

Copilul, vocea naratoare în romanul românesc contemporan al ultimelor trei decenii

Mariana JITARI

Universitatea de Stat „Alecu Russo” din Bălți, Republica Moldova
marianajitari@yahoo.com

Abstract: The contemporary Romanian novel of the last three decades, having at its center a child-character, changes the reader's attitude towards its value also through the building of the narrative from the narrator's outlook. The author of the text addresses an adult reader, but entrusts the narration to a child's voice. In this case, both the author and the reader pass a comprehension test, the first simulating authentically the innocent speech, the other receiving *the figurative narration as a narration itself* (T. Todorov).

If Aristotle does not value the character so much, considering that the interest towards this removes the narration from the innate sense (the action matters, the character being just its agent), then, in the modern novel that we analyze, the narrator's voice deserves special attention. Through it we follow the growing up, transformation and degeneration, education, disillusionment of the child-character.

In this article we propose to state the relationship between the author and the narrator, to clarify the hypostasis of the narrator in the text, to constitute the typology of the narrator specific to the contemporary Romanian novel. Capitalizing „The Dictionary of Narratology” by Gerald Prince, we will identify in some novels of the last three decades the narrative voices exposed or faded, homodiegetic or heterodiegetic, dramatized, authorial, having the role of an agent etc.

Keywords: *narrative, narrator, author, child character, own story – fictional story.*

După Tzvetan Todorov, există două mari tipuri de vorbire, cu proprietăți diferite: vorbirea-acțiune și vorbirea-povestire. „Vorbirea-acțiune este percepută ca o informație, vorbirea-povestire ca un discurs. [...] În cazul vorbirii-acțiune, procesul de enunțare câștigă o importanță primordială și devine factorul esențial al enunțului; vorbirea-povestire se ocupă de altceva și evocă prezența unui alt proces decât cel al enunțării sale.” (Todorov 1980: 321, 324) Pornind de la această afirmație, vom încerca să urmărim cum s-a transformat discursul narativ, adică vocea naratoare în romanul românesc contemporan al ultimelor trei decenii, trecând de la naratorul adult, care urmărește acțiunile pe care le observă la personajul-copil (Ionuț Jder, Niculae Moromete, Dănuț, Monica, Olguța), la naratorul-copil, care își povestește emoțiile, experiențele de viață, procesul de maturizare exterioară și interioară prin care trece. Povestirea figurată a autorului este prezentată ca o povestire proprie a personajului și efortul autorului se concentrează spre a-și convinge cititorul că vocea naratoare este a unui copil autentic. *Nararea subsecventă sau ulterioară* este înlocuită, de

cele mai multe ori, cu *nararea simultană*. Astfel, romanul contemporan nu mai include formule tradiționale de genul „Stau câteodată și-mi aduc aminte ce vremi și ce oameni erau prin părțile noastre pe când începusem și eu, dragăliță-Doamne, a mă ridica băiețuș la casa părinților mei...” (Creangă 1998: 9) sau „Și cu cât mă apropiam de locul unde m-am născut, cu atât se deșteptau amintirile copilăriei, vii și luminoase, parcă răsăreau din împărăția uitării, prietini pierduți, care mă salutau cu zâmbete de bunătate.” (Sadoveanu 2006: 47). Sunt exemple în care cititorul rămâne conștient că cel ce scrie este un adult care își rememorează copilăria, recuperând secvențe ce au trecut testul timpului. Memoria selectivă este decisivă în acest proces, având funcția de alterare a realității și de constituire a unei perspective individuale, subiective asupra lumii. Mai mult, narațiunea, în textul tradițional, se produce dinspre un adult realizat și povestea devine previzibilă, încărcată de moralitate și învățăminte, precum în *Hronicul și cântecul vârstelor* de Lucian Blaga.

În romanul ultimelor trei decenii lucrurile se schimbă. Povestitorul este un copil oarecare, despre viitorul căruia nu știm nimic. Autorii pledează pentru un incipit banal, înclinat spre obscurul vieții, spre partea ei mai puțin luminoasă, efectul acestui procedeu fiind amplificat și de vârsta mică a eroului.

