

# Relația emițător–receptor în nuvelistica românească prejunitistă

Alice BODOC\*

**Keywords:** *communication model; corpus analysis; sender-receiver relationship; Romanian short stories*

## 1. Preliminarii

Pentru orice scriitor, viața omului e parte din viața lumii sale, iar una dintre rațiunile esențiale ale literaturii este tocmai transpunerea în text a acestei vieți. Cu atât mai valabilă este această observație în cazul scriitorilor prejunitiști, care au trăit confruntarea dintre identitate și alteritate și au căutat mijloacele necesare pentru a face această experiență perceptibilă cititorilor care nu au încercat-o. Indiferent dacă cititorul este interpelat direct sau indirect de către autor, dacă este imaginat în timp ce acesta scrie opera sau în timpul lecturii cititorului, prefigurat în diverse identități, proza prejunitistă regizează o strânsă intimitate între cele două instanțe ale comunicării literare. Este adevărat că autorul deține un rol prioritar, el fiind cel care, prin estimările și selecțiile de adresare pe care le întreprinde, prin profilul tematic ales și prin tipul de discurs, prefigurează acomodarea așteptărilor cititorului. Acesta din urmă, la rândul său, se instalează în poziția de oaspete, de invitat, fără de care *petrecerea* nu poate începe. Rolul acestuia a fost surprins foarte sugestiv de Rimmon-Kenan (1976: 117): „Așa cum cititorul participă la producerea sensului textului, textul își modelează cititorul”. Papadima (1999: 214–215) completează această idee și discută despre „competența necesară cooperării textuale” a cititorului pe care textul îl „selectează” și îl „construiește” prin „codul lingvistic adoptat, prin stil, prin alegerea enciclopediei implicate sau prin semnele de gen”.

Elementele esențiale ale comunicării: emițător, receptor și situație de comunicare, exterioare textului, sunt estompate, dacă nu chiar suspendate, pentru a fi recompuse în interiorul acestuia. Textul literar își creează, prin urmare, propriul context comunicațional. În cazul narațiunii, semnul cel mai evident al acestei particularități îl reprezintă multiplicarea instanțelor de comunicare. Mai mult decât atât, interpretarea pragmatică a unui text literar trebuie să pornească de la ideea că literatura, ca act de comunicare, se individualizează prin modul aparte în care se constituie și funcționează relația emițător-receptor. Astfel, datorită condiției sale de comunicare scrisă, se pot distinge unele trăsături ale textului literar, trăsături surprinse

---

\* Universitatea „Transilvania” din Brașov, România (alice\_bodoc@unitbv.ro).

în mod relevant de Ionescu-Ruxăndoiu (1991: 31): „natura definitivă a formulărilor asupra cărora emițătorul nu poate reveni”, „univocitatea relației emițător-receptor, legată de distribuția fixă a celor două roluri” sau „distanța variabilă care îi separă în timp și spațiu – pe emițător și receptor”.

Din perspectivă intertextuală, nu putem să nu semnalăm numărul redus al studiilor românești despre pragmatica literară, în general, și despre cea a textelor prejunitiste, în special. Prin raportare la studii consacrate (Ionescu-Ruxăndoiu 1991, 1995 și Papadima 1999, printre alții), prezenta lucrare apare ca o încercare de continuare și de completare a cercetărilor realizate deja, aducând însă și câteva elemente de noutate. Ceea ce intenționez să analizez este tocmai relația dintre autor și cititor *via* textul prin care aceștia comunică. Astfel, o abordare pragmatică a acestui sistem complex – textul – poate porni de la bine-cunoscutul model funcțional al comunicării propus de Roman Jakobson (1964), pentru simplul motiv că acea clasificare oferită de lingvist este perfect extrapolabilă la toate modalitățile de comunicare, inclusiv la cea ficțională/narativă pe care o am în vedere. Din punct de vedere metodologic, voi utiliza studiul de caz, folosind componentele comunicării inventariate de Jakobson în celebra sa schemă (1964: 88) și investigând câteva nuvele românești din perioada 1830–1870 (numită, în general, perioada pașoptistă și postpașoptistă sau prejunitistă).

## 2. Circuitul autor-operă-public

### 2.1. Autorul: emițător de mesaje

Existența scriitorului ca producător de texte literare implică o dedublare reflexivă care îl transpune pe acesta în poziția propriului său cititor. Orice scriitor, pentru a crea o operă de valoare, trebuie să se pună în locul cititorilor săi, să-și cerceteze propria lucrare ca pe ceva nou pentru el, citit pentru întâia oară, la care nu e deloc părtaș și pe care autorul l-ar fi supus criticii sale. Emițătorul unui text nu se exprimă, ci se creează pe sine, scriind. Un anumit sentiment al despărțirii autorului de opera sa prinde contur chiar pe parcursul genezei operei și se cristalizează pe deplin odată cu încheierea acesteia. Este simțită în felul acesta o distanțare între scriitor și opera sa, dar și între scriitor și cititor, adică între cele două instanțe de comunicare. Aceasta se dezvoltă treptat datorită evoluției sistemelor de transmitere, intermediere și/sau prelucrare a textului literar. Instituționalizarea verigilor ce se interpun între autor și publicul său, sporirea însemnătății acestora (edituri, librării, diverse forme de prezentare și de comentare a cărții, învățământ, mediile capabile de transpunere a textului precum cinematografia, televiziunea etc.) concură, de asemenea, la înstrăinarea produsului beletristic de producătorul său.

