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

Ramona ZĂVOIANU-PETROVICI

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

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

Importanţa redeschiderii discuţiei privind relaţia autor-narator în contextul romanelor lui Milan Kundera

În pofida faptului că relaţia autor-narator a constituit subiectul a numeroase studii de teorie literară, considerăm necesar a o readuce în discuţie în legătură cu scriitorul ceh Milan Kundera, din considerentul că unii dintre exegeţii lui[1] folosesc termenul de autor pentru a se referi, de fapt, la narator. În spatele opţiunii lor întrevedem acceptarea pactului propus de romancierul ceh, în baza căruia autorul ca instanţă reală tinde către identificarea[2] cu vocea care intervine direct în roman, adică admiterea dezideratului auctorial de suprapunere a autorului concret peste vocea naratorului. Există însă şi o a doua categorie de exegeţi ale căror interpretări nu dau curs acestui deziderat al autorului real[3], numind drept voce a naratorului ceea ce exponenţii primei categorii denumesc autor.

John O'Brien dezbate rolul autorului[4] în relaţie cu opera lui Milan Kundera, făcând referire la Roland Barthes. Îşi propune, printre altele, să afle în ce măsură atitudinea invazivă a vocii autodeclarate ca fiind a autorului dezavuează moartea

---

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

[2] În interviul publicat în *Arta romanului*, autorul Milan Kundera declară explicit că în romane obişnuieşte să intervină personal: „eu sunt cel care vorbeşte" op. cit., Milan Kundera, *Arta romanului,* Bucureşti, Humanitas, 2008, p. 101.

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

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

BDD-A27161 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:42 UTC)

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

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

Exegetul american observă că, în cazul scrierilor kunderiene, „figura (persoana) autorului" este cu mult mai puţin dispersată decât sugerează Barthes, facilitând însă sau chiar pretinzând existenţa jocului. Perspectiva lui O'Brien, pe care o împărtăşim, este că intervenţiile acestei voci au rolul creării unui joc care face parte din arta romanului kunderian, şi anume acela de a pune sub semnul întrebării. Acest aspect este evidenţiat de romancierul ceh însuşi: „În spaţiul romanului, nu se afirmă: este spaţiul jocului şi al ipotezelor. Meditaţia romanescă este deci, prin esenţa ei, interogativă, ipotetică."[2]. Pe de altă parte însă, nu considerăm că această voce ar trebui identificată prin „figura (persoana) autorului". Deşi O'Brien nu pune semnul egalităţii între instanţa care intervine în text erijându-se în autor şi autorul real ca fiinţă cu o biografie (după Foucault), în schimb face apel la viziunea lui Barthes, adaptând-o. Practic, John O'Brien insinuează că subiectul dispersat în text emerge din când în când la suprafaţă, pentru a sprijini jocul şi pentru a-şi practica arta. Această viziune, deşi plauzibilă, nu este susţinută de cazul în care, în romanul *Nemurirea*, instanţa „figurii (persoanei) autorului" este şi personaj[3]. În plus, rezultă o neclaritate: cum se poate

[1] O'Brien, *op. cit.,* p. 125.
[2] Kundera, *op. cit*., p. 99.
[3] David Lightfoot discută tendinţa cititorului lui Kundera de a suprapune *subiectul dispersat în text* peste autorul real, afirmând că romanul *Nemurirea* nu permite această strategie: „As readers have become used to Kundera's technique of self disclosing narrative, many have quite naturally associated the Kundera who inhabits his fiction with the writer himself. *Nesmrtelnost* (*Immortality*, 1991) does not accept such familiarity between reader and author; the novel seems to shake a finger at those who confuse a writer with the image created through his or her work.", David Lightfoot, *Perceiving the*

BDD-A27161 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:42 UTC)

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

Teoreticianul amintit îşi construieşte argumentarea prin combaterea ideilor lui Straus iar analiza sa are ca punct de plecare intenţia autorului[1]. Considerăm că este necesar a privi problematica la care face referire John O'Brien şi dintr-o perspectivă care să nu pornească de la intenţie (în sensul de intenţie a autorului)[2], ci de la efect (în sensul de efectul produs de text[3]) şi care să urmărească totodată relaţia contrastivă autor-narator prin prismă teoretică. În acest mod, se pot elimina cazurile în care concluziile la care se ajunge pornind de la intenţie sau teorie sunt în contradicţie cu efectul sau mesajul textului. O situaţie asemeni celei descrise se regăseşte în citatul de mai jos. Spre finalul studiul său despre rolul autorului la Milan Kundera, O'Brien concluzionează că intenţia „figurii (persoanei) autorului" ar fi asemănătoare cu cea a naratorului lui Laurence Sterne:

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

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

---

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

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

[2] John O'Brien polemizează cu Straus în ceea ce priveşte intenţia autorului. O mare parte a argumentării sale se axează pe clarificarea instanţei autorului ca joc, ca intenţie, având ca punct de plecare intenţia autorului.

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

[4] O'Brien, *op. cit.,* p. 125.

BDD-A27161 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:42 UTC)

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

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

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

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

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

[1] Milan Kundera, *Nemurirea*, Bucureşti, Humanitas, 2006, p. 379.
[2] Jiří Holý, *Autorský vypravěč*, „Česká literatura”, 48/2000, p. 132.
[3] *Ibidem.*

BDD-A27161 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:42 UTC)

şi implicaţiile sale, codul existenţial este legat de tematica identitară. Completarea semnificaţiei codului existenţial prin găsirea legăturii la nivel teoretic între identitate şi esenţă reprezintă un pas în urma căruia am realizat un cadru teoretic util, în scopul susţinerii argumentării. Aşadar, suntem de părere că perspectiva asupra esenţei identitare la Kundera este întregită prin clarificarea legăturii dintre codul existenţial şi instanţa naratorului, raport pe care îl abordăm, în subcapitolul următor, prin intermediul conceptului de distanţă estetică.

Instanţă (reală/fictivă), distanţă (estetică) şi esenţă (identitară) în contextul romanelor lui Milan Kundera

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

> un autor propriu-zis (persoana reală al cărei nume figurează pe copertă), un autor implicat (cel care scrie: şi care, ştim de la Proust, nu este unul şi acelaşi cu cel care trăieşte), un narator sau mai mulţi [...] Despre narator, Booth ne spune că poate fi dramatizat sau nu: cu alte cuvinte, identificabil ca persoană sau impersonal... Mai greu accesibil (vreau să spun vizibil cu ochiul liber) este cazul autorului implicat [...] El este un alter-ego virtual al autorului propriu-zis. În definiţia lui Booth: un grup de norme şi reguli, unele stilistice, în care putem recunoaşte pe autorul real[1].

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

[1] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe,* Gramar, Bucureşti, 2006, p.470.
[2] Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction,* Londra, The University of Chicago Press, 1983, Ediţia a II-a, p. 151.

