

TRADUCERI

WALTER BIEMEL

PRODUCEREA ȘI STRUCTURA ROMANULUI. ANALIZE FILOSOFICE PRIVIND INTERPRETAREA ROMANULUI MODERN

INTRODUCERE

Tema unei introduceri este de a informa asupra intenției autorului, de a arăta ce l-a motivat pentru o anumită lucrare, cum a ajuns el la aceasta și ce a sperat să dobândească. Spus pe scurt: în aceasta ar consta totul!

Este neobișnuit ca cineva care vine dinspre filosofie să se ocupe cu o temă din domeniul științei literaturii. Trebuie însă să o formulăm mai exact: că acela care de-a lungul anilor s-a dedicat fenomenologiei pare să renunțe acum la aceasta, pentru a se ocupa cu probleme din domeniul teoriei literaturii, în genere al artei.

Nota traducătorului: W. Biemel, *Zeitigung und Romanstruktur. Philosophische Analysen zur Deutung des modernen Romans: Einleitung*, Verlag Karl Alber, Freiburg/München, 1985, p. 9–29.

În memoria profesorului *Walter Biemel* (19.2.1918–11.3.2015), care m-a onorat cu prietenia lui vreme de aproape o jumătate de veac, prin activitatea sa ca filosof, teoretician al artei îndeosebi, oferindu-mi un model de comportament cultural într-o lume în care comunicarea între oameni legați de aceleași crezuri întâmpina atâtea obstacole! Pentru cunoașterea operei ilustrului gânditor, recomandăm (ca introducere, evident!) următoarele volume (conținând traduceri ale scrierilor sale): *Expunere și Interpretare* (traducere de George Purdea, cu o prefață de Al. Boboc, a scrierii: *Philosophische Analysen zur Kunst der Gegenwart*, Phänomenologica 28, M. Nijhoff, Den Haag, 1968), Editura Univers, București, 1987; *Fenomenologie și hermeneutică* (titlu convențional ales de autorii culegerii: Constantin Aslam, Alexandru Boboc, Constantin Stoenescu, la Editura Pelican), București, 2004, cuprinzând (pe lângă nota ediției și prefață): textele conferințelor ținute de Walter Biemel în cadrul Facultății de Filosofie a Universității din București; Cuvânt înainte și „Cuvântul autorului la ediția în limba română” a scrierii *Philosophische Analysen*; capitolul *Picasso* din același volum; interviurile acordate de autor lui Al. Boboc și C. Aslam.

Termen greu traductibil, *Zeitigung* poate însemna: facere, producere, naștere, geneză, situare (în raport de ceva), dare în vileag, potrivire cu timpul (la un timp). În *Ființă și Timp (Sein und Zeit)*, termenul apare în contexte care au înlesnit traduceri prin: „temporare” (de pildă: „Zeitigungsmodus der Zeitlichkeit” – „mod de temporare a temporității”). De aceea, am redat termenul în traducere în funcție de context, preferând: naștere, temporizare, potrivire cu timpul. De interes devin, în acest sens, câteva prezențe ale termenului în analizele autorului: „Povestirea însăși se arată ca *potrivire cu timpul*” (p. 196); „Nuvela (*die Erzählung*, de fapt, romanul, privește «Zauberberg» al lui Th. Mann) are de a face cu timpul, dar ea nu poate povesti nemijlocit timpul...” (p. 145); „...noi cunoaștem timpul numai în produceri (*Zeitigen*) (p. 151); „Analizele” caută să arate „cum poate ajunge în fenomen (*Erscheinung*) în modalități multiple fenomenul (*das Phänomen*) nașterii (*Zeitigung*)...” (p. 253); „semnificația temporizării (*Zeitigung*) pentru înțelegerea romanului” (p. 253).