Cu toate acestea, autorul se încapățânează să nu se lase anihilat. El dăinuie peste timp ca o entitate reală, ca o certitudine a veridicității și a validității textului său, împreună cu care formează un tot. Nici studiul literar nu se poate dispensa de noțiunea de „autor”, care rămâne relevantă prin raporturile pe care le întreține cu agenții enunțării narative, ca funcție semiotică, semnalizând opera ca totalitate a creației unui individ, ca valoare simbolică sau ca „personaj central al instituției literare” (Cornea

1994: 29). Autorul<sup>1</sup>, definit ca producător al unui „obiect” beletristic, este privat de o serie de posibilități de acțiune ce stau în mod normal la dispoziția emițătorului în comunicarea extraliterară. Explicațiile pe care acesta le poate furniza cu privire la intențiile sale, la înțelesul dorit al mesajului, își pierd poziția privilegiată sau chiar li se poate contesta întru totul relevanța. Se cunoaște prea bine opinia – tipic modernă – potrivit căreia autorul are dreptul să vorbească o singură dată, în operă, prin instanța discursivă pe care o instaurează din momentul enunțării primei fraze, pragul intrării în ficțiune.

Indiferent de numărul enunțurilor dintr-un text literar, se consideră că acestea sunt forme de manifestare ale unui emițător unic, instanța discursivă, care posedă o deosebită capacitate de automultiplicare. De fapt, instanța discursivă este singura care-l reprezintă pe cel ce povestește, aceea pe care autorul o investește cu dreptul de a spune „eu”. În același timp, aceasta este și prima instanță narativă, situată în universul de enunțare, în T0 ficțional și reperabilă în reprezentările universului enunțiativ. Există însă și alte instanțe narrative care completează uneori golurile diegetice prin întoarceri în timp. Multiplicitatea instanțelor narrative (polifonia vocilor) echivalează cu multiplicitatea perspectivelor asupra evenimentului narat. Toate aceste posibile instanțe narrative sunt coordonate de instanța discursivă care „girează” manipularea structurală a materialelor narrative: progresia evenimentelor, omogeneitatea diacronică, verosimilul spațio-temporal. Spre deosebire de alte texte aparținând unor stiluri funcționale aparte, în care autorul se distanțează tot mai mult de enunțurile sale, în textul literar, chiar și cel mai obiectiv autor își asumă implicit și integral enunțurile. În pofida aparențelor, personajele nu sunt autoarele enunțurilor/replicilor lor, ci ele sunt „manevrate” de către scriitor, exprimând intențiile acestuia, vădite sau oculte.

## **2.2. Cititorul: destinatarul mesajului literar**

La celălalt pol al relației comunicaționale se află cititorul (destinatarul) al cărui statut trebuie, de asemenea, analizat. El are, în esență, rolul receptorului din situațiile de comunicare obișnuite. Este însă un receptor privat de dreptul la replică, deși în permanență activ. În calitatea noastră de cititori, suntem conștienți de faptul că nu suntem destinatarii niciunui text beletristic, atâta vreme cât cărțile stau în raft și că fiecare devine unic adresant de îndată ce începe lectura. Lectura<sup>2</sup> este o făgăduință, un

---

<sup>1</sup> O distincție foarte importantă trebuie făcută în acest punct: „autor” și „narrator” se definesc pe coordonate diferite, drept cel care „produce un text” și, respectiv, cel care „comite un act de enunțare”. Pe primul îl percepem prin prisma rezultatului acțiunii sale, pe cel de-al doilea prin însăși acțiunea performată. Este adevărat că există și texte literare în care autorul și naratorul se confundă sau sunt reprezentați de aceeași persoană, lucru care simplifică oarecum analiza.

<sup>2</sup> Și aici trebuie avută în vedere o distincție referitoare la tipologia cititorului care pivotează în jurul a două noțiuni fundamentale: lectorul real /vs/ lectorul virtual. Primul reprezintă „cititorul în carne și oase”, ființa concretă care îndeplinește actul lecturii. Celălalt nu este decât un „om de hârtie”, un construct teoretic a cărui identitate se precizează prin recursul la înșeși textele beletristice. El există, așadar, ca entitate performată în cadrul „ofertei” textuale. Granița dintre cei doi devine labilă în momentul în care nu mai este urmărit cititorul ca individ, ci toți cititorii care formează publicul stratificat al unui text, al unei perioade literare. Cititorul „real” sau destinatarul textului are un rol activ, el fiind cel care trebuie să actualizeze lanțul de stratageme expresive reprezentat de text în suprafața sa lingvistică. Spațiile albe cu care acesta este întretesut, pauzele și omiterile intenționate ale autorului devin responsabilitatea cititorului din momentul în care acesta se angajează în lectură / în relația de comunicare. Un argument în favoarea

univers, fiindcă, citind un text, citim o lume, a altora și a noastră în același timp. Scriitorul apare în proza narativă în ipostaza unui creator de personaje, înzestrate cu toate atributele „umanității”, inclusiv cu un comportament verbal specific. Pornind de la tiparul lumii reale, autorul modelează o lume ficțională care imită fidel schimburile verbale curente, creând în acest fel o diversitate de situații de comunicare și de interlocutori ale căror caracteristici trebuie refăcute de cititor prin predicții, pe baza reperelor oferite de text (a deicticelor și a anaforicelor). Datorită diversității receptorilor literaturii, există unele diferențe în ceea ce privește capacitatea de a identifica astfel de „semnale” oferite de text pentru decodaj și aici avem în vedere deosebirile de ordin socio-cultural, etnic, psihic, ale vârstei, ale sexului etc., deosebiri care au repercursiuni importante în planul receptării. Privit din perspectivă pragmatică, cititorul este implicat în toate aspectele literaturii: caracterul ei mimetic, retoric și ludic. Mai întâi, el este co-participant la *mimesis*, reconstruind „lumea” imaginată de autor pe baza datelor oferite de text; în al doilea rând, cititorul reprezintă, de fapt, auditorul cărui îi este adresat discursul ficțional, dar nu are responsabilitățile care decurg în mod curent din actul receptării. De fapt, asumarea condiției de receptor al unui text literar trebuie privită ca o chestiune de opțiune personală. În acest fel se explică atenția acordată de scriitor cititorului său. Există întotdeauna în text un implicit proces de persuasiune în care autorul încearcă să-și convingă lectorul că întâmplările pe care le prezintă merită să fie povestite, merită atenția cititorului pentru că sunt neprevăzute, unice<sup>3</sup>.

