Importanța elementului narativ în proza fantastică

Ana ZĂSTROIU

Un aspect care contribuie din plin, alături de construcția temporală precum şi de referențialitate, la impunerea procedeelor şi efectelor de fantastic, deci la formarea unei *dimensiunii textuale fantastice*, rezultă din *construcția narativă* pe care o pune în practică discursul fantastic. Poziția ocupată de narator în raport cu istoria/diegeza şi cu personajele (deseori, naratorul şi eroul nu sunt decât una şi aceeaşi persoană, învestită însă cu două funcții total diferite în două planuri temporale ale narațiunii) sau cu documentele scrise în posesia cărora acesta intră uneori (jurnale, mărturii intime ale unor persoane care au traversat întâmplări extraordinare şi, de obicei, nici nu mai sunt în viață, deci textul lor rămâne ca unică mărturie) constituie în economia genului o modalitate de autentificare a evenimentelor relatate şi de facilitare a identificării cititor-personaj. *Elementul narativ* deține, deci, un *rol* deloc de neglijat în construcția de ansamblu, cel de pilon de susținere a nucleului fantastic. Pentru că povestirile supranaturale instituie, în mod frecvent, un *plan al meta-narației*, al reflectării în propria adâncime; această *mise en abîme* reprezintă până la urmă o tehnică prin care receptorul se acomodează treptat cu o lume imaginară atât de neobişnuită, urmând pas cu pas raționamentul făcut de narator sau de personaje în înțelegerea şi acceptarea fenomenelor supranaturale. În concluzie, o construcție narativă fantastică va fi aceea care nu îşi lasă cititorii să eşueze pe unul din teritoriile învecinate ale straniului sau miraculosului, ci îi convinge, apelând şi la strategii narative din cele mai îndrăznețe, să accepte soluția fantastică.

Aceasta ar fi, în principal, explicația în virtutea căreia o încercare de tipologie narativă şi-ar găsi sensul sau, mai mult, chiar s-ar impune în cazul genului în discuție. Pentru că, aşa cum se poate constata dintr-o multitudine de exemple literare aparținând categoriei supranaturalului, strategia de narație pe care mizează literatura fantastică este, mai întotdeauna, una complexă, care solicită la maximum capacitățile receptorului de a „colabora" şi de a umple golurile pe care autorul-narator le lasă în mod voit în interiorul operei. În acest sens, naratologia, ştiința povestirii[1], poate fi extrem de utilă în determinarea unei poetici a ficțiunii supranaturale.

Interesant dar întru totul normal este faptul că fantasticul foloseşte, până la urmă, modalități narative comune oricărui tip de discurs în proză, dispuse, însă, într-o manieră specifică, neobişnuită, surprinzătoare, adesea chiar sofisticată, prin care încearcă în permanență o punere în dificultate, dar şi intenția manifestă de a-l convinge pe cititor asupra adevărului literar al faptelor relatate. De aceea, situațiile neverosimile, insolite reies uneori şi dintr-un joc al instanțelor narative ce poate fi reconstituit în urma unor lecturi repetate, a unei operații de decriptare sau decodare a indiciilor răspândite în trama epică, de punere cap la cap a unor detalii şi ipoteze care îl vor ajuta pe cititorul cu adevărat interesat să găsească sau să-şi imagineze că găseşte în final sensul şi să se

[1] Tzvetan Todorov foloseşte primul termenul de *naratologie,* în *Gramatica Decameronului*, apărută în 1969.

„Philologica Jassyensia", An III, Nr. 2, 2007, p. 325-339

BDD-A760 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 01:54:05 UTC)

oprească doar la o direcţie de interpretare, aceea de recunoaştere şi acceptare a legilor imaginare impuse de fantastic.

Particularităţile tehnice şi strategia de naraţie specifice sunt semnalate chiar de unii dintre primii cercetători ai genului. Pierre-Georges Castex, înaintea lui Tzvetan Todorov – care, precum se ştie, introduce primul metoda structurală centrată pe analiza textului –, apelează, în studiul său orientat diacronic, şi la detalii vizând realizarea tehnică a povestirii. Criticul francez precizează, de altfel: „La technique des conteurs évolue aussi, sans qu'il soit possible, toutefois, de discerner dans cette évolution des lois bien strictes"[2]; tot el vorbeşte, în cazul lui Mérimée, despre formarea, în povestirile acestuia, a unei *poetici a genului*, al cărei principal continuator va fi, în Franţa, Maupassant [3].

Mai târziu, Todorov defineşte discursul fantastic, urmând totodată şi contribuţiile aduse de formaliştii ruşi şi de V.I. Propp la o teorie a povestirii. Astfel, cercetătorul porneşte de la „trei trăsături care arată cu deosebită limpezime în ce fel se realizează unitatea structurală. Cea dintâi ţine de *enunţ*, cea de-a doua de *enunţare* (aşadar amândouă de *aspectul verbal*); cea de-a treia de *aspectul sintactic*"[4]. Prin urmare, pentru Todorov, un prim aspect caracteristic supranaturalului poate fi găsit în relaţia sa aparte cu figurile de stil, bazată pe *exagerare* şi pe faptul că „acesta (fantasticul, n.n.) realizează sensul *propriu* al unei expresii *figurate*"[5]. Tot în enunţ se înscrie o a doua manieră de direcţionare a expresiilor figurate, menite să pregătească cititorul în vederea producerii faptului insolit: şi anume, acestea sunt precedate de hipercunoscutele formule modalizante precum „mi se părea", „ai fi zis", „ca şi cum", „poate". Piatra de încercare a genului este, deci, *limbajul*: „nu numai că diavolul şi vampirii nu există decât în cuvinte, dar, de asemenea, numai limbajul ne îngăduie să concepem ceea ce este mereu absent, supranatural"[6]. A doua trăsătură invocată de Todorov, foarte importantă pentru contextul prezent, nu mai ţine de enunţ, ci de enunţare şi are în vedere persoana gramaticală a naratorului în povestirile fantastice. Formula *naratorului reprezentat* se dovedeşte, până la urmă, cea mai potrivită aici, spre deosebire de poveştile miraculoase sau basm. Se produce în acest fel identificarea cititor-personaj, deoarece „pronumele «eu» aparţine tuturora [...] Pătrundem astfel în universul fantastic în cel mai direct mod cu putinţă. Identificarea pe care o evocăm aici nu trebuie considerată un joc psihologic individual: este vorba de un mecanism interior textului"[7]. Fantasticitatea va fi susţinută în mai mare măsură de formula naratorului totodată erou al propriei relatări: „Tot *suspens*-ul unei povestiri cum este *Inès de las Sierras* constă în faptul că evenimentele inexplicabile ne sunt relatate de către cineva care este în acelaşi timp unul dintre eroii povestirii şi naratorul ei: el este un om ca toţi ceilalţi, cuvintele sale sunt de două ori demne de toată încrederea; altfel spus, evenimentele sunt supranaturale, dar naratorul este cât se poate de *natural*"[8]. Intervine, însă, aici, precum observă cu fineţe criticul, un risc, legat de ceea ce el numeşte *poziţia naratorului*. Vocea care narează poate asuma doar rolul de martor, fiind exterioară

[2] *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant,* Paris, José Corti, 1951, p. 114.
[3] *Ibidem,* p. 283.
[4] *Introducere în literatura fantastică*, Bucureşti, Editura Univers, 1973, p. 97.
[5] *Ibidem,* p. 100.
[6] *Ibidem,* p. 102.
[7] *Ibidem,* p. 104.
[8] *Ibidem,* p. 105.

BDD-A760 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 01:54:05 UTC)

evenimentelor sau, dimpotrivă, poate relata în calitate de participant sau chiar de erou al faptelor narate, deci din interior, ca şi când ar povesti ceva sigur, verificat. Căreia dintre ele cititorul va fi tentat să-i acorde mai multă încredere ? Ajuns în acest punct, Todorov îşi susţine demonstraţia dând ca exemplu povestirile fantastice ale lui Maupassant, scriind că există chiar mai multe trepte de încredere, determinate, până la urmă, de abilitatea şi talentul scriitorului de a organiza discursul fantastic, de a exploata planurile naraţiei: „Dar în cele mai bune nuvele fantastice ale sale – *Lui ?, La nuit, Qui sait ?, Horla* – Maupassant face din narator eroul însuşi al întâmplării (acesta este procedeul lui Edgar Poe şi al multor altora de după el). Faptul că discursul aparţine autorului îşi pierde astfel din pregnanţă, accentul căzând acum pe faptul că el aparţine personajului: cuvintele sunt îndoielnice şi avem toate motivele să presupunem că aceste personaje sunt nişte nebuni; totuşi, datorită faptului că ele nu sunt introduse printr-un discurs distinct al naratorului, noi le mai acordăm încă o paradoxală încredere. Nu ni se spune că naratorul minte şi ideea că el ar putea-o face ne şochează întrucâtva, structural ; această posibilitate există, însă (întrucât el este în acelaşi timp şi personaj) şi – cititorul este iarăşi îndreptăţit să ezite”[9]. O a treia trăsătură a discursului fantastic, vizând aspectul sintactic de această dată, constă, în opinia aceluiaşi critic, în legătura care se stabileşte între cititor şi timpul lecturii, legătură care întăreşte totodată procesul de identificare în cazul fantasticului, dar este foarte importantă, de asemenea, şi în cazul genului poliţist[10].

Consideraţiile lui Todorov asupra implicaţiilor narative ale povestirii supranaturale sunt urmate şi dezvoltate, mai târziu, de majoritatea cercetătorilor fantasticului. Însă, evident, cu detaşarea firească faţă de acribia practicată de metoda structuralistă.

Printre teoreticienii români, Ioan Vultur merge, poate, cel mai aproape de direcţia todoroviană, consacrând un capitol problemei „dispozitivului narativ”[11]. De asemenea, cercetătorul român este preocupat de rolul lectorului în situaţia comunicativă impusă de textul fantastic, aşezându-şi demersul echidistant faţă de cei doi poli ai discursului literar, al enunţării şi al receptării. Preluând sintagma todoroviană, Ioan Vultur are în vedere, ca prim aspect al investigaţiei sale naratologice, *poziţiile narării* sau felul în care sunt împărţite rolurile în naraţiunea fantastică[12]. *Naratorul reprezentat* este, în opinia aceluiaşi cercetător, cel mai adecvat literaturii supranaturalului. Conform clasificării stabilite de Gérard Genette, urmată aici de Vultur, discursul fantastic poate avea, ca orice alt tip de povestire, un narator autodiegetic (situaţie care provoacă de cele mai multe ori implicaţii psihologice), homodiegetic sau heterodiegetic. Cât priveşte naraţiunea homodiegetică, se disting două situaţii: Ioan Vultur găseşte potrivită alăturarea *narator-martor* – numit de Jean Bellemin-Noël *narator-releu* –, care are rolul „de a mărturisi, de a depune mărturie, deci de a certifica în mod cât mai obiectiv cele văzute, întâmplate etc. [...] În unele cazuri, el este un fel de alter ego al eroului, al protagonistului istoriei, observând ceea ce i se întâmplă acestuia. De obicei, martorul păstrează o poziţie de neutralitate şi de raţionalitate, constituind în cadrul naraţiunii persoana căreia i se poate acorda tot creditul, deoarece nu se înşeală în legătură cu ceea

[9] *Ibidem,* p. 107.
[10] Cf. *op. cit*., p. 111.
[11] Cf. *Naraţiune şi imaginar. Preliminarii la o teorie a fantasticului*, Bucureşti, Minerva, 1987, p. 42.
[12] *Ibidem*, p. 42.

BDD-A760 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 01:54:05 UTC)

ce a văzut”[13]. Un al doilea caz este cel în care „ipostaza de martor nu poate fi păstrată până la capăt, deoarece acesta e antrenat şi el în vârtejul întâmplărilor extraordinare”[14]. Cercetătorul mai adaugă o observaţie, pertinentă pentru situaţia comunicativă a fantasticului. El subliniază rolul *focalizării* – diferit organizată în cele trei tipuri principale de naraţie şi care, de altfel, poate varia chiar în interiorul aceluiaşi text –, unul modal, de „restricţie a câmpului”[15], dar şi de acreditare, în fantastic, a declaraţiilor instanţei enunţării, a vocii care povesteşte. Încă o idee importantă este considerarea povestirii supranaturale ca un gen autonom prezentând, aşa cum demonstrează şi Irène Bessière, „o serie de similitudini dar şi diferenţe, în raport cu alte genuri, cum ar fi basmul sau romanul realist”[16].

Marea majoritate a cercetătorilor genului sesizează, aşadar, necesitatea aşezării fantasticului sub incidenţa narativităţii. Din aceste motive s-a şi recurs la exemplele de mai sus, care pot fi continuate cu altele destul de numeroase. Roger Bozzetto[17] vorbeşte, de asemenea, de o narativizare specifică, ducând la constituirea unei „machinerie textuelle originale”[18], care îşi păstrează particularităţile generice indiferent de perioada de apariţie a textului. La rândul său, Jean Fabre include în definiţia fantasticului *principiul narativităţii*, aflat în permanentă complementaritate cu propensiunea spre *realism* a genului: „La réponse va dans le sens de la définition la plus étroite du Fantastique : c’est un genre narratif. *Cette narrativité appartient en effet à la sphère de l’horizontalité au même titre que le réalisme* avec lequel elle collabore pour une mise en ordre. Cet ordre est celui des constantes épistémologiques et culturelles de la doxa, nécessaires pour la production de l’étrangeté. Raconter, c’est mettre à plat le réel, lui donner comme le montre Ricoeur ce déploiement temporel qui le fixe comme histoire, vécu : l’horizontalité. [...] On peut se contenter pour le moment d’un constat : la narrativité, ennemie de la poésie verticalisante, est une absolue nécessité pour le fantastique”[19]. Pentru a completa profilul supranaturalului, Fabre recurge şi el la analiza naratologică, menţionând contribuţia lui Todorov în deschiderea acestei direcţii de interpretare. Cum era de aşteptat, cercetătorul se opreşte, în ceea ce priveşte planul verbal, deci al enunţului şi, apoi, al enunţării, la două probleme: *stilul* şi *punctele de vedere*. Concluzia, sprijinită şi de date statistice, ar fi şi de această dată că povestirea la persoana întâi - deci naratorul reprezentat în interiorul operei - este preferată de autorii de proză fantastică. Şi, pentru a încheia cu un ultim exemplu periplul evaluărilor naratologice, ar trebui menţionate opiniile şi pistele de explorare deschise de Ilina Gregori asupra prozei fantastice[20]. Cercetătoarea aduce în discuţie, pornind de la faimosul studiu *Das Unheimliche* al lui Freud, cele mai semnificative orientări stabilite până acum în studiul fantasticologic. Pornind de la semantica termenului *fantastic,* trecând apoi prin conturarea individualităţii generice a supranaturalului, autoarea aşază

[13] *Ibidem,* p. 44.
[14] *Ibidem,* p. 45.
[15] *Ibidem*, p. 49.
[16] *Ibidem,* p. 110.
[17] Cf. *L’Obscur objet d’un savoir. Fantastique et science-fiction : deux littératures de l’imaginaire,* Aix-en -Provence, Publications de l’Université de Provence, 1992.
[18] *Ibidem*, p. 172.
[19] Cf. *Le Miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, Corti, 1992, p 105-106.
[20] V. *Povestirea fantastică. Balzac. Villiers de l’Isle-Adam. Pieyre de Mandiargues,* Bucureşti, Editura Du Style, 1996.

BDD-A760 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 01:54:05 UTC)

poetica fantasticului sub dubla mişcare de oglindire fidelă/construcţie şi apoi, într-o a doua etapă, de dezintegrare/deconstrucţie a realului, printr-un limbaj care postulează acea „rhétorique de l'indicible" sprijinită, în ultimă instanţă, şi pe mijloace narative aparţinând povestirii în general, dar întrebuinţate acum într-un fel aparte.

Nu poate fi vorba, însă, în cazul povestirii fantastice, de investigarea singulară a modului în care materia epică este decupată sau, mai exact, de efectele provocate de exploatarea perspectivei narative. Pentru că acestea coexistă, în ambiţiosul proiect textual al ficţiunii fantastice, cu alte câteva *mărci* sau *indicii* la fel de importante care, până la urmă, constituie împreună o matrice generică unică, aparţinând doar povestirii supranaturale.

***

Întâi de toate, trebuie amintită particularitatea oricărei povestiri, deci si a celei fantastice, de a fi convertită într-o schemă minimală, bazată pe un mecanism alcătuit din *naraţiune* şi *diegeză*, după cum urmează:

A. *naraţiune sau discurs verbal* despre lumea narată

B. *diegeză = lume narată*

Situaţia narativă a oricărui text este, până la urmă, „reductibilă la trei factori esenţiali (având fiecare, la rândul lui, alte elemente subordonate): *timpul, persoana şi modul/modalitatea*. Diversele combinări dintre aceste componente obligatorii stau la baza unor tipuri şi procedee diferite de naraţie. Nici unul dintre factorii situaţiei narative considerat izolat nu poate da socoteală decât incomplet de structura textului, nu poate oferi decât o perspectivă parţială asupra ansamblului"[21].

O următoare treaptă de analiză, prin urmare, îşi găseşte resursele necesare în categoriile persoanei şi modului.

Gérard Genette este unul dintre teoreticienii care au adus clarificări esenţiale în acest subcapitol al naratologiei. Pe urmele lui Jean Pouillon, Roland Barthes, Tzvetan Todorov, poeticianul este preocupat de funcţia narativă şi de multiplele modalităţi de realizare a acesteia. În *Figures III,* analiza discursului este organizată în funcţie de categoriile de *ordine, durată, frecvenţă, mod şi voce* (care include şi persoana), aplicabile oricărui text de ficţiune. Primele trei categorii invocate privesc mai mult timpul narativ, cum deja s-a văzut; ultimele două vor constitui, în contextul de faţă, principalele puncte de plecare în investigarea performanţelor, particularităţilor şi, de asemenea, limitelor naratologice ale discursului fantastic.

Prin urmare, trebuie amintită chiar dintru început una dintre distincţiile pe care Genette le consideră drept esenţiale în studiul naratologic. Este vorba de necesara

[21] Cf. *Dicţionar de ştiinţe ale limbii*, Bucureşti, Nemira, 2001, p. 332.

BDD-A760 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 01:54:05 UTC)

diferențiere între *mod* şi *voce*, neperceptă de poeticienii mai vechi, mai exact de interdicția de a reduce la un numitor comun perspectiva narativă şi naratorul: „Toutefois, la plupart des travaux théoriques sur ce sujet souffrent à mon sens d'une fâcheuse confusion entre ce que j'appelle ici *mode* et *voix,* c'est-à-dire la question *quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative* ? et cette question tout autre : *qui est le narrateur* ? – ou, pour parler plus vite, entre la question *qui voit* ? et la question *qui parle* ?"[22]. Aşadar, perspectiva narativă, numită în egală măsură „foyer narratif" („focus of narration") sau punct de vedere, este supusă unor clasificări destul de asemănătoare de o serie de naratologi de primă importanță – F.K. Stanzel, Norman Friedman, Wayne Booth, Bertil Romberg ş.a. –, însă Genette propune o tipologie îmbunătățită, care să țină seama în egală măsură de mod (focalizare realizată prin reflectorizarea personajului) şi de voce (narator). Termenul *focalizare* este preferat tuturor celor anterioare. Prin urmare, un prim tip stabilit de Genette este reprezentat de *focalizarea zero* sau absența focalizării (ceea ce Jean Pouillon numea „vision par derrière"), întâlnit cel mai des în povestirea clasică, atunci când naratorul ştie mai mult decât personajul; al doilea („vision avec"), este cel al *focalizării interne*, fie *fixă* (care provoacă în consecință o restricție, o îngustare a câmpului vizual perceput de cititor), fie *variabilă* ori *multiplă*[23]. Ultimul tip priveşte *focalizarea externă* (numită şi „du dehors", formulă caracteristică secolului trecut – naratorul nu are acces la gândurile personajelor), în care „le héros agit devant nous sans que nous soyons jamais admis à connaître ses pensées ou sentiments"[24]. La fel de important, subliniază Genette, este faptul că perspectiva narativă (focalizarea) nu rămâne constantă, ci *variază*, cel mai adesea, în interiorul aceluiaşi text, provocând întotdeauna dificultăți de interpretare. Astfel, „la distinction entre les différents points de vue n'est pas toujours aussi nette que la seule considération des types purs pourrait le faire croire. Une focalisation externe par rapport à un personnage peut parfois se laisser aussi bien définir comme focalisation interne sur un autre : la focalisation externe sur Philéas Fogg est aussi bien focalisation interne sur Passepartout médusé par son nouveau maître"[25]. Prin urmare, însăşi clasificarea genettiană îşi recunoaşte dificultățile de punere în practică, de aplicare pe text. O ultimă precizare, în subcapitolul referitor la focalizare, are în vedere o observație de finețe, şi anume că *identitatea de persoană* narator-erou nu trebuie să ne înşele cu privire la *diferența de funcție*; afirmația este susținută cu un exemplu din Proust, unde, deşi naratorul este acelaşi cu eroul, ei ocupă două poziții absolut diferite în ansamblul narativ, separate şi prin distanța temporală interpusă între planul narației şi cel al evenimentelor. Naratorul va şti întotdeauna mai mult decât ştia eroul atunci, în trecut, deci îşi va permite oricând o eventuală restricție a câmpului narativ, fenomen practicat, de altfel, cu mult succes şi în genul fantastic[26].

[22] Cf. *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972, p. 203.

[23] Se va vedea ce rol important poate juca în fantastic focalizarea internă, prin modul în care îi permite personajului să-şi susțină propria ipoteză, părere asupra celor relatate.

[24] G. Genette, *op. cit*., p. 207.

[25] *Ibidem*, p. 208.

[26] Este vorba aici, mai curând, de jocul scriiturii cu instanțele narative; în cazul de față narator şi erou fiind una şi aceeaşi persoană, însă total diferită, din perspectiva timpului prezent; o situație asemănătoare există în *Sylvie*, povestirea lui Gérard de Nerval din *Les Filles du feu.* Şi de această dată, textul mizează pe relația narator=erou, practicând o restricție de câmp, dezvăluind treptat ceea ce ştia eroul cu ani în urmă, precum şi pe o complicată organizare a planurilor temporale ale narațiunii.

BDD-A760 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 01:54:05 UTC)

Odată clarificată problema *punctului de vedere* sau a *focalizării* (discutată, aşa cum s-a văzut, în capitolul consacrat modului), o a doua, la fel de importantă pentru analiza naratologică a unui text ficţional, priveşte *instanţa narativă* în care se înscrie şi funcţionează orice ficţiune în proză (se ajunge astfel la capitolul intitulat *Voix*). Va fi vorba, precizează poeticianul, de o *situaţie narativă* care priveşte în egală măsură actul povestirii, protagoniştii săi, determinările sale spaţio-temporale şi raportul cu alte posibile situaţii narative care apar în interiorul aceluiaşi text. Interferările şi diferenţele de planuri, situate întotdeauna în raport cu noţiunea de diegeză sau istorie, sunt numite de Genette *niveluri narative*; astfel, „*tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit.* La rédaction par M. de Renoncourt de ses *Mémoires* fictifs est un acte (littéraire) accompli à un premier niveau, que l'on dira *extradiégétique* ; les événements racontés dans ces *Mémoires* (dont l'acte narratif de des Grieux) sont dans ce premier récit*,* on les qualifiera donc de *diégétiques,* ou *intradiégétiques* ; les événements racontés dans le récit de des Grieux, récit au second degré, seront dits *métadiégétiques*"[27]. În consecinţă, interesează în momentul de faţă – referitor la „voce" – o grilă de analiză care însumează *nivelurile narative* (de exemplu, într-o povestire poate fi suprapus, pe lângă un prim nivel, diegetic, un al doilea, *metadiegetic*), precum şi eroii triadei narative – *autorul, naratorul şi cititorul* sau *receptorul*, numit de Genette *naratar*[28].

Nivelurile narative presupun, în accepţia genettiană, două sau chiar mai multe paliere diferite coexistând în interiorul aceleiaşi naraţiuni. Astfel, în funcţie de planul de pe care relatează, naratorul va ocupa o poziţie *extra* sau *intradiegetică (*numită simplu şi *diegetică*). În naraţiune mai poate apărea însă şi un nivel *metadiegetic*, atunci când un personaj din primul „sertar" narativ devine el însuşi narator, relatând şi intercalând o povestire de gradul al II-lea în textul prim, povestire care îl poate avea drept erou sau care, dimpotrivă, nu deţine nici o legătură cu acesta. Aspectul cel mai important, observă Genette, constă în „la différence de *statut narratif* entre l'histoire directement racontée par le narrateur (« l'auteur ») et l'histoire racontée dans cette histoire par un de ses constituants (personnage ou autre) : l'histoire au second degré. Convenons de marquer cette opposition formelle en nomant *diégétique* le premier niveau, et *métadiégétique* le niveau second, quel que soit le rapport de contenu entre ces deux niveaux"[29]. Din categoria menţionată fac parte, în egală măsură, cânturile al IX-lea şi al XII-lea din *Odiseea*, *O mie şi una de nopţi* apoi, în secolul realismului, la Balzac, povestiri (fantastice) precum *La Peau de chagrin* sau *L'Auberge rouge*[30]. Metoda narativă a *amplificării* metadiegetice, apărând odată cu primele texte epice, mai este numită de cercetător şi *barocă,* fiindcă îşi reînnoieşte prezenţa în tradiţia romanescă din perioada omonimă, rezistând cu succes în faţa concurenţei reprezentate de inventarea noii forme a romanului epistolar[31]. De fapt, această tehnică foarte frecventă aparţine, într-un limbaj mai accesibil decât al lui Genette, celor două tipuri narative cunoscute

[27] *op.cit*., p. 238-239.

[28] „J'appellerai ainsi le destinataire du récit, après R. Barthes (*Communications 8,* p. 10) et sur le modèle de l'opposition proposée par A. Greimas entre *destinateur* et *destinataire*" (*Sémantique structurale,* Paris, 1966, p. 177), in *op. cit*., p. 227. Naratarul reprezintă de fapt acel tip de lector desemnat în text.

[29] Cf. *Figures II*, Paris, Editions du Seuil, 1969, p. 202.

[30] Cf. *Figures III.*

[31] Vezi cap. *D'un récit baroque,* în *Figures II*, p. 195-222.

BDD-A760 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 01:54:05 UTC)

drept *povestire în povestire* şi *povestire în serie* şi este întrebuinţată din plin şi de genul fantastic. Un exemplu adecvat, în literatura română, de povestire în povestire îl constituie nuvela fantastică a lui Pavel Dan, *Copil schimbat*. Există aici un prim chenar epic relatat de un narator, să spunem diegetic, în interiorul căruia se deschide cel de-al doilea palier narativ – metadiegetic – al cărui narator înfăţişează o uimitoare istorie la care luase parte, cu ani în urmă, ca protagonist, fără vreo legătură de conţinut cu prima. La fel, amplificarea metadiegetică este folosită frecvent şi de Sadoveanu, multe dintre povestirile sale fiind construite pe tiparul istorisirii de gradul al II-lea: în afară de *Hanu Ancuţei,* exemplul clasic de povestire în serie sau de povestire metadiegetică la noi, mai pot fi citate – dintre textele care se apropie foarte mult de poetica fantasticului şi, deci, interesează în cazul de faţă –, *Povestea cu Petrişor*, *Prisaca de altădată, Hanul Boului, Credinţă strămoşească* ş.a. La Mircea Eliade, în egală măsură, în nuvela *Pe strada Mântuleasa*, relatările succesive ale personajului Zaharia Fărâmă nu fac decât să instituie în planul naraţiunii prime un al doilea nivel. Interogatoriul la care e supus Fărâmă, bătrânul învăţător, ocupă, practic, întreg spaţiul narativ, deci conţinutul planului secund, iar istoria povestită de acesta reprezintă adevăratul nucleu epic al textului, faţă de care nivelul prim rămâne un simplu ancadrament. Procedeul poate fi regăsit şi în nuvelele lui Paul Alexandru Georgescu. *Casa Weber sau ieşirea din noapte*, de exemplu, are la bază o construcţie narativă etajată. Un prim narator, personaj al propriei relatări situate în trecut, introduce în acest plan o povestire de gradul al doilea. De fapt, e vorba de un jurnal, aşadar un text scris, găsit, firesţe, din întâmplare, dar devenit principalul motor al acţiunii. Weber, cel care l-a scris, dobândeşte astfel statutul de *autor-narator metadiegetic*. Jurnalul său nu este destinat explicit vreunui naratar, trebuia să rămână o taină, iar cititorul are, la tot pasul, sentimentul de a fi comis o indiscreţie parcurgându-l odată cu naratorul prim. Un mod foarte interesant şi complex de întrebuinţare a procedeului metanaraţiei foloseşte Jean Ray în cunoscuta povestire fantastică *La ruelle ténébreuse.* De fapt, organizarea narativă debutează cu motivul găsirii, de către personajul-narator, a două manuscrise, deci două texte fictive redactate de două personaje, referindu-se însă la unul şi acelaşi eveniment, respectiv invadarea oraşului de entităţi sau prezenţe supranaturale, malefice. Introducerea dublei focalizări, prin perspectiva celor doi povestitori, nu poate decât să acrediteze o serie de întâmplări înspăimântătoare, terifiante, cu siguranţă imposibile în ordinea firească a lucrurilor. Personajele reconstituind evenimentele tragice „la cald", în direct, adică pe măsură ce ele se întâmplau, prin scrierea acestor jurnale fictive, fac parte din planul metadiegetic al nuvelei. Naratorul nivelului întâi, care dispare, se eclipsează din text pe durata în care lectorul ia cunoştinţă de conţinutul manuscriselor, reapare odată cu ultimele rânduri ale acestora; el ocupă, din momentul de faţă, o poziţie autodiegetică, întrucât, în dorinţa de a aduce lumină în istoria fantastică şi îngrozitoare aflată din cele două caiete-mărturie, iniţiază o serie de cercetări şi chiar intră în posesia unor preţioase informaţii; de asemenea, reuşeşte să dea de ultimii supravieţuitori ai anilor de oroare descrişi în manuscrisele găsite; aceştia sunt integraţi ca personaje „reale" ale prim-planului narativ, conferind un plus de autenticitate şi realism întregii istorii.

Exemplele unor astfel de *practici narative* sunt extrem de numeroase pe teritoriul fantasticului literar; în fapt, mai mult decât în cazul oricărui alt gen, *narativitatea*, (decuparea materialului epic prin orientarea „camerei"), precum încearcă să arate şi demonstraţia de faţă, susţine, în primul rând, nevoia de a crea impresia de

BDD-A760 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 01:54:05 UTC)

realism a supranaturalului, un realism al *construcţiei*, al *enunţării,* dar şi unul al *atmosferei* care, aşa cum deja s-a văzut, reprezintă o condiţie *sine qua non* a edificiului fantastic. Relatarea cât mai realistă, cu rol de autentificare şi acreditare, de stabilire a funcţiei pragmatice, îi va induce lectorului starea necesară receptării unui astfel de text, apoi îi va facilita integrarea în interiorul universului textului şi chiar identificarea cu eroul sau personajul-narator.

Tot în capitolul destinat vocii (*Voix*)[32] sunt puse sub semnul întrebării şi limpezite o serie de chestiuni vitale pentru naratologie. Genette aduce lumină într-o problemă controversată, şi anume identitatea sau diferenţa de statut a „cuplurilor" autor-narator şi cititor-naratar: „Confusion peut-être légitime dans le cas d'un récit historique ou d'une autobiographie réelle, mais non lorsqu'il s'agit d'un récit de fiction, où le narrateur est lui-même un rôle fictif [...] Le narrateur du *Père Goriot* n' « est » pas Balzac, même s'il exprime ça ou là les opinions de celui-ci, car ce narrateur-auteur est quelqu'un qui « connaît » la pension Vauquer, sa tenancière et ses pensionnaires, alors que Balzac, lui, ne fait que les imaginer"[33]. Ideea care trebuie reţinută ar putea fi formulată în termenii următori: situaţia narativă a unui text ficţional nu trebuie niciodată confundată cu situaţia scrierii, apariţiei sale. Analiza naratologică ia în calcul, prin urmare, doar ceea ce găseşte în interiorul ficţiunii, se rezumă exclusiv la datele înscrise în text, fără a se raporta la condiţiile exterioare de producere a operei.

Odată îndepărtat pericolul suprapunerii unor noţiuni precum autor/narator sau receptor/naratar, urmează studiul „persoanei" care povesteşte în interiorul lumii ficţionale instituite de o naraţiune. În consecinţă, poziţia naratorului va fi ori *hetero-* ori *homodiegetică,* cu precizarea că aceasta din urmă include şi tipul *autodiegetic.* Naratorul homodiegetic deţine numai rolul de martor, de observator (în fantastic, el are o miză foarte importantă, prin faptul că simpla sa mărturie autentifică ficţiunea şi potenţează misterul), pe când cel autodiegetic povesteşte despre el însuşi, are funcţia de erou. În concluzie, Genette stabileşte patru poziţii fundamentale în care naratorul poate fi aşezat, în funcţie de raportarea sa la nivelul narativ (extra- sau intradiegetic) şi la relaţia cu diegeza/istoria (hetero- sau homodiegetic)[34] :

Nivel / Relaţie	*Extradiegetic*	*Intradiegetic*
Heterodiegetic	Homer	Şeherezada
Homodiegetic	Gil Blas	Ulise

Diferenţierile poeticianului francez cu privire la instanţele narative ale producerii şi receptării textului ficţional sunt preluate în cercetarea naratologică, adăugându-li-se uneori o serie de completări sau interpretări. De fapt, în anii din urmă accentul pare să cadă mai ales pe teoretizarea/problematica receptării, mai exact pe relaţia uneori evidentă, alteori mascată, dar subtilă pe care textul o stabileşte şi o întreţine cu publicul său. Fie că este vorba de un auditor marcat în interiorul lumii narative, având statut de personaj căruia îi este adresată istorisirea, ori că naratorul se

[32] Cf. *Figures III*, p. 225-269.
[33] *Ibidem,* p. 226.
[34] *Ibidem,* p. 256.

BDD-A760 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 01:54:05 UTC)

adresează în mod direct unui public virtual, fie că importanţa cititorului este subliniată într-o manieră indirectă, toate aceste posibilităţi sunt evaluate de studiul naratologic.

Umberto Eco propune şi defineşte sintagma *cititor-model*[35], dar are în vedere şi clasificările lui Genette şi ale altor teoreticieni cu privire la instanţele narării[36]. În fapt, cercetătorul italian este preocupat, vizavi de analiza unui text de ficţiune în proză, de personajele „trinităţii narative”[37], *autorul, naratorul* şi *cititorul*, şi de posibilele implicaţii şi prelungiri ale acestora în plan fictiv şi, totodată, concret.

La modul concret, deci, apare din nou problema autorului/scriitorului, a părintelui natural al operei, confundat mai tot timpul de lectorul ingenuu cu naratorul (mai ales atunci când acesta i se adresează la persoana I). Însă spaţiul realului corespunde doar instanţei pe care Eco o numeşte *autor empiric*, un simplu om având o biografie cuprinsă într-un interval de timp determinat şi purtând nume precum Edgar Allan Poe, Gérard Labrunie (Nerval) sau Laurence Sterne. În interiorul ficţiunii se produce, însă, dedublarea care favorizează apariţia unui al doilea tip de autor, un fel de „eu” interior care se manifestă numai aici şi pe care scriitorul cu greu îl mai poate controla[38]. Va fi vorba de *autorul-model,* a cărui voce transpare câteodată în text, ca şi când ar da nişte indicaţii de regie : „Autorul-model e o voce care vorbeşte afectuos (sau imperios, sau cu viclenie) cu noi, şi care ne vrea alături de el, şi vocea asta se manifestă ca strategie narativă, ca ansamblu de instrucţiuni ce ne sînt distribuite la fiece pas şi de care trebuie să ascultăm atunci când ne hotărâm să ne comportăm ca nişte cititori-model”[39]. Autorului-model îi corespunde, tot în planul ficţiunii, cititorul-model, o altă instanţă imaginată de text, care se dezvoltă, consubstanţial, odată cu naraţia. Există, deci, o anumită distanţă între cititorul-model şi cititorul-empiric care, nefiind pregătit să înţeleagă indicaţiile autorului-model, „foloseşte textul ca pe un ambalaj pentru propriile-i pasiuni”[40]. Acesta nu înţelege cu adevărat menirea ficţiunii şi caută să identifice aspecte din realitatea imediată cu întâmplări aparţinând spaţiului literar. Pentru a pătrunde cu adevărat mesajul anumitor texte, consideră Eco, ele trebuie citite şi recitite de nenumărate ori. Însă nu orice lector este capabil de asemenea performanţe. Astfel, dacă cititorul-empiric reprezintă, să spunem, treapta cea mai de jos a receptării, pe una superioară îi urmează cititorul-model de primul nivel. El se va mulţumi să afle finalul

[35] V. *Lector in fabula,* Bucureşti, Editura Univers, 1982.

[36] V. *Şase plimbări prin pădurea narativă*, Constanţa, Pontica, 1997.

[37] *Ibidem,* p. 35.

[38] În legătură cu acest aspect, scriitorii şi chiar teoreticienii vorbesc foarte des de distanţa care se interpune între scriitorul-om şi dublul său narativ. Balzac observă, în 1836, în prefaţa la *Le lys dans la valée,* deci cu mult înainte de apariţia ştiinţei naratologiei: „*Eul* nu e fără pericol pentru autor. Dacă masa de cititori s-a mărit, suma inteligenţei publice n-a crescut în aceeaşi proporţie [...] Mulţi cititori îl mai fac încă, în mod ridicol, complice pe autor la sentimentul personajelor sale; şi dacă el foloseşte *eu*, aproape toţi sunt tentaţi să-l confunde cu povestitorul.” Scriitorul american Paul Auster continuă, într-un interviu din „Le Monde”, cam pe aceeaşi linie, constatările privitoare la instanţa producătoare a povestirii: „Există în romane un lucru care mă fascinează: vedem un nume pe copertă, numele autorului, dar deschidem cartea şi vocea celui care vorbeşte nu e a autorului, ci a naratorului. Cui aparţine această voce ? Dacă nu e cea a autorului, privit ca om, e cea a scriitorului, deci o invenţie. Există, deci, doi protagonişti [...] În viaţa mea există o mare ruptură între mine şi omul care scrie cărţile. În viaţa mea, ştiu, în mare parte, ceea ce fac; dar când scriu sunt pierdut şi nu ştiu de unde vin aceste istorii.” Cf. Jean-Michel Adam, Françoise Revaz, *Analiza povestirii*, Iaşi, Institutul European, 1999, p. 86-87.

[39] Cf. *Şase plimbări prin pădurea narativă,* p. 23.

[40] *Ibidem,* p. 15.

BDD-A760 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 01:54:05 UTC)

poveştii, fără a se implica prea adânc în lectură. Treapta cea mai înaltă aparţine cititorului-model de nivelul al doilea, care „se întreabă ce tip de cititor îi cere povestirea aceea să devină şi vrea să descopere cum procedează autorul-model care îl instruieşte pas cu pas [...] Numai atunci când cititorii-empirici vor fi descoperit autorul-model şi vor fi înţeles (sau măcar vor fi început să înţeleagă) ceea ce el voia de la ei, aceştia vor fi devenit cititori-model în adevăratul sens al cuvântului”[41]. Eco îşi susţine, în principal, teoria cu două exemple literare[42] care, realmente, cer din partea lectorului o comunicare inteligentă şi atentă cu textul : e vorba de *Aventurile lui Arthur Gordon Pym* de E. A. Poe şi de povestirea *Sylvie* a lui G. de Nerval. Despre textul nervalian, Eco a scris în mai multe rânduri, recunoscând de fiecare dată farmecul pe care această complicată „pădure narativă” îl exercită asupra sa. Important este că o astfel de scriitură îşi selectează, practic, cititorii. Doar cei inteligenţi se vor simţi în stare să consimtă la o re-lectură, deci să colaboreze în adevăratul sens al cuvântului cu „entităţile” de hârtie care sunt prezente, într-un mod discret, în acest dens univers ficţional. Din suprapunerea dar şi din distanţarea vocilor, deci şi a nivelurilor narative şi implicit a planurilor temporale ale povestirii se naşte, aparent, o confuzie care ascunde o subtilă strategie: „Dar confuzia aceasta este atât de minunat orchestrată, încât devine imperceptibilă – sau **aproape**, dat fiind că noi totuşi o percepem. Nu e confuzie, este dimpotrivă un moment de viziune limpede, de epifanie a narativităţii, în care apar laolaltă cele trei persoane ale trinităţii narative: autor-model, narator şi cititor. Autor şi cititor-model sunt două imagini care se definesc reciproc numai în cursul şi la sfârşitul lecturii. Se construiesc unul pe altul”[43]. Cât despre nuvela lui Poe, lectorul este iarăşi pus în dificultate; şi de această dată, observă Eco, prin jocul instanţelor narării, nivelurile povestirii se deschid şi se închid asemenea unor sertare sau unei cutii chinezeşti. La sfârşitul lecturii, cititorului îi va fi, fără îndoială, foarte greu să stabilească identitatea autorului prefeţei, A.G. Pym; precum se ştie, o prefaţă face parte din paratext, deci se înscrie în afara lumii ficţionale a povestirii. Prin această procedură, Pym se autosituează într-un „fals” plan real, ca individ care vrea doar să publice o dare de seamă a propriilor aventuri şi încredinţează această misiune unui anumit domn Poe, angajat ca „negru”. Însă o notă plasată în finalul povestirii face să apară o altă voce narativă, anonimă, care vorbeşte despre Pym ca despre un personaj, coborându-l din poziţia de autor: „Va trebui prin urmare să-i dăm dreptate cititorului care ar începe să bănuie că autorul empiric este domnul Poe, care inventase un personaj dat doar în planul romanesc ca real, domnul X, care vorbeşte de o persoană fals reală, domnul Pym, care la rândul său se comporte ca narator al unei istorii romaneşti. Singurul element imbarasant ar fi că acest personaj romanesc vorbeşte despre domnul Poe (cel real) ca şi cum ar fi un locuitor al propriului său univers fictiv”[44].

Dacă teoria naratologică a lui Genette, urmată şi de consideraţiile lui Eco, este centrată, în primul rând, asupra unor aspecte privind focalizarea, tipurile posibile de naratori, precum şi asupra raporturilor acestora cu diegeza, o altă tentativă de clasificare, la fel de utilă în contextul de faţă, aparţine lui Jaap Lintvelt[45].

[41] *Ibidem,* p. 39.
[42] Ne referim doar la textele reunite în *Şase plimbări prin pădurea narativă.*
[43] *Ibidem,* p. 35.
[44] *Ibidem,* p. 32.
[45] Cf. *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere*, Bucureşti, Editura Univers, 1994.

BDD-A760 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 01:54:05 UTC)

Autorul precizează de la început că „tipologia [aceasta, n.n.] se înscrie în tradiția teoriilor centrate pe problemele «punctului de vedere»”[46]. Tradiție care trimite, fără îndoială, la numele unor romancieri precum Virginia Woolf, Marcel Proust şi, în primul rând, la Henry James[47], scriitorul care teoretizează într-o manieră clară despre problema omniscienței autorului şi despre nevoia imperioasă, la începutul secolului trecut, de a aduce schimbări în tehnica romanescă, de a da personajelor mai multă independență şi autonomie.

Ceea ce observă Lintvelt cu privire la teoriile narative anterioare se referă la restrângerea acestora doar la studiul *instanțelor fictive*, adică la *narator, actori şi naratar*. Din dorința de a depăşi aceste limite teoretice, el îşi propune ca în prima parte a cărții să stabilească „un model comunicativ pragmatic”[48], vizând în acelaşi timp *instanțele abstracte* şi cele *concrete* ale textului. De fapt, prin acest model, cercetătorul țintește depăşirea simplei analize naratologice prin transgresarea spre „ideologia romanului, contextul lui socio-cultural şi receptarea lui de către cititor”[49]. În partea a doua, sunt supuse cercetării *instanțele fictive* ale universului imaginar al unei narațiuni, încercându-se determinarea unei tipologii provenite din „opoziția funcțională dintre narator şi actor”[50]. Sunt stabilite astfel cinci tipuri narative, trei aparținând narațiunii heterodiegetice (*auctorial, actorial, neutru*), ultimele două înscriindu-se în narațiunea homodiegetică (*auctorial şi actorial*)[51]. Obiectivele clasificării lui Lintvelt, tot atât de ambițioase pe cât de îndreptățit amănunțite, au în vedere construirea unui *model teoretic naratologic*, dar, în egală măsură, şi structurarea unei *metode de analiză practică de texte narative*, urmărindu-se conceptele operatorii stabilite[52]. O precizare pe care o face şi Genette se referă la necesitatea de a investiga opera la nivelul *microstructurii*, iar nu a rămâne, aşa cum procedau clasificările mai vechi, la cel al *macrostructurii*, care permite stabilirea unui singur tip narativ în cazul unei povestiri sau al unui roman. Deşi, cel mai adesea, în interiorul aceluiaşi text coexistă mai multe tipuri, care pot fi determinate în funcție de focalizarea variabilă ori chiar de prezența mai multor instanțe ale narării ş.a. Ultimele părți ale cărții lui Lintvelt încearcă o punere în aplicare a acestei metode prin analiza naratologică a două povestiri de Maupassant şi, apoi, prin evidențierea *funcției* tipului narativ într-o povestire de Marguerite Duras[53]. Cercetătorul olandez face o precizare importantă, care subliniază utilitatea analizei naratologice şi va funcționa, în rândurile următoare, ca principiu organizator al unei grile de investigare naratologică a ficțiunii fantastice. Relativ la povestirea Margueritei Duras *Dix heures et demie du soir en été* – trebuie precizat că această particularitate vizând, până la urmă, modul de a povesti ales de autor poate fi extinsă asupra oricărui text narativ, cu atât mai mult asupra celui fantastic, care încearcă în permanență să se autolegitimeze – „funcția tipologică influențează aşadar asupra lecturii, asupra interpretării însăşi a acțiunii romanului. Pe calea piezişă a perspectivei narative a Mariei, cititorul descoperă viziunea ei ciclică

[46] *Ibidem,* p. 21.
[47] În literatura română, Camil Petrescu este scriitorul care înnoieşte, mai bine zis revoluționează, tehnicile narației romaneşti.
[48] J. Lintvelt, *op. cit.,*p. 20.
[49] *Ibidem.*
[50] *Ibidem,* p. 46.
[51] *Ibidem,* p. 48.
[52] *Ibidem,* p. 21.
[53] *Ibidem,* p. 22.

BDD-A760 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 01:54:05 UTC)

asupra iubirii, ca şi experienţa personală asupra timpului şi spaţiului [...] Analiza narativă se alătură astfel analizei tematice”[54].

Lintvelt îşi deschide tipologia prin definirea următoarelor perechi terminologice: *autorul concret – cititorul concret* (figuri aparţinând lumii reale, ducând o existenţă independentă în raport cu textul literar), *autorul abstract – cititorul abstract* (autorul abstract reprezintă un fel de *alter ego*, un al doilea eu al celui concret, proiectat, desigur, în text), *naratorul – naratarul* (naratarul înlocuieşte pentru Lintvelt sintagma *cititor fictiv*; cercetătorul consideră că figura acestuia se profilează, cel mai adesea, în mod indirect, prin intermediul naratorului). Cu scopul de a depăşi imanenţa textului sunt propuse în continuare câteva distincţii între instanţele literare şi cele concrete ale operei. Cea mai semnificativă, în cazul de faţă, stă în opoziţia *narator – autor abstract*: dacă distincţia între narator şi autorul concret este una ceva mai evidentă, în schimb naratorul şi autorul abstract pot fi mai lesne confundaţi, fiind vorba de două instanţe interioare lumii narate. Însă naratorul are datoria de a-şi asuma o serie de funcţii ce nu îi pot aparţine decât lui: în primul rând, el este cel care asigură „*funcţia narativă*, denumită de Dolezel *funcţia de reprezentare*. Această funcţie se combină întotdeauna cu *funcţia de control* sau cu *funcţia de regie*, căci naratorul controlează structura textuală în acest sens, fiind capabil să citeze discursul actorilor (semnalat prin semne grafice precum ghilimelele şi două puncte) în interiorul propriului său discurs. Aşa se face că el poate introduce discursul actorilor prin *verba dicendi* şi *sentiendi* sau le poate semnala intonaţia prin indicaţii scenice, pe când altminteri nu se poate. Pe lângă aceste două funcţii obligatorii, naratorul e liber să exercite sau să nu exercite *funcţia* opţională de *interpretare,* să-şi manifeste adică sau nu poziţia interpretativă, ideologică”[55]. Distingând mai apoi între naratorul cu funcţie interpretativă şi autorul abstract, Lintvelt e de părere că acesta din urmă, numit, de asemenea, implicit, „nu poate interveni în mod direct şi explicit în opera sa literară ca subiect enunţător. El va putea doar să se ascundă în spatele discursului ideologic al naratorului fictiv”[56]. Tendinţa cercetătorului, de altfel logică şi perfect îndreptăţită, este de a acorda naratorului un rol major în interiorul lumii fictive a unui text în proză. Acesta nu îşi va abandona niciodată, nici chiar într-o povestire obiectivă, unde nu va avea şi un rol interpretativ, funcţiile esenţiale (de narare şi control), ci va fi „întotdeauna constitutiv oricărei povestiri”[57]. Următorul punct al tipologiei vizează *actorii* (personajele) şi funcţiile lor în naraţie. Lintvelt contrazice clasificarea lui Dolezel, care desfiinţează opoziţia funcţională între narator şi personaj, precizând că naratorul exercită funcţia de reprezentare (narativă) şi de control (de regie), fără a putea să îndeplinească şi funcţia de acţiune. Invers, actorul se manifestă doar prin intermediul funcţiei de acţiune, fără a ajunge vreodată la funcţiile de narare şi control. Lucrurile devin destul de clare privite din interiorul planului ficţional al operei: naratorul, deşi una şi aceeaşi persoană cu actorul într-o naraţiune homo- sau autodiegetică, povesteşte mai întotdeauna într-un mod retrospectiv, producându-se aşadar o dedublare între el (văzut ca narator) şi el (văzut ca personaj-erou). Confuzia de mai sus, făcută totodată de Dolezel şi de Booth,[58] este limpezită şi de Genette, care

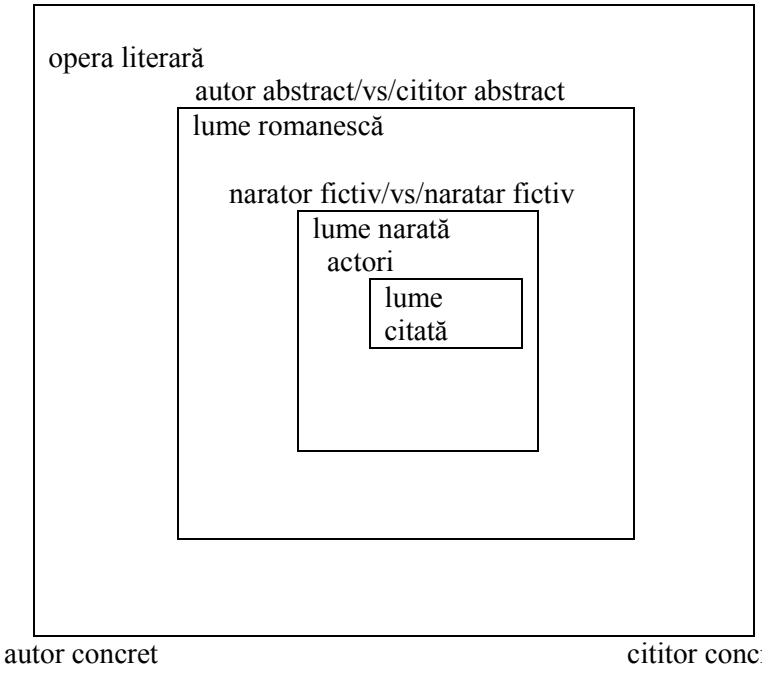
[54] *Ibidem.* p. 22.
[55] *Ibidem,* p. 35.
[56] *Ibidem,* p. 36.
[57] *Ibidem.* p. 36.
[58] *Ibidem,* p. 40.

BDD-A760 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 01:54:05 UTC)

atrage atenţia asupra *diferenţei de funcţie* a celor două instanţe literare. Mai simplu, trebuie să distingem, aşa cum scrie Genette, între cine vorbeşte în povestire şi cine vede.

Ajuns în acest punct al demonstraţiei, cercetătorul olandez îşi schematizează tipologia prin următorul tablou, preluat în parte din Schmid [59]:

Instanţele textului narativ literar



Lintvelt propune însă şi o a doua schemă, prin care distinge între două noţiuni fundamentale în naratologie, *povestirea* şi *istoria* (sau *diegeza*) :

Povestire = discurs al naratorului şi al actorilor.

Istorie, diegeză = lume narată şi lume citată[60].

Încercarea de tipologie a lui Lintvelt continuă prin studiul celor trei instanţe ale lumii romaneşti (*narator*, *actor* şi *naratar*) şi clarifică raporturile *narațiunii* cu *povestirea* şi cu *istoria.* Sunt stabilite două forme narative de bază, narațiunea *hetero* – şi *homodiegetică.* Prima dintre ele cuprinde, în accepţia de faţă, tipul *auctorial, actorial* şi *neutru.* Cea de a doua se limitează la două tipuri – *auctorial* şi *actorial*. Lintvelt vorbeşte, de asemenea, de centrul de orientare al cititorului, care facilitează stabilirea tipului narativ şi „este determinat de poziţia imaginară pe care cititorul o ocupă în lumea romanescă pe *plan perceptiv-psihic,* pe *plan temporal* şi pe *plan spaţial.* Cum nu trebuie să uităm că specificitatea operei literare este de a crea o realitate artistică prin intermediul limbajului, cea de-a patra categorie narativă se va referi la planul verbal”[61].

[59] *Ibidem,* p. 41.
[60] *Ibidem,* p. 42.
[61] *Ibidem,* p. 48-49.

BDD-A760 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 01:54:05 UTC)

Acestea sunt, în consecinţă, liniile generale şi coordonatoare ale tipologiei propuse de cercetătorul olandez, care pot servi în bună măsură, alături de instrumentele de lucru furnizate de studiile lui Genette sau Eco, unei eventuale clasificări naratologice a povestirii fantastice româneşti.

L'importance de l'élément narratif dans la prose fantastique

Dans ce propos, on a essayé de mettre en évidence le rôle joué par *l'élément narratif* dans la construction du récit fantastique. D'ailleurs, tous les téoriciens qui ont écrit sur la littérature surnaturelle sont tombés d'accord sur l'importance de l'organisation narrative dans l'économie du genre. La place occupée par le narrateur vis-à-vis des personnages et de l'histoire racontée (bien que souvent le narrateur et le héros ne représentent que la même personne occupant deux fonctions totalement différentes sur deux niveaux temporels de la narration) certifie, une fois de plus, la „vérité" et l'autenticité des événements exceptionnels mis devant les yeux éblouis du lecteur. L'imagination du lecteur doit être totalement accablée par l'histoire racontée, et ce phénomène s'instaure le plus aisément quand la voix narrative du texte lui parle à la première personne du singulier. Ce n'est qu'un subterfuge psychologique, un jeu avec les limites de la peur ce que le fantastique propose à ses lecteurs, le tout basé sur la technique du suspens et sur de rigoureux procédés narratifs.

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi
România

BDD-A760 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 01:54:05 UTC)

BDD-A760 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 01:54:05 UTC)