De exemplu, Ioana Nicolae, după ce anunță în fragmentul liminar al romanului *Pelinul negru* explozia de la Cernobîl, se grăbește să mărturisească, prin vocea Agustinei: „Eu nu știu asta.” (Nicolae 2017: 9) În *Kinderland* de Liliana Corobca, istoria începe cu o scenă viscerală: „Căpușa era lipită de burtă, aproape de buric, sugând sângele copilului.” (Corobca 2013: 5) Similar este și ultimul roman al Ioanei Nicolae – *Tot înainte* –, care descrie în primul capitol o intoxicație a fetiței-personaj și frica acesteia de moarte. Iar debutul romanului *În urmă nu mai e nimic* de Cosmin Perța reia titlul acestuia, cu o scenă inaugurală de o violență copleșitoare. „Când capul desprins al bunicului s-a rostogolit pe pământ, zeci de vrăbiuțe care își făceau baia de praf s-au împrăștiat speriate care-încotro”, povestește copilul de unsprezece ani. Martor la un accident de muncă, acesta trăiește un șoc care îl maturizează abrupt: „[...] știu doar că atunci mi-a trecut prima oară prin minte că trebuie să plec.” (Perța 2015: 7) Deși aparent amuzant, începutul romanului *Iepurii nu mor* al lui Savatie Baștovoi – „La paradă mergeam toată școala. Se strângeau bani și se cumpărau baloane.” (Baștovoi 2012: 7) – are menirea de a anticipa subiectul romanului și atmosfera vieții colective pe care o trăiesc personajele, în detrimentul celei individuale. Și în cazul unei vieți intime, lucrurile nu sunt mai luminoase. În *Fata din casa vagon*, roman scris de Ana Maria Sandu, perspectiva narativă a unui copil este dublată, din culise, de percepția celei care a crescut și, cu o nouă înțelegere a lucrurilor, „regizează” acum spectacolul discursului, conștientă de trauma experienței trăite: „Aseară, la petrecere, tata a spus glume pe care mi-am propus să nu le aud. Destul de porcoase, pentru că a băut multe pahare cu vin.” (Sandu 2006: 13) Omnisciența autorului este înlocuită, așadar, cu *omnisciența selectivă multiplă* conform căreia, după *Dicționarul de terminologie poetică și retorică*, „în absența autorului, povestirea ne parvine direct, prin intermediul personajelor, în momentul când se desfășoară” și prin care „avem acces la gândurile unui singur personaj”. (Panaitecu 1994: 125)

Schimbarea de perspectivă narativă este inovatoare și simptomatică pentru romanul ultimelor trei decenii. În cazul exegezei de față, vom analiza ipostaza de narator a personajului-copil, făcând abstracție de profilul complex al acestuia și concentrându-ne doar pe misiunea lui de povestitor.

Prima schimbare, atestată mult mai devreme față de romanele ultimelor trei decenii, este înlocuirea narațiunii la persoana a treia, *heterodiegetică*, care „este despre cineva”, cu narațiunea la persoana întâi, *homodiegetică*, al cărei narator este personaj în situațiile și evenimentele povestite. În acest fel, personajul devine un „eu” și funcționează ca protagonist. Romanul contemporan, în ultimele decenii, completează această transformare cu alte nuanțe, desăvârșind constructul sub aspectul autenticității și verosimilității.

