Controverse terminologice în abordarea critică a Metaficţiunii

Anamaria BLANARU*

Key-words: *metafiction, meta-art, strategies, controversies, terminological options*

1. Creaţie şi reprezentare

Conștiința producerii textului semnalată în interiorul ficțiunii a adus în discuție ceea ce s-a numit „funcția narativă" (Lyotard 2003: 11), care apare în text sub forma unor indici lingvistici, cu valențe pragmatice. În prim-planul textului narativ nu se va semnala diegesisul, ci forma în care lumea narată este produsă. Se face diferența astfel între reprezentarea referentului sub forma povestirii și narațiunea ca implicare în act prin existența „funcției ilocuționare" (Ricoeur 1999: 208) alături de cea referențială. Textul literar este supus, în acest caz, unui proces de decontextualizare prin actul lecturii, care va presupune astfel funcția activă a lectorului în producerea sensurilor textului.

Distincția povestire-discurs se structurează pe principiul opoziției obiectivitate-subiectvitate și pe o conștiință a existenței unei voci din text care ordonează limbajul creator de lumi ficționale. Un astfel de narator va interveni printr-un discurs propriu prin care se va adresa atât lectorului, cât și personajelor din lumea ficțională. Gérard Genette stabilește o relație de interdependență între povestire și discurs, considerând că discursul poate conține în sine povestirea, fără a înceta să fie discurs, în timp ce povestirea nu poate conține elementele discursului și să-și păstreze totodată identitatea. Raportul existent între reprezentare și lectură în cadrul autoreprezentării textului este orientat de existența unei „lecturi condiționate" (Ricardou 1988: 194) care va depinde, la rândul ei, de o retorică a textului cu scopul de instruire a cititorului în practica lecturii, sub semnul unei îmbinări de restricții și libertăți. În afara lumii ficționale se stabilește o interrelaționare scriitor-scriptor, prin ceea ce Roland Barthes a numit „tipul bastard" (2006: 178), sub forma îmbinării funcției scriitorului de a urma normele compoziției ficțiunii și a funcției scriptorului, care utilizează actul rostirii ca un mijloc de a susține creația.

Prin dedublarea literaturii sub forma creației și a reprezentării creației s-a ajuns la ceea ce s-a numit metaliteratură, care a fost explicată de Roland Barthes atât prin raportul obiect și reflectarea acestui obiect care, în cazul nostru, va fi literatura, cât și asupra cuvântului și a conștiinței actului rostirii. Scriitorul francez realizează o radiografie a metaliteraturii pornind de la Flaubert și Mallarmé, la care regăsim „o

* Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iași, România / Universitatea din Konstanz, Germania.

[1] Cercetările au fost finanțate din Fodul Social European de către Autoritatea de Management pentru Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007–2013 [proiect POSDRU/CPP 107/DMI 1.5/S/78342].

BDD-V2537 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 21:00:24 UTC)

conştiinţă artizanală a fabricării literare", respectiv „voinţa eroică de a confunda într-o aceeaşi substanţă scrisă literatura şi reflecţia asupra literaturii" (Barthes 2006: 124–125), ajungând apoi la Proust prin declararea directă a intenţiei de a scrie literatură chiar în actul propriu al scrierii lumii ficţionale şi continuând cu suprarealiştii, prin multiplicarea continuă a sensurilor cuvintelor. Ultimul exemplu de metaliteratură semnalat la Robbe-Grillet aduce mai aproape forma şi procedeele reflectării în ficţiune de ceea ce s-a numit în postmodernism metaficţiune. Dacă se are în vedere noua formă literară ca o modalitate avangardistă de negare a structurii romaneşti anterioare ajungem la ceea ce s-a numit „aliteratură" (Hassan 1971: 140), ca o formă care poate fi interpretată din perspectiva conştiinţei propriei sale existenţe, a structurii narcisiste vizibile în text. Ca modalitate de reflecţie asupra discontinuităţii limbajului, acest tip de literatură ar reprezinta, după Ihab Hassan, o continuitate a celei impuse de Beckett, Sartre, Camus sau Kafka, prin trecerea de la acuta simţire a existenţei la discontinuitatea limbajului şi a imposibilităţii verbalizării lumii.

