

Magda MAREȘ

TEXT, ARHITEXT, PARATEXT

Cunoașterea artistică implică exersarea comunicării din două perspective: lectura lingvistică a enunțului și negarea acesteia prin recitirea enunțului lingvistic în baza principiului receptării imaginii artistice. Atât constituirea semnificației artistice, cât și trăirea estetică sunt determinate, în principal, de raportul tensionat dintre cele două tipuri de lectură. Din perspectiva comunicativă, opera literară are caracter interacțional și presupune colaborarea dintre emițător și receptor. Angajat în procesul de receptare a discursului literar, de negociere a sensului, cititorul caută, printr-o abilitate transformată în reflex, repere care să-i faciliteze înțelegerea: *semnalele paratextuale*. Termenul de *paratext (paratextualitate)* apare pentru prima oară la Gérard Genette în **Introducere în arhitect** (1979), desemnând un fenomen mai larg, acela de *arhitecturalitate*. Ulterior, în preambulul unei sinteze consacrate „literaturii de gradul al doilea”, apărută în 1982, autorul oferă noi nuanțări. Alături de *intertextualitate* (prezența unui text în altul prin citat, parodie, aluzie etc.), *paratextualitate* (reunirea „tipurilor de semnale accesorii”, cum sunt titlul, subtitlul, prefața, notele marginale și infrapaginile, ilustrațiile),

metatextualitate (relația care leagă un text de altul prin comentariu, fără să-l citeze ori să-l numească în mod necesar) și *hipertextualitate* (texte derivate din textele preexistente prin transformare ori imitație), *arhitecturalitatea* e privită ca un factor al *transtextualității* („tipul cel mai abstract și mai implicit”, acoperind „percepția generică” a unui text). *Arhitecturalitatea* uzitează uneori de o mențiune paratextuală – de exemplu: „poezii”, „roman”, „eseu” [1, p. 7-11].

Din perspectiva teoriei actului de creație, structura operei literare este o *virtualitate* care se materializează în actul textualizării poetice devenind, în final, o *prezență latentă*. Văzută din unghiul esteticii receptării, structura literară apare ca o virtualitate care se actualizează prin contactul nemijlocit al cititorului cu opera. Textul literar este implicit un *intertext*, un spațiu în care se interferează elemente ce provin din diverse domenii de manifestare prin limbaj a atitudinilor umane. Astfel, un text românesc se prezintă ca un ansamblu de enunțuri și coduri reluate din alte texte. „Vom numi *intertextualitate*, spune Julia Kristeva, interacțiunea care se produce în interiorul unui singur text. Pentru subiectul cunoscător, intertextualitatea este indiciul modului în care un text citește istoria și se inserează în ea. Modul concret în care intertextualitatea se realizează într-un text dat determină caracteristica majoră (socială, estetică) a unei structuri textuale” [2, p. 266].

Enunțurile care aparțin altor texte capătă, odată înglobate în

noua structură textuală, alte semnificații, iar sensurile lor origine se intersectează, dând naștere unor expresii ambivalente care reprezintă, de fapt, un mod particular de a „citi” epoca. Intersectarea unui text cu enunțurile pe care le asimilează în propriul spațiu sau la care face trimitere în exterior este numită de Julia Kristeva *ideologem*. Prin urmare, ideologemul desemnează funcția productivității textuale, o funcție a modului în care interacționează într-un text diversele secvențe din alte spații textuale pe care le „citează”. Iar o lectură intertextuală a unei opere înseamnă situarea acesteia în istorie, în societate, în ansamblul circumstanțelor în care apare și în care tinde să se integreze.

Contactul cu textul e mai totdeauna mediat de opinii și impresii induse prin observarea nemijlocită a „ambalajului”, adică a paratextului. Prin paratext înțelegem tot ce se află „în pragul textului literar”: coperta, prezentarea editorială, numele autorului, titlul, imaginile, dedicațiile, prefețele, notele, diferitele avertismente etc. Aparent, acestea se află în afara textului, dar funcționează ca elemente anticipatoare, pregătind „starea lecturii” pentru cititor, furnizând „informații” despre text prin: *titluri sau subtitluri generice* („dramă”, „teatru”, „scrieri literare”, „roman” ș.a.); *titluri sau subtitluri specifice* (**Îngerul a strigat, Bietul Ioanide**); *numele autorului* (Marin Preda, Fănuș Neagu, George Călinescu).