Pornind de la tipologia naratorului propusă de Gerald Prince în *Dicționarul de naratologie*, am depistat câteva particularități ale vocii naratoare prezente în romanul românesc contemporan cu protagoniști copii. *Naratorul conștient de sine* este cel care, asumat, își narează, își discută și își comentează prestația. În acest sens, povestitorii din literatura română se deosebesc de Holden Caulfield din romanul *De veghe în lanul de secară*, cel care nu uită nici pentru o clipă de naratar, de unde și permanenta bravadă. Discursul din literatura română nu mai ține cont de naratar, de un posibil public, își anulează dimensiunea scenică și se apropie mai mult de factura unui monolog interior, incoerent, dezlânat, halucinant pe alocuri, cu suprapuneri de planuri (intertextul creangian, cu frecvență de refren, și propria viață în *Pelinul negru* de Ioana Nicolae, sau viața în Instituție și în afara ei din *În urmă nu mai e nimic* de Cosmin Perța) și emoții contradictorii (curajul aproape adult și naivitatea Cristinei din *Kinderland*, de Liliana Corobca). Naratorii devin mai degrabă *expuși*, *intruzivi*. Ei „comentează cu propria voce situațiile și evenimentele prezentate, relatarea lor și contextul” (Prince 2004: 125-126) și se caracterizează prin acestea. Secvența din *Fata din casa vagon* – „O strâng pe mama de mână. Inelul ei pulsează. Palmele mele încep să șiroiască și degetele noastre se bălăcesc într-un lichid scârbos. Nu mai știu unde încep eu și unde se termină mama, avem o singură mână, uriașă și puternică.” (Sandu 2006: 30) – își pierde valoarea de discurs predestinat unui receptor și devine mai degrabă un flux al gândurilor, al trăirilor. Dominant, narațiunile par a fi mai degrabă de tipul jurnalului intim, decât al unei ședințe la psiholog, al unei relatări pentru un adult menit să rezolve sau să judece lucrurile. Copilul sau adolescentul din textul contemporan se umple de orgoliu atunci când se vede nevoit să-și dezvăluie punctele vulnerabile în fața unui adult și caută să trișeze, să sfideze, să nege, pentru a se apăra, ca personajul lui Salinger. În proza postmodernistă, naratarul matur dispare și copilul doar povestește ce i se întâmplă, nestingherit, necenzurat. Din felul cum reacționează la lucruri, din comportament îi deducem trăsăturile, îi conturăm ipostazele. „Am început să urăsc Instituția și pe toți cei din ea. Am acumulat furie și lucrul acesta mă umplea de forță și de putere”, se confesează personajul. (Perța 2015: 142) În operele menționate, protagonistul îndeplinește și rolul *naratorului-agent*, cu consecințe oarecum vizibile asupra desfășurării evenimentelor, furia sa influențând acțiunile ulterioare din roman.

În acest context, apare legitimă întrebarea: *pentru cine sunt scrise aceste romane?* Despre copii, dar nu pentru copii. Dacă Aristotel nu pune mare

preț pe personaj, considerând că interesul pentru acesta îndepărtează narațiunea de la rosturile ei firești (acțiunea contează, ea este în prim-plan, iar omul, fiind secundar, se lasă purtat de ea), atunci în romanul contemporan, pe care îl cercetăm, vocea naratoare este esențială. Personajul, interesant nu pentru ceea ce este, ci prin ceea ce face, acum, dimpotrivă, nu mai este important ca actant și este urmărit ca univers în transformare, ca identitate emoțională/mentală. Acesta își narează reacțiile, stările, trăirile, procesele ce-i însoțesc maturizarea, degenerarea sau educarea sinelui.

Acțiunile desfășurate în roman se estompează și nu constituie neapărat un subiect original, repetându-se chiar de la un roman la altul. Toate textele cu cronotop socialist românesc au un fundal comun. În cazul lui Savatie Baștovoi, Călin Ciobotaru, Cezar Paul-Bădescu, al Ioanei Pârvulescu esențială este atitudinea personajului față de copilăria în comunism, emoțiile, frustrările, lipsurile, deziluziile, dramele prin care trece; contextul în care este forțat să se maturizeze pare însă clonat de la un text la altul. Eroul în transformare, de data aceasta, devine *narator dramatizat*, înzestrat cu numeroase atribute fizice, mentale și morale, nu un simplu martor la o lume în derivă.

Romanul românesc al ultimelor trei decenii, centrat pe un personaj-copil, pare mai mult un dosar, o fișă de observație unitară, atât timp cât este construit în jurul unui narator principal, care spune întreaga poveste și se face responsabil de întreaga narațiune. Autorul îl investeste cu dreptul de a selecta și a descrie comportamentul altor personaje, de a interpreta semnele lumii în care trăiește, de a justifica sau acuza, de a formula concluzii și a lua decizii. De aici și permanenta tensiune din timpul lecturii, suspansul, teama pentru personaj și senzația că acesta acționează imatur și se expune pericolului. În romanul *Bumerang* de Lilia Bicec-Zanardelli, dezacordul față de gândurile și de acțiunile protagonistei este evident, la fel cum este evidentă mila pentru Cristina din *Kinderland* sau pentru Sașa din *Iepurii nu mor*. Absența unui autor care „să supravegheze” viața personajului creează efectul de absență a unui adult protector din viața copilului și trezește același sentiment ca cel de revoltă a cititorului față de maturii insensibili și indiferenți la trăirile Micului Prinț. Preferința autorilor de a-și spune povestea cu vocea altcuiva, de a-și scrie romanele din perspectiva personajului-copil este trăsătura comună a tuturor romanelor menționate și invită la reflecția asupra particularităților și impactului literaturii contemporane.

Chiar dacă naratorul este elementul principal al romanului, de mai multe ori s-a observat că narațiunea nu este neapărat primară, fiind anunțată, subtil, de un adult. Autorii apelează, în acest sens, la dedicații sau motto-uri, sugerând propria prezență din spatele textului. De exemplu, Simona Popescu alege pentru *Exuvii* două citate: unul din Lewis Carroll și altul din Friedrich Nietzsche – ambele cu referire la vârstă, creștere, *devenire*.

La fel, în romanul Anei Maria Sandu, menționat anterior, citatul din Vladimir Nabokov (*Ada sau ardoarea*) amintește de nevoia omului de a pune „ordine în trecutul” (Sandu 2006: 11) său, iar verbele ce urmează – *a retușa, a recuceri, a face ștersături și inserții, a corecta, a mixa, a ajusta, a obține* – presupun etape iminente în relația fiecăruia cu propriul trecut. Secvența din discursul lui Aleoșa din *Frații Karamazov* de Fiodor Dostoievski – „Acela care adună cât mai multe amintiri de felul acesta pentru toată viața poate fi sigur că

la un moment dat își va găsi scăparea în ele.” – deschide romanul *Inocenții* de Ioana Pârvulescu și pare o sinteză asupra literaturii ce sondează vârsta copilăriei (Pârvulescu 2016).

Și Ioana Nicolae, în cele două romane cu naratori-copii, preferă citatele. În *Pelinul negru* alege o strofă din *Ziua nunții* de Seamus Heaney, iar în *Tot înainte* – o regulă din *Ferma animalelor* de G. Orwell, în al doilea caz adăugând și o dedicație pentru propriul copil: „Băiatului meu, care m-a întrebat cum a fost comunismul.” (Nicolae 2021) Similară este și dedicația lui Savatie Baștovoii: „Pentru copiii sovietici care au crescut mari.” (Baștovoii 2012) Dedicția din *Bumerang* nu mai ține de cronotop, ci de tema romanului: „Dedic această carte copiilor lipsiți de căldura maternă.” (Bicec-Zanardelli 2016: 9)

Sunt însă și texte care nu conțin niciun element care ar trăda prezența autorului în narațiune, aceasta începe și se încheie cu discursul protagonistului-copil. Am menționa în acest caz *Kinderland* de Liliana Corobca și *În urmă nu mai e nimic* de Cosmin Perța. La fel e și cu perspectiva temporală a narațiunii. Majoritatea romanelor conțin o narațiune simultană, la prezent, contemporană acțiunii. Dar unii autori apelează la narațiunea ulterioară – „poziția clasică a povestirii la trecut” (Panaitescu 1994: 124) – Ioana Pârvulescu, *Inocenții*; sau la cea mixtă – Simona Popescu, *Exuvii* –, în care amintirile se amestecă cu narațiunea la prezent, estompându-se timpul și vârstele personajului. În cazul Simonei Popescu se amestecă nu doar poziția temporală a naratorului, ci și persoana acestuia, de la persoana I se trece la a II-a, generalizându-se astfel trăirile individuale, universalizându-se. În romanul *Lizoanca*, Doina Ruști preferă să construiască narațiunea la persoana a III-a, fapt ce demonstrează că nu putem deduce semne categorice ale vocilor naratoare în romanul ultimelor trei decenii, putem doar identifica tendințe și intenții.

Revenind la intenții, este cazul să menționăm că Simona Popescu se întreabă în studiul său *Autorul, un personaj* asupra relației dintre aceste entități ale romanului: „Unde vorbește autorul în romanul postbelic? Ce își asumă el din tot ceea ce exprimă propria carte?” și tot aici afirmă că: „sunt întrebări fără răspuns datorită ambiguității deliberate a discursului narativ” (Popescu 2015: 104).