Husserl însuși, după cum se știe, nu a întreprins analize asupra artei. Ideea călăuzitoare este pentru el „Filosofia ca știință riguroasă”. Dar elevul și prietenul său, Roman Ingarden, s-a dedicat ani de-a rândul chestiunilor artei. La Heidegger analizele consacrate poeziei *însoțesc* propria creație. Încă din anii 1934/35 avem la îndemână marea sa prelegere despre Hölderlin „Germania și Rinul”. Expresia „însoțesc” este totuși nepotrivită, căci gândirea sa este în esență îndreptată către poezie. Raportul între gândire și poezie a fost mereu în mod nou gândit de el.

O formă determinată de exercitare a științei și chiar a filosofiei constituie o astfel de relație, chiar o formă de cruzime prin care pare să se nege rigurozitatea domeniului, pentru ca filosofia să se înfățișeze ca filosofie. Faptul că Schelling și Hegel nu numai că nu s-au temut de o astfel de reflecție, ci au revendicat-o în mod expres pare astăzi cu totul uitat. Dar la o modestă încercare este periculos să introduci cu mijloace limitate nume mari. De aceea este de amintit că filosofia și arta nu trebuie văzute în modul obișnuit al opoziției, ca și cum filosofia ar avea de a face cu înțelegerea realității, iar arta s-ar mișca în domeniul fictivului, în domeniul iluziei, al aparenței.

Cercetările ce urmează nu se ocupă cu arta în genere, ci cu un fenomen determinat, anume: *romanul*. Acum însă romanul este considerat un gen literar al cărui sfârșit a tot fost deja prezis, care, dacă aceasta s-ar adevăra, ar trebui să fie sustras de la orice cercetare. Dar, astfel de preziceri nu sunt numai greu de acceptat, ci și lipsite de sens. Dacă ar veni o zi în care să nu mai fie produs niciun roman, atunci s-ar putea gândi această dispariție și cum s-ar putea ajunge la aceasta, ce se anunță în această dispariție. Dar noi avem încă romane și pe acestea vrem să le înțelegem. Merită să fie reținut că odată cu anunțarea sfârșitului formei de povestire a romanului, interesul teoretic pentru el a crescut în mod considerabil. Volumul colectiv *Despre structura romanului*, editat de Bruno Hildebrand (Darmstadt 1978), este un indiciu indiscutabil în acest sens și constituie o veritabilă sursă pentru cel care vrea să se informeze asupra situației. Punctul central al contribuțiilor se află în perioada de după cel de-al Doilea Război Mondial, dar se merge și înapoi, până la formalismul rus.

Ce se petrece în roman? De ce ani de-a rândul romanul a avut o astfel de importanță centrală? Această chestiune merită un travaliu pentru sine. Noi ne mulțumim cu un răspuns principial: deoarece în roman înțelegerea de sine a omului și a lumii de către om își află împlinirea în atmosfera unui timp determinat. Aceasta nu este unica formă de exteriorizare, dar este una foarte importantă. S-ar putea obiecta de îndată că această interpretare a fost accesibilă numai unui anumit cerc, cel al așa-numiților oameni instruiți. Dar aceasta nu intră în discuție aici (Cercetări specifice ar putea sau ar trebui să arate în ce măsură această interpretare poate să fie extinsă în mod diferit asupra formelor diferite ale romanului, până la o literatură trivială).

Se apasă iarăși pe teza că romanul și-a pierdut funcția sa de interpretare a lumii, deoarece oamenii lumea le-a devenit de neînțeles. Prin aceasta este gândit faptul că înțelegerea științifică a existentului (*das Seienden*) se petrece așa de