Funcționarea ca anticipatori a acestor elemente solicită cunoașterea de către cititor a unui cod me-

talingvistic în baza căruia ar putea să actualizeze semnificația unor termeni ca roman, comedie sau nume precum: Mircea Cărtărescu, Ioan Slavici, sau titluri: **Patul lui Procust, Amintiri din copilărie**. Dacă numele scriitorului funcționează ca marcă a apartenenței textului la un anumit stil și, în mai mică măsură, ca stimulent al stării de lectură, titlul îndeplinește „atât o funcție stilistică cât și o funcție poetică (...) ocupând o poziție privilegiată și în instituirea raportului text – receptor [3, p. 173]. Paul Cornea identifică dubla determinare a titlului în funcție de opera pe care o denotă și, mai ales, în funcție de concurența celorlalte titluri care solicită în același timp favoarea publicului. Pentru a-l atrage pe cititor, „numirea trebuie să fie nu atât corectă, cât șocantă, nu atât exactă, cât sugestivă” [4, p. 31]. Nu este întâmplătoare construirea titlului în baza oximoronului **Suflete moarte** (N. V. Gogol), **Cadavru viu** (L. M. Tolstoi), **Doi morți vii** (V. Alecsandri), dar și **Sărmanul Dionis** (M. Eminescu), titlu ce deschide o dublă perspectivă de lectură: ironică (prin modalizatorul „sărmanul”) și gravă (prin raportarea la mitul lui Dionisos, simbol al plenitudinii vieții, al elanului vital). Titlurile cu caracter metaforic se pot constitui într-un nucleu al devenirii semantice a unui text literar: **Patul lui Procust, Gorila, Bunavestire, Groapa, Întunecare**. Titlurile romanelor mai noi atestă o diferență majoră de viziune. Modernii, nemulțumiți de exprimarea directă, sunt în căutare de simboluri: **Fețele tăcerii** (Augustin Buzura), **Alexandria și**

infernul (Laurențiu Fulga) etc.

Titlul și alte mijloace paratextuale pot provoca starea de lectură, în funcție însă de pregătirea literară a cititorului. Când „codul metalingvistic” rămâne nefuncțional, dezvoltarea stării tensionale începe o dată cu lectura lingvistică a textului. Autorul folosește semnalele paratextuale ca modalitate suplimentară de definitivare a sensului sau ca preîntâmpinare a eșecului receptării (cazul romanului **Ciocolii vechi și noi**, premers de două prefețe). Pentru cititor, acest ansamblu de semnale furnizează „chei de lectură”, „instrucțiuni” indispensabile actualizării potențialului semantic și construirii sensului, iar identificarea și interpretarea lor corectă e o problemă ce ține de gradul de competență a cititorului. Elementele paratextuale modelează procesul de semnificare conform propriilor tipare, ceea ce poate duce în direcția „bună”, dar și într-o direcție „greșită”, contraindicată. Așa se explică faptul că „adesea nu citim ce «vedem», ci ceea ce «știm» că trebuie să citim” [4, p. 126].

A face literatură înseamnă a participa la un joc și a-ți asuma niște reguli. Reușita receptării literare este condiționată în mare măsură de posibilitatea „fictivizării” ori a depragmatizării. În acest scop sunt utilizate semnalele paratextuale ce funcționează la nivelul **textului socio-cultural** (recomandări de lectură, includerea unui text literar într-o antologie, situarea operei literare în raport cu altele etc. Locul pe care îl ocupă textul ca unitate a unui ansamblu (articolul într-o

revistă, schița într-o culegere) ori ca entitate independentă sau corelativă în plan sincron sau diacronic (nuvela X față de seria nuvelor precedente) furnizează indicații utile asupra conținutului și structurii sale. Astfel, cunoscând majoritatea poeziilor dintr-un volum, poți deduce particularitățile stilistice ori de viziune ale celor pe care încă nu le-ai citit. Sau, știind scopurile unei reviste înțelegi că articolul de fond prefigurează o anumită ideologie. Prin urmare, „cunoașterea vecinătăților oferă probabilități, nu certitudini” [4, p. 130].

Un caracter mai concret au datele preliminare sugerate de **ambalaj**, date pe care cititorul avizat le identifică înainte de a începe lectura (forma, grafica, coperta, numele editurii, al colecției, numele autorului, indicațiile privind genul, tema operei, oferite de inserturile editoriale de pe ultima filă a copertei, de banderolele publicitare etc.). Totul va părea extrem de sugestiv pentru un cititor cu experiență. Sugestivitatea exteriorităților e suficientă pentru ceea ce unii numesc „contactul de lectură”. Dintre indicații, extrem de binevenită este precizarea privitoare la gen, fiindcă declanșează o așteptare cristalizată – e vorba de semnalarea *directă* (printr-un subtitlu „roman”, „poeme”) sau *indirectă* (ilustrația în culori de tip iconic la o carte de copii). Alte indicații (banderola publicitară, inserturile editoriale) semnalează tema operei într-un mod deschis și semnificativ. Numele autorului (al unui autor consacrat) constituie încă o cheie de interpretare. El definește pentru

lectorul competent o viziune asupra lumii, un univers tematic, un mod de construcție (liric, epic, dramatic), un stil. Cititorul de rând, la receptarea numelui Mihai Eminescu, îl va plasa în contextul marilor clasici, având însă o idee vagă despre autorii mai puțin cunoscuți.

