Reclams Romanführer, Stuttgart ⁵1974.
- Reinhold, Heinz, *Der englische Roman des 19. Jahrhunderts*, Düsseldorf 1976.
- Ricardou, Jean, „Nouveau Roman, Tel Quel”, *Poétique* 1 (1970), 433-454.
- Richardson, Samuel, „Preface” la *Clarissa Harlowe*, Londra 1932 (Everyman's Library).
- Riehle, Wolfgang, „Coriolanus: Die Gebärde als sympathielenkendes Element”, în: *Sympathielenkung in den Dramen Shakespeares*, ed. W. Habicht și I. Schabert, München 1978, 132-141.
- Riffaterre, Michael, *Strukturele Stilistik*, München 1973.
- Rolph, C.H. (ed.), *The Trial of Lady Chatterley: Regina vs. Penguin Books Limited*, Harmondsworth 1961.
- Romberg, Bertil, *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*, Stockholm 1962.
- Rossum-Guyon, Françoise van, *Critique du roman*, Paris 1970.
- Rossum-Guyon, F. van, „Point de vue ou perspective narrative”, *Poétique* 1 (1970), 476-497.
- Saussure, Ferdinand de, *Grundlagen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, (1916), Berlin ²1967.
- Schanze, Helmut, *Medienkunde für Literaturwissenschaftler*, München 1974.
- Scheerer, Thomas M. și Markus Winkler, „Zum Versuch einer Erzählgrammatik bei Claude Bremond”, *Poetica* 8 (1976), 1-24.
- Schmid, Wolf, „Zur Erzähltechnik und Bewußtseinsdarstellung in Dostoevskijs ‚Večnij muž‘”, *Welt der Slaven* 13 (1968), 294-306.
- Schober, Wolfgang Heinz, *Erzähltechniken in Romanen. Eine Untersuchung erzähltechnischer Probleme in zeitgenössischen deutschen Romanen*, Wiesbaden 1975.
- Scholes, Robert, *Structuralism in Literature*, New Haven 1974.
- Scholes, R. și R. Kellogg, *The Nature of Narrative*, Londra 1971.
- Schulte-Sasse, J. și R. Werner, *Einführung in die Literaturwissenschaft*, München 1977.
- Sebeok, Thomas A. (ed.), *The Tell-Tale Sign. A Survey of Semiotics*, Lisse (Olanda) 1957.
- Seidler, Herbert, *Die Dichtung. Wesen, Form, Dasein*, Stuttgart 1965.
- Šklovski, Viktor, *Theorie der Prosa*, Frankfurt/M. 1966.
- Sokel, Walter H., „Das Verhältnis der Erzählperspektive zum Erzählgeschehen und Sinngehalt in ‚Vor dem Gesetz‘, ‚Schakale und Araber‘ und ‚Der Prozeß‘”, *Zeitschrift für deutsche Philologie* 86 (1967), 267-300.

- Spencer, Theodore, „Introduction to the First Edition”, în: *Stephen Hero*, ed. J. Slocum și H. Cahoon, Londra (1944), 1969, 13-24.
- Spielhagen, Friedrich, *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*, Göttingen 1967.
- Spielhagen, F., „Der Ich-Roman”, în: *Zur Poetik des Romans*, ed. Volker Klotz, Darmstadt 1965, 66-161.
- Spitzer, Leo, „Sprachmischung als Stilmittel und als Ausdruck der Klangphantasie”, *GRM* 11 (1923), 193-216.
- Spitzer, L., *Stilstudien II*, München 1928.
- Spranger, Eduard, „Der psychologische Perspektivismus im Roman”, republicat în: *Zur Poetik des Romans*, ed. V. Klotz, Darmstadt 1965, 217-238.
- Spurgeon, C., *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us* (1953), Cambridge, Mass., 1961.
- Staffhorst, Albrecht, *Die Subjekt-Objekt-Struktur. Ein Beitrag zur Erzähltheorie*, Stuttgart 1979.
- Stang, R., *The Theory of the Novel in England, 1850-1870*, New York 1959.
- Stanzel, F. K. (ed.), *Der englische Roman*, 2 vol., Düsseldorf 1969.
- Stanzel, F. K., „Episches Präteritum, erlebte Rede, historisches Präsens”, *DVjs* 33 (1959), 1-12; republicat în: *Zur Poetik des Romans*, ed. V. Klotz, Darmstadt 1965, 319-338.
- Stanzel, F. K., „Gedanken zur Poetik des Romans”, în: *Der englische Roman*, ed. F.K Stanzel, Düsseldorf 1969, vol. 1, 9-20.
- Stanzel, F. K., „Innenwelt. Ein Darstellungsproblem des englischen Romans”, *GRM*, N.F. 12 (1962), 273-286.
- Stanzel, F. K., „Die Komplementärgeschichte. Entwurf zu einer leserorientierten Romantheorie”, în: *Erzählforschung* 2, ed. Wolfgang Haubrichs, Göttingen 1977, 240-259.
- Stanzel, F. K., „Zur Konstituierung der typischen Erzählsituationen”, în: *Zur Struktur des Romans*, ed. B. Hillebrand, Darmstadt 1978, 558-576.
- Stanzel, F. K., „Die Personalisierung des Erzählaktes im *Ulysses*”, în: *James Joyces „Ulysses”. Neuere deutsche Aufsätze*, ed. Th. Fischer-Seidel, Frankfurt/M. 1977, 284-308.
- Stanzel, F. K., „Second Thoughts on Narrative Situations in the Novel: Towards a 'Grammar of Fiction'“, *Novel. A Forum on Fiction* 11 (1978), 247-264.
- Stanzel, F. K., „Thomas Nashe: *The Unfortunate Traveller*”, în: *Der englische Roman*, ed. F. K. Stanzel, Düsseldorf 1969, vol. 1, 54-84.

- Stanzel, F. K., „*Tom Jones und Tristram Shandy*”, în: *Henry Fielding und der englische Roman des 18. Jahrhunderts*, ed. W. Iser, Darmstadt 1972, 437-473.
- Stanzel, F. K., „*Tristram Shandy und die Klimatheorie*”, *GRM*, N.F. 21 (1971), 16-28.
- Stanzel, F. K., *Typische Formen des Romans*, Göttingen 1979.
- Stanzel, F. K., *Die typischen Erzählsituationen im Roman. Dargestellt an „Tom Jones”, „Moby-Dick”, „The Ambassadors”, „Ulysses” u.a.*, Viena și Stuttgart 1955.
- Stanzel, F. K., „Die typischen Formen des englischen Romans und ihre Entstehung im 18. Jahrhundert”, în: *Stil- und Formprobleme in der Literatur*, ed. Paul Böckmann, Heidelberg 1959.
- Steinberg, Günter, *Erlebte Rede. Ihre Eigenart und ihre Formen in neuerer deutscher, französischer und englischer Erzählliteratur*, Göttingen 1971.
- Steiner, G., „A Preface to *Middlemarch*”, *Nineteenth-Century Fiction* 9 (1955), 262-279.
- Stierle, Karlheinz, „Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte”, în: *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, ed. R. Koselleck și W.-D. Stempel, *Poetik und Hermeneutik* 5, München 1973, 530-534; republicat în: K. Stierle, *Text als Handlung*, München 1975, 49-55.
- Stierle, K., *Text als Handlung. Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft*, München 1975.
- Storms, Godfrid, *The Origin and the Functions of the Definite Article in English*, Amsterdam 1961. Sutherland, James, *Thackeray at Work*, Londra 1974.
- Tanner, Tony, „Introduction” la *Sense and Sensibility*, Harmondsworth 1974, 7-34.
- Tetzeli von Rosador, Kurt, „Charles Dickens: *Great Expectations*. Das Ende eines Ich-Romans”, *Die Neueren Sprachen*, N.F. 18 (1969), 399-408.
- Tillotson, Geoffrey, *Thackeray the Novelist*, Cambridge 1954.
- Tillotson, Kathleen, *The Novel of the 1840s*, Oxford 1954.
- Titunik, Irwin R., „Das Problem des ‚skaz‘. Kritik und Theorie”, în: *Erzählforschung* 2, ed. Wolfgang Haubrichs, Göttingen 1977, 114-140.
- Todorov, Tzvetan, „Les Catégories du récit littéraire”, *Communications* 8 (1966), 125-151.
- Todorov, T., *Poetik der Prosa*, Frankfurt/M. 1974.
- Ulich, Michaela, *Perspektive und Erzählstruktur von „The Sound and the Fury” bis „Intruder in the Dust”*, Heidelberg 1972.