complicat și de abstract încât nu mai pare realizabilă. Aici este de amintit o deosebire importantă, care și-a aflat expresia clară în conceptul lui Husserl de lume a vieții (*Lebenswelt*)¹. Lumea în care ne încredem, în care trăim, acționăm, dezvoltăm relații cu ceilalți oameni, chiar și relații cu noi înșine – aceasta nu este lumea științifică, în care, de exemplu, chiar acest caracter de relaționare interumană trebuie lăsat în afară, atunci când este vorba de a determina natura fizică a existentului (*Seienden*) cu mijloacele fizicii moderne. Faptul că științele în specializarea lor crescândă sunt străine și rămân străine nespecialistului, acesta nu mai are în stăpânire nicio lume a vieții. Faptul descurajării cercetării teoretice prin realizările tehnice este probat și în lumea vieții, nu înseamnă că acum caracterul acesteia se schimbă și ea devine o lume științifică. Cu dreptate, Gehlen a arătat („*Zeit-Bilder*”²) că interpretarea picturii moderne, care recurge la teoria relativității sau la alte descoperiri ale fizicii moderne, ocolește fenomenul pictării. Lumea văzută de pictor nu este lumea fizicianului teoretician. Dacă pictorul ar încerca aceasta, el ar fi deja pe punctul de a eșua, căci în loc de forme vizibile, el ar trebui să pună formule admisibile. Am putea să adăugăm la aceasta că premisele pentru arta neobiectuală nu sunt de căutat în revoluția științifică a secolului 20, ci în interpretarea de către Kant a artei ca finalitate fără scop³.

În roman nu se află probleme științifice și analiza lor pentru discuție (pe care o găsim în publicațiile de specialitate), ci probleme ale lumii vieții. Nu spunem aceasta pentru a supraprețui sau a salva romanul față de științe, ci pentru clarificarea unei stări de fapt, care prea ușor a fost trecută cu vederea. Dacă nu putem să înțelegem domeniul vieții trăite în modul său propriu, dacă credem că numai interpretarea științifică a lumii ne determină viața, atunci suntem pe o cale greșită. Un exemplu: cuantificarea fenomenelor în științele exacte este o necesitate necondiționată, ceea ce nu înseamnă însă nicicum că astfel relațiile cu semenii noștri, cu lumea înconjurătoare și cu noi înșine ar putea sau ar trebui cuantificate în același mod. Într-o lucrare mai timpurie am încercat să înțelegem aceasta prin fenomenul apropierii (*Nähe*), prin care am vrut să fac inteligibil modul propriu al capacității de raportare al oricărei lumi trăite. Încercările de a explica această raportabilitate prin determinante uniforme, cum are loc aceasta într-o anumită interpretare marxistă, sunt nesatisfăcătoare și arbitrare. În mod sigur, determinările economice pot să influențeze viața oamenilor; a reduce-o însă la aceasta înseamnă o falsificare ideologică. Ea nu privește însă și pe un marxist de felul lui Lucien Goldmann⁴.

¹ Vidi: E. Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, *Husserliana* Bd. VI, hrsg. von W. Biemel, Den Haag, 1954.

² Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder*, 2. Aufl., Frankfurt a.M., 1965.

³ A se vedea: W. Biemel, *Kants Begründung der Ästhetik und ihre Bedeutung für die Philosophie der Kunst*, Köln, 1959.

⁴ Vezi: Jürgen Peper, *Über Transzendente Strukturen im Erzählen*, in: *Zur Struktur des Romans*, hrsg. von Bruno Hillebrand, Darmstadt 1978, p. 463 și urm.

Dacă romanul este un loc al autosemnificării unei omeniri istorice, atunci estimările tipologice constituie un sprijin atât cât ar putea ele să fie; dacă e vorba însă de o privire de ansamblu asupra multiplicității fenomenelor, aceste estimări sunt insuficiente atâta timp cât momentul schimbării istorice rămâne în afara discuției. Altfel formulat: tipologia trebuie să fie analizată după relevanța ei istorică, cu aceasta înțelegând ceea ce are legătură cu schimbarea tipurilor de povestire.

