

INSTANȚĂ (REALĂ/FICTIVĂ), DISTANȚĂ (ESTETICĂ) ȘI ESENȚĂ (IDENTITARĂ) ÎN ROMANELE LUI MILAN KUNDERA

Ramona ZĂVOIANU-PETROVICI

Among Milan Kundera's exegetes, the relation between author and narrator has remained the subject of obvious divergent perspectives. Our research aims at tackling this matter starting with a theoretical gap pointed out by the Romanian literary critic Nicolae Manolescu which we attempt to fill with the aid of Jaap Lintvelt's view and ideas.

Key words: Milan Kundera, author, narrator, narrator with interpretative function

Importanța redeschiderii discuției privind relația autor-narator în contextul romanelor lui Milan Kundera

În pofida faptului că relația autor-narator a constituit subiectul a numeroase studii de teorie literară, considerăm necesar a o readuce în discuție în legătură cu scriitorul ceh Milan Kundera, din considerentul că unii dintre exegeții lui¹ folosesc termenul de autor pentru a se referi, de fapt, la narator. În spatele opțiunii lor întrevădem acceptarea pactului propus de romancierul ceh, în baza căruia autorul ca instanță reală tinde către identificarea² cu vocea care intervine direct în roman, adică admiterea dezideratului auctorial de suprapunere a autorului concret peste vocea naratorului. Există însă și o a doua categorie de exegeți ale căror interpretări nu dau curs acestui deziderat al autorului real³, numind drept voce a naratorului ceea ce exponenții primei categorii denumesc autor.

John O'Brien dezbate rolul autorului⁴ în relație cu opera lui Milan Kundera, făcând referire la Roland Barthes. Își propune, printre altele, să afle în ce măsură atitudinea invazivă a vocii autodeclarate ca fiind a autorului dezavuează moartea

¹ Maria Nemcova Banerjee, *Terminal Paradox: The Novels of Milan Kundera*, New York, Grove Weidenfeld, 1990, p. 111; Michelle Woods, *Translating Milan Kundera*, Clevedon, Cromwell Press Ltd., 2006, p. 6; David Lodge, *The Art of Fiction*, New York, Viking Penguin, 1993, pp. 114-115.

² În interviul publicat în *Arta romanului*, autorul Milan Kundera declară explicit că în romane obișnuiește să intervină personal: „eu sunt cel care vorbește” op. cit., Milan Kundera, *Arta romanului*, București, Humanitas, 2008, p. 101.

³ Coautorii ediției în Harold Bloom: Milan Kundera, Hana Pichova *The Art of Memory in Exile* folosesc termenul de narator (v. Harold Bloom, *Milan Kundera*, Chelsea House Publishers, Broomall, 2003), iar Søren Frank argumentează în favoarea ideii de întoarcere a naratorului auctorial, în *Return of the Authorial Narrator* din lucrarea Søren Frank, *Migraton and Literature: Günter Grass, Milan Kundera, Salman Rushdie, and Jan Kjærstad*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2008.

⁴ John O'Brien, *Milan Kundera: Meaning, Play and the Role of the Author*, în Harold Bloom, *Milan Kundera*, Chelsea House Publishers, Broomall, 2003, pp.113-128.

autorului (declarată în 1967 de Barthes) devenită axiomatică. În urma unei discuții cu un caracter polemic declarat și construită în jurul ambiguității instanței autorului la Milan Kundera, literatul american elucidează că instanța în cauză este o ființă de hârtie în termenii lui Barthes, chiar dacă alege să o denumească *author figure*. Suntem de acord cu afirmația lui John O'Brien potrivit căreia, în cazul lui Kundera, instanța autodeclarată auctorială din text nu poate fi confundată cu utilizarea sa instituționalizată de Foucault, adică cea de persoană cu o biografie, ci ar fi mai apropiată de modul cum Barthes înțelege termenul de autor, și anume ca subiect dispersat în text a cărui prezență este tolerată numai în măsura în care încurajează jocul:

Surely it should not be assumed that to grant the obvious, that the author-figure in these texts is a more dynamic, self-acknowledged "author," is somehow to elevate the author to status beyond that of what Barthes calls the "paper character," especially when that figure repeatedly reasserts a textual playground on various levels (linguistic play and play with the semiotic structures that form the foundations of culture).¹

Exegetul american observă că, în cazul scrierilor kunderiene, „figura (persoana) autorului” este cu mult mai puțin dispersată decât sugerează Barthes, facilitând însă sau chiar pretinzând existența jocului. Perspectiva lui O'Brien, pe care o împărtășim, este că intervențiile acestei voci au rolul creării unui joc care face parte din arta romanului kunderian, și anume acela de a pune sub semnul întrebării. Acest aspect este evidențiat de romancierul ceh însuși: „În spațiul romanului, nu se afirmă: este spațiul jocului și al ipotezelor. Meditația romanească este deci, prin esența ei, interogativă, ipotetică.”². Pe de altă parte însă, nu considerăm că această voce ar trebui identificată prin „figura (persoana) autorului”. Deși O'Brien nu pune semnul egalității între instanța care intervine în text erijându-se în autor și autorul real ca ființă cu o biografie (după Foucault), în schimb face apel la viziunea lui Barthes, adaptând-o. Practic, John O'Brien insinuează că subiectul dispersat în text emerge din când în când la suprafață, pentru a sprijini jocul și pentru a-și practica arta. Această viziune, deși plauzibilă, nu este susținută de cazul în care, în romanul *Nemurirea*, instanța „figurii (persoanei) autorului” este și personaj³. În plus, rezultă o neclaritate: cum se poate

¹ O'Brien, *op. cit.*, p. 125.

² Kundera, *op. cit.*, p. 99.

³ David Lightfoot discută tendința cititorului lui Kundera de a suprapune *subiectul dispersat în text* peste autorul real, afirmând că romanul *Nemurirea* nu permite această strategie: „As readers have become used to Kundera's technique of self disclosing narrative, many have quite naturally associated the Kundera who inhabits his fiction with the writer himself. *Nesmrtelnost (Immortality)*, 1991) does not accept such familiarity between reader and author; the novel seems to shake a finger at those who confuse a writer with the image created through his or her work.”, David Lightfoot, *Perceiving the*

diferența între autorul în sensul atribuit de Barthes, și adaptat de O'Brien, și un narator? În acest caz, ceea ce exegetul american numește „figura (persoana) autorului” ar trebui supus unui demers prin care relația autor-narator-personaj să fie elucidată. Un astfel de demers, în scop de clarificare, întreprindem în cele ce urmează.

Teoreticianul amintit își construiește argumentarea prin combaterea ideilor lui Straus iar analiza sa are ca punct de plecare intenția autorului¹. Considerăm că este necesar a privi problematica la care face referire John O'Brien și dintr-o perspectivă care să nu pornească de la intenție (în sensul de intenție a autorului)², ci de la efect (în sensul de efectul produs de text³) și care să urmărească totodată relația contrastivă autor-narator prin prismă teoretică. În acest mod, se pot elimina cazurile în care concluziile la care se ajunge pornind de la intenție sau teorie sunt în contradicție cu efectul sau mesajul textului. O situație asemeni celei descrise se regăsește în citatul de mai jos. Spre finalul studiului său despre rolul autorului la Milan Kundera, O'Brien concluzionează că intenția „figurii (persoanei) autorului” ar fi asemănătoare cu cea a naratorului lui Laurence Sterne:

At every turn, like the narrator in *Tristram Shandy*, the author-figure digresses, interrupts, tells stories, meditates, extrapolates, and interpolates— encouraging the same relationship with his text as that of a reader of a text of bliss: “What I enjoy in a narrative is not directly its content or even its structure, but rather the abrasions I impose upon the fine surface: I read on, I skip, I look up, I dip in again.”⁴

Însă concluzia despre intervențiile vocii numite auctoriale este contrazisă în romanul *Nemurirea* de însăși vocea la care O'Brien face referire: „dacă cititorul sare o singură frază din romanul meu, nu-l va înțelege — și totuși, unde mai există

fictional world of Nesmrtnost through Kundera's "I", în *Canadian Slavonic Papers*, vol. 40, nr. 1/2, 1998, p.79.

¹ „In an insightful discussion of *The Book of Laughter and Forgetting*, Nina Pelikan Straus furthers her claim that the novel is intended to be bound inextricably to Czechoslovak history, depending on the understanding that the intrusive author-figure is autobiographical in nature, not a dispersed extension or modality of the writing subject”, O'Brien, *op. cit.*, p. 114.

² John O'Brien polemizează cu Straus în ceea ce privește intenția autorului. O mare parte a argumentării sale se axează pe clarificarea instanței autorului ca joc, ca intenție, având ca punct de plecare intenția autorului.

³ Optăm pentru acest tip de abordare sub influența teoriilor literare cognitive care, în analiza textului, au ca punct de plecare efectul produs asupra cititorului – v. Peter Stockwell, *Cognitive Poetics - an Introduction*, New York, Routledge, 2005. Considerăm că această abordare elimină într-o mai mare măsură erorile de interpretare.