BDD-A27161 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:42 UTC)

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

> În Maitreyi unde romanul e mereu diferit de jurnal, trebuie să luăm în considerare existenţa, în pielea personajului Allan, a doi povestitori distincţi: unul aflat la nivelul imediat al evenimentelor (pe care le consemnează în jurnal) şi altul situat la o oarecare distanţă de ele (şi care le reordonează în roman). Cum să-l numim pe al doilea? Autor implicat dramatizat? Sau să introducem în schema lui Booth o a cincea categorie în care să-l cuprindem pe cel care, în interiorul ficţiunii se „înfăţişează" drept autorul ei, deşi nu se confundă cu naratorul?[2]

Problematica ridicată de Manolescu legată de distanţă, de instanţele autorului, naratorului, personajului şi de structura formală a romanului, este valabilă, cu uşoare modificări, şi cu privire la romanele lui Milan Kundera. În *Arta romanului,* aflăm o posibilă asumare de rol: autorul confirmă tehnica prin care obişnuieşte să intervină el însuşi în cadrul romanelor sale. Kundera lasă a se înţelege că intervenţiile din romane ar aparţine, de fapt, autorului real. Aşadar, pentru început ar părea a fi implicată o instanţă concretă, deşi, din perspectiva naratologiei, am anticipa prezenţa unei instanţe fictive, şi anume a tipului de autor pentru care Jaap Lintvelt trece în revistă mai multe sinonime, „adică un *al doilea eu* (Tillotson), un *alter ego romanesc* (Prince), un *autor implicit* (Booth) sau *abstract* (Schmid)"[3]. Lintvelt percepe instanţa fictivă ca fiind numai deductibilă, ascunsă în text, iar poziţia sa ideologică nu poate fi prezumată indirect „din alegerea unei lumi romaneşti specifice, din selecţia tematică şi stilistică, precum şi din poziţiile ideologice reprezentate de instanţele fictive (narator, naratar, actori) care vor putea să-i servească drept purtători de cuvânt. Autorul abstract reprezintă sensul profund, semnificaţia de ansamblu a operei literare."[4]. Aşadar, instanţa fictivă a autorului nu poate nicidecum, cel puţin după Lintvelt, emerge la suprafaţa textului.

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

---

[1] Manolescu, *op. cit.*, p.470.
[2] *Ibidem*.
[3] Jaap Lintvelt, *Încercare de tipologie narativă: punctul de vedere*, Bucureşti, Editura Univers, 1994, p. 26.
[4] *Ibidem,* p. 27.

BDD-A27161 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:42 UTC)

la care face referire şi Lintvelt, este de părere că autorul implicit nu numai că diferă de persoana reală, dar viziunea pe care cititorul (ca instanţă concretă) şi-o construieşte în legătură cu autorul implicit este cu siguranţă superioară faţă de portretul autorului concret, întrucât orice roman reuşit conduce la un portret al instanţei fictive auctoriale mai rafinat. Judecând din această perspectivă, avem, probabil, cel puţin unul din motivele pentru care unii romancieri, între care şi Milan Kundera, îşi doresc să dispară în spatele propriei creaţii, drept pentru care aleg să nu îşi construiască un profil public de autor ca instanţă concretă, cu o bibliografie cunoscută de cititori ca instanţe reale. O altă perspectivă semnificativă, pe care o raportăm la Kundera, aparţine lui Jean Rousset. Potrivit lui Rousset, scriitorul, asemeni unui artist, scrie pentru „a se spune pe sine”[1] prin intermediul operei, iar opera este un instrument de descoperire cu statut privilegiat. Or, Kundera afirmă în mai multe rânduri, în *Arta romanului,* că raţiunea romanului este de a descoperi ceea ce numai romanul ar fi în stare să o facă. Aserţiunile autorului ceh pot fi văzute şi prin altă optică, la care tot Lintvelt face trimitere: „autorul abstract reprezintă, în calitate de „subiect creator” (Rousset) sau de „conştiinţă structurantă” (Starobinski), partea încă necunoscută a autorului concret pe care acesta caută să o descopere prin creaţia literară”[2]. Acest mod de a vedea lucrurile este completat cu un postulat de emanaţie proustiană, potrivit căruia eul scriitorului s-ar dezvălui exclusiv în cărţile lui, de unde rezultă că ar fi mai profund şi totodată singurul real, comparativ cu autorul concret care ar avea o poziţie mai mult marginală. Aceste trei argumente aduse au rolul de a arunca lumină asupra tendinţei lui Milan Kundera, în calitate de instanţă concretă, de a se confunda cu instanţa fictivă a autorului implicit, tendinţă manifestată fie în formă asertivă în *Arta romanului*, sau prin intermediul numeroaselor intervenţii la nivelul romanelor, la care ne vom referi şi pe care le vom studia. Însă, în ciuda suprapunerii celor două instanţe, fictivă şi concretă, suntem de părere, alături de Lintvelt, că este necesară diferenţierea lor, atât din perspectivă teoretică, cât şi din raţiuni de analiză la nivel practic. Prin separarea lor, reuşim a evita incursiuni în biografia autorului (oricum incertă şi cu prea puţine informaţii ca urmare a însăşi dorinţei autorului real), în detrimentul analizei efective a textului literar. Din aceste considerente, este suficient de întemeiată opţiunea de a păstra, pe parcursul lucrării, diferenţierea discutată, referindu-ne exclusiv la autor ca instanţă fictivă.

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

[1] *Ibidem,* p. 12.
[2] *Ibidem*, p. 28.

BDD-A27161 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:42 UTC)

grupare a raporturilor autor-narator elaborat de Lintvelt, cu a cărui teorie suntem de acord şi în legătură cu care suntem de părere că o putem întrebuinţa la clarificarea relaţiei menţionate mai sus. În al doilea rând, cu raportare la teoria lui Lintvelt, facem referire la existenţa a trei tipuri de relaţii dihotomice: diferenţierea narator-autor concret, narator-autor abstract (cu două subtipuri: narator cu funcţie interpretativă-autor abstract, narator fără funcţie interpretativă-autor abstract), narator-autor abstract-autor concret. Primul termen al opoziţiei narator-autor concret poate însemna o instanţă narativă anonimă, un autor-narator (după Rousset), care poate fi întâlnită în al doilea roman kunderian, *Valsul de adio*[1]. În calitate de fiinţă de hârtie[2], naratorul din acest roman nu este confundabil cu autorul textului narativ şi nici nu există menţiuni aparţinând lui Kundera care să ne facă să punem în discuţie această diferenţiere, cu atât mai mult cu cât teoreticianul literar ceh, Lubomír Doležel, consideră că deosebirea între cei doi termeni este o axiomă pentru critica literară.