Poziția omului în lume cere de la acesta o interpretare a lumii sale. Lumea nu este un „în sine” rigid, care ar putea să fie pur și simplu înțeles și stabilit o dată pentru totdeauna, căci noi avem lume numai ca lume interpretată. În terminologia lui Husserl: fiecare individ trebuie să-și constituie lumea sa. În faza târzie a operei sale, Husserl și-a dat seama că istoricitatea aparține constituirii. Pentru Heidegger temporalitatea în sensul temporizării (*Zeitigung*) era considerată încă de la început pentru ființarea umană (*Dasein*) ca un fenomen de bază. La aceasta vom reveni de îndată. Pentru moment este vorba să înțelegem că tema romanului este lumea trăită, și nu lumea științifică. Prin aceasta lumea trăită poate fi înțeleasă ca una care trebuie să fie (*sein-sollende*). Dacă omul se află în lume numai ca ceva greu de îndreptățit, aceasta ține și de orizontul a ceea ce este de prezentat (*Darstellbaren*). Faptul că odată cu schimbarea ființării umane, ceea ce înseamnă a raportării sale la existent, și mijloacele de prezentare cunosc o transformare este astăzi un bun comun⁵. Cum o interpretare metafizică a lumii și lumea prezentată în povestirea poetului pot să fie în concordanță, am încercat să o arăt în interpretarea dată povestirii lui Kafka, *Vizuina* („Der Bau”)⁶.

Încercarea ce urmează pornește de la filosofie, ceea ce nu înseamnă însă că romanul vrea să fie acreditat în favoarea unei teze filosofice, ci doar că ea conferă romanului o semnificație filosofică; și consideră necesar să dovedească această semnificație, tocmai pentru a se ajunge la o înțelegere a romanului care depășește exigențele formal-estetice. Dacă de filosofie aparține înțelegerea de sine a omului și dacă în roman această înțelegere își află expresia concretă, atunci se arată că nu trebuie construite niciun fel de punți artificiale, căci totdeauna este prezentă una, cu toate că adesea neobservată. Destul pentru intenția generală a lucrării. Este nevoie acum să se justifice de ce interpretările următoarelor romane caută să prelucreze tematica timpului, cu intenția de a dobândi de la înțelegerea acestei tematici o cale de acces la înțelegerea structurii specifice a romanului. Este surprinzător că în analizele atât de concludente asupra structurii romanului, tematica timpului a fost atinsă de știința literaturii numai ocazional și mai mult în cazuri excepționale⁷. De

⁵ Trimitere la prezentarea transparentă a lui Bruno Hillebrand: *Deutsche Romanpoetologie nach 1945*, în: *Zur Struktur des Romans*, op. cit., p. 4889–539, în care sunt tematizate posibilitățile schimbării și diferitele ei interpretări.

⁶ Vezi interpretarea povestirii lui Kafka: *Vizuina*, în: *Analize filosofice asupra artei contemporane* (Philosophische Analysen zur Kunst der Gegenwart), Den Haag 1968, p. 66–140.

⁷ Aici se face trimitere la excelenta lucrare a lui Hans Robert Jauss: *Zeit und Erinnerung in Marcel Proust «À la recherche du temps perdu»* (*Ein Beitrag zur Theorie des Romans*), Heidelberg 1955, căreia trebuie să-i conferim o poziție deosebită.

fapt, Günther Müller⁸ a relevat deosebirea dintre timpul povestirii și timpul povestit, o deosebire care și-a și aflat intrarea în rândul interpretărilor, dar procesul genezei timpului (*des Zeitigens*) – pe cât o văd eu – nu a fost nici de el analizat ca atare; mai exact, chestiunea reîntoarcerii de la temporizare (*Zeitigung*) la timpul aflat la baza interpretării.

Încercarea de a prezenta interpretarea romanului în lumina tematicii timpului pare a fi, din capul locului, superfluă. Oricine știe că romanul aparține categoriei operelor de artă care se mențin în mediul timpului, spre deosebire de așa-numitele arte plastice, al căror mediu este spațiul. Dar cum este de gândit acest mediu? Ce este înainte de toate determinat prin acest mediu? Adică, riguros luat, ce înseamnă aici mediu? De îndată ce punem aceste întrebări, ajungem deja la un blocaj. De aceea este nevoie să schițăm semnificația multiplă a timpului pentru arta povestirii. Analizele ce urmează pot să arate mai întâi ce dobândim dacă la interpretarea a ceea ce-i povestit (*des Erzählten*) situăm în punctul central fenomenul timpului. La început, trebuie să ne mulțumim cu referiri care nu pot să aibă decât o îndreptățire provizorie.