- Uspenski, Boris A., *A Poetics of Composition. The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*, Berkeley, California, 1973.
- Vaid, Krishna Baldev, *Technique in the Tales of Henry James*, Cambridge, Mass., 1964.
- Viswanathan, Jacqueline, „Point of View and Unreliability in Ch. Brontë's *Wuthering Heights*, Conrad's *Under Western Eyes* and Mann's *Doktor Faustus*”, *Orbis Litterarum* 29 (1974), 42-60.
- Waldmann, Günter, *Kommunikationsästhetik. Die Ideologie der Erzählform*, München 1976.
- Warning, Rainer (ed.), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München 1975.
- Watt, Ian, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Londra 1957.
- Weber, Dietrich, *Theorie der analytischen Erzählung*, München 1975.
- Weber, Max, *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen 1922.
- Wehle, Winfried, *Französischer Roman der Gegenwart. Erzählstruktur und Wirklichkeit im Nouveau Roman*, Berlin 1972.
- Weimann, Robert, „Erzählerstandpunkt und 'Point of View'. Zur Geschichte und Ästhetik der Perspektive im englischen Roman”, *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 10 (1962), 369-416.
- Weinrich, Harald, *Tempus. Erzählte und besprochene Welt* (1964), Stuttgart ²1971.
- Wellek, René și Austin Warren, *Theory of Literature* (1949), Harmondsworth 1970.
- Welzig, Werner, *Der deutsche Roman im 20. Jahrhundert*, Stuttgart ²1970.
- Werlich, Egon, *A Text Grammar of English*, Heidelberg 1976.
- Wickardt, Wolfgang, *Die Formen der Perspektive in Charles Dickens' Romanen, ihr sprachlicher Ausdruck und ihre strukturelle Bedeutung*, Berlin 1933.
- Wieckenberg, Ernst-Peter, *Zur Geschichte der Kapitelüberschrift im deutschen Roman vom 15. Jahrhundert bis zum Ausgang des Barock*, Göttingen 1969.
- Wilson, Edmund, „The Ambiguity of Henry James”, în: *A Casebook on Henry James's 'The Turn of the Screw'*, ed. G. Willen, New York ²1969.
- Winkler, Reinhold, *Lyrische Elemente in den Kurzgeschichten Ernest Hemingways*, Disertație Erlangen 1967.

- Winkler, R., „Über Deixis und Wirklichkeitsbezug in fiktionalen und nicht-fiktionalen Texten“, in: *Erzählforschung 1*, ed. W. Haubrichs, Göttingen 1976, 156-174.
- Winter, Helmut, *Literaturtheorie und Literaturkritik*, Düsseldorf 1975.
- Worringer, Wilhelm, *Abstraktion und Einfühlung*, Berlin 1908.
- Würzbach, Natascha, *The Novel in Letters*, Londra 1969.
- Würzbach, N., *Die Struktur des Briefromans und seine Entstehung in England*, Disertatie München 1964.
- Yates, F. A., *The Art of Memory*, Londra 1969.
- Young, E., „Conjectures on Original Composition - in a Letter to the Author of Sir Charles Grandison (1759)“, in: *English Critical Essays*, ed. E.D. Jones, Londra 1968.
- Zach, Wolfgang, „Richardson und der Leser. *Pamela-Shamela-Pamela II*“, *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik 1*, Graz 1976, 65 -105.
- Zeltner-Neukomm, Gerda, *Das Wagnis des französischen Gegenwartsromans. Die neue Welterfahrung in der Literatur*, Hamburg 1960.

Index de termeni

- actorial, v. personal
 adverbe de timp, 57, 60-61, 149-150
 alternarea referinței, la persoanele întâi și a treia, 159-162, 166-167, 255, 337
 în romanul modern, 167-169, 172
 amintire, v. narațiune la persoana întâi
 analiza trăsăturilor distinctive, 96-98
 antipersonală (funcție), 119
 aperspectivism-perspectivism, 38, 90, 93, 179, 194-197, 213, 255, 268
 articol familiarizant, 244-245, 255, 299
aspect du récit, 65
 atitudinea cititorului, 117, 130
 auctorializare a naratorului, 62, 134
 a naratorului la persoana întâi, 305-306
 autocontemplare în oglindă, în situația narativă la persoana întâi, 314
 în situația narativă personală, 314
 autor implicat, 42
Bildungsroman, 133
 centru al conștiinței, 68
 centru de orientare, 60, 117, 150, 245, 255
 centrul percepției, dislocare, 150
 cerc tipologic, 23-24, 44, 95, 105-109, 116, 175, 219, 225, 228, 237, 250, 254, 275-280, 283-284, 289, 292, 295-297, 306-311, 328-332, 343-344
close up, 189
 colocvializarea vorbirii naratorului, 287-289
 a naratorului la persoana întâi, 289
 comentarii ale naratorului, 82, 200, 231, 280, 308, 312, 317
 comentarii auctoriale, 35, 73, 115, 141, 172, 213-214, 225, 301
 eseu, 37, 113
 indicații regizorale, 222, 228, 252, 279
 intervenție, 252
 relatare, 113
 compasiunea auctorială, 280
 condensare, relatare comprimată, 69, 88, 115, 221-222, 235, 264, 279, 309
 constante anistorice/istorice, 106-107
 constituente, v. opoziții
 conștiință colectivă, 268
 contaminare a titlurilor de capitole comentative și narative, 61, 78
 contaminarea limbajului naratorului de către limbajul personajelor, 284-285

- contiguitate, 24, 340
 continuare a modelului narativ, 75
continuum de forme, pe cercul tipologic, 44, 92-93, 105, 109, 275, 278, 284, 292, 311, 332, 339, 343-344
continuum auctorial-personal, 277, 283, 287, 292, 310
 de la situația narativă auctorială la cea personală, 277
 de la situația narativă la persoana întâi la cea personală, 307-308
 controlul simpatiei, 202-203, 215
 corporalitate, v. narator
 credibilitate (reliability), v. narator
 credibilitate, v. narator
 creștere confesivă, 157-158
 critică lingvistică, 22
 cuprins, v. rezumat
 defamiliarizare, v. insolitare
deixis, deictice, 149-150, 255, 157-158, 273, 277, 293-295
 reflectorizare a deicticelor spațiale, 294
 depersonalizarea – personalizarea procesului narativ, 340, 342
 deviație, teoria deviației, 31-31, 62, 108-109, 120, 128, 183, 270
 dialog, proporție, 116-117, 279
 narațiune dialogată, 310
 scenă dramatizată, 88, 113, 116,
 didactica literaturii, 58
diegesis, v. *mimesis*
 diferența dintre narațiunea la persoana întâi și narațiunea la persoana a treia, 133-134, 136, 156-157
 dinamica alternanței formelor narative, v. dinamică narativă
 dinamică narativă, 116, 120, 125-127
 dinamizare a situației narative, 30, 86, 109
 și schematizare, 126
discours-histoire, v. *fable*
 discurs narat, 279
 dislocare temporală, v. schimbare temporală
 distanțarea naratorului de personaje, 168
 a eului narativ de eul care trăiește, 163, 165
 distanță a experienței, 173-174
 distanță narativă, 153-155, 166, 155, 288, 297, 309-311, 313, 318
 în romanul epistolar, 310
Dual Voice, v. și perspectivă dublă
 efect-tablou (*Tableau-Effekt*), 160
 emic-etic, început narativ, 248-249, 255
 empatie, 246-247, 252-253, 255, 258, 281, 306-307, 317, 321-322, 327
 entropie, 30, 129
 epifanie, 127, 212
 eseistic, 36-7
 estetica receptării, 233
 eu întrerupt, 147, 150
 eu narator – eu care trăiește, 135, 148-149, 159, 164, 166, 180, 239, 297, 307-309, 313, 327-328