Cea de-a doua relaţie dihotomică include instanţa naratorului, care îndeplineşte mai multe funcţii în concepţia lui Doležel, citat de Lintvelt: funcţia de reprezentare, adică cea narativă, funcţiile de control şi regie în ceea ce priveşte discursul celorlalte instanţe şi discursul propriu. Funcţia de interpretare are caracter opţional, întrucât exprimarea poziţiilor interpretative sau ideologice poate lipsi. În baza acestei ultime funcţii, Lintvelt împarte relaţia dihotomică în două categorii, după absenţa sau prezenţa interpretării venite din partea instanţei naratorului. Distincţia dintre naratorul cu funcţie interpretativă şi autorul abstract poate ridica întrebări în cazul lui Kundera (vezi citatul inserat mai sus din N. Manolescu, în legătură cu autorul implicat[3] dramatizat din Maitreyi). Lintvelt face referire la anumite confuzii ale lui Wayne Booth între narator şi autorul implicit, în sensul că teoreticianul şi criticul american nu a semnalizat clar diferenţa între cele două concepte atunci când, de exemplu, a afirmat că autorul implicit ar putea juca „un rol deschis, vorbind în istorie”[4], deci ar putea interveni direct în naraţiune. Lintvelt nu este de acord cu această poziţie, considerând că autorul implicit poate

[1] Vezi Milan Kundera, *Valsul de adio,* Bucureşti, Editura Univers, 1979.

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

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

[4] *Apud*. Lintvelt, *op.cit.*, p. 35.

BDD-A27161 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:42 UTC)

cel mult „să se ascundă în spatele discursului ideologic al naratorului fictiv, în acest caz naratorul fiind însă cel care se enunţă şi nicidecum autorul implicit."[1]. Poziţia lui Lintvelt, cu care suntem de acord, este mai tranşantă decât cea a lui Booth, acesta din urmă acceptând, spre deosebire de primul, ideea că, măcar în unele cazuri, naratorul ar putea fi identic cu autorul implicit. Aşadar, viziunea lui Lintvelt nu permite încadrarea cazului autorului implicit din Maitreyi şi nici pe cel al autorului autodeclarat din romanul kunderian. Neconcordanţa între perspectiva lui Lintvelt şi cea a lui Booth reiese clar şi din comentariile lui Lintvelt cu privire la perechea dihotomică *narator fără funcţie interpretativă-autor abstract*. În timp ce Booth admite posibilitatea ca, în lipsa exercitării funcţiei interpretative, naratorul să se confunde cu autorul abstract, opinie la care, conform lui Lintvelt, aderă şi Lubbock, Friedman, Benveniste şi Schmid[2], Lintvelt însă o exclude ferm. Acesta din urmă aduce totodată drept argument diferenţa fundamentală între naratorul ce îşi asumă actul narativ şi autorul implicit care nu apare niciodată ca subiect vorbitor. Totodată, Lintvelt îşi exprimă acordul cu optica lui Doležel conform căreia naratorul poate renunţa la funcţia opţională de interpretare, păstrând doar funcţiile de narare şi de control, considerate a fi obligatorii. Acest model permite existenţa naratorului în orice tip de naraţiune. Viziunea lui Lintvelt este apropiată de cea a lui Mieke Bal. Pentru teoreticiana olandeză, naratorul este agentul care exprimă semnele lingvistice din care textul este constituit[3]. În ceea ce priveşte autorul, părerea lui Mieke Bal este similară cu cea a lui Lintvelt. Bal consideră că autorul nu poate fi identificabil cu agentul care narează, deoarece, în cadrul naraţiunii, autorul se retrage chemând pe narator să îi fie *purtător de cuvânt*[4].

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

[1] *Ibidem*.
[2] *Ibidem*, p. 36.
[3] V. Mike Bal, *Narratology: introduction to the theory of narrative*, Toronto, University of Toronto Press Incorporated, 1997, p. 18.
[4] V. *ibidem*, p. 16.

BDD-A27161 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:42 UTC)

> ideologia operei literare este aceea a autorului abstract. Iar sentinţele nu sunt pronunţate de către autor, ci de către narator. Naratorul şi eroii vor putea, e drept, să servească drept purtători de cuvînt autorului abstract, iar aceasta fără sa-i împiedice să fie ei cei care enunţă ideologia şi numai o analiză aprofundată a structurii de ansamblu a romanului permite afirmaţia că autorul abstract împărtăşeşte sensul ideologic al discursului lor.[1].

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

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

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

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

[1] *Ibidem,* p. 37.
[2] Mircea Martin, *Introducere* la Lintvelt, *op.cit.*, p. 19.

BDD-A27161 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:42 UTC)

alter ego romanesc, deci un autor implicit sau abstract. În această postură, scriitorul ceh produce lumea romanescă. În calitate de autor abstract, Kundera procedează după cum specifică perspectiva teoretică a lui Lintvelt, şi anume făce selecţia tematică, stilistică, alege poziţiile ideologice reprezentate de naratorul şi personajele care îi devin nişte „purtători de cuvânt”[1].

Problema se află la nivelul naratorului cu funcţie interpretativă. Kundera afirmă că intervine în roman în calitate de autor, ceea ce, însă, este imposibil prin optica lui Lintvelt deoarece acesta din urmă nu concepe posibilitatea ca autorul implicit (şi cu atât mai puţin autorul concret) să intervină în propria operă literară în mod direct şi explicit. Astfel, putem emite ipoteza pertinentă că, de fapt, instanţa care intervine este un narator ce îşi exercită funcţia opţională de interpretare şi în care autorul Kundera se regăseşte. Iar atribuirea rolului de autor acestei instanţe narative de către Milan Kundera nu este neapărat o eroare, ci mai degrabă o atitudine a autorului concret, care se ascunde în spatele operei sale, din dorinţa de identificare cu aceasta. Însă, ar fi o eroare recunoaşterea din perspectivă teoretică a acestei atribuiri pe care, de altfel, o fac unii dintre exegeţii romancierului ceh, după cum am arătat anterior.

În sprijinul afirmaţiilor noastre aducem două argumente. Pe de o parte, romanul *Valsul de adio,* unde naratorul nu îşi exercită funcţia opţională de interpretare, sau romanul *Gluma* unde naratori sunt personajele, romanul fiind construit dintr-o succesiune de istorisiri ale personajelor. Pe de altă parte, nu se poate admite, la nivel teoretic, relaţia de identitate între personajul Milan Kundera din romanul *Nemurirea*, înzestrat cu rolul de narator, şi autorul abstract Milan Kundera (şi cu atât mai puţin cu cel real), deoarece, în mod analog, nu se poate admite nici relaţia de identitate între personajul Goethe sau Beethoven din acelaşi roman şi corespondenţii lor, personalităţi din lumea reală. Un alt indiciu este lăsat de autorul abstract, care specifică, după încheierea romanului *Nemurirea* că a fost „terminat în decembrie 1988 la Reykjavik”[2]. Or, personajul şi totodată naratorul cu funcţie interpretativă din roman, numit Milan Kundera, celebrează, în partea a şaptea intitulată sugestiv *Sărbătorirea,* încheierea romanului în alt oraş, la Paris.