Povestirea prin roman are de a face cu viața umană. Viața umană este ființă în timp. Dacă o formulăm în acest fel, există pericolul să luăm timpul ca un cadru fix. Tot ceea ce este pus în acest roman este stabilit prin timp. Totuși, aceasta este o reprezentare nepotrivită despre ființa în timp. Un așa-numit timp poate fi identificat cu timpul istoric. Reprezentarea lui a fi-temporal (*Zeitlich-sein*) sau a fi-în timp spune atunci că fiecare individ vine în lume la un anumit timp, stabilit în mod cronologic, și pleacă din lume la un moment determinat. La această reprezentare despre timp nu este înțeles ceea ce este specific modului uman de a exista. Despre orice ființă vie putem să stabilim când a început să trăiască și când a încetat să trăiască. Dar prin aceasta nu am înțeles nicicum modul specific al existentului ca viață, care poate fi adjudecată omului. Putem să stabilim despre edificii, când se ridică și când, probabil, vor fi distruse. Prin aceasta nu am spus nicicum însă că edificiile dezvoltă o relație particulară cu timpul. Dar oamenii care le-au construit au de fapt o relație excelentă cu timpul, astfel că în cazul lor putem vorbi de un a fi-în-lume.

În ce constă această relație? Chiar în secolul nostru ea a fost tematizată în filosofie – e de ajuns să fie menționate aici numele lui Husserl, Bergson și Heidegger. În aceeași perioadă a urmat și o tematizare proprie în știința literaturii însăși. Reprezentative sunt numele Proust, Thomas Mans, James Joyce, Virginia Woolf – și ar putea să fie introduse ușor și alte nume. Dacă eu mă mărginesc la semnificația (*Deutung*) aceluia A-fi-în-timp (*In-der-Zeit-sein*) al existenței (*Existenz*) umane, așa cum a dat-o Heidegger, aceasta are loc întrucât Heidegger la această punere a problemei a pătruns cel mai departe și a gândit-o în modul cel mai consecvent. Cu aceasta nu trebuie minimalizată importanța lui Husserl. „Prelegerile

⁸ *Zur Struktur des Romans*, a.a.O. 64 ff.

asupra fenomenologiei interne a timpului”⁹ au deschis un nou mod de considerare a timpului în genere. Nu trebuie căutată aici o interpretare creatoare a tematicii timpului din „Ființă și Timp” al lui Heidegger sau chiar și a interpretării timpului din operele sale mai târzii, căci mai degrabă e vorba de a arăta, cât mai pe scurt posibil, cum prin interpretarea timpului de către Heidegger existența umană cunoaște o nouă explicitare (*Auslegung*)¹⁰.

În paralel cu expunerea de către Heidegger a *Dasein*-ului (modul uman de a fi) ca A-fi-în-lume (*In-der-Welt-sein*), găsim în „Ființă și Timp” referirea la timp ca fenomenul fundamental al existenței (*Existenz*) umane. Așa cum omul nu survine pur și simplu în lume împreună cu celelalte existente (*Seienden*), ci își constituie lumea sa, el și ca om este totdeauna deja formator de timp (*Zeitbildend*), în terminologia lui Heidegger „temporizând” („zeitigen”). Existențialele – structurile de bază ale *Dasein*-ului – situarea efectivă (*Befindlichkeit*), comprehensiunea, discursul – sunt cercetate mai întâi pentru sine. Dar în momentul în care este tematizat întregul ființării-umane (*Dasein*), adică începând cu analiza conceptului de grijă (*Sorge*) ca «a fi-în-sine-deja-anticipat» (*Sich vorweg-schon-sein-in*) ca a-fi-în preajmă (*Sein-bei*), temporalitatea (*Zeitlichkeit*) se dezvăluie ca sensul grijii. În centrul paragrafului 69 avem o repetiție a analizei existențialului, acum însă cu privire la temporizarea (*Zeitigung*) care se petrece în el. În comprehensiune are loc o înaintare în viitor, în situarea afectivă – o reținere a ceea ce a fost, iar în discurs – o realizare (temporizare, *Zeitigung*) a prezentului. Acestea nu au nevoie aici să fie cercetate, așa cum, conform celor două moduri de a fi ale existenței – cea autentică și cea neautentică –, va fi scoasă în evidență și o temporizare autentică, și una neautentică. Hotărâtor pentru tematica noastră este următorul fapt: a exista ca om înseamnă pentru Heidegger a se realiza în timp (temporiza, *zeitigen*). Cele trei faze ale timpului – viitorul, trecutul și prezentul – sunt modalități în care ființa umană (*Dasein*) se temporizează (*zeitigt*). Ea poate exista numai în această întreită dispersare. Reprezentarea tradițională despre timp ca un șir de puncte-prezențe (*Jetzt-Punkte*) este definitiv depășită. Pentru *Dasein* există un acum în sensul prezentului numai în raport cu anticiparea viitorului și cu reținerea trecutului.

