**Narator, naraţiune, perspectivă narativă**

Povestirea evenimentelor care compun scenariul epic/acţiunea nu se bazează pe principii arbitrare, ci implică o administrare precisă a unor repere prestabilite prin fantezie sau gândire din partea instanţei supreme a actului creaţiei artistice: **autorul.** Acesta creează propriul său univers ficţional stabilind riguros: *spaţiul* şi *timpul* epic, *personajul/personajele* (cu roluri precise în evoluţia narativă), *fabula* (evenimentele relatate), *subiectul/discursul* (dispunerea evenimentelor relatate într-o anumită ordine), *tema şi motivele* toposului proiectat (tema are caracter de generalitate şi îşi subordonează în mod particular unul sau mai multe motive). Îndepărtarea de la canonul primar al literaturii epice a condus în epoca modernă la o mare diversitate a naraţiunilor, fixând un nou concept operaţional al teoriei literare, ***limbajul artistic narativ*,** particularizat prin asumarea acestuia de către un autor, devenind amprenta stilului său. În situaţia de povestitor al faptelor, autorul nu reprezintă decât o ipostază creatoare, care nu se identifică celui care scrie propriu-zis. *Autorul are o existenţă istorică, este o fiinţă socială*, în timp ce eul creator reprezintă doar situaţia strictă a  celui care creează. ***Relaţia autorului cu personajele şi cu cititorul*** este, de asemenea, variată; uneori, în special în literatura romantică, autorul încearcă să comunice prin adresări directe (*iubite cititor*) sau printr-o deliberată implicare a cititorului (*dar, să ne întoarcem de unde am pornit*). Această subliniată încercare a autorului de a stabili o comunicare cu cititorul, ca de altfel toate procedeele narative prin care se deconspiră opinia autorului faţă de personaje, acţiune sau cititor poartă numele de *discurs retoric*.

**Autorul concret** este instanţa supremă a operei literare, cel care realizează şi îşi asumă deplin actul de creaţie, întreprinzând o administrare precisă a unor repere prestabilite prin fantezie sau gândire proprie. Existenţa lui este fixată într-o epocă istorică, iar biografia sa este independentă de lumea ficţională a naraţiunii prezentate. El dă identitate pe coperta cărţii artistului care mânuieşte arta limbajului, este semnatarul creaţiei, demiurgul universului ficţional creat. **Autorul abstract** a mai fost numit şi *autor implicat* (Wayne C. Booth, *Retorica romanului*), *autor-model* (Umberto Eco, *Şase plimbări prin pădurea narativă*), concretizându-se într-o imagine ideală a autorului concret.

Realismul, în special cel de tip balzacian, creează un autor discret. Literatura modernă, din a doua jumătate a secolului al XX-lea şi din perioada actuală, găseşte diverse modalităţi prin care vocea auctorială evadează din discurs spre acţiune, apărând ca personaj ori ca simplă instanţă care ordonează faptele la un moment dat. Geneza interioară o operei (*studiul genetic*) lămureşte, prin cercetarea autobiografiilor, a crezurilor artistice, a artelor poetice, impulsul de natură afectivă care a generat opera (ex. „*Mărturisirile”* lui L.Rebreanu revelează geneza romanului „*Pădurea Spânzuraţilor”* din tragedia fratelui său, Emil ; Ion Creangă scrie sub impulsul *dorului de Humuleşti* (Mircea Tomuş, „*Postfaţă la Ion Creangă . Amintiri din copilărie”*, Ed. Minerva, 1978 ) şi de copilărie etc. Teoria lui Jaap Lindtvelt face distincţie între instanţele comunicării literare de tip narativ, *autorul concret* (creatorul real al unei opere literare, o personalitate independentă de operă, cu o biografie proprie, trăind într-o anumită epocă istorică), şi *autorul abstract* (versiune a autorului concret, proiectată în operă, creator al lumii operei, care îşi revelează prezenţa – mai mult sau mai puţin discretă – în urma lecturii şi exprimă în mod indirect o anumită viziune asupra lumii, care se poate deduce din universul reprezentat). **Distincţia** dintre *autorul concret* şi *autorul abstract* se poate evidenţia la nivelul opţiunilor filozofice, ideologice, politice exprimate în opera literară, opţiuni care, nu o dată, se dovedesc diferite.

**Cititorul/cititorii** este/sunt destinatarul/destinatarii mesajului artistic. Pot fi numiţi *consumatori* ai produsului literar artistic, delimitându-se în *constanţi* şi *ocazionali*. Spre deosebire de comunicarea verbală orală care este *directă*, comunicarea literară este *mediată*  de text. Jaap Lindtvelt distinge şi la acest nivel *cititorul concret* de *cititorul abstract.*

**Cititorul concret** este o persoană reală, cu o existenţă independentă de cea a autorului, trăind într-o anumită epocă istorică – aceeaşi sau diferită de cea a autorului concret. Distanţa temporală dintre cele două instanţe poate genera dificultăţi în receptarea operei, date fiind modificările lingvistice şi de viziune care despart generaţiile. Este unul dintre motivele pentru care rămân în umbră romane ca „*Istoria ieroglifică”* a lui D. Cantemir şi chiar „*Ciocoii vechi şi noi* sau *Ce naşte din* *pisică şoareci mănâncă”* de N. Filimon.

**Cititorul abstract** este destinatarul pe care opera literară *îl presupune*, îl proiectează, îl conţine implicit. El este imaginea *cititorului ideal* pe care îl reclamă o operă literară, prezentat de Umberto Eco astfel: *Cititorul Model al unei povestiri nu este cititorul empiric. Cititorul empiric suntem noi, aceştia, eu, dumneavoastră, oricine altcineva, atunci când citim un text. Cititorul empiric poate citi în multe feluri şi nu există nici o lege care să-i impună cum anume să citească, pentru că adesea foloseşte textul ca pe un ambalaj pentru propriile sale pasiuni, care pot veni din interiorul textului sau pe care textul i le poate stârni în mod întâmplător...Acest tip de cititor al unei cărţi îl numesc eu cititor model –un cititor-tip pe care textul nu numai că îl prevede ca pe un colaborator, dar pe care şi caută să-l creeze. Dacă un text începe cu „A fost odată”, el lansează un semnal ce imediat îşi selecţionează propriu-i cititor model, care ar trebui să fie un copil sau cineva dispus să accepte o poveste ce trece dincolo de înţelesul obişnuit. (Opera deschisă,*1997*).* Umberto Eco poate fi considerat, în acest context, drept un *cititor avizat*, având o altă perspectivă asupra fenomenului literar, teoretizând din punctul de vedere al specialistului problema receptării operei literare, ceea ce îl distinge de consumatorii de literatură obişnuiţi.

Naratologia modernă vorbeşte şi despre o altă instanţă narativă, **naratarul**, *cititorul fictiv* căruia i se adresează naratorul pe parcursul discursului său narativ,instanţă receptivă a discursului epic ce ar putea recunoaşte în actul oferit de autor un act de comunicare specific. De aici rezultă raportarea textului la un model paradigmatic, la o suită de convenţii artistice fără de care actul de comunicare dintre instanţele narative nu poate fi realizat, deci posibil prin *relatare* şi *reprezentare.*

Clasificarea cititorilor vizează deopotrivă raportarea la alte elemente ale naraţiunii, precum determinarea istorică, ceea ce fixează o existenţă a acestuia concretă, indiferent dacă acesta este sau nu contemporan cu autorul concret. Cititorul este cel care receptează opera şi căruia i se adresează scriitorul. Pentru el este scrisă opera literară. El este instanţa care judecă şi care răspunde la emoţia artistică stocată în operă. În proza realistă, cititorul este aproape ignorat, iar în cea actuală provocat să ia parte la acţiune. Naratorul se adresează unui anumit tip de cititor sau chiar îi rezervă un loc în spaţiul operei.

Construcţia subiectului textului narativ se bazează pe un sistem care funcţionează datorită unui context, curent, epocă literară ca un factor de identitate, ca un ansamblu de particularităţi organizatorice, determinând efectul *creaţiei,* dar şi pe cel al *receptării*.

**Naratorul (**din fr. *narrateur*, lat. *narrator*- „*povestitor*"**)** este o instanţă intermediară între autor şi cel ce relatează suita evenimentelor. El îşi asumă *funcţia narativă* (numită şi *funcţie de reprezentare*), care se îmbină cu *funcţia de control* sau cu cea *de regie*, întrucât naratorul este capabil să citeze discursul personajelor în interiorul propriului său discurs, folosind verbele *dicendi* şi *satiendi* (*a zice* şi *a simţi*) şi utilizând indicaţiile scenice. Pe lângă funcţiile amintite, obligatorii, naratorul poate opta şi pentru *funcţia de interpretare*. **Naratorul nu se confundă cu autorul**, cel dintâi fiind adesea un personaj care apare în text şi care preia funcţia narativă (care poate fi *autorul însuşi, un personaj, o colectivitate* în numele căreia povesteşte cineva etc.).