Aceste constatări verifică ideea că, la scriitorul Milan Kundera, romanul este un spaţiu al examinării existenţei, şi nu al realităţii, după cum el însuşi afirmă[3], iar în măsura în care personajele sunt nişte euri experimentale, romanul însuşi este un mediu experimental. Asemănarea sau necesitatea asemănării cu lumea reală, uneori până la suprapunere, este o iluzie şi transpare din ideea lui Heidegger în legătură cu care romancierul îşi exprimă deschis acordul, şi anume acela că „a

[1] Lintvelt, *op.cit.*, p. 27.
[2] Kundera, *Nemurirea*, p. 393.
[3] Idem, *Arta romanulu,* p. 57.

BDD-A27161 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:42 UTC)

exista înseamnă a fi în lume”[1]. Totodată, este o urmare a practicării mimesisului, văzut ca verosimilitate[2]. În demersul său de a crea o lume de posibilităţi ale existenţei, Kundera imită realitatea (nu întâmplător reporterul real care îi ia interviu în *Arta romanului* crede că romanele lui Kundera sunt situate într-o lume reală[3]), posibilităţile altminteri pur ipotetice şi irealizabile ajungând să se transforme în realitate. Făcând din roman o lume paralelă, autorul concret doreşte a fi perceput ca fiind proiectat în instanţa naratorului, poziţie de unde intervine în mod direct în lumea romanescă, prin ceea ce considerăm a fi un joc al distanţei. Suntem de părere că, prin intermediul lui, se realizează, în unele romane, individualizarea personajelor şi construirea identităţii lor. În cele ce urmează, ne propunem să verificăm această ultimă ipoteză.

În legătură cu practica naratorului cu funcţie interpretativă de a interveni în roman, identificăm existenţa unor moduri distincte de intervenţie, pe care le putem grupa într-o clasificare concretă. Propunem a se distinge între trei tipuri de intervenţii ale naratorului cu funcţie interpretativă. Clasificarea noastră are în vedere criteriul funcţional, adică se raportează la funcţia pe care o îndeplineşte intervenţia naratorului: (a) inspectivă, (b) experimentală, (c) meditativă.

Intervenţia naratorului îndeplineşte funcţie inspectivă în măsura în care intenţia sa declarată constă în elucidarea perspectivei unui personaj, în numele şi chiar în locul personajului: „Chiar dacă eu sunt cel care vorbeşte, reflecţia mea este legată de un personaj! Vreau să gândesc atitudinile lui, modul său de a vedea lucrurile, în locul lui şi mai profund decât ar putea să o facă el... Da, autorul este cel care vorbeşte, totuşi tot ce spune el nu are valabilitate decât în câmpul magnetic al unui personaj”[4]. Acesta este unul dintre contextele în care Kundera trasează o relaţie de identitate între el şi narator, afirmând că spusele naratorului coincid cu modul în care un anume personaj vede lucrurile, deşi personajul nu a ajuns niciodată să se exprime el însuşi astfel. Este, de exemplu, cazul Terezei din *Insuportabila uşurătate a fiinţei*, protagonistă în legătură cu care, la începutul părţii a doua a romanului, şi anume în microcapitolele unu şi doi, naratorul face o expunere reuşind în acest mod individualizarea ei într-o mai mare măsură decât ar fi putut-o face Tereza însăşi, deoarece acest demers ar implica o foarte bună autocunoaştere a propriului eu, despre care autorul consideră că personajul nu ar

[1] *Ibidem*.
[2] „It has almost the same meaning as mime (q.v.) but the concept of imitation (q.v.) in this case has wider connotations. Aristotle, in *Poetics*, states that tragedy (q.v.) is an imitation of an action, but he uses the term comprehensively to refer to the construction of a play and what is put into it. We should rather use rnimesis to mean representation, which relates to verisimilitude (q.v.).” *Cf.* J.A. Cuddon, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory,* Londra, Penguin Books, 1999, p. 512.
[3] Kundera, *Arta romanului,* p. 57.
[4] *Ibidem*, p. 101.

BDD-A27161 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:42 UTC)

fi capabil. Datorită intervenţiei vocii naratorului este surprinsă esenţa identitară a personajului Tereza, în incipitul microcapitolului doi: „Aşadar, Tereza s-a născut dintr-o situaţie ce scoate la iveală, cu brutalitate, dualitatea de neîmpăcat a trupului şi a sufletului – experienţă umană fundamentală."[1], sau al microcapitolului imediat următor: „Încerca să se vadă prin trupul ei. De aceea zăbovea adeseori în faţa oglinzii."[2].

Funcţia experimentală transpare în acele intervenţii din roman unde naratorul caută nemijlocit esenţa sau surprinderea codului existenţial al personajului, ceea ce reprezintă tot un procedeu de individualizare. Demersul autorului este îndreptat către înţelegerea eului şi a esenţei problematicii existenţiale a personajului, după cum el însuşi afirmă în *Arta romanului.* Kundera desfăşoară aici un experiment: „Vedeţi, eu nu vă arăt ce se petrece în mintea lui Jaromil (n.n.: protagonist al romanului *Viaţa e în altă parte*), eu vă dezvălui ce se petrece în propria mea minte: îl observ îndelung pe Jaromil al meu şi încerc să mă apropii, pas cu pas, de miezul atitudinii lui, pentru a o înţelege, a-i da un nume, a o surprinde"[3]. Deci, în acest caz, nu personajul este cel care vede lucrurile într-un anumit fel, ci naratorul însuşi (cu care autorul alege să se identifice). Rolul naratorului cu funcţie interpretativă constă în a pune lucrurile sub lumină, într-o modalitate mai bună decât o poate face personajul. Demersul naratorului include întrebări care duc la analiza unor cuvinte. Se pleacă, de regulă, de la mici scene din roman din care naratorul extrage, legat de personajul implicat, un cuvânt-cheie (denumind trăiri sufleteşti, stări, atitudini) şi pe care apoi îl supune unei analize, încercând să definească respectivul termen. De remarcat este faptul că, pe de o parte, încercările de a formula definiţii pentru cuvintele-cheie sunt un efect al existenţei personajului şi al istorisirilor legate de el, iar, pe de altă parte, relaţia cauză-efect funcţionează şi în sens invers: autorul este cel care inventează personajul cu scopul sondării posibilităţilor existenţei, acestea din urmă fiind redate prin cuvinte-cheie care surprind esenţa personajului, de către narator. De exemplu, o ilustrare a primului caz este în romanul *Viaţa e în altă parte*, în legătură cu tânărul Jaromil: „Încerc să dau un nume acestei atitudini. Aleg cuvântul afecţiune. Şi analizez acest cuvânt: într-adevăr, ce este afecţiunea? Ajung la răspunsuri succesive: „Afecţiunea ia naştere.....". Apoi: „Afecţiunea e...". Şi încă o definiţie: „Afecţiunea înseamnă..." [4]. Demersul ia apoi forma unui experiment dirijat de autor, deoarece la nouă ani după apariţia ultimului roman menţionat este publicat romanul *Insuportabila uşurătate a fiinţei* unde Kundera o creează pe

[1] Milan Kundera, *Insuportabila uşurătate a fiinţei*, Bucureşti, Humanitas, 2007, pp. 43-44.
[2] *Ibidem,* p. 44.
[3] Idem, *Arta romanului*, p. 43.
[4] *Ibidem,* p. 42.