- distanțare a eului narator de eul care trăiește, 166, 313
- fable-sujet (histoire-discours)*, 42, 51, 65, 74, 341
- familiarizare a formei narative, 28
- v. și nivelare a profilului narativ
- ficțiune epică, 114, 144, 193, 200
- film, și determinare, 185-186, 189
- și nemediere, 141
- și perspectivism, 184
- v. și transpunere cinematografică
- filtru al conștiinței, 189
- fluctuație a situației narative, 45, 144
- fluxul conștiinței auctoriale, 267
- focalizare, 35, 90, 121, 180-181, 206
- v. și perspectivizare
- folosirea articolului hotărât, 148, 244-246, 299
- forma narativă la persoana a doua (*vous*), 183, 329
- formalizare, 85
- forme fundamentale ale narațiunii, 113, 119-120, 128
- forme istorice, 106-107
- dezvoltarea titlurilor de capitole, 73
- evoluția perspectivismului, 194
- istoria romanului, 38, 73, 107
- forme narative – forme non-narative, 113, 116, 222.
- funcție narativă, 41-45, 48, 61, 71, 117, 134, 144, 148-149, 196, 279
- germene sugestiv, 63-64
- identitate – non-identitate între spațiile de existență ale personajelor și al naratorului, 88-89, 93, 99, 101, 131, 134, 139, 143, 177, 279-280, 285
- iluzie a cititorului, 25, 66
- imixtiune, v. narator
- impresionism, 194-195, 221, 255
- indicații de regie, v. indicații auctoriale de regie
- individualizare, 268
- influențare subliminală, 202-203, 216, 218, 231
- insolitare, teoria insolitării, 34-35
- v. și deviație, defamiliarizare
- instanță narativă, 267
- intensificare episodică, 214
- intensificare metaforică, 272
- interdisciplinar, 23
- intermediere, 86-89, 96, 100, 113-114, 125-126, 129, 219-221, 226, 231, 268, 270, 283, 302, 307, 330
- ca trăsătură generică a narațiunii, 18, 25-83
- deplină, 65
- grad redus de, 57
- gradul zero al, 51-83
- în romanul popular, 28
- și opoziția mod
- ironie, ironizare, 40, 66, 78, 135, 163, 168, 258, 265, 267, 285-286, 293, 304, 312, 314, 324, 327
- început narativ, 243-244, 247-250, 252-253, 281
- deschis, 248

- dialogul ca început narativ, 242
 emic-etic, 248-250, 255
 personal, 250
 și final narativ, 66, 248
- Konzeptionsmonolog*, 266
- limbajul naratorului, v. „contaminat” de vorbirea personajelor
 diferențiere, colocvializare, nivelare, 286-291
 literaritate, 28, 31, 250
 literarizare a filmului, v. film
 literatura memoriilor, 162
 lume exterioară – lume interioară, 103, 124-125, 127, 181, 189, 194, 204, 224, 230, 278, 280, 331, 310, 339-340
 prezentarea lumii interioare, 103, 200-203, 205, 215
- medialitate, 305
 mediu, auctorial, 265-267, 288, 290, 342
 personal, 259, 263-265, 271-272, 278-279, 283, 287, 291-293, 335, 337
 metaconștiință, 265
 mimesis-diegesis, 113-115, 145, 220, 222
 mod (opoziție), narator-reflector, 87-94, 219-274
 și lingvistica textuală, 248
 și persoană, 219
 și perspectivă, 219
- modality*, 28
 model de narare, v. model de relatare
 model de relatare – model narativ, 27, 220, 253
- modelul arbore genealogic, 94-95
 modificarea perspectivei, 110
 în poezie, 83
 mod narativ, v. mod
 v. și prezentare scenică
 v. și *telling*
 monolog dramatic, 258, 329
 monolog interior, 21, 119, 169, 201, 225, 299, 242, 255, 258, 269, 310, 329, 330, 337
 și *camera eye*, 339
 monolog interior direct/indirect, 329; v. și monolog interior
 montaj, 184, 261, 264
 motivarea narațiunii, 231, 239, 289-290
 multiperspectivism, 184
- naratologie, 17, 22-24, 27, 32-33, 38-40, 45-46, 52, 72, 86, 90-91, 97, 109, 134, 137, 157, 174, 186, 197, 202, 207, 220, 233, 243, 249, 256, 268, 278, 292, 340-341; v. și structuralism
 narator auctorial, 33, 39, 89, 119, 147, 152, 154, 156-157, 168, 180, 181, 199, 201, 206, 208, 216, 228, 231, 252, 257-259, 273, 277-328, 334
 ca editor, 77-78, 334
 retragere a, 116, 179, 277, 279-280
 narator creditabil/necreditabil, 145-146, 230-232, 239
 narator deghizat, 232
 narator dramatizat/nedramatizat, 136, 146
 narator flotant, 111

- narator la persoana întâi, 26,
 36, 41, 43-45, 67, 71-72, 88-
 89, 100-101, 122, 132-136,
 142, 144-148, 150-153, 155-
 157, 159, 161-163, 168, 172,
 178, 190, 201, 224-225, 230-
 231, 239, 296-299, 302-307,
 311-312, 314-317, 320, 323,
 327, 334, 338
 ca editor, 296
 ca martor ocular, 120, 152,
 297, 302
 ca narator în ramă, 296,
 ca persoană care dă citire unei
 povestiri, 296
 colocvial, 329
 cvasiautobiografic, 30, 78, 122,
 127, 147, 149, 180, 297, 301,
 307-309, 311-312, 322, 328
 deschematizare a rolului, 315
 periferic, 101, 178, 201, 296-
 297, 302-307
 și narator auctorial, 317
 și narațiune la persoana a
 treia, 156-157, 295-338
 și punct de vedere, 313-320
 și rememorare, 316, 318
 și situație narativă personală,
 328-340
 și stil indirect liber, 320-328
 narator,
 corporalitate, 147, 150, 152,
 295-296
 intruziune, 47
 narator auctorial ≠ autor, 36,
 38-41, 66, 133-134, 300
 narațiune la persoana a treia,
 88, 132, 145, 182
 nepersonalizat, 88, 94, 136,
 214
 olimpian, 152, 199, 237, 300
 omniscient, 36, 41, 43, 49, 90,
 146, 152, 181, 199, 201, 237,
 239, 300, 305
 părtinire, 205
 personal, 25
 personalizat, 32, 38, 41-47,
 55, 88, 94-95, 144-145, 149,
 170, 173-174, 198, 231, 280
 punct de vedere, 50
 retragere, 116, 179, 277-280,
 307, 309, 328; v. și perso-
 nalizare
 narațiune colorată, 284
 narațiune de tip relatare, 87,
 117, 221, 319
 narațiune la persoana întâi su-
 primată, 341
 narațiune orală, 223, 270
 narațiune scrisă și orală, 270
 natură ficțională, 134
 negarea verbului „a ști”, 256,
 290
 nemediere a prezentării, 25,
 200-201, 220-222, 243, 247,
 270, 283
 în film, 141
 nivelare a situației narative, v.
 schematizare
 normă narativă (a unei epoci),
 30
 note de atelier, v. jurnale
 „Noua stilistică”, 96
 nouă abordare a definiției si-
 tuațiilor narative tipice, 18,
 85-130
Nouveau Roman, 32, 108, 188,
 199, 339, 341
 obiectivare, 167
 obiectivitate, 25, 46, 133, 220,
 278, 341
 oglindire în conștiință, 224

- omnisciență, v. narator
- opoziția persoana întâi – persoana a treia, 79-80, 94, 99
- opoziții (mod, persoană, perspectivă), 131-175, 177-218, 218-274
 - binare, 92-93, 98
 - eu/el, 131-175
- opoziții fundamentale, v. opoziții
- orientare, 90, 115, 149, 193, 291, 313
- orientare temporală, 115, 118, 149, 177, 260, 292, 318-319, 322, 328
 - în rezumat și repovestire, 57, 60-61
- orientarea spațială, 115, 149, 177, 193, 260, 273, 292, 294-295
- orizont perceptiv, limitare, 122, 145
- panta auctorial-personal, 127
- parteneriat neprevăzut, 306-307
- percepție, auctorială, 209
 - personală, 76, 209, 225
 - reducere a percepției realității, 187
 - trăită, 34, 192
- persoană (opoziție), 131-175
 - și perspectivă, 177-183
- perspectiva lingvisticii textuale și perspectiva naratologiei, 22, 131, 250, 268-274; v. și mod
- perspectivă (opoziție), 19, 26, 89-94, 177-218, 290
 - fixare, 188, 236
 - și mod, 112
 - și persoană, 112, 177-183
 - și prezentare a spațiului, 183-193
- perspectivă dublă, 33, 283, 323, 327-328 v. și *Dual Voice*
- perspectivă externă – perspectivă internă, 26-27, 89, 93-95, 102-103, 121, 177-218, 251, 255, 334-336, 343
 - perspectivă internă personală, 215
- perspectivă personală a percepției, 274
- perspectivă semiotică, 23, 110, 179, 219
- perspectivizare, 38, 50, 82, 122, 179, 184-186, 188-190, 192-196, 199, 210-216, 218, 274, 314
 - narativă, 185, 195-196
 - subiectivă, 195
 - subînțeleasă, 213-218
 - trăită imediat, 189
- povestire complementară, 130
- preliminari narative, 238-239, 241, 243, 249, 254, 256, 260
- presupoziții, 35, 236, 254, 342
- preterit epic, 144, 255, 269
- prezent al experienței, 60
- prezent, auctorial, 73
 - care reproduce, 54, 62
 - experiențial, 60
- gnomic, 172
 - istoric, 61, 160
 - în monologul interior, 172, 330
 - în narațiune, 71
 - în stilul indirect liber, 69, 172
 - în titlurile de capitole, 72-81
- narativ, 58, 60, 73, 155-157, 160, 269
- rezumativ (atemporal), 54-60, 68-69, 74, 76
- tabular, 65, 83