**Perspectiva/viziunea narativă** reprezintă poziţia din care se produce enunţarea, ce fel de interpretare se oferă faptelor etc. Se află în raport de interdependenţă cu tipul naratorului şi cu felul naraţiunii, presupunând trei moduri de raportare la personaj:

* viziune *din interior*, când naratorul ştie totul despre personajul său şi poate oferi amănunte cititorului;
* viziune *împreună cu*, când naratorul ştie tot atât cât şi personajul său şi nu poate oferi amănunte cititorului;
* viziune *din exterior*, când naratorul este doar martor, ştie mai puţin decât personajul.

Primul tip de perspectivă narativă corespunde prozei secolului al XIX-lea, iar

celelalte două au fost şi sunt cultivate cu precădere de către proza modernă. S-a înregistrat în cadrul prozei moderne şi focalizarea multiplă, pluriperspectivismul, modalitate de potenţare a vocilor narative, a eului- narator, procedeul echivalând cu o combinare atentă a unor perspective convergente, complementare sau divergente, precum în romanul *Concert din muzică de Bach* de Hortensia Papadat-Bengescu sau în romanul *Patul lui Procust* de Camil Petrescu.

**TIMPUL**

Structurile narative creează diferenţe între ***discurs*** (povestirea care povesteşte) şi ***fabulă*** (povestirea povestită). **Timpul** *discursului* este narativ, aparţine autorului, naratorului sau personajelor care capătă funcţii narative, este o reprezentare diversificată şi pluridimensională clasificându-se ca *universal/cosmic, mitic, istoric, individual, psihologic, cronoliniar* sau *relativ*; evenimentele capătă contur prin *retrospectiva temporală, explorarea prezentului* şi/sau *prospectarea anticipativă* (cu funcţie predictivă), prin transgresare, a universului ficţional construit pe principiile verosimilităţii actului artistic. **Temporalitatea operei literare** **narative** vizează *ordinea succesivă a evenimentelor relatate* (istorie), dar şi *pseudotemporalitatea dispunerii acestora* (discurs); *durata/pseudodurata prezentării evenimentelor*; *frecvenţa evenimentelor prin raportare la istorie/discurs*.

Modelele temporale ale acţiunii clasifică desfăşurarea epică pe criterii:

* **cronologice:** episoadele au succesiune lineară, pe o axă temporală firească, funcţionând *tehnica înlănţuirii;* de exemplu, nuvela *Alexandru Lăpuşneanul* de Costache Negruzzi;
* **sincronice:** episoadele surprind acţiuni desfăşurate simultan, în planuri narative distincte, prin *tehnica alternanţei;* de exemplu, romanele Hortensiei Papadat-Bengescu;
* **paralele/contrapunctice**: episoadele dintr-un plan narativ sunt dublate de cele create prin alte acţiuni sau în cadrul altor planuri narative, aplicându-se *tehnica alternanţei* prin care devine posibilă dezvoltarea a cel puţin două intrigi care fuzionează la un anumit moment dat, *tehnica anacroniei* care implică amânarea, întârzierea (*analepsă*) sau anticiparea (*prolepsă*), acestea realizându-se prin *colaj*; de exemplu, ca în romanul „*Ion”* al lui Liviu Rebreanu în care prin tehnica antitetică a contrapunctului ies în evidenţă tipologii umane ţărăneşti, dar şi cele ale intelectualităţii rurale din Pripas;
* **discontinue:** implică secvenţial *principiul memoriei afective, involuntare*, fluxul conştiinţei, în creaţii epice cu caracter subiectiv şi funcţionează astfel *tehnica flash-back-ului, a introspecţiei* ocazionate de anumite elemente reale ale unui alt timp, distinct de cel al evocării, *tehnica decupajului, a juxtapunerii* unor episoade ce creează conexiune între trecut şi prezent; de exemplu, ca în romanul „*Patul lui Procust*” de Camil Petrescu.

**Mario Vargas Llosa, *Scrisori către un tânăr romancier***

Naratorul. Spaţiul

*Dragă prietene,*

Mă bucur că mă îmbii să vorbesc de structura romanului, artizanatul sau meşteşugul acesta care susţine ca un tot armonios şi viu ficţiu­nile ce ne încîntă şi a căror putere de convingere este atît de mare încît ni se par suverane: de sine stătă­toare, autogenerate, autosuficiente. Însă ştim deja că aşa par numai. În fond, ele nu sînt aşa, ci au re­uşit să ne contagieze cu iluzia asta, graţie vrăjii cu­prinse în scriitura lor şi priceperii cu care au fost construite. Am vorbit deja de stilul narativ. Acum va trebui să ne ocupăm de tot ceea ce priveşte or­ganizarea materialelor care formează un roman, de tehnicile puse în joc de un romancier pentru a-şi dota ficţiunile cu putere persuasivă.

Varietatea problemelor sau provocărilor cărora trebuie să le facă faţă cel ce se încumetă să scrie o istorie poate fi grupată în patru mari grupe, după cum se referă la:

a) povestitor,

b) spaţiu,

c) timp,

d) nivelul de realitate.

Adică, la cel ce povesteşte istoria şi la cele trei puncte de vedere care apar în orice roman întrepă­trunse intim şi de a căror alegere şi folosire depin­de, la fel ca de eficacitatea stilului, ca o ficţiune să ne poată surprinde, emoţiona, exalta ori plictisi.

Mi-ar plăcea să vorbim azi de narator, persona­jul cel mai important al tuturor romanelor (fără nici o excepţie) şi de care, sub un anumit aspect, depind toate celelalte personaje. Însă, înainte de orice, este necesar să clarificăm o neînţelegere foarte răspândită, care constă în a-l identifica pe narator, pe cel ce povesteşte istoria, cu autorul, cu cel care o scrie. Iată o eroare extrem de gravă, comisă până şi de mulţi romancieri care, hotărând să-şi aştearnă isto­riile la persoana întâi şi folosindu-se deliberat de pro­pria lor biografie ca temă, cred că ei sunt naratorii ficţiunilor lor. Se înşală. Un povestitor (narator) este o fiinţă făcută din cuvinte, nu din carne şi oase aşa cum sunt autorii: el trăieşte numai şi numai în funcţie de ro­manul povestit şi doar pe durata narării lui (hota­rele ficţiunii sunt cele ale fiinţării sale), pe când autorul are o viaţă mai bogată şi mai diversă, ce pre­cedă scrisul la romanul acela şi se continuă după, şi care nici măcar atâta timp cât lucrează la text nu e absorbită pe deplin de el.

Povestitorul este întotdeauna un personaj in­ventat, o fiinţă fictivă, precum celelalte, cele „poves­tite", dar mai important decât ele, pentru că de felul cum acţionează — arătându-se sau ascunzându-se, zăbovind ori precipitându-se, mergând de-a dreptul sau dând târcoale, fiind limbut ori sobru, ju­căuş sau serios — depinde ca ele să ne convingă ori ba de adevărul lor, să ne pară reale sau doar cari­caturale. Conduita naratorului este hotărâtoare pen­tru coerenţa internă a unei istorii, care, la rându-i, e factorul esenţial al puterii ei de convingere.

Prima problemă pe care trebuie s-o rezolve au­torul unui roman este următoarea: „Cine va relata istoria?" Posibilităţile par nenumărate, dar, în ge­neral, se reduc cu adevărat doar la trei opţiuni: un narator-personaj, un narator omniscient exterior şi străin de istoria povestită, sau un narator ambiguu despre care nu ştim prea bine dacă relatează din-lăuntrul ori din afara lumii descrise. Primele două tipuri de povestitor sînt cele cu o tradiţie mai ve­che şi mai verificată; ultimul, în schimb, de sorginte foarte recentă, este un produs al romanului modern. Pentru a ne da seama care a fost alegerea auto­rului, este suficient să verificăm ce persoană grama­ticală povesteşte ficţiunea: un *el,* un *eu* sau un *tu.* Persoana gramaticală dinspre care vorbeşte narato­rul ne dă de ştire care e situaţia lui faţă de spaţiul unde se desfăşoară acţiunea pe care ne-o prezintă. Dacă o face dinspre un *eu* (sau un *noi, caz* rar dar nu imposibil, aminteşte-ţi de *Citadelle - Citadela* — de Antoine de Saint-Exupery sau de multe pasaje din *The Grapes of Wrath* — *Fructele mîniei* — de John Steinbeck), se află în acel spaţiu, alternînd cu per­sonajele istoriei. Dacă o face dinspre persoana a treia, un *el,* se află în afara spaţiului povestit şi este, aşa cum se întâmplă în atâtea romane clasice, un narator-omniscient, care îl imită pe Dumnezeu Tatăl cel atotputernic, fiindcă vede totul, infinitul mare şi cel mic al lumii povestite, şi ştie totul, însă nu face parte din lumea aceea, pe care ne-o prezintă din exterior, din perspectiva privirii sale plutind pe deasupra. Şi atunci, oare în ce parte a spaţiului se găseşte naratorul care povesteşte dinspre a doua persoană gramaticală, un *tu,* aşa cum se întîmplă, de pildă, în *L'emploi du temps (Orar riguros)* de Michel Butor, *în Aura* de Carlos Fuentes, *în. Juan sin tierra (Juan cel fără ţară)* de Juan Goytisolo, în *Cinco horas con Ma­rio (Cinci ore cu Mario)* de Miguel Delibes sau în multe capitole din *Galindez* de Manuel Vazquez Montalbân? N-o putem şti dinainte, doar din per­spectiva acestei a doua persoane gramaticale în care s-a instalat, fiindcă acel *tu* ar putea fi al unui autor-omniscient, exterior lumii narate, care dă or­dine imperative, impunînd să se întîmple cele po­vestite, ceva ce se petrece astfel numai graţie voinţei lui nestrămutate şi deplinelor lui puteri nelimitate, de care dispune acest imitator al Demiurgului. Însă la fel de bine s-ar putea ca acest povestitor să fie o conştiinţă care se dedublează şi îşi vorbeşte sieşi prin subterfugiul lui *tu,* un narator-personaj cam schi­zofrenic, implicat în acţiune dar care îşi ascunde identitatea în ochii cititorului (ba uneori în propriii ochi) prin complicaţia asta a dedublării. In roma­nele povestite de un narator care vorbeşte dinspre persoana a doua nu poţi şti cu adevărat care e si­tuaţia, decît atunci cînd ea se lasă dedusă din evi­denţele interne ale respectivei ficţiuni.