2. Metaliteratura

Metaliteratura are la bază ceea ce Gérard Genette a numit „metalepsă" (1980: 234), şi anume o intruziune a lumii extradiegetice în spaţiul intradiegetic, mai exact a vocii autorului în propriul text sau a personajelor care îşi arogă statutul de fiinţe reale. Prezenţa metalepsei într-un text ficţional determină transformarea naraţiunii în ceea ce Genette numeşte „naraţiune metadiegetică" (1980: 232), prin existenţa unei funcţii explicative, parte a nivelului metadiegetic, funcţie care va avea în vedere raportul planului intradiegetic cu spaţiul extradiegetic al cititorului căruia i se vor înlătura anumite curiozităţi referitoare la evenimentele prezentate în diegeză. Există un grad ridicat de diferenţiere în acest caz între timpul povestirii şi timpul discursului, între felul în care naratorul expune lumea ficţională şi modalitatea în care lectorul o percepe şi o înţelege. Termenul de metanaraţiune a mai fost utilizat de Gerald Prince care consideră drept metanaraţiuni o serie vastă de lucrări teoretice sau ficţionale, de la un eseu filozofic, la o antologie de naraţiuni sau o istorie a romanului. Ceea ce putem semnala în această clasificare este faptul că termenul nu are în vedere materia narativă, lumea ficţională, ci o conştientizare a încadrării textelor ficţionale într-o anume ierarhizare, o clasificare istorică, o conştiinţă a evoluţiei romanului. Ordonarea unor texte în cadrul unei antologii presupune o reflecţie asupra elementelor comune fie intradiegetice, teme, strategii şi tehnici comune, fie extradiegetice, autori selectaţi în funcţie de apartenenţa la aceeaşi generaţie literară sau, ca în cazul istoriei romanului, o prezentare a evoluţiei genului literar de la o epocă literară la alta. Ceea ce apare comun în ambele situaţii este viziunea din afară asupra materiei romaneşti şi capacitatea de ordonare critică implicită sub forma istoriei sau a antologiei, nu numaidecât a textului critic ca literatură secundă. Gerarld Prince include în categoria metanaraţiunilor ceea ce se apropie de explicaţia lui Gérard Genette, şi anume un text literar care conţine în el însuşi referinţa la alte naraţiuni, comentariul explicit asupra naratorilor sau a naratarilor sau autoreflectarea.

Unul dintre principalii teoreticieni ai metaficţiunii, Inger Christensen, semnalează un fapt important în analiza metanarativităţii, şi anume stabilirea originii

BDD-V2537 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 21:00:24 UTC)

termenului şi a fenomenului în sine. Aşa cum am observat în opiniile teoretice menționate mai sus, metanarațiunea și, implicit, metaficțiunea, ca fenomen nu este asociată numaidecât postmodernismului ca o formă nouă de scriere a romanelor, ci poate fi regăsită de la autori precum Laurence Sterne până la Borges sau Cortázar. În cazul fenomenului, Inger Christensen utilizează termenul „meta-artă" (1981: 9) pentru toate formele de artă care își îndreaptă atenția chiar către opera de artă. Dintre romancierii care sunt incluși în această categorie îi numește pe Borges, Grass, Lessing. În cazul ficțiunii ca meta-artă, Inger Christensen preferă termenul propus de William Gass în 1971, și anume „metaficțiune" (Gass 1971: 24–25) în locul termenului anti-roman. Explicația lui Christensen pentru opțiunea terminologică ar fi că termenul *anti-novel* are în vedere o atitudine de opoziție față de literatura anterioară, ceea ce ar putea fi o caracteristică și a metaficțiunii, însă diferența ar consta în faptul că multe dintre romanele care se opun normelor artistice nu conțin elemente metaficționale. Prin urmare, segmentul „anti" nu este definitoriu pentru romanul metaficțional.

3. Nucleul metaficţiunii

În ceea ce privește teoria lui William Gass, acesta utilizează primul termenul „metaficțiune" atunci când are în vedere autori precum Borges, Barth sau Flann O'Brien

> in which the forms of fiction serve as the material upon which further forms can be imposed. Indeed, many of so-called antonivels are really metafictions (Gass 1971: 24–25).