### 2.3. Mesajul (opera): liant între emițător și receptor

Componentă esențială a schemei comunicării, mesajul funcționează ca un liant între emițător și receptor. „Partea autorului” și „partea cititorului” în „a da” și „a primi” se găsesc într-o permanentă dispută, textul literar pretându-se, din acest punct de vedere, paradoxului: cu cât unul dă mai mult, cu atât celălalt primește mai puțin. Tocmai din acest motiv devine din ce în ce mai relevantă pentru analiza pragmatică regia spunerilor și a tăcerilor. Orice text, oricât de simplu, este întretesut cu un „non-spūs” ce trebuie actualizat la nivelul conținutului. Pentru atingerea acestui obiectiv, un text are nevoie, mai mult decât orice alt mesaj, de acte de cooperare active și conștiente din partea cititorului. Descifrarea conținutului latent al unui mesaj nu poate fi întreprinsă fără a reconstitui legătura cu societatea pașoptistă ale cărei caracteristici principale sunt interiorizate, uneori involuntar, în operă.

---

acestei perspective îl aduce Umberto Eco (1991: 83): „Un text este un mecanism lenez, care trăiește din plusvaloarea de sens introdusă în el de destinatar. [...] Un text vrea ca cineva să-l ajute să funcționeze”.

<sup>3</sup> Trebuie adus în discuție și cititorul „implicit” sau „abstract”, despre care Lintvelt afirma că: „funcționează pe de o parte ca imagine a destinatarului presupus și postulat de opera literară, iar, pe de altă parte, ca imagine a receptorului ideal, capabil a-i concretiza sensul într-o lectură activă” (1994: 27). În calitatea sa de reflex al „normei interne” a textului sau de *summum* de „competență lectorială” (Cornea 1988: 67), cititorul implicit pare menit să întrupeze un standard. Imaginile autorului și ale cititorului trebuie analizate ca acoperind granița dintre lumea intratextuală și cea extratextuală. Aceste *dramatis personae* ale piesei reprezentate de text sunt, întâi de toate, moduri de acțiune, strategii scripturale și lectoriale, care implică cu necesitate agenți concreți, alegeri concrete, respingeri concrete. Ele se află în preajma Autorului Model și a Cititorului Model inventați de Umberto Eco nu pentru a revela vreo normativitate anume, ci ca *pattern*-uri de interacțiune umană (semiotică, verbală).

Spre deosebire de unii dintre predecesorii lor, pașoptiștii scriu din porunca propriei conștiințe, textele lor aspirând să devină instrumente ale voinței de umanizare; voința lor se îndreaptă spre un scop nobil, de cele mai multe ori mărturisit, de a întemeia un model uman pentru contemporani și urmași. De la Heliade-Rădulescu și Negruzzi până la Filimon și Bolintineanu, scriitorul român se străduiește să formeze, prin cuvinte, idei și convingeri morale și politice, naționale și umaniste. „Scriitorii începutului de drum”, cum îi numea Paul Cornea (1974), au fost puși în situația de a acomoda propriul lor orizont de formare culturală, cosmopolit și adesea rafinat, la o „piață de desfacere” drastic limitată prin numărul mic de cititori avizați, prin concurența producției „de import” și prin comandamentele de utilitate publică. Acest proces de acomodare se produce cu ajutorul selecției tematice, al opțiunilor stilistice, dar și prin intermediul strategiilor pragmatice, astfel încât încep să se diferențieze treptat particularitățile comunicării literare.

### 3. Relația emițător-receptor în texte prejunimiste – studiu de caz

Textele prejunimiste cuprind o multitudine de „semne” care pun în lumină relația dintre cei doi parteneri, oferind un model interactiv de funcționare a literaturii. Receptorul este adus deseori în texte prin anumite reprezentări ale publicului, prin persoana I plural inclusivă, prin întrebări directe sau retorice, negații sau pronume demonstrative care marchează consensualitatea. Analiza în structura de profunzime revelează existența unor pasaje care vorbesc despre cititor, dar și a unor fragmente care vorbesc către cititor sau pentru cititor. Aceasta înseamnă că receptorul apărea în textele prejunimiste ca o componentă tematică, ca personaj-cititor sau chiar ca o componentă pragmatică, vizându-l pe cel care se va întâmpla să parcurgă textul respectiv.

Dificultățile bunei funcționări a acestei relații vin din faptul că autorii și receptorii interacționează printr-un text scris. Acest lucru îi privează de o serie de posibilități de acțiune ce stau în mod normal la dispoziția emițătorului și a receptorului în comunicarea extraliterară. Astfel, am putea spune că textul literar este apt să instituie, *intra muros*, propriul său regim de comunicare, iar modul de a realiza acest lucru este unic și diferit de la o scriere la alta, de la un gen la altul, de la epocă la epocă. Din acest punct de vedere proza mijlocului de veac al XIX-lea este marcată de strategiile de simulare a comunicării *face-to-face* și de dorința construirii unui vast ‘colaj’ din materiale, precum: vecinătatea, prietenia, convivialitatea, căminul, salonul sau gazeta.

