Relaţia autor-narator la Milan Kundera, din perspectiva metatextului şi a metadiscursului

Ramona ZĂVOIANU-PETROVICI
Universitatea din Bucureşti

Abstract: Milan Kundera, a Czech writer whose novels have been entirely translated into Romanian and published by Humanitas publishing house, represents an interesting case in terms of authorial metatext. In the collection of interviews gathered in *The Art of the Novel*, Milan Kundera speaks from outside of his novelistic world while making a role assumption. He describes the technique he himself, as an author and not as a mere narrator, uses to make interventions directly into the novel. Accordingly, in terms of novelistic world and building a metadiscourse, one can often notice a narrator who assumes the role of the author in Kundera's novels. Since the author-narrator relationship has remained the subject of divergent perspectives among Kundera's critics, our study aims at clarifying it. We take as a starting point a question raised for inquiry by the literary critic Nicolae Manolescu, which we intend to answer. We approach metadiscourse in relation to aesthetic distance and from the perspective of the art of the novel. In the end, we map the narrator' metadiscourse by using the instruments of the cognitive approach to literature.
Keywords: *Milan Kundera, author, narrator, metatext, metadiscourse, aestheticdistance.*

Având ca punct de plecare clarificarea relaţiei autor-narator cu raportare la scriitorul ceh Milan Kudera, lansăm ipoteza că intervenţiile naratorului cu funcţie de interpretare, la nivel de metadiscurs, contribuie lacrearea distanţei estetice. Abordând metadiscursul prin perspectiva jocului distanţei, facem apel la abordarea cognitivă asupra deixei, deoarece considerăm că prin intermediul categoriilor deixei s-ar putea clasifica mijloacele de marcare la nivel de metadiscurs.

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 [Nemcova Banerjee, 1990: 111; Woods, 2006: 6; Lodge, 1993: 114-115] folosesc termenul de autor pentru a se referi, de fapt, la narator, influenţaţi fiind de puterea de persuasiune a metatextului, urmare căreia metadiscursul este perceput din perspectiva metatextului. În spatele opţiunii lor întrevedem acceptarea pactului propus de romancierul ceh, în baza căruia autorul ca instanţă reală tinde către identificarea[1] cu vocea ce intervine direct în roman, adică admiterea dezideratului auctorial de suprapunere a autorului concret peste vocea naratorului.

[1] În interviul publicat în *Arta romanului*, autorul Milan Kundera declară explicit că în romane obişnuieşte să intervină personal: „eu sunt cel care vorbeşte" [M.K., 2008: 101].

BDD-A27354 © 2017 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:21 UTC)

În *Arca lui Noe*, N. Manolescu discută problema autorului şi a naratorului din *Maitreyi* notându-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, îl citează pe Boothexplicând că, inclusiv în romanul lipsit de narator dramatizat, se conturează imaginea unui autor, iar apoi 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 al cuvântului. Iată, în Maitreyi, pe lângă rolul de erou şi de narator, Allan şi-l asumă şi pe cel de autor al romanului." [Manolescu, 2006: 470].

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?" [ibidem].

Problematica ridicată de Manolescu legată de distanţă, de instanţele autorului, naratorului, personajului şi de structura formală a romanului este valabilă şi cu privire la romanele lui Milan Kundera.

În *Arta romanului,* o culegere de interviuri şi eseuri semnate de autorul ceh, aflăm o posibilă asumare de rol: autorul confirmă tehnica prin care obişnuieşte să intervină el însuşi în cadrul romanelor sale. Deşi, din perspectiva naratologiei, am anticipa prezenţa unei instanţe fictive, Kundera lasă a se înţelege că intervenţiile din romane ar aparţine, de fapt, autorului real. Această impresie este însă dezminţită dacă facem apel la argumentarea lui Jaap Lintvelt.

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, în temeiul afirmaţiilor lui teoreticianului olandez, e autor real sau concret. Pe de altă parte, reluând raţionamentul aceluiaşi teoretician, prin faptul că îşi compune opera, autorul ceh realizează o proiecţie literară, un al doilea eu al său, adică un 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 face selecţia tematică, stilistică, alege poziţiile ideologice reprezentate de naratorul şi personajele care îi devin nişte „purtători de cuvânt" [Lintvelt, 1994: 27].

Kundera afirmă că intervine în roman în calitate de autor,instanţă ce ar coincide cu cea la care N.Manolescu se referă în interogaţia sa. Această asumare de roleste doar o aparenţă, fiind imposibilă prin optica lui Lintvelt, deoarece este exclusă posibilitatea ca autorul implicit (şi cu atât mai puţin autorul concret) să intervină în propria operă literară în mod direct şi explicit. Adoptând poziţia lui Lintvelt, susţinem – aflând totodată răspunsul la întrebarea cunoscutului critic român –, că tipul de instanţă luat în discuţie este un narator ce îşi exercită funcţia opţională de interpretare. Iar atribuirea rolului de autor real acestei instanţe narative de către Milan Kundera nu este neapărat o eroare, ci mai degrabă o

BDD-A27354 © 2017 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:21 UTC)

atitudine a autorului concret, ascuns 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.