- prezentare metonimică, 125, 129, 340
- prezentare personală și extra-personală, 260
- prezentare scenică – narațiune de tip relatare, 60, 82, 87-88, 117-119, 121-122, 124, 179, 190, 220-223, 226, 228, 305, 310
- prezentare scenică – narațiune simplă, 220-221
- prezentarea conștiinței, 123, 169, 171-172, 181, 205, 335
- prezentarea spațiului, aperspectivală, 187-198
- și perspectivă, 183-194
- și schematizare, 185
- v. și contiguitate
- problematica identității, 152, 169, 173
- problematizarea identității eului narator, 240
- probleme de demarcație, 211, 213, 225
- proces de concepere, 62-72, 125, 268
- proces de transmitere, 26, 33, 44-45, 48-49, 129, 225
- profil narativ, 30, 115-118, 120, 125-127, 129, 228, 336
- nivelare, 126-127
- pronume personale, 67-68, 75, 88-89, 148, 153, 217, 237, 242-244, 247, 252, 263, 265, 281-282, 325, 341
- alternare a referinței, 159-175, 337
- ca pro-nume, 713
- ca semnale de secvențe, 241-242
- pronume fără referință, 240-244, 246, 255
- proscrierii, ca eroi de roman, 34
- prototip al situației narative, 30-31
- punct de vedere (*point of view*, perspectivă), 32-35, 37-38, 49-50, 64, 71-72, 76, 110-111, 115, 119, 121-123, 130-132, 138, 149, 161-164, 177-180, 189, 195-196, 198-200, 207, 210, 212-216, 218, 227, 232, 243, 252, 263-265, 271-273, 284, 289, 293, 313-320, 339
- interior al personajului, 232, 271
- limitat, 90, 179, 199, 271
- lipsit de perspectivă, 111
- omniscient, 90, 199
- purtător al, 71
- și intermediere, 32-35
- și situația narativă la persoana întâi, 313-320
- teorii ale, 33-34, 49
- punctul zero al orientării temporale, 318
- recalcitrantă a operei față de teorie, 31, 276
- redarea gândurilor, 121, 278, 321, 323, 337
- v. și monolog interior
- v. și stil indirect liber
- redarea simulată a realității, 144
- reducerea detaliilor, 189
- referința pronominală la persoana întâi / referința pronominală la persoana a treia, 131-175, 182, 221, 252-253, 331-332
- v. și alternarea referinței

- referință la persoana a treia, v.
referință la persoana întâi și
alternarea referinței
- reflector, personaj-reflector,
26, 57, 58, 71-72, 80, 88, 93-
94, 97-99, 102-105, 125,
166, 170, 181, 188-190, 199-
201, 219, 221, 223-237, 241-
261, 263, 268, 270-272, 277-
278, 282-283, 292, 299, 306,
310, 330-334, 337, 339, 343
lucid și pasiv, 233
personal, 228
și personaj narator, 96-99,
102-104, 108, 179, 199, 219-
274
și personaj narator la înce-
putul narațiunii, 237-253
v. și personaj narator
- reflectorizare a naratorului
auctorial, 68, 71, 121, 164,
239, 243-244, 247, 254-274,
292-295, 305
a naratorului la persoana
întâi, 306
- refuzul perspectivei interne, v.
perspectivă internă
- reificare, 32, 341
- relatare de tip martor ocular,
120
- relatarea vorbirii, 279
v. și dialog, stil indirect liber
- remă, v. temă
- repovestire, v. rezumat
- reproducerea vorbirii, 324
- retorica, a disimulării, 45, 66,
298
- subliminală, 231
- retrospecție, 36, 69
- rezumat, 52-57
și repovestire, 58-62
și titluri de capitole, 72-81
- ritm narativ, 115, 118-126
- roman epistolar, 138, 178, 205,
213, 297, 309-310, 324, 328,
334
și titluri de capitole, 53, 77
- roman popular, 28, 86, 126
v. și intermediere
- romane de tip *stream of
consciousness*, 123
- romane dialogate, 116
- roman-jurnal, 213, 297, 309,
329-330
- scena de tip privitul prin gaura
cheii, 314
- scena trasului cu urechea, în ro-
manul la persoana întâi, 314
- scenă dramatizată, 88, 113, 116
- scenă de moarte, 76, 121, 336
- scenă dialogată, 113, 115, 117-
118
- schema relației eu-eu, 313
- schematizare, 86, 106, 125-129
în prezentarea spațiului, 185-
187
și dinamizare, 129-130
- schimbare a rolurilor eului na-
rator, 229
v. și narator
- schimbări temporale, 82-83
- scindarea personalității, 169
- segmentare, 21, 260
- selectarea realității reprezen-
tate, 187, 234, 260, 338
motivare a, 157
- semnale-serie, nesecvențiale,
241-243, 247
- showing*, v. *telling*
- sistem de orientare, 149-150
schimbare a, 277
- situație narativă auctorială, 26-
27, 30, 44-45, 95, 98-117,

- 120, 127, 166, 171, 178, 180, 223, 238, 239, 255, 257, 267, 272, 276-301, 327, 330, 332
 și situație narativă la persoana întâi, 132-193
 și situație narativă personală, 95, 182, 228
 v. și *continuum* de forme
 situație narativă la persoana întâi, 27, 44-45, 76, 98, 105, 121, 153, 157, 223, 229, 234, 239, 255, 283, 298, 295-338
 și situație narativă la persoana a treia, 43-44, 88-89, 108, 114
 și situație narativă personală, respectiv auctorială, 132-193
 situație narativă neutră, 223
 situație narativă personală, 21, 26-27, 35, 71-72, 94-95, 98, 101, 108, 111, 119-123, 131-175, 182, 188, 201, 209, 220, 225, 228, 237, 242-243, 245, 248, 252-253, 255, 262, 270, 278, 281-284, 287, 290-292, 308, 314, 231, 328-344
 și începutul narativ, 252
 și situație narativă auctorială, 121, 128
 și situație narativă la persoana întâi, 131-193
 trecere la situația narativă auctorială, 277-294
 situație narativă, de la auctorială la personală, 277-294
 fluctuație a situației narative, 272
skaz, 34, 223
 spațiu narat, 185-186, 192
 v. și prezentarea spațiului
 spirit al narațiunii, 39-40, 42-43
 stereotipizare, 264, 335
 stil indirect liber, 33, 54, 68-70, 72, 97, 103, 114-11, 117-118, 144, 165, 171-172, 178, 184, 201, 206-207, 209, 217, 251, 262-265, 271, 273-277, 282-292, 320-328
 în trecerea de la situația narativă auctorială la cea personală, 282-292
 la Jane Austen, 285
 și narațiune la persoana întâi, 320-328
 și situație narativă auctorială, 328
 și timp prezent, 68, 172
 strategie de prezentare, 204
 strategii narative, 227-228, 231
 structura conținutului, metonimică – metaforică, 340
 structuralism, teorii formaliste, 24, 29, 42, 51, 86, 92, 112
 structură de suprafață – structură de adâncime, 228
 structură narativă, 18, 42, 96, 122, 124, 168
 subiectivizare, 196
sujet, v. *fable*
 tehnică de tip „camera eye”, 338-344
 tehnica omisiunii, 280
telling-showing, 11-12, 87, 190, 220-221, 223, 226-227, 235
 v. și mod, prezentare scenică
 temă/remă, 248
 teoria actelor de limbaj, 27, 96
 teoria literaturii și istoria literaturii, 344
 și alte discipline, 22; v. și interdisciplinaritate

