

Importanța elementului narativ în proza fantastică

Ana ZĂSTROIU

Un aspect care contribuie din plin, alături de construcția temporală precum și de referențialitate, la impunerea procedeeelor și 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 și cu personajele (deseori, naratorul și eroul nu sunt decât una și aceeași persoană, investită 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 și, 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 și 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 neobișnuită, urmând pas cu pas raționamentul făcut de narator sau de personaje în înțelegerea și acceptarea fenomenelor supranaturale. În concluzie, o construcție narativă fantastică va fi aceea care nu își lasă cititorii să eșueze pe unul din teritoriile învecinate ale straniului sau miraculosului, ci îi convinge, apelând și 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 și-ar găsi sensul sau, mai mult, chiar s-ar impune în cazul genului în discuție. Pentru că, așa 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” și de a umple golurile pe care autorul-narator le lasă în mod voit în interiorul operei. În acest sens, naratologia, știința povestirii¹, poate fi extrem de utilă în determinarea unei poetici a ficțiunii supranaturale.

Interesant dar întru totul normal este faptul că fantasticul folosește, până la urmă, modalități narative comune oricărui tip de discurs în proză, dispuse, însă, într-o manieră specifică, neobișnuită, surprinzătoare, adesea chiar sofisticată, prin care încearcă în permanență o punere în dificultate, dar și intenția manifestă de a-l convinge pe cititor asupra adevărului literar al faptelor relatate. De aceea, situațiile neverosimile, insolite reies uneori și 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 și ipoteze care îl vor ajuta pe cititorul cu adevărat interesat să găsească sau să-și imagineze că găsește în final sensul și să se

¹ Tzvetan Todorov folosește primul termenul de *naratologie*, în *Gramatica Decameronului*, apărută în 1969.

oprească doar la o direcție de interpretare, aceea de recunoaștere și acceptare a legilor imaginare impuse de fantastic.

Particularitățile tehnice și strategia de narație specifice sunt semnalate chiar de unii dintre primii cercetători ai genului. Pierre-Georges Castex, înaintea lui Tzvetan Todorov – care, precum se știe, introduce primul metoda structurală centrată pe analiza textului –, apelează, în studiul său orientat diacronic, și 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 vorbește, în cazul lui Mérimée, despre formarea, în povestirile acestuia, a unei *poetici a genului*, al cărei principal continuator va fi, în Franța, Maupassant³.

Mai târziu, Todorov definește discursul fantastic, urmând totodată și contribuțiile aduse de formalisții ruși și de V.I. Propp la o teorie a povestirii. Astfel, cercetătorul pornește de la „trei trăsături care arată cu deosebită limpezime în ce fel se realizează unitatea structurală. Cea dintâi ține de *enunț*, cea de-a doua de *enunțare* (așadar 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 relația sa aparte cu figurile de stil, bazată pe *exagerare* și pe faptul că „acesta (fantasticul, n.n.) realizează sensul *propriu* al unei expresii *figurate*”⁵. Tot în enunț se înscrie o a doua manieră de direcționare a expresiilor figurate, menite să pregătească cititorul în vederea producerii faptului insolit: și anume, acestea sunt precedate de hipercunoscutele formule modalizante precum „mi se părea”, „ai fi zis”, „ca și cum”, „poate”. Piatra de încercare a genului este, deci, *limbajul*: „nu numai că diavolul și 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 ține de enunț, ci de enunțare și are în vedere persoana gramaticală a naratorului în povestirile fantastice. Formula *naratorului reprezentat* se dovedește, până la urmă, cea mai potrivită aici, spre deosebire de poveștile miraculoase sau basm. Se produce în acest fel identificarea cititor-personaj, deoarece „pronumele «eu» aparține tuturor [...] Pătrundem astfel în universul fantastic în cel mai direct mod cu putință. Identificarea pe care o evocăm aici nu trebuie considerată un joc psihologic individual: este vorba de un mecanism interior textului”⁷. Fantasticitatea va fi susținută 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 același timp unul dintre eroii povestirii și naratorul ei: el este un om ca toți ceilalți, 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 finețe criticul, un risc, legat de ceea ce el numește *poziția 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*, București, Editura Univers, 1973, p. 97.

⁵ *Ibidem*, p. 100.

⁶ *Ibidem*, p. 102.

⁷ *Ibidem*, p. 104.

⁸ *Ibidem*, p. 105.

evenimentelor sau, dimpotrivă, poate relata în calitate de participant sau chiar de erou al faptelor narate, deci din interior, ca și când ar povesti ceva sigur, verificat. Căreia dintre ele cititorul va fi tentat să-i acorde mai multă încredere ? Ajuns în acest punct, Todorov își susține demonstrația dând ca exemplu povestirile fantastice ale lui Maupassant, scriind că există chiar mai multe trepte de încredere, determinate, până la urmă, de abilitatea și talentul scriitorului de a organiza discursul fantastic, de a exploata planurile narației: „Dar în cele mai bune nuvele fantastice ale sale – *Lui ?*, *La nuit*, *Qui sait ?*, *Horla* – Maupassant face din narator eroul însuși al întâmplării (acesta este procedeul lui Edgar Poe și al multor alora de după el). Faptul că discursul aparține autorului își pierde astfel din pregnanță, accentul căzând acum pe faptul că el aparține personajului: cuvintele sunt îndoielnice și avem toate motivele să presupunem că aceste personaje sunt niște nebuni; totuși, 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 și ideea că el ar putea-o face ne șochează întrucâtva, structural ; această posibilitate există, însă (întrucât el este în același timp și personaj) și – cititorul este iarăși îndreptățit să ezite”⁹. O a treia trăsătură a discursului fantastic, vizând aspectul sintactic de această dată, constă, în opinia aceluiași critic, în legătura care se stabilește între cititor și timpul lecturii, legătură care întărește totodată procesul de identificare în cazul fantasticului, dar este foarte importantă, de asemenea, și în cazul genului polițist¹⁰.

Considerațiile lui Todorov asupra implicațiilor narrative ale povestirii supranaturale sunt urmate și dezvoltate, mai târziu, de majoritatea cercetătorilor fantasticului. Însă, evident, cu detașarea firească față de acribia practică de metoda structuralistă.

Printre teoreticienii români, Ioan Vultur merge, poate, cel mai aproape de direcția todoroviană, consacrand un capitol problemei „dispozitivului narativ”¹¹. De asemenea, cercetătorul român este preocupat de rolul lectorului în situația comunicativă impusă de textul fantastic, așezându-și demersul echidistant față de cei doi poli ai discursului literar, al enunțării și al receptării. Preluând sintagma todoroviană, Ioan Vultur are în vedere, ca prim aspect al investigației sale naratologice, *pozițiile narării* sau felul în care sunt împărțite rolurile în narațiunea fantastică¹². *Naratorul reprezentat* este, în opinia aceluiași 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 (situație care provoacă de cele mai multe ori implicații psihologice), homodiegetic sau heterodiegetic. Cât privește narațiunea homodiegetică, se disting două situații: Ioan Vultur găsește potrivită alăturarea *narator-martor* – numit de Jean Bellemin-Noël *narator-relevu* –, 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 poziție de neutralitate și de raționalitate, constituind în cadrul narațiunii persoana căreia i se poate acorda tot creditul, deoarece nu se înșală în legătură cu ceea

⁹ *Ibidem*, p. 107.

¹⁰ Cf. *op. cit.*, p. 111.

¹¹ Cf. *Narațiune și imaginar. Preliminarii la o teorie a fantasticului*, București, Minerva, 1987, p. 42.

¹² *Ibidem*, p. 42.

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 și el în vârtejul întâmplărilor extraordinare”¹⁴. Cercetătorul mai adaugă o observație, pertinentă pentru situația comunicativă a fantasticului. El subliniază rolul *focalizării* – diferit organizată în cele trei tipuri principale de narație și care, de altfel, poate varia chiar în interiorul aceluiași text –, unul modal, de „restricție a câmpului”¹⁵, dar și de acreditare, în fantastic, a declarațiilor instanței enunțării, a vocii care povestește. Încă o idee importantă este considerarea povestirii supranaturale ca un gen autonom prezentând, așa cum demonstrează și Irène Bessièrre, „o serie de similitudini dar și diferențe, în raport cu alte genuri, cum ar fi basmul sau romanul realist”¹⁶.

Marea majoritate a cercetătorilor genului sesizează, așadar, necesitatea așezării fantasticului sub incidența narativității. Din aceste motive s-a și recurs la exemplele de mai sus, care pot fi continuate cu altele destul de numeroase. Roger Bozzetto¹⁷ vorbește, de asemenea, de o narativizare specifică, ducând la constituirea unei „machinerie textuelle originale”¹⁸, care își păstrează particularitățile generice indiferent de perioada de apariție a textului. La rândul său, Jean Fabre include în definiția fantasticului *principiul narativității*, 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 și el la analiza naratologică, menționând contribuția lui Todorov în deschiderea acestei direcții de interpretare. Cum era de așteptat, cercetătorul se oprește, în ceea ce privește planul verbal, deci al enunțului și, apoi, al enunțării, la două probleme: *stilul* și *punctele de vedere*. Concluzia, sprijinită și de date statistice, ar fi și de această dată că povestirea la persoana întâi - deci naratorul reprezentat în interiorul operei - este preferată de autorii de proză fantastică. Și, pentru a încheia cu un ultim exemplu periplul evaluărilor naratologice, ar trebui menționate opiniile și piste de explorare deschise de Ilina Gregori asupra prozei fantastice²⁰. Cercetătoarea aduce în discuție, 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 individualității generice a supranaturalului, autoarea așază

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.

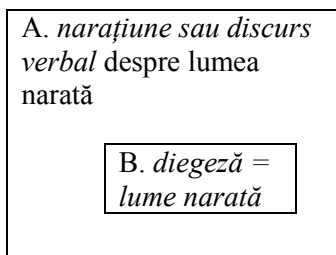
¹⁹ Cf. *Le Miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, Corti, 1992, p 105-106.

²⁰ V. *Povestirea fantastică. Balzac. Villiers de l’Isle-Adam. Pieyre de Mandiargues*, București, Editura Du Style, 1996.

poetica fantasticului sub dubla mișcare de oglindire fidelă/construcție și apoi, într-o a doua etapă, de dezintegrare/deconstrucție a realului, printr-un limbaj care postulează acea „rhétorique de l'indicible” sprijinită, în ultimă instanță, și pe mijloace narative aparținând povestirii în general, dar întrebuințate 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 ambițiosul proiect textual al ficțiunii fantastice, cu alte câteva *mărci* sau *indicii* la fel de importante care, până la urmă, constituie împreună o matrice generică unică, aparținând doar povestirii supranaturale.

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



Situația narativă a oricărui text este, până la urmă, „reductibilă la trei factori esențiali (având fiecare, la rândul lui, alte elemente subordonate): *timpul, persoana și modul/modalitatea*. Diversele combinații dintre aceste componente obligatorii stau la baza unor tipuri și procedee diferite de narație. Nici unul dintre factorii situației narative considerat izolat nu poate da socoteală decât incomplet de structura textului, nu poate oferi decât o perspectivă parțială asupra ansamblului”²¹.

O următoare treaptă de analiză, prin urmare, își găsește resursele necesare în categoriile persoanei și modului.

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

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

²¹ Cf. *Dicționar de științe ale limbii*, București, Nemira, 2001, p. 332.

diferențiere între *mod* și *voce*, neperceptută de poeticienii mai vechi, mai exact de interdicția de a reduce la un numitor comun perspectiva narativă și naratorul: „Touefois, 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. Așadar, 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 ș.a. –, însă Genette propune o tipologie îmbunătățită, care să țină seama în egală măsură de mod (focalizare realizată prin reflectorizarea personajului) și 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 știe 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 privește *focalizarea externă* (numită și „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 aceluiași 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, însăși clasificarea genettiană își recunoaște dificultățile de punere în practică, de aplicare pe text. O ultimă precizare, în subcapitolul referitor la focalizare, are în vedere o observație de finețe, și anume că *identitatea de persoană* narator-erou nu trebuie să ne înșele cu privire la *diferența de funcție*; afirmația este susținută cu un exemplu din Proust, unde, deși naratorul este același cu eroul, ei ocupă două poziții absolut diferite în ansamblul narativ, separate și prin distanța temporală interpusă între planul narației și cel al evenimentelor. Naratorul va ști întotdeauna mai mult decât știa eroul atunci, în trecut, deci își va permite oricând o eventuală restricție a câmpului narativ, fenomen practicat, de altfel, cu mult succes și în genul fantastic²⁶.

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-și 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 și erou fiind una și aceeași persoană, însă total diferită, din perspectiva timpului prezent; o situație asemănătoare există în *Sylvie*, povestirea lui Gérard de Nerval din *Les Filles du feu*. Și de această dată, textul mizează pe relația narator=erou, practicând o restricție de câmp, dezvăluind treptat ceea ce știa eroul cu ani în urmă, precum și pe o complicată organizare a planurilor temporale ale narațiunii.

Odată clarificată problema *punctului de vedere* sau a *focalizării* (discutată, așa cum s-a văzut, în capitolul consacrat modului), o a doua, la fel de importantă pentru analiza naratologică a unui text ficțional, privește *instanța narativă* în care se înscrie și funcționează orice ficțiune în proză (se ajunge astfel la capitolul intitulat *Voix*). Va fi vorba, precizează poeticianul, de o *situație narativă* care privește în egală măsură actul povestirii, protagoniștii săi, determinările sale spațio-temporale și raportul cu alte posibile situații narative care apar în interiorul aceluiași text. Interferările și diferențele de planuri, situate întotdeauna în raport cu noțiunea de diegeză sau istorie, sunt numite de Genette *niveluri narrative*; 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 *intradiegétiques* ; les événements racontés dans le récit de des Grieux, récit au second degré, seront dits *métadiégétiques*”²⁷. În consecință, interesează în momentul de față – referitor la „voce” – o grilă de analiză care însumează *nivelurile narrative* (de exemplu, într-o povestire poate fi suprapus, pe lângă un prim nivel, diegetic, un al doilea, *metadiegetic*), precum și eroii triadei narative – *autorul, naratorul și cititorul* sau *receptorul*, numit de Genette *naratar*²⁸.

Nivelurile narrative presupun, în accepția genettiană, două sau chiar mai multe paliere diferite coexistând în interiorul aceleiași narațiuni. Astfel, în funcție de planul de pe care relatează, naratorul va ocupa o poziție *extra* sau *intradiegetică* (numită simplu și *diegetică*). În narațiune mai poate apărea însă și un nivel *metadiegetic*, atunci când un personaj din primul „sertar” narativ devine el însuși narator, relatând și intercalând o povestire de gradul al II-lea în textul prim, povestire care îl poate avea drept erou sau care, dimpotrivă, nu deține 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 menționată fac parte, în egală măsură, cânturile al IX-lea și al XII-lea din *Odiseea*, *O mie și una de nopți* 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 și *barocă*, fiindcă își reînnoiește prezența în tradiția românească din perioada omonimă, rezistând cu succes în fața concurenței reprezentate de inventarea noii forme a romanului epistolar³¹. De fapt, această tehnică foarte frecventă aparține, într-un limbaj mai accesibil decât al lui Genette, celor două tipuri narrative 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.

drept *povestire în povestire* și *povestire în serie* și este întrebuințată din plin și 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 înfățișează o uimitoare istorie la care luase parte, cu ani în urmă, ca protagonist, fără vreo legătură de conținut cu prima. La fel, amplificarea metadiegetică este folosită frecvent și de Sadoveanu, multe dintre povestirile sale fiind construite pe tiparul istorisirii de gradul al II-lea: în afară de *Hanu Ancuței*, 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 și, deci, interesează în cazul de față –, *Povestea cu Petrișor*, *Prisaca de altădată*, *Hanul Boului*, *Credința strămoșească* ș.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 narațiunii prime un al doilea nivel. Interogatoriul la care e supus Fărâmă, bătrânul învățător, ocupă, practic, întreg spațiul narativ, deci conținutul planului secund, iar istoria povestită de acesta reprezintă adevăratul nucleu epic al textului, față de care nivelul prim rămâne un simplu ancadrament. Procedul poate fi regăsit și în nuvelele lui Paul Alexandru Georgescu. *Casa Weber sau ieșirea din noapte*, de exemplu, are la bază o construcție 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, așadar un text scris, găsit, firește, din întâmplare, dar devenit principalul motor al acțiunii. Weber, cel care l-a scris, dobândește astfel statutul de *autor-narator metadiegetic*. Jurnalul său nu este destinat explicit vreunui narator, trebuia să rămână o taină, iar cititorul are, la tot pasul, sentimentul de a fi comis o indiscreție parcurgându-l odată cu naratorul prim. Un mod foarte interesant și complex de întrebuințare a procedului metanarației folosește 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 și același eveniment, respectiv invadarea orașului de entități sau prezențe supranaturale, malefice. Introducerea dublei focalizări, prin perspectiva celor doi povestitori, nu poate decât să acrediteze o serie de întâmplări înspăimântătoare, terifiante, cu siguranță imposibile în ordinea firească a lucrurilor. Personajele reconstituind evenimentele tragice „la cold”, 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 cunoștință de conținutul manuscriselor, reapare odată cu ultimele rânduri ale acestora; el ocupă, din momentul de față, o poziție autodiegetică, întrucât, în dorința de a aduce lumină în istoria fantastică și îngrozitoare aflată din cele două caiete-mărturie, inițiază o serie de cercetări și chiar intră în posesia unor prețioase informații; de asemenea, reușește să dea de ultimii supraviețuitori ai anilor de oroare descriși în manuscrisele găsite; aceștia sunt integrați ca personaje „reale” ale prim-planului narativ, conferind un plus de autenticitate și 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 și demonstrația de față, susține, în primul rând, nevoia de a crea impresia de

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

Tot în capitolul destinat vocii (*Voix*)³² sunt puse sub semnul întrebării și limpezite o serie de chestiuni vitale pentru naratologie. Genette aduce lumină într-o problemă controversată, și anume identitatea sau diferența de statut a „cuplurilor” autor-narator și cititor-narator: „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 reținută ar putea fi formulată în termenii următori: situația narativă a unui text ficțional nu trebuie niciodată confundată cu situația scrierii, apariției sale. Analiza naratologică ia în calcul, prin urmare, doar ceea ce găsește în interiorul ficțiunii, se rezumă exclusiv la datele înscrise în text, fără a se raporta la condițiile exterioare de producere a operei.

Odată îndepărtat pericolul suprapunerii unor noțiuni precum autor/narator sau receptor/narator, urmează studiul „persoanei” care povestește în interiorul lumii ficționale instituite de o narațiune. În consecință, poziția naratorului va fi ori *hetero-* ori *homodiegetică*, cu precizarea că aceasta din urmă include și tipul *autodiegetic*. Naratorul homodiegetic deține numai rolul de martor, de observator (în fantastic, el are o miză foarte importantă, prin faptul că simpla sa mărturie autentifică ficțiunea și potențează misterul), pe când cel autodiegetic povestește despre el însuși, are funcția de erou. În concluzie, Genette stabilește patru poziții fundamentale în care naratorul poate fi așezat, în funcție de raportarea sa la nivelul narativ (extra- sau intradiegetic) și la relația cu diegeza/istoria (*hetero-* sau *homodiegetic*)³⁴:

Nivel / Relație	<i>Extradiegetic</i>	<i>Intradiegetic</i>
<i>Heterodiegetic</i>	Homer	Șeherezada
<i>Homodiegetic</i>	Gil Blas	Ulise

Diferențierile poeticianului francez cu privire la instanțele narrative ale producerii și receptării textului ficțional 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 relația uneori evidentă, alteori mascată, dar subtilă pe care textul o stabilește și o întreține cu publicul său. Fie că este vorba de un auditor marcat în interiorul lumii narrative, 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.

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

Umberto Eco propune și definește sintagma *cititor-model*³⁵, dar are în vedere și clasificările lui Genette și ale altor teoreticieni cu privire la instanțele narării³⁶. În fapt, cercetătorul italian este preocupat, vizavi de analiza unui text de ficțiune în proză, de personajele „trinității narative”³⁷, *autorul*, *naratorul* și *cititorul*, și de posibilele implicații și prelungiri ale acestora în plan fictiv și, 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 spațiul realului corespunde doar instanței pe care Eco o numește *autor empiric*, un simplu om având o biografie cuprinsă într-un interval de timp determinat și purtând nume precum Edgar Allan Poe, Gérard Labrunie (Nerval) sau Laurence Sterne. În interiorul ficțiunii se produce, însă, dedublarea care favorizează apariția unui al doilea tip de autor, un fel de „eu” interior care se manifestă numai aici și pe care scriitorul cu greu îl mai poate controla³⁸. Va fi vorba de *autorul-model*, a cărui voce transpare câteodată în text, ca și când ar da niște indicații de regie : „Autorul-model e o voce care vorbește afectuos (sau imperios, sau cu viclenie) cu noi, și care ne vrea alături de el, și vocea asta se manifestă ca strategie narativă, ca ansamblu de instrucțiuni ce ne sînt distribuite la fiecare pas și de care trebuie să ascultăm atunci când ne hotărâm să ne comportăm ca niște cititori-model”³⁹. Autorului-model îi corespunde, tot în planul ficțiunii, cititorul-model, o altă instanță imaginată de text, care se dezvoltă, consubstanțial, odată cu narația. Există, deci, o anumită distanță între cititorul-model și cititorul-empiric care, nefiind pregătit să înțeleagă indicațiile autorului-model, „folosește textul ca pe un ambalaj pentru propriile-i pasiuni”⁴⁰. Acesta nu înțelege cu adevărat menirea ficțiunii și caută să identifice aspecte din realitatea imediată cu întâmplări aparținând spațiului literar. Pentru a pătrunde cu adevărat mesajul anumitor texte, consideră Eco, ele trebuie citite și recitate de nenumărate ori. Însă nu orice lector este capabil de asemenea performanțe. 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 mulțumi să afle finalul

³⁵ V. *Lector in fabula*, București, Editura Univers, 1982.

³⁶ V. *Șase plimbări prin pădurea narativă*, Constanța, Pontica, 1997.

³⁷ *Ibidem*, p. 35.

³⁸ În legătură cu acest aspect, scriitorii și chiar teoreticienii vorbesc foarte des de distanța care se interpune între scriitorul-om și dublul său narativ. Balzac observă, în 1836, în prefața la *Le lys dans la vallée*, deci cu mult înainte de apariția științei naratologiei: „*Eul* nu e fără pericol pentru autor. Dacă masa de cititori s-a mărit, suma inteligenței publice n-a crescut în aceeași proporție [...] Mulți cititori îl mai fac încă, în mod ridicol, complice pe autor la sentimentul personajelor sale; și dacă el folosește *eu*, aproape toți sunt tentați să-l confunde cu povestitorul.” Scriitorul american Paul Auster continuă, într-un interviu din „Le Monde”, cam pe aceeași linie, constatările privitoare la instanța producătoare a povestirii: „Există în romane un lucru care mă fascinează: vedem un nume pe copertă, numele autorului, dar deschidem cartea și vocea celui care vorbește nu e a autorului, ci a naratorului. Cui aparține această voce ? Dacă nu e cea a autorului, privit ca om, e cea a scriitorului, deci o invenție. Există, deci, doi protagoniști [...] În viața mea există o mare ruptură între mine și omul care scrie cărțile. În viața mea, știu, în mare parte, ceea ce fac; dar când scriu sunt pierdut și nu știu de unde vin aceste istorii.” Cf. Jean-Michel Adam, Françoise Revaz, *Analiza povestirii*, Iași, Institutul European, 1999, p. 86-87.

³⁹ Cf. *Șase plimbări prin pădurea narativă*, p. 23.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 15.

poveștii, fără a se implica prea adânc în lectură. Treapta cea mai înaltă aparține cititorului-model de nivelul al doilea, care „se întreabă ce tip de cititor îi cere povestirea aceea să devină și vrea să descopere cum procedează autorul-model care îl instruește pas cu pas [...] Numai atunci când cititorii-empirici vor fi descoperit autorul-model și vor fi înțeles (sau măcar vor fi început să înțeleagă) ceea ce el voia de la ei, aceștia vor fi devenit cititori-model în adevăratul sens al cuvântului”⁴¹. Eco își susține, în principal, teoria cu două exemple literare⁴² care, realmente, cer din partea lectorului o comunicare inteligentă și atentă cu textul : e vorba de *Aventurile lui Arthur Gordon Pym* de E. A. Poe și 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 își selectează, practic, cititorii. Doar cei inteligenți se vor simți în stare să consimtă la o re-lectură, deci să colaboreze în adevăratul sens al cuvântului cu „entitățile” de hârtie care sunt prezente, într-un mod discret, în acest dens univers ficțional. Din suprapunerea dar și din distanțarea vocilor, deci și a nivelurilor narative și implicit a planurilor temporale ale povestirii se naște, 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 totuși o percepem. Nu e confuzie, este dimpotrivă un moment de viziune limpede, de epifanie a narativității, în care apar laolaltă cele trei persoane ale trinității narative: autor-model, narator și cititor. Autor și cititor-model sunt două imagini care se definesc reciproc numai în cursul și la sfârșitul lecturii. Se construiesc unul pe altul”⁴³. Cât despre nuvela lui Poe, lectorul este iarăși pus în dificultate; și de această dată, observă Eco, prin jocul instanțelor narării, nivelurile povestirii se deschid și se închid asemenea unor sertare sau unei cutii chinezești. La sfârșitul lecturii, cititorului îi va fi, fără îndoială, foarte greu să stabilească identitatea autorului prefetei, A.G. Pym; precum se știe, o prefață face parte din paratext, deci se înscrie în afara lumii ficționale 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 și încredințează 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 vorbește despre Pym ca despre un personaj, coborându-l din poziția 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 vorbește de o persoană fals reală, domnul Pym, care la rândul său se comportă ca narator al unei istorii romanești. Singurul element imbarasant ar fi că acest personaj romanesc vorbește despre domnul Poe (cel real) ca și cum ar fi un locuitor al propriului său univers fictiv”⁴⁴.

Dacă teoria naratologică a lui Genette, urmată și de considerațiile lui Eco, este centrată, în primul rând, asupra unor aspecte privind focalizarea, tipurile posibile de naratori, precum și asupra raporturilor acestora cu diegeza, o altă tentativă de clasificare, la fel de utilă în contextul de față, aparține lui Jaap Lintvelt⁴⁵.

⁴¹ *Ibidem*, p. 39.

⁴² Ne referim doar la textele reunite în *Șase plimbări prin pădurea narativă*.

⁴³ *Ibidem*, p. 35.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 32.

⁴⁵ Cf. *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere*, București, Editura Univers, 1994.

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 și, în primul rând, la Henry James⁴⁷, scriitorul care teoretizează într-o manieră clară despre problema omniscienței autorului și despre nevoia imperioasă, la începutul secolului trecut, de a aduce schimbări în tehnica romanescă, de a da personajelor mai multă independență și 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 și naratar*. Din dorința de a depăși aceste limite teoretice, el își propune ca în prima parte a cărții să stabilească „un model comunicativ pragmatic”⁴⁸, vizând în același timp *instanțele abstracte* și cele *concrete* ale textului. De fapt, prin acest model, cercetătorul țintește depășirea simplei analize naratologice prin transgresarea spre „ideologia romanului, contextul lui socio-cultural și 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 „opозиția funcțională dintre narator și actor”⁵⁰. Sunt stabilite astfel cinci tipuri narative, trei aparținând narațiunii heterodiegetice (*auctorial*, *actorial*, *neutru*), ultimele două înscriindu-se în narațiunea homodiegetică (*auctorial și 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, și structurarea unei *metode de analiză practică de texte narrative*, urmărindu-se conceptele operatorii stabilite⁵². O precizare pe care o face și Genette se referă la necesitatea de a investiga opera la nivelul *microstructurii*, iar nu a rămâne, așa cum procedau clasificările mai vechi, la cel al *macrostructurii*, care permite stabilirea unui singur tip narativ în cazul unei povestiri sau al unui roman. Deși, cel mai adesea, în interiorul aceluiași text coexistă mai multe tipuri, care pot fi determinate în funcție de focalizarea variabilă ori chiar de prezența mai multor instanțe ale narării ș.a. Ultimele părți ale cărții lui Lintvelt încearcă o punere în aplicare a acestei metode prin analiza naratologică a două povestiri de Maupassant și, apoi, prin evidențierea *funcției* tipului narativ într-o povestire de Marguerite Duras⁵³. Cercetătorul olandez face o precizare importantă, care subliniază utilitatea analizei naratologice și 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 așadar asupra lecturii, asupra interpretării însăși a acțiunii romanului. Pe calea piezișă a perspectivei narative a Mariei, cititorul descoperă viziunea ei ciclică

⁴⁶ *Ibidem*, p. 21.

⁴⁷ În literatura română, Camil Petrescu este scriitorul care înnoiește, mai bine zis revoluționează, tehnicile narației românești.

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.

asupra iubirii, ca și experiența personală asupra timpului și spațiului [...] Analiza narativă se alătură astfel analizei tematice”⁵⁴.

Lintvelt își deschide tipologia prin definirea următoarelor perechi terminologice: *autorul concret – cititorul concret* (figuri aparținând lumii reale, ducând o existență 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 înlocuiește 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 depăși imanența textului sunt propuse în continuare câteva distincții între instanțele literare și cele concrete ale operei. Cea mai semnificativă, în cazul de față, stă în opoziția *narator – autor abstract*: dacă distincția între narator și autorul concret este una ceva mai evidentă, în schimb naratorul și autorul abstract pot fi mai lesne confundați, fiind vorba de două instanțe interioare lumii narate. Însă naratorul are datoria de a-și asuma o serie de funcții ce nu îi pot aparține decât lui: în primul rând, el este cel care asigură „*funcția narativă*, denumită de Dolezel *funcția de reprezentare*. Această funcție se combină întotdeauna cu *funcția de control* sau cu *funcția de regie*, căci naratorul controlează structura textuală în acest sens, fiind capabil să citeze discursul actorilor (semnalat prin semne grafice precum ghilimelele și două puncte) în interiorul propriului său discurs. Așa se face că el poate introduce discursul actorilor prin *verba dicendi* și *sentiendi* sau le poate semnala intonația prin indicații scenice, pe când altminteri nu se poate. Pe lângă aceste două funcții obligatorii, naratorul e liber să exercite sau să nu exercite *funcția* opțională de *interpretare*, să-și manifeste adică sau nu poziția interpretativă, ideologică”⁵⁵. Distingând mai apoi între naratorul cu funcție interpretativă și autorul abstract, Lintvelt e de părere că acesta din urmă, numit, de asemenea, implicit, „nu poate interveni în mod direct și explicit în opera sa literară ca subiect enunțator. El va putea doar să se ascundă în spatele discursului ideologic al naratorului fictiv”⁵⁶. Tendința cercetătorului, de altfel logică și perfect îndreptățită, este de a acorda naratorului un rol major în interiorul lumii fictive a unui text în proză. Acesta nu își va abandona niciodată, nici chiar într-o povestire obiectivă, unde nu va avea și un rol interpretativ, funcțiile esențiale (de narare și control), ci va fi „întotdeauna constitutiv oricărei povestiri”⁵⁷. Următorul punct al tipologiei vizează *actorii* (personajele) și funcțiile lor în narație. Lintvelt contrazice clasificarea lui Dolezel, care desființează opoziția funcțională între narator și personaj, precizând că naratorul exercită funcția de reprezentare (narativă) și de control (de regie), fără a putea să îndeplinească și funcția de acțiune. Invers, actorul se manifestă doar prin intermediul funcției de acțiune, fără a ajunge vreodată la funcțiile de narare și control. Lucrurile devin destul de clare privite din interiorul planului ficțional al operei: naratorul, deși una și aceeași persoană cu actorul într-o narațiune homo- sau autodiegetică, povestește mai întotdeauna într-un mod retrospectiv, producându-se așadar o dedublare între el (văzut ca narator) și el (văzut ca personaj-erou). Confuzia de mai sus, făcută totodată de Dolezel și de Booth,⁵⁸ este limpezită și de Genette, care