Dintre teoreticienii care numesc „metaficțiuni" romanele care fac din relația ficțiune-artă-realitate tema centrală a romanului, transformând-o pe parcursul ficțiunii într-o reală teorie narativă, sunt principalii teoreticieni ai acestui fenomen literar, şi anume Patricia Waugh, Linda Hutcheon, Rüdiger Imhof, Larry McCaffery. Cel din urmă privește metaficțiunea din perspectiva nucleului său, și anume caracteristica acestui tip de roman de a examina sistemele ficționale, modalitatea în care acestea sunt create și felul în care realitatea este transformată în ficțiune printr-o serie de convenții literare. Larry McCaffery este de părere că simpla numire a romanelor de acest tip „book-about-the writing-of-a-book" (1982: 6) nu punctează elementul definitoriu al romanelor metaficționale, de vreme ce procedeul este întâlnit încă din perioada unor romane precum *Tristram Shandy* și a unor autori precum Gide, Beckett sau Nabokov. O definiție complexă a metaficțiunii ar trebui să includă, dupa McCaffery, toate operele de artă care au în vedere crearea de sisteme ficționale de orice tip. Definiției lui Larry McCaffery i s-ar putea adăuga cea a lui Inger Christensen care aduce nou în sfera metaficțiunii „mesajul" romancierului (1981: 10) care să includă propria opinie despre experiența construcției romanului. Un scriitor metaficțional, în opinia sa, nu doar își pune întrebări referitoare la rolul său sau al cititorului în ceea ce privește realizarea și lectura unui roman, ci face din aceste întrebări subiectul central al operei sale. Reflectarea asupra naturii artei literare, asupra procesului narării chiar în momentul scrierii operei literare este o constantă în defința pe care o dă și Rüdiger Imhof în analiza metaficțiunii. Ceea ce

BDD-V2537 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 21:00:24 UTC)

aduce nou teoreticianul, în afara negării existenței relației literatură și viață, artă și realitate, este elementul ludic:

> Metafiction is play, as all art is; it involves a form of game-playing. Much of what a reader encounters in this type of narrative is, in fact, part of a game the writer is playing with and on him. Further, metafiction is clearly dominated by an impulse towards joking and parody (Imhof,1986:10).

Ceea ce este de urmărit în analiza pe care o face Imhof este raportul dintre joc, parodie și raportul realitate-artă. În acest caz, ne-am putea întreba dacă un roman metaficțional într-adevăr consideră inexistentă posibilitatea de a verbaliza realitatea sau doar utilizează raportul literatură-viață ca un pretext de a chestiona chiar forma romanului și convențiile narative implicate în relația proces (scrierea romanului, verbalizarea lumii) și produs (artefactul). În ceea ce privește semnificația temenului „artefact", Patricia Waugh îl așează într-o relație de sinonimie cu termenul metaficțiune, luând în considerare faptul că ambele chestionează raportul ficțiune-realitate. Ceea ce aduce nou Waugh în analiza metaficțiunii este inversarea raportului realitate-ficțiune. Astfel că realitatea nu mai condiționează existența ficțiunii ca formă de artă, influența nu este doar univocă, pentru că teoreticianul duce mai departe sensul raportului afirmând că textele metaficționale „explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional art" (1984: 2). Cu alte cuvinte, metaficțiunea nu ar presupune doar trecerea realității în ficțiune, ci o viziune complexă a realității care uneori poate să se prezinte mai ficțională decât realitatea din interioul unei ficțiuni. Ceea ce se urmărește este cât de reală este realitatea și cât de ficțională este lumea verbalizată de romancier în cele din urmă. Iluzia ficțională pe care realiștii își construiau literatura este parte componentă a metaficțiunii în viziunea Patriciei Waugh, dar ca exprimare directă a acestei iluzii prin punerea la vedere a tehnicii narative care ajunge să creeze cititorului această iluzie. Opozițiile pe care le regăsește în romanele metaficționale sunt pentru Patricia Waugh elementele lor definitorii: „frame and frame-break, technique and counter-technique, construction and deconstruction of illusion" (1984:14). Dacă readucem în discuție originea fenomenului găsim în teoria Patriciei Waugh opinia conform căreia metaficțiunea nu este un subgen al romanului, ci este o tendință în roman care se bazează tocmai pe opozițiile menționate mai sus. O relaționează însă cu existența postmodernismului, prin urmare cu o încadrare istorică distinctă de cea a lui McCaffery, spre exemplu, care găsește elemente specifice metaficțiunii și la autori ai începutului secolului al XX-lea. Raportul artă – viață este dedublat în romanul metaficțional în viziunea lui Christian Quendler, teoretician care aduce în discuție termenul *meta-reflexive fiction* (2001: 13), definit drept o privire din afară a raportului artă – viață. De vreme ce ficțiunea presupune în sine raportul artă – viață, atunci metaficțiunea s-ar situa la un nivel de gradul al doilea. Ceea ce au în comun romanele metaficționale în viziunea lui Quendler este ceea ce teoreticienii receptării au numit înaintea sa „aesthetic communication", și anume includerea în aceleași coordonate a producerii textului și a receptării sale, care s-ar situa într-o relaționare directă în producerea de sens.