⁴ O'Brien, *op. cit.*, p. 125.

pe lumea aceasta un cititor care nu sare nici un rând? Nu sunt oare eu însumi cel mai mare săritor de rânduri și pagini întregi?”¹.

Jiří Holý argumentează existența unui narator auctorial în cazul lui Kundera (cu privire la romanele *Gluma și Cartea râsului și a uitării*), dar și al altor autori din literatura universală, afirmând încă de la începutul articolului său că „podobně jako pojem autor je i výraz autorský vypravěč, případně autorské vyprávění, chápán v různém smyslu.”², iar în următorul paragraf: „K vymezení autorského vyprávění může přispět i pojem *récit* s nímž pracuje především francouzská literární věda. [...] Jde tedy o vypravěče výrazně suverénního, který dává najevo, že děj a figury jsou výplody jeho intelektuální operace.”³. Considerăm că viziunea asupra naratorului kunderian la Jiří Holý este foarte apropiată de cea a vocii auctoriale a lui O’Brien. Aserțiunea este susținută de discriminarea pe care teoreticianul ceh o face între existența unui narator impersonal, în cazul narațiunii la persoana a III-a, și a unui narator auctorial, în cazul narațiunii la persoana I, care ar corespunde, în termenii lui O’Brien, unui narator „mai puțin” dispersat în text deoarece în această de-a doua ipostază sunt vizibile, după cum afirmă Jiří Holý, elemente biografice evidente. Îmbrățișând perspectiva tehnicii variațiunii tipic kunderiene inclusiv pentru cercetarea naratorului auctorial, Holý concluzionează că în proza lui Milan Kundera, începând cu anii șaizeci, se manifestă variațiuni ale naratorului auctorial.

Despre rolul autorului și al naratorului la Milan Kundera mai discută Søren Frank, în lucrarea sa intitulată *Migration and Literature: Günter Grass, Milan Kundera, Salman Rushdie and Jan Kjaerstad*. Teoreticianul danez remarcă problema pusă de proza lui Kundera în ceea ce privește ambele roluri. Demersul său este direcționat către cercetarea implicațiilor naratorului cu atribute autobiografice (analizată cu referire la Roland Barthes, S. Burke) și a autorității lui (investigată cu trimitere la M. Bahtin).

Demersul nostru îl considerăm a fi complementar celui întreprins de S. Frank dar și de Jiří Holý, întrucât, în cele ce urmează, ne propunem a evidenția funcțiile naratorului kunderian, nu numai diferența autor-narator. În legătură cu distincția autor-narator, ne punem întrebarea dacă în romanele kunderiene se face auzită vocea autorului sau cea a unui narator cu funcție interpretativă. Argumentăm în favoarea celei de-a doua variante de răspuns, bazându-ne pe perspectiva teoretică aparținând lui J. Lintvelt.

Problema naratorului la Kundera o punem în legătură cu cea a distanței estetice, iar la acest nivel discutăm implicațiile privind codul existențial. Acesta reprezintă o parte integrantă a artei romanului la Milan Kundera, iar prin sensurile

¹ Milan Kundera, *Nemurirea*, București, Humanitas, 2006, p. 379.

² Jiří Holý, *Autorský vypravěč*, „Česká literatura”, 48/2000, p. 132.

³ *Ibidem*.

și implicațiile sale, codul existențial este legat de tematica identitară. Completarea semnificației codului existențial prin găsirea legăturii la nivel teoretic între identitate și esență reprezintă un pas în urma căruia am realizat un cadru teoretic util, în scopul susținerii argumentării. Așadar, suntem de părere că perspectiva asupra esenței identitare la Kundera este întregită prin clarificarea legăturii dintre codul existențial și instanța naratorului, raport pe care îl abordăm, în subcapitolul următor, prin intermediul conceptului de distanță estetică.

Instanță (reală/fictivă), distanță (estetică) și esență (identitară) în contextul romanelor lui Milan Kundera

În *Arca lui Noe*, N. Manolescu discută problema autorului și a naratorului din *Maitreyi* notând, sub forma unei scurte concluzii, că Allan își asumă rolul de autor al romanului, lui revenindu-i totodată și rolul de narator și de personaj. În cadrul argumentării, apelează la ideile lui Wayne Booth. Criticul literar român face o sinteză a rolurilor, notând că teoreticianul american deosebește, în ceea ce privește romanul, între:

un autor propriu-zis (persoana reală al cărei nume figurează pe copertă), un autor implicat (cel care scrie: și care, știm de la Proust, nu este unul și același cu cel care trăiește), un narator sau mai mulți [...] Despre narator, Booth ne spune că poate fi dramatizat sau nu: cu alte cuvinte, identificabil ca persoană sau impersonal... Mai greu accesibil (vreau să spun vizibil cu ochiul liber) este cazul autorului implicat [...] El este un alter-ego virtual al autorului propriu-zis. În definiția lui Booth: un grup de norme și reguli, unele stilistice, în care putem recunoaște pe autorul real¹.

Manolescu îl citează pe Booth când explică faptul că, inclusiv în romanul lipsit de narator dramatizat, se conturează imaginea unui autor. Astfel, vorbind despre naratorul dramatizat sau nedramatizat, Booth stabilește, în legătură cu autorul implicat despre care precizează că este „the author's second self”, că „Even the novel in which no narrator is dramatized creates an implicit picture of an author who stands behind the scenes, whether as stage manager, as puppeteer, or as an inferent God, silently pairing his fingernails.”². N. Manolescu aduce o completare: „pe cât știu, criticul american nu vorbește nicăieri de posibilitatea ca acest alter-ego virtual, care e autorul implicat, să fie o persoană în adevăratul sens

¹ Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, Gramar, București, 2006, p.470.

² Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Londra, The University of Chicago Press, 1983, Ediția a II-a, p. 151.

al cuvântului. Iată, în Maitreyi, pe lângă rolul de erou și de narator, Allan și-l asumă și pe cel de autor al romanului.”¹. Același critic literar se întrebă, tot cu referire la romanul lui Eliade, dacă nu cumva schema lui Booth trebuie completată cu o categorie suplimentară:

În Maitreyi unde romanul e mereu diferit de jurnal, trebuie să luăm în considerare existența, în pielea personajului Allan, a doi povestitori distincți: unul aflat la nivelul imediat al evenimentelor (pe care le consemnează în jurnal) și altul situat la o oarecare distanță de ele (și care le reordonează în roman). Cum să-l numim pe al doilea? Autor implicat dramatizat? Sau să introducem în schema lui Booth o a cincea categorie în care să-l cuprindem pe cel care, în interiorul ficțiunii se „înfățișează” drept autorul ei, deși nu se confundă cu naratorul?²

Problematika ridicată de Manolescu legată de distanță, de instanțele autorului, naratorului, personajului și de structura formală a romanului, este valabilă, cu ușoare modificări, și cu privire la romanele lui Milan Kundera. În *Arta romanului*, aflăm o posibilă asumare de rol: autorul confirmă tehnica prin care obișnuiește să intervină el însuși în cadrul romanelor sale. Kundera lasă a se înțelege că intervențiile din romane ar aparține, de fapt, autorului real. Așadar, pentru început ar părea a fi implicată o instanță concretă, deși, din perspectiva naratologiei, am anticipa prezența unei instanțe fictive, și anume a tipului de autor pentru care Jaap Lintvelt trece în revistă mai multe sinonime, „adică un *al doilea eu* (Tillotson), un *alter ego romanesc* (Prince), un *autor implicit* (Booth) sau *abstract* (Schmid)”³. Lintvelt percepe instanța fictivă ca fiind numai deductibilă, ascunsă în text, iar poziția sa ideologică nu poate fi prezumată indirect „din alegerea unei lumi românești specifice, din selecția tematică și stilistică, precum și din pozițiile ideologice reprezentate de instanțele fictive (narator, naratar, actori) care vor putea să-i servească drept purtători de cuvânt. Autorul abstract reprezintă sensul profund, semnificația de ansamblu a operei literare.”⁴. Așadar, instanța fictivă a autorului nu poate nicidecum, cel puțin după Lintvelt, emerge la suprafața textului.

În aceeași lucrare găsim o privire de ansamblu, la nivel teoretic, asupra distincției narator – autor concret (sau real), dar și autor concret – autor abstract. Începând cu cea de-a doua pereche dihotomică, termenul de autor abstract al lui Schmid corespunde cu cel de autor implicit, al lui Booth. Acest din urmă teoretician,

¹ Manolescu, *op. cit.*, p.470.

² *Ibidem*.

³ Jaap Lintvelt, *Încercare de tipologie narativă: punctul de vedere*, București, Editura Univers, 1994, p. 26.