⁵⁴ *Ibidem*, p. 22.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 35.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 36.

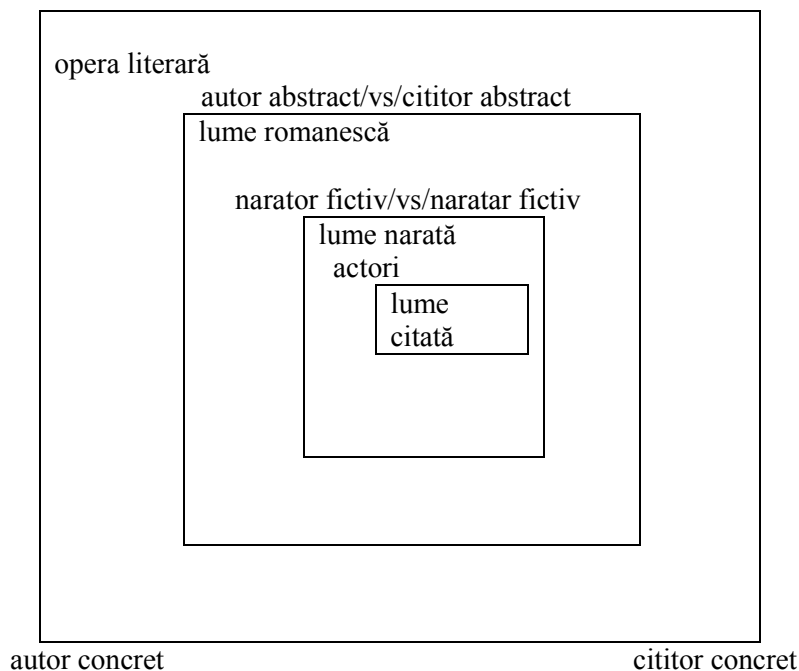
⁵⁷ *Ibidem*, p. 36.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 40.

atrage atenția asupra *diferenței de funcție* a celor două instanțe literare. Mai simplu, trebuie să distingem, așa cum scrie Genette, între cine vorbește în povestire și cine vede.

Ajuns în acest punct al demonstrației, cercetătorul olandez își schematizează tipologia prin următorul tablou, preluat în parte din Schmid ⁵⁹:

Instanțele textului narativ literar



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

Povestire = discurs al naratorului și al actorilor.

Istorie, diegeză = lume narată și lume citată⁶⁰.

Încercarea de tipologie a lui Lintvelt continuă prin studiul celor trei instanțe ale lumii românești (*narator*, *actor* și *naratar*) și clarifică raporturile *narațiunii* cu *povestirea* și cu *istoria*. Sunt stabilite două forme narrative de bază, narațiunea *hetero* – și *homodiegetică*. Prima dintre ele cuprinde, în accepția de față, tipul *auctorial*, *actorial* și *neutru*. Cea de a doua se limitează la două tipuri – *auctorial* și *actorial*. Lintvelt vorbește, de asemenea, de centrul de orientare al cititorului, care facilitează stabilirea tipului narativ și „este determinat de poziția imaginară pe care cititorul o ocupă în lumea romanescă pe *plan perceptiv-psihic*, pe *plan temporal* și pe *plan spațial*. 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.

Acestea sunt, în consecință, liniile generale și 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 românești.

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 théoriciens 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”, Iași
România*

