

## Descrierea în proza postmodernă

MIHAELA MANCAȘ

Facultatea de Litere

Universitatea din București

1. Descrierea este în general considerată un component esențial al structurii textului, inclus în trama narativă și subordonat față de aceasta; fragmentele descriptive oferă informații despre personajele, obiectele, spațiul și timpul care însoțesc/ configurează desfășurarea acțiunii. Intrată mai târziu decât narația în atenția studiilor moderne de stilistică, descrierea are – în organizarea textuală – un statut mai vag decât al acesteia, constituindu-se ca unitate textuală independentă pe baza unor reguli mai greu discernabile. A fost definită ca „o secvență de suprafață care se opune dialogului, povestirii etc.” de către A.J.Greimas și J.Courtès<sup>1</sup>, cu completarea ulterioară a lui Philippe Hamon, cercetător care i-a consacrat o monografie fundamentală, că reprezintă „o unitate textuală controlată de operații cu dominantă ierarhizantă, taxinomică și paradigmatică”<sup>2</sup>.

Toate studiile consacrate descrierii o situează – mai ales din rațiuni metodologice – în opoziție cu narația, considerându-se în general că ea ar constitui o *pauză narativă*<sup>3</sup>, o întrerupere în suita relatării; paradoxal vorbind, descrierea se definește, chiar, drept „tot ce nu este narație”<sup>4</sup>. De aceea, fragmentele descriptive pot fi ușor izolate în ansamblul textual: de obicei statice, acestea prilejuiesc momente de suspendare a temporalității, întreruperi în secvența lineară a diegezei. Relația cu componenta narativă rămâne, totuși, strânsă: e greu de conceput o narație lipsită de elemente descriptive, căci însăși dinamica acțiunii implică obligatoriu cel puțin o sumară referire la personajele/ contextul situațional/ obiectele antrenate în ea<sup>5</sup>. Studiile consacrate procedurii admit, în general, că începutul fragmentului descriptiv coincide cu granița povestirii: distincția dintre narație și descriere se suprapune, astfel, raportului dintre *diegesis* (relatare) și *mimesis* (reprezentare).

În realizările lor moderne, secvențele descriptive se izolează în text grație câtorva *trăsături caracteristice* situate la niveluri diverse ale limbii: descrierea posedă particularități gramaticale și figurative specifice (de exemplu, frecvența adjectivului repetat sau utilizarea prezentului/ imperfectului indicativ la verbe); un ritm particular, diferit de al narației și provenit atât din statutul de enumerare atribuit în general descrierii, cât și din frecvența construcțiilor eliptice de predicat; un lexic specific (termeni „tehnic”, nume proprii, adjective și forme participiale ale verbelor); figuri retorice speciale (cel mai adesea comparații și metafore, uneori filate/ în lanț, dar și personificări, metonimii ori sinecdoce); recursivitatea aceleiași unități (mai ales numele și adjectivul), uneori infinită, de unde rezultă „efectul de listă” atribuit descrierii, precum și ritmul impus textului de enumerarea paratactică.

La nivel lexico-semantic, o particularitate importantă a secvenței descriptive o constituie faptul că aceasta este centrată întotdeauna pe un *pantonim*, arhilexem care face oficiul de termen unificator din punct de vedere semantic, indicând tema/ subiectul/ câmpul semantic/ motivul descrierii; el se poate materializa în text – **privești, casă, grădină** – sau poate fi doar presupus, pe baza celorlalte detalii, care joacă pe lângă el rolul elementelor constitutive ale unui câmp semantic; de exemplu: *straturi, flori, alei*,

*pomi* pentru pantonimul **grădină**. Din același punct de vedere „tematic”, în motivarea textuală a descrierii există o relație cu diversele tipuri de focalizare: în focalizarea *omniscientă*, autorul/ naratorul este cel care își asumă descrierea, situată în limite apropiate de obiectivitate; dimpotrivă, într-o focalizare *internă* personajul preia descrierea, imprimându-i un caracter subiectiv și o netă încărcătură psihologică; în realizările moderne ale procedeului, începând (în literatura română) cu descrierile romantice ale secolului al XIX-lea, apare procedeul descrierii (de peisaj sau portretistice) realizate din perspectiva unui personaj, care impune tonalitatea dominantă a pasajului descriptiv în raport cu propriul său statut conjunctural.

Descrierea se definește, în principiu, în opoziție cu narația. Până la un punct, există diferențe între cele două tipuri de organizare textuală; în timp, se constituie însă forme tranzitorii, care atenuează în text contrastele foarte net marcate, ajungându-se uneori la construcții mixte – așa-numitele *descrieri de acțiuni* ori *narativizate*. Elementele care diferențiază descrierea de narație pot fi astfel sintetizate <sup>6</sup>:

a) Mai întâi, narația este o structură *temporală*, pe când descrierea e primordial *spațială*. Povestirea se dezvoltă în timp, este secvențială, indiferent de ordinea adoptată în relatare; dimpotrivă, descrierea e sincronică, prezintă în principiu un tablou static, motiv pentru care a fost întotdeauna pusă în legătură cu artele vizuale, în special cu pictura. În istoria literară, procedeele descriptive s-au rafinat treptat, iar descrierea a ajuns să fie alcătuită din fragmente succesive, realizându-se astfel o paradoxală cronologizare spațială.

b) În al doilea rând, narația reprezintă o structură *sintagmatică*, în timp ce descrierea este primordial *paradigmatică*. Succesiunea evenimentelor povestite sugerează între componentele narrative un raport sintagmatic, de alăturare și înlănțuire. Dimpotrivă, descrierea este rezultatul alegerii dintr-o paradigmă virtuală, ea putând fi definită, în cazuri extreme, ca enumerare/ cumul/ listă de nume ale unor obiecte (în sensul cel mai larg al termenului) sau de predicate (în sensul logic și gramatical de attribute ale unui obiect).

c). Cea de a treia distincție, mai puțin categorică, privește *timpul verbal* utilizat și variază o dată cu realizarea descrierii în diverse limbi. În realizările moderne ale descrierii, timpul narației este unul dintre timpurile momentane ale perfectului (simplu sau compus), iar al descrierii – de obicei un timp continuu (prezentul ori imperfectul). Există însă și variații posibile: de exemplu, narația la prezent ori la imperfect (în majoritatea limbilor romanice), ca și descrierea fără restricție temporală.

2. În mod programatic, proza contemporană – încadrată, uneori abuziv, denumirii totalizatoare de „postmodernă” <sup>7</sup> – se orientează către anumite trăsături caracteristice în structura narației, în majoritate subsumate de-construcției textului narativ tradițional. (În ocurență, termenul *de-construcție* se referă exclusiv la utilizarea ori anularea indicilor care marchează coerența textuală și nu implică nici o considerație de ordin filozofic proprie curentului deconstructivist de sorginte post-structuralistă). Se distruge, astfel, linearitatea secvenței narrative; apar incertitudini, de asemenea programate, în ceea ce privește identitatea naratorului (în fragmente succesive din structura textului acesta putând varia), iar vocile se amestecă; se modifică succesiunea temporală, iar planurile actualității/trecutului narativ nu se mai separă cu precizie; în fine, focalizarea se deplasează în cursul povestirii fără indicații textuale precise, iar raportul dintre narația-

cadru și fragmentele narative incluse nu mai este riguros respectat, consecință parțială a modificărilor de mai sus.