În studiul său stimulator *De quelques aspects du temps (Notes pour une phénoménologie du Recit)*¹¹ Groethuysen, ce nu-l citează de fapt pe Heidegger, dar și el caută să cuprindă și această treime a temporizării, întrucât atribuie: trecutului, cunoașterea (*das Wissen*): cunosc numai ceea ce a fost (170); viitorului – fapta: ca să poată fi date fapte, trebuie ca eu să fi acționat (resp. să fi fost acționat); prezentului – vederea. În vedere cuprind totdeauna prezentul. În cunoaștere, faptă

⁹ Hrsg. von Martin Heidegger, Halle a.d.S. 1928.

¹⁰ Vidi: Pöggelers *Heidegger-Interpretation: Der Denkweg Martin Heideggers*, Pfulligen 1963; Richardson: *Heidegger: Through phenomenology to thought*, Den Haag 1963; W. Biemel, *Heidegger*, Reinbeck 1973.

¹¹ *Recherches Philosophiques*, Vol. V (Paris 1935–36), p. 139–195.

și vedere se realizează, după Groethuysen, temporizarea (*das Zeitigen*). De fapt, el nu întrebuițează acest termen, care abia mai târziu a fost preluat în comoara de cuvinte franceză.

Dacă vrem să înțelegem o existență (*Existenz*) umană, trebuie să ne înscriem pe linia modului ei de temporizare (*des Zeitigens*). Așadar, tematica timpului nu este o tematică specială oarecare, căci abia prin înțelegerea fenomenului temporizării (*der Zeitigung*) putem să înțelegem cum se realizează omul, ce aduce cu sine aceasta în viața sa. Deci timp nu mai înseamnă acum timpul istoric în care se poate rânduî un parcurs de viață, ci felul și modalitatea anticipării viitorului, păstrarea trecutului și realizarea prezentului. A vedea un om în lumina tematicii timpului înseamnă a înțelege modul său de potrivire cu timpul (*Zeitigens*), a înțelege cum anticipează el viitorul, cum se raportează la trecutul său și prin aceasta face accesibil prezentul. Romanul trimite la fenomenul nașterii (*Zeitigung*) personajelor. Aceasta este prima semnificație pe care trebuie să o stabilim. Ea privește și romanele contemporane, în care eroul principal în sens clasic nu mai este prezent.

A doua semnificație a nașterii (*des Zeitigens*) privește povestirea însăși. Acum deci nu mai este vorba de *Ce este ceva* (*um das Was*), ci de *Cum el este* (*um das Wie*). Pentru a clarifica aceasta este de relevant deosebirea a două modalități ale vorbirii, cea conformă relatării (*dem Bericht*) și cea a formei de povestire (*Erzählen*). Firește, este posibil să extinzi povestirea așa de departe încât ea să includă și raportarea. De ce este propusă aici o deosebire clară, respectiv este delimitat clar raportul obișnuit de povestirea care relatează, urmează să o justificăm de îndată.