Vom numi *punct de vedere* spaţial relaţia aceasta care există în toate romanele, între spaţiul ocupat de narator şi cel povestit, şi vom spune că el este determinat de persoana gramaticală dinspre care se vorbeşte. Posibilităţile sînt acestea trei:

a) un narator-personaj, care narează dinspre per­soana întîi gramaticală, punct de vedere în care spa­ţiul povestitorului şi cel narat se confundă;

b) un narator atotştiutor, care narează dinspre persoana a treia gramaticală şi ocupă un spaţiu distinct şi independent de cel unde se întîmplă cele povestite;

c) un narator ambiguu, pitit în spatele unei per­soane a doua gramaticale, un *tu* care poate fi vocea unui povestitor omniscient şi atotputernic care, din afara spaţiului narat, ordonă imperativ să se întîm­ple cele povestite, sau vocea unui narator-personaj, implicat în acţiune, care, din timiditate, dibăcie, schi­zofrenie sau pur capriciu, se dedublează şi îşi vor­beşte sieşi, adresîndu-se şi cititorului.

Cred că, schematizând totul aşa cum am făcut-o mai sus, *punctul de vedere* spaţial ţi se pare foarte lim­pede, ceva ce se poate identifica din prima ochire aruncată peste frazele de început ale unui roman. Dar asta se întâmplă numai dacă ne mulţumim cu generalizarea abstractă; când ne apropiem de par­tea concretă, de cazurile particulare, vedem că în acea schemă îşi fac loc variante multiple, ceea ce face ca fiecare autor, după ce şi-a ales punctul de vedere spaţial ca să-şi povestească istoria, dispune de o am­plă gamă de inovaţii, de o vastă marjă de nuanţări, adică de originalitate şi libertate.

Îţi aminteşti cum începe *Don Quijote?* Negreşit că da, fiindcă avem de-a face cu unul din cele mai me­morabile debuturi de roman din cîte există: „într-un sătuc din La Mancha, de-al cărui nume nu ţin *să-mi aduc aminte..."* (varianta Ion Frunzetti, 1965 — *n.t).* Luîndu-ne după clasificarea dinainte, nu avem nici o îndoială: naratorul romanului este instalat în per­soana întîi, vorbeşte dinspre un *eu,* prin urmare e un narator-personaj al cărui spaţiu e acelaşi cu al istoriei. Totuşi, degrabă descoperim că, deşi auto­rul nostru se interpune din cînd în cînd ca în pri­ma frază şi ne vorbeşte dinspre acel *eu,* nu e vorba cîtuşi de puţin de un narator-personaj, ci de un na-rator-atotştiutor, tipicul povestitor concurent al lui Dumnezeu, care, dintr-o învăluitoare perspectivă exterioară, ne povesteşte acţiunea ca şi cînd ar fa­ce-o de din afară, dinspre un *el.* De fapt, narează din­spre un el, cu micile excepţii cînd, ca la început, *se mută* la persoana întîi şi i se arată cititorului, rela-tînd dinspre un *eu* exhibiţionist care abate atenţia (căci prezenţa lui subită într-o istorie din care nu face parte este un spectacol gratuit care îl distrage pe ci­titor de la cele întîmplate acolo). Aceste mutaţii sau salturi în punctul de vedere spaţial — de la un eu la un el, de la un narator omniscient la un nara­tor-personaj, sau viceversa — tulbură perspectiva, distanţa celor povestite, şi pot fi justificate ori nu. Iar dacă nu sînt, dacă aceste schimbări de perspec­tivă spaţială nu-s decît fanfaronade gratuite ale omnipotenţei naratorului, atunci nepotrivirea pe care o introduc conspiră împotriva iluziei, slăbind puterile de convingere ale istoriei.

Dar, totodată, ne dau o idee despre bogăţia pale­tei de care dispune un povestitor şi despre *mutaţi­ile* pe care acesta le poate provoca, modificînd cu salturile astea de la o persoană gramaticală la alta perspectiva de desfăşurare a acţiunii.

Să observăm cîteva cazuri interesante de multi-funcţionalitate a acestor *salturi* sau *mutaţii* spaţiale ale autorului. Precis că îţi aminteşti începutul lui *Moby Dick,* iarăşi unul dintre cele mai tulburătoare din proza universală: *„Caii me Ishmael"* („Numiţi-mă Ishmael", în varianta lui Şerban Andronescu, 1962 şi 1993. Vargas Llosa dă aici varianta spaniolă, care sună astfel: *Să zicem că mă cheamă Ismael.* — *n.t.)* Extra­ordinar început, aşa-i? Cu doar trei cuvinte engle­zeşti, Melville reuşeşte să ne provoace o nemaipo­menită curiozitate faţă de acest narator-personaj a cărui identitate ne rămîne necunoscută, fiindcă nici măcar n-avem certitudinea că s-ar numi Ishmael. Punctul de vedere spaţial este foarte bine definit, de­sigur. Ishmael vorbeşte dinspre persoana întîi, e un personaj printre toate celelalte ale istoriei, deşi nu cel mai important — acela fiind fanaticul şi ilumi­natul căpitan Ahab, de nu cumva este inamica lui, acea absenţă atît de obsesivă şi de prezentă care e balena albă pe care o urmăreşte pe toate mările glo­bului —, totuşi un martor care a participat la o mare parte a aventurilor povestite (pe celelalte le ştie din auzite şi le retransmite cititorului). Acest punct de vedere este riguros respectat de autor de-a lungul istoriei, însă numai pînă la episodul final. Pînă atunci, coerenţa punctului de vedere spaţial este ab­solută, fiindcă Ishmael nu povesteşte (nu ştie) decît cele cunoscute de el prin propria-i experienţă de personaj implicat în istorie, ceea ce sporeşte puterea de persuasiune a romanului. Numai că în final, cum poate mai ţii minte, are loc acea teribilă hecatom­bă, în cursul căreia monstruoasa făptură marină îi nimiceşte pe căpitanul Ahab şi pe toţi marinarii de pe vasul său *Pequod.* Strict obiectiv vorbind, şi în nu­mele acelei coerenţe interne a povestirii, concluzia logică ar fi că şi Ishmael moare laolaltă cu toţi to­varăşii lui de aventură. Dar, dacă dezvoltarea asta logică ar fi fost respectată, cum ar mai fi fost cu pu­tinţă oare să ne depene istoria cineva care a pierit în ea? Ca să evite această gravă nepotrivire şi să nu transforme *Moby Dick* într-o relatare fantastică, al că­rei narator ne-ar povesti ficţiunea de dincolo de mormînt, Melville îl face să supravieţuiască (printr-o minune) pe Ishmael, lucru pe care îl aflăm din-tr-un Epilog al istoriei, pe care însă nu-l mai scrie personajul, ci un narator omniscient, străin lumii po­vestite. Găsim deci în paginile finale din *Moby Dick* o mutaţie spaţială, un salt de la punctul de vedere al unui narator-personaj, al cărui spaţiu este cel al istoriei relatate, la acela al unui narator atotştiutor care ocupă un spaţiu diferit şi mai mare decît cel po­vestit (din moment ce din spaţiul său îl poate ob­serva şi descrie pe celălalt).

Nici nu mai trebuie să-ţi spun ceva ce dumneata, fără îndoială, ai observat de mult: că aceste mutaţii ale povestitorului nu sînt rare în romane. Dimpotrivă, e normal ca romanele să fie relatate (deşi nu întotdeauna ghicim asta de la început) nu de unul, ci de doi, dacă nu şi de mai mulţi naratori, care „pre­iau ştafeta", ca să zic aşa, cu un termen din sport, pentru a depăna istoria.