⁴ *Ibidem*, p. 27.

la care face referire și Lintvelt, este de părere că autorul implicit nu numai că diferă de persoana reală, dar viziunea pe care cititorul (ca instanță concretă) și-o construiește în legătură cu autorul implicit este cu siguranță superioară față de portretul autorului concret, întrucât orice roman reușit conduce la un portret al instanței fictive auctoriale mai rafinat. Judecând din această perspectivă, avem, probabil, cel puțin unul din motivele pentru care unii romancierii, între care și Milan Kundera, își doresc să dispară în spatele propriei creații, drept pentru care aleg să nu își construiască un profil public de autor ca instanță concretă, cu o bibliografie cunoscută de cititori ca instanțe reale. O altă perspectivă semnificativă, pe care o raportăm la Kundera, aparține lui Jean Rousset. Potrivit lui Rousset, scriitorul, asemeni unui artist, scrie pentru „a se spune pe sine”¹ prin intermediul operei, iar opera este un instrument de descoperire cu statut privilegiat. Or, Kundera afirmă în mai multe rânduri, în *Arta romanului*, că rațiunea romanului este de a descoperi ceea ce numai romanul ar fi în stare să o facă. Aserțiunile autorului ceh pot fi văzute și prin altă optică, la care tot Lintvelt face trimitere: „autorul abstract reprezintă, în calitate de „subiect creator” (Rousset) sau de „conștiință structurantă” (Starobinski), partea încă necunoscută a autorului concret pe care acesta caută să o descopere prin creația literară”². Acest mod de a vedea lucrurile este completat cu un postulat de emanație proustiană, potrivit căruia eul scriitorului s-ar dezvălui exclusiv în cărțile lui, de unde rezultă că ar fi mai profund și totodată singurul real, comparativ cu autorul concret care ar avea o poziție mai mult marginală. Aceste trei argumente aduse au rolul de a arunca lumină asupra tendinței lui Milan Kundera, în calitate de instanță concretă, de a se confunda cu instanța fictivă a autorului implicit, tendință manifestată fie în formă asertivă în *Arta romanului*, sau prin intermediul numeroaselor intervenții la nivelul romanelor, la care ne vom referi și pe care le vom studia. Însă, în ciuda suprapunerii celor două instanțe, fictivă și concretă, suntem de părere, alături de Lintvelt, că este necesară diferențierea lor, atât din perspectivă teoretică, cât și din rațiuni de analiză la nivel practic. Prin separarea lor, reușim a evita incursiuni în biografia autorului (oricum incertă și cu prea puține informații ca urmare a însăși dorinței autorului real), în detrimentul analizei efective a textului literar. Din aceste considerente, este suficient de întemeiată opțiunea de a păstra, pe parcursul lucrării, diferențierea discutată, referindu-ne exclusiv la autor ca instanță fictivă.

Urmând linia problematicii menționate mai sus, se cuvin o serie de clarificări și cu privire la relația narator-autor, deoarece vocea auctorială din romanele kunderiene pare a coincide adeseori cu cea a naratorului. Însă, la acest nivel, se impune o serie de nuanțări. În primul rând, luăm în considerare modul de

¹ *Ibidem*, p. 12.

² *Ibidem*, p. 28.

grupare a raporturilor autor-narator elaborat de Lintvelt, cu a cărui teorie suntem de acord și în legătură cu care suntem de părere că o putem întrebuița la clarificarea relației menționate mai sus. În al doilea rând, cu raportare la teoria lui Lintvelt, facem referire la existența a trei tipuri de relații dihotomice: diferențierea narator-autor concret, narator-autor abstract (cu două subtipuri: narator cu funcție interpretativă-autor abstract, narator fără funcție interpretativă-autor abstract), narator-autor abstract-autor concret. Primul termen al opoziției narator-autor concret poate însemna o instanță narativă anonimă, un autor-narator (după Rousset), care poate fi întâlnită în al doilea roman kunderian, *Valsul de adio*¹. În calitate de ființă de hârtie², naratorul din acest roman nu este confundabil cu autorul textului narativ și nici nu există mențiuni aparținând lui Kundera care să ne facă să punem în discuție această diferențiere, cu atât mai mult cu cât teoreticianul literar ceh, Lubomír Doležel, consideră că deosebirea între cei doi termeni este o axiomă pentru critica literară.

Cea de-a doua relație dihotomică include instanța naratorului, care îndeplinește mai multe funcții în concepția lui Doležel, citat de Lintvelt: funcția de reprezentare, adică cea narativă, funcțiile de control și regie în ceea ce privește discursul celorlalte instanțe și discursul propriu. Funcția de interpretare are caracter opțional, întrucât exprimarea pozițiilor interpretative sau ideologice poate lipsi. În baza acestei ultime funcții, Lintvelt împarte relația dihotomică în două categorii, după absența sau prezența interpretării venite din partea instanței naratorului. Distanța dintre naratorul cu funcție interpretativă și autorul abstract poate ridica întrebări în cazul lui Kundera (vezi citatul inserat mai sus din N. Manolescu, în legătură cu autorul implicat³ dramatizat din Maitreyi). Lintvelt face referire la anumite confuzii ale lui Wayne Booth între narator și autorul implicit, în sensul că teoreticianul și criticul american nu a semnalizat clar diferența între cele două concepte atunci când, de exemplu, a afirmat că autorul implicit ar putea juca „un rol deschis, vorbind în istorie”⁴, deci ar putea interveni direct în narațiune. Lintvelt nu este de acord cu această poziție, considerând că autorul implicit poate

¹ Vezi Milan Kundera, *Valsul de adio*, București, Editura Univers, 1979.

² În sensul lui Roland Barthes. Viziunea lui Barthes e comentată de E. Simion acesta afirmând că Barthes, în discursul său despre întoarcerea autorului, se referă la autor exclusiv din perspectiva unei ființe de hârtie, deci fictive, care se naște iar apoi trăiește prin mijlocirea cuvântului. Vezi Eugen Simion, *Întoarcerea autorului: eseuri despre relația creator-operă*, București, Editura Institutului Cultural Român, 2005, p. 109.

³ Cu scopul de a dezambiguiza, aducem o precizare referitoare la adjectivul *implicat* din sintagma *autor implicat dramatizat* care apare la Manolescu, după terminologia lui Wayne Booth. Forma *implicat* are varianta de traducere din limba engleză de *implicit*, aceasta din urmă putând fi regăsită în sintagma *autor implicit*, tot cu referire la Booth, în ediția Jaap Lintvelt, *Punctul de vedere*, Editura Univers. Deși par a avea semnificații diferite, sensul ambelor variante coincide.

⁴ *Apud*. Lintvelt, *op.cit.*, p. 35.

cel mult „să se ascundă în spatele discursului ideologic al naratorului fictiv, în acest caz naratorul fiind însă cel care se enunță și nicidecum autorul implicit.”¹. Poziția lui Lintvelt, cu care suntem de acord, este mai tranșantă decât cea a lui Booth, acesta din urmă acceptând, spre deosebire de primul, ideea că, măcar în unele cazuri, naratorul ar putea fi identic cu autorul implicit. Așadar, viziunea lui Lintvelt nu permite încadrarea cazului autorului implicit din Maitreyi și nici pe cel al autorului autodeclarat din romanul kunderian. Neconcordanța între perspectiva lui Lintvelt și cea a lui Booth reiese clar și din comentariile lui Lintvelt cu privire la perechea dihotomică *narator fără funcție interpretativă-autor abstract*. În timp ce Booth admite posibilitatea ca, în lipsa exercitării funcției interpretative, naratorul să se confunde cu autorul abstract, opinie la care, conform lui Lintvelt, aderă și Lubbock, Friedman, Benveniste și Schmid², Lintvelt însă o exclude ferm. Acesta din urmă aduce totodată drept argument diferența fundamentală între naratorul ce își asumă actul narativ și autorul implicit care nu apare niciodată ca subiect vorbitor. Totodată, Lintvelt își exprimă acordul cu optica lui Doležel conform căreia naratorul poate renunța la funcția opțională de interpretare, păstrând doar funcțiile de narare și de control, considerate a fi obligatorii. Acest model permite existența naratorului în orice tip de narațiune. Viziunea lui Lintvelt este apropiată de cea a lui Mieke Bal. Pentru teoreticiană olandeză, naratorul este agentul care exprimă semnele lingvistice din care textul este constituit³. În ceea ce privește autorul, părerea lui Mieke Bal este similară cu cea a lui Lintvelt. Bal consideră că autorul nu poate fi identificabil cu agentul care narează, deoarece, în cadrul narațiunii, autorul se retrage chemând pe narator să îi fie *purtător de cuvânt*⁴.

Înainte de a formula o concluzie, este necesar a ne referi și la ultimul model dihotomic, adică relația *narator – autor abstract – autor concret*. Lintvelt face din nou referire la Bahtin cu a cărui perspectivă nu este de acord. Practic, îi aduce aceleași observații ca mai sus, specificând că, în cazul teoreticianului rus, ar fi vorba de o confuzie la nivel terminologic. Bahtin este de părere că ideile autorului pot apărea răspândite în operă, mai concret în discursul auctorial, în mai multe moduri: fie izolat, sub formă de aserțiuni, fie ca niște meditații ample sau sentințe. Însă ele pot apărea nu numai în legătură directă cu autorul, dar și cu un anume personaj. Lintvelt vede în ideile lui Bahtin o confuzie cu autorul concret, specificând:

¹ *Ibidem*.

² *Ibidem*, p. 36.

³ V. Mike Bal, *Narratology: introduction to the theory of narrative*, Toronto, University of Toronto Press Incorporated, 1997, p. 18.