Cele menţionate verifică ideea că, la scriitorul Milan Kundera, romanul este un spaţiu al examinării existenţei, şi nu al realităţii, după cum el însuşi afirmă [Kundera., 2008: 57], 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 aceea că „a exista înseamnă a fi în lume" [Kundera, 2008: 57]. Totodată, este o urmare a practicării mimesisului, văzut ca verosimilitate [Cuddon, 1999: 512]. 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 [Kundera, 2008: 57]), prin alternative altminteri pur ipotetice şi irealizabile. Făcând din roman o lume paralelă, autorul concret doreşte a fi perceput ca fiind proiectat în instanţa naratorului, poziţie de unde poate interveni în mod direct în lumea romanescă, prin ceea ce considerăm a fi un joc al distanţei. Or, la Kundera, analiza jocului distanţei este esenţială deoarece distanţa estetică percepută la nivel de cititor este, de multe ori, un efect direct al metadiscursului naratorului cu funcţie de interpretare.

Suntem de părere că jocul distanţei poate fi problematizat prin intermediul abordării cognitive asupra deixei. Conceptul de deixă este asociat celui de distanţă din punct de vedere pragmatic şi argumentăm că poate fi în mod analog abordat din perspectivă cognitivă, nu numai 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: deixă perceptuală, spaţială, temporală, relaţională, textuală, compoziţională[2]. Pornind de la premisa că distanţa estetică este un efect la nivel de metadiscurs, considerăm că, în acest caz,deixa reprezintă în sine categorii de mijloace de marcare a relaţiei locutorului (naratorul cu funcţie interpretativă) cu discursul propriu zis.

---

[2] **„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 'theman', '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.

• **Spatialdeixis** – expressions locating the deictic centre in a place, including spatial adverbs 'here/there', 'nearby/faraway' and locatives 'in thevalley', '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 view point 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 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 'sign posting' such as chapter titles and paragraphing; co-reference too the 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." [Peter Stockwell, 2005: 45-46].

BDD-A27354 © 2017 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:21 UTC)

Însă, se cuvine o completare, fără de care demersul ar fi incomplet. Tot din perspectiva metadiscursului, şi a faptului că distanţa estetică este în strânsă legătură cu intervenţiile naratorului cu funcţie interpretativă, trebuie luată în discuţie funcţia intervenţiei însăşi a naratorului.Selecţia categoriilor deictice văzutedrept categorii de mijloace de marcare a relaţiei locutorului cu discursul propriu-zi,se face în dependenţă de funcţia metadiscursului. Având în vedere această observaţie, la Kundera se poate discrimina între metadiscurs (a) inspectiv, (b) experimentalşi (c) meditativ.

Metadiscursul (naratorului cu funcţie interpretativă) îndeplineşte funcţie inspectivă în măsura în care intenţia sa declarată constă în elucidarea perspectivei unui personaj, în numele şi chiar în locul personajului. Este, de exemplu, cazul Terezei din *Insuportabila uşurătate a fiinţei*, protagonistă în legătură cu care, la începutul părţii a doua a romanului, naratorul face o expunere reuşind în acest mod individualizarea ei. 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." [Kundera, 2007: 43-44], sau al microcapitolului imediat următor: „Încerca să se vadă prin trupul ei (*n.n.: al mamei Terezei*). De aceea zăbovea adeseori în faţa oglinzii." [ibidem: 44].

Metatextul (autorului care se erijează în narator) îndeplineştefuncţie 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." [Kundera, 2008: 101]. 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.

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 naratorului include întrebări ce 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..." [ibidem:42].

La nivel de metatext, 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."

BDD-A27354 © 2017 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:21 UTC)

[ibidem: 43]. Deci, în acest caz, nu personajul este cel care vede lucrurile într-un anumit fel, ci naratorul însuși (cu care autorul alege să se identifice).

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 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." [ibidem: 43]. 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 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, lipsită de personajeşi fără dezvoltarea unor situaţii, deci o aparentă intervenţie de natură abstractă, dar al cărei efect este individualizarea. Un exemplu îl constituie incipitul romanului *Insuportabila uşurătate a fiinţei,* unde naratorul cu funcţie interpretativă trimite la ideea eternei reîntoarceri a lui Nietzsche. Kundera explică intenţia sa în metatext. 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. Naratorul face trimiteri la eterna reîntoarcere, la ideile lui Parmenide, se întreabă cărui pol, pozitiv sau negativ, trebuie asociată greutatea, respectiv uşurătatea[3] lucrurilor, iar apoi, după două microcapitole, se apropie de un personaj.

Distanţa este însă menţinută prin câteva elemente deictice. Mai întâi, prin modalitatea de structurare a romanului (deixă textuală): microcapitolele cu reflecţiile aparţinând vocii naratorului sunt, la nivel de organizare a textului, fizic separate de cel de-al treilea, unde apar referiri la personaje.