În cadrul aceleiași înțelegeri a raportului ficțiune-metaficțiune-reflectare a metaficțiunii se situează și Mark Currie care consideră că un element important al

BDD-V2537 © 2013 Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 21:00:24 UTC)

metaficțiunii, în afara celui de a fi conștient că este ficțiune, este conștientizarea faptului că e metaficțiune. Mark Currie, în prefața pe care o realizează volumului editat personal care adună varii teorii ale metaficțiunii, punctează un element definitoriu pentru textele metaficționale, și anume relația ficțiune-critică literară. Este de la sine înțeles faptul că autoconștiința ficțiunii că este, la rândul ei, metaficțiune implică elemente de evaluare critică în interiorul aceluiași text. Ceea ce este important în cazul textelor metaficționale este că pagina de critică literară nu se află în exteriorul ficțiunii, nu este un element de paratex. În situația în care există elemente paratextuale sub forma un text critic, de cele mai multe ori acesta este semnat de unul dintre personaje sau de un editor care este, de fapt, însuși autorul. Mark Currie consideră metaficțiunea un „bordeline discourse" (1995: 2), pe linia care separă critica literară de ficțiune, realizând din această situare intermediară subiectul principal al ficțiunii. Pentru Mark Currie, metaficțiunea va integra un discurs despre artificialitatea propriei construcții ca produs de artă, pe baza relației limbaj-lume. Ideea de artefact pe care o subliniază romanul metaficțional este considerată o caracteristică majoră și de către Robert Alter, prin punerea sub interogație în interiorul ficțiunii a relației dintre artefactul care se vrea real și realitatea însăși. Definiția lui Alter se apropie mai mult de ceea ce s-a numit *anti-roman*, de vreme ce teoreticianul expune ca element definitoriu atitudinea de opoziție față de tradiția narativă:

> A fully self-conscious novel, however, is one in which from beginning to end, through the style, the handling of narrative viewpoint, the names and words imposed on the characters, the pattering of the narration, the nature of the characters and what befalls them, there is a consistent effort to convey to us a sense of the fictional world as an authorial construct set up against a background of literary tradition and convention (Alter 1975: XI).

Viziunea radicală asupra elementelor narative, de la personaj, stil și tipul de narațiune nu anulează, în viziunea lui Alter, statutul de roman complex elaborat; mai mult, o astfel de narațiune care expune artificialitatea ficțiunii îi poate oferi cititorului una dintre cele mai complete experiențe prin lectura romanului.

Ceea ce au în comun teoriile menționate până acum este în primul rând raportul realitate – ficțiune, cea din urmă fiind analizată drept un produs cultural, un artefact despre care cititorul însuși știe că este o verbalizare a lumii sale reale. Lectorul, în acest caz, nu va chestiona veridicitatea faptelor cuprinse în diegeză, ci modalitatea în care autorul încearcă prin diferite tehnici să construiască ideea de artificialitate. Actul lecturii devine astfel o modalitate activă de a produce sensul, așa cum a fost văzută de semioticieni și mai apoi de critica receptării. Raportul scriitor – operă de artă – critică literară se transformă în actul producerii, în ceea ce Philippe Soller numește relația scriere – ficțiune – operă de artă.

4. Metaficţiunea istoriografică

Accentul pus pe proces și nu pe produs este discutat de unul dintre cei mai importanți teoreticieni ai metaficțiunii, și anume Linda Hutcheon care respinge termenul de *postmodernism* impus operelor metaficționale. Aceasta privește comparativ postmodernismul și metaficțiunea găsind ca liant desemnarea producerii

BDD-V2537 © 2013 Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 21:00:24 UTC)

și receptării ficțiunii ca produs cultural. Pentru că o privire retrospectivă asupra epocilor anterioare îi descoperă prezența autoconștiinței ficțiunii ca artefact, consideră că elementul nou pe care îl aduce metaficțiunea postmodernistă este jocul autorului cu posibilele semnificații și cu forma ficțiunii, la care se adaugă un element definitoriu, și anume cititorul ca parte intermediară și de relaționare între istorie și ficțiune (Hutcheon 1980: XIV).

Ceea ce aduce nou Linda Hutcheon în teoria metaficțiunii este plasarea ficțiunii în contextul istoric, ideologic al timpului în care este scrisă. O astfel de viziune asigură eliminarea abstractizării receptării metaficțiunii și a considerării sale drept un artefact în afara momentului istoric. Metaficțiunea este astfel direct relaționată cu discursul, element integrat și în teoriile anterior discutate, dar și în istorie. Pentru ca acest „linguistic heterocosm" (Hutcheon 1980: 91) să fie contextualizat este nevoie de prezența lecturii unui cititor care se va raporta la textul pe care îl citește în funcție de epoca istorică în care trăiește. Doar în acest mod, „aesthetic introversion" (1980: 96) sinonimă în viziunea lui Hutcheon cu radicalizarea autonomiei textuale în metaficțiune, se poate transforma într-o formă extrovertită, prin lectură și situarea istorică a cititorului.Termenul cu care operează Linda Hutcheon pentru discutarea metaficțiunii anulează însă partea ieșirii în afară prin contextualizarea posibilă prin lectură. „Narcissistic narrative" care dă și titlul studiului său (Hutcheon 1980) ar presupune, conform termenului însuși, o privire a ficțiunii în ficțiune, o dedublare într-o autonomie care ar elimina acea contextualizare de care vorbește mai apoi în studiul său. Însă explicația pe care o aduce Hutcheon este că tocmai această formă „self referring", „autorepresentational" (Hutcheon 1980: XII) este cea care îl face conștient pe cititor de rolul său activ. Pe de altă parte, narațiunea narcisistă va avea și un rol de informare („self informing narrative") asupra propriei geneze ca operă de artă. Ca și în cazul menționat de Philippe Sollers, nu mai vorbim de produs și de cititor, ci de producere și lectură, ca forme active de contextualizare a ficțiunii.

5. Metaficţiunea ca experiment

Metaficțiunea a fost relaționată direct cu noțiunea de experiment, experimentare, roman experimental, însă majoritatea teoreticienilor ei au negat sinonimia experimentului cu metaficțiunea. Raymond Federman, în discutarea acestei problematici, utilizează ca exemplu narațiunile lui Borges, care nu pot fi numite experimentale, deoarece sunt lucrări finisate. Prin urmare, romanul experimental ar fi echivalent în cazul lui Federman cu o variantă propusă de autor pentru o narațiune a sa sau cu o testare a unor tehnici narative în dorința de inovare a genului. Explorarea posibilităților ficțiunii este denumită de Raymond Federman „surfiction" (1975: 7), deși definiția sa ne-ar trimite tot către un proces de experimentare a strategiilor narative. Ficțiunea sub această formă își va păstra autonomia reflectându-și propria reprezentare. Și în acest caz, teoreticianul aduce în discuție raportul realitate-ficțiune și, asemenea Patriciei Waugh, inversează raportul, considerând că putem vorbi de caracteristica ficțională a realității însăși. Prin urmare, *surfiction* este posibilitatea de a recepta viața ca pe o ficțiune (Federman 1975: 7). Noutatea viziunii lui Raymond Federman în teoretizarea metaficțiunii are în vedere elementele adiacente celor propriu-zis lingvistice în ficțiune, și anume

BDD-V2537 © 2013 Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 21:00:24 UTC)

utilizarea desenelor, a diagramelor, a citatelor. Asemenea inserări sunt necesare în opinia sa în momentul în care scriitorul ar trebui să lase spații albe în ficțiune atunci când nu are nimic de spus; el ar avea o opțiune totuși și în acest caz, și anume să nu introducă elemente suplimentare, ci să lase spațiul alb de vreme ce ficțiunea este ceea ce se scrie, dar și ceea ce nu se spune. S-ar reinterpeta aici teoria lui Federman din perspectiva receptării, de vreme ce ceea ce nu se spune în ficțiune ar trebui reactualizat și relaționat cu ceea ce este deja spus. I se presupun astfel lectorului o serie de abilități de interpretare atât a formelor nonlingvistice (diagrame, desene), cât și a elementelor de intertextualitate pe care le poate observa și relaționa doar printr-un background cultural. Robert Scholes le numește „fictional skills" (1979: 4) și le consideră necesare în cazul ficțiunilor experimentale. Există trei termeni pe care Scholes își construiește teoria narativă, termeni care s-ar putea afla într-o relație de sinonimie de vreme ce teoreticianul nu specifică dacă ele se află într-o relație de opoziție, de dependență sau pur și simplu de evoluție de la o epocă literară la alta. Astfel că primul termen folosit pentru a desemna o ficțiune care inovează stilul narativ, de vreme ce narațiunea tradițională și-a pierdut efectele, este „fabulation" (1979: 1). Scriitorii care abordează noua formă literară sunt numiți „fabulators", ei scriind ceea ce Scholes numește „experimental fabulation" (1979: 4), care devine sinonimă cu metaficțiunea. Jocul de terminologie propus de teoretician poate fi înțeles prin contextualizarea ficțiunii în funcție de epoca literară în care textul este scris. Dacă „fabulation" presupune doar inovarea genului, metaficțiunea ar avea în plus obiectivul de a transcende legile ficțiunii tocmai folosindu-se de regulile narativității. Și în cazul metaficțiunii lui Robert Scholes, există planul autoreflectării care însă va aduce două elemente noi în teoria metaficțiunii. Există, la un prim nivel, procesul de sublimare – înțeles drept o modalitate de a face viața acceptabilă, de a transforma anxietatea vieții într-un element de suprafață și de a preschimba temerile cititorului în elemente ale artei, cu înțeles propriu și valoare artistică. Al doilea element este feed-back-ul care ar presupune o conştientizare din partea cititorului a situațiilor reale în care se află, pe care le experimentează tocmai prin intermediul ficțiunii. În cel de-al doilea caz ne întoarcem la necesitatea acelor „fictional skills", fără de care un lector nu și-ar putea explica experiența prezentă fără o comparație cu experiențe similare anterioare.

6. Concluzii

Există astfel câteva repere bine definite de teoreticieni atunci când se discută metaficțiunea atât ca fenomen, cât și ca termen pentru a desemna o nouă formă a romanului. Se aduce în prim plan această reflectare a romanului chiar în momentul scrierii, printr-o dedublare a textului. Aceasta, după cum vom vedea, se poate face prin elementele de paratex, prolog sau epilog scris de autor sau de un personaj, care își vor pierde astfel statutul de elemente paratextuale și vor fi integrate romanului; dedublarea va presupune mai multe niveluri ale textului, pe principiul *mise en abyme*, în care un personaj poate să fie elementul comun în stratificarea narativă. Eliminarea diferenței între spațiul criticii literare și cel al ficțiunii este un al doilea element caracteritic metaficțiunii cu care teoreticienii sunt de acord. Astfel că această autoreflectare va presupune o inserare a unei teorii literare fie prin intermediul unui personaj-scriitor, fie prin vocea naratorială care, sub forma unei

BDD-V2537 © 2013 Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 21:00:24 UTC)

digresiuni şi a unei pauze în interiorul acţiunii, îşi analizează paginile scrise anterior. Prin astfel de reflecţii se pot produce modificări în acţiune, corecturi de ordin narativ care, în mod firesc, ar fi fost eliminate de autor în momentul definitivării romanului.

Diferenţele de factură terminologică aduc în discuţie elemente care nu sunt indispensabile unui roman pentru a putea fi inclus în categoria romanelor metaficţionale, dar care aduc perspective noi teoriei metaficţiunii. Metaficţiunea istoriografică propusă de Linda Hutcheon reprezintă o viziune pe care ceilalţi teoreticieni nu au avut-o în vedere, situând metaficţiunea într-un plan al abstractizării teoretice, de vreme ce au eliminat raportul textului cu planul extern. Chiar dacă majoritatea teoriilor au discutat raportul artă-viaţă, realitate-ficţiune, nu au depăşit planul textului, rămânând în sfera vechilor teorii despre ficţiune. Chiar şi realiştii problematizau raportul transpunerii realităţii în ficţiune, fără însă a transforma problematizarea în subiectul romanului. Atunci când această chestiune a devenit tema centrală a romanului şi a fost exprimată explicit prin inserările criticii literare în ficţiune, s-a vorbit despre metaficţiune, la modul simplu al ficţiunii despre ficţiune. Metaficţiunea istoriografică ia în considerare contextualizarea romanului prin intermediul cititorului care se raportează la text din perspectiva epocii istorice în care se situează, corelând-o cu cea a redactării romanului. Astfel că simpla teoretizare a actului de a scrie este eliminată prin plasarea romanului într-o epocă literară. Doar în acest mod metaficţiunea poate fi considerată un fenomen, şi nu doar un aspect terminologic pentru o formă inovativă de roman. Ceea ce limitează intepretarea metaficţiunii din perspectiva teoriei Lindei Hutcheon este considerarea romanelor metaficţionale drept texte informative, care expun cititorului procesul naşterii romanului. În acest caz, ne-am situa în sfera teoretizării abstracte şi a necesităţii unui anumit tip de cititor care este capabil de a percepe „lecţia” despre text; prin urmare planul ideatic, tematica vor fi pe plan secund în faţa teoriei narativităţii ca factor central al romanului. Oprindu-ne la imaginea cititorului ideal pe care metaficţiunea şi-l arogă, ne întoarcem la acele „fictional skills” menţionate de Robert Scholes, ceea ce ar face din cititor un avizat în problematica narativităţii. Ceea ce încearcă romanul metaficţional este de a-şi instrui cititorul în cazul în care acesta nu dispune de abilităţile necesare unei lecturi active care poate să reordoneze nivelurile romanului. Credem astfel că există două tipuri de cititori în cazul metaficţiunii: un cititor care nu consideră structura romanului o problematică pe care el însuşi trebuie să o rezolve, nu ia romanul drept o confruntare cu un alt tip de lectură care îl face conştient de statutul său de cititor, ci urmează nivelurile textului, instrucţiunile autorului atunci când acestea sunt explicite; trebuie precizat că un cititor care aşteaptă să găsească în ficţiune marile teme ale literaturii, drame şi conflicte de nerezolvat va trăi ceea ce teoria narativă a numit înşelarea aşteptărilor cititorului. Un astfel de cititor va putea găsi totuşi teoretizarea acestor drame, conflicte, şi de cele mai multe ori parodierea lor în dorinţa autorilor de a sublinia desuetudinea anumitor teme şi forme literare. Există un al doilea tip de cititor care este înzestrat cu acele „fictional skills”, cititorul avizat, instruit care are noţiuni de teorie literară, cu un background literar solid; un astfel de cititor va putea să aşeze într-un context literar romanul pe care îl citeşte, să identifice prezenţa intertextualităţii în roman chiar şi atunci când aceasta nu este explicită. Mai mult, va putea să reflecteze critic asupra ideilor teoretice expuse în roman. Nevoia de a

BDD-V2537 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 21:00:24 UTC)

înțelege laboratorul de creație îi descoperă acestui tip de cititor capacitatea de selecție, dar și de ordonare a părților disipate în roman. Pe de altă parte, un astfel de cititor poate sugera că literatura însăși a ajuns într-un punct al devalorizării, al incapacității de uimire a lectorului cu noi viziuni despre lume. În acest caz, cititorul instruit va alege viziunea despre text care îi va oferi anumite justificări asupra incapacității de inovare literară a ficțiunii contemporane, ficțiunea însăși fiind în acest caz o inovare a romanului tocmai pentru că expune aceste problematici cu care se confruntă propriul lector. Apare aici ceea ce Inger Christensen a considerat indispensabil metaficțiunii, și anume mesajul pe care romanul îl conține și îl trimite cititorului. Însă acest mesaj în viziunea sa este tot o reflectare a romanului, și nu o explicație dată cititorului referitoare la alegerea acestui tip de narațiune ca formă de construcție a romanului. Mesajul ca autoreflectare va rămâne în acea formă intranzitivă a narațiunii, fără a lua în calcul nevoia cititorului de a percepe din mesaj o reevaluare a opțiunilor scriitorilor. De cele mai multe ori mesajul textului va fi transpus în foma ludică, a jocului sau a parodiei, ceea ce va aduce în calcul alte două chestiuni interogative: parodia necesită din nou intervenția unui cititor instruit pentru a citi cel de-al doilea nivel al ficțiunii, cel pe care metaficțiunea îl parodiază și față de care se distinge în teoria literară pe care o expune în roman. Pe de altă parte, transformarea ficțiunii într-un joc al nivelurilor narative în care cititorul este direct implicat va produce o scădere a încrederii cititorului în mesajul pe care autorul dorește să-l transmită.

Putem spune astfel că termenul care nu limitează interpretarea rămâne cel propus de William Gass, și anume metaficțiune. În cazul acesta, ficțiunea nu va fi un subgen al romanului, nici o tendință inovativă, ci o modalitate a scriitorilor de a ieși dintr-o criză a romanului, conștienți fiind de devalorizarea anumitor elemente care constituiau baza ficțiunii. Elementul ludic nu este indispensabil metaficțiunii, fiind mai mult o categorie care ține de felul în care un cititor se raportează la un text construit pe mai multe niveluri, și nu o strategie primă a scriitorului. Una dintre cele mai importante constante ale metaficțiunii rămâne construcția dublă, ficțiune și critică literară asupra textului scris, ambele fiind niveluri ale aceluiași text. În același timp, metaficțiunea determină o reconsiderare a relației dintre spațiul extradiegetic și cel intradiegetic, a elementelor comune care pot trece dintr-un nivel în altul fără a anula raportul artă – realitate.

Bibliografie

Alter 1975: Robert Alter, *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley, University of California Press.

Booth 1961: Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press.

Cărtărescu 1999: Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Bucureşti, Editura Humanitas.

Christensen 1981: Inger Christensen, *The meaning of Metafiction*, Bergen, Universitetsforlaget.

Currie 1995: Mark Currie, *Metafiction*, London, Longman Press.

Dotras 1994: Ana Maria Dotras, *La novela española de metaficción*, Oviedo, S. Coop. Ltda.

Federman 1975: Raymond Federman, *Surfiction*, Chicago, The Swallow Press Incorporated.

BDD-V2537 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 21:00:24 UTC)

Gass 1971: William Gass, *Fiction and the Figure of Life*, New York, Random House.
Hassan 1971: Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus*, Oxford, Oxford University Press.
Hassan 1987: Ihab Hassan, *The Postmodern Turn*, Ohio, Ohio State University Press.
Hutcheon 1980: Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, New York, Methuen Press.
Imhof 1986: Rudiger Imhof, *Contemporary Metafiction. A Poeticological Study of Metafiction in English since 1939*, Heidelberg, Carl Winter-Universitatsverlag.
Lyotard 1993: Jean-François Lyotard, *Condiţia postmodernă. Raport asupra cunoaşterii*, Bucureşti, Editura Babel.
Mavrodin 1977: Irina Mavrodin, *Romanul poetic*, Bucureşti, Editura Univers.
Mavrodin 1982: Irina Mavrodin, *Poietică şi poetică*, Bucureşti, Editura Univers.
McCaffery 1982: Larry McCaffery, *The Metaficcional Muse*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.
Quendler 2001: Christian Quendler, *From Romantic Irony to Postmodernist Metafiction*, Frankfurt, Peterlang Press.
Scholes 1979: Robert Scholes, *Fabulation and Metafiction*, Illinois, University of Illinois Press.
Santos 2003: Alonso Santos, *La novela española en el fin de siglo 1975–2001*, Madrid, Mare Nostrum Comunicación.

Terminology Related Controversies in the Critical Approach of Metafiction

Patricia Waugh, Linda Hutcheon, Rüdiger Imhof, or Larry McCaffery can be numerated among the critics who regard as “metafictions” the novels which consider the relation fiction-art-reality as the central theme of the novel, transforming it into an authentic narrative theory as the fiction develops. Each of the critics mentioned above tackles a certain nuance of the term. The exploration of the fictional possibilities is called “surfiction” by Raymond Federman; therefore, this definition should suggest a process of experimenting with the narrative strategies. The writers who approach the new literary frame are denominated as “fabulators”, who write something which Scholes calls “experimental fabulation”, and which is synonymous to metafiction. In the case of metafiction as meta-art, Inger Christensen prefers the term that William Gass proposes in 1971− “metafiction”. This terminology substitutes the term “anti-novel”. The explanation that Christensen offers for his terminological option is motivated by the fact that the term “anti-novel” considers an oppositional attitude towards the previous literature.

BDD-V2537 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 21:00:24 UTC)