Exemplul cel mai „grafic" de preluare a ştafetei — de mutaţii spaţiale - care îmi vine în minte este *As I lay dying {Pe patul de moarte;* în spaniolă *Mientras agonizo* — *n.t),* romanul lui Faulkner care povesteşte călătoria familiei Bundren de-a lungul miticului teritoriu din Sud ca să-şi îngroape mama, pe Addie Bundren, ce îşi dorise să fie îngropată acolo unde văzuse lumina zilei. Călătoria aceasta are trăsături biblice şi epice, pentru că trupul mamei se descom­pune sub soarele implacabil al *Deep South-ului,* dar familia îşi urmează neabătut traseul, împinsă de convingerea aceea fanatică pe care au îndeobşte per­sonajele faulkneriene. Îţi aminteşti cum e povestit romanul acesta, mai bine zis cine îl povesteşte? Mulţi naratori: toţi membrii familiei Bundren. Isto­ria este distilată de conştiinţele fiecăruia din ei, sta-bilindu-se o perspectivă itinerantă şi multiplă. Povestitorul este, în toate cazurile, un narator-personaj, implicat în acţiune, instalat în spaţiul narat. Dar, deşi sub acest aspect punctul de vedere spaţial se menţine neschimbat, identitatea naratorului di­feră de la un personaj la celălalt, în aşa fel încît în cazul acesta mutaţiile au loc nu ca la *Moby Dick* sau la *Don Quijote,* de la un punct de vedere spaţial la altul, ci, fără a ieşi din spaţiul narat, de la un per­sonaj la altul. În general, dacă aceste mutaţii sînt justificate, contribuind la dotarea ficţiunii cu mai mare densi­tate şi bogăţie sufletească şi cu un spor de trăiri, ele îi rămîn invizibile cititorului, furat de excitaţia şi cu­riozitatea deşteptate de istorie. În schimb, dacă ele nu parvin la acest rezultat, se întîmplă taman con­trariul: resursele tehnice devin prea vizibile, şi atunci ni se par forţate şi arbitrare, nişte cămăşi de forţă ce împiedică personajele istoriei să fie spontane şi autentice. Nu e cazul nici cu *Don Quijote,* nici cu *Moby Dick,* bineînţeles.

Nu e cazul nici cu minunata *Madame Bovary,* altă catedrală a genului romanesc, unde asistăm de ase­menea la o foarte interesantă mutaţie spaţială. Mai ţii minte începutul cărţii? „Eram în sala de medita­ţie cînd directorul intră urmat de un elev nou, îm­brăcat orăşeneşte, şi de un băiat de serviciu, care aducea un pupitru din cele mari." (Varianta Demostene Botez, 1968 — *n.t.)* Cine este naratorul? Cine vorbeşte dinspre acest *noii* N-o s-o ştim niciodată. Singurul lucru evident este că e vorba de un nara-tor-personaj, al cărui spaţiu coincide cu cel poves­tit, martor direct al celor narate, fiindcă relatează dinspre persoana întîi plural. Fiind vorba de un *noi,* nu putem elimina presupunerea că vorbeşte un per­sonaj colectiv, poate toţi elevii clasei aceleia unde este adus tînărul Bovary. (Eu, dacă îmi dai voie să citez un pigmeu alături de gigantul care e Flaubert, am scris o povestire, *Los cachorros - Puiendrii,* dar şi *Mucoşii* —, din perspectiva spaţială a unui nara-tor-personaj colectiv, gaşca de prieteni din cartierul protagonistului, Pichulita — „Puţică" - Cuellar.)

Dar la fel de bine s-ar putea să fie vorba de un sin­gur elev, care să povestească dinspre un „noi", din discreţie, modestie ori timiditate. Ei bine, acest punct de vedere se menţine numai cîteva pagini, în care, de două-trei ori auzim vocea asta la persoana întîi povestindu-ne o istorie la care e limpede că a fost de faţă. Însă, într-un moment greu de precizat — dibăcie care ne trimite cu gîndul la tehnica migă­loasă şi meşteşugită a autorului —, vocea aceea nu mai este a unui narator-personaj, ci se metamorfo­zează în cea a unui narator omniscient, străin de is­torie, instalat într-un spaţiu diferit de al ei, şi care nu mai povesteşte dinspre un *noi,* ci dinspre per­soana a treia gramaticală: el. Acum, mutaţia este a punctului de vedere: acesta era la început cel al unui personaj, apoi devine al unui Dumnezeu atotştiu­tor şi invizibil, care vede totul, ştie totul şi relatează totul fără a se arăta, fără a se implica. Or, această nouă perspectivă va fi riguros respectată pînă la sfîr-şitul romanului.

Flaubert care, în scrisorile lui, a dezvoltat o în­treagă teorie despre genul romanesc, a fost un par­tizan necondiţionat al invizibilităţii naratorului, susţinînd că ceea ce am numit noi suveranitatea sau autosuficienţa unei ficţiuni depinde de uitarea din partea cititorului a faptului că citeşte ceva povestit de cineva; impresia acestuia trebuie să fie că asistă la ceva ce se autogenerează sub ochii lui, ca printr-un act de necesitate implicit romanului însuşi. Pentru a obţine invizibilitatea naratorului atotştiutor, a creat şi a perfecţionat diverse tehnici, dintre care pri­ma a fost neutralitatea şi impasibilitatea naratorului. Acesta trebuia să se limiteze la a povesti, neco-mentînd cele relatate. A comenta, a interpreta, a ju­deca sînt intruziuni ale autorului în istorie, manifestări ale unei prezenţe (ale unui spaţiu, ale unei realităţi) distincte de cele ce alcătuiesc realita­tea romanescă, ceva ce omoară iluzia autosuficien-ţei ficţiunii, pentru că dă de gol natura-i parazită, derivată, dependentă de ceva, de cineva din afara istoriei. Teoria lui Flaubert despre „obiectivitatea" naratorului, ca preţ al invizibilităţii lui, a fost am­plu însuşită şi urmată de romancierii moderni (de mulţi dintre ei fără s-o ştie măcar), şi de aceea poa­te că nu este exagerat să-l numim romancierul care inaugurează romanul modern, trasînd între acesta şi romanul romantic sau clasic un hotar tehnic.

Asta nu înseamnă, desigur, că, întrucît în ele na­ratorul este mai puţin invizibil, iar uneori e cam prea vizibil, romanele romantice sau cele clasice ni s-ar părea defectuoase, lipsite de sens ori de forţă de con­vingere. Nici pomeneală. Înseamnă doar atît: că, ci­tind un roman de Dickens, de Victor Hugo, de Voltaire, de Daniel Defoe sau de Thackeray, trebuie să ne reacomodăm lectura, să ne adaptăm unui spectacol diferit de cel cu care ne-a obişnuit roma­nul modern.

Această diferenţă constă mai ales din felul dis­tinct de a acţiona, în unele sau în altele, al naratoru­lui omniscient. Acesta, în romanul modern, este îndeobşte invizibil sau măcar discret, pe cînd în ce­lelalte, dimpotrivă, e o prezenţă impunătoare, une­ori atît de cotropitoare încît atunci cînd îşi povesteşte istoria pare să se povestească pe sine, ba mai mult, pare a folosi cele povestite ca pe un pretext pentru exhibiţionismul lui nemăsurat.