Acest proiect tacit în care se angajează autorul și cititorul din nuvelistica prejunimistă ne dă impresia unui spațiu consolidat și securizant al comunicării, în care ofertele de complicitate sunt vizibile, iar textele debordează de un familiarism agasant. Proza vremii este, așadar, comunicativă în exces, suprafețele textelor mișunând de indici pragmatici ai celor doi parteneri. Papadima numește acești indici „semne ale lui eu” și „semne ale lui tu”, explicând că primii reprezintă (conform lucrării lui Prince) „instanța naratorului, atitudinea lui, cunoașterea altor lumi decât cea narată sau interpretarea evenimentelor relatate și evaluarea importanței lor” (Papadima 1999: 226), adică tot ceea ce poate fi controlat și supus unei voințe concrete. Pe de altă parte, semnele lui ‘tu’ sunt indici substantivali și pronominali, la care se adaugă persoana

verbului, și anume: vocative precum „cititorule”, „iubiți lectori”, „amice”, dar și ocurențe în care termenul de „cititor” ocupă o poziție sintactică de subiect sau complement, având și un rol tematic de Agent, de Pacient sau de Beneficiar în comunicarea literară. Indicii verbali, cum ar fi: „observă”, „bagă de seamă”, „ia atitudine”, „amitește-ți” etc., transmit anumite îndemnuri explicite sau subînțelese și transformă cititorul într-un personaj al schimbului verbal literar. Toate aceste interpelări nominale sau verbale capătă, în condițiile imposibilității unui *feedback*, semnificația unor gesturi de curtoazie, pe care Ionescu-Ruxândoiu le numea „strategii ale politeții pozitive” și au rolul de a diminua distanța impusă între agenții comunicării de regimul scriptural al acesteia.

O primă lectură lineară este suficientă pentru a surprinde strigătul polifonic: „Fii cu mine!”, ce răzbate din proza prejunimistă. Metafora călătoriei împreună și cea a privirii împreună, cu un rol prominent în definirea contractului de lectură propriu epocii, solitudinea naratorului față de receptorul pe care „îl îndrumă” și căruia „îi arată”, paternalismul implicat în asumarea ipostazei de ghid, de călăuză, de către povestitor, veghea și sprijinul permanent acordate lectorului de-a lungul periplului său, toate acestea converg în realizarea și menținerea unui contact strâns între agenții de comunicare, în ultimă instanță, între autor și cititor.

Nu putem pierde din vedere un aspect foarte important în analiza pragmatică a textelor scrise, și anume genul căruia îi aparțin, întrucât acesta este principalul purtător al modului de enunțare și are o importanță decisivă în declanșarea procesului comprehensiunii. „Mod de scriitură” pentru autori, acesta constituie un „orizont de așteptare” pentru cititori. Uneori chiar secvența inițială indică tipul de discurs și rolul pragmatic pe care trebuie să-l asume cititorul; alteori, mărcile genului se revelează pe parcursul lecturii. În orice caz, cunoașterea genului permite formarea de expectații chiar după apariția primelor mărci, lectura desfășurându-se în continuare pe un teren jalonat. Orice locutor e în stare nu numai să producă și să recepteze texte, ci și să distingă diversele lor tipuri. Astfel, potrivit definiției, nuvela e o specie literară care nu îi pune, în general, probleme receptorului, procesul angajării în lectură și al fixării strategiei comprehensive decurgând relativ repede, uneori chiar automatizat. Un astfel de text este considerat relativ simplu, iar ezitățile și incertitudinile care survin sunt depășite fără dificultate. Toate aceste precizări ne vor ajuta să ilustrăm, pe baza unor exemple din proza narativă pașoptistă și postpașoptistă, felul în care se constituie și se dezvoltă relația emițător-receptor în condițiile în care relatarea ia forma speciei literare a nuvelei.

### 3.1. Nuvelele lui Costache Negruzzi

Un exemplu în acest sens îl constituie nuvelele lui Negruzzi, care, ca și scrisorile din ciclul *Negru pe alb*, „izvorăsc din ignorarea specificului prozei romantice din epoca Biedermeier” și în care „aspectul biografic și documentar e prezent” (Manolescu 1990: 194). Unul dintre cei mai în vârstă reprezentanți ai generației din prima jumătate a secolului al XIX-lea, C. Negruzzi este unul dintre scriitorii caracterizați de o mare varietate compozițională, varietate dată de multitudinea speciilor abordate. Scriitorul pașoptist este un fin cunoscător al psihologiei cititorului și se folosește de reținerea sau curiozitatea acestuia pentru a alege ce să omită sau ce să detalieze în textele sale. Ca orice prozator care se respectă

și care își respectă interlocutorul, Negruzzi nu lasă în suspensie curiozitatea cititorilor săi și nu uită să informeze asupra îndeplinirii misiunii ce-i revine. Astfel, descriindu-l pe Zimbolici, protagonistul nuvelei *Au mai pățit-o și alții*, naratorul remarcă: „Poate că cetitorii noștri vor să știe – pentru că se găsesc oameni curioși care vor să le știe pe toate – ce făcu el patruzeci de ani și se trezi așa târziu să se însoare?” (Negruzzi 1974: 48). În acest fel, naratorul-locutor convertește capriciile curiozității într-un antidot pentru reținerea sau lenea cititorului. La puțin timp după introducerea protagonistului în scenă și după anunțarea intrigii – „îi abătuse să se însoare” –, povestitorul îl transformă pe Zimbolici în prototip, deschizând o paranteză relevantă pentru cititor și pentru desfășurarea ulterioară a evenimentelor: „acei oameni din nenorocire rari, adevărați cameleoni ai societății, care-și prifac sufletul și portul după vreme și împrejurări” (Negruzzi 1974: 49).