În raportare este transmis (comunicat) ceva ce s-a petrecut. Aceasta este situația obișnuită a vorbirii în cotidian. Trebuie ca ceva să se fi petrecut, ca noi să putem relata despre el. Prin raportare trecutul este actualizat (*ver-gegenwärtigt*). De la această situație pornește și Groethuysen în analizele sale. Pentru ca Doamna X să poată povesti fiului său anumite întâmplări, trebuia ca acestea să se fi petrecut. Într-o relatare, raportorul trebuie să se orienteze după întâmplările despre care vrea să comunice. Cu cât mai exact, mai clar, mai bine poate să transmită ceea ce s-a întâmplat, cu atât este mai bună relatarea. Accentul cade pe realitatea care este de comunicat.

În povestire (*Erzählen*), dimpotrivă, nu avem ceva deja petrecut, care este de comunicat, iar ceea ce ocupă locul realității, datul pretextat, fapticul este creat prin povestirea însăși. În povestire, povestitorul însuși creează ceva despre care vrea să-și facă impresia că acesta s-ar fi produs realmente, ca și cum nu s-ar fi petrecut altfel decât ca să relatăm despre el. De ce este așa de importantă această deosebire? Crearea de cazuri (personaje, caractere, acțiuni, mediu etc.) este un act de proiectare a ceva. În simplul raport nu se proiectează, ci doar se încearcă să se stabilească ceva, iar în aceasta să se actualizeze (*ver-gegenwärtigen*) trecutul. Proiectarea este o desfășurare în viitor, o naștere (*Zeitigen*) a viitorului. Numai întrucât are capacitatea cuprinderii în timp (*des Zeitigens*) a viitorului, omul poate în genere să povestească, și nu numai să vorbească în modalitatea celui care raportează.

În nașterea (*Zeitigen*) viitorului povestirii se creează ceva ce capătă caracterul unei ființări care a fost. Ceva ce nu este încă se constituie abia prin povestire și se arată cititorului ca un trecut, dar prezentat în așa fel încât prin povestire este adus în prezent. Trebuie să precizăm: în prezentul povestirii, actualizarea este aceea a unui trecut care a fost creat, și nu o simplă redare a ceva existând deja mai timpuriu pentru sine. În acest context, trimitem la lucrările autoarei Käte Hamburger despre trecut (*Präteritum*)¹². Teza sa de bază precizează că preteritul (trecutul) poeziei epice sau a celei care povestește despre ceva nu înseamnă un enunț despre trecut (lucrarea citată, p. 329). Aș vrea să nuanțez această teză, în sensul că la trecut (*Präteritum*) avem de fapt o situație temporală a întâmplărilor – naratorul povestește ceva ce a fost –, dar funcția povestirii nu constă tocmai în faptul de a aduce acest trecut în prezent, adică de a-l face actual prin povestire. Atunci de ce nu alegem mai degrabă prezentul ca timp al povestirii? Sunt de acord cu Käte Hamburger în aceea că prin utilizarea trecutului (*Präteritums*), adică prin trimiterea la ceva deja petrecut, trebuie să fie trezită impresia că povestitorul redă ceea ce s-a petrecut deja faptic. Prin aceasta caracterul de realitate poate să fie sugerat; ea numește aceasta „funcție de trezire a iluziei” (*op. cit.*, p. 350), anume iluzia a ceva faptic, dar nu a unei întâmplări petrecute (*Ibidem*). În ceea ce privește a doua parte a propoziției, eu aș vrea să o reformulez astfel: a unei întâmplări povestite ca ceva trecut, prin aceasta însă fiind menținută ca actuală. Firește, mai departe trebuie cercetat cum în această întâmplare prezentată acum este prezentă în operă situația în timp (*Zeitigung*), prin ce modalitate, prin ce mijloace în nuvela respectivă povestitorul deschide orizontul temporalității (*Zeitlichkeit*).