⁴ V. *ibidem*, p. 16.

ideologia operei literare este aceea a autorului abstract. Iar sentințele nu sunt pronunțate de către autor, ci de către narator. Naratorul și eroii vor putea, e drept, să servească drept purtători de cuvânt autorului abstract, iar aceasta fără să-i împiedice să fie ei cei care enunță ideologia și numai o analiză aprofundată a structurii de ansamblu a romanului permite afirmația că autorul abstract împărtășește sensul ideologic al discursului lor.¹

Criticul literar Mircea Martin, în comentariile sale care prefațează ediția citată, nu aduce nicio obiecție directă tipologiei lui Lintvelt pe care o consideră completă, în afară, eventual, de constatarea pe care o face în ceea ce privește rigiditatea abordării lui Lintvelt pe care o vede asemeni unui „edificiu teoretic”², dar care rămâne totuși deschis altor ipoteze. Luând în considerare această deschidere, în lumina pozițiilor teoretice prezentate, se impun câteva constatări sau concluzii.

Pe de o parte, modelele dihotomice și ideile lui Lintvelt arată incompatibilitatea între funcția de subiect vorbitor (care să intervină direct în discurs) și instanța autorului abstract (în calitate de producător al lumii românești care nu se manifestă direct, deși transmite lumea românească receptorului său, deci cititorului abstract). Deci, presupuziția lui N. Manolescu conform căreia cel de-al doilea povestitor din Maitreyi ar fi un autor implicat dramatizat nu ar fi acceptabilă conform viziunii lui Lintvelt. Însă, ar putea vedea în el un narator cu funcție interpretativă, legată de evenimente pe care primul narator (sau povestitor, după cuvintele Nicolae Manolescu) le consemnează.

Pe de altă parte, aceleași dihotomii nu ar putea încadra poziția lui Kundera care, în calitate de autor real, afirmă în afara lumii românești (în interviurile strânse și publicate în *Arta romanului*) că intervine în romanele sale ca autor (fără a specifica ce fel, doar că el este „cel care vorbește”), arătând, de exemplu, ceea ce se petrece în propria lui minte, sau cu scopul de a clarifica atitudinile și viziunea unui personaj mai temeinic decât ar reuși personajul însuși să o facă, sau chiar pentru a expune reflecții filosofice. Se naște, la acest nivel, întrebarea: este, într-adevăr, vorba de un autor, sau de un narator cu funcție interpretativă?

În lumina celor prezentate mai sus și folosind termenii lui Lintvelt, Milan Kundera este, pe de o parte, creatorul real al operei literare care adresează un mesaj cititorului concret, în calitate de personalitate biografică situată în exteriorul operei literare, și anume în lumea reală. În acest caz este, în temeiul afirmațiilor lui Lintvelt, autor real sau concret. Pe de altă parte, folosind raționamentul lui Lintvelt, prin faptul că își compune opera, Milan Kundera realizează, reluând termenii folosiți de același teoretician, o proiecție literară, un al doilea eu al său, adică un

¹ *Ibidem*, p. 37.

² Mircea Martin, *Introducere la Lintvelt*, *op.cit.*, p. 19.

alter ego românesc, deci un autor implicit sau abstract. În această postură, scriitorul ceh produce lumea românescă. În calitate de autor abstract, Kundera procedează după cum specifică perspectiva teoretică a lui Lintvelt, și anume face selecția tematică, stilistică, alege pozițiile ideologice reprezentate de naratorul și personajele care îi devin niște „purtători de cuvânt”¹.

Problema se află la nivelul naratorului cu funcție interpretativă. Kundera afirmă că intervine în roman în calitate de autor, ceea ce, însă, este imposibil prin optica lui Lintvelt deoarece acesta din urmă nu concepe posibilitatea ca autorul implicit (și cu atât mai puțin autorul concret) să intervină în propria operă literară în mod direct și explicit. Astfel, putem emite ipoteza pertinentă că, de fapt, instanța care intervine este un narator ce își exercită funcția opțională de interpretare și în care autorul Kundera se regăsește. Iar atribuirea rolului de autor acestei instanțe narative de către Milan Kundera nu este neapărat o eroare, ci mai degrabă o atitudine a autorului concret, care se ascunde în spatele operei sale, din dorința de identificare cu aceasta. Însă, ar fi o eroare recunoașterea din perspectivă teoretică a acestei atribuirii pe care, de altfel, o fac unii dintre exegeții romancierului ceh, după cum am arătat anterior.

În sprijinul afirmațiilor noastre aducem două argumente. Pe de o parte, romanul *Valsul de adio*, unde naratorul nu își exercită funcția opțională de interpretare, sau romanul *Gluma* unde naratori sunt personajele, romanul fiind construit dintr-o succesiune de istorisiri ale personajelor. Pe de altă parte, nu se poate admite, la nivel teoretic, relația de identitate între personajul Milan Kundera din romanul *Nemurirea*, înzestrat cu rolul de narator, și autorul abstract Milan Kundera (și cu atât mai puțin cu cel real), deoarece, în mod analog, nu se poate admite nici relația de identitate între personajul Goethe sau Beethoven din același roman și corespondenții lor, personalități din lumea reală. Un alt indiciu este lăsat de autorul abstract, care specifică, după încheierea romanului *Nemurirea* că a fost „terminat în decembrie 1988 la Reykjavik”². Or, personajul și totodată naratorul cu funcție interpretativă din roman, numit Milan Kundera, celebrează, în partea a șaptea intitulată sugestiv *Sărbătorirea*, încheierea romanului în alt oraș, la Paris.

Aceste constatări verifică ideea că, la scriitorul Milan Kundera, romanul este un spațiu al examinării existenței, și nu al realității, după cum el însuși afirmă³, iar în măsura în care personajele sunt niște euri experimentale, romanul însuși este un mediu experimental. Asemănarea sau necesitatea asemănării cu lumea reală, uneori până la suprapunere, este o iluzie și transpare din ideea lui Heidegger în legătură cu care romancierul își exprimă deschis acordul, și anume acela că „a

¹ Lintvelt, *op.cit.*, p. 27.

² Kundera, *Nemurirea*, p. 393.

³ Idem, *Arta romanului*, p. 57.

exista înseamnă a fi în lume”¹. Totodată, este o urmare a practicării mimesisului, văzut ca verosimilitate². În demersul său de a crea o lume de posibilități ale existenței, Kundera imită realitatea (nu întâmplător reporterul real care îi ia interviu în *Arta romanului* crede că romanele lui Kundera sunt situate într-o lume reală³), posibilitățile altminteri pur ipotetice și irealizabile ajungând să se transforme în realitate. Făcând din roman o lume paralelă, autorul concret dorește a fi perceput ca fiind proiectat în instanța naratorului, poziție de unde intervine în mod direct în lumea romanescă, prin ceea ce considerăm a fi un joc al distanței. Suntem de părere că, prin intermediul lui, se realizează, în unele romane, individualizarea personajelor și construirea identității lor. În cele ce urmează, ne propunem să verificăm această ultimă ipoteză.

În legătură cu practica naratorului cu funcție interpretativă de a interveni în roman, identificăm existența unor moduri distincte de intervenție, pe care le putem grupa într-o clasificare concretă. Propunem a se distinge între trei tipuri de intervenții ale naratorului cu funcție interpretativă. Clasificarea noastră are în vedere criteriul funcțional, adică se raportează la funcția pe care o îndeplinește intervenția naratorului: (a) inspectivă, (b) experimentală, (c) meditativă.

Intervenția naratorului îndeplinește funcție inspectivă în măsura în care intenția sa declarată constă în elucidarea perspectivei unui personaj, în numele și chiar în locul personajului: „Chiar dacă eu sunt cel care vorbește, reflecția mea este legată de un personaj! Vreau să gândesc atitudinile lui, modul său de a vedea lucrurile, în locul lui și mai profund decât ar putea să o facă el... Da, autorul este cel care vorbește, totuși tot ce spune el nu are valabilitate decât în câmpul magnetic al unui personaj”⁴. Acesta este unul dintre contextele în care Kundera trasează o relație de identitate între el și narator, afirmând că spusele naratorului coincid cu modul în care un anume personaj vede lucrurile, deși personajul nu a ajuns niciodată să se exprime el însuși astfel. Este, de exemplu, cazul Terezei din *Insuportabila ușurătate a ființei*, protagonistă în legătură cu care, la începutul părții a doua a romanului, și anume în microcapitolele unu și doi, naratorul face o expunere reușind în acest mod individualizarea ei într-o mai mare măsură decât ar fi putut-o face Tereza însăși, deoarece acest demers ar implica o foarte bună autocunoaștere a propriului eu, despre care autorul consideră că personajul nu ar

¹ *Ibidem*.

² „It has almost the same meaning as mime (q.v.) but the concept of imitation (q.v.) in this case has wider connotations. Aristotle, in *Poetics*, states that tragedy (q.v.) is an imitation of an action, but he uses the term comprehensively to refer to the construction of a play and what is put into it. We should rather use mimesis to mean representation, which relates to verisimilitude (q.v.).” Cf. J.A. Cuddon, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Londra, Penguin Books, 1999, p. 512.