Deși un text scurt, nuvela *Au mai pățit-o și alții* are o dinamică proprie, în care curiozitatea cititorului urcă și coboară neîncetat, schimbându-și obiectul în funcție de evoluția acțiunii. Finalul nuvelei poate oferi o rezolvare mulțumitoare sau nu a acestei curiozități. Astfel, făcând să piară zâmbetul lui Zimbolici, deznodământul cade în incertitudine, regizată după o formulă cronicărească: „Spun că coconul Andronache s-a închis în cabinetul său, unde...” (Negruzzi 1974: 53). Discutând această nuvelă, Papadima (1999: 238) remarcă finalul „cu ușile închise”, care „lasă soarta protagoniștilor în suspensie”. Negruzzi însuși notează: „Dacă cineva are curiozitatea să afle ce s-a mai urmat după cele arătate mai sus...”. Este interesant modul în care descifrarea unor personaje se realizează, în interiorul nuvelei, de alte personaje, prin intermediul lecturilor lor preferate. Astfel, Zefirița, Natalia și Adalgiza alcătuiesc, în ochii soților lor, un consorțiu al muzelor: prima se pricepe ca nimeni alta „să facă un solo la contrabanț”, a doua „e muzicantă din cap până în picioare”, iar cea de-a treia „e păgână ca Lord Byron și poetă ca George Sand” (Negruzzi 1974: 51).

Aceeași tehnică apare și în nuvela *O alergare de cai*, în care cititorul este avertizat din capul locului că amorul dintre Ipolit și Olga poartă însemnele sumbre ale misterului și ale fatalității. Prima apropiere între cei doi are loc fără ca măcar ei să se afle față în față, grație „tăblițelor” pe care enigmatică poloneză le uită în parc. Acestea conțin transcrieri în original din Rousseau, Petrarca și Schiller, determinând-o pe d-na B să afirme: „Nu sfătuiesc pe cine n-a citit acești autori să-i facă curte” (Negruzzi 1974: 32). Aceasta este numai o mică dovadă a faptului că *O alergare de cai* reprezintă una dintre prozele vremii în care tematizările lecturii, ca formă de intertextualitate, sunt explorate cu brio în susținerea dialogismului intern al narațiunii, angrenând stiluri, optici, atitudini și sisteme de valori concurente.

Manolescu (1990: 197) afirmă că „*O alergare de cai* este una dintre prozele cele mai izbutite ale lui Negruzzi, o bijuterie de precizie tehnică”. Pentru a fi cât mai credibil în fața cititorului său, dar și pentru a-i stârni curiozitatea, naratorul pregătește cu minuțiozitate o *mise-en-scene* în care se introduce cât se poate de subtil și pe el însuși:

Cât pentru străinul brunet, el părea că nu bagă de seamă că e lângă o frumusețe și nu se uita la scena conjugală, care urmare a lui dovedea sau că acea jună femeie îi era rudă, sau că inima lui era prinsă, sau că era un nesimțitor; pentru că dama [...] era atât de frumoasă, încât văzând-o cineva, trebuia, dacă nu s-ar fi înamorat, cel puțin să o privească ca pe un cap d-operă a naturii. Tânărul om smolit eram eu... (Negruzzi 1974: 27).

Se poate întâmpla ca itemii de sens, diseminați în secvența inițială, să nu permită cititorului construirea unui cadru semantic satisfăcător din prima sau a doua fază. Acesta trece atunci la fazele următoare în speranța că mărirea spațiului de referință va pune în lumină treptat centrul tematic de control. Distribuția gradată a informației intră în calculul autorului, fiind destinată să suscite curiozitatea și să-l determine pe cititor la o activitate cognitivă mai vie. Noi, cititorii, nu așteptăm niciodată ca o comunicare să se încheie pentru a decide ce trebuie să credem; dimpotrivă, începem să fabricăm ipoteze din chiar momentul declanșării fluxului verbal și continuăm a organiza și reorganiza semnificațiile, ambițioși și stimulați tocmai de ceea ce nu ni se spune, de ceea ce poate fi bănuț, dar nu e sigur.

Pe parcursul nuvelei, emițătorul apare într-o dublă ipostază: de receptor al unei intrigi erotice de un romantism melodramatic, dar și de narator-personaj al unei povești sentimentale care evoluează de la pasiunea ardentă și chinuitoare la „vindecarea” de ea prin voință și luciditate. Mai mult decât atât, opera este interesantă și prin faptul că, datorită tehnicii de bază a nuvelei, „povestirea în povestire”, se înregistrează pentru prima dată și trăsături formale ale acestui tip compozițional, dintre care una este „dialogul în dialog”. Cadrul inițial este constituit de dialogul dintre narator și d-na B, care relatează istoria Olgăi; în acest cadru se introduce dialogul, redat retrospectiv, dintre Ipolit și d-na B, personajul comun între cele două momente succesive ale narației. Un alt dialog care le depășește pe toate celelalte este cel dintre narator și cititor. Construcții precum: „cu toată plecăriunea rog doamnele care nu vor avea o talie frumoasă, să mă ierte dacă le prefer pe cele înalte și subțiri” (Negruzzi 1974: 31) reprezintă invocări ale cititorului și, totodată, semne ale grijii permanente față de destinatar. Instanța narativă își invită adesea destinatarul, prin formele de persoana a II-a imperativ, să evalueze faptele prezentate sau să completeze, prin predicție, golurile de informație: „Închipuiește-ți una din acele femei ce slujesc de îndreptare naturei pentru toate slutele ce a făcut din greșeală” (Negruzzi 1974: 35). Astfel de adresări dovedesc faptul că scriitorul urmărește să creeze impresia că semnificațiile textului nu sunt rezultatul unei recepții pasive, ci se constituie prin cooperare. Cu toate acestea, o serie de referiri directe la cititor trădează esența strategică a atitudinii adoptate de emițător. Spre exemplificare oferim o formulare oarecum parodică: „Copiez din albumul meu chiar spunerea doamnei B, încredințat fiind că cetitorul îmi va rămânea mulțămitor” (Negruzzi 1974: 35).