BDD-A27161 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:42 UTC)

Tereza cu scopul declarat în *Arta romanului* de a înţelege o anume posibilitate existenţială: „A trebuit s-o inventez pe Tereza, un „ego experimental", ca să înţeleg această posibilitate, ca să înţeleg vertijul."[1]. Autorul creează astfel un model de tratare a relaţiei autor – narator – personaj, în baza unui demers experimental, a cărui finalitate este descoperirea sau cel puţin sondarea unor laturi ale existenţei. Această finalitate reflectă credinţa autorului că raţiunea de a fi a romanului este de a descoperi ceea ce numai romanul poate să facă sau, altfel formulat, ceea ce numai prin intermediul romanului poate fi realizabil.

În cadrul demersului experimental, identitatea reprezintă o axă tematică deoarece toate căutările, fie că se exprimă prin definiţii sau alte intervenţii ale naratorului, sunt legate de nişte cuvinte-cheie, sintagme-cheie, de fapt nişte chei pentru înţelegerea identităţii unui personaj, prin surprinderea esenţei sale identitare. O anume esenţă identitară reprezintă ceea ce Kundera înţelege prin o anumită posibilitate a existenţei.

În ceea ce priveşte funcţia meditativă, Kundera practică în romanele sale (cu excepţia *Valsului de Adio* şi a romanului *Gluma*) un tip de intervenţie a naratorului de inspiraţie filosofică. Ceea ce pare a fi meditaţie filosofică din care lipsesc personajele sau dezvoltarea unor situaţii, deci o aparentă intervenţie de natură abstractă, este de fapt menită a individualiza. Un exemplu îl constituie incipitul romanului *Insuportabila uşurătate a fiinţei,* unde vocea auctorială trimite la ideea lui Nietzsche a eternei reîntoarceri. În *Arta romanului*, Kundera explică intenţia sa:

> Această reflecţie introduce direct, din primul rând al romanului, situaţia fundamentală a unui personaj – Tomas; expune problema acestuia: uşurinţa existenţei în lumea în care nu există eterna reîntoarcere. Vedeţi, revenim în fine la întrebarea noastră: ce se află dincolo de romanul aşa-zis psihologic? Altfel spus: care este modul nepsihologic de a înţelege eul? A înţelege eul înseamnă, în romanele mele, a înţelege esenţa problematicii sale existenţiale. A înţelege codul lui existenţial[2].

Aşadar, acest tip de intervenţie este indisolubil legat de căutarea esenţei identitare a personajului, venind asemeni unei completări a celorlalte două tipuri discutate anterior. Principala deosebire constă în faptul că, prin intermediul funcţiei meditative, intervenţia vocii naratorului este mai puţin directă, în sensul unei distanţări. Vocea naratorului face trimiteri la eterna reîntoarcere, la ideile lui Parmenide, se întreabă cărui pol, pozitiv sau negativ, trebuie asociată greutatea,

[1] *Ibidem*, p. 43.
[2] *Ibidem*, p. 41.

BDD-A27161 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:42 UTC)

respectiv uşurătatea[1] lucrurilor, iar apoi, după două microcapitole, se apropie de un personaj. Distanţa este însă menţinută prin câteva elemente. Mai întâi, prin modalitatea de structurare a romanului: microcapitolele cu reflecţiile aparţinând vocii naratorului sunt, la nivel de organizare a textului, fizic separate de cel de-al treilea, unde apare prima referire la personajul Tomas şi la partenera lui. Apoi, există o distanţă de ordin temporal, spaţial şi personal, reperabilă la începutul microcapitolului al treilea: „Mă gândesc de mulţi ani la Tomas, dar abia acum, în lumina acestor reflecţii, l-am văzut, cu claritate, pentru întâia oară. L-am văzut stând..."[2]. Reflecţiilor anterior expuse în roman le revine rolul de a individualiza personajul, atât pentru cititor, cât şi pentru vocea naratorului. Individualizarea are loc inclusiv datorită distanţei: a fost nevoie de expunerea reflecţiilor vocii naratorului pentru ca eul experimental al lui Tomas să poată emerge în toată claritatea. Deci, mulţumită distanţei pe care instanţa vocii naratorului a luat-o prin intermediul meditaţiei filosofice, s-a putut ajunge la o perspectivă limpede asupra lui Tomas. Aproape paradoxal, distanţa luată de vocea naratorului este tocmai ceea ce i-a adus personajul mai aproape.

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

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

[2] Idem, *Insuportabila uşurătate a fiinţei*, p. 8.

[3] Booth, *op. cit.,* p. 123.

BDD-A27161 © 2016 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:42 UTC)

între lumea textuală uşor filosofică a primelor două microcapitole cu existenţa lui Tomas menţionată în cel de-al treilea –, cititorul constată că Tomas îi apare şi lui drept un personaj deja individualizat. Aşadar, distanţa nu este numai recuperată, ci răsturnată într-o apropiere. Întrucât în primele două microcapitole este surprinsă „situaţia fundamentală”[1] a personajului, odată cu identificarea şi numirea lui în cel de-al treilea microcapitol, apare deja bine individualizat.

Din perspectiva tipului de distanţă, în lucrarea *The Rhetoric of Fiction*, Wayne Booth prezintă câteva constatări esenţiale, luând în seamă dialogul dintre autor, narator, cititor şi celelalte personaje ale naraţiunii:

> Whether or not they are involved in the action as agents or as sufferers, narrators and third-person reflectors differ markedly according to the degree and kind of distance that separates them from the author, the reader, and the other characters of the story. In any reading experience there is an implied dialogue among author, narrator, the other characters, and the reader. Each of the four can range, in relation to each of the others, from identification to complete opposition, on any axis of value, moral, intellectual, aesthetic, and even physical[2].

Aşadar, distanţa ar rezulta ca urmare a opoziţiei despre care menţionează Booth[3]. Relaţia, cu privire la romanul kunderian discutat, îl include pe autorul implicat dramatizat, ceea ce în viziunea lui Jaap Lintvelt ar corespunde naratorului cu funcţia de interpretare, şi pe unul din personaje, ceea ce ar putea coincide cu cea de-a cincea tipologie a teoreticianului şi criticului american:

> The implied author (carrying the reader with him) may be more or less distant from *other* characters. Again, the distance can be on any axis of value. Some successful authors keep most of their characters very far *away* in every respect (Ivy Compton-Burnett), and they may work very deliberately, as William Empson says of T. F. Powys, to maintain an artificiality that will keep their characters at *a great distance from the author*. Others present a wider range from far to near, on a variety of axes[4].