³ Kundera, *Arta romanului*, p. 57.

⁴ *Ibidem*, p. 101.

fi capabil. Datorită intervenției vocii naratorului este surprinsă esența identitară a personajului Tereza, în incipitul microcapitolului doi: „Așadar, Tereza s-a născut dintr-o situație ce scoate la iveală, cu brutalitate, dualitatea de neîmpăcat a trupului și a sufletului – experiență umană fundamentală.”¹, sau al microcapitolului imediat următor: „Încearcă să se vadă prin trupul ei. De aceea zăbovea adeseori în fața oglinzii.”².

Funcția experimentală transpare în acele intervenții din roman unde naratorul caută nemijlocit esența sau surprinderea codului existențial al personajului, ceea ce reprezintă tot un procedeu de individualizare. Demersul autorului este îndreptat către înțelegerea eului și a esenței problematicei existențiale a personajului, după cum el însuși afirmă în *Arta romanului*. Kundera desfășoară aici un experiment: „Vedeți, eu nu vă arăt ce se petrece în mintea lui Jaromil (n.n.: protagonist al romanului *Viața e în altă parte*), eu vă dezvălui ce se petrece în propria mea minte: îl observ îndelung pe Jaromil al meu și încerc să mă apropiu, pas cu pas, de miezul atitudinii lui, pentru a o înțelege, a-i da un nume, a o surprinde”³. Deci, în acest caz, nu personajul este cel care vede lucrurile într-un anumit fel, ci naratorul însuși (cu care autorul alege să se identifice). Rolul naratorului cu funcție interpretativă constă în a pune lucrurile sub lumină, într-o modalitate mai bună decât o poate face personajul. Demersul naratorului include întrebări care duc la analiza unor cuvinte. Se pleacă, de regulă, de la mici scene din roman din care naratorul extrage, legat de personajul implicat, un cuvânt-cheie (denumind trăiri sufletești, stări, atitudini) și pe care apoi îl supune unei analize, încercând să definească respectivul termen. De remarcat este faptul că, pe de o parte, încercările de a formula definiții pentru cuvintele-cheie sunt un efect al existenței personajului și al istorisirilor legate de el, iar, pe de altă parte, relația cauză-efect funcționează și în sens invers: autorul este cel care inventează personajul cu scopul sondării posibilităților existenței, acestea din urmă fiind redată prin cuvinte-cheie care surprind esența personajului, de către narator. De exemplu, o ilustrare a primului caz este în romanul *Viața e în altă parte*, în legătură cu tânărul Jaromil: „Încerc să dau un nume acestei atitudini. Aleg cuvântul afecțiune. Și analizez acest cuvânt: într-adevăr, ce este afecțiunea? Ajung la răspunsuri succesive: „Afecțiunea ia naștere.....”. Apoi: „Afecțiunea e...”. Și încă o definiție: „Afecțiunea înseamnă...”⁴. Demersul ia apoi forma unui experiment dirijat de autor, deoarece la nouă ani după apariția ultimului roman menționat este publicat romanul *Insuportabila ușurătate a ființei* unde Kundera o creează pe

¹ Milan Kundera, *Insuportabila ușurătate a ființei*, București, Humanitas, 2007, pp. 43-44.

² *Ibidem*, p. 44.

³ *Idem*, *Arta romanului*, p. 43.

⁴ *Ibidem*, p. 42.

Tereza cu scopul declarat în *Arta romanului* de a înțelege o anumite posibilitate existențială: „A trebuit s-o inventez pe Tereza, un „ego experimental”, ca să înțeleg această posibilitate, ca să înțeleg vertijul.”¹. Autorul creează astfel un model de tratare a relației autor – narator – personaj, în baza unui demers experimental, a cărui finalitate este descoperirea sau cel puțin sondarea unor laturi ale existenței. Această finalitate reflectă credința autorului că rațiunea de a fi a romanului este de a descoperi ceea ce numai romanul poate să facă sau, altfel formulat, ceea ce numai prin intermediul romanului poate fi realizabil.

În cadrul demersului experimental, identitatea reprezintă o axă tematică deoarece toate căutările, fie că se exprimă prin definiții sau alte intervenții ale naratorului, sunt legate de niște cuvinte-cheie, sintagme-cheie, de fapt niște chei pentru înțelegerea identității unui personaj, prin surprinderea esenței sale identitare. O anumite esență identitară reprezintă ceea ce Kundera înțelege prin o anumită posibilitate a existenței.

În ceea ce privește funcția meditativă, Kundera practică în romanele sale (cu excepția *Valsului de Adio* și a romanului *Gluma*) un tip de intervenție a naratorului de inspirație filosofică. Ceea ce pare a fi meditație filosofică din care lipsesc personajele sau dezvoltarea unor situații, deci o aparentă intervenție de natură abstractă, este de fapt menită a individualiza. Un exemplu îl constituie incipitul romanului *Insuportabila ușurătate a ființei*, unde vocea auctorială trimite la ideea lui Nietzsche a eternei reîntoarceri. În *Arta romanului*, Kundera explică intenția sa:

Această reflecție introduce direct, din primul rând al romanului, situația fundamentală a unui personaj – Tomas; expune problema acestuia: ușurința existenței în lumea în care nu există eterna reîntoarcere. Vedeți, revenim în fine la întrebarea noastră: ce se află dincolo de romanul așa-zis psihologic? Altfel spus: care este modul nepsihologic de a înțelege eul? A înțelege eul înseamnă, în romanele mele, a înțelege esența problematicii sale existențiale. A înțelege codul lui existențial².

Așadar, acest tip de intervenție este indisolubil legat de căutarea esenței identitare a personajului, venind asemeni unei completări a celorlalte două tipuri discutate anterior. Principala deosebire constă în faptul că, prin intermediul funcției meditative, intervenția vocii naratorului este mai puțin directă, în sensul unei distanțări. Vocea naratorului face trimiteri la eterna reîntoarcere, la ideile lui Parmenide, se întreabă cărui pol, pozitiv sau negativ, trebuie asociată greutatea,

¹ *Ibidem*, p. 43.

² *Ibidem*, p. 41.

respectiv ușurătatea¹ lucrurilor, iar apoi, după două microcapitole, se apropie de un personaj. Distanța este însă menținută prin câteva elemente. Mai întâi, prin modalitatea de structurare a romanului: microcapitolele cu reflecțiile aparținând vocii naratorului sunt, la nivel de organizare a textului, fizic separate de cel de-al treilea, unde apare prima referire la personajul Tomas și la partenera lui. Apoi, există o distanță de ordin temporal, spațial și personal, reperabilă la începutul microcapitolului al treilea: „Mă gândesc de mulți ani la Tomas, dar abia acum, în lumina acestor reflecții, l-am văzut, cu claritate, pentru întâia oară. L-am văzut stând...”². Reflecțiilor anterior expuse în roman le revine rolul de a individualiza personajul, atât pentru cititor, cât și pentru vocea naratorului. Individualizarea are loc inclusiv datorită distanței: a fost nevoie de expunerea reflecțiilor vocii naratorului pentru ca eul experimental al lui Tomas să poată emerge în toată claritatea. Deci, mulțumită distanței pe care instanța vocii naratorului a luat-o prin intermediul meditației filosofice, s-a putut ajunge la o perspectivă limpede asupra lui Tomas. Aproape paradoxal, distanța luată de vocea naratorului este tocmai ceea ce i-a adus personajul mai aproape.

Din perspectiva evidențierii paradoxului a cărui existență am arătat-o mai sus, aspectul distanței estetice este reperat de teoreticianul Wayne Booth atunci când afirmă că „More important, distance is never an end in itself; distance along one axis is sought for the sake of increasing the reader's involvement on some other axis.”³. În cazul discutat, distanțarea vocii naratorului de lumea romanescă prin meditație filosofică are drept efect apropierea cititorului, cât și a vocii naratorului, de personajul Tomas din roman, fiind, evident, o strategie auctorială. Cele două microcapitole anterioare celui în care apare prima referire la Tomas par a fi niște divagații și creează distanță prin îndepărtarea de lumea romanului, cu raportare la așteptările cititorului. Odată cu incipitul microcapitolului trei, însă, distanța este imediat nu numai redusă, dar are loc chiar o apropiere, pe altă axă, cea a unui personaj concret. Vocea naratorului mărturisește această apropiere în termeni vizuali: abia acum îl vede clar pe personajul la care s-a gândit ani de zile. Or, efectul invers distanțării se răsfrânge și asupra cititorului prin faptul că odată ce reflecțiile au fost puse în legătură cu un personaj, prin numirea lui și referirea vocii naratorului la el – deci imediat după realizarea unui liant la nivel cognitiv

¹ Ușurătatea ființei în sensul lui Kundera este definită, am putea spune chiar exhaustiv, de John Bayley: „It is the normal state of consciousness, the condition in which we pass our time, a perpetual state of *once only*, from which no story can develop and no identity be shaped, no happening acquire significance [...] is a state of endless promiscuity, in which each sensations is abolished by its successor, each individual by the next one”, John Bayley, *Fictive lightness, fictive weight*, „Salmagundi”, 73/1987, pp.84-85.