Nu asta se întîmplă oare în acel mare roman al secolului al XlX-lea, *Mizerabilii?* E vorba de una din­tre cele mai ambiţioase creaţii narative ale acestui mare secol romanesc, o istorie plămădită din toate marile experienţe sociale, culturale şi politice din timpul său şi din cele trăite de Victor Hugo de-a lun­gul celor aproape treizeci de ani cît i-a luat lucrul la ea (reluînd manuscrisul de mai multe ori, după largi intervale). Nu e exagerat a afirma că *Mizera­bilii* este un formidabil spectacol de exhibiţionism şi egolatrie dat de naratorul său — unul atotştiu­tor —, tehnic străin lumii povestite, cocoţat într-un spaţiu exterior şi distinct faţă de cel în care evoluea­ză, se încrucişează şi se despart vieţile lui Jean Valjean, Monseniorul Bienvenu (Myriel), Gavroche, Marius, Cosette, ale extrem de bogatei faune umane a romanului. Numai că, într-adevăr, naratorul aces­ta este mai prezent în povestire decît propriile-i per­sonaje, fiindcă, dotat cum e cu o personalitate copleşitoare şi măreaţă, cu o irezistibilă megaloma­nie, nu se poate abţine să nu se arate mai tot timpul pe măsură ce-şi continuă istoria: adesea îşi întreru­pe acţiunea, uneori sărind la persoana întîi de la tre­ia, ca să-şi dea cu părerea despre cele petrecute, să peroreze de la înălţime pe teme filozofice, istorice, morale, religioase, să-şi judece personajele, fulminîndu-le cu condamnări fără apel sau lăudîndu-le şi ridicîndu-le în slăvi pentru marile lor calităţi ci­vice şi spirituale. Acest narator-Dumnezeu (şi parcă niciodată epitetul divin n-a fost mai bine folosit ca aici) nu numai că ne oferă încontinuu probe despre existenţa lui, despre caracterul subaltern şi depen­dent al lumii povestite, ci îşi desfăşoară sub ochii cititorului, în afară de convingerile şi teoriile lui, chiar şi fobiile şi simpatiile, fără nici o reţinere, nici precauţie, nici scrupul, încredinţat de adevărul său, de dreptatea cauzei sale în tot ce crede, zice şi face. Aceste imixtiuni ale naratorului, la un romancier mai puţin priceput şi puternic ca Victor Hugo, ar fi dus la distrugerea completă a forţei de convingere a romanului. Ele ar fi constituit ceea ce criticii ţinînd de curentul stilistic numesc o „ruptură de sistem", incoerenţe şi incongruenţe ce omoară iluzia şi o lip­sesc de orice urmă de credit în ochii cititorului. Dar asta nu se întîmplă. De ce? Pentru că, foarte repe­de, cititorul modern se obişnuieşte cu aceste imix­tiuni, le simte ca pe o parte inseparabilă a sistemului narativ, a unei ficţiuni a cărei naturi constă, într-a­devăr, din două istorii intim amestecate, inseparabi­le una de cealaltă: cea a personajelor şi a anecdoticii narative care începe cu furtul lui Jean Valjean al can­delabrelor din casa episcopului Monsieur Bien-venu şi se sfîrşeşte după patruzeci ani, cînd fostul ocnaş, sanctificat prin sacrificiile şi virtuţile eroicei lui vieţi, păşeşte pragul veşniciei cu aceleaşi cande­labre în mîini, şi cea a naratorului însuşi, ale cărui piruete, exclamaţii, reflecţii, judecăţi, capricii, invo­caţii şi predici constituie contextul intelectual, de­corul ideologico-filozofico-moral al celor relatate. Să ne încumetăm oare, imitîndu-l pe autorul egolatrie şi arbitrar al *Mizerabililor,* să ne oprim de­ocamdată aici făcînd bilanţul celor zise despre *narator,* despre punctul de vedere spaţial şi spaţiul ro­manesc? Nu cred să fie inutilă paranteza, pentru că, dacă toate cele de mai sus nu sînt foarte clare, mă tem că ceea ce, îmboldit de interesul, comentariile şi întrebările dumitale, voi expune de-acum înainte (o să fie greu să mă mai opreşti în incursiunile astea ale mele în pasionanta problematică a formei roma­neşti) îţi vor părea confuze, de nu chiar de neînţeles. Pentru a povesti în scris o istorie, orice roman­cier inventează un narator, reprezentantul sau pleni­potenţiarul lui în ficţiune, el însuşi o ficţiune, fiindcă, precum celelalte personaje pe care le va descrie, e făcut din cuvinte şi trăieşte numai din şi pentru acel roman. Acest personaj, naratorul, poate fi înlăun-trul istoriei, în afara ei sau plasat pe o poziţie in­certă, în funcţie de cum povesteşte: dinspre întîia, a treia ori a doua persoană gramaticală. Or, aceas­ta nu este o alegere gratuită: în funcţie de spaţiul ocupat de narator faţă de cele povestite, vor fi di­ferite şi distanţa şi cunoaşterea de care dă dovadă faţă de ele. Neîndoios că un narator-personaj nu poate şti — deci nici descrie sau relata — decît ace­le experienţe care sînt în mod verosimil la îndemîna sa, pe cînd un narator omniscient poate cunoaşte to­tul şi se poate afla pretutindeni în lumea povesti­tă. A alege unul sau altul din punctele de vedere înseamnă, în consecinţă, alegerea unor anumite con­diţionări cărora povestitorul va trebui să li se su­pună cînd va derula istoria, şi care, de nu vor fi respectate, vor avea un efect vătămător, distructiv, asupra puterii de convingere. Totodată, de respec­tarea limitelor pe care punctul de vedere ales le fixează, depinde în mare măsură funcţionarea acelei forţe de persuasiune, astfel încît cele povestite să ni se pară verosimile, îmbibate de acel „adevăr" pe care par a-l conţine marile minciuni care sînt roma­nele bune.

Este extrem de important să subliniem că roman­cierul se bucură, atunci cînd îşi alege naratorul, de o libertate absolută, ceea ce înseamnă, pur şi sim­plu, că deosebirea dintre cele trei tipuri posibile de povestitor în funcţie de spaţiul ocupat faţă de lu­mea narată nu implică deloc ştirbirea atributelor sau a personalităţii lor din pricina plasării spaţiale di­ferite. Nu, cîtuşi de puţin. Am văzut deja, prin cîte-va exemple, cît de diferiţi pot fi aceşti naratori atotştiutori, zeii aceştia atotputernici care sînt po­vestitorii romanelor unui Flaubert sau unui Victor Hugo, ca să nu mai vorbim de cazul naratorilor-per-sonaje, ale căror caracteristici pot varia la infinit, pre­cum înseşi personajele unei ficţiuni.

De asemenea, am văzut ceva ce poate că ar fi tre­buit să menţionez de la început, dar n-am făcut-o din motive de claritate a expunerii, ceva ce precis că ştiai deja sau ai descoperit citind această scrisoa­re, fiindcă se degajă natural din exemplele citate. Şi anume: rar se întîmplă, ca să nu zic niciodată, ca un roman să aibă *un* povestitor. De obicei are mai mulţi, o serie de naratori care se succed ca să ne relateze istoria din diferite perspective, uneori în cadrul aceluiaşi punct de vedere spaţial (cel al unui nara-tor-personaj, în cărţi precum *La Celestina* ori *Pe pa­tul de moarte,* care au amîndouă aparenţa unor librete dramatice) sau sărind, prin mutaţii, de la un punct de vedere la altul, precum în exemplele din Cervantes, Flaubert sau Melville.

Am putea merge chiar puţin mai departe, dez-bătînd unele chestiuni legate de punctul de vedere spaţial şi de mutaţiile spaţiale ale naratorilor roma­nelor. Dacă ne-am apropia să aruncăm o privire mi­nuţioasă, congelatoare, înarmaţi cu o lupă (sigur, o modalitate atroce şi inacceptabilă de a citi romane), am descoperi că, în realitate, acele mutaţii spaţiale ale naratorului nu se petrec numai, ca în cazurile de care m-am slujit ca să ilustrez această temă, în chip general şi pe durata a lungi perioade narative. Pot fi mutaţii iuţi şi extrem de scurte, care durează preţ de cîteva cuvinte şi în cursul cărora se produce o subtilă şi insesizabilă deplasare spaţială a povestitorului.

De exemplu, în orice dialog între personaje lip­sit de adnotări sau precizări speciale, există o mu­taţie spaţială, o schimbare de narator. Dacă într-un roman în care vorbesc Pedro şi Marie, povestit pînă în acel moment de un narator omniscient, din afa­ra istoriei, apare deodată acest schimb de vorbe:

— Te iubesc, Maria.

— Şi eu te iubesc, Pedro.

În scurtul răstimp al acestei declaraţii de iubire povestitorul istoriei s-a preschimbat dintr-un nara­tor atotştiutor (care relatează dinspre un *el)* într-un narator-personaj, un implicat în naraţiune (Pedro şi Marîa), şi s-a petrecut apoi, în cadrul acestui punct de vedere spaţial al naratorului-personaj, o altă mu­taţie între două personaje (de la Pedro la Marie), pentru ca după aceea povestirea să se reîntoarcă la punctul de vedere spaţial al naratorului omniscient. Desigur, nu s-ar fi produs aceste mutaţii dacă scurtul dialog ar fi fost descris neomiţînd adnotă­rile („Te iubesc, Marie" *zise Pedro,* „Şi eu te iubesc, Pedro", *răspunse Marie),* fiindcă în cazul acesta is­toria ar fi fost povestită mereu din punctul de ve­dere al naratorului atotştiutor.

Ţi se par nişte amănunte lipsite de importanţă aceste mutaţii infime, atît de iuţi încît cititorul nici măcar nu le observă? Ei bine, află că nu sînt fleacuri. De fapt, totul are importanţă în domeniul formei, şi tocmai micile detalii acumulate sînt cele de care depinde frumuseţea sau sărăcia unei formule artis­tice. Evident rămîne, în orice caz, că această liber­tate nelimitată de care se bucură autorul atunci cînd îşi creează naratorul şi îl dotează cu atribute (mişcîndu-l, ascunzîndu-l, arătîndu-l, apropiindu-l, depărtîndu-l şi transformîndu-l în naratori diferiţi ori multipli în cadrul aceluiaşi punct de vedere spaţial, sau sărind de la un spaţiu la altul) nu este şi nici nu poate fi arbitrară, ci trebuie să se justifi­ce prin puterea de convingere a istoriei relatate în romanul respectiv. Schimbările de puncte de vede­re pot îmbogăţi o istorie, o pot face mai densă, mai subtilă, mai misterioasă, mai ambiguă, dîndu-i o proiecţie multiplă, poliedrică, dar o pot şi sufoca sau dezintegra, dacă în loc să-i potenţeze trăirile — iluzia vieţii — demonstraţiile acestea tehnice, deveni­te simple tehnicisme în cazul ăsta, duc la nepotri­viri stridente sau la complicaţii şi confuzii gratuite, artificiale, care îi distrug credibilitatea şi dezvăluie în ochii cititorului natura-i de pur artificiu.

Te îmbrăţişez şi sper să ne scriem iar cît mai curînd.