Având în vedere aspectele surprinse, putem conchide că Negruzzi este un fin „arhitect” al relației emițător-receptor și să afirmăm odată cu Mircea Zăciu:

Tratând materia nu neapărat în funcție de «modele», ci în sensul unor «topoi» aflați în circulație de la un cap la altul a literaturii europene a vremii, individualitatea operei negruzziene se eliberează treptat și trăiește în «lectura» noastră actuală prin calitățile sale autonome și originale (Zăciu 1975: 42, *apud*. Negruzzi 1977: 389).

### 3.2. Odobescu și nuvelele istorice

Avându-l drept model declarat pe C. Negruzzi, Alexandru Odobescu realizează două nuvele istorice deosebit de expresive: *Mihnea-Vodă cel Rău* și *Doamna Chiajna*. Ca și nuvelele negruzziene, nu există o corespondență între timpul evenimentului și cel al narațiunii, tehnică des uzitată în proza vremii. De aici și prezența unor spații și a

unor scene diferite care totuși nu determină o rupere a evenimentelor pe care cititorul le și anticipează. Tot astfel se explică și retrospectivile narrative cu caracter istoric.

În *Mihnea-Vodă cel Rău* avem de a face cu o cronică romanțată, plăcerea lectorului fiind procurată de stil, iar naratorul construind cu migală culoarea epocii. Această atracție spre reconstituire, spre refacere, este limpede chiar de la începutul nuvelei, unde este descrisă odaia armașului care trăgea să moară. Superioară ca narațiune este *Doamna Chiajna*, deși personajul nu este urmărit îndeaproape. Câteva aspecte referitoare la structura narativă din nuvelistica istorică odobesciană atrag atenția și ne determină să înțelegem atitudinea emițătorului în momentul scrierii față de receptorul operelor sale: preponderența stilului narativ indirect, dar și folosirea celui direct în discursul personajelor (v. Mancaș 1983: 86). Dialogul, deși prezent, nu are rolul pe care l-am remarcat în nuvelele lui Negruzzi, dar putem spune că dialogul și monologul sunt totuși folosite în tehnica narațiunii de către scriitor, în special în *Doamna Chiajna*. Acesta este un monolog de tip exterior, adică nu adresat sieși, ci unui alt personaj, poate chiar cititorului.

Sentimentul de ficțiune este atenuat prin apelul la unele procedee care creează impresia urmăririi pe viu a întâmplărilor. Unul dintre acestea este reprezentat de îndemnurile adresate de narator cititorului de a înregistra pe cale senzorială ceea ce i se înfățișează: „ochii ei albaștri clipiră sub lungele-i gene bălaie, și – vezi câtă e puterea tainică și neprevăzută a iubirii! – tânăra Domniță [...] nu se spăimântă zărind acum dinaintea-i un om ce învederat trebuia să-i fie de seama lor” (Odobescu 1972: 34). Același efect îl produc și formulările generalizante, cu pronume interogative sau nehotărâte: „Dar cine nu știe câte poate junețea și iubirea adunate la un loc” (Odobescu 1972: 52); „De auzise Chiajna ceea ce se vorbește, cine poate ști?” (Odobescu 1972: 61). Alături de eseul *Pseudo-kinegeticos*, nuvelele istorice reprezintă o ilustrare a faptului că în textele literare, unde se urmărește scoaterea din lectura pasivă și evitarea stereotipiilor, au loc manipulări subtile ale coerenței: se folosesc procedee de implicare, juxtapunere, contrapunctări tematice, strategii ale elidării și omisiunii – toate având drept scop să solicite capacitățile inferențiale ale cititorului.

### 3.3. *Duduca Mamuca* – B.P. Hasdeu

Această tehnică este folosită și de B.P. Hasdeu, care realizează în nuvela *Duduca Mamuca / Micuța* o narațiune înrudită îndeaproape cu structura comediei clasice de situație. Ceea ce se întâmplă în nuvelă are mai puțină importanță decât modul în care întâmplările sunt relatate. Scrisă la persoana I, derulându-se rapid, într-un climat de o exuberanță contagioasă, nuvela lui Hasdeu este deschisă la soluții interpretative multiple.

Scrisul este sincer și simplu, iar atitudinea, deși se vrea obiectivă, rămâne totuși vădit subiectivă, mai ales dacă avem în vedere numeroasele catalogări sau comentarii ale naratorului-locutor: „Intriga e legată de minune, parcă într-un roman dumasian. Sărmana leșcuță va juca rolul Micuței!” (Hasdeu 1989: 83). Vocea lui Ghiță Tăciune aparține, de fapt, tânărului Hasdeu, care surprinde aspecte ale mediului social în care și-a desăvârșit studiile juridice. În intenția de a sugera frivolitatea mediului în care evoluează eroii săi, naratorul intră câteodată în amănunte picante, cel puțin pentru mentalitatea cititorilor vremii. Referirile, aluziile, citatele, numele de autori și titluri puse pe tapet de naratorul hasdeian depășesc cu mult media obișnuită într-o bucată de

ficțiune și par să sugereze înnodarea unei afinități, realizarea unei apropieri între autor și cititor dincolo de text. Opera devine astfel un virtual bun comun al amândurora și un element ce intermediază negocierea relației emițător-receptor. Așa se explică îngemănarea aparent bizară a unor pasaje cu vădit caracter parantetic cu unele comentarii generalizante, mizând pe un repertoriu împărtășit al experienței lumești sau livrești.

Astfel, expunându-și planurile de seducție a Duducăi, Toderiță face recurs la „o observație filozofică foarte veche” – presupusă a fi cunoscută de orice cititor – privitoare la „patima femeilor pentru extremitățile bărbătești”. Scurta dizertație se încheie cu o trecere în registrul dialogic: „Voești oare, cititorule, ca să te iubească sexul, sau, cum ar zice d-l Cipar, sepsul frumos? o voești?” (Hasdeu 1989: 113–114). Este evidentă aluzia livrescă și totodată detașarea ostentativă cu care naratorul își privește eroii, detașare ce l-a determinat pe Paul Cornea să afirme în postfața volumului din 1989:

Autorul se îndârjește parcă să ne destrame iluziile: în viziunea lui demitizantă dragostea se reduce la fiziologie, femeia înseamnă sex, universitatea e o fabrică de pedanți, relațiile sociale sunt epidermice, vorbele mari deghizează calcule, interese, răfuieli, concurențe (Cornea 1989: 345).

Intenția instanței narative este de a declanșa cu ajutorul acestei viziuni crude și hedoniste asupra lumii o reacție salubră a cititorului, intenție, de altfel, declarată sub o formă glumeață în prefața adresată doamnelor și domnișoarelor în cea de-a doua versiune a nuvelei (*Micuța*):

Doamnelor și domnișoarelor! Fiindcă nu vă mai pot înșela eu, invidia și egoismul nu-mi permit a lăsa ca să vă înșele alții: așa dară m-am decis a vă închina o doftorie contra vicleniilor bărbătești! (Hasdeu 1989: 346).

Textul pune în lumină arta de prozator a lui Hasdeu, vocația clasică și viziunea lui realistă, un temperament exaltat de factură romantică, predispus exceselor.

### 3.4. *Balta Albă* – Vasile Alecsandri

Mai puțin discutată, dar destul de bogată în procedee ce pun în lumină relația emițător-receptor este nuvela *Balta Albă* a lui Vasile Alecsandri, încadrată în literatura memorialistică sau de călătorie. În această nuvelă, și în povestirea de călătorie în general, scriitorul-călător este producătorul poveștii, organizatorul ei și regizorul propriei persoane. Alecsandri introduce în text o instanță pe care o identifică cu sine însuși și care este narator, actor, experimentator și obiect de experiment, memorialistul faptelor și gesturilor sale, eroul propriei istorii într-un teatru străin, pe o scenă îndepărtată, însă actualizată prin povestire; el este martorul singular prin raportare la publicul considerat sedentar și, în cele din urmă, este povestitorul care își bucură sau surprinde publicul. Locutorul își interpelează cu multă deferență interlocutorii, oferindu-le dovezi, explicații sau îndemnându-i să repereze atât ceea ce se spune, cât și ceea ce rămâne trecut sub tăcere: „Închipuiți-vă, domnilor, poziția mea...” (Alecsandri 1975: 129), „Și spre dovadă vă rog, domnilor, să priviți sămnul roș care îmi decorează fruntea” (Alecsandri 1975: 133), „Și asta nu trebuie să vă mire, domnilor, dacă vă veți aduce aminte prin câte sămțiri deosebite și împotrivoare trecusem eu în vreme de câteva ceasuri. Giudecați chiar sânguri” (Alecsandri 1975: 134).

Deși destul de vizibil ancorată în realitate, *Balta Albă* este o povestire de călătorie care nu uită nimic din privilegiile ficțiunii: există anticipări, prolepse, reîntoarceri, analepse și chiar elipse; călătorul nu spune niciodată totul. Cititorul trebuie să ghicească, printre rânduri și blăncuri, rațiunile unei tăceri, ale unei accelerări într-un episod, ale unui entuziasm care se oprește într-un vid de cuvinte, ale unui deznăd care preferă să păstreze tăcerea. Atmosfera amicală în care francezul își istorisește peripețiile, ambientul casnic, intim, cu iz oriental, convivialitatea neprotocolară sunt propice șuetei, povestirii de dragul povestirii, îndepărtate de spiritul competiției verbale caracteristic pentru conversația salonardă. Toate acestea fac din nuvela *Balta Albă* o scriitură pasionată, mereu subiectivă, o confesiune de călătorie care se transformă într-o mărturisire a sensibilității lui Alecsandri și chiar a întregii generații pașoptiste și postpașoptiste.

#### 4. Concluzii

Lucrarea de față nu oferă soluții sau analize exhaustive, ci numai sugestii privind interpretarea literaturii ca act de comunicare. Am intenționat să nu mă limitez la simpla captare a ideilor și a argumentelor existente deja în literatura de specialitate, ci să le integrez într-un sistem propriu de interpretare. Funcționarea unei relații strânse între emițător și receptor a constituit, fără doar și poate o prioritate a scriitorilor prejunimiști, implicarea directă a cititorului reprezentând un procedeu important în structurarea textului narativ. Flatat, ironizat sau chiar înfruntat, lectorul este un agent al comunicării ce nu poate fi neglijat, întrucât existența lui face tranzacția literară posibilă și îi dă sens, implicându-l atât ca persoană socială, cât și ca ființă cu o individualitate specifică.

Perspectiva adoptată aici ne conduce la elaboarea unui număr de reflecții lingvistice care par esențiale. În primul rând, întrucât enunțurile ficționale reprezintă forme posibile, observabile și cu un sens, acestea trebuie considerate drept urme ale operațiilor enunțiative care revelează activitatea de limbaj ca pe oricare alt mod de enunțare. În al doilea rând, alegerea unui text scris ficțional demonstrează faptul că este imposibil să considerăm enunțul, ficțional sau nu, drept rezultatul transformării unei fraze dintr-o situație într-un enunț subiectiv: construcția valorilor referențiale face parte integrantă din enunțare. Diversitatea construcțiilor formale ale enunțării, posibilă doar în ficțiune, relevă posibilitatea limbii pe care activitatea dialogală intersubiectivă le-ar putea cunoaște cu dificultate: ceea ce nu s-ar putea admite, jenând sau blocând comunicarea, se poate manifesta aici fără piedici. Textul ficțional este, prin urmare, manifestarea singulară a anumitor proprietăți ale limbii, confirmând încă o dată ceea ce R. Barthes nota în *La Plaisir du Text* (1994: 57): „cartea face sensul, sensul face viața”.

## Bibliografie

### A. Surse

- Alecsandri 1975: Vasile Alecsandri, *Călătorii*, antologie, postfață și bibliografie de Teodor Vârgolici, București, Editura Minerva.
- Hasdeu 1989: Bogdan Petriceicu Hasdeu, *Scieri literare*, postfață și bibliografie de Paul Cornea, București, Editura Minerva.
- Negruzzi 1974: Constantin Negruzzi, *Opere*, vol. I, ediție critică, cu studiu introductiv, comentarii și variante de Liviu Leonte, București, Editura Minerva.
- Negruzzi 1977: Constantin Negruzzi, *Păcatele tinerețelor*, ediție îngrijită de L. Leonte, repere istorico-literare de Ruxandra Niculescu, București, Editura Minerva.
- Odobescu 1972: Alexandru Odobescu, *Pseudo-cynegeticos. Scene istorice din cronicile românești. Câțeva ore la Snagov*, ediție critică de Gheorghe Pienescu, cuvânt înainte de Constantin Măciucă, București, Editura Eminescu.

### B. Referințe

- Barthes 1994: Roland Barthes, *Plăcerea textului*, traducere din franceză de Marian Papahagi, postfață de Ion Pop, Cluj, Editura Echinox.
- Cornea 1974: Paul Cornea, *Oamenii începutului de drum. Studii și cercetări asupra epocii pașoptiste*, București, Editura Cartea Românească.
- Cornea 1988: Paul Cornea, *Introducere în teoria lecturii*, București, Editura Minerva.
- Cornea 1994: Paul Cornea, *Noțiunea de autor: statut și „mod de folosință”*, în „Limbă și literatură”, 1994, III–IV, p. 27–35.
- Cornea 1989: Paul Cornea, „Postfață”, în Bogdan Petriceicu Hasdeu, *Scieri literare*, postfață și bibliografie de Paul Cornea, București, Editura Minerva.
- Eco 1991: Umberto Eco, *Lector in fabula. Cooperarea interpretativă în textele narative*, traducere de Marina Spalas, București, Editura Univers.
- Ionescu-Ruxăndoiu 1991: Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, *Narațiune și dialog în proza românească. Elemente de pragmatică literară*, București, Editura Academiei Române.
- Ionescu-Ruxăndoiu 1995: Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, *Conversația: structuri și strategii. Sugestii pentru o pragmatică a românei vorbite*, București, Editura All.
- Jakobson 1964: Roman Jakobson, *Lingvistică și poetică. Aprecieri retrospective și considerații prospective*, traducere de Mihai Nasta, în *Probleme de stilistică. Culegere de articole*, București, Editura Științifică.
- Lintvelt 1994: Jaap Lintvelt, *Punctul de vedere*, traducere de Angela Martin, București, Editura Univers.
- Mancaș 1983: Mihaela Mancaș, *Limbajul artistic românesc în secolul al XIX-lea*, București, Editura Științifică și Enciclopedică.
- Manolescu 1990: Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, vol. I, București, Editura Minerva.
- Nord 2005: Christiane Nord, *Text analysis in translation*, Amsterdam-New York, Editions Rodopi.
- Papadima 1999: Liviu Papadima, *Literatură și comunicare. Relația autor-cititor în proza pașoptistă și postpașoptistă*, Iași, Editura Polirom.
- Rimmon-Kenan 1976: Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London / New York, Methuen.
- Zaciu 1975: Mircea Zaciu, *Un „independent”: Costache Negruzzi*, în *Lecturi și zile*, București, Editura Eminescu, p. 39–45.

## **The “Sender”–“Receiver” Relationship in the Romanian Short Stories of the 19<sup>th</sup> Century**

The starting point of the present article is the interpretation of the literary texts as acts of communication, a combination of verbal and non-verbal strategies that build a strong sender-receiver relationship. Based on Jakobson’s communication model (1964), the pragma-linguistic study of the short stories written by important Romanian authors of the 19<sup>th</sup> century (C. Negruzzi, Al. Odobescu, B.P. Hasdeu and V. Alecsandri) focuses on the prime factors of the communicative situation, namely the participants and the message. On the one hand, we are interested in the author/narrator’s intention, because this determines the strategies of text production, such as the subject matter, the stylistic devices or the non-verbal elements. On the other hand, we analyze the expectations of the addressee (a certain type of reader or the general public), as we consider “that the text as a communicative act is completed by the receiver” (Nord 2005: 18).