² Idem, *Insuportabila ușurătate a ființei*, p. 8.

³ Booth, *op. cit.*, p. 123.

între lumea textuală ușor filosofică a primelor două microcapitole cu existența lui Tomas menționată în cel de-al treilea –, cititorul constată că Tomas îi apare și lui drept un personaj deja individualizat. Așadar, distanța nu este numai recuperată, ci răsturnată într-o apropiere. Întrucât în primele două microcapitole este surprinsă „situația fundamentală”¹ a personajului, odată cu identificarea și numirea lui în cel de-al treilea microcapitol, apare deja bine individualizat.

Din perspectiva tipului de distanță, în lucrarea *The Rhetoric of Fiction*, Wayne Booth prezintă câteva constatări esențiale, luând în seamă dialogul dintre autor, narator, cititor și celelalte personaje ale narațiunii:

Whether or not they are involved in the action as agents or as sufferers, narrators and third-person reflectors differ markedly according to the degree and kind of distance that separates them from the author, the reader, and the other characters of the story. In any reading experience there is an implied dialogue among author, narrator, the other characters, and the reader. Each of the four can range, in relation to each of the others, from identification to complete opposition, on any axis of value, moral, intellectual, aesthetic, and even physical².

Așadar, distanța ar rezulta ca urmare a opoziției despre care menționează Booth³. Relația, cu privire la romanul kunderian discutat, îl include pe autorul implicat dramatizat, ceea ce în viziunea lui Jaap Lintvelt ar corespunde naratorului cu funcția de interpretare, și pe unul din personaje, ceea ce ar putea coincide cu cea de-a cincea tipologie a teoreticianului și criticului american:

The implied author (carrying the reader with him) may be more or less distant from *other* characters. Again, the distance can be on any axis of value. Some successful authors keep most of their characters very far *away* in every respect (Ivy Compton-Burnett), and they may work very deliberately, as William Empson says of T. F. Powys, to maintain an artificiality that will keep their characters at a *great distance from the author*. Others present a wider range from far to near, on a variety of axes⁴.

Luând în considerare perspectiva lui Booth și punând-o în legătură cu cele trei tipuri de intervenții observate la Kundera, rezultă că fiecare dintre ele are drept efect crearea unei distanțe. Ca urmare a intervențiilor sale, naratorul menține, implicit și premeditat, distanța cu personajele, pe câteva din cele cinci axe numite de teoreticianul citat (valorică, morală, intelectuală, estetică, fizică): pe axa intelectuală și valorică în cazul intervenției inspective; valorică și estetică, dar și

¹ Kundera, *Arta romanului*, p. 41.

² Booth, *op. cit.*, p. 155.

³ Însă cu o ușoară rezervă în ceea ce privește accepțiunea lui Booth legată de instanța autorului, despre care am discutat mai sus, când am făcut referire la Lintvelt.

⁴ Booth, *op. cit.*, pp. 157-158.

intelectuală, în cazul intervenției experimentale; estetică, fizică și intelectuală, în cazul intervenției meditative.

O altă perspectivă cu ajutorul căreia am putea analiza tipul de distanță este abordarea cognitivă asupra deixei¹. Dacă, pe de parte, ideile lui Booth reprezintă o privire din interior asupra relațiilor care se stabilesc între instanțele comunicării narative (autor, narator, personaj, cititor), privire dată de faptul că unul dintre termenii raportului de distanță este naratorul, viziunea cognitivă, pe de altă parte, aduce o privire din exterior, din punctul de vedere al cititorului, al modului cum este realizată lectura. Deși conceptul de deixă din teoria literară cognitivă nu este implicit asociat celui de distanță, argumentăm că poate fi folosit în scopurile studiului nostru. În genere, categoriile deictice se bazează pe așa-numitul centru deictic de origine sau punctul zero, care poate fi vorbitorul („eu”), locul („aici”) și timpul vorbirii („acum”). Potrivit teoriei literare cognitive, există o dimensiune deictică textuală, compusă din șase elemente, descrise de Peter Stockwell ca fiind fațete:

Perceptual deixis – expressions concerning the perceptive participants in the text, including personal pronouns ‘I/me/you/they/it’; demonstratives ‘these/those’; definite articles, definite reference ‘the man’, ‘Bilbo Baggins’; mental states ‘thinking, believing’. I include some elements (such as third person pronouns and names) here that are seen by some as part of reference; I argue that taking cognition seriously means that reference is to a mental representation and is a socially located act and is therefore participatory and deictic.

• **Spatial deixis** – expressions locating the deictic centre in a place, including spatial adverbs ‘here/there’, ‘nearby/faraway’ and locatives ‘in the valley’, ‘out of Africa’; demonstratives ‘this/that’; verbs of motion ‘come/go’, ‘bring/take’.

• **Temporal deixis** – expressions locating the deictic centre in time, including temporal adverbs ‘today/yesterday/tomorrow/soon/later’ and locatives ‘in my youth’, ‘after three weeks’; especially tense and aspect in verb forms that differentiate ‘speaker-now’, ‘story-now’ and ‘receiver-now’.

• **Relational deixis** – expressions that encode the social viewpoint and relative situations of authors, narrators, characters, and readers, including modality and expressions of point of view and focalisation; naming and address conventions; evaluative word-choices. For example, the narrating

¹ Peter Stockwell explică referitor la deixă că acest concept a fost discutat în domeniile filosofiei și lingvisticii, și că înseamnă capacitatea limbii de a ancora înțeles într-un context, de exemplu: „ If you were to say, ‘I am here now’, it would mean something utterly different compared with me saying it. ‘I’ would mean you, not me; ‘here’ would be where you are, not where I am; and ‘now’ means your present, which is some point in my future. Even in reading those last two sentences, you are interpreting ‘I/me’ and ‘you’ exactly the opposite way round from the way I am writing them. [...] Deixis has been discussed in philosophy and linguistics for many years, with each approach both resolving and creating many key questions about meaning and understanding. Deixis, of course, is central to the idea of the embodiment of perception, and a cognitive approach offers the possibility of a new and unified answer to these questions...”, Stockwell *op. cit.*, p. 41.

author of Henry Fielding's *Tom Jones* is very polite to the reader in direct address, and adopts different stylistic tones of 'voice' in relation to the different characters in his novel.

• **Textual deixis** – expressions that foreground the textuality of the text, including explicit 'signposting' such as chapter titles and paragraphing; co-reference to other stretches of text; reference to the text itself or the act of production; evidently poetic features that draw attention to themselves; claims to plausibility, verisimilitude or authenticity.

• **Compositional deixis** – aspects of the text that manifest the generic type or literary conventions available to readers with the appropriate literary competence. Stylistic choices encode a deictic relationship between author and literary reader¹.

Din perspectivă cognitivă, distanța din romanul discutat, în ceea ce privește intervenția cu funcție meditativă, se creează, pentru început, la nivelul deixei perceptuale. În primele două microcapitole ale romanului, după o expunere generală impersonală, naratorul folosește persoana I plural, însă cu sens generic: „să spunem, așadar, că ideea eternei reîntoarceri...”², apoi apare o referire la sine, prin intermediul persoanei I singular: „m-am surprins, nu demult, pradă unei senzații incredibile: răsfoind o carte despre Hitler, m-am trezit emoționat în fața câtorva fotografii... îmi aminteam de anii copilăriei mele...”³, urmată de mai multe contexte în care apar forme ale persoanei I plural având sens generic: „suntem răstigniți”, „viețile noastre”, „povara cea mai grea ne strivește, ne face să ne încovoie sub ea, ne lipește de pământ”, „Și atunci, ce să alegem? Greutatea sau ușurătatea?”, după care urmează microcapitolul al treilea, care începe cu persoana I singular: „Mă gândesc de mulți ani la Tomas...” și continuă: „dar abia acum, în lumina acestor reflecții, l-am văzut, cu claritate, pentru întâia oară. L-am văzut stând în dreptul unei ferestre...”⁴. După acest prin paragraf al celui de-al treilea microcapitol, persoanele menționate nu mai apar, locul lor fiind luat de o narațiune la persoana a III-a. În plus, apare o schimbare la nivel de deixă temporală: referirile la un timp prezent al vorbirii de la începutul capitolului și al microcapitolului cu numărul trei („mă gândesc”, „acum”), care localizează centrul deictic, sunt urmate de verbe și adverbe care introduc o lume textuală, cea a lui Tomas și a Terezei, marcată de începutul legăturii lor. Având în vedere schema de mai jos, din *Anexa 1*, redată și de Stockwell, are loc ceea ce teoreticianul numește „push”⁵, asemeni unei

¹ *Ibidem*, pp. 45-46.

² Kundera, *Insuportabila...*, *op. cit.*, p. 6.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, p. 8.

⁵ „When a deictic shift occurs, it can be either 'up' or 'down' the virtual planes of deictic fields. In other words, a novel which begins with the deictic field centred on a narrator might shift its deictic centre 'down' to a point earlier in the narrator's life (shifting deictic centre on the basis largely of the temporal dimension), or to a different spatial location, or even to the deictic centre of a character in the novel (with perceptual deixis prominent). Borrowing a term from computer science, this type of deictic shift is a *push*. In my scale of entity-roles near the beginning of this chapter (see p. 42), pushing

împingeri a narațiunii, pe care o putem denumi avansare¹, de la nivelul naratorului, către cel al personajului. Or, această avansare reprezintă în sine o luare de distanță și totodată premisa pentru existența celor cinci axe amintite, mai sus, de Booth.

La crearea distanței participă și elemente care țin de deixa spațială, întrucât contribuie la construirea cadrului unde este plasat personajul, diferit de cel în care se situează vocea naratorului: „L-am văzut stând în dreptul unei ferestre a apartamentului său, cu ochii fixați spre partea opusă a curții interioare, spre zidul din spate al imobilului din fața sa [...] o cunoscuse pe Tereza [...] într-un mic orașel din Cehia [...] a venit să-l vadă la Praga”². Prezența detaliilor spațiale aferente lumii textuale a lui Tomas o delimitează de cea a vocii naratorului și în legătură cu care orice detalii de ordin spațial lipsesc. Considerăm că distanța de ordin spațial devine una de ordin estetic dacă recunoaștem existența unui element de deixă relațională, și anume faptul că spațiul fizic descris este, de fapt, mai întâi unul imaginar, provenit de la instanța care narează. Personajul reprezintă o plăsmuire, eventual una îndelung meditată (vocea naratorului afirmă „mă gândesc de mulți ani la Tomas”), asupra căreia naratorul își focalizează atenția. Așadar, cuvintele de la începutul microcapitolului trei, aparținând vocii naratorului, au drept efect trasarea unei distanțe cu raportare la relația vocea naratorului – personaj, adică relația avută în vedere și de Booth. Prin intermediul abordării cognitive mai putem evidenția, referitor la distanță, un aspect suplimentar celui amintit.

La nivel formal, deixa textuală – reprezentând împărțirea și organizarea propriu-zisă a textului – delimitează lumile textuale, participând la crearea distanței. La începutul microcapitolului numerotat cu trei, din partea întâi, vocea naratorului istorisește despre personajul la care se gândește, deci pe care îl născoceste, în această manieră introducându-l în roman pe Tomas și construind lumea textuală a lui Tomas și a Terezei, așa cum, în mod analog, la începutul microcapitolului numărul unu din partea a doua, aceeași voce se distanțează încă o

into a deictic centre in the text is a movement towards the right of the diagram. Moving from being a real reader to perceiving yourself in a textual role as implied reader or narratee, or tracking the perception of a narrator or character, all involve a deictic shift that is a push into a 'lower' deictic field. Entering flashbacks, dreams, plays within plays, stories told by characters, reproduced letters or diary entries inside a novel, or considering unrealised possibilities inside the minds of characters are all examples of pushing into a deictic field.

By contrast, moving up a level is a pop, leftwards in my diagram. You can pop out of a deictic field by putting a book down and shifting your deictic centre back to your real life level as real reader. Within a text, you can pop up a level if the narrator appears again at the end to wrap up the narrative, or if the narrator interjects opinion or external comment at any point within the narrative. These involve shifts from the character who is the current focus of attention up to the deictic centre of the narrator”, Stockwell, *op. cit.*, p. 47.

¹ Fenomenul invers, numit de Stockwell prin termenul de *pop*, îl putem denumi devansare.

² Kundera, *Insuportabila...*, *op. cit.*, p. 8.

dată, sau subliniază distanța deja existentă, între ea și personaj: „Ar fi o prostie din partea autorului dacă ar încerca să-l facă pe cititor să creadă că personajele sale au existat în realitate¹. Acestea nu s-au născut din trupul unei mame, ci din câteva fraze sugestive, sau dintr-o situație-cheie.”². Distanțarea de personaj nu apare în mod întâmplător organizată într-o nouă unitate: ea marchează intenția de separare. Distanța este întărită prin ceea ce considerăm a fi un element de deică compozițională: textul nu reprezintă pentru cititor un exemplu tipic de roman conform așteptărilor lui bazate pe clișee. Vocea „autorului” (de fapt, a naratorului) îl îndepărtează pe cititor de clișeele legate de personaj, apropiindu-i în schimb acea perspectivă asupra personajului aparținând naratorului. Cititorul este familiarizat cu punctul de vedere al vocii naratorului și implicit *defamiliarizat* cu raportare la propriile așteptări. La existența acestora face referire Kundera, în *Arta romanului*, unde afirmă:

Într-adevăr, două secole de realism psihologic au creat câteva norme cvasiinviolabile: 1. trebuie să fie date maximum de informații: 1. trebuie să fie date maximum de informații despre personaj: despre aspectul fizic, felul lui de a vorbi și de a se comporta; 2. trebuie să fie prezentat trecutul personajului, căci acolo se află toate motivațiile comportamentului său prezent; și 3. personajul trebuie să aibă o totală independență, adică autorul și propriile lui considerații trebuie să dispară pentru a nu deranja cititorul care vrea să cedeze iluziei și să ia ficțiunea drept realitate. ³Or, Musil a rupt acest vechi contract încheiat între roman și cititor. Și alți romancierii împreună cu el. ... Și nici Musil, nici Broch, nici Gombrowicz nu au nici cea mai mică rețineră în a fi prezenți prin propriile gânduri în romanele lor. Personajul nu este simulacrul unei ființe vii. Este o ființă imaginară. Un ego experimental⁴.

Instrucțiunile date de vocea naratorului din roman coincid cu cea de-a treia normă la care Kundera face referire mai sus, și care la nivel de cititor ia forma unor așteptări. În calitate de ego experimental, personajul kunderian este individualizat datorită distanței strategice pe care vocea naratorului o ia față de el, deoarece situarea vocii într-o poziție ușor confundabilă cu cea auctorială îi permite a efectua intervenții.

În baza relațiilor care se stabilesc la nivel de deică între personaj și vocea naratorului, cele trei tipuri de intervenții menționate mai sus pot fi reclasificate în patru categorii după cum urmează, în funcție de criteriul poziționării vocii naratorului cu raportare la lumea textuală a personajului:

¹ Cititorul interpelat în citatul redat este un narator, deci o instanță fictivă, ce trebuie deosebit de cititorul abstract, căruia asemenea precizări i-ar fi fost inutile, dar și de cititorul concret.

² Kundera, *Insuportabila...*, *op. cit.*, p. 43.

³ Idem, *Arta romanului*, p. 46.

⁴ *Ibidem*.

a. vocea naratorului situată în interior cu raportare la lumea textuală a personajului. Acesta este cazul intervenției inspective și experimentale. Naratorul gândește în locul personajului sau expune situația lui, arătând mai bine esența personajului. Acest tip de intervenție îl putem regăsi în *Insuportabila ușurătate a ființei*, *Viața e în altă parte*. Tot în interiorul lumii textuale se situează și naratorul fără funcție de interpretare, de exemplu în romanul *Sărbătoarea neînsemnătății*, *Identitatea*.

b. vocea naratorului situată alături de personaj și totodată în exteriorul lumii lui textuale. Acest raport este valabil în special pentru intervențiile de tip meditativ, de exemplu din romanul *Nemurirea*. Astfel, naratorul expune reflecții de origine filosofică în afara lumii textuale a personajului, printr-un fel de expuneri introductive care inițial nu par a fi legate de vreun personaj, ele urmând abia ulterior a fi asociate unui eu experimental, fiind menite a conduce la esența personajului, prin individualizarea lui. Același tip de intervenție apare și în romanele *Lentoarea*, *Valsul de adio* sau *Ignoranța*.

c. vocea naratorului situată în exterior, atunci când apare o lume textuală aferentă domeniului real, după cum este cazul, de exemplu, în romanul *Nemurirea*. Distanța constă în retragerea naratorului într-o lume a domeniului real (cu raportare la celelalte lumi textuale) și situarea lui în rolul de autor aparent al romanului. Astfel, ajunge să controleze, de la distanță, celelalte personaje și lumile lor textuale. Situat fiind în afară, intervine ușor în lumile textuale și gestionează trecerile de la o lume textuală la alta.

d. vocea naratorului aflată în retragere din alte lumi textuale, către lumea sa textuală aferentă domeniului real. Naratorul rămâne în lumea sa textuală a domeniului real unde apare și în calitate de personaj, ea ajungând să fie populată de personaje din alte lumi textuale. Aceasta se întâmplă mai ales la final de roman, când granițele dintre lumea textuală a domeniului real aparținând vocii naratorului, și a celorlalte lumi textuale se deschid și personajele din lumile ficționale pătrund în lumea textuală a domeniului real. Astfel se întâmplă în romanele *Lentoarea* și *Nemurirea*. În această lume, însă, vocea naratorului devine narator intradiegetic, surprins uneori de propriile personaje: „Da, se vedea asta pe fața lui, și am rămas surprins. Niciodată nu mi-l imaginasem ca bețiv.”¹. Distanța însă rămâne datorită atitudinii experimentale pe care naratorul o păstrează față de participanții la narațiune: în final ajunge să găsească esența identitară inclusiv a prietenului său.