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

[1] Kundera, *Arta romanului*, p. 41.
[2] Booth, *op. cit.*, p. 155.
[3] Însă cu o uşoară rezervă în ceea ce priveşte accepţiunea lui Booth legată de instanţa autorului, despre care am discutat mai sus, când am făcut referire la Lintvelt.
[4] Booth, *op. cit.,* pp. 157-158.

BDD-A27161 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:42 UTC)

intelectuală, în cazul intervenţiei experimentale; estetică, fizică şi intelectuală, în cazul intervenţiei meditative.

O altă perspectivă cu ajutorul căreia am putea analiza tipul de distanţă este abordarea cognitivă asupra deixei[1]. Dacă, pe de parte, ideile lui Booth reprezintă o privire din interior asupra relaţiilor care se stabilesc între instanţele comunicării narative (autor, narator, personaj, cititor), privire dată de faptul că unul dintre termenii raportului de distanţă este naratorul, viziunea cognitivă, pe de altă parte, aduce o privire din exterior, din punctul de vedere al cititorului, al modului cum este realizată lectura. Deşi conceptul de deixă din teoria literară cognitivă nu este implicit asociat celui de distanţă, argumentăm că poate fi folosit în scopurile studiului nostru. În genere, categoriile deictice se bazează pe aşa-numitul centru deictic de origine sau punctul zero, care poate fi vorbitorul („eu"), locul („aici") şi timpul vorbirii („acum"). Potrivit teoriei literare cognitive, există o dimensiune deictică textuală, compusă din şase elemente, descrise de Peter Stockwell ca fiind faţete:

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

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

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

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

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

BDD-A27161 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:42 UTC)

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

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

• **Compositional deixis** – aspects of the text that manifest the generic type or literary conventions available to readers with the appropriate literary competence. Stylistic choices encode a deictic relationship between author and literary reader[1].

Din perspectivă cognitivă, distanţa din romanul discutat, în ceea ce priveşte intervenţia cu funcţie meditativă, se creează, pentru început, la nivelul deixei perceptuale. În primele două microcapitole ale romanului, după o expunere generală impersonală, naratorul foloseşte persoana I plural, însă cu sens generic: „să spunem, aşadar, că ideea eternei reîntoarceri..."[2], apoi apare o referire la sine, prin intermediul persoanei I singular: „m-am surprins, nu demult, pradă unei senzaţii incredibile: răsfoind o carte despre Hitler, m-am trezit emoţionat în faţa câtorva fotografii... îmi aminteau de anii copilăriei mele..."[3], urmată de mai multe contexte în care apar forme ale persoanei I plural având sens generic: „suntem răstigniţi", „vieţile noastre", „povara cea mai grea ne striveşte, ne face să ne încovoiem sub ea, ne lipeşte de pământ", „Şi atunci, ce să alegem? Greutatea sau uşurătatea?", după care urmează microcapitolul al treilea, care începe cu persoana I singular: „Mă gândesc de mulţi ani la Tomas..." şi continuă: „dar abia acum, în lumina acestor reflecţii, l-am văzut, cu claritate, pentru întâia oară. L-am văzut stând în dreptul unei ferestre..."[4]. După acest prin paragraf al celui de-al treilea microcapitol, persoanele menţionate nu mai apar, locul lor fiind luat de o naraţiune la persoana a III-a. În plus, apare o schimbare la nivel de deixă temporală: referirile la un timp prezent al vorbirii de la începutul capitolului şi al microcapitolului cu numărul trei („mă gândesc", „acum"), care localizează centrul deictic, sunt urmate de verbe şi adverbe care introduc o lume textuală, cea a lui Tomas şi a Terezei, marcată de începutul legăturii lor. Având în vedere schema de mai jos, din *Anexa 1*, redată şi de Stockwell, are loc ceea ce teoreticianul numeşte „push"[5], asemeni unei

[1] *Ibidem*, pp. 45-46.
[2] Kundera, *Insuportabila...*, *op. cit.,* p. 6.
[3] *Ibidem*.
[4] *Ibidem*, p. 8.
[5] „When a deictic shift occurs, it can be either 'up' or 'down' the virtual planes of deictic fields. In other words, a novel which begins with the deictic field centred on a narrator might shift its deictic centre 'down' to a point earlier in the narrator's life (shifting deictic centre on the basis largely of the temporal dimension), or to a different spatial location, or even to the deictic centre of a character in the novel (with perceptual deixis prominent). Borrowing a term from computer science, this type of deictic shift is a *push*. In my scale of entity-roles near the beginning of this chapter (see p. 42), pushing

BDD-A27161 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:42 UTC)

împingeri a naraţiunii, pe care o putem denumi avansare[1], de la nivelul naratorului, către cel al personajului. Or, această avansare reprezintă în sine o luare de distanţă şi totodată premisa pentru existenţa celor cinci axe amintite, mai sus, de Booth.

La crearea distanţei participă şi elemente care ţin de deixa spaţială, întrucât contribuie la construirea cadrului unde este plasat personajul, diferit de cel în care se situează vocea naratorului: „L-am văzut stând în dreptul unei ferestre a apartamentului său, cu ochii fixaţi spre partea opusă a curţii interioare, spre zidul din spate al imobilului din faţa sa [...] o cunoscuse pe Tereza [...] într-un mic orăşel din Cehia [...] a venit să-l vadă la Praga”[2]. Prezenţa detaliilor spaţiale aferente lumii textuale a lui Tomas o delimitează de cea a vocii naratorului şi în legătură cu care orice detalii de ordin spaţial lipsesc. Considerăm că distanţa de ordin spaţial devine una de ordin estetic dacă recunoaştem existenţa unui element de deixă relaţională, şi anume faptul că spaţiul fizic descris este, de fapt, mai întâi unul imaginar, provenit de la instanţa care narează. Personajul reprezintă o plăsmuire, eventual una îndelung meditată (vocea naratorului afirmă „mă gândesc de mulţi ani la Tomas”), asupra căreia naratorul îşi focalizează atenţia. Aşadar, cuvintele de la începutul microcapitolului trei, aparţinând vocii naratorului, au drept efect trasarea unei distanţe cu raportare la relaţia vocea naratorului – personaj, adică relaţia avută în vedere şi de Booth. Prin intermediul abordării cognitive mai putem evidenţia, referitor la distanţă, un aspect suplimentar celui amintit.