teoria romanului, 17, 21, 27, 80, 134, 220
 teorii ale naratorului, 38-49
 teorii lingvistice, 21, 45, 72, 86, 94, 96, 131
 „text El”, v. „text Eu-Tu”
 „text Eu-Tu” și „text El”, 221, 233
 texte narative – texte non-narative, 113, 116, 222, 279
 texte, „comentative” și narative, 55, 73-75, 78-80, 108
 dialogate, 278
 narative, 278
 timp narativ, v. timpuri
 timpuri, ale „lumii discutate” (referențiale) și ale „lumii narate”, 62-81
 forme temporale progresive (*expanded tenses*), 244
 tipare de percepție, 194
 tip ideal, 23, 30-31, 92, 105-107, 112-296, 307, 317
 titluri de capitole, 54, 72-81
 comentative și narative, 72-81
 în romanul epistolar, 77
 transferul punctului de vedere, 34, 149
 transmitere narativă, 26-27, 42-45, 48-50, 57, 96, 103, 223, 225-227, 237-238, 242-243, 248, 276, 278, 331, 341
 transpersonalism, 266
 transpunere de la forma la persoana întâi la cea la persoana a treia, 100-104, 138, 236-237, 240, 322, 325

transpunere în prezent a trecutului, 154
 transpunerea cinematografică a romanelor, 140-143
 traversări ale granițelor dintre situațiile narative, 295, 298
 trecerea de la situația narativă auctorială la cea personală, 178, 276-295
 v. și *continuum* de forme
 verb, forme temporale finite și non-finite în titlurile de capitole, 72-81
 al proceselor interioare, 144
 v. și negație
 verbe introductive, 222,
 viziune din afară, 97, 121
 v. și viziune din interior
 viziune din interior, 71, 91, 121, 123, 164, 178, 181, 201-205, 339
 distribuția reprezentării viziunilor din interior, 206
 prezentare nemediată a lumii interioare, 202-205
 refuz, 181, 202
 v. și viziune din afară
voice over, 118, 141-142
 vorbire directă simulată, 207
 vorbirea personajelor – vorbirea naratorului, 284-291
 zone de indeterminare, 185-186, 202, 247, 233-237, 255, 341
 concretizare, 185, 192
 și mod, 233-237

Index al autorilor și al operelor

- Allot, Miriam, 139
- Anderegg, Johannes, 27, 37, 52, 91, 99, 108, 110, 220-222, 233, 253, 255, 295
- Anderson, Sherwood, 241-242
- Aquin, H., 340
- Austen, Jane, 285
Emma, 53, 179, 207-208, 224, 228, 232, 238
Mansfield Park, 285, 326
Sense and Sensibility (Rațiune și simțire), 137, 204-205
- Austin, John, 27, 96
- Backus, Michael M., 241, 247
- Balzac, Honoré de, 194
Père Goriot (Moș Goriot), 42, 227
- Banfield, Ann, 224
- Barth, John, 32, 108
Lost in the Funhouse (Rătăcit în casa oglinzilor), 111, 196
- Baur, Uwe, 37, 87
- Beach, Joseph Warren, 46
- Beckett, Samuel, *Molloy. Malone Dies. The Unnamable (Molloy. Malone moare. Nenumitul)*, 107, 139, 152, 175, 224, 230, 313, 330, 335, 343
Residua, 342
- Bellow, Saul, *Herzog*, 167, 170
- Benveniste, Emile, 51, 341
- Bergonzi, Bernard, 32, 47-48
- Bierce, Ambrose, 27
- Bisanz, Adam J., 143
- Boege, Fred W., 121, 215
- Bonheim, Helmut, 113, 128-129
- Boost, Karl, 248
- Booth, Wayne C., 42, 45-47, 65, 96, 134-137, 145, 151, 159, 174, 195, 197, 231-233, 278, 304, 334
- Botheroyd, P.F., 139-140, 167, 169
- Brecht, Bertolt, 52
- Bremond, Claude, 51
- Broad, C.D., 186
- Broch, Hermann, 292
Der Tod des Vergil (Moartea lui Virgiliu), 224
- Brontë, Charlotte, *Shirley*, 226
- Brontë, Emily, *Wuthering Heights (La răscruce de vânturi)*, 56, 60, 303-304
- Bronzwaer, W.J.M., 83, 148, 245, 321
- Brooke-Rose, Christine, 188
- Brooks, Cleanth, și R.P. Warren, 33, 91, 178
- Büchner, Georg, *Lenz*, 294
- Bühler, Karl, 149
- Bühler, Willi, 285
- Bulhof, Francis, 266-267
- Burroughs, William, *The Last Words of Dutch Schultz*, 341
The Naked Lunch (Prinzul dezgolit), 196
- Busch, Wilhelm, 82

- Butler, Samuel, *The Way of All Flesh* (Și tu vei fi țărână), 101
- Butor, Michel, *La Modification* (Renunțarea), 183, 329
- Camus, Albert, 35, 62
L'Etranger (Străinul), 341
- Cary, Joyce, *Mister Johnson*, 269
A Prisoner of Grace, 138
- Casparis, Christian Paul, 55, 78, 160, 269, 339-340
- Cazamian, Louis, 216
- Cerny, Lothar, 136, 160, 315, 317
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote*, 28
- Chatman, Seymour, 27, 32-34, 51, 96-98, 114, 247, 259, 282
- Chaucer, Geoffrey, *The Canterbury Tales*, 296
- Clemen, Wolfgang,, 202, 204
- Cohn, Dorrit, 19, 91-92, 99, 103, 181, 201, 237, 296, 320-321, 327, 330, 332
- Collins, Philip, 36
- Collins, Wilkie, 215
- Compton-Burnett, Ivy, *Men and Wives*, 126
Mother and Son, 116, 279
- Conrad, Joseph, 306
Heart of Darkness (Inima întunericului), 178, 306
Lord Jim, 178, 297, 302, 306
The Secret Sharer, 306
Under Western Eyes, 304
- Culler, Jonathan, 92
- Daghistan, A., v. Smitten
- Defoe, Daniel, *Moll Flanders*, 36, 227, 296, 308, 312-313
Robinson Crusoe, 223, 337
- Dickens, Charles, 29, 36, 38, 75-76, 78, 80, 85, 117, 120-121, 126, 136, 160-161, 190, 194, 197, 199, 213-218, 239-240, 269, 285, 298, 301, 313-315, 317-318, 323
Bleak House (Casa umbrelor), 36, 75, 121, 161, 190, 269
A Christmas Carol (Un colind de Crăciun), 29, 127, 215-216, 218
David Copperfield, 53, 75-76, 78, 89, 101, 122, 126, 133-136, 159-161, 223, 227, 297, 301, 308, 313-314, 316-319, 323
Dombey and Son (Dombey și fiul), 76, 80, 121, 215, 310
Great Expectations (Marile speranțe), 76, 239-240, 313
Hard Times (Timpuri grele), 53, 85
The Mystery of Edwin Drood (Misterul lui Edwin Drood), 121, 215
The Old Curiosity Shop (Prăvălia de antichități), 76
Pickwick Papers (Documentele postume ale clubului Pickwick), 74-75
- Döblin, Alfred, 289, 341
Berlin Alexanderplatz, 35, 288
- Doležel, Lubomír, 33-34, 51, 91, 93-96, 114
- Dos Passos, John, 188
- Dostoievski, F.M., 110
Frații Karamazov, 298
Demonii, 118, 142, 298
- Doyle, Arthur Conan, *Sherlock Holmes*, 303
- Drabble, Margaret, *The Needle's Eye*, 203
The Waterfall, 167

- Dubois, Jacques, 198, 156, 159
- Eco, Umberto, 23
- Edgeworth, Maria, *Letters of Julia and Caroline* (*Scrisori ale Juliei și Carolinei*), 205
- Ehlich, K., 317
- Eile, St., 50
- Eichenbaum, Boris, 34
- Eliot, George, 44, 194, 197, 214, 285, 298, 304
Middlemarch, 197, 232
- Fabian, Bernhard, 29, 148
- Fassbinder, Rainer Werner, 141
- Faulkner, William, 110, 234, 241
Absalom, Absalom!, 304
As I Lay Dying (*Pe patul de moarte*), 233, 331
Honor, 240
The Sound and the Fury (*Zgomotul și furia*), 122, 233, 331
- Fielding, Henry, 46, 66, 73, 75, 137, 146
Tom Jones, 22, 39, 42, 73-74, 89, 101, 148, 151-152, 223, 227
- Fietz, Lothar, 237
- Fischer-Seidel, Therese, 260
- Fitzgerald, Francis Scott, *The Great Gatsby* (*Marele Gatsby*), 304
- Flaubert, Gustave, 111, 194, 206-207, 209-210, 213
- Madame Bovary* (*Doamna Bovary*), 28, 206-207, 209, 213, 224, 227, 298
- Fontane, Theodor, *Effi Briest*, 141-142, 294
- Forster, Edward Morgan, *Aspects of the Novel* (*Aspecte ale romanului*), 187, 196-197
- Forstreuter, Kurt, 133, 139
- Fowler, Roger, 28, 34, 131
- Fowles, John, 185-186
The French Lieutenant's Woman (*Iubita locotenentului francez*), 66, 237
- Frank, J., 183
- Frey, John R., 47
- Friedemann, Käte, 25-26, 35, 41, 49
- Friedman, Norman, 33, 37, 49, 87, 96, 210, 220, 227, 338-339
- Fries, Charles C., 241
- Frisch, Max, 62
Montauk, 152, 167, 172-174
Mein Name sei Gantenbein (*Numele meu fie Gantenbein*), 140, 152, 159, 167-168, 174, 223
Stiller (*Eu nu sînt Stiller*), 227, 240, 307
- Füger, Wilhelm, 51, 95-96, 99, 199
- Funke, Otto, 207
- Galsworthy, John, 207, 234
- Gangemi, K., 340
- Genette, Gerard, 19, 33, 51, 90-91, 114, 181, 232
- Głowiński, M., 113
- Goethe, Johann Wolfgang von, 21

- Die Leiden des jungen Werthers* (*Suferințele tină-
rului Werther*), 223, 334
Die Wahlverwandschaften
(*Afinități electice*), 289
West-östlicher Divan, 275
Wilhelm Meister, 145, 223
Gogol, N.W., 110
Mantaua, 298-299
Golding, William, *Pincher
Martin* (*Martin cel avid*),
337-338
Goldknopf, David, 101, 131,
157-158
Gombrich, E.H., 194-195, 221
Graevenitz, Gerhart von, 135
Graham, Kenneth, 139
Grass, Günther, *Die
Blechtrommel* (*Toba de
tinichea*), 140, 167
Green, Henry, *Nothing*, 116,
279
Greene, Graham, 198
Brighton Rock, 233
Grimm, Reinhold, 139
Grimmelshausen, H. J. Chr.
von, *Simplicissimus*, 223,
312
Güllich, Elisabeth, 27, 73
Günther, Werner, 117, 278-279
Habicht, Werner, 202
Halperin, John, 338
Halpern, Daniel, și John
Fowles, 186
Halter, P., 202
Hamburger, Käte, 27, 40-43,
45-46, 48, 52, 54-55, 65, 80,
83, 91, 99, 114, 118, 143-
145, 148-150, 160, 182, 193,
200, 269, 315, 320
Handke, Peter, 112
Die linkshändige Frau
(*Femeia stîngace*), 202
Hardy, Barbara, 197
Hardy, Thomas, 17, 117, 197
The Return of the Native
(*Întoarcerea băștinașului*),
117
Tess of the D'Urbervilles, 17
The Woodlanders (*Pădurenii*),
117
Harvey, W. J., 47, 197
Harweg, Roland, 248-250,
252, 254-255, 268-274
Hasler, J., 202
Haubrichs, Wolfgang, 22, 42,
143
Hawthorne, Nathaniel,
Egotism, 242
Hemingway, Ernest, 110, 186,
188, 202, 225-226, 241-242,
246, 248, 279-280, 288
Fifty Grand (*Cincizeci de
bătrîne*), 225, 310
*The Gambler, the Nun, and
the Radio*, 246
Hills Like White Elephants,
245
The Killers (*Asasinii*), 88,
119, 179, 181, 225, 279
A Moveable Feast, 186
Hempfer, Klaus, 113
Hendrick, Leo, 282
Hendricks, William O., 27
Henning, Margit, 139, 167,
303
Henry, O., *The Marionettes*,
244
Hernadi, Paul, 113, 120, 283
Heselhaus, Clemens, 312
Hesse, Hermann, *Der Steppenwolf*
(*Lupul de stepă*), 321
Hillebrand, B., 184

- Himmel, Hellmuth, 134
Hönnighausen, Lothar, 194, 304
Hoffmann, Gerhard, 184, 186
Hoffmann, Heinrich, *Der Struwwelpeter*, 82
Hoffmeister, Werner, 284, 320
Holthusen, J., 111
Hough, Graham, 284
House, H., 197
Hurrelmann, B., 52
Huxley, Aldous, 186-187
Ihwe, Jens, 34, 86
Ingarden, Roman, 185-186, 233-235
Irving, Washington, 241
Iser, Wolfgang, 32, 162, 186, 195
Isherwood, Christopher, *Goodbye to Berlin*, 338
Jakobson, Dan, 47
Jakobson, Roman, 28, 34, 91-94
James, Henry, 30, 33, 38, 49, 62-68, 71-72, 110-111, 138-139, 151, 153, 155-157, 162, 177, 181, 194, 197, 213, 219, 232-233, 240-242, 245-246, 248-249, 282, 304, 314
The Ambassadors (Ambasadorii), 22, 63-66, 68-69, 71, 138, 177, 181, 224, 314
The Art of the Novel, 71, 110, 138
The Aspern Papers, 240
The Lesson of the Master (Lecția stăpînului), 63, 156
The Liar (Mincinosul), 64, 245
Notebooks (Caiete), 49, 62-68, 71, 81, 138
The Pupil, 154, 156
The Real Thing, 153
The Turn of the Screw (O coardă prea întinsă), 63-64, 68, 151, 296
What Maisie Knew (Ce știa Maisie), 181
Janetzke-Dillner, G., v. Kloepper
Jauss, Hans Robert, 110, 206, 210
Jens, W., 167
Jinks, William, 143
Johnson, Uwe, 140
Joyce, James, 29-30, 35, 88, 102, 104, 106-108, 110, 123-124, 127, 181, 188, 212, 229, 234, 242, 248, 254, 259-262, 269, 281, 286-287, 291-292, 332-333, 341
Dubliners (Oameni din Dublin), 127, 181, 212, 229, 242, 260, 287
The Dead, 127, 286
A Little Cloud, 242
A Painful Case, 127
The Sisters, 229
Portrait of the Artist as a Young Man (Portret al artistului în tinerețe), 88, 101-102, 123-124, 128, 188, 190, 224, 232, 281, 291-292
Stephen Hero, 281
Ulysses (Ulise), 22, 28-29, 103-104, 181, 224, 229, 254, 259-262, 266-267, 293, 330-333
Jung, C.G., 266
Kafka, Franz, *Der Prozeß (Procesul)*, 119-129, 123, 127, 294, 292
Das Schloß (Castelul), 123, 126, 138, 224, 236-237, 292, 321

- Die Verwandlung (Metamorfoza)*, 233
- Kahrman, C., 50
- Kanzog, Klaus, 52, 227
- Karl, F.R., 223
- Karpf, Fritz, 324
- Karrer, Wolfgang, și Eberhard Kreutzer, 53
- Kayser, Wolfgang, 21, 39-41, 46, 134-135
- Keller, Gottfried, *Der grüne Heinrich (Heinrich cel Verde)*, 133-135, 138, 301, 308
Die Leute von Seldwyla, 59
- Kellogg, R., v. Scholes
- Kenner, Hugh, 139
- Kesey, Ken, *One Flew Over the Cuckoo's Nest (Zbor deasupra unui cuib de cucu)*, 35, 141
Kindlers Literaturlexikon, 53, 61
- Kinthead-Weekes, Mark, și Ian Gregor, 337-338
- Kleist, Heinrich von, *Die Marquise von O.*, 141, 291
Michael Kohlhaas, 249-250
- Kleszczewski, R., 40
- Kloepfer, R., 87
- Klotz, V., 39, 90, 133, 269
- Koppenfels, W. von, 202
- Kraft, H., 99
- Kreutzer, E., 53
- Kubrick, Stanley, 140
- Kudszus, Winfried, 119
- Kuhn, Thomas, 110
- Lämmert, Eberhard, 112, 139, 221
- Lamb, Charles și Mary, *Tales from Shakespeare*, 57
- Landwehr, J., 106
- Langer, Susanne, 143
- Lass, Abraham, 53, 58-61
- Lawrence, D.H., 115-117, 141, 171-172, 197, 209-211
Lady Chatterley's Lover (Amantul doamnei Chatterley), 209-210
The Rainbow (Curcubeul), 116
Sons and Lovers (Fii și îndrăgostiți), 116-117
The Spirit of Place, 230
Women in Love (Femei îndrăgostite), 115-116, 141, 171, 203, 210-211
- Leibfried, Erwin, 90-91, 94, 99, 182-183
- Lejeune, Ph., 163
- Lenz, Siegfried, *Die Deutschstunde (Lecția de germană)*, 227, 297, 308
- Lessing, Doris, *The Golden Notebook (Caietul auriu)*, 56
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Laokoon*, 183
- Lester, John A., Jr., 279
- Lévi-Strauss, Claude, 27, 112
- Lewis, Sinclair, *Travel is So Broadening*, 329
- Link, Jürgen, 92, 108, 114
- Litz, A. Walton, 205, 229
- Lockemann, W., 99, 145-146, 182-183
- Lodge, David, 56-57, 198-199, 343
- London, Jack, 241
- Loofbourow, John, 162
- Lotman, Iuri, 23, 32, 110
- Ludwig, Otto, 81-82, 87, 220
- Lubbock, Percy, 33, 37, 87, 177, 196-197, 220

- Mann, Thomas, 39-40, 42, 112, 250, 252
Buddenbrooks (Casa Buddenbrook), 42, 120, 193, 284
Dr. Faustus, 167, 223, 302-304
Die Entstehung des Dr. Faustus, 302
Der Erwählte (Alesul), 39-43
Felix Krull, 135, 147-144, 223, 227, 297, 308, 313
Das Gesetz, 249
Schwere Stunde, 250, 252-253, 271
Der Tod in Venedig (Moarte la Veneția), 180, 251, 271, 273, 336
Tristan, 254, 268-274
Der Zauberberg (Muntele vrăjit), 39, 89, 148, 151, 266-267
- Mansfield, Katherine, 242, 248, 254
At the Bay, 259-293
The Daughters of the Late Colonel (Fiicele răposatului colonel), 246-247, 259
The Garden Party, 242, 246-247, 254, 256-259, 293
A Lady's Maid, 329
Mr. and Mrs. Dove, 242
- Markus, Manfred, 160
- Maugham, William S., 159, 242
Cakes and Ale, 159
The Force of Circumstance, 242, 252-253
- Mauriac, François, 198
- McElheny, v. Moffet
- McLuhan, Herbert Marshall, 142
- Mehl, D., 202
- Meindl, Dieter, 139
- Meixner, Horst, 143, 184
- Melville, Herman, *Moby-Dick*, 22, 134, 308
- Meredith, George, 197, 285
- Meyer, Conrad Ferdinand, 303
- Meyer, H., 184
- Misch, G., 315
- Moffett, J., și K.R. McElheny, 295
- Morrison, Kristin, 33
- Morrisette, Bruce, 341
- Müller, W., 205
- Mukařovský, Jan, 31
- Murdoch, Iris, *The Black Prince*, 311, 334
The Italian Girl, 148, 244
Under the Net (Prins în mreje), 328
- Musil, Robert, *Der Mann ohne Eigenschaften (Omul fără însușiri)*, 36-37
- Nashe, Thomas, *The Unfortunate Traveller*, 314
- Neubert, Albrecht, 283, 287, 320
- O'Brien, Flann, *At Swim-Two-Birds (La doi lebedoi)*, 66
- Okopenko, Andreas, 112
- Ornstein, Robert, 187
- Orwell, George, *Collected Essays*, 36-37
- Paltock, Robert, 78
- Parker, Dorothy, *Lady With a Lamp*, 329
- Partlow, R.B., Jr., 313
- Pascal, Roy, 54-55, 77, 207, 209, 283-286, 295

- Pasolini, Pier Paolo, 184
 Pater, Walter, *Marius the Epicurean*, 116
 Petersen, Jürgen H., 85
 Petsch, Robert, 21, 112-113
 Pfister, Manfred, 25
 Pike, Kenneth L., 249
 Pinion, F.B., 205
 Platon, 113
 Republica, 220
 Porter, K.A., *The Jilting of Granny Weatherall*, 334-335, 337
 Pouillon, Jean, 33, 90
 Propp, Vladimir, 27, 112
 Proust, Marcel, 311
 Pynchon, Thomas, 32, 108

 Raabe, Wilhelm, 184, 298
 Rabelais, François,
 Pantagruel, 75
 Raible, W., 27
 Rasch, Wolfdietrich, 37
 Ray, Gordon N., 214
 Reclams Romanführer, 59
 Reinhold, Heinz, 301
 Reiß, G., 50
 Ricardou, Jean, 111
 Richardson, Dorothy,
 Pilgrimage (Pelerinaj), 123
 Richardson, Samuel, *Clarissa Harlowe*, 223, 226, 310, 324-326, 334
 Pamela, 77-78, 309
 Richter, Johann Paul Friedrich (Jean Paul), 194, 298
 Flegeljahre (Virsta ingrată), 42, 94
 Siebenkäs, 227
 Riehle, Wolfgang, 202
 Riffaterre, Michael, 32
 Ritter, A., 184

 Robbe-Grillet, Alain, 32, 341
 La Jalousie (Gelozia), 188, 341-342
 Rohmer, Eric, 141
 Rolph, C.H., 209
 Romberg, Bertil, 33, 135, 139, 229, 311
 Rossum-Guyon, Françoise van, 33, 183
 Russel, Ken, 141

 Salinger, J.D., 241
 The Catcher in the Rye (De veghe în lanul de secară), 100-101, 103, 122, 137, 151, 289, 297, 328-329
 Sarraute, Nathalie, 292, 341
 Sartre, Jean-Paul, 198, 308, 341
 La Nausee (Greața), 329-330
 Saussure, Ferdinand de, 92, 132
 Schabert, Ina, 202
 Scheerer, Thomas M., și Markus Winkler, 51
 Schluchter, M., 50
 Schmid, Wolf, 111
 Schnitzler, Arthur, *Fräulein Else*, 333-335
 Leutnant Gustl, 119, 224, 330
 Schober, Wolfgang Heinz, 111-112
 Scholes, Robert, 29
 și Robert Kellogg, 25, 198, 304
 Schorer, Mark, 37
 Schulte-Sasse, J., și R. Werner, 51
 Searle, John, 27
 Sebeok, Thomas A., 23
 Shakespeare, William, 21
 Love's Labour's Lost, 314

- Smitten, J.R., 184
- Smollett, Tobias, *Peregrine Pickle*, 238
- Sokel, Walter H., 119
- Spark, Muriel, *The Prime of Miss Jean Brodie*, 228, 259
- Spielhagen, Friedrich, 25, 46-47, 133-134, 194
- Spitzer, Leo, 284, 289, 311
- Spranger, Eduard, 90
- Spurgeon, C., 204
- Staffhorst, A., 85, 99, 332
- Stang, R., 139
- Stanzel, F.K., *Der englische Roman*, 29
- „Episches Präteritum”, 269
- „Innenwelt”, 202
- „Die Komplementärgeschichte”, 130, 186, 234, 236
- „Zur Konstituierung der typischen Erzählsituationen”, 86, 91, 95
- „Die Personalisierung des Erzählaktes im *Ulysses*”, 229, 254, 259, 261, 266
- „Second Thoughts on Narrative Situations in the Novel”, 18, 137
- „Teller-Characters and Reflector-Characters in Narrative Theory”, 219
- „Thomas Nashe: *The Unfortunate Traveller*”, 314
- „Tom Jones und *Tristram Shandy*”, 152
- „*Tristram Shandy* und die Klimatheorie”, 29, 125
- Typische Formen des Romans*, 22
- Die typischen Erzählsituationen*, 22, 220, 223, 260-261, 266, 269, 278
- „Wandlungen des narrativen Diskurses in der Moderne”, 107
- Stein, Gertrude, 163
- Steinberg, Günter, 172, 265, 283, 287-290, 322
- Steiner, G., 30
- Sterne, Laurence, *Tristram Shandy*, 28-29, 58, 125, 148, 152, 223, 227, 232, 297, 308
- Stierle, Karlheinz, 51, 55, 256, 291
- Stifter, Adalbert, *Nachsommer*, 135
- Storm, Theodor, *Der Schimmelreiter*, 296
- Storms, Godfrid, 244
- Sutherland, James, 162, 166
- Swift, Jonathan, 34
- Gulliver's Travels* (*Călătoriile lui Gulliver*), 77, 296
- Șklovski, Viktor, 28, 34, 173
- Tanner, Tony, 204-205
- Tetzeli von Rosador, Kurt, 313
- Thackeray, William M., 38, 80, 126, 162, 166, 194, 199, 213-214, 279, 300-301
- Barry Lyndon*, 140, 142, 213-214
- Henry Esmond*, 78, 161-163, 166, 169, 172-173
- The Newcomes*, 121, 166
- Pendennis*, 166
- Vanity Fair* (*Bîlciul deșertăciunilor*), 42, 53, 61, 75, 101, 120, 126, 157, 223, 277, 299-300, 302

- Tillotson, Geoffrey, 162, 214
 Tillotson, Kathleen, 47, 310
 Titunik, Irwin R., 34
 Todorov, Tzvetan, 51, 65, 90
 Tolstoi, Lev N., 110, 194
 Anna Karenina, 120, 126, 197, 350
 Holstomer, 34
 Război și pace, 42
 Moartea lui Ivan Ilici, 336
 Trollope, Anthony, 66, 116, 126, 194, 298
 Barchester Towers (Turnurile din Barchester), 191-193, 195
 Phineas Finn, 120
 Twain, Mark, *Huckleberry Finn*, 328-329

 Uspenski, Boris, 33, 35, 110, 186

 Vaid, Krishna Baldev, 138, 156
 Viswanathan, Jacqueline, 304-305, 340
 Vonnegut, Kurt, Jr., 32, 66, 108
 A Breakfast of Champions (Micul dejun al campionilor), 66, 167-168
 Slaughterhouse-Five (Abatorul cinci), 168

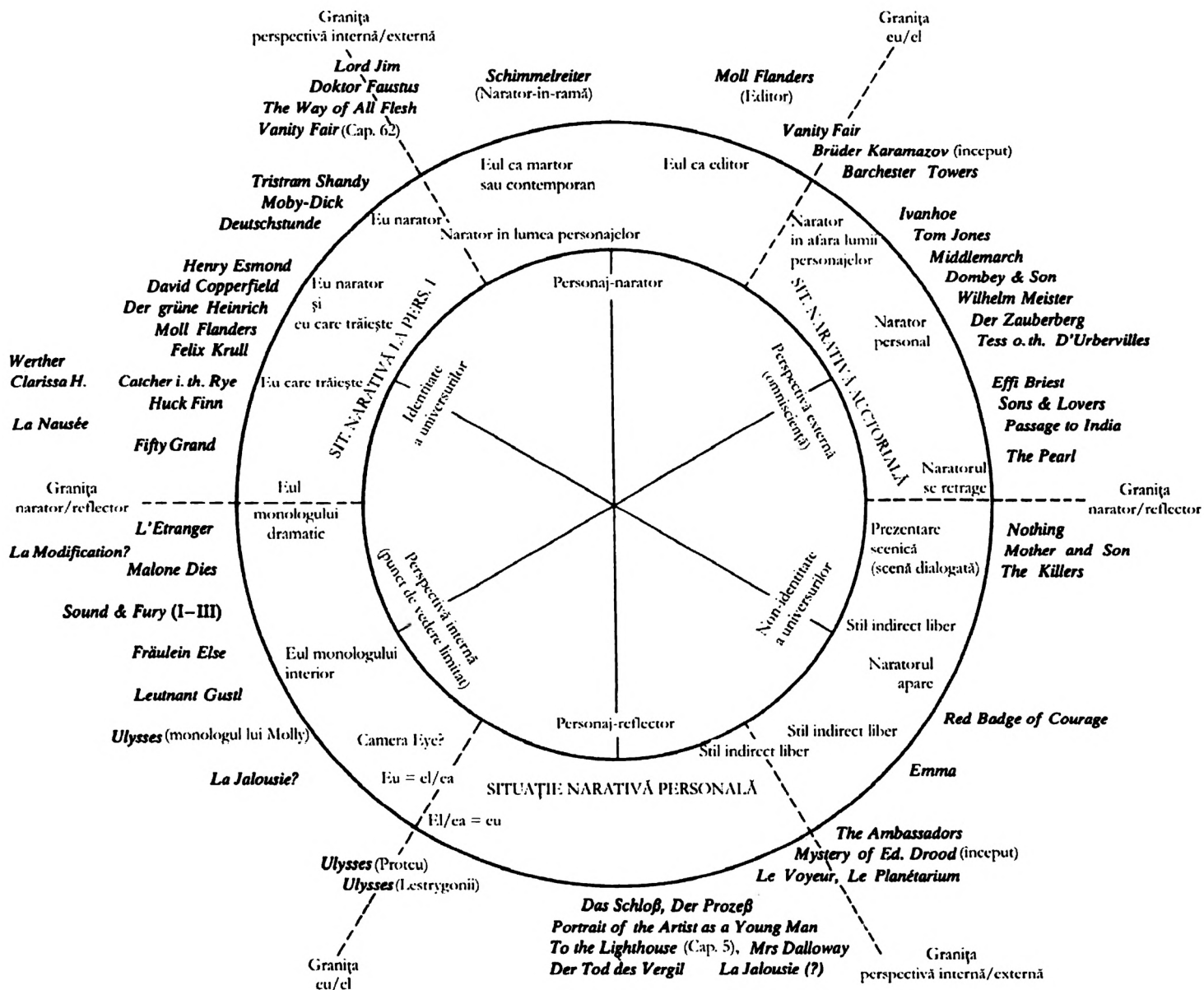
 Waldmann, Günter, 146
 Warning, Rainer, 233-235
 Warren, Robert Penn, *All the King's Men (Toți oamenii regelui)*, 167, 304
 Warren, R.P., v. Brooks
 Watt, Ian, 36
 Weber, Dietrich, 198
 Weber, Max, 31

 Wehle, Winfried, 199
 Weimann, Robert, 33, 50, 198
 Weinrich, Harald, 55, 61, 70, 80, 130
 Wellek, René și Austin Warren, 51-52
 Wells, H.G., 64
 The Country of the Blind (Țara orbilor), 211, 336
 Werfel, Franz, *Das Lied von Bernadette*, 269
 Werlich, Egon, 131
 Wickardt, Wolfgang, 120
 Wieckenberg, E.P., 73
 Wieland, Christoph Martin, *Agathon*, 42, 74, 223
 Wilson, Edmund, 68, 197
 Winkler, Reinhold, 150, 186, 245-246, 280
 Winter, Helmut, 49, 53
 Woolf, Virginia, 38, 110, 224, 292
 Mrs Dalloway (Doamna Dalloway), 226, 259
 To the Lighthouse (Spre far), 224
 Wordsworth, William, *The Prelude (Preludiu)*, 307
 Worringer, Wilhelm, 221
 Würzbach, Natascha, 310

 Yates, F.A., 316

 Yeats, William Butler, *Leda and the Swan (Leda și lebăda)*, 83
 Young, E., și S. Richardson, 328

 Zach, Wolfgang, 77
 Zeltner-Neukomm, Gerda, 341



Bun de tipar: 2011 • Apărut: 2011 • Format 13 × 20,5 cm



Iași, str. Grigore Ghica Vodă nr. 13

Tel. Difuzare: 0788.319462; Fax: 0232/230197

editura_ie@yahoo.com; www.euroinst.ro

STUDII LITERARE

„Combinăția dintre interesul pentru teorie, simțul acut al analizei, marea îndemânare în schițarea de modele, dragostea pentru literatură și profunda cunoaștere a teoriei genurilor și a literaturii caracterizează și acest *magnum opus* naratologic al lui Stanzel, *Teoria narațiunii*. Este limpede de la început că această carte nu schițează numai o cuprinzătoare teorie a narațiunii. Stanzel nu își propune să stabilească niște categorii pentru uzul personal, ci să prezinte în mod diferit un spectru literar al formelor narative posibile.”

Monika Fludernik

DIN CUPRINS:

- *Intermedierea ca trăsătură generică a narațiunii* • *Gradul zero al intermedierei: rezumat, titlu de capitol, schiță* • *O nouă abordare a definiției situațiilor narative tipice* • *Opoziția „persoană”* • *Opoziția „perspectivă”* • *Opoziția „mod”* • *Cercul tipologic*

ISBN 978-973-611-730-5



9 789736 117305

www.euroinst.ro