Timpul

*Dragă prietene,*

Îmi pare bine că gîndurile acestea despre structura romanescă îţi pot descoperi nişte piste care să te conducă, precum pe un speolog în tainiţele muntelui, în măruntaiele ficţiunii. Îţi propun acum, după ce am aruncat o fugară ochire peste caracte­risticile naratorului în raport cu spaţiul romanesc (ceea ce, cu un limbaj academic antipatic, am numit *punctul de vedere spaţial* în roman), să examinăm timpul, aspect la fel de important al formei narative, de a cărui tratare adecvată depinde, ca şi de spaţiu, puterea persuasivă a unui roman.

Numai că şi în chestiunea aceasta trebuie să risi­pim, de la bun început, nişte prejudecăţi, pe cît de vechi pe atît de false, ca să înţelegem *ce este* şi *cum este* un roman.

Mă refer la naiva asimilare ce se face de obicei între timpul real (pe care îl vom numi, fără teamă de pleonasm, timpul cronologic în care trăim scufundaţi cu toţii, cititorii şi autorii romanelor) şi timpul ficţiunii pe care o citim, un timp sau un răs­timp esenţialmente diferit de cel real, la fel de in­ventat precum sînt naratorul şi personajele ficţiunii, captaţi în el. La fel ca în punctul de vedere spaţial, în cel temporal întîlnit în orice roman autorul a in­vestit o doză forte de creativitate şi de imaginaţie, deşi, în extrem de multe cazuri, se poate să nu fi fost conştient de asta. Precum naratorul, precum spaţiul, timpul în care se petrec romanele este şi el o ficţiune, una din modalităţile de care se serveşte romancierul ca să-şi emancipeze creaţia de lumea reală şi s-o do­teze cu acea (aparentă) autonomie de care, repet, depinde puterea-i de convingere.

Deşi tema timpului, care a fascinat atîţia gîndi-tori şi creatori (printre ei pe Borges, cel ce a fantazat multe texte despre el), a dat naştere la multiple teo­rii, diferite şi divergente, totuşi cred că toţi putem fi de acord cel puţin cu această simplă deosebire: există un timp cronologic şi un altul, psihologic. Pri­mul există obiectiv, independent de subiectivitatea noastră, şi este cel pe care îl măsurăm după mişca­rea astrelor în spaţiu şi după diversele poziţii ocu­pate între ele de planete, acel timp ce roade din noi de cum ne naştem pe lume pînă cînd dispărem şi stăpîneşte curba fatidică a vieţii tuturor existenţe­lor. Dar mai este şi un timp psihologic, de care sîn-tem conştienţi în funcţie de ce facem sau nu facem şi care gravitează într-un fel foarte diferit în emo­ţiile noastre. Acest timp trece repede cînd ne bucu­răm de ceva şi ne cufundăm în experienţe intense şi exaltante, care ne farmecă, ne distrag şi ne absorb. Dimpotrivă, se amplifică nemăsurat şi pare nesfîrşit — secundele trec ca minutele, iar acestea ca orele — cînd aşteptăm şi suferim, cînd împrejurarea sau situaţia noastră anume (singurătatea, aşteptarea, ca­tastrofa care ne înconjoară, expectativa a ceva ce tre­buie ori nu să se întîmple) ne dă o conştiinţă acută a acestei scurgeri care, tocmai fiindcă am dori să se iuţească, pare a se încetini, a se împotmoli, a se opri.

Cutez să te asigur că este o lege fără excepţii (încă una dintre cele foarte puţine din lumea ficţiunii) aceea că timpul din romane este construit pe baza celui psihologic, nicidecum a celui cronologic, un timp subiectiv căruia meşteşugul romancierului (al *bunului* romancier) îi dă aparenţa obiectivitătii, ob-ţinînd astfel ca romanul său să se distanţeze şi di­ferenţieze de lumea reală (obligaţie a oricărei ficţiuni care năzuieşte să trăiască pe propriile-i picioare).

Poate că toate acestea devin mai clare cu ajuto­rul unui exemplu. Ai citit cumva acea minunată po­vestire a lui Ambrose Bierce, *An occurrence at Ozvl Creek Bridge* (O *întîmplare pe puntea de peste rîul Buf­niţei)?* în timpul războiului civil din America, un fer­mier avut, Peyton Farquhar, care încercase să saboteze o cale ferată, va fi spînzurat pe podeţ. Po­vestirea începe cînd frînghia a fost deja potrivită pe gîtul acestui nenorocit înconjurat de un pluton de soldaţi însărcinaţi cu execuţia. Însă, cînd răsună or­dinul care va pune capăt vieţii lui, se rupe frînghia, iar osînditul cade în rîu. Înotînd, ajunge la mal şi reuşeşte să scape neatins de gloanţele trase de sol­daţii de pe punte şi de pe maluri. Naratorul atot­ştiutor povesteşte situat foarte aproape de conştiinţa hărţuită a lui Peyton Farquhar, pe care îl vedem fugind prin pădure, urmărit, rememorîndu-şi epi­soade din trecut şi apropiindu-se de casa unde tră­ieşte şi îl aşteaptă femeia pe care o iubeşte, şi unde el simte că o dată ajuns, scăpînd de urmăritori, se va salva. Relatarea este încordată, zbuciumată, ca aventuroasa-i fugă. Casa e acolo, iat-o, şi urmăritul zăreşte în sfîrşit, de cum păşeşte peste prag, silueta soţiei lui. Cînd se repede s-o ia în braţe, gîtul con­damnatului e strangulat brutal de frînghia care în­cepuse să se strîngă la începutul povestirii, cu o clipă sau două înainte. Toate astea s-au petrecut aşadar într-un răstimp extrem de scurt, au fost o viziune instantanee şi efemeră pe care naraţiunea a dilatat-o, creînd un timp aparte, propriu, făcut din cuvinte, deosebit de cel real (care constă doar dintr-o secun­dă, acesta fiind timpul acţiunii obiective a istoriei). Aşa-i că e evident, în acest exemplu, felul în care fic­ţiunea îşi construieşte *propriu-i* timp, pornind de la cel psihologic?

O variantă a aceleiaşi teme este altă povestire ce­lebră a lui Borges, *El milagro secreta (Miracolul secret),* unde, în momentul execuţiei scriitorului şi poetu­lui ceh Jaromir Hladik, Dumnezeu îi oferă un an de viaţă ca să-şi termine — mental — drama în versuri *Duşmanii* pe care bietul om îşi dorise dintotdeauna s-o scrie. Anul, în care el reuşeşte să completeze acea operă ambiţioasă în intimitatea conştiinţei lui, se scurge între ordinul „foc!" dat de şeful plutonului de execuţie şi impactul gloanţelor care îl pulverizează pe împuşcat, adică în abia un fragment de secun­dă, o perioadă infinitezimală. Toate ficţiunile (şi mai ales cele bune) îşi au propriul lor timp, un sistem temporal care este doar al lor, diferit de timpul real în care trăim noi, cititorii.

Pentru a lămuri care sînt proprietăţile originale ale timpului romanesc, primul pas, ca şi în privinţa spaţiului, este aflarea în romanul concret a *punctu­lui de vedere temporal,* care nu trebuie să fie niciodată confundat cu cel *spaţial,* deşi în practică ambii se gă­sesc uniţi visceral.

Întrucît n-avem cum scăpa de definiţii (sînt în­credinţat că şi pe dumneata te agasează ca pe mine, fiindcă le simţi inoperante în acest domeniu al tu­turor surprizelor care e literatura), mă voi aventura să mai dau una: *punctul de vedere temporal* este rela­ţia existentă în orice roman între timpul naratorului şi timpul celor narate. La fel ca la punctul de vedere spaţial, posibilităţile romancierului sînt numai trei (deşi variantele în fiecare dintre cazuri sînt nume­roase), fiind determinate de timpul verbal dinspre care naratorul îşi deapănă istoria:

a) timpul povestitorului şi cel al relatării pot coin­cide, pot fi aceleaşi. În acest caz, naratorul poves­teşte dinspre prezentul gramatical;

b) povestitorul poate relata dinspre trecut fapte care se petrec în prezent sau viitor. Şi, în sfîrşit

c) naratorul se poate situa în prezent sau în vi­itor ca să povestească fapte petrecute în trecut (me­diat sau imediat).

Deşi aceste deosebiri, formulate abstract, pot pă­rea cam complicate, în practică decurg de la sine şi le putem imediat percepe, de cum ne oprim să ob­servăm în ce timp verbal s-a instalat naratorul pen­tru a-şi povesti istoria.

Să alegem ca exemplu nu un roman, ci o povesti­re, poate cea mai scurtă (şi mai uimitoare) din lume. *Dinozaurul,* al guatemalezului Augusto Monterroso, constă dintr-o singură frază:

*Cuando desperto, el dinosaurio todavia estaba alli.*

"Cînd se trezi, dinozaurul era tot acolo."[[1]](#footnote-1)

Perfectă povestire, ce zici? Are forţă de convin­gere copleşitoare, concizie, efect, culoare, capacitate sugestivă şi factură depurată. Reprimîndu-ne toate *celelalte* lecturi posibile ale acestei minime bijuterii narative, să ne concentrăm asupra *punctului* ei *de ve­dere temporal.* La ce timp verbal sînt puse cele nara­te? La perfectul simplu: „se trezi". Naratorul este situat, prin urmare, în viitor, ca să povestească un fapt care se petrece — cînd? în trecutul mediat sau imediat faţă de acest viitor unde se află naratorul? în trecutul mediat. După ce ştiu eu că timpul po­vestirii este un trecut mediat şi nu imediat, faţă de timpul naratorului? Pentru că între cele două tim­puri există o prăpastie de netrecut, un hiat tempo­ral, o poartă zăvorită care a abolit orice legătură, orice relaţie de continuitate între ele. Iată dar care e caracteristica dominantă a timpului verbal folo­sit de narator: plasarea acţiunii într-un trecut (per­fectul simplu) rupt, retezat faţă de timpul în care se află el. Acţiunea *Dinozaurului* se petrece vasăzică în­tr-un trecut mediat faţă de timpul naratorului; adi­că, punctul de vedere temporal este cazul *c)* şi, în cadrul acestuia, una din cele două posibile variante ale sale:

- timp viitor (cel al povestitorului)

- timp trecut mediat (cele povestite).

Care ar fi trebuit să fie timpul verbal utilizat de narator pentru ca timpul lui să corespundă unui tre­cut imediat al acestui viitor în care se află povesti­torul? Acesta (şi îl rog pe Augusto Monterroso să-mi ierte manipulările frumosului său text):

*Cuando ha despertado, el dinosaurio todavia estâ ahi.* „Cînd s-a trezit, dinozaurul e tot aici." Perfectul compus (timpul preferat al lui Azorîn, s-o remarcăm în treacăt, în care sînt povestite aproa­pe toate romanele lui) are însuşirea de a relata ac­ţiuni care, deşi se petrec în trecut, se dilată pînă ating prezentul, acţiuni ce zăbovesc şi par a se termina chiar în momentul cînd le povestim. Acest trecut foarte apropiat, imediat, nu e separat în mod ine­vitabil de narator ca în cazul dinainte („se trezi"); povestitorul şi cele povestite se află într-o asemenea apropiere încît mai că se ating, ceva net diferit de cealaltă distanţă, de netrecut, a perfectului simplu, care aruncă spre un viitor autonom lumea narato­rului, o lume fără vreo legătură cu trecutul în care s-a petrecut acţiunea.

Cred că acum ne este clar, cu ajutorul acestui exem­plu, unul din cele trei posibile *puncte de vedere tem­porale* (în ambele-i variante) ale respectivei relaţii: a unui narator situat în viitor, care povesteşte acţiuni ce se petrec în trecutul mediat sau în cel imediat (ca­zul *c).*

Să trecem acum, folosindu-ne tot de *Dinozaur,* la exemplificarea primului caz *(a),* cel mai simplu şi mai evident din cele trei: acela în care timpul nara­torului coincide cu cel al naraţiunii. Acest *punct de vedere temporal* cere ca povestitorul să relateze la in­dicativ prezent:

*Despierta y el dinosaurio todavia estâ alli.*

„Se trezeşte şi dinozaurul e tot acolo."

Naratorul şi naraţia lui au în comun acelaşi timp. Istoria *se desfăşoară* pe măsură ce autorul ne-o po­vesteşte. Relaţia e cu totul alta decît cea dinainte, în care găseam două timpuri diferenţiate şi unde na­ratorul, aflîndu-se situat într-un timp posterior ce­lui al faptelor relatate, avea o viziune temporală definitivă, totală, asupra celor narate. În cazul *a,* cu­noaşterea, sau perspectiva pe care o are naratorul, este mult mai redusă, nu se referă decît la cele pe­trecute pe măsură ce ele se petrec, adică pe măsură ce el le istoriseşte. Cînd timpul naratorului şi cel na­rat se confundă graţie indicativului prezent (cum se înţîmplă de obicei în romanele lui Samuel Bec-kett sau în cele ale lui Robbe-Grillet), imediatitatea naraţiei este maximă; e minimă cînd ceva ni se po­vesteşte la perfectul simplu şi e doar mijlocie cînd povestirea are loc la perfectul compus.

Să vedem acum cazul *b,* cel mai rar şi, categoric, cel mai complex: naratorul se situează într-un tre­cut ca să povestească fapte care nu s-au petrecut, care se vor petrece, într-un viitor imediat ori mediat. Iată exemplele variantelor posibile ale acestui *punct de vedere temporal:*

*Despertarâs y el dinosaurio todavia estară alli.* — „Te vei trezi şi dinozaurul va fi tot acolo."

*Cuando despiertes, el dinosaurio todavia estarâ alli.* — „Cînd te vei trezi, dinozaurul va fi tot acolo."

*Cuando hayas despertado, el dinosaurio todavia es­tarâ alli.* — „Cînd te vei fi trezit, dinozaurul va fi tot acolo."

Fiecare caz (sînt şi altele posibile) constituie o uşoară nuanţă, stabileşte o distanţă diferită între timpul naratorului şi cel al lumii narate, însă fac­torul comun este că în toate povestitorul relatează fapte care nu s-au întîmplat încă, se vor petrece cînd el va fi terminat de narat: peste ele, prin urmare, plu­teşte o indeterminare esenţială — nu există aceeaşi siguranţă *că se vor întîmpla,* ca atunci cînd narato­rul se situează la prezent sau la viitor ca să poves­tească fapte deja petrecute sau care se desfăşoară pe măsură ce le povesteşte. Naratorul instalat în tre­cut ca să depene fapte ce se vor petrece într-un vi­itor mediat sau imediat nu numai că îmbibă cu relativitate şi cu o natură incertă cele relatate, ci re­uşeşte a se dezvălui pe sine cu o mai mare forţă, ară-tîndu-şi atotputernicia în universul ficţiunii, fiindcă, prin folosirea timpurilor verbale viitoare, relatarea sa devine o succesiune de porunci ca să se întîmple cele narate. Dominaţia autorului este absolută, co­pleşitoare, cînd o ficţiune este narată din acest *punct de vedere temporal.* De aceea, un romancier nu-l poa­te folosi decît în cunoştinţă de cauză, adică numai dacă vrea, prin acea nesiguranţă şi prin exhibarea forţei naratorului, să povestească ceva care *doar re­latat aşa* va atinge maxima putere de convingere.

O dată identificate cele trei posibile *puncte de ve­dere temporale,* cu variantele admise de fiecare în par­te, şi după ce am stabilit că maniera de a ne da seama de asta este consultarea timpului gramatical dinspre care narează povestitorul şi în care se află istoria na­rată, mai trebuie să adăugăm că foarte rar există în­tr-o ficţiune un singur *punct de vedere temporal.* De obicei, deşi negreşit există o perspectivă dominan­tă, totuşi naratorul se deplasează de la un *punct de vedere temporal* la altul prin intermediul acelor *mu­taţii* (schimbări ale timpului gramatical) care vor fi cu atît mai eficace cu cît fi-vor mai puţin stridente şi cu cît mai neobservate vor trece în ochii cititoru­lui. Iar asta se obţine prin coerenţa sistemului tem­poral (mutaţii ale timpului naratorului şi/sau ale timpului narat, care respectă un anumit model) şi prin necesitatea mutaţiilor, adică ele să nu pară ca­pricioase, pure tehnicisme, ci să ofere o semnifica­ţie sporită — densitate, complexitate, intensitate, diversitate, relief — personajelor şi istoriei.

Fără a intra în tehnicisme, se poate spune, mai cu seamă despre romanele moderne, că istoria cir­culă în ele, în ceea ce priveşte timpul, ca printr-un spaţiu; timpul romanesc este ceva care se lungeşte, zăboveşte, rămîne nemişcat sau se precipită nebu­neşte. Istoria *se mişcă* în timpul ficţiunii ca pe un te­ritoriu, pleacă şi se întoarce pe el, înaintează cu paşi uriaşi sau abia păşeşte pe poante, lăsînd neocupa­te (abolindu-le) mari perioade cronologice şi reve­nind apoi pentru a recupera acest timp pierdut, sărind din trecut în viitor şi îndărăt în trecut cu o libertate ce ne este interzisă nouă ca fiinţe din carne şi oase în viaţa reală. Va să zică, acest timp al ficţiu­nii e şi el o creaţie, precum naratorul.

Să cercetăm cîteva exemple de construcţii ori­ginale (sau, mai bine zis, vizibil originale, fiindcă toate sînt aşa) de timp romanesc. În loc să avanseze de la trecut spre prezent şi de la acesta spre viitor, cronologia povestirii lui Alejo Carpentier *Regreso a la semilla (Călătorie spre obîrşie)* înaintează taman în direcţia opusă: la începutul istoriei, protagonistul el, *Don* Marcial, marchiz de Capellanîas, este un bă-trîn în agonie şi din acest moment îl vedem mergînd spre maturitatea, tinereţea, copilăria sa, şi, la sfîrşit, spre o lume de senzaţie pură şi fără conştiinţă („sensibilă şi tactilă") fiindcă acest personaj nu s-a născut încă, ci se află în stare de făt în uterul ma­tern. Nu e vorba că istoria ar fi povestită pe dos sau de-a îndăratelea; în lumea aceea fictivă, timpul pro­gresează spre origini. Şi, dacă tot vorbim de stări prenatale, poate n-ar strica să amintim şi de cazul altui roman foarte cunoscut, *Tristram Shandy,* de Lau-rence Sterne, ale cărui prime pagini — mai bine zis cîteva zeci — relatează biografia protagonistului-na-rator de dinainte de naştere, cu detalii ironice de­spre conceperea-i complicată, formarea-i fetală în pîntecele mamei şi venirea-i pe lume. Ocolişurile, spiralele, acel du-te-vino al povestirii fac din struc­tura temporală a lui *Tristram Shandy o* extrem de ciu­dată şi extravagantă creaţie.