Deosebirea între istorisire și intrigă (*story and plot*) poate să conducă la înțelegerea greșită că istorisirea ar fi deja prezentă, iar intriga ar consta numai în modul de organizare a istorisirii. Astfel povestirea este considerată în câmpul vizual al celui care raportează despre ceva, dar istorisirea (*story*), așa cum s-a realizat, este și un proiect al povestitorului. El vrea – așa cum am văzut deja – să trezească impresia că ceea ce s-a povestit s-ar fi petrecut faptic, iar în povestire ar fi vorba numai de o dispunere particulară a ei. Cu excepția romanului istoric, în care e vorba de fapte istorice, istorisirea nu este nicidecum „mai reală” decât intriga, ci ea este pusă ca reală prin povestitor, ca în felul acesta să acționeze asupra cititorului. Există, firește, și posibilitatea ca și caracterul ființei-puse (*Gesetzt-sein*) și al ființei-de aflat (*Erfunden-sein*) să fie relevat de povestitor, deci, că povestirea redă propriul său proces – ca în exemplul contemporan al romanului lui Max Frisch, „Gantenbein”.

În cadrul teoriei literare anglo-saxone există deosebirea între „telling” și „showing”. Aici însă „telling” nu este raportare obișnuită, ci ne trimite la modalitățile povestirii, anume că informarea (*Bericht*) redată poată să acționeze sintetizând. În

¹² Käte Hamburger: *Das epische Präteritum*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift*, 2. Jg. (Stuttgart, 1953) H 3, 328–357.

analizele lui Stifter este utilizat pentru aceasta termenul de reprezentare cunosătoare, iar pentru „showing” prezentarea nemijlocită, adică spus în mod fenomenologic: prezența însăși a întâmplărilor¹³.

În teoria literaturii, reflexia privind povestitorul, ceea ce este povestit, perspectiva povestirii ș.a. este cât se poate de vie. Ca exemplu este destul să trimitem la contribuțiile din volumul colectiv citat al lui B. Hillebrand despre: rolul povestitorului (Petsch), locul de plecare al povestitorului (Adorno), perspectiva povestirii (Friedmann), problema povestitorului (Kayser), tipologia povestitorului (Dolezel), construcția povestirii (Lämmert), situația povestirii și tipul de roman (Weimann), structuri transcendente în povestire (Peper), realitatea și posibilitatea romanului (Blumenberg), situații tipice ale povestirii (Stanzel); și ca privire de ansamblu: „Despre starea cercetării povestirii” (Lockemann) și „Poetologia germană a romanului după 1945” (Hillebrand). Este cu atât mai surprinzător că problemei timpului nu i s-a recunoscut semnificația ce i se cuvine. Günther Müller o tratează, e adevărat, dar aceasta nu-i destul. Dacă cercetăm textele mai îndeaproape, constatăm că ne izbim tocmai de această problemă. Să o examinăm pe scurt în două exemple. În textul lui Wolfgang Kayser. „Problema povestitorului în roman”, autorul face trimitere la dificultatea de a înțelege un conținut de fapt simplu, care este redat prin următoarea propoziție: „Mâine merge (*ging*) trenul”. La aceasta el spune: „În acest mic exemplu se petrece neobișnuitul, anume că unul și același eveniment, plecarea trenului... este exprimat o dată ca trecut și o dată ca viitor”. Și continuă astfel: „Voritorul trăiește în două ordini ale timpului, în cea a configurației sale și în actualitatea evenimentului despre care povestește; și aici are loc plecarea; totodată el trăiește mai departe în prezentul nedeterminat al povestirii sale, și de acolo totul a trecut” (*Ibidem*). La această stare de lucruri observă următoarele: „lăsăm prin aceasta neobișnuitul ca atare să existe” (*Ibidem*).

Această stare de fapt este ceva neobișnuit numai atunci când în raportare (*am Berichten*) amestecăm povestirea. Atunci el însuși se referă la aceasta astfel: „Poezia este... un domeniu propriu cu ordini proprii” (*Ibidem*). Dar el nu face următorul pas, să arate cum mediul propriu de a fi al domeniului povestirii este constituit prin temporizarea (*Zeitigen*) povestitorului. Dacă facem asta, atunci înțelegem cum caracterul trecutului este un anume caracter constituit în proiectare (în viitor), că luarