

## TEORII ALE PERSPECTIVEI NARATIVE

Elena ȚAU

Universitatea de Stat din Moldova

Perspectiva narativă sau punctul de vedere reprezintă o categorie complexă, a cărei studiere a generat multe teorii. Nu puțini naratologi afirmă că noțiunea respectivă este greu de definit, descriind-o cu ajutorul unor termeni metaforici inventați (fereastră, filtru, reflector, focalizare...), iar, drept urmare, imprimându-i înțelesuri diferite, largi și înguste. Cercetarea unui șir de concepte ale perspectivei relevă meandrele evoluției acesteia: ea fie este asimilată modului narativ (P.Lubbock, N.Friedman), fie este restrânsă la profunzimea cunoașterii (J.Pouillon, Tz.Todorov), fie este tratată drept focalizare (G.Genette, M.Bal ș.a.). Analiza diverselor concepte are ca scop justificarea opțiunilor terminologice ale autoarei și reconsiderarea noțiunii în cauză ca instrument de lucru.

**Cuvinte-cheie:** *perspectivă, punct de vedere, viziune, focalizare, narator, narațiune, diegeză, discurs, mod, personaj-reflector.*

## THEORIES OF NARRATIVE PERSPECTIVE

The narrative perspective or the point of view is a complex category, the study of which has generated several theories. Not a few narrators affirm that this notion is hard to define, describing it using invented metaphor terms (window, filter, reflector, focalization ...) and, consequently, give it the different meanings, wide and deep. The research of a number of concepts of the perspective reveals the meanders of its evolution: it is either assimilated to the narrative mode (P.Lubbock, N.Friedman) or it is restricted to depth knowledge (J.Pouillon, Tz.Todorov) or it is treated as focalization (G.Genette, M.Bal, and others.). The analysis of various concepts have the purpose to justify the author's terminology options and to reconsider this notion as a working tool.

**Keywords:** *perspective, point of view, conception, focalization, narrator, narration, diegesis, discourse, mode, reflector-character.*

## 1. Perspectiva în artele vizuale: repere istorico-teoretice

Perspectiva este un concept interdisciplinar complex, tratat neunivoc, căruia i se rezervă un loc important în aparatul teoretico-categorial al mai multor științe contemporane. În studiul artelor vizuale și al literaturii este considerat chiar fundamental, întrucât aici el se dovedește a fi indisolubil legat de problematica reprezentării și a semnificării artistice, a imaginarului și ficțiunii.

Punctarea momentelor principale ale apariției și evoluției conceptului în cauză – pe de o parte, în artele vizuale, iar, pe de altă parte, în literatură – scoate în relief meandrele constituirii lui în timp. Cum stabilesc numeroasele parcursuri ale istoricului acestuia [cf., de exemplu, 14 și 11], noțiunea de perspectivă, ce-și trage rădăcina lexicală din verbul latin *perspicere* (*a vedea clar, a distinge*), este indusă teoretic de practica artelor vizuale încă în antichitatea clasică [9, p.298-299]. Preocupați de aspectele proiectării spațiale, artiștii plastici, arhitecții și scenograful din timpuri străvechi contribuie la legitimarea empirică mai întâi a unei accepții *tehnice* a termenului vizat, care se referă la „geometria” reprezentării tridimensionalității pe o suprafață bidimensională [9, p.295], iar mai apoi și a unei accepții, numită uneori *poetică*, iar alteori *stilistică*, ce privește percepția optică a tridimensionalității din unghiul „unic și fix” [7, p.840] al unui observator virtual. În accepția din urmă, perspectiva este descoperită treptat, începând cu Renașterea, în latura ei expresiv-stilistică de componentă a imaginarului, susceptibilă de a fi folosită ca strategie de configurare a imaginilor. Cunoscutul istoric al artelor de origine poloneză Erwin Panofsky, întreprinzând un studiu iconografic și iconologic al artei Renașterii, constată că în Evul Mediu, ce precede acestei epoci, dat fiind anacronismul viziunii și gândirii dominante, nu era cu putință „sistemul modern de perspectivă, care se bazează pe realizarea unei distanțe fixe între ochi și obiect, dând astfel artistului posibilitatea să construiască imagini atotcuprinzătoare și palpabile ale obiectelor vizibile...” [33, p.87]. O asemenea performanță (de a face din „sistemul modern de perspectivă” un mijloc propice pentru conturarea imaginilor „atotcuprinzătoare și palpabile”) devine posibilă abia în Renaștere, când se produce o înnoire radicală a concepției estetico-filosofice asupra omului și lumii.

Renascentiștii au conștiința clară a faptului că în edificarea perspectivei sunt angajați trei factori *sine qua non*: **ochiul, obiectul și distanța**, dintre care primul este primordial. Această considerație, în linii mari validă și în prezent, este rezumată în felul următor de Piero della Francesca, autorul unui tratat de referință din

secolul XV (*De prospectiva pingendi*, 1480): „În primul rând este ochiul care vede; urmează apoi obiectul văzut, iar în al treilea rând distanța între unul și altul” [apud 33, p.349]. În viziunea lui Leon Battista Alberti, o altă personalitate notorie din Renaștere, cunoscut îndeosebi prin tratatul său *De pictura*, 1435, valorificarea acestui „triunghi” transformă tabloul pictat într-o „fereastră” deschisă spre o lume ce urmează a fi deslușită: „Descriu un dreptunghi cât de mare vreau și mi-l închipui a fi o fereastră deschisă prin care să privesc tot ceea ce are să fie pictat acolo” [apud 32, p.140]. Cu siguranță, cum remarcă Erwin Panofsky, „a compara o pictură cu o fereastră înseamnă a-i atribui sau a-i pretinde artistului o apropiere vizuală directă de realitate” [32, p.140]. În contextul dat se impune mențiunea că această asociere a perspectivei (picturale) cu o fereastră deschisă, la care Erwin Panofsky subscrie fără rezerve, se regăsește și la autorii preocupați de perspectiva narativă, în literatură și în film (Henry James, Manfred Jahn, Monica Fludernik ș.a.).

La începutul secolului XX, în legătură cu modernizarea radicală inițiată de avangardiști, concepția perspectivei în artele vizuale suportă mutații considerabile. Experimentele modernilor, în special ale cubiștilor, demonstrează că vechea ei accepție tehnică ca geometrie liniară își pierde acum coerența în virtutea faptului că linearitatea e pur și simplu spulberată în cazurile când se aplică o viziune inovatoare asupra spațiului. Se știe că, optând programatic pentru „o reformulare a categoriilor picturii” [10, p.81], cubismul, după 1909, în perioada a doua de dezvoltare a sa, *analitică*, renunță la tradiția prezentării mimetice a formelor și planurilor, fragmentându-le și dislocându-le astfel, încât obiectul e surprins din perspective simultane, iar după 1913, în perioada a treia, *șintetică*, obiectul, recompus într-o manieră foarte liberă, este „dezlegat definitiv de perspectivă” [10, p.82].

Analizând metamorfozele conceptului de perspectivă în epoca modernă într-un studiu de rezonanță (*Die Perspektive als „Symbolische Form”*, 1924-1925), Erwin Panofsky apreciază că, deoarece în noul context estetic tridimensionalitatea încetează să mai fie un canon obligatoriu, înțelegerea perspectivei ca simplu instrument tehnic al tridimensionalității nu mai este operantă. Cu adevărat operantă rămâne doar tratarea categoriei respective ca „formă simbolică”, ca „fenomen stilistic” [9, p.302], ceea ce presupune anularea distanței tranșante, respectate riguros de-a lungul secolelor, între aspectul ei tehnic și cel „poetic”/„stilistic”, primul fiind văzut acum într-o unitate indisolubilă cu secundul, drept suport al acestuia din urmă.

Această idee, de o valoare incontestabilă, este susținută și de istoricul și criticul de arte francez Pierre Francastel în lucrările sale de antropologie a spațiului „figurativ” în Renaștere [18,19]. El urmărește atent raporturile perspectivei, sub ambele ei aspecte, tehnic și stilistic/poetic, cu imaginea, imaginarul și câmpul figurativ. Potrivit observațiilor lui, „ordinea vizuală”, un important aspect tehnic al perspectivei în Quattrocento, întemeiază „ordinea combinatorie” a imaginarului [19, p.34-38, 108, 109], esențială pentru devenirea imaginii și a câmpului figurativ din care face parte ea. La rândul lor, imaginea și câmpul în care aceasta își afirmă existența, beneficiind de un atare suport tehnic, se transformă într-un fel de „releu” [19, p.35], care comandă și reglementează schimbul de forțe și energii cumulate la toate nivelurile operei. E clar că, grație acestei dialectici, perspectiva, într-o realizare autentică, funcționează în chip legitim și necesar nu doar tehnic, ci, concomitent, și „poetic”/„stilistic”, sau, în termenii lui Erwin Panofsky, ca „formă simbolică”.

Paradoxal, dar regândirea și reconsiderarea în secolul XX a raportului dintre cele două aspecte ale perspectivei în artele vizuale nu a condus, cum era de așteptat, la o mai bună fundamentare științifică a înțelegerii ei. Dimpotrivă, încearcă să argumenteze unii exegeți, armatura teoretizărilor acestei noțiuni denotă fisuri evidente. Istoricul de arte James Elkins, examinând cum au fost rescrise la etapa contemporană ideile despre perspectivă de către importanți istorici și critici de artă, esteticieni, filosofi, psihanalisti și psihologi (Erwin Panofsky, Ernst Hans Gombrich, Hubert Damisch, Martin Jay, Paul Ricoeur, Jacques Lacan și Maurice Merleau-Ponty), semnalează că expansiunea celui mai „puternic concept” („*powerful concept*”) [13, p.xi], conform căruia perspectiva e „formă simbolică”, fapt de „limbaj expresiv” [13, p.17], a încurajat tratarea ei ca metaforă „a subiectivității” („*for subjectivity*”), ceea ce a declanșat un adevărat „vârtej”/„vălmășag” („*maelstrom*”) al interpretărilor, într-o manieră liberă, de o rigoare științifică îndoielnică. Astfel se explică, crede cercetătorul, că, deși la etapa contemporană perspectiva există ca idee pe deplin coerentă, totuși nici una dintre disciplinele care o abordează nu oferă o concepție acceptabilă a ei.

Dacă raportăm în mod expres această observație a lui James Elkins la studiul literaturii, unde preocupările pentru perspectivă, inițial în creațiile narrative, devin sistematice abia în secolul XX, trebuie să recunoaștem că el are perfectă dreptate. Cum se va vedea în cele ce urmează, cu toate că în domeniul respectiv, al naratologiei, mai mult decât în oricare altul, proliferază teoriile categoriei luate în dezbatere, acestea totuși

nu converg spre o înțelegere unanim acceptată, bazată pe argumente imbatabile. Simptomatic în ordinea dată e faptul că mulți naratologi evită să dea o definiție de sinteză a perspectivei, preferând s-o descrie indirect și fragmentar, nu o dată cu ajutorul termenilor metaforici inventați (*fereastră, filtru, centru, reflector, focalizare...*). În general, persistă opinia că perspectiva narativă este greu de definit, deoarece ea desemnează „mai degrabă o relație decât o entitate concretă” [27, p.13].

În continuare ne propunem să examinăm, în succesiunea lor cronologică, câteva teorii mai importante ale perspectivei narative/punctului de vedere, care fac relevante meandrele constituirii concepției ei.

## 2. Primele idei de perspectivă în literatură: asimilarea ei modului narativ

În literatură, ca și în artele vizuale, conceptul de perspectivă este indus inițial de practica măștrilor. Se știe că după mijlocul secolului XIX Gustave Flaubert experimentează cu mult succes, în *Doamna Bovary* (1857) ș. a., modelul prezentării diegezei prin prisma personajelor de acțiune, model care revoluționează romanul tradiționalist, deja pentru că oferă șanse reale de a reduce omnisciența și intruziunile naratorului auctorial, iar astfel de a renunța la controlul lui despotice și, totodată, la punctu-i de vedere absolut în povestire. În corespondența sa (din 1853 și 1857) scriitorul își formulează explicit crezul cum că autorul operei, pe care el în mod obișnuit îl egalează cu eul narant, trebuie să fie „imposibil” și „invizibil” în discurs, ceea ce înseamnă că nu trebuie să-și impună perspectiva asupra celor relatate, creând iluzia obiectivității maxime și, totodată, impresia că istoria se povestește parcă de la sine.

Experiențele și ideile lui Gustave Flaubert l-au inspirat în mare măsură pe Henry James (1843-1916), prozator remarcabil, care activează un timp în SUA, iar apoi în Anglia, celebru prin demersurile sale de modernizare a formulelor romanești. Anume lui îi aparțin primele considerări teoretico-critice asupra perspectivei narative, pe care el, de altfel, evită s-o nominalizeze, recurgând uneori, pentru identificarea ei, la termenul *point of view*. În prefețele critice la scrierile sale, prefețe-eseuri însumate în 1934 în volumul *The Art of the Novel* [25], Henry James, introducându-ne în propriul laborator de creație și, respectiv, în procesele de plămuit a personajului, a subiectului și narațiunii, lasă note sporadice, dar de o relevanță surprinzătoare, privind importanța pentru arta ficțiunii a alegerii și exploatarea unghiului din care este actualizată în discurs lumea diegetică. În termenii lui, cu preponderență niște metafore spațio-vizuale conexe (*fereastră, centru, câmp vizual, oglindă...*), un asemenea unghi îl închipuie deschiderea „ferestrelor” ficțiunii. În prefața la *Portretul unei doamne* romancierul consemnează rezumativ: „Pe scurt, casa ficțiunii nu are o singură fereastră, ci un milion – mai degrabă un număr incalculabil de posibile ferestre; fiecare din ele a fost deschisă sau mai poate să fie încă deschisă în vasta fațadă a casei de către necesitățile viziunii individuale și datorită presiunii voinței individuale” [26, p.10]. Aceste posibile „ferestre”, care se deschid spre „spectacolul vieții” în funcție de „necesitățile viziunii individuale”, precum și sub presiunea „voinței individuale”, posedă o caracteristică comună, și anume: „la fiecare dintre ele stă o figură înzestrată cu doi ochi sau cel puțin cu un binoclu, ce formează mereu un instrument unic pentru observare, creând persoanei care îl folosește o impresie deosebită de oricare alta” [26, p.10]. Deci, un „observator”, care vizualizează și evaluează, exprimând mai mult sau mai puțin „conștiința artistului” și devenind astfel „centru al conștiinței”, este purtătorul punctului de vedere. S-ar părea că, potrivit acestei interpretări, noțiunea dată este restrânsă exclusiv la ceea ce percep ochii. Precizările din continuare ale autorului dezminț însă o astfel de restrângere. Unghiurile de vedere desemnate metaforic de deschiderile „ferestrelor” ficțiunii sunt decisive pentru „alegerea subiectului”, pentru performarea conținutului și de aceea într-un final devin „formă literară”: „Câmpul care se deschide în fața ochilor, priveliștea vieții, reprezintă „alegerea subiectului”; deschiderea fie că e mare, cu balcon, sau doar ca o crăpătură și joasă, constituie „forma literară”...” [26, p.10].

Un merit incontestabil al lui Henry James este de a fi dat relevanță și coerență teoretico-aplicativă noțiunii de reflector (pe care o relansează mai târziu Wayne Booth, Franz K. Stanzel ș. a.). În disecările sale analitice el subliniază că în ipostaza de „observator” evoluează nu doar naratorul, dar și un personaj de acțiune cu funcție de reflector, adică un actor prin optica căruia sunt reflectate evenimentele narate. Un astfel de actor-reflector, care, s-a spus, este mult prețuit de Flaubert pentru posibilitățile excepționale de renovare și revitalizare a formulelor narative anchilozate, este apreciat și de James pentru aceleași virtualități artistice. Pe urmele autorului *Doamnei Bovary*, James descoperă că centrarea, într-o narațiune impersonală, pe perspectiva reflectorului favorizează reducerea la minimum în discurs a prezenței naratorului omniscient și omniprezent, limitarea intruziunilor și comentariilor lui abuzive, iar astfel face mai puțin palpabilă artificialitatea convențiilor povestirii heterodiegetice, potențând totodată „iluzia” vieții și a naturaleței. În convingerea lui,

însă, reflectorul, pentru a-și dezvălui adevăratul potențial artistic, trebuie să fie dotat cu o optică personalizată, să aibă o viață lăuntrică bogată și interesantă, într-un cuvânt, să fie o individualitate remarcabilă, cum e Strether din *Ambasadorii*, și nu una „jalnică”, notează el ironic, cum e doamna Bovary a lui Flaubert. În sfârșit, în economia textului, reflectorul, pentru a-și proba eficiența, urmează să îndeplinească și câteva cerințe tehnice: să identifice, spre deosebire de „*ficelă*”, o conștiință pe „talerul” căreia e plasat „miezul subiectului” [26, p.14]; să reprezinte „o minte” ascuțită, susceptibilă de a se identifica cu „cea mai fin șlefuită dintre oglinzile posibile” [25, p.70]; să se manifeste, înainte de toate grație relațiilor sale cu sine însuși și cu ceilalți actori, drept o importantă „piesă de joc” în *showing*.

Deși expuse fragmentar și nesistematizat, ideile lui Henry James despre narator, reflector, punct de vedere, ficțiune au avut o puternică rezonanță în epocă, impulsționând dezvoltarea uneia dintre cele mai reprezentative direcții de cercetare naratologică din lume, cea anglo-americană (zisă și anglo-saxonă). Revendicându-se de la James, autori cunoscuți, precum Joseph Warren Beach (*The Method of Henry James*, 1918; *The Twentieth-Century Novel. Studies in Technique*, 1932) și Percy Lubbock (*The Craft of Fiction*, 1921), realizează primele studii naratologice de amploare, în care accentul e pus pe problema „metodei” (modurilor) narative, a punctului de vedere în ficțiunea romanescă.

În substanțiala sa monografie *The Craft of Fiction* Percy Lubbock, pornind de la tatonările și intuițiile lui Henry James, reușește să schițeze o tipologie narativă „inductivă”, adică care se desprinde indirect din analizele de text. În baza lecturii analitice a unui șir de romane, printre autorii cărora se numără Tolstoi, Flaubert, Thackeray, Dickens, Balzac și Meredith, el stabilește „prin inducție” [29, p.129] patru „metode” (tipuri, forme, moduri) narative: „Survolul panoramic”, „Naratorul dramatizat”, „Spiritul dramatizat” și „Drama pură” [29, p.130-138]. Atare etichetări, care, se poate observa lesne, se referă la noțiuni și aspecte diferite, vădesc eterogenitatea criteriilor aplicate la disocierea tipologică. În principal, sunt combinate criteriile ce țin de două paradigme distincte: pe de o parte, cea a instanței narative (cine vorbește, la ce persoană; se mizează pe *a spune* (*telling*) sau pe *a arăta* (*showing*); se face uz de „pictural”, adică de o „*image picturală*, o reflectare a evenimentelor în oglinda conștiinței receptive a cuiva”, fie a naratorului fie a actorului [30, p.69], sau de „dramatic”, adică de prezentarea acțiunilor ca la teatru) și, pe de altă parte, cea a instanței „observatorului” postat la „ferestrele” ficțiunii (cine vede, perspectiva asupra celor povestite).

Modul narativ „panoramic” („*panoramic survey*”) corespunde în linii mari tipului heterodiegetic auctorial al lui Jaap Lintvelt, caracterizându-se prin faptul că un narator impersonal, omniscient și omniprezent, situat în afara diegezei, prezintă evenimentele și personajele într-o manieră „picturală”, ceea ce înseamnă că le actualizează prin prisma conștiinței sale „demiurgice” și își impune asupra lor propria perspectivă, absolută și nelimitată, atât din exterior, cât și din interior. O asemenea perspectivă proprie unui narator care nu cunoaște nici o restricție epistemică, concluzionează Lubbock analizând romanele lui Tolstoi și Thackeray, privilegiază o cuprindere obiectivată largă, „panoramică” a unor perioade vaste. În același timp însă, ea atestă și dezavantaje, care, în convingerea cercetătorului, ar avea consecințe negative asupra romanului tradiționalist. În primul rând, potrivit lui, un impact demolator asupra artei romanești ar avea faptul că la construirea perspectivei „panoramice” scriitorul e nevoit să se bazeze mai mult pe *telling* (a spune) decât pe *showing* (a arăta). Preferința pentru *telling*, susține el în spiritul lui James, este inacceptabilă, deoarece „arta romanului nu începe decât atunci când romancierul concepe istoria ca pe o materie ce trebuie să fie *arătată*, prezentată în așa fel încât aceasta să se povestească ea însăși” [30, p.70]. În al doilea rând, actualizarea vieții lăuntrice a personajelor din perspectiva intruziunilor la care recurge frecvent naratorul omniscient subminează autenticitatea și credibilitatea imaginii. În al treilea rând, punctul de vedere „panoramic”, aparținând unui eu narant situat în afara diegezei, nu este integrat în aceasta și de aceea verificarea efectelor lui de validitate rămâne problematică [30, p.115, 116], ceea ce ar constitui, după Lubbock, „o deficiență intrinsecă” a tipului narativ în cauză.

Cu unele dintre aceste opinii vor polemiza mai târziu Wayne Booth și E.M. Forster, care, între altele, vor persevera întru reabilitarea *telling*-ului, ale cărui posibilități de expresie ei le găsesc departe de a fi epuizate.

Celelalte trei tipuri narative („naratorul dramatizat”, „spiritul dramatizat”, „drama pură”) Percy Lubbock le consideră superioare primului, deoarece, spre deosebire de acesta, ele beneficiază de un punct de vedere „net inclus în roman”, care „poate fi recunoscut într-însul și verificat” [30, p.116] și, drept urmare, „opera este suficientă sie însăși” [30, p.252]. În forma narativă, așa-numită a unui „narator dramatizat” („*dramatized narrator*”), ce poate fi omologată cu narațiunea homodiegetică, un personaj de acțiune își asumă actul povestirii la persoana întâi, expunând cu preponderență „pictural” și dintr-o perspectivă individuală propriile experiențe

sau ale altcuiva. El refuză omnisciența, limitându-se să consemneze doar ceea ce vede, aude și simte personal. În consecință, punctul lui de vedere perceptiv cunoaște o restrângere considerabilă, dar în schimb e marcat puternic de reflexele conștiinței sale „dramatizate”.

Conform aprecierilor lui Percy Lubbock, naratorul „dramatizat”, adică implicat în diegeză ca agent sau martor al acțiunii, își demonstrează eficiența doar în cazurile când povestește despre lumea exterioară. „Dar dacă el însuși este subiectul istoriei sale, dacă istoria implică o scrutare a propriei conștiințe, o povestire cu propriile-i cuvinte și ulterioară evenimentelor nu este tocmai cel mai bun mijloc ce poate fi imaginat”, opinează el [30, p.252]. Evident, o asemenea afirmație nu corespunde adevărului. Dovadă sunt numeroasele capodopere, cum ar fi *În căutarea timpului pierdut* de Marcel Proust, în care protagonistul, un „narator dramatizat”, se concentrează asupra propriei conștiințe, autoanalizându-se „cu propriile-i cuvinte”.

Forma narativă așa-zisă a „spiritului dramatizat” („*dramatized mind*”), pe care Percy Lubbock o consideră expresie supremă a artei românești, reprezintă un tip heterodiegetic auctorial: eul narant povestește la persoana a treia fără a-și impune punctul de vedere prin intruziuni și explicații „demiurgice”. El se retrage spre fundal și îi „cedează” perspectiva unui personaj-reflector, care prezintă evenimentele și personajele prin optica sa și, totodată, prin prisma conștiinței sale, altfel spus, „pictural”. În *Ambasadorii* de Henry James, „îmbrățișând” viziunea lui Strether, „vedem ceea ce vede el, dispunem de materia pe care gândirea sa răbdătoare începe s-o lucreze” [30, p.162]. Treptat însă, atrage atenția Lubbock, de la „pictural” se trece la „dramatic”, deoarece se creează impresia că viața sufletească a reflectorului (Strether) este „un spectacol pentru cititor, fără interpret nepoftit, fără transmițător de lumină, fără conducător de sens” [30, p.143], este, cu ale cuvinte, „teatrul unui spirit” [30, p.144].

În sfârșit, forma narativă, pe care Lubbock o etichetează ca „dramă pură” („*pure drama*”), este tot de tip heterodiegetic, dar unul aparte. Perspectiva eului narant este lipsită de proeminență, drept urmare a faptului că el afișează o atitudine de neamestec în viața actorilor, înregistrând impasibil scenele, dialogurile, descrierile. Grație acestei relații specifice a naratorului cu diegeza, remarcă Percy Lubbock cu referire la romanul *Vârsta ingrată* de Henry James, „opera ar fi putut să fie tipărită ca o piesă de teatru; tot ce nu e dialog e pur și simplu un fel de indicație scenică amplificată, adăugând dialogului efectul expresiv pe care un joc de scenă i l-ar fi putut conferi” [30, p.190].

Din aceste disocieri rezultă că, pentru Percy Lubbock, punctul de vedere – cel asumat de narator (care poate fi deopotrivă și al autorului, deoarece cercetătorul nu distinge între instanțele respective ale text-discursului), precum și cel „transferat” personajului-reflector – constituie o componentă esențială a modurilor („metodelor”) narative stabilite de el. Mai mult, punctul de vedere este asimilat acestora. În *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului* de Oswald Ducrot și Jean-Marie Schaeffer se relevă că Percy Lubbock diferențiază „diverse moduri de prezentare a evenimentelor sau *puncte de vedere*” [12, p.149]. De altfel, începând cu Percy Lubbock, mulți autori, între care și Norman Friedman, egalează aceste noțiuni și, prin urmare, le folosesc inconsecvent, ceea ce se întâmplă, crede Kristin Morrison, înainte de toate din cauza că nu se face o deosebire clară între „cine vorbește” și „cine vede/cunoaște” [31].

Cu toate că în *The Craft of Fiction* concepția punctului de vedere nu atinge o suficientă claritate și profunzime teoretică, totuși autorul acesteia are meritul incontestabil de a fi pus în atenție niște idei de referință privind primordialitatea lui în arta ficțiunii. Astfel, spre sfârșitul lucrării sale, rezumând tezele de bază discutate, el postulează: „Toată complicata problemă a metodei, în arta ficțiunii, mi se pare guvernată de chestiunea punctului de vedere – chestiunea relației în care naratorul se află cu narațiunea” [30, p.251].