Găsim la fel de frecvent în ficţiuni nu unul ci două sau mai multe timpuri sau sisteme temporale, co-existînd. De exemplu, în cel mai cunoscut roman al lui Giinther Grass, *Toba de tinichea,* timpul se scurge normal pentru toţi cu excepţia protagonistului, ce­lebrul Oscar Matzerath (cel cu vocea spărgătoare de geamuri, cel cu toba) care decide să nu mai crească, să întrerupă cronologia, să abolească timpul, şi re­uşeşte, din moment ce, trîmbiţînd mereu, nu mai creşte ci trăieşte un fel de veşnicie, înconjurat de o lume care, împrejuru-i, supusă fatidicei deteriorări impuse de zeul Cronos, îmbătrîneşte, piere şi se re­înnoieşte. Toţi şi toate, numai el nu.

Tema abolirii timpului cu posibilele-i consecinţe (groaznice, conform mărturiei ficţiunilor) a fost re­curentă în romane. Apare, de exemplu, într-o isto­rie mai puţin reuşită a Simonei de Beauvoir, *Tous Ies hommes sont mortels (Toţi oamenii sînt muritori).* Printr-o jonglerie tehnică, Julio Cortazar a făcut ca romanul lui cel mai cunoscut să arunce în aer inexo­rabila lege a pieirii ce stăpîneşte tot existentul. Ci­titorul care citeşte *Rayuela (Şotron)* urmînd instruc­ţiunile cuprinse în *îndrumarul de lectură* propus de autor nu va termina *niciodată* citirea cărţii, pentru că, în final, ultimele două capitole se sfîrşesc cu tri­miteri încrucişate de la unul la celălalt, cacofonic, încît teoretic (sigur că nu în practică) acel cititor do­cil şi disciplinat ar trebui să-şi petreacă restul zile­lor citind şi recitind capitolele respective, înhăţat în­tr-un labirint temporal fără nici o ieşire.

Lui Borges îi plăcea să citeze povestirea aceea a lui H. G. Wells (alt autor fascinat, ca şi el, de tema timpului) *The time machine (Maşina timpului),* în care un om călătoreşte în viitor şi se întoarce cu un tran­dafir în mînă, ca dovadă a aventurii lui. Acel anormal trandafir nenăscut exalta imaginaţia lui Borges ca paradigmă de obiect fantastic.

Un alt caz de timpuri paralele este povestirea lui Adolfo Bioy Casares *La trama celeste (Trama cerească),* în care un aviator dispare cu avionul lui şi reapare mai tîrziu relatînd o aventură extraordinară pe care nimeni n-o crede: aterizase în alt timp decît cel în care decolase, pentru că în acest fantastic univers nu există un singur timp ci mai multe, diferite şi pa­ralele, coexistînd în chip misterios, fiecare cu obiec­tele, persoanele şi ritmurile proprii, care nu inter­ferează decît în cazuri cu totul excepţionale precum accidentul pilotului acestuia ce ne permite să desco­perim structura unui univers care este ca o pirami­dă de etaje temporale alăturate, dar fără comunica­ţie între ele.

O formă opusă celei a acestor universuri tempo­rale e cea a timpului intensificat atît de mult de către naraţiune încît cronologia şi scurgerea lui se ate­nuează pînă la stagnare: imensul roman care este *Ulise* de Joyce, ne aducem aminte, relatează doar 24 de ore din viaţa lui Leopold Bloom.

Ajunşi aici cu scrisoarea asta a mea atît de lungă, dumneata precis eşti nerăbdător să mă întrerupi cu o observaţie care îţi stă pe limbă: „Păi în tot ce aţi scris pînă acum despre *punctul de vedere temporal* gă­sesc un amestec de lucruri deosebite: timpul ca temă ori subiect (e cazul exemplelor din Alejo Car-pentier şi Bioy Casares) şi timpul ca formă, construc­ţie narativă în cadrul căreia se derulează povestirea (cazul timpului veşnic din *Şotron)."* Observaţia aceasta e plină de miez. Singura scuză pe care o pot opune (relativă şi ea, desigur) este că am provocat această confuzie în mod deliberat. De ce? Pentru că am impresia, în legătură cu acest aspect al ficţiunii, adică *punctul de vedere temporal,* că aşa cum am pro­cedat se poate vedea mai clar cît sînt de indisolu­bile într-un roman „forma" şi „fondul", pe care le-am disociat abuziv tocmai ca să examinez mai bine ana­tomia secretă a acestuia.

Repet, timpul oricărui roman este o creaţie for­mală, fiindcă în carte istoria se petrece de o manieră care nu poate fi nici identică, nici asemănătoare cu ce se întîmplă în viaţa reală; totodată, această de­rulare fictivă, relaţia dintre timpul naratorului şi cel al povestirii, depinde în întregime de istoria care se narează folosind respectiva perspectivă temporală. Asta se poate spune la fel de bine şi invers: că de punctul de vedere temporal *depinde* de asemeni is­toria povestită de roman. În realitate e vorba de ace­laşi lucru, de ceva inseparabil cînd părăsim planul teoretic în care ne mişcăm, şi ne apropiem de roma­ne concrete. În ele descoperim că nu există o „for­mă" (nici spaţială, nici temporală, nici de nivel al realităţii) care să se poată disocia de istoria ce se în­trupează (sau nu reuşeşte a se întrupa) din cuvin­tele ce o povestesc.

Dar să mai înaintăm puţin în chestiunea aceas­ta a timpului şi romanului, vorbind de ceva tipic ori­cărei naraţiuni fictive. În toate ficţiunile putem identifica momente cînd timpul pare să se conden­seze, manifestîndu-i-se cititorului într-un mod extrem de viu, acaparîndu-i cu totul atenţia, şi perioade în care, dimpotrivă, intensitatea decade parcă, iar vitalitatea episoadelor scade; atunci, ele se îndepăr­tează de atenţia noastră, nu mai sînt capabile s-o concentreze, din cauza caracterului lor rutinar, pre­vizibil, fiindcă ne transmit informaţii sau comentarii de umplutură, care nu slujesc decît la relaţionarea personajelor ori a unor întîmplări care altfel ar ră-mîne deconectate. Le putem numi *cratere (timpi vii,* de maximă concentraţie a trăirilor) pe cele dintîi, şi *timpi morţi* sau tranzitivi pe celelalte. Cu toate aces­tea, ar fi nedrept să-i reproşăm unui romancier existenţa timpilor morţi, a episoadelor pur relaţio­nale din cartea lui. Acestea sînt şi ele utile, stabilind o continuitate şi contribuind la crearea iluziei ace­leia a lumii, a fiinţelor vii implicate într-o urzeală socială, pe care o oferă romanele. Poezia poate fi un gen intensiv, depurat pînă la esenţă, fără vegetaţii parazite. Romanul, nu. El este extensiv, se desfăşoa­ră în timp (un timp pe care şi-l creează singur) şi se preface că e „istorie", relatînd traiectoria unuia sau mai multor personaje într-un anumit context social. Or, asta îi impune să ofere un material *informativ* de relaţie şi conexiune inevitabil, deosebit de acele cra­tere sau episoade de maximă energie care împing istoria să avanseze, ba chiar să facă mari salturi (schimbîndu-i uneori propria natură, deviind-o spre viitor sau spre trecut, dezvăluind în ea nişte cotloane ori ambiguităţi nebănuite).

Această combinaţie de cratere sau timpi vii şi de timpi morţi sau tranzitivi determină configuraţia timpului romanesc, acel sistem cronologic propriu pe care îl au istoriile scrise, ceva ce putem schema­tiza în cele trei tipuri de *puncte de vedere temporale.*

Însă mă grăbesc să te asigur că, deşi cu cele spuse pînă acuma despre timp am făcut împreună cîţiva paşi în descoperirea caracteristicilor ficţiunii, mai avem multe de dezbătut. Alte chestiuni de prim in­teres se vor ivi pe măsură ce vom aborda cele mai diferite aspecte ale „fabricării" romaneşti. Fiindcă vom continua să depanăm sculul acesta intermina­bil, nu?

Vezi, m-ai tras de limbă, iar acum nu mă mai poţi face să tac.

Un salut cordial şi pe curînd.

1. Din păcate, pentru a înţelege ceva din demonstraţia care ur­mează, cititorul romîn trebuie să fie cît de cît familiarizat cu com­plexitatea sistemului spaniol al timpurilor verbale, cu jocul savant dintre ele. *N.t.* [↑](#footnote-ref-1)