În scop aplicativ, putem urmări, la nivelul metadiscursului de tip meditativ, mijloace aparţinând deixei perceptuale, temporale, spaţiale. În primele douămicrocapitole ale romanului*Insuportabil uşurătate a fiinţei*, după o expunere generală impersonală, naratorul foloseşte persoana I plural, însă cu sens generic: „să spunem, aşadar, că ideea eternei reîntoarceri..." [Kundera, 2007: 6], 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..." [ibidem], 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 urmeazămicrocapitolul al treilea.

Apoi, există mijloace ale categoriei deictice temporale, spaţiale şi relaţionale, reperabile, de exemplu înincipitulmicrocapitolului al treileacare începe cu persoana I singular: „Mă gândesc de mulţi ani la Tomas, dar abia acum, în lumina acestor reflecţii, l-am văzut, cu

[3] Uşurătatea fiinţei 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, 1987: 84-85].

BDD-A27354 © 2017 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:21 UTC)

claritate, pentru întâia oară. L-am văzut stând..." [Kundera, 2007: 8]. 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 estetică produsă de vocea naratorului este tocmai ceea ce aduce personajul mai aproape.

În cazul discutat, distanţarea vocii naratorului de lumea romanescă prin meditaţie filosofică are drept efect apropierea mentală a cititorului[4] de personajul Tomas din roman, fiind, evident, o strategie auctorială. Cele douămicrocapitole 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 redusă, având loc o apropiere axa unui personaj concret. Naratorul cu funcţie interpretativă mărturiseşte această apropiere în termeni vizuali (deixă temporală): 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 şi referirea vocii naratorului la el – deci imediat după realizarea unui liant la nivel cognitiv între lumea textuală uşor filosofică a primelor douămicrocapitole cu existenţa lui Tomas menţionatăîn cel de-al treilea –, cititorul constată că Tomas îi apare şi lui drept un personaj deja individualizat. Aşadar, distanţa estetică este redusă printr-o apropiere cognitivă.

Putem percepe această reducere a distanţei ca un efect al schimbărilor la nivelul deixei temporală: referirile la un timp prezent al vorbirii („mă gândesc", „acum"), care localizează centrul deictic, sunt urmate de verbe şi adverbe ce introduc o lume textuală, a lui Tomas şi a Terezei, marcată de începutul legăturii lor. La crearea distanţei participă şi elemente ceţin de categoriadeixei spaţiale, 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" [Kundera, 2007: 8]. Prezenţa detaliilor spaţiale aferente lumii textuale a lui Tomas o delimitează̆pe aceasta de lumea textuală a vocii naratorului, lipsită de repere spaţiale. Considerăm că distanţa de ordin spaţial devine una de ordin estetic dacă recunoaştem existenţa unui element al categoriei deixei relaţionale, 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 o relaţie avutăîn 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

[4] Această observaţie este făcută şi de Wayne Booth: „More important, distanceis never an end in itself; distance along one axisis sought for the sake of increasing the reader's involvement on some other axis." [Wayne Booth, 1983: 123].

BDD-A27354 © 2017 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:21 UTC)

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 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[5]. Acestea nu s-au născut din trupul unei mame, ci din câteva fraze sugestive, sau dintr-o situaţie-cheie." [Kundera, 2007: 43]. Distanţa este întărită prin ceea ce considerăm a fi un element deictic compoziţional: 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 perspectiva naratorului asupra personajului. Cititorul este familiarizat cu perspectiva naratorului şi implicit *defamiliarizat* cu raportare la propriile aşteptări iniţiale, reorientate de instrucţiunile date de vocea naratorului din roman. Venit din partea unui aparent autor, metadiscursul inspiră cititorului mai multă veridicitate, îndepărtându-l de personajul kunderian văzut ca ego experimental: între cititor şi personaj se interpune „autorul". Aşadar, se confirmă ipoteza noastră potrivit căreia distanţaestetică devine un efect al metadiscursului naratorului cu funcţie interpretativă erijat în mod strategic în autor, fiind cultivată şi din afara lumii textuale, prin metatextul autorului însuşi.

BIBLIOGRAFIE

Bayley, John, 73/1987. *Fictivelightness, fictiveweight*, „Salmagundi", pp.84-85.

Booth, Wayne C., 1983. *The Rhetoric of Fiction,* Londra, The University of Chicago Press.

Cuddon, J.A., 1999. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory,* Londra, Penguin Books.

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

Kundera, Milan, 2007. *Insuportabila uşurătate a fiinţei*, traducere din cehă de Jean Grosu, Bucureşti, Humanitas.

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

Lodge, David, 1993. *The Art of Fiction,* New York, Viking Penguin.

Manolescu, Nicolae, 2006. *Arca lui Noe,* Gramar, Bucureşti.

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

O'Brien, John, 2003. *Milan Kundera: Meaning, Play andthe Role of theAuthor*, în Harold Bloom, *Milan Kundera,* Chelsea House Publishers, Broomall.

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

Woods, Michelle, 2006. *Translaing Milan Kundera*, Clevedon, Cromwell Press Ltd.

[5] 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.

BDD-A27354 © 2017 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:21 UTC)