În concluzie, amintim că prin Camil Petrescu narațiunea la persoana I a devenit un semn al modernității interbelice, apoi a fost pusă la îndoială în romanul anilor '60-'70, în special de Marin Preda, când literatura devine formă de rezistență prin romanele sociale și parabolice. Abia în postmodernism se face auzită din nou vocea naratorului, un *alter-ego* al autorului, prin Gheorghe Crăciun, Mircea Nedelciu, Mircea Cărtărescu – cu texte situate la hotarul dintre ficțiune și confesiune, literatură și memorialistică, roman și jurnal. Acum, la începutul secolului al XXI-lea, romanul pare să revină în forță la narațiunea subiectivă, dramatizată, homodiegetică, iar naratorul expus colorează situațiile și evenimentele prin sentimentele și emoțiile, gândurile și convingerile proprii. Acesta nu ocolește momentele delicate prin care trece, nu-și ascunde fricile, angoasele, nu se vrea un învingător, un model, numele nu îi devine titlu de roman, de altfel uneori nici nu i se cunoaște numele. Mai mult decât pe forma discursului – la persoana I sau a III-a – accentul cade pe conținutul trăit, emotiv, dramatic. Naratorul nu mai este un observator imparțial, ci unul

implicat activ în istoria narată, un agent ce poate modifica desfășurarea poveștii. Omnisciența este înlocuită prin cunoaștere selectivă; omnipotența – prin complexitatea experiențelor, cu predilecție pentru eșec și ratare.

În acest sens, autorul textului se adresează unui cititor adult, dar încredințează narațiunea unei voci de copil. Astfel, și autorul, și cititorul trec testul comprehensiunii, primul simulând autentic discursul inocent, celălalt/ceilalți receptând *povestirea figurată* ca pe o *povestire proprie*. De cele mai multe ori, se alege varianta unui narator subiectiv, implicat în povestea narată, dramatizat prin accentuarea stărilor, atitudinilor și gândurilor acestuia. Personajul-copil nu mai este unul înclinat spre cunoaștere și fapte eroice, nu mai este garantul unui adult-model, pierzându-și astfel dimensiunea formativ-moralizatoare. Accentul cade pe latura psihologică și axiologică a personajului, iar autorul se supune și supune cititorul unei analize prin empatie. Adultul omniscient de altădată nu mai spune ce simte și prin ce experiențe trece copilul, ci ascultă confesiunea acestuia, fără dreptul la replică. În acest fel, autorii contemporani democratizează procesul de comunicare dintre generații, cultivând povestea figurată, scrisă credibil.

BIBLIOGRAFIE

Bibliografie primară:

- Baștovoi 2012: Savatie Baștovoi, *Iepurii nu mor*, ed. a 3-a, București, Cathisma.
 Bicec-Zanardelli 2016: Lilia Bicec-Zanardelli, *Bumerang*, Chișinău, Cartier.
 Corobca 2013: Liliana Corobca, *Kinderland*, București, Cartea Românească.
 Creangă 1998: Ion Creangă, *Proză*, Chișinău, Prut Internațional.
 Nicolae 2017: Ioana Nicolae, *Pelinul negru*, București, Humanitas.
 Nicolae 2021: Ioana Nicolae, *Tot înainte*, București, Humanitas.
 Pârvulescu 2016: Ioana Pârvulescu, *Inocenții*, București, Editura Humanitas.
 Perța 2015: Cosmin Perța, *În urmă nu mai e nimic*, Iași, Polirom.
 Popescu 2004: Simona Popescu, *Exuvii*, Iași, Polirom.
 Ruști 2009: Doina Ruști, *Lizoanca la 11 ani*, București, Editura Trei.
 Sadoveanu 2007: Mihail Sadoveanu, *Opere*, Chișinău, Știința.
 Sandu 2006: Ana Maria Sandu, *Fata din casa vagon*, Iași, Polirom.

Bibliografie secundară:

- Panaitescu 1994: Val. Panaitescu (coord.), *Terminologie poetică și retorică* (antologie), Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”.
 Popescu 2015: Simona Popescu, *Autorul, un personaj*, Pitești, Editura Paralela 45.
 Prince 2004: Gerald Prince, *Dicționar de naratologie*, traducere de Sorin Pârvu, Iași, Institutul European.
 Todorov 1980: Tzvetan Todorov, *Povestirea primitivă*, în *Pentru o teorie a textului* (antologia), traducere de Adriana Babeți și Delia Șepeșean-Vasilii, București, Editura Univers.