Prin comparație, în aceeași categorie de texte auto-intitulate „postmoderne”, descrierea – unitate stilistică mai puțin complicată, dar supusă și ea unor reguli precise – se dovedește a fi un model mai bine fixat, nemodificat în procedeele sale esențiale, care rămân – în spațiul micro-textului descriptiv – aceleași: „lista” nominală enumerativă (însoțită de determinări), elipsa, prezența figurilor de stil care structurează unitar pasajul, focalizarea internă/subiectivă ori externă/obiectivă, subordonarea față de verbe diferite etc. etc.

Vom observa, însă, în literatura contemporană, și apariția unor modificări în structura și funcția descrierii. Se schimbă, mai întâi, în compoziția textului postmodern, ponderea și modalitatea de inserare a fragmentului descriptiv, ca și posibilitatea acestuia de a mai fi delimitat cu precizie în corpul narației. În al doilea rând, nu se mai poate vorbi despre descrierea modernă în aceiași termeni în care se trata, de exemplu, descrierea din secolul al XIX-lea sau din prima jumătate a secolului XX: în acea perioadă, pasajul descriptiv era riguros supus funcției sale de pauză și se situa de regulă în planul neutru/obiectiv al naratorului (autor ori, mai rar, personaj): apărea în deschiderea romanului / nuvelei atunci când era vorba de peisaj; întrerupea narația pentru introducerea portretului pe măsura apariției de noi caractere; cumula, eventual, o funcție simbolică, supradeterminată semantic, în momentul încare se realiza o suprapunere între descrierea de peisaj / de interior și un anumit personaj. Ceea ce se modifică în proza contemporană este mai ales perspectiva asupra descrierii, care devine profund subiectivă.

**3. Perspectiva subiectivă**, de obicei sub forma percepției directe și concrete a naturii, apăruse ca realitate textuală încă din romantism, unde se opunea percepției impersonale a artei clasicismului. Dar pentru generația prozatorilor contemporani subiectivarea descrierii este generală și programatic declarată: „*Căci nu descrii trecutul scriind despre lucruri vechi, ci aerul ceșos dintre tine și el. Felul în care înfășoară creierul meu de acum creierele mele de sub țestele tot mai mici, de os și cartilagii și pielea. Tensiunea și neînțelegerea dintre mintea mea de acum și cea de acum o clipă, și cea de acum zece ani. Interacțiunea lor, amestecul lor una în imageria și emoția alteia*” (Cărtărescu, *Orbitor*, 15).

Marca evidentă a acestei proclamate subiectivități o reprezintă, între altele, descrierea (auto)ironică și cea parodică<sup>8</sup>. M. Cărtărescu construiește o asemenea descriere-parodie la descrierea clasică, ale cărei trăsături le menține aproape abuziv: enumerare nominală, gruparea mai multor determinări (într-o a doua listă) pe lângă același determinat, frecvența figurilor (comparație și metaforă). Caracterul parodic apare, în exemplul de mai jos, în momentul când cititorul realizează că descrierea de peisaj (clasicul motiv „după furtună”) este redusă derizoriu la cadrul unei ferestre-tablou; spațiul exterior apare astfel limitat, naturalul se metamorfozează în obiect artificial, iar semantica descrierii se modifică.

(1). În astfel de minute furate somnului obligatoriu am contemplat odată cel mai frumos *peisaj* din lume. Era după o furtună de vară cu trăznete ramificându-se pe cerul brusc întunecat, atât de întunecat încât n-aș fi putut spune dacă în cameră sau afară era mai mult întuneric, cu o răbufnire de ploaie în care fiecare dintre rapidele șuvoaie paralele era înconjurat de un abur de stropi fini sărind leneș în toate părțile. Când ploaia a-nctat, între cerul negru și orașul ud și cenușiu s-a făcut deodată lumină. Era ca și când două palme ar fi protejat infinit de gingaș lumina

galbenă, proaspătă, transparentă, așezându-se pe suprafețe, vopsindu-le cu șofran și citron, dar mai ales aurind aerul, dându-i o strălucire de prismă de sticlă. Încet, norii s-au spart și alte dîre din același aur rarefiat, căzînd oblic, au interferat cu lumina inițială, făcînd-o și mai intensă, mai limpede și mai răcoroasă. Întins pe coline, cu turlele Mitropoliei ca de mercur, cu toate geamurile arzînd ca flacăra de sare, încolăcit de curcubeu, Bucureștiul era un rețablu pictat pe fereastra mea triplă, la pragul de jos al căreia abia ajungeam cu claviculele. (Cărtărescu, *Orbitor*, 14-15).

În seria de monologuri pe diverse voci – în stil direct – care alcătuiesc romanul lui B.Horasangian *Zăpada mieilor*, descrierea se descompune total; din modelul amintit dispăre continuitatea enumerativă, astfel încît fragmentul descriptiv nu este altceva decît o scurtă întrerupere, nemarcată decît tematic, în monologul narativ / adresativ, aceasta din urmă fiind la rîndul său întreruptă de scurte inserții narrative care trimit permanent la cadru, prin forme curente de actualizare orală (persoana I – *mi se pare mie*, adverbe de tipul *acum*, revenirea la SD – *cum să spun*).

(2). (...) iar eu, care voiam să dorm măcar cîteva ore, trebuia să-mi găsesc pînă la urmă **țara mea promisă** de nimeni, să pot face pe turistul fără prihană, mi-am luat într-un tîrziu – ori așa mi se pare mie acum – tot calabalîcul și m-am mutat ceva mai sus, cum să spun, unde plaja era ruptă de un mic golf, ca o acoladă, de parcă ar fi venit cineva și ar fi rupt cu două degete un colț din marginea lutoasă a țărmului dobrogean, malul aici era mai înalt, vegheat și de un rest de pădure, și poate chiar mi-a auzit cineva dorințele, cam așa îmi închipuisem eu un colțșor pentru cele cîteva zile de vacanță, nici că mai trebuia să caut altceva, iar după minime socoteli trebuia să nu fie prea departe de cherhana (...). (Horasangian, *Zăpada mieilor*, 29-30).

– În sfera descrierii subiective poate fi încadrată și o variantă marcată de actualizarea funcției fatice<sup>9</sup>. Atunci cînd apare în formă tradițională, acest tip descriptiv e introdus – în planul naratorului – prin verbe cu caracter adresativ, de obicei la persoana a II-a: *închipuiți-vă, încercați să înțelegeți, amintiți-vă* etc. În funcție de propria tehnică, fiecare dintre romanele / nuvelele analizate valorifică altfel în text funcția fatică, nu printr-o adresare directă, ci, de exemplu, prin dedublarea vocii ori prin asocierea lectorului în descriere. Astfel procedează Șt. Agopian, cu complicata sa formulă narativă din *Tobit* : în mijlocul fragmentului descriptiv apare notația *părînd că doarme sau se gîndește la ceva, nu știm la ce*, care antrenează lectorul devenit interlocutor în procesul povestirii, prin pluralul asociativ al persoanei I.

(3). În **cameră** ai loc să faci doi pași într-o parte și alți doi în cealaltă, restul locului e ocupat de un pat și de un scaun, în pat este Rafail, iar pe scaun, cu picioarele întinse, părînd că doarme sau că se gîndește la ceva, **nu știm la ce**, Tobit. O lumînare arde galben într-o farfurie așezată pe dușumea. De sub pat se zăresc cotoarele unor cărți groase și din ele iese o ploșniță și se îndreaptă agale spre trupul lui Rafail. (Agopian, *Tobit*, 33).

Descrierea fantastică / onirică este și ea – aproape definitivă – marcată de subiectivitate, în textul propriu-zis apărînd indici gramaticali (persoana I – *nu știu de ce*) ori sfere semantice bine determinate (portretul tematizat al diavolului, care figurează în text ca pantonim).

(4). Funigeii, la un cap cu mărunții pui de paing, umpluseră aerul de aur, se-mpleticeau prin cîrceii de viță, prin aracii grădinii și erau mînați apoi spre marginea satului, acolo unde bătrînul cimitir se însorea ca o broască rîioasă la ultimele zile ale lui Brumar. Acolo brațele crucilor îi opreau în număr atît de mare, încît curînd întregul cimitir era îmbrăcat în

dantelă de ață de mătase. Sub țărână, în căsuțele lor strâmte de brad, morții flămânziseră. (Cărtărescu, *Orbitor*, 41).

(5). **Cacodemonul** lui Cantemir avea un burduf cu vin negru din care am băut în tăcere, trecându-l de la unul la altul. Cu coada ochiului l-am cercetat furiș pe vecin. Avea fața ca o prună uscată, dar de altă culoare, ceva ca și cum ai amesteca galben de șofran cu ocru și cu puțin albastru de rufe. Tot timpul se uita cu un ochi la mine, pe celălalt și-l arunca în partea ailaltă, drept spre constelația Casiopeia care tocmai se ivise nepăsătoare pe cer. Hainele îi erau jerpelite și verzi, cacodemonii totdeauna au preferat culoarea verde, **nu știu de ce**, și avea niște unghii lungi, cam murdare și pe degete inele multe de cositor și alamă. Își scosese încălțărilor, botfori ordinari și i-am admirat multă vreme copitele. Coada, după cum am mai spus, și-o înfășurase în jurul trupului. (Agopian, *Manualul întâmplărilor*, 77-78).

**4. Descrierea tematizată.** Specifică pentru segmentul literar supus analizei este reducerea claselor „semantice” ale descrierii; dintre cele șapte tipuri stabilite de retorica lui Pierre Fontanier (*topografia* – descrierea unui loc, peisaj etc., *cronografia* – caracterizarea unei epoci, a unei perioade de timp ori a unui eveniment, *prosopografia* – descrierea calităților fizice ale unei persoane, *etopeea* – descriere de moravuri, *portretul* – reuniune a prosopografiei cu etopeea, îmbinare a trăsăturilor fizice cu cele morale, *paralela* – combinare între două descrieri, construite prin analogie ori prin opoziție pentru realizarea unei comparații între ele și *tabloul* – prezentare detaliată a unei acțiuni, a unui fenomen sau eveniment)<sup>10</sup>, rămân active descrierile de peisaj, de interior, tabloul și, într-o formă de obicei incompletă, redusă la aspectele fizice, portretul (la unii autori, cu predilecție clară pentru portretul fantastic, vezi exemple sub 3).

Trebuie să observăm că o descriere este aproape întotdeauna tematizată, din moment ce include în propriul său text un pantonim<sup>11</sup> și – impusă de el – o serie de termeni mai mult sau mai puțin înrudiți semantic. Când descrierea e mai amplă, însă, această concentrare în spațiul unui câmp semantic se relaxează, iar textul descriptiv poate fi mai greu rezumat / reconstituit. Ne referim, în câteva exemple, la descrierile concentrate pe un spațiu relativ restrâns, incontestabil limitate la o temă ușor de observat, numită ori nu în text. Unele portrete / descrieri fantastice de sub 3 se supun perfect regulii tematizării (de exemplu, descrierea arborescentă a demonului, descompusă tematic în proprietăți / aspecte, din nuvela lui Șt. Agopian, vezi ex.5)<sup>12</sup>.

-- *Topos* frecvent în toate perioadele și curente literare, descrierea tematizată **cu rezumat / globalizare finală** (printr-un termen totalizator ca *tot / totul, toate*) apare mai puțin în perioada contemporană: este o construcție riguroasă și ciclică prea puțin potrivită cu destructurarea programatică a postmodernilor, care se dovedesc prea puțin interesați de ea în afara intenției parodice. M. Cărtărescu, „campionul” descrierii între scriitorii analizați, o folosește în *Orbitor*; proporțional, însă, în ansamblul volumului, descrierea rezumativă se limitează, chiar la el, doar la câteva exemple.

(6). În spatele acestui prim rînd de clădiri se vedeau altele, acoperite de stele. Era o vilă masivă cu olane roșii, era și o casă roză ca un mic castel, erau blocuri scunde, împletite cu iederă, din perioada interbelică, ce-aveau ferestre rotunde și geamuri dreptunghiulare cu ornamente Jugendstil în casa scăriilor, și foisoare grotești deasupra. **Toate** pierdute prin frunzișul, acum negru, al plopilor și carpenilor, care mătură cerul adînc, din ce în ce mai întunecat către stele. (Cărtărescu, *Orbitor*, 11; vezi și p.13).

Nuvelele scurte ale lui Șt. Agopian sunt, paradoxal, cele mai reprezentative pentru utilizarea acestei forme, de obicei – scurtă inserție descriptivă într-o povestire de dimensiuni reduse ea însăși. Nu întotdeauna încheiată cu un totalizator pronominal ori adverbial, descrierea tematizată înscrie lista termenilor enumerați într-o sferă semantică identificabilă cu sau fără pantonim prezent.

(7). Și deasupra mea, peste câmpie, puzderia de stele mi s-a arătat blîndă și plină de un înțeles tainic și preafecit. După o vreme am adormit. Nu știu cît am dormit sau cît o fi fost ora cînd m-am trezit înfrigorat. O lună ca un vierme gras se ridicase peste cerul acelei nopți. Mi-era frig și sete. M-am sculat în capul oaselor și am privit. Era o noapte ca un os bine lustruit în care poposisem aiurea. Și iar, și iar, **totul** se făcu aidoma și trist și rece și nețarmurit, **nimic** nu era să mă îndemne. Undeva, pomi singuratici, prunii își scuturară rodul, vrură aceasta. (Agopian, *Manualul întîmplărilor*, 76-77; vezi și p. 7, 10, 29).

– Nu lipsește, în textele supuse analizei, nici **supra-semnificarea** descrierii. Anumite fragmente descriptive au – în ansamblul narației – o funcție indicială care le depășește sensul imediat, apropiindu-le de metonimie: ele există în text ca marcă asociativă a unei alte semnificații, de obicei mai largă<sup>13</sup>. Acest tip de descriere reprezintă o modalitate de focalizare asupra unor aspecte situate la un al doilea nivel de semnificare în text, apropiată ca valoare de simbol. Descrierea câmpului de mac în romanul lui M.Cărtărescu *Orbitor* este astfel construită: fragmentul introduce, metonimic, povestirea fantastică a migrației satului – oamenii vii, dar și morții – din sudul în nordul Dunării, narație onirică în care personajele se amestecă cu strigoii, casele cu mormintele, iar realitatea cu visul. Intrarea în această secțiune a cărții se face tocmai prin pasajul descriptiv amintit, câmpul de maci care va da naștere băuturii vrăjite.

(8). Au rămas boabele de mac, ușoare ca hîrtia, pe care Badislavii le-au semănat pe o fișie întregă de pămînt negru și untos, între postatele de dovlecei și de salată. În adîncul verii s-au deschis flori cu petalele vinete, vîrstate cu negru, ca niște limbi de spînzurați, pe tulpine cu frunze de un verde-albăstriu foarte palid, stropit cu var. Cînd petalele s-au scuturat și s-au făcut curînd una cu țărîna, au rămas măciuliile mustoase de lapte, emanînd o duhoare afît de dulce, că păsările nu treceau peste ogorul otrăvit, nici gîndacii și lăcustele nu se-ncumetau printre tulpinele pale. Curînd, măciuliile s-au făcut mari cît niște țeste de sugari, și semințele din ele au început să sune la scuturat. [...] În cîteva zile, laptele covăsise, se-ntărise ca brînză și apoi ca piatra. Părea o cretă săpunoasă alb-albăstrie, o crustă pe care tot muierile au pus-o-n piulițe și au fărîmat-o fin ca pulberea drumului. Au făcut colăcei și plăcinte turcești în care, între dulcețuri, miere și coji de naramză, au presărat **praful vrăjit**. (Cărtărescu, *Orbitor*, 40).

**5. Descriere și figură.** Frecvența figurilor semantice în descriere decurge, într-o anumită măsură, din funcția primordială a acestora în ansamblul textului: ea însăși formă de punere în paralel a cunoștințelor achiziționate cu o realitate nouă, descrierea procedează la apropierea fasciculelor de proprietăți distincte, mai ales prin intermediul comparației și al metaforei, dar și cu ajutorul negației ori al reformulării<sup>14</sup>.

Ceea ce frapează la toți scriitorii analizați este, dincolo de paralela inherentă, densitatea figurativă a descrierilor. Comparația, metafora, personificarea și sinestezia sunt figurile actualizate cel mai adesea; acestora li se adaugă, desigur, determinarea aproape obligatorie, cu sau fără valoare de epitet.

(9). Eram pe strada Domnița Ruxandra, acolo unde **o mică piațetă ca de vis se deschide**, mărginită de curți cu globuri colorate pe araci și de **un bloc aproape viu, galben și subțire ca o**

*lamă de brici*, cu o fișie verticală de sticlă mată deasupra intrării. Sticla ardea acum în amurg, iar în flacăra ei se răsuceau *lujerii art nouveau de fier forjat, negri și calzi ca noaptea*. Zăpada insolită piațeta cu o lumină albă venită de jos, ca de sub pământ, topită repede în rozul morbid al înserării. *Blocul tăcut, ca o lamă ruptă de cuțit înfiptă-n asfalt*, îmi dădea o stare de neliniște și leșin (Cărtărescu, *Orbitor*, 23).

Să se observe nu doar densitatea figurilor (metaforă, sinestezie), ci și faptul că fragmentul întreg se subordonează unei comparații inițiale – preluare poate nu total conștientă a unui vers de Federico Garcia Lorca -- (*o mică piațetă ca de vis se deschide*), descompusă apoi în elemente izolate (*bloc... ca o lamă de brici; lujerii... de fier forjat, negri și calzi ca noaptea; lună albă venită de jos, ca de sub pământ*; iar pentru simetrie, reluarea primei comparații prin parafrază: *blocul... ca o lamă ruptă de cuțit*).

La fel procedează Șt. Agopian în seria sa de nuvele din *Manualul întâmplărilor*, comparația rămânând și pentru el mijlocul ideal de încadrare figurativă a descrierii.

(10). Se înlumina încet în sîmbăta aceea a sfinților Evsignie, Nona și Fabie, *ca un tăiș știrb* rîcîind întunericul din jurul trupurilor noastre se arăta *ziua și nevolnică*. Clopotele bătură alene și *o pelliță de lumină ca o scufie* se așternu peste oraș. Strigoi, care or fi fost, dănțuiră pentru ultima oară, răsuflară cu îndoială din lumina lăptoasă și se așternură la drum. Un înger nevăzut ochilor lumii făcu repede ordine în grămada lor, împingîndu-i spre altă noapte și ei, jucăușii, se duseră nepăsători într-acolo. (Agopian, *Manualul întâmplărilor*, 35).

-- **Paralela**, ca formă descriptivă, se încadrează din punct de vedere figurativ comparației. Varianta a paralelei, descrierea oximoronică poate fi contrastantă spațial (prezentare a două obiecte/ personaje/ peisaje în opoziție sincronică) ori temporal (același obiect/ personaj/ peisaj descris în momente succesive). Ambele forme s-au fixat în literatura română încă din secolul al XIX-lea. Proza contemporană, mai puțin spectaculoasă sub raportul descrierii, nu folosește mult paralela. Totuși aceasta e favorizată de narațiunile memorialistice; vezi, de exemplu, descrierea oximoronică – între visul amintirii și realitatea prezentă – din romanul lui M.Cărtărescu *Orbitor* : comparație subordonată unui dublu pantonim inițial (*casa cea veche și dragă, uitată și reamintită atît de des, casa din mijlocul minții mele* se opune, detaliat pe măsură ce descrierea înaintează, casei reale din prezent – *curtea în formă de U mi s-a părut neașteptat de strîmtă*).

(11). *Casa cea veche și dragă, uitată și reamintită atît de des, casa din mijlocul minții mele*. Cînd am văzut *cu adevărat*, dincolo de grilajul strîmb de fier forjat, *curtea în formă de U, mi s-a părut neașteptat de strîmtă*. În amintiri, în vis și-n amintirile din vis era altfel, vastă și forfotitoare de lume. De fapt, n-avea mai mult de șase -- șapte metri lărgime. Jumătate din suprafața ei netedă și-nsorită era ocupată de un Mercedes albastru, de prin anii '70, lovit și reparat, arătînd jalnic. Tremuram de emoție privind ce nu crezusem că aveam să revăd vreodată. Clădirea care mărginea curtea era neunitară, de parcă cele trei construcții cu etaj ar fi fost înălțate în epoci diferite. Partea din dreapta, unde *locuise* Ma'am Catana și bătrînul, era un fel de casă de țară, spoită albastru, cu geamuri cu cercevele de lemn, cea din fund o casă negustorească, gălbuie, leproasă, cu galerie de lemn la etaj (acolo era vaporul, tot acolo *stătuseră* Elvira și Nenea Nicu Bă), galerie care, vopsită alb-murdar, se prelungea și pe latura stîngă a clădirii, sprijinind acoperișul cu niște stîlpi de lemn. Între stîlpi se zăreau ferestrele cu obloane de scînduri ultramarin. Obloanele erau *acum* smulse din balamale, geamurile sparte, unele zidite, altele acoperite cu ziare galbene de vreme. Jos, se deschidea în peretele spoit în alb o ușă grena, ușa

stacojie din coșmarele mele, prezentă ca un sigiliu de sînge *în tot ce am scris și în tot ce mintea mea a schițat* în după-amiezele fără somn. (Cărtărescu, *Orbitor*, 99-100).

Să se observe și sublinierea paralelei prin utilizarea timpurilor verbale trecute în mod diferit: planul „actualității” este redactat la un timp perfect (perfect compus: *am văzut, mi s-a părut*), iar cel al „trecutului” la imperfect și mai-mult-ca-perfect (*era, n-avea, mărginea, se prelungea, se zăreau, nu crezusem, locuise, stătuseră*).

**6. Descrierea de acțiuni/ narativizată.** Există un loc comun al tuturor studiilor consacrate statutului descrierii în ansamblul narativ: inserarea unui fragment descriptiv produce o scădere a vitezei narrative, descrierea constituind în principiu o pauză în secvența povestirii. În toate epocile literare, scriitorii au încercat să opună descrierii-pauză forme noi, care să atenueze, să oculteze ori să dinamizeze caracterul static al prototipului. A apărut astfel descrierea *dinamică*, ale cărei prime forme urcă pînă la poemele homerice, iar în literatura română pînă la cronicile din secolele XVII –XVIII.

Dinamizarea modelului s-a realizat întîi sub forma mai simplă a descrierii de operații succesive, utilizîndu-se verbe de mișcare / de acțiune în suite care apropiuau structura descrierii de secvențialitatea narativă. Textele analizate de noi prezintă și ele aceste forme ale descrierii narativizate. Interesant în „trucajul” descrierii de acțiuni e faptul că tabloul / obiectul / interiorul astfel prezentat este achiziționat treptat de lector, aproximativ asemănător modului în care cititorul ia cunoștință de suita evenimentelor în povestire. Apar astfel și ambiguitățile de interpretare, unele texte situîndu-se clar la limita descriptivului cu narativul.

(12): Banchetul pandidascalilor *începu* în jurul orei opt seara în saloanele Primăriei. Cineva *oprise* viscolul și piața cu fîntîni era acum luminată de mii de torțe. Himerele fîntînilor *începuseră un dans* grațios, spulberînd zăpada ca într-un joc de artificii și *cîntînd* un cîntec de slavă în cinstea pandidascalilor învingători. Sute de trăsuri multicolore îi *aduceau* pe pandidascali, de unde or fi vrut ei să fie pînă la începerea petrecerii, și îi *lăsau* în fața scărilor de marmură ale Primăriei, pe care doi servitori în livrele le *măturau* mereu de zăpada spulberată de roțile trăsurilor. O mulțime de cetățeni pașnici ai orașului *se îngrămădeau* curioși în piață și din cauza răsuflării lor fierbinți, zăpada *începu* într-o vreme *să se topească* și să se adune în mici băltoace argintii. Invitații *soseau* mereu și cînd *apărură* cacodemonii care conduseseră congresul, mulțimea îi recunoscă și *începu să strige* ura *și să aplaude*. Ei *își fluturară* cozile în semn de mulțumire, în timp ce oamenii cu ordinea le făceau loc să treacă, folosind pentru aceasta bîte scurte și noduroase. (Agopian, *Manualul întîmplărilor*, 89-90).

– Forme mai subtile de camuflare a statismului subordonează pasajele descriptive față de anumite verbe: *a vedea* (cu toate sinonimele sale – *a privi, a cerceta, a se uita* etc.), *a spune* și *a face*.

În cel mai frecvent tip, subordonarea față de *a vedea*, nu este vorba de descriere înțeleasă ca actualizare a unei realități „văzute” de naratorul / autor și nici de modul în care, de exemplu, Tudor Vianu izola descrierea sadoveniană – care uzează de notații auditive – în ansamblul prozei interbelice<sup>15</sup>. Dependența de care vorbim are în vedere faptul că fragmentul descriptiv se subordonează unor verbe din categoria celor de mai sus existente *în text*, al căror agent este fie naratorul (/autor) în proza memorialistică, fie un personaj / actor care privește un peisaj / tablou / obiect ori îl construiește pe măsură ce textul avansează. Ca și mai sus (vezi ex.12), descrierea se achiziționează pas cu pas, sub ochii lectorului, căpătînd o secvențialitate (sprijinită de verbele-predicate) apropiată de

aceea a narației. În acest mod, prezența autorului se estompează în text, rolul descriptorului fiind preluat de un personaj (de regulă, *același* în corpul unei nuvele/roman), ori – mai rar – de o voce greu identificabilă, care dublează perspectiva descriptorului, ambiguizînd-o. În textele contemporane analizate, aceste trucaje sunt destinate în ansamblu să motiveze pauza descriptivă<sup>16</sup>. Un asemenea artificiu de construcție a textului îl reprezintă *descrierile ambulatorii*<sup>17</sup>: personajul descriptor, aflat în mișcare, descrie în succesiune elementele discontinue ale peisajului ori tabloului explorat.

(13). Aveam vîrsta ei de atunci cînd am mers prima dată la Tîntava. Drumurile erau acoperite de zăpadă. În mijlocul satului ieșeau aburi de țuică de la bodegă. Țărani în surtuțe cafenii pătau zăpada din loc în loc. Dacă te apropiai de ei, miroseau a fum și a usturoi. *O luam* pe linia noastră și, după destul drum, *ajungeam* în fața casei lui tataie. *Deschideam* poarta văruiată și *intram* în băătăură, oprindu-ne între doi gutui. Ciinele negru ca un diavol clănțănea dement, *fugînd* în sus și-n jos pe lanțul lui, slab de i se vedeau coastele. Pentru atîta strofocare, primea-n fiecare chindie o mîină de coji de mămăligă. Tataie *ieșea* în prag, fără să arate bucurie, bătrîn și voinic, cu țepii bărbii albi, alb și pe capul aproape complet ras, doar cu o dungă de păr mai întunecat la mijloc. Casa *lumina* albă ca de coajă de ou pe flăcările amurgului. *Suiam* pe prispă și *intram* în tindă pe ușa poroasă și stacojie, cu geam împărțit în patru. *Străbăteam* tinda cu pămînt pe jos și cuptor văruiat, cu lucarne-n pereți, dînd în odaia cealaltă, și *intram* în camera mirosind a blană de oaie unde stătea peste zi. Singura lumină era flacăra purpurie (ce avea să vireze în galben peste un ceas) ce intra pe fereastra lovită de crengile părului și se reflecta-n oglinda agățată oblic sus, lîngă grinzi. Pe pereți, icoane stridente, de hîrtie ieftină, în rame negre: Sf. Gheorghe omorînd un balaur verde ca fierea, arhanghelul Mihail în armură medievală și cu un steag înfășurat pe lance, Dumnezeu însuși, în veșminte largi, galbene și albastre, ținînd deschisă o carte în care scria ceva cu litere roșii. [...] (Cărtărescu, *Orbitor*, p. 35-36; vezi și mai sus ex.12)

În fragmentul de narație memorialistică, să se observe secvența verbelor de mișcare (*o luam, ieșea, suiam, străbăteam, intram, urcasem, treceam* etc.) care domină descrierea intercalată; în descrierea fantastică din ex.12, dinamica tabloului banchetului rezulta din sensul secvențial al verbelor (*începu – începuse, aduceau, lăsau, se îngrămădeau, soseau, apărură, începu să strige* etc.). Narativitatea fragmentului este, însă, atenuată într-o oarecare măsură de verbele aflate la imperfect; sensul acestuia poate fi înțeles ca iterativ, dar nu se poate neglija nici faptul că imperfectul este timpul consacrat prin excelență descriptivului. Din suprapunerea celor două valori rezultă interpretarea pasajului ca descriptiv.

– Descrierea de tipul *a vedea* este atribuită de obicei unui actor care are posibilitatea să observe desfășurarea evenimentelor, notînd decorul-cadru al narației ori prezentînd personaje; nu numai observațiile vizuale intră în această categorie, ci și alte detalii senzoriale (auditive, olfactive, tactile ori gustative) care conlucrează la redarea tabloului<sup>18</sup>. Între artificiile curente ale unei astfel de dependențe figurează, în descrierea secolelor XIX-XX, peisajul privit printr-o fereastră abia deschisă (și eventual închisă la sfîrșitul pasajului), privirea în oglindă etc.

Proza postmodernă nu mai izează de aceste „pretexte”, subordonînd direct descrierea uni verb din seria *a vedea – a privi*. M. Cărtărescu folosește procedeul într-o nuvelă memorialistică, introducînd „lista” obiectelor prin verbul *a privi* și combinînd-o cu încheierea globalizantă (*tot acel spațiu*).

(14). (Mi-e frică. Acum câteva clipe stăteam pe canapea *privind* aiurea la toate acele icoane pe sticlă, unde predomină roșul aprins și azuriul, la clapele gălbui, lucioase, ale pianinei, la secretaire-ul cu ușile de lemn scorojit pe care e pictat un personaj trist, cu fața tuciuire, bizantină, înfășurat într-o amplă togă albastră căzînd în zeci de cute și ținînd în mîna o creangă înverzită; în spatele lui zarea violetă se întunecă și nori roșii se preling melancolici printre chiparoși. Dedesubt scrie cu litere aurii: AMOR OMNIA VINCIT. *Priveam tot acel spațiu* nesfîrșit de înalt, măsurat de draperiile bogate care acopereau geamul, și mă întrebam dacă...). (Cărtărescu, *Visul*, 41-42).

Pentru Șt. Agopian, în romanul *Tobit*, descrierile sunt aproape explicit simple paranteze în trama narativă. Poate de aceea, ca o manieră de detașare a autorului de text, pasajele descriptive se focalizează asupra personajului principal și se introduc prin verbul *a vedea* – *a privi*. Nu există în *Tobit* altfel de descrieri, iar cele astfel construite sunt reduse ca dimensiuni, ca și cum naratorul n-ar vrea să insiste asupra descrierii, de care se detașează, lăsînd-o în seama protagonistului, într-o clară formă de focalizare internă.

(15). Este ora șapte dimineața, ploaia a stat și o lumină albă ca argintul face să se întindă umbrele pe pămînt, o clipă. Cerul este ca o vată acum și jos. Chirurgul Heiler se simte bine, îi spune asta lui Tobit, *privesc* amîndoi rîul galben, tufișurile de pe mal, verzi-negre, nici un pom pînă departe, *cît vezi cu ochii*. Heiler se miră că nu *vede* oameni, este tocmai vremea forfotei țărănești, Tobit îi spune că oamenii au fugit, întîi de frica turcilor și apoi de a lor, a austrieilor. (Agopian, *Tobit*, 35).

(16). Panglica neagră pe care o purta peste orbita goală îi acoperea acum ochiul cel bun. O mută la locul ei și *văzu*. În cameră era dezordine, scaune răsturnate, pahare murdare, precum și sticle goale sau pe jumătate goale, sticla cu vin desfăcută, dar neîncepută încă, un pahar plin cu șampanie trezită și, alături de el, o pungă de piele ca un sîn dolofan. Avea o figură blajină, de pe care somnul și neîncrederea nu pleaseră încă. Aura care plutea veștedă prin aer îi înconjură capul, poposi acolo. Își turnă vin într-un pahar și bău cu sorbituri mici. (Agopian, *Tobit*, 69-70; vezi și p. 243-244).

Chiar portretul se supune la Șt. Agopian aceluiași procedeu de inserare.

(17). Intră în cameră, trase draperiile și lumina se revărsă peste el. Se așază într-un fotoliu, de acolo *privi*. Din consilierul Haan *se vedea* numai capul, un cap uriaș ca o bilă conținînd în ea o materie vîscoasă și palpitîndă într-un relief monstruos și prea puțin veșnic, creierul oricărui consilier cameral visînd ca o cloșcă bunăstarea Imperiului. Bila aceea se răsuci în căutarea unui loc mai puțin găunos în perna adunată pe părți și din cauza asta se trezi. (Agopian, *Tobit*, 71).

– Descrierea dependentă de verbul *dicendi* (*a spune, a vorbi, a povesti*) se plasează tot în perspectiva personajului / actor și apare de obicei într-o replică a acestuia (monolog reprodus în stil indirect ori în stil indirect liber). Vorbirea personajului își asumă inserarea descrierii, așa cum în exemplele precedente privirea lui avea acest rol, iar discursul se transformă în operație descriptivă. Ca și mai sus, este și aceasta o formă prin care naratorul / autor ezită să-și asume întreruperea-descriere, deplasînd-o cît mai natural către celălalt plan primar al narației – planul personajelor.

(18). Începea *să-mi povestească* despre o lume care pentru mine era firească, alăturată celei de aici și totuși inaccesibilă. *Vocea* lui Herman, egală și gravă, *era un tunel care ducea direct acolo*. Deodată tunelul se lărgea, făcea niște falduri cărnose și moi, și o lume orbitoare se arăta în fața noastră. Zeci de lune roșietice făceau să ardă apa plină de corăbii a unui golf vast, mărginit de dealuri pe care palate de cristal, pagode de beriliu, campanile de crisolit se cățărau pur și

simplic unele peste altele, ciucuri-ciucuri de arhitectură fabuloasă. Ne apropiam cu fregata noastră de țarm și debarcam pe treptele de marmură roză, strunjită în volute și contravolute, ale unei scări pornind chiar din valuri și urcând spre o fațadă grandioasă. Coloanele porticului erau poate de cincizeci de ori mai groase ca trupul meu. Statuile de sus, din arcadele înroșite de lună, simbolizau poate vicii sau virtuți. Ferestre oarbe, rotunde și dreptunghiulare, se profilau pe fațada translucidă și netedă ca oglinda. Intram în palatul de marmură, gol de orice mobilier, de orice tapiserii, de orice pictură și pînă la urmă, într-una dintre săli, pe un tron de marmură, găseam o față rasă în cap și cu toată țeasta împodobită cu tatuaje mirifice. Într-o altă seară, într-un alt palat și-ntr-o altă sală, în locul tronului am găsit, în centrul cavernei de marmură, o presă hidraulică dintre cele din atelierul mamei. (Cărtărescu, *Orbitor*, 76-77).

Strict încadrat semantic în sfera descrierii fantastice de interior, pasajul de mai sus se subordonează verbului *a povesti* (întărit de substantivul *vocea*), fiind redat în stilul indirect care reproduce o replică. (De altfel, fragmentul este remarcabil și printr-o altă raritate, *descrierea negativă: palatul... gol de orice mobilier, de orice tapiserii, de orice picturi*).

Focalizarea se complică atunci cînd replica reprodușă ia forma stilului indirect liber, preluînd o parte dintre trăsăturile replicii reale, în stil direct.

(19). Dar, înainte de acest capăt știut, este o dimineață din cerul căreia a nins din belșug și cu osîrdie și Tobit tatăl *le spune* celor doi că, dacă tot a nins, ar putea pleca în dimineața aceea, *nu mai are rost să aștepte*, fiindcă el nu crede în cuvintele pe care le-a auzit cîndva: *nu călca pe zăpada necălcată, ba chiar dimpotrivă, albul acela imaculat și pufos este un îndemn la călătorie, să poftescă să vadă*. Ei poftiră și *văzură* un alb întins peste lume, *afît cît puteai cuprinde cu ochii*. (Agopian, *Tobit*, 23).

Construcția romanului *Zăpada mieilor* al lui B.Horasangian alătură o serie de monologuri în stil direct (vorbire continuă). În acest context, pasajul descriptiv devine parte componentă a replicii monologate, ceea ce îi explică în parte dimensiunea redusă și caracterul deliberat discontinuu.

(20). [...] să și-o alcătuiască după vrerea inimii și imaginației, dar și a faptelor strecurate prin fisura trecutului, poftim.

Ploua în ziua aceea peste oraș, ploua cu stropi uriași, grei, acoperind străzile și întregul port cu o masă uriașă de apă ce năvălea, cu furie, dintr-un cer răzvrătit și complice la rău, de parcă marea s-ar fi supărat pe destinul ei etern și ar fi încercat, cu un ultim efort, un salt în necunoscut, un fel de „Ce-o fi, o fi!”, în disperare de cauză, neavînd la îndemînă o altă alternativă de ales, nu totdeauna mai rămîne timp și pentru opțiuni, ploua în continuu, cu nerăbdare și violență, ploua, valurile loveau țarmul și digurile portului, împrăștiind un zgomot sinistru, de moarte în mișcare, ce amplifică vuietul general, înfricoșînd oamenii, ei da, războiul ținîndu-i ascunși, fiecare pe unde nimerise, cum se-ntîmplă de obicei, cine s-ar fi așteptat la așa ceva după atîtea zile cu soare, leneșe, moi, lăbărțate peste același oraș ce primea cu resemnare și neputință furtuna dezlănțuită, ca o pedeapsă neașteptată, totul părea ciudat, nefiresc, absurd, inutil, se putea spune, [...] (Horasangian, *Zăpada mieilor*, 171; vezi și p.17).

Să se remarce faptul că în exemplul de mai sus verbul *dicendi* nu mai apare, modelul narativ al vorbirii continue fiind fixat de la primul paragraf al volumului și păstrat pînă la sfîrșitul acestuia.

– Specifică unui alt tip de descriere (romanele lui Jules Verne, de exemplu, ori proza SF), subordonarea față de verbul *a face*, care aduce în text „construirea” obiectului

sub ochii lectorului lipsește în proza românească postmodernă ori, cel puțin, în textele analizate de noi.

**7. Locul descrierii în ansamblul textului (narativ).** Descrierea cultivă, așa cum s-a observat <sup>19</sup>, o estetică a discontinuității: nomenclaturile care iau forma listelor, fragmentările și elipsele pe care ea le introduce în textul narației au ca efect descompunerea, fărâmițarea acestuia. Dotată cu o anumită autonomie, descrierea ca unitate stilistică se delimitează în ansamblul textului prin mărci specifice: blankul tipografic – dacă e inserată în corpul acestuia; schimbarea timpului verbal față de textul-cadru, de obicei către imperfect sau prezent; intervenția naratorului – care o poate anunța; formularea pantonimului etc. – toate conlucrează la interpretarea fragmentului descriptiv ca unitate independentă, identificată ca atare de lector <sup>20</sup>. Doar locul și ponderea acesteia diferă atât în cursul istoriei literare, cât și între scriitori.

Proza postmodernă prezintă situații variate din acest punct de vedere. Deschis – balzacian – cu o amplă descriere, romanul lui M.Cărtărescu se situează pe primul loc în ceea ce privește importanța și multitudinea modalităților de realizare a procedului. *Orbitor* inversează ponderea celor două tipare stilistice, narativ și descriptiv, romanul fiind paradoxal construit dintr-o secvență de descrieri, întrerupte de fragmente narative tot mai ample pe care evocarea unor locuri, peisaje, portrete i le impune naratorului-personaj. Descriptivul pare a domina ansamblul textual, cu atât mai mult cu cât există tendința de a amesteca cele două tipuri în realizările frecvente ale descrierii narativizate (vezi exemple *supra*). Situația reprezintă o excepție totală, căci *Visul*, culegerea de nuvele a aceluiași autor, se dovedește mult mai tradițională, menținând descrierea la statutul ei obișnuit de pauză narativă.

Șt. Agopian cultivă o descriere în alt mod specifică: rare și puțin întinse în romanul *Tobit* (unde autorul e preocupat mai ales de artificii narative, legate de tulburarea secvenței temporale, de focalizare și de vocea narativă), pasajele descriptive sunt introduse întotdeauna sub o focalizare internă. Din perspectiva protagonistului (marcată de verbele *a vedea* – *a privi*) se desfășoară întreg decorul povestirii picarești. Această modalitate de a eluda descrierea directă e concordantă cu ambiguitatea narativă practică în întreg textul, autorul evitând precizările privitoare la identitatea naratorului ori a personajelor. Nuvelele din *Manualul întâmplărilor* nu se mai supun acestei construcții: descrierea este aici amplă, fantastică, inclusă în povestiri scurte legate prin revenirea acelorași personaje, fără ca maniera ei de realizare să fie prea unitară.

B. Horasangian, în schimb, are o formulă extremă de descriere, rezultată din structura narativă adoptată: secvență de monologuri directe cu autori neidentificați (dar diferiți), romanul *Zăpada mieilor* pulverizează atât secvența narativă, cât și construcția descrierii. Aceasta din urmă ocupă spații restrânse în text, atomizează fraza prin numeroase elipse și repetiții (întrerupte de exclamații ori fragmente de stil direct) și se reduce practic la liste enumerative lipsite de verb. Ceea ce se modifică mai ales este caracterul închis al descrierii și ordinea frazelor, în deplină concordantă cu seria aproape nelimitată a elementelor orale, în vorbirea continuă pe care o cuprinde textul. Destructurarea e totală în acest roman, fie că se realizează prin anihilarea completă a planului narativ, fie prin discontinuitatea descrierii, care nu-și mai găsește nici locul, nici forma, într-un text monologat.

Trebuie să remarcăm, de asemenea, și faptul că descrierea însăși are tendința să se modifice, în varianta sa postmodernă, reducându-se la câte un singur procedeu de bază: nomenclatură propriu-zisă (enumerativă, dar fără determinări adjectivale); elipsă, mai ales în fragmentele introduse în replica unui personaj, unde se alătură altor elemente de expresie orală (vezi exemple *supra*).

În sfârșit, s-a putut observa și scăderea rolului ordinii spațiale – în principiu specifică descrierii: cu excepția formelor dinamice, secvența nu se ordonează, observarea obiectului nu se mai face într-o determinată succesiune, apar numeroase reluări, totul ajungând uneori pînă la descompunerea fragmentului descriptiv și, în cele din urmă, la izolarea imperfectă a acestuia în contextul narativ.

## NOTE :

- 1 A. J. Greimas, J. Courtès (1986), s.v.
- 2 Hamon (1993), p. 9-36, 85-126; Molino (1992), p.363-382.
- 3 Reis, Lopes (1998), s.v.
- 4 Vezi, de exemplu, unul dintre cele mai recente studii sintetice, Pellini (1998).
- 5 Hamon (1993); Adam, Petitjean, (1989), p. 3-24.
- 6 Vezi și Angela Bidu-Vrânceanu, Cristina Călărașu, Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, Mihaela Mancaș, Gabriela Pană Dindelegan (2001), s.v.
- 7 Urmărim diversele tipuri descriptive și locul lor în textul narativ la cîțiva scriitori contemporani, suficient de diferiți între ei pentru a oferi cel puțin o schiță de evoluție a descrierii, comparativ cu formele devenite „tradiționale” în proza românească. Trimiterile se fac la următoarele ediții: Mircea Cărtărescu, *Visul*, București, Cartea Românească, 1980; id., *Orbitor. Aripa stîngă*, București, Humanitas, 1996; ed. 2, 2002; Ștefan Agopian, *Tobit*, București, Eminescu, 1983; id., *Manualul întîmplărilor*, București, Humanitas, 1993; Bedros Horasangian, *Zăpada mieilor*, Cluj, Dacia, 1997.
- 8 Lafon (1982), p. 303-313.
- 9 Huenen, Perron (1985), p.75-90; Lafon (1982), ibid.
- 10 Fontanier (1968), p. 422-431.
- 11 Hamon (1993), p. 39-48.
- 12 Adam, Petitjean (1989), p.130-133.
- 13 Adam, Petitjean (1989), p. 47-63; Peronne-Moysès (1980), p. 305-323.
- 14 Adam, Petitjean (1989), p.128-130.
- 15 Vianu (1966), vol.II, p. 40-62.
- 16 Hamon (1993), p.172-202.
- 17 Hamon (1993), p. 175; termenul este preluat de Ph. Hamon de la Robert Ricatte, care îl aplicase stilului fraților Goncourt.
- 18 Adam, Petitjean (1989), p. 41-43.
- 19 Hamon (1993), p.168.
- 20 Hamon (1993), p.165.

## Bibliografie:

- ADAM, J.M. A. PETITJEAN, *Le texte descriptif. Poétique historique et linguistique textuelle*, Paris, Nathan, 1989.
- BIDU-VRÂNCEANU, ANGELA, CRISTINA CĂLĂRAȘU, LILIANA IONESCU-RUXĂNDOIU, MIHAELA MANCAȘ, GABRIELA PANĂ DINDELEGAN, *Dicționar de științe ale limbii*, București, Nemira, 2001.
- FONTANIER, PIERRE, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968.

- GREIMAS, A.J., J. COURTÈS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979; ed.2, vol. I-II, Paris, Hachette Université, 1986.
- HAMON, PHILIPPE, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.
- HUENEN, ROLAND, PAUL PERRON, *Balzac et la représentation*, „Poétique”, 61, 1985.
- LAFON, HENRI, *Sur la description dans le roman du XVIII-e siècle*, „Poétique”, 51, 1982.
- MOLINO, JEAN, *Logiques de la description*, „Poétique”, 91, 1992.
- PELLINI, PIERLUIGI, *La descrizione*, Roma-Bari, Laterza, 1998.
- PERONNE-MOYSÈS, LEYLA, *Balzac et les fleurs de l'écritoire*, „Poétique”, 43, 1980.
- REIS, C., ANA CRISTINA LOPES, *Dicionário de narratologia*, ed. 6, Coimbra, Livraria Almedina, 1998.
- VIANU, TUDOR, *Arta prozatorilor români*, Vol.I-II, București, EL, 1966.

### *Résumé*

Notre étude tente de définir d'un côté les traits distinctifs de la description littéraire et, de l'autre côté, les fonctions du fragment descriptif dans le texte narratif contemporain. Par comparaison à la situation-type de la description "classique" du XIX-e siècle, on établit les caractéristiques de la description contemporaine, à l'aide de quelques textes appartenant aux meilleurs prosateurs roumains post-modernes. Nous découvrons ainsi toute une "grammaire du texte descriptif", aux traits lexicaux, morpho-syntaxiques et figuratifs.