La nivel formal, deixa textuală – reprezentând împărţirea şi organizarea propriu-zisă a textului – delimitează lumile textuale, participând la crearea distanţei. La începutul microcapitolului numerotat cu trei, din partea întâi, vocea naratorului istoriseşte despre personajul la care se gândeşte, deci pe care îl născoceşte, în această manieră introducându-l în roman pe Tomas şi construind lumea textuală a lui Tomas şi a Terezei, aşa cum, în mod analog, la începutul microcapitolului numărul unu din partea a doua, aceeaşi voce se distanţează încă o

---

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

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

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

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

BDD-A27161 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:42 UTC)

dată, sau subliniază distanţa deja existentă, între ea şi personaj: „Ar fi o prostie din partea autorului dacă ar încerca să-l facă pe cititor să creadă că personajele sale au existat în realitate[1]. Acestea nu s-au născut din trupul unei mame, ci din câteva fraze sugestive, sau dintr-o situaţie-cheie."[2]. Distanţarea de personaj nu apare în mod întâmplător organizată într-o nouă unitate: ea marchează intenţia de separare. Distanţa este întărită prin ceea ce considerăm a fi un element de deixă compoziţională: textul nu reprezintă pentru cititor un exemplu tipic de roman conform aşteptărilor lui bazate pe clişee. Vocea „autorului" (de fapt, a naratorului) îl îndepărtează pe cititor de clişeele legate de personaj, apropiindu-i în schimb acea perspectivă asupra personajului aparţinând naratorului. Cititorul este familiarizat cu punctul de vedere al vocii naratorului şi implicit *defamiliarizat* cu raportare la propriile aşteptări. La existenţa acestora face referire Kundera, în *Arta romanului*, unde afirmă:

> Într-adevăr, două secole de realism psihologic au creat câteva norme cvasiinviolabile: 1. trebuie să fie date maximum de informaţii: 1. trebuie să fie date maximum de informaţii despre personaj: despre aspectul fizic, felul lui de a vorbi şi de a se comporta; 2. trebuie să fie prezentat trecutul personajului, căci acolo se află toate motivaţiile comportamentului său prezent; şi 3. personajul trebuie să aibă o totală independenţă, adică autorul şi propriile lui consideraţii trebuie să dispară pentru a nu deranja cititorul care vrea să cedeze iluziei şi să ia ficţiunea drept realitate. [3]Or, Musil a rupt acest vechi contract încheiat între roman şi cititor. Şi alţi romancieri împreună cu el. ... Şi nici Musil, nici Broch, nici Gombrowicz nu au nici cea mai mică reţinere în a fi prezenţi prin propriile gânduri în romanele lor. Personajul nu este simulacrul unei fiinţe vii. Este o fiinţă imaginară. Un ego experimental[4].

Instrucţiunile date de vocea naratorului din roman coincid cu cea de-a treia normă la care Kundera face referire mai sus, şi care la nivel de cititor ia forma unor aşteptări. În calitate de ego experimental, personajul kunderian este individualizat datorită distanţei strategice pe care vocea naratorului o ia faţă de el, deoarece situarea vocii într-o poziţie uşor confundabilă cu cea auctorială îi permite a efectua intervenţii.

În baza relaţiilor care se stabilesc la nivel de deixă între personaj şi vocea naratorului, cele trei tipuri de intervenţii menţionate mai sus pot fi reclasificate în patru categorii după cum urmează, în funcţie de criteriul poziţionării vocii naratorului cu raportare la lumea textuală a personajului:

---

[1] Cititorul interpelat în citatul redat este un naratar, deci o instanţă fictivă, ce trebuie deosebit de cititorul abstract, căruia asemenea precizări i-ar fi fost inutile, dar şi de cititorul concret.
[2] Kundera, *Insuportabila..., op. cit.*, p. 43.
[3] Idem, *Arta romanului*, p. 46.
[4] *Ibidem*.

BDD-A27161 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:42 UTC)

a. vocea naratorului situată în interior cu raportare la lumea textuală a personajului. Acesta este cazul intervenţiei inspective şi experimentale. Naratorul gândeşte în locul personajului sau expune situaţia lui, arătând mai bine esenţa personajului. Acest tip de intervenţie îl putem regăsi în *Insuportabila uşurătate a fiinţei*, *Viaţa e în altă parte.* Tot în interiorul lumii textuale se situează şi naratorul fără funcţie de interpretare, de exemplu în romanul *Sărbătoarea neînsemnătăţii, Identitatea*.

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

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

d. vocea naratorului aflată în retragere din alte lumi textuale, către lumea sa textuală aferentă domeniului real. Naratorul rămâne în lumea sa textuală a domeniului real unde apare şi în calitate de personaj, ea ajungând să fie populată de personaje din alte lumi textuale. Aceasta se întâmplă mai ales la final de roman, când graniţele dintre lumea textuală a domeniului real aparţinând vocii naratorului, şi a celorlalte lumi textuale se deschid şi personajele din lumile ficţionale pătrund în lumea textuală a domeniului real. Astfel se întâmplă în romanele *Lentoarea* şi *Nemurirea*. În această lume, însă, vocea naratorului devine narator intradiegetic, surprins uneori de propriile personaje: „Da, se vedea asta pe faţa lui, şi am rămas surprins. Niciodată nu mi-l imaginasem ca beţiv.”[1]. Distanţa însă rămâne datorită atitudinii experimentale pe care naratorul o păstrează faţă de participanţii la naraţiune: în final ajunge să găsească esenţa identitară inclusiv a prietenului său.

În ceea ce priveşte clasificarea de mai sus, se cuvine o precizare, cu scopul de a dezambiguiza. Ceea ce înţelegem în cele de mai sus prin opoziţia exterior/

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

BDD-A27161 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:42 UTC)

interior coincide numai parţial cu perspectiva teoreticianului rus Boris Uspenski, a cărui tipologie este analizată de Jap Lintvelt[1] şi ale cărui idei provenind din lumea rusă ne obligă să delimităm mai bine sensurile termenilor din argumentarea noastră. Deşi literatul olandez ajunge la concluzia că, în cazul lui Uspenski nu ar fi vorba, de fapt, de o tipologie, ci „mai degrabă o analiză practică a punctelor de vedere"[2], Mircea Martin reuşeşte să perceapă ideile lui Uspenski şi prin prisma contextului ideologic comunist, aspect la care Lintvelt nu este foarte sensibil. Opiniile criticului literar român vin să atenueze obiecţiile lui Lintvelt, argumentând totodată viziunea lui Uspenski:

> Îmi îngădui să atrag în continuare atenţia cititorului român asupra unei probleme de receptare şi de context ideologic şi cultural. Unele observaţii perfect neutre în relatarea şi interpretarea lui Lintvelt devin în lectura cuiva care a trecut prin cenzura totalitară şi a suportat presiunea ideologiei unice subit revelatoare şi purtătoare de tensiuni pe care poeticianul olandez probabil că nici nu le bănuieşte. Pentru autorul sovietic luat în discuţie, Uspenski, precum şi pentru noi, este clar că disocierea între punctul de vedere *intern* şi *extern* (romanului) avea rostul de a marca diferenţa între o reuşită artistică sau măcar o asumare artistică a unui punct de vedere (ideologie, exterior) şi utilizarea cadrului romanesc pentru exprimarea unor abstracţiuni ideologice, a unor clişee. Din această cauză „pe plan ideologic, distincţia între *intern* şi *extern* (la Uspenski) se defineşte (...) prin opoziţia *înlăuntrul — în afara* lumii romaneşti". Această explicaţie contextuală nu anulează, firește, obiecţiile îndreptăţite pe care Lintvelt le aduce analizei lui Uspenski[3].