Se impune și remarcarea semnalelor paratextuale la **nivelul textului însuși**. Unul dintre aspectele structurii textului narativ ce devine obiect al semnalizărilor paratextuale este *subiectul*. La acest nivel se poate opera o primă distincție care „vorbește” despre subiectul întregului text: „Vreau să înfățișez semenilor mei un om în tot adevărul firii lui și omul acela voi fi eu” [5, p. 10], dar și paratextul care se referă *doar la anumite secvențe ale subiectului*: „credem că lectorii noștri n-au uitat secreta întrevorbire dintre principele Gheorghe Caragea și banul C pe care am povestit-o pe la începutul acestei scrieri” [6, p. 94].

Paratextul din interiorul textului se poate referi și la motivul inițial al actului scriptic: „De ce scriu această carte? De ce mă căznesc să refac atmosferă? Din manie de autor, care profită de experiențele lui intime ca să le dea în vileag și să aștepte laude? Din nostalgie după vremuri care se duc? Dar mai ales e un țipăt către oameni ca să mă consoleze și să mă vindece” [7, p. 385].

Conceperea literaturii ca demers comunicativ oferă posibilitate mesajului-text să transmită, pe lângă conținut, informații suplimentare ce vizează însăși substanța și alcă-

tuirea sa. Mai mult decât celelalte aspecte narative *scriitura* devine în mod frecvent obiect al paratextului. Gide reflectează în **Falsificatorii de bani** asupra metodei narative alese: „aș vrea ca aceste evenimente să apară mult deformate în povestirea pe care o vor forma în final” [8, p. 81].

O situație interesantă între textele care exemplifică scriitura ca obiect al paratextului ilustrează romanul **Patul lui Procust** – „întâiul roman românesc care conține o poetică explicită”. Criticul tradițional a fost surprins de acest roman, de discontinuitatea textului, dar mai ales de „prezența” autorului în subsolul paginii care constituie un veritabil metatext. În acest roman, autorul are un rol inedit: el nu e nici protagonist, nici narator, intră însă în scenă pentru a organiza „spectacolul”, și este un „metteur en scène”. Dacă, pentru început, își asumă doar regia „dosarului de existență”, mediind relația cititor – narator, treptat se lasă atras de lumea ficțiunii, încât nu rezistă tentației de a deveni personaj el însuși.

De la reflecțiile naratorului asupra motivelor și formelor narațiunii din **Patul lui Procust** (primele de acest fel în romanul românesc), până la Anton Holban e o distanță considerabilă. În romanele acestuia putem observa o reflexivitate „paratextuală” de natură estetică: „Și acum să-mi continui romanul? Sau să-mi încep altul?” [9, p. 70]. Personajul-narator, având o înaltă conștiință estetică, își permite să facă unele sugestii paratextuale: „aceste rânduri sunt complet ne-

drepte. Ar trebui să-și scrie și ea romanul ei, așa cum îl vede ea și nu cum îl transform eu (...). Din lectura celor scrise de amândoi un al treilea ar putea să-și facă o convingere” [7, p. 337]. Altădată, Sandu reflectează asupra eroinei sale: „eroina mea e insesizabilă dintr-un motiv contrar: truda mea de a o explica în întregime și de a arunca asupra ei lumina de care sunt în stare” [9, p. 186].

Nu numai scriitura, ci și *actul* scriptic este dezvăluit cititorului prin intermediul paratextului: „culcat, într-un colț, privesc și scriu aceste notițe” [9, p. 197]; „în ziua de toamnă, barca unde-mi scriu aceste note chinuite plutește lin pe Sena” [9, p. 245].

Obiect al comentariului paratextual poate deveni, de exemplu, relația *dintre autor și cititor*. În romanul **Jocurile Daniei** deosebim un „lector vizat” – Dania, care este „solicitată” foarte frecvent: „Dania, mă auzi?”, „Dania, vrei să te numesc Istinye?”.

Încercarea curentă de a prezenta câteva aspecte ale structurii narative despre care paratextul

„vorbește” este, desigur, sumară. În interiorul textului literar, semnalările paratextuale se pot referi la orice aspect al structurii narative: subiect, personaje principale sau secundare, scriitură, actul însuși de a scrie, relația autor – lector ș.a.m.d.

BIBLIOGRAFIE

1. Genette G., *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982.
2. Kristeva J., *Pentru o teorie a textului*, Editura Univers, București, 1980.
3. Irimia D., *Introducere în stilistică*, Editura Polirom, Iași, 1999.
4. Cornea P., *Introducere în teoria lecturii*, Editura Polirom, Iași, 1998.
5. Rousseau J. J., *Confesiunile*, Editura pentru Literatură, București, 1969.
6. Filimon N., *Ciocoii vechi și noi*, Editura Cartea Românească, București, 1980.
7. Holban A., *Ioana*, Editura Eminescu, București, 1985.
8. Gide A., *Falsificatorii de bani*, Vivaldi, București, 1992.
9. Holban A., *O moarte care nu dovedește nimic*, Editura Eminescu, București, 1985.