Această idee a fundamentalității punctului de vedere în ficțiunea românească este reafirmată și ilustrată mai amplu de către Norman Friedman, un alt reprezentant al direcției anglo-americane, într-un articol publicat în 1955 [20] și retipărit în 1967 [21] și în 1975 [22]. Urmărind evoluția conceptului luat în discuție, acesta remarcă creșterea în timp a interesului exegetic pentru acele disponibilități funcționale ale categoriei în cauză, disponibilități care tocmai demonstrează implicarea ei profundă în performarea conținutului ideaticotematic, în crearea operei. „Dacă Lubbock era interesat de punctul de vedere ca mijloc de realizare a unei prezentări vii și coerente” [20, p.1167], mai târziu Mark Schorer (*Technique as Discovery*, 1948), relevă Norman Friedman, merge mai departe, concentrându-se asupra utilizărilor lui ca mod „al definiției tematice” [20, p.1167], ca sistem de procedee care asigură controlul lumii „de valori și atitudini”, mediază decantarea ideologiei autorului în raport cu cea a personajelor și, respectiv, evaluarea acestora prin prisma „cadrelor de referință” auctoriale [20, p.1167].

Norman Friedman avansează, ca și Lubbock, o concepție largă a punctului de vedere, „incluzând, scrie Jaap Lintvelt, nu numai determinarea subiectului-perceptor, ci și întreg ansamblul criteriilor noastre privind planurile perceptiv-psihic, temporal, spațial și verbal” [29, p.139]. Cert e că nu se face o distincție clară între noțiunea de punct de vedere și cea de mod narativ. Astfel, lărgind sfera disocierilor tipologice operate de Lubbock, cercetătorul american discerne în varianta din 1955 și din 1967 opt forme narative (redate în varianta din 1975 la șapte), care presupun tot atâtea puncte de vedere:

- 1) *omnisciența editorială* (povestire la persoana a treia aparținând unui eu narant impersonal, confundat cu autorul în ipostază de editor-redactor, ce-și asumă o omnisciență demiurgică și de aceea adoptă o perspectivă nelimitată, panoramică, dispunând de intruziuni la fel nelimitate);
- 2) *omnisciența neutră* (formă narativă aproape similară cu prima, deosebindu-se de aceasta doar prin limitarea omniscienței, iar implicit a punctului de vedere și a intruziunilor);
- 3) *eu ca narator* (narațiune la persoana întâi a unui personaj de acțiune secundar care relatează exclusiv cât vede și cunoaște în postura sa de martor și, ca urmare, refuză orice omnisciență, exprimând un punct de vedere limitat);
- 4) *eu ca protagonist* (formă narativă care este o varietate a celei consemnate anterior, diferențiindu-se de aceasta numai prin faptul că naratorul este protagonist și expune evenimentele prin optica sa de agent al acțiunii);
- 5) *omnisciența multi-selectivă* (povestire la persoana a treia, în care istoria e trecută prin „spiritul” mai multor personaje-reflector și deci punctele de vedere ale acestora sunt dominante);
- 6) *omnisciența selectivă* (narațiune la persoana a treia, în care istoria e filtrată prin „spiritul” unui singur personaj-reflector, optica acestuia fiind, prin urmare, dominantă);
- 7) *modul dramatic* (prezentare scenică la persoana a treia, fără puncte de vedere în interior);
- 8) *camera* (această formă narativă, pe care Friedman o elimină din tipologia sa din 1975, se caracterizează, în descrierea lui, printr-o expunere la persoana întâi ce mimează absența ilocutorie a autorului).

Totuși, trebuie de spus, o atare accepție largă a punctului de vedere, ce atestă, *de facto*, asimilarea lui modului narativ, e generată nu doar de faptul că Friedman, potrivit observației lui Lintvelt, nu distinge între criteriile lor (tot așa cum nu distinge între autor și narator, între *cine vorbește* și *cine vede*), dar și de faptul că el consideră mărcile ilocutorii ale subiectului-vorbitor (comentariile, intervențiile lui generalizatoare etc.) drept mărci ale punctului de vedere. Astfel, descriind așa-numita „omnisciență editorială”, care, în definiția lui, „înseamnă aici, literalmente, un punct de vedere nelimitat și, în consecință, greu de controlat” [21, p.121], exprimat prin intermediul radiografiilor intruzive și al comentariilor auctoriale, Norman Friedman conchide: „Marca specifică a omniscienței editoriale este în așa fel prezența unor intervenții și generalizări asupra vieții, obiceiurilor și obișnuințelor ce pot avea vreo legătură, explicită sau nu, cu istoria în cauză” [21, p.121]. Deci, reiese, comentariile, intervențiile, generalizările naratorului, care, se știe, în calitatea lor de acte de limbaj ilocutorii asumate de acesta, sunt mărci ilocutorii ale lui, reprezintă concomitent și mărci ale punctului de vedere „nelimitat”, instaurat prin „omnisciența editorială”.

Cum s-a văzut, tentativele unor importanți reprezentanți ai direcției anglo-americane, cum ar fi Percy Lubbock (1921) și Norman Friedman (1955), de a elabora o primă teorie sistematică a punctului de vedere (identificat cu perspectiva), ca tehnică fundamentală a artei românești, cunosc neabătut impasul asimilării categoriei date cu modul narativ. Pe fundalul nediferențierii autorului de narator, a celui ce *vorbește* de cel ce *vede*, punctul de vedere, în accepția mai răspândită, de unghi din care sunt percepute și înțelese situațiile relatate, este extins asupra modului de expunere. În consecință, are loc deraierea de la problema punctului de vedere (pe care unii autori, de exemplu Friedman, o anunță în titlu) la cea a unei tipologii narative.

### 3. Restrângerea perspectivei la profunzimea cunoașterii naratorului

În Franța, de la Flaubert la Valéry și Sartre, conștiința fundamentalității perspectivei/ punctului de vedere în creația artistică, ca de altfel în orice altă formă de creație, în orice elaborare a spiritului uman, este nu mai puțin pregnantă decât în Anglia, SUA, Germania. Paul Valéry, care, potrivit lui Jürgen Schmidt-Radefeldt, este „primul teoretician francez al punctului de vedere” [39, p.248], subliniază în repetate rânduri în *Caietele* sale (scrise între 1894-1945) că în toate „materile” (fizică, filosofie, literatură...) chestiunea acestei categorii este „capitală”. Einstein, elaborându-și teoria relativității, „a creat un punct de vedere” [*Cahiers*, X, p.562; aici și în continuare se citează ediția Paris: Klincksieck, 1957-1961]. Prioritatea „veritabilei” filosofii, susține el pe linia marilor gânditori europeni contemporani lui, trebuie să fie teoretizarea punctelor de vedere, deoa-

rece „Lucrurile sunt invariante ale punctelor de vedere. Persoanele sunt legi („lois”) ale punctelor de vedere” [Cahiers, XI, p.574], iar bogăția cunoașterii, eventual absolute, atestă „un punct de vedere al punctelor de vedere” [Ibidem], care egalează în ultimă instanță „o privire a îngerului” [apud 39, p.249]. În proză, în convingerea lui, punctul de vedere își vedește prestanța în virtutea faptului că funcționează ca element de resort al cunoașterii, al constituirii sensului și, nu în ultimul rând, ca regulă de joc, adică convenție. Constatând că în roman „personajele și situațiile sunt văzute când pe o scară (a convențiilor – E. T.), când pe alta” [Cahiers, IX, p.700], adică din perspective diferite, Valéry distinge, în funcție de acestea, trei situații narative (care, în esență, se regăsesc la Jean Pouillon, Gérard Genette, Franz K. Stanzel): subiectul-perceptor se află (convențional) 1) „când în „inima” lor”, a actorilor [Ibidem]; 2) „când în situația unui demiurg care vede totul” [Ibidem], 3) „când în situația unui observator oarecare” [Ibidem].

Cu aceeași fermitate și elocință exprimă conștiința fundamentalității punctului de vedere în creație, în epistemologie etc. și alte mari personalități din arealul francez (Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty).

Cu toate acestea, o teorie sistematică a categoriei respective în ficțiunea romanescă apare aici târziu, abia după al doilea război mondial. În 1946 Jean Pouillon tipărește monografia *Temps et roman*, în care încearcă să fundamenteze o concepție modernă a punctului de vedere, sprijinindu-se pe asimilări, mai ales, de filiație fenomenologică. Astfel, inspirat de fenomenologia existențialistă din timpul său, în special de ideile lui Jean-Paul Sartre din *M. François Mauriac et la liberté* (1939), *L’Imaginaire* (1940), *L’Être et le Néant* (1943) [8, p.71-75; 35, p.22], Jean Pouillon apreciază că „viziunea romanescă”, cum denumește el alternativ punctul de vedere, este determinată de „pozițiile existențiale ale personajelor”, care „văd” [36, p.63-64] și care, reflectând alteritatea autorului, se desemnează drept niște conștiințe: reflexive („réfléchie”) sau ireflexive („irréfléchie”). Dezvoltând acest fir logic, el argumentează că, întrucât „viziunea romanescă”, ca act de conștiință imaginativă, este determinată de „pozițiile existențiale” ale subiectului-perceptor, aceasta devine mod de comprehensiune („mode de la comprehension”), ceea ce presupune, firește, disponibilitatea ei de a face permeabile codurile operei, de a-l ajuta pe cititor să pătrundă în profunzimea mesajului.

Indubitabil, demersul lui Pouillon pentru descoperirea funcției de comprehensiune a punctului de vedere, adică a capacității lui de a favoriza înțelegerea și interpretarea operei, vedește, cum observă și Florence de Chalogne, „accente hermeneutice” [8, p.79].

Totodată, în accepția lui Pouillon, punctul de vedere este și o cheie de acces la realitatea psihologică percepută de „observator”, acces la „un *lăuntru*, realitatea psihică însăși și un *afară* care îi este manifestarea obiectivă” [36, p.72]. Mai mult, pentru el, „diversele viziuni romanești corespund unor atitudini psihologice reale” [36, p.24].

Astfel, situându-se la confluența unor idei și teorii moderne din epocă, autorul studiului *Temps et roman* vine cu o concepție proprie a punctului de vedere, care, fără îndoială, prezintă interes, cel puțin pentru că, spre deosebire de mulți naratologi, el vede în categoria discutată nu doar o tehnică narativă și un mijloc de expresie, ci și un mod de comprehensiune, și o cheie de acces la viața lăuntrică și externă a personajelor sau, în alți termeni ai lui, la *autrui*.

Un interes aparte prezintă de asemenea și tipologia „viziunilor romanești”, pe care o realizează Jean Pouillon în partea întâi a cărții sale. De menționat că, inițial, pe fundalul aridității teoretice a naratologiei franceze din anii ’50-’60 ai secolului trecut, aceasta se bucură de o priză largă chiar și la specialiști autoritari în domeniu (Tzvetan Todorov, Gérard Genette, Dorrit Cohn); mai mult, își lasă amprenta asupra elaborărilor lor. Însă, treptat, pe măsură ce studiul perspectivei avansează și atinge o grilă științifică de prestanță, tipologiei în cauză i se arată reticență, fiind găsită nu suficient de operantă din cauza deficiențelor ce o marchează.

Într-adevăr, tipologia lui Pouillon nu e lipsită de neajunsuri. Grăitoare în acest sens este, bunăoară, inconsecvența în care se complace autorul când, catalogând viziunile drept moduri de comprehensiune, și astfel oarecum identificându-le noțional, nu admite totuși că numărul primelor este egal cu cel al secundelor. În interpretarea sa, există **trei** tipuri de viziune: „cu” („avec”), „din spate” („par derrière” sau „au-dessus”), „din afară” („dehors”), dar numai și numai **două** moduri de comprehensiune, unul de „a fi cu cel ce vrea să înțeleagă” („être avec celui qu’on veut comprendre”) și celălalt de „a se decala de acesta” („se decaler de lui”) [36, p.102].

Bineînțeles, mai grave sunt deficiențele de ordin taxonomic, acestea afectând unitatea și coerența tipologiei înseși. Înainte de a ne opri le ele, e necesar de a aminti că, după unii exegeți, taxonomia lui Pouillon este tributară opoziției sartriene „dehors ou dedans” într-atât, încât el nu face decât „să complice această

opozitie" [8, p.74]. Se știe că, polemizând cu maniera lui Mauriac „de-a se juca de-a Dumnezeu” cu personajele sale, Jean-Paul Sartre postulează: „...Romancierul poate fi martorul sau complicele lor, dar niciodată și una, și alta” [38, p.44]. Acesta, plâsmuind lumea diegetică, trebuie să se afle „fie în afară, fie înăuntru” („dehors ou dedans”) [38, p.44]. În contextul opțiunilor sartriene pentru un roman în care lipsește totalmente controlul auctorial și în care nu e „loc pentru un observator privilegiat” [38, p.57], opțiuni considerate, pe bună dreptate, de Wayne C. Booth „puțin flexibile” și în esență nefondate [6, p.80], această opoziție se referă exclusiv la acele „legi” ale ficțiunii narative ce sunt în fapt și convenții ale perspectivei. Pouillon însă, în comparație cu Sartre, e mai flexibil și, în plus, încearcă să regândească opoziția discutată într-un plan naratologic lărgit, raportând-o nu doar la situarea autorului (confundat cu naratorul) în *afara* sau *înăuntru* diegezei, dar și la un *afară* și un *lăuntru* al vieții personajelor [36, p.72]. Pe scurt, Pouillon nu se limitează să complice opoziția în cauză, cum se crede, ci caută s-o reinterpreteze luând în calcul două fațete ale ei, ceea ce implică particularizarea distinctă a teoriei sale. Altceva e că împărțirea operată de el suscită obiecții, din simplul motiv că primele două tipuri de viziune, „cu” și „din spate”, și al treilea tip, „din afară”, sunt demarcate după criterii diferite.

Viziunile „cu” și „din spate” sunt prezentate într-o strânsă legătură antitetică. În descrierea lui Pouillon, prima corespunde unei conștiințe „ireflexive” („irréfléchie”) [36, p.72], iar a doua – unei conștiințe „reflexive” („réfléchie”) [36, p.76]. Ambele au ca „centru” un „focar” de lumină, a cărui localizare e determinată de situarea obiectului-perceptor fie în interiorul lumii românești, fie în afara ei. În romanul „cu”, în care evenimentele sunt expuse prin prisma unui personaj ce reprezintă „centrul povestirii”, „focarul” se află în operă: „În mod general, într-un roman „cu”, viziunea are drept centru de la care pornind ea radiază, un focar ce face parte din romanul însuși; în operă găsim izvorul de lumină care o luminează” [36, p.85]. În cazul viziunii „din spate”, exprimate de autor, care, în înțelegerea lui Pouillon, este și subiectul-perceptor, „focarul”, izvor de lumină, „nu se află în roman, ci în romancier, așa încât el își susține opera fără a coincide cu unul din personajele ei. El o susține fiind în spatele ei; el nu este în lumea descrisă, ci în spatele acestei lumi...” [36, p.85-86].

În același timp, viziunile sus-prezentate sunt diferențiate și după profunzimea cunoașterii. Viziunea „cu” presupune o percepție *restrânsă* la ceea ce vedem împreună cu personajul care e „centrul povestirii”: „Împreună cu acesta îi vedem pe ceilalți actori, abia „cu” el vedem evenimentele povestite” [36, p.74]. La fel și viața lui, internă și externă, o *vedem* în măsura în care îi „apare” acestuia: „Fără îndoială, noi vedem bine ceea ce se întâmplă în el, însă numai în măsura în care ceea ce se petrece în cineva îi apare acestui cineva” [36, p.74]. Viziunea „din spate” însă atestă o cunoaștere ce poate fi practic ilimitată, deoarece autorul, în postură de subiect-perceptor, își asumă omnișcența, situându-se „în spatele” lumii românești, „fie ca un demiurg, fie ca un spectator privilegiat care cunoaște dedesubtul problemei” [36, p.86].

La reperarea viziunii „din afară” nu se mai ia în considerare situarea subiectului-perceptor în interiorul sau în exteriorul lumii românești. În general, se face abstracție de acest factor prim al perspectivei, fiind consemnat doar obiectul perceput, care reprezintă un „afară” al lumii personajului (în opoziție cu un virtual „lăuntru” al acesteia). În definiția lui Pouillon, „din afară” înseamnă „comportamentul în măsura în care acesta este în mod material observabil. Apoi mai înseamnă aspectul fizic al personajului, după cum și mediul în care trăiește” [36, p.102-103]. Evident, în accepția dată, viziunea „din afară”, întrucât nu se concretizează cine e subiectul-perceptor, desemnează nu perspectiva ca atare, ci o caracteristică a acesteia, profunzimea. Constatând acest fapt, Jaap Lintvelt deduce lipsa ei de autonomie tipologică și o integrează în celelalte două viziuni: „Cum nu poate exista obiect perceput fără subiect-perceptor, argumentează el, viziunea „din afară” trimite la viziunea „din spate” a naratorului sau la viziunea „cu” a unui actor” [29, p.55]. Adevărul acestei aserțiuni îl confirmă înseși exemplele inserate de Pouillon în lucrare pentru a-și ilustra concepția viziunii „din afară”.

Or, cum rezultă, teoretizările lui Pouillon urmează, din cauza eterogenității criteriilor tipologice aplicate, o linie frântă: schema lui tripartită se dovedește a fi bipartită, iar însuși conceptul de viziune (punct de vedere) pe care îl avansează denotă insuficiență de unitate, fiind utilizat „în dublul sens, de perspectivă narativă (viziune „cu”, viziune „din spate”) și de profunzime a perspectivei narative (viziune „din afară”, opusă viziunii „din lăuntru”) [29, p.55]. Cu toate acestea, nu puțini sunt cei care îl apreciază pozitiv, se inspiră și se revendică de la el.

Într-un studiu din 1966 despre categoriile povestirii [42, p.125-151], Tzvetan Todorov, preocupat să discearnă tipurile de percepție caracteristice naratorului (pe care el preferă să le denumească „aspecte” sau „viziuni”),



subscrie la clasificarea lui Pouillon, precizând că va interveni „cu modificări neînsemnate” [43, p.389]. Despre ce modificări este vorba? Păstrând schema tripartită a divizărilor operate în *Temps et roman*, precum și termenii-cheie utilizați aici, exegetul aplică un criteriu taxonomic unic: profunzimea cunoașterii/percepției. Cum s-a văzut, Pouillon de asemenea recurge la acest criteriu, dar îi rezervă roluri diferite: secundar în cazul viziunilor „cu” și „din spate” și prim, esențial, în cazul viziunii „din afară”. Todorov însă îl consideră deopotrivă esențial pentru toate viziunile nominalizate și în același timp, potrivit concepției lui, este singurul, el nerecunoscând alte criterii delimitative posibile, cum ar fi situarea subiectului-perceptor în discurs (criteriu care, la Pouillon, ar fi fundamental pentru reperarea tipurilor „cu” și „din spate”). Transcriem rezumativ considerările lui la această temă:

„**Narator > Personaj** (viziunea „dindărăt”). Narațiunea clasică utilizează cel mai adesea această formulă. În acest caz, naratorul știe mai multe decât personajul său. (...) Superioritatea naratorului poate să se manifeste fie prin cunoașterea dorințelor secrete ale cuiva (...), fie prin cunoașterea simultană a gândurilor mai multor personaje (fapt de care nici unul dintre ele nu este capabil), fie pur și simplu prin nararea evenimentelor care nu sunt percepute de către un singur personaj. Astfel, Tolstoi, în nuvela sa *Trei morți*, relatează succesiv moartea unei aristocrate, a unui țăran și a unui copac. Nici unul dintre personaje nu le-a perceput pe toate trei; suntem, așadar, în prezența unei variante a viziunii „dindărăt”.

**Narator = Personaj** (viziunea „împreună cu”). Această a doua formă este la fel de răspândită în literatură, mai ales în epoca modernă. În acest caz, naratorul știe tot atât cât știe și personajele sale; el nu poate să ne dea o explicație a evenimentelor, înainte ca aceasta să fie găsită chiar de personaje. Și aici pot fi stabilite mai multe deosebiri. Pe de o parte, narațiunea poate fi condusă la persoana întâi (...) sau la persoana a treia, dar întotdeauna conform viziunii pe care același personaj o are asupra evenimentelor: rezultatul, în mod evident, nu este același. După cum știm, Kafka începuse să scrie *Castelul* la persoana întâi și n-a modificat viziunea decât cu mult mai târziu, trecând la persoana a treia, dar tot în cadrul aspectului „narator = personaj”. Pe de altă parte, naratorul poate să urmărească unul sau mai multe personaje (schimbările putând să fie sistematice sau nu)...

**Narator < Personaj** (viziunea „din afară”). În acest al treilea caz, naratorul știe mai puțin decât oricare dintre personaje. El poate să ne descrie numai ceea ce vede, ce aude etc., dar nu pătrunde în conștiința nimănui. (...) Naratorul este, așadar, un martor care nu știe nimic; mai mult încă, nici nu vrea să știe nimic” [43, p.389-390].

Or, se poate vedea, în formula taxonomică dată nu-și găsește defel loc criteriul situării subiectului-perceptor în discurs, distincțiile făcându-se exclusiv în funcție de cantitatea informației percepute de narator (acesta „știe mai mult decât personajul său”, „știe tot atât cât și personajele sale”, „știe mai puțin decât oricare dintre personaje”). O astfel de formulă, centrată pe un criteriu distinctiv unic, favorizează restabilirea coerenței tipologiei împrumutate de la Pouillon, dar în același timp radicalizează restrângerea viziunii la profunzimea cunoașterii. Dacă la Pouillon, am menționat împreună cu Lintvelt, viziunea are „un dublu sens”, de perspectivă narativă și de profunzime a acesteia, la Todorov, în fragmentul sus-citat, aceeași noțiune acoperă, de fapt, un singur înțeles, de profunzime a perspectivei.

Mai târziu, în *Poétique* (1968, 1973), Todorov revine la acest subiect, dar avertizează din start că se va ocupa „nu de descrierea speciilor particulare ale viziunii, ci de aceea a categoriilor care permit deosebirea între aceste specii” [44, p.69]. Cu alte cuvinte, el revine nu pentru a revedea sau a revizui tipurile stabilite în *Les catégories du récit littéraire* (1966), dar pentru a aprofunda și a scoate în evidență ceea ce le deosebește, anume: calitatea „cunoașterii *subiective* sau *obiective*” [44, p.69]; „cantitatea informației primite” ori „gradul de *știință* al cititorului”, grad ce determină „*întinderea* (sau unghiul) viziunii și *adâncimea* sa” [44, p.69]; „aprecierea” și „evaluarea” celor percepute [44, p.72]. Cu siguranță, acest demers are ca finalitate nuanțarea conceptului său de viziune. Însă, o atare nuanțare, nefiind raportată la tipologia propusă în 1966, nu vădește vreun impact asupra acesteia, ea rămânând, cum reiese, neschimbată.

#### 4. Perspectiva narativă ca focalizare

Un parcurs analitic al studiilor de naratologie apărute în ultimele decenii nu lasă nici o îndoială că tratarea perspectivei ca focalizare cunoaște o vogă în creștere. Această vogă este intrigantă, dat fiind caracterul neunitar al teoriei respective pe care îl ilustrează diferențele flagrante de conceptualizare și, în parte, eclecticismul unor constructe cu care se operează. Confruntând modul cum transpun mai mulți autori teoria focalizării într-un sistem particular de idei, constatăm că majoritatea, plecând de la accepția generală a termenului în cauză, o grefează pe diverse concepte selectate din câmpul teoretizărilor curente. Altfel spus, în cămașa terminologică a focalizării sunt îmbrăcate concepte diferite.

Înainte de a trece la analiza câtorva teorii ale focalizării, este necesară precizarea că termenul care le denumește este folosit demult în artele vizuale la descrierea perspectivei. În naratologie la el se face recurs încă din primele decenii ale secolului XX, dar nu prea des și doar în scopul accentuării unor funcții importante ale perspectivei narative, cum ar fi aceea de a pune în lumină faptele povestite, dându-le anumite reliefuri, mai ales de prim-plan, ori cum ar fi aceea de a servi drept centru al conștiinței și centru de orientare pentru cititor. De pildă, cercetătoarea germană Käte Friedemann, subliniind polemic într-o lucrare din 1910 (*Die Rolle des Erzählers in der Epik*, p.26), că naratorul este nu doar cel care vorbește, dar și „cel care evaluează, cel care simte, cel care observă. El simbolizează perspectiva epistemologică, devenită curentă pentru noi încă de la Kant, conform căreia noi nu percepem lumea așa cum este, ci mai degrabă așa cum a trecut aceasta prin mediul unei conștiințe care observă” [apud 40, p.25-26], echivalează sinonimic perspectiva în sensul dat cu punctul de vedere focal (*Blickpunkt*) [cf. 41, p.10], urmărind astfel să scoată în evidență rolul ei deosebit în iluminarea și centrarea lumii filtrate prin conștiința care „observă”. Cu intenții asemănătoare Cleanth Brooks și Robert Penn Warren, într-un studiu din 1943 (*Understanding Fiction*), identifică punctul de vedere cu „*focus of narration*”.

Începând însă cu anii '70 ai secolului trecut, situația se schimbă simțitor: recursul la termenul *focalizare* devine excesiv, iar utilizările lui nu se mai reduc la simple reliefări și precizări sinonimice, ci au ca finalitate omologarea lui noțională cu termenii consacrați *perspectivă*, *punct de vedere*, *viziune*, și, într-un final, întro-narea în locul acestora. Or, substituindu-i, el ajunge să desemneze nu doar în studii, dar și în dicționare și enciclopedii [5, p.117; 45, p.147-150] o noțiune naratologică cu statut categorial.

Dar, investită cu statut categorial, evident, de împrumut, noțiunea de focalizare în fond nu face altceva decât să redenumescă conceptele pe care ea se pliază. De altfel, înșiși exegeții care ambiționează să construiască o teorie normativă a focalizării recunosc, direct sau indirect, acest adevăr. Astfel, naratologul francez Gérard Genette, care o lansează într-un eseu din 1972, *Discours du récit*, disociind considerările din epocă despre perspectivă (punct de vedere, viziune), reține concepția lui Jean Pouillon (viziunea *din spate*, cu și *din afară*), preluată și dezvoltată de Tzvetan Todorov (viziunea *din spate*: naratorul cunoaște mai mult decât personajul; viziunea *cu*: naratorul cunoaște tot atât cât personajul; viziunea *din afară*: naratorul cunoaște mai puțin decât personajul) și o apreciază ca fiind operantă, deoarece oferă posibilitatea de a evita eroarea – caracteristică tradiției anglo-saxone – a confundării modului cu vocea. Dar, în același timp, el găsește nepotrivită terminologia utilizată, optând pentru variante mai bune: „Pentru a evita termenii *viziune*, *câmp*, *punct de vedere* care comportă un specific vizual prea pronunțat, voi relua aici termenul mai abstract *focalizare*, care corespunde expresiei lui Brooks și Warren *focus of narration*” [23, p.206]. În continuare se decretează „rebotizarea” tipurilor sus-consemnate în felul următor: „Noi vom reboteza deci primul tip, reprezentativ în general pentru povestirea clasică, numindu-l povestire *non-focalizată* sau cu *focalizare zero*. Secundul va fi povestirea cu *focalizare internă* (...). Al treilea tip va fi povestirea cu *focalizare externă*...” [23, p.206-207].

Cum rezultă din eseu sus-citat, precum și din alte lucrări publicate mai târziu de autor, tipurile respective de focalizare se referă, ca și tipurile de viziune diferențiate de Pouillon și Todorov, la cantitatea de informație accesibilă subiectului-perceptor sau, cu alte cuvinte, la profunzimea perspectivei narative. În *Povestire ficțională, povestire factuală* Gérard Genette specifică, de exemplu, că, în cazul povestirii *non-focalizate* (cu *focalizare zero*), naratorul omniscient „se strecoară rând pe rând și după voie în gândirea tuturor personajelor sale” [24, p.145], accede la sentimentele și trăirile lor interioare, beneficiind astfel de o cunoaștere ce o depășește pe a acestora. Și, dimpotrivă, în cazul povestirii cu *focalizare externă*, naratorul se abține „de la orice incursiune în subiectivitatea personajelor, pentru a nu relata decât faptele și gesturile lor văzute din afară, fără nici un efort de explicare” [24, p.144], iar în consecință el spune mai puțin decât știu acestea. Însă, o asemenea interpretare condiționează reducerea perspectivei la una din caracteristicile activității perceptive a subiectului-perceptor și ignorarea altor caracteristici posibile ale ei (evaluarea, coloratura emoțional-expresivă a observării...). De aceea, Gérard Genette, mergând pe urmele lui Jean Pouillon și Tzvetan Todorov, „amestecă”, ca și ei, susține pe drept cuvânt Jaap Lintvelt, „două criterii narative diferite: perspectivă narativă și profunzimea perspectivei narative” [29, p.57].

Pe deasupra, eșafodajul teoriei lui Genette, afectat de un oarecare eclecticism, lasă loc pentru nu puține ambiguități, unele dintre care sunt generate de faptul că, deși autorul pledează cu fermitate pentru substituirea termenilor *punct de vedere* și *câmp* cu *focalizare*, totuși practic nu se poate dispensa de aceștia la prezentarea triadei sale. Bunăoară, în *Discours du récit*, distingându-se între varietățile *focalizării interne*, se

precizează că cea *fixă* se regăsește în *Ambasadorii*, dar și în *Ce știa Maisie*, „unde noi nu părăsim aproape niciodată **punctul de vedere** al tinerei fete, al cărui „**câmp restrictiv**” (subl. cu aldine – *E. T.*) este de o particularitate spectaculoasă” [23, p.207], iar cea *multiplă* se întâlnește frecvent în romanul epistolar „unde același eveniment poate fi evocat de mai multe ori din **punctul de vedere** (subl. cu aldine – *E. T.*) al mai multor personaje epistolare” [23, p.207]. Alte ambiguități, în expunerea teoriei discutate, sunt determinate de faptul că nu se lămurește în ce raport se află focalizarea cu perspectiva. Rămâne să ghicim dacă aceste noțiuni sunt considerate echivalente sau dacă prima este considerată subiacentă celei de-a doua. Cert este că la definirea perspectivei exegetul de asemenea nu se poate dispensa de terminologia pe care o va renega. La începutul subcapitolului intitulat *Perspectiva* se relevă că această categorie ar desemna metaforic „un mod secund de reglementare a informației care provine din alegerea (sau refuzul) unui *punct de vedere restrictiv*” [23, p.203]. De reținut că, potrivit acestei definiții, perspectiva se edifică uneori cu suportul punctului de vedere, alteori fără suportul lui (focalizarea fiind în acest caz *zero*). Deci, se admite existența unor opere în care lipsește punctul de vedere al naratorului, iar, implicit, și al autorului asupra celor relatate, ceea ce este de neconceput. De aceea, ideea de focalizare *zero* (ca sinonim al punctului de vedere *zero*) este un nonsens. Asupra acestui moment au insistat Wolf Schmid [46, p.114] și Marjet Berendsen [4, p.141], care au supus unei critici dure triada lui Genette pentru contradicțiile ei.

Insuficiența de coerență și claritate a conceptului de focalizare vehiculat de Gérard Genette o confirmă și unele aserțiuni derutante ale lui, cum ar fi următoarea: „O focalizare externă în raport cu un personaj se poate lăsa adesea la fel de bine definită ca focalizare internă asupra altuia: focalizarea externă asupra lui Philéas Fogg este deopotrivă și focalizare internă asupra lui Passepartout...” [23, p.208]. Este de neînțeles cum e posibil ca, în romanul vizat al lui Jules Verne (*Înconjurul lumii în 80 de zile*), focalizarea, aparținând lui Passepartout, să fie concomitent și internă, și externă. Or, fiind de natură diferită, aceste tipuri, argumentează Jaap Lintvelt, nu pot fi „interschimbabile” [29, p.58].

Schema lui Gérard Genette este urmată frecvent în spațiul francez, se pare, din inerția creată de notorietatea exegetului. Astfel, în *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului* de Oswald Ducrot și Jean-Marie Schaeffer, în subcapitolul *Perspectivă*, din start se pune accentul pe „problematica focalizării – sau a punctului de vedere” [12, p.464], indicându-se clar linia pe care se va merge în tratarea ei: „Vom distinge, împreună cu Genette (1972), între povestirea *non focalizată* (povestirea cu narator omniscient), *povestirea cu focalizare internă*, în care naratorul adoptă punctul de vedere al unui personaj (naratorul spune atât cât știe personajul) și *povestirea cu focalizare externă*, în care personajul este văzut numai din exterior (naratorul spune mai puțin decât știe personajul)” [12, p.464].

Nu lipsesc cazurile când teoria focalizării a lui Gérard Genette nu doar că este acceptată fără rezerve, dar e considerată și o „mare contribuție” exegetică a acestuia. „... Marea sa contribuție este noua concepție despre *point of view* ca focalizare”, apreciază, între altele, profesoara din Freiburg Monica Fludernik [15, p.12], autoarea unor studii cu ecou în exegeza naratologică [16,17].

O teorie diferită a focalizării propune cercetătoarea olandeză Mieke Bal, cunoscută prin lucrările sale care extind studiul naratologic, dintr-o perspectivă culturală, asupra artelor vizuale (film, desen etc.) [1,2]. Ca și Gérard Genette, ea începe prin a se disocia de termenii consacrați *perspectivă*, *punct de vedere* ș. a. Deși recunoaște că, dintre aceștia, „doar cel de *perspectivă* pare îndeajuns de clar”, întrucât „acoperă punctele de percepție psihică și fizică” [3, p.150], totuși preferă, din rațiuni subiective, să-l substituie cu metafora *focalizare*, căreia îi grefează însă alt înțeles decât cel pe care i-l imprimă Genette. Dacă în accepția acestuia din urmă, s-a văzut, focalizarea reprezintă modulația cantitativă a informației la care are acces naratorul în funcție de punctul de vedere ce orientează perspectiva, în interpretarea exegetei olandeze „focalizarea este relația dintre „viziune”, agentul care vede și ceea ce este de văzut” [3, p.152]. Neîndoind, restrângerea noțiunii discutate la „**relația**” dintre o ipotetică „viziune” (a cui?), agentul care vede („focalizatorul”) și obiectul „focalizat” este mai mult decât discutabilă. A spune că focalizarea (= perspectiva) este „**o relație**” înseamnă, de fapt, a opaciza un termen „îndeajuns de clar”. O astfel de restrângere care implică ambiguitatea decurge, cum se dovedește, din metodologia inadecvată de cercetare: problema este examinată la nivelul enunțului izolat, și nu la nivelul discursului narativ al operei. În consecință, se ignorează faptul că perspectiva narativă este o convenție fundamentală a operei, că asumarea ei de către narator este o modalitate *sine qua non* de organizare a narațiunii și a lumii literare, iar deja din acest motiv perspectiva narativă nu se confundă cu punctele de vedere incidentale exprimate de actori.

După Mieke Bal, „focalizatorul”, adică „punctul din care elementele sunt vizualizate” [3, p.152], apare exclusiv în două ipostaze: 1) el se identifică cu un actor din fabulă; 2) sau reprezintă „un agent anonim” situat în afara acesteia. În funcție de ipostazele respective, cercetătoarea diferențiază două tipuri de focalizare: *internă* și *externă*. E de amintit aici că, în fond, după același criteriu, al situării subiectului-perceptor în interiorul sau în afara diegezei, mai mulți exegeți, între care Franz K. Stanzel [40, p.89-90], Erwin Leibfried [28, p.240-258] ș.a., disting între perspectiva narativă *internă* și cea *externă*. De aceea, nu întâmplător tipologia propusă de Mieke Bal este, în linii mari, ușor recognoscibilă în tipologia acestor autori. Cu singura deosebire că, în opinia ei, „din punctul de vedere al nivelului de focalizare nu există nici o diferență fundamentală între „narațiunea la persoana întâi” și „narațiunea la persoana a treia” [3, p.163], fapt ce presupune că focalizatorul extern (FE) „își păstrează întotdeauna focalizarea, în care poate încadrată și focalizarea Focalizatorului-Personaj ca obiect” [3, p.163]. De menționat că această teză, potrivit căreia focalizarea *internă* e totdeauna dublată de focalizarea *externă*, rămâne fără o suficientă acoperire științifică.

Cu toate neajunsurile lor, ideile lui Mieke Bal despre focalizare au trezit interesul mai multor exegeți: Ansgar Nünning [32, p.258-263], Shlomith Rimmon-Kenan [37, p.78-86] ș.a.

Cum s-a remarcat, de cele mai dese ori focalizarea e considerată sinonimă cu punctul de vedere (G.Genette) sau cu perspectiva (M.Bal, Sh.Rimmon-Kenan). În unele cazuri însă, noțiunea dată e tratată ca modalitate de realizare a perspectivei/ punctului de vedere. În *Dicționar de științe ale limbii* de Angela Bidu-Vrânceanu ș.a. focalizarea e definită drept „modalitate de construire a textului literar prin care autorul realizează și propune o anumită perspectivă/ punct de vedere asupra povestirii” [5, p.217].

Deci, în naratologia contemporană focalizarea este o metaforă cu accepții diferite. Drept urmare, teoria focalizării a lui Gérard Genette nu se confundă, să zicem, cu cea a lui Mieke Bal. Înțelesurile diferite care se dau metaforei focalizării provin însă nu dintr-o regândire teoretică de esență, ci dintr-o reformulare a unor concepte răspândite în exegeza naratologică.

Așadar, cum demonstrează cercetarea teoriilor proliferante ale perspectivei, acestei categorii i se recunoaște unanim fundamentalitatea ei ca tehnică narativă, ca resort al constituirii ficțiunii, imaginarului, semnificației. Totodată, însă, noțiunea în cauză, identificată frecvent cu *punctul de vedere*, *viziunea*, *focalizarea*, cunoaște interpretări extrem de diferite, uneori derutante și puțin coerente. Astfel că trebuie să-i dăm dreptate lui James Elkins, care afirmă că la etapa actuală perspectiva reprezintă, la nivelul teoretizărilor, „o metaforă a subiectivității”.

#### Bibliografie:

- BAL, M. *Narratologie. Les instances du récit. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*. Paris: Klincksieck, 1977. 198 p.
- BAL, M. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1985. 164 p.
- BAL, M. *Naratologia. Introducere în teoria narațiunii*. Ed. a II-a. Traducere de Sorin Pârvu. Iași: Institutul European, 2008. 241 p.
- BERENDSEN, M. The Teller and the Observer. Narration and Focalization in Narrative Texts. In: *Style*, vol. 18, 1984, no. 2, p.140-158.
- BIDU-VRÂNCEANU, A. ș. a. *Dicționar de științe ale limbii*. Ed. a II-a. București: Nemira, 2005. 606 p.
- BOOTH, W.C. *Retorica romanului*. Traducere de Alina Clej și Ștefan Stoenescu. București: Univers, 1976. 572 p.
- CARTER, B.A.R. Perspective. In: *The Oxford Companion to Art* (ed. H.Osborne). Oxford: Clarendon Press, 1970. p.840-861.
- CHALONGE, F. Poétique et phénoménologie: le point de vue et la perception. In: *Littérature*, dec. 2003, no.132, p.71-84.
- DALAI EMILIANI, M. Perspective. In: *Encyclopaedia Universalis*, vol. 14. Éditeur à Paris, 1985, p.295-303.
- Dicționar de estetică generală*. București: Editura Politică, 1972. 399 p.
- Doeschate, Gezienus. *Perspective. Fundamentals, Controversials, History*. Nieuwkoop: B. de Graff, 1964, 159 p.
- DUCROT, O., SCHAEFFER, J.-M. *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*. Traducere de Anca Măgureanu, Viorel Vișan și Marina Păunescu. București: Babel, 1996. 532 p.
- ELKINS, J. *The Poetics of Perspective*. Ithaca: Cornell University Press, 1994. 324 p.
- FLOCON, A., TATON, R. *La perspective*. Paris: PUF, 2005. 126 p.
- FLUDERNIK, M. *Towards a „Natural” Narratology*. New York: Routledge, 1996. 454 p.
- FLUDERNIK, M. *Cuvânt introductiv* la volumul: Franz K. Stanzel. *Teoria narațiunii*. Traducere de Valeriu P. Stancu și Silvia Chirilă. Iași: Institutul European, 2011, p.9-16.
- FLUDERNIK, M. *An Introduction to Narratology*. New York: Routledge, 2012. 200 p.

18. FRANCASTEL, P. *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au cubisme*. Paris: Gallimard, 1965. 253 p.
19. FRANCASTEL, P. *Figura și locul. Ordinea vizuală a Quattrocento-ului*. Traducere de Radu Nicolau. București: Univers, 1971. 367 p.
20. FRIEDMAN, N. Point of View in Fiction. The Development of a Critical Concept. In: *PMLA*, 70, 1955, p.1160-1184.
21. FRIEDMAN, N. Point of View in Fiction. The Development of a Critical Concept. In: *The Theory of the Novel*. Ed. Ph. Stevick. New York: The Free Press, 1967, p.108-139.
22. FRIEDMAN, N. Point of View in Fiction. The Development of a Critical Concept. In: N.Friedman. *Form and Meaning in Fiction*. Athens: University Georgia Press, 1975, p.134-166.
23. GENETTE, G. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972. 286 p.
24. GENETTE, G. *Introducere în arhitect. Ficțiune și dicțiune*. Traducere de Ion Pop. București: Univers, 1994. 219 p.
25. JAMES, H. *The Art of the Novel. Critical Prefaces*. New York/ London: Scribner, 1934. 348 p.
26. JAMES, H. Prefață. În volumul: JAMES, H. *Portretul unei doamne*. Traducere de Ileana Cazan. București: ELU, 1969, p.5-20.
27. LANSER, S.S. *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*. Princeton: University Press, 1981. 308 p.
28. LEIBFRIED, E. *Kritische Wissenschaft vom Text. Manipulation. Reflexion, transparente Poetologie*. Stuttgart: Metzler, 1972.
29. LINTVELT, J. *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere. Teorie și analiză*. Traducere de Angela Martin. București: Univers, 1994. 272 p.
30. LUBBOCK, P. *The Craft of Fiction*. London: Eleven Gower Street, 1921. 275 p.
31. MORISSON, K. James's and Lubbock's. Differing Points of View. In: *Nineteenth-Century Fiction*, 16, 1961. p.245-255.
32. NÜNNING, A. „Point of view” oder „Focalization”? Über einige Grundlagen und Kategorien konkurrierender Modelle der erzählerischen Vermittlung. In: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht*, 1990, Bd. 23, s.249-268.
33. PANOFKY, E. *Renaștere și renașteri în arta occidentală*. Traducere de Sorin Mărculescu. București: Meridiane, 1974. 383 p.
34. PANOFKY, E. *Artă și semnificație*. Traducere de Ștefan Stoenescu. București: Meridiane, 1980. 442 p.
35. PINGAUD, B. Temps et roman aujourd'hui. In: *L'Homme*, tome 37, nr. 43, juil.-sept. 1997, p.21-27.
36. POUILLON, J. *Temps et roman*. Paris: Gallimard, 1946, p.280.
37. RIMMON-KENAN, Sh. *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. 2<sup>nd</sup> ed. London / New York: Routledge, 2002. 208 p.
38. SARTRE, J.-P. *Situations I. Essais*. Paris: Gallimard, 1947. 308 p.
39. SCHMIDT-RADEFELDT (KIEL), J. La théorie du point-de-vue chez Paul Valéry. In: *Paul Valéry Contemporain*. Paris: Klincksieck, 1974. p.237-249.
40. STANZEL, F.K. *Teoria narațiunii*. Traducere de Valeriu P. Stancu și Silvia Chirilă. Iași: Institutul European, 2011. 385 p.
41. STOCKSIEKER DI MAIO, I. *The Multiple Perspective. Wilhelm Raabe's Third-Person Narratives of the Braunschweig Period*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1981. 155 p.
42. TODOROV, Tz. Les catégories du récit littéraire. In: *Communications*, 8, 1966, p.125-151.
43. TODOROV, Tz. *Categoriile narațiunii literare*. Traducere de Virgil Tănase. În volumul antologic *Poetică și stilistică. Orientări moderne*. București: Univers, 1972. p.370-400.
44. TODOROV, Tz. *Poetica. Gramatica Decameronului*. Traducere de Paul Miclău. București: Univers, 1975. 208 p.
45. *Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США. Концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник*. 2-ое изд. Ред.-составители И.П. Ильин, Е.А. Цурганова. Москва: Интрада, 1999. 320 с.
46. Шмид, В. *Нарратология*. Москва: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.

Prezentat la 31.07.2013