Pentru ceea ce B. Uspenski consideră a fi o tipologie a posibilităţilor compoziţionale studiate din perspectiva punctului de vedere, termenul de interior se referă la nivelul textual al romanului, pe când antonimul său face trimitere la lumea şi ordinea exterioare romanului. Lintvelt afirmă că Uspenski defineşte punctul de vedere ca fiind nişte poziţii ale autorului acestea la rândul lor reprezentând un fel de puncte de pornire pentru producerea fie a naraţiunii, fie a descrierii. Uspenski raportează punctul de vedere la patru planuri, şi anume: evaluativ-ideologic, frazeologic (verbal), spaţio-temporal, psihologic, şi trasează o dihotomie, pentru toate aceste planuri, între punctul de vedere intern şi cel extern. Lintvelt aduce observaţia potrivit căreia Uspenski „foloseşte aceste noţiuni în două accepţii diferite, când pentru a indica poziţia narativă a centrului de orientare în interiorul sau exteriorul acţiunii romaneşti, când pentru a desemna profunzimea perspectivei narative, adică percepţia internă sau externă a actorilor."[4]. Perspectiva

[1] Vezi Lintvelt, *op. cit.*.
[2] *Ibidem*, p. 193.
[3] Martin, *Introducere, op. cit.,* p. 18.
[4] Lintvelt, *op. cit.*, p. 182.

BDD-A27161 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:42 UTC)

noastră în cea ce priveşte clasificarea de mai sus este mai apropiată de prima accepţiune menţionată de Lintvelt. Totodată, se pliază pe ceea ce Mieke Bal înţelege prin opoziţia interiorul/exteriorul fabulei, adică a evenimentelor relatate.

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

> the author-creator, finding himself outside the chronotopes of the world he represents in his work, is nevertheless not simply outside but as it were tangential to these chronotopes. He represents the world either from the point of view of the hero participating in the represented event, or from the point of view of a narrator, or from that of an assumed author or-finally-without utilizing any intermediary at all he can deliver the story directly from himself as the author pure and simple (in direct authorial discourse). But even in the last instance he can represent the temporal-spatial world and its events only as if he had seen and observed them himself, only as if he were an omnipresent witness to them. Even had he created an autobiography or a confession of the most astonishing truthfulness, all the same he, as its creator, remains outside the world he has represented in his work. If I relate (or write about) an event that has just happened to me, then I as the teller (or writer) of this event am already outside the time and space in which the event occurred. It is just as impossible to forge an identity between myself, my own "I," and that "I" that is the subject of my stories as it is to lift myself up by my own hair. The represented world, however realistic and truthful, can never be chronotopically identical with the real world it represents, where the author and creator of the literary work is to be found. That is why the term "image of the author" seems to me so inadequate: everything that becomes an image in the literary work, and consequently enters its chronotopes, is a created thing and not a force that itself creates. The "image of the author"-if we are to understand by that the author-creatoris a contradiction in terms; every image is a created, and not a creating, thing. It goes without saying that the listener or reader may create for himself an image of the author (and usually does; that is, in some way he pictures the author to himself); this enables him to make use of autobiographical and biographical material, to study the appropriate era in which the author lived and worked as well as other material about him. But in so doing he (the listener or reader) is merely creating an artistic and historical image of the author that may be, to a greater or lesser extent, truthful and profound-that is, this image is subject to all those criteria that usually apply in these types of images. And this image of the author cannot, of course, itself enter into the fabric of images that makes up the literary work. However if this image is deep and truthful, it can help the listener or reader more correctly and profoundly understand the work of the given author[1].

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

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

BDD-A27161 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:42 UTC)

revine şi funcţia narativă) de către autorul real Milan Kundera, nu poate fi argumentată din perspectivă cronotopică: imaginea autorului care ar rezulta din unele romane este diferită de cea a personalităţii biografice a autorului concret. Aşadar, cu atât mai mult se dovedeşte fundamentată propunerea de a considera aşa-numitele intervenţii ale autorului, din romanele lui Milan Kundera, ca aparţinând vocii naratorului cu funcţie interpretativă. În plus, se verifică răspunsul nostru la întrebarea lui Nicolae Manolescu: cel de-al doilea povestitor este un narator cu funcţie interpretativă.

Bibliografie

Bal, Mike, *Narratology: introduction to the theory of narrative*, Toronto, University of Toronto Press Incorporated, 1997

Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction,* Londra, The University of Chicago Press, 1983, Ediția a II-a, Ediția I în 1961

David Lightfoot, *Perceiving the fictional world of Nesmrtelnost through Kundera's "I"*, „Canadian Slavonic Papers", 40/1998, pp. 79-90

Frank, Søren, *Migraton and Literature: Günter Grass, Milan Kundera, Salman Rushdie, and Jan Kjærstad*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2008

Holý, Jiří, *Autorský vypravěč*, „Česká literatura", 48/2000, pp. 132-153

Kundera, Milan, *Arta romanului,* traducere din franceză de Simona Cioculescu, București, Humanitas, 2008

Kundera, Milan, *Insuportabila ușurătate a ființei*, traducere din cehă de Jean Grosu, București, Humanitas, 2007

Kundera, Milan, *Nemurirea*, traducere din cehă de Jean Grosu, București, Humanitas, 2006

Kundera, Milan, *Viața e în altă parte*, traducere de Jean Grosu, București, Humanitas, 2012

Lintvelt, Jaap, *Încercare de tipologie narativă: punctul de vedere*, traducere din franceză de Angela Martin, București, Editura Univers, 1994

Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe,* Gramar, București, 2006

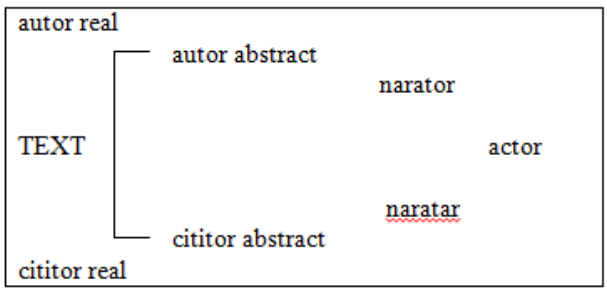
Nemcova Banerjee, Maria, *Terminal Paradox: The Novels of Milan Kundera*, New York, Grove Weidenfeld, 1990

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

Stockwell, Peter, *Cognitive Poetics - an Introduction*, New York, Routledge, 2005

Anexa 1

BDD-A27161 © 2016 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:42 UTC)



Schema reprezintă o adaptare după cea elaborată de Peter Stockwell[1], luând în considerare argumentele teoretice ale lui Jaap Lintvelt.

BDD-A27161 © 2016 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:42 UTC)