În ceea ce privește clasificarea de mai sus, se cuvine o precizare, cu scopul de a dezambigua. Ceea ce înțelegem în cele de mai sus prin opoziția exterior/

¹ Idem, *Nemurirea*, op. cit., p. 378.

interior coincide numai parțial cu perspectiva teoreticianului rus Boris Uspenski, a cărui tipologie este analizată de Jap Lintvelt¹ și ale cărui idei provenind din lumea rusă ne obligă să delimităm mai bine sensurile termenilor din argumentarea noastră. Deși literatul olandez ajunge la concluzia că, în cazul lui Uspenski nu ar fi vorba, de fapt, de o tipologie, ci „mai degrabă o analiză practică a punctelor de vedere”², Mircea Martin reușește să perceapă ideile lui Uspenski și prin prisma contextului ideologic comunist, aspect la care Lintvelt nu este foarte sensibil. Opiniile criticului literar român vin să atenueze obiecțiile lui Lintvelt, argumentând totodată viziunea lui Uspenski:

Îmi îngădui să atrag în continuare atenția cititorului român asupra unei probleme de receptare și de context ideologic și cultural. Unele observații perfect neutre în relatarea și interpretarea lui Lintvelt devin în lectura cuiva care a trecut prin cenzura totalitară și a suportat presiunea ideologiei unice subit revelatoare și purtătoare de tensiuni pe care poeticianul olandez probabil că nici nu le bănuiește. Pentru autorul sovietic luat în discuție, Uspenski, precum și pentru noi, este clar că disocierea între punctul de vedere *intern* și *extern* (romanului) avea rostul de a marca diferența între o reușită artistică sau măcar o asumare artistică a unui punct de vedere (ideologie, exterior) și utilizarea cadrului românesc pentru exprimarea unor abstracțiuni ideologice, a unor clișee. Din această cauză „pe plan ideologic, distincția între *intern* și *extern* (la Uspenski) se definește (...) prin opoziția *înăuntrul* — *în afara lumii românești*”. Această explicație contextuală nu anulează, firește, obiecțiile îndreptățite pe care Lintvelt le aduce analizei lui Uspenski³.

Pentru ceea ce B. Uspenski consideră a fi o tipologie a posibilităților compoziționale studiate din perspectiva punctului de vedere, termenul de interior se referă la nivelul textual al romanului, pe când antonimul său face trimitere la lumea și ordinea exterioare romanului. Lintvelt afirmă că Uspenski definește punctul de vedere ca fiind niște poziții ale autorului acestea la rândul lor reprezentând un fel de puncte de pornire pentru producerea fie a narațiunii, fie a descrierii. Uspenski raportează punctul de vedere la patru planuri, și anume: evaluativ-ideologic, frazeologic (verbal), spațio-temporal, psihologic, și trasează o dihotomie, pentru toate aceste planuri, între punctul de vedere intern și cel extern. Lintvelt aduce observația potrivit căreia Uspenski „folosește aceste noțiuni în două accepții diferite, când pentru a indica poziția narativă a centrului de orientare în interiorul sau exteriorul acțiunii românești, când pentru a desemna profunzimea perspectivei narrative, adică percepția internă sau externă a actorilor.”⁴. Perspectiva

¹ Vezi Lintvelt, *op. cit.*

² *Ibidem*, p. 193.

³ Martin, *Introducere, op. cit.*, p. 18.

⁴ Lintvelt, *op. cit.*, p. 182.

noastră în cea ce privește clasificarea de mai sus este mai apropiată de prima accepțiune menționată de Lintvelt. Totodată, se pliază pe ceea ce Mieke Bal înțelege prin opoziția interiorul/exteriorul fabulei, adică a evenimentelor relatate.

Ceea ce înțelegem prin situarea vocii naratorului în interiorul sau exteriorul lumii textuale poate fi nuanțat făcând apel la ideile lui Bahtin:

the author-creator, finding himself outside the chronotopes of the world he represents in his work, is nevertheless not simply outside but as it were tangential to these chronotopes. He represents the world either from the point of view of the hero participating in the represented event, or from the point of view of a narrator, or from that of an assumed author or—finally—without utilizing any intermediary at all he can deliver the story directly from himself as the author pure and simple (in direct authorial discourse). But even in the last instance he can represent the temporal-spatial world and its events only as if he had seen and observed them himself, only as if he were an omnipresent witness to them. Even had he created an autobiography or a confession of the most astonishing truthfulness, all the same he, as its creator, remains outside the world he has represented in his work. If I relate (or write about) an event that has just happened to me, then I as the teller (or writer) of this event am already outside the time and space in which the event occurred. It is just as impossible to forge an identity between myself, my own "I," and that "I" that is the subject of my stories as it is to lift myself up by my own hair. The represented world, however realistic and truthful, can never be chronotopically identical with the real world it represents, where the author and creator of the literary work is to be found. That is why the term "image of the author" seems to me so inadequate: everything that becomes an image in the literary work, and consequently enters its chronotopes, is a created thing and not a force that itself creates. The "image of the author"—if we are to understand by that the author-creator is a contradiction in terms; every image is a created, and not a creating, thing. It goes without saying that the listener or reader may create for himself an image of the author (and usually does; that is, in some way he pictures the author to himself); this enables him to make use of autobiographical and biographical material, to study the appropriate era in which the author lived and worked as well as other material about him. But in so doing he (the listener or reader) is merely creating an artistic and historical image of the author that may be, to a greater or lesser extent, truthful and profound—that is, this image is subject to all those criteria that usually apply in these types of images. And this image of the author cannot, of course, itself enter into the fabric of images that makes up the literary work. However if this image is deep and truthful, it can help the listener or reader more correctly and profoundly understand the work of the given author¹.

Aflăm în pasajul lui Bahtin un argument în plus cu privire la dezambiguizarea la nivel teoretic a instanței care realizează intervenții în romanele kunderiene. În lumina ideilor teoreticianului rus, asumarea intervențiilor din romane (aparținând, de fapt, fie naratorului, ori personajului Kundera căruia îi

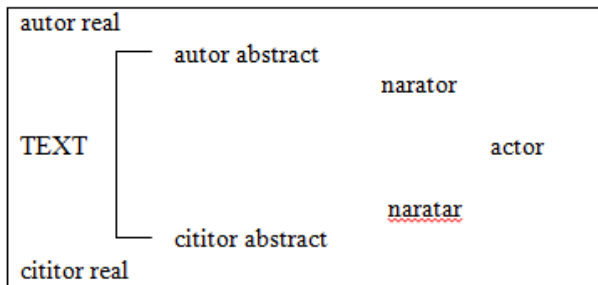
¹ Mihail Bahtin, *The dialogic imagination*, Austin, University of Texas Press, 2008, p. 96.

revine și funcția narativă) de către autorul real Milan Kundera, nu poate fi argumentată din perspectivă cronotopică: imaginea autorului care ar rezulta din unele romane este diferită de cea a personalității biografice a autorului concret. Așadar, cu atât mai mult se dovedește fundamentată propunerea de a considera așa-numitele intervenții ale autorului, din romanele lui Milan Kundera, ca aparținând vocii naratorului cu funcție interpretativă. În plus, se verifică răspunsul nostru la întrebarea lui Nicolae Manolescu: cel de-al doilea povestitor este un narator cu funcție interpretativă.

Bibliografie

- Bal, Mike, *Narratology: introduction to the theory of narrative*, Toronto, University of Toronto Press Incorporated, 1997
- Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Londra, The University of Chicago Press, 1983, Ediția a II-a, Ediția I în 1961
- David Lightfoot, *Perceiving the fictional world of Nesmrtnost through Kundera's "I"*, „Canadian Slavonic Papers”, 40/1998, pp. 79-90
- Frank, Søren, *Migraton and Literature: Günter Grass, Milan Kundera, Salman Rushdie, and Jan Kjærstad*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2008
- Holý, Jiří, *Autorský vypravěč*, „Česká literatura”, 48/2000, pp. 132-153
- Kundera, Milan, *Arta romanului*, traducere din franceză de Simona Cioculescu, București, Humanitas, 2008
- Kundera, Milan, *Insuportabila ușurătate a ființei*, traducere din cehă de Jean Grosu, București, Humanitas, 2007
- Kundera, Milan, *Nemurirea*, traducere din cehă de Jean Grosu, București, Humanitas, 2006
- Kundera, Milan, *Viața e în altă parte*, traducere de Jean Grosu, București, Humanitas, 2012
- Lintvelt, Jaap, *Încercare de tipologie narativă: punctul de vedere*, traducere din franceză de Angela Martin, București, Editura Univers, 1994
- Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe*, Gramar, București, 2006
- Nemcova Banerjee, Maria, *Terminal Paradox: The Novels of Milan Kundera*, New York, Grove Weidenfeld, 1990
- O'Brien, John, *Milan Kundera: Meaning, Play and the Role of the Author*, în Harold Bloom, *Milan Kundera*, Chelsea House Publishers, Broomall, 2003
- Stockwell, Peter, *Cognitive Poetics - an Introduction*, New York, Routledge, 2005

Anexa 1



Schema reprezintă o adaptare după cea elaborată de Peter Stockwell¹, luând în considerare argumentele teoretice ale lui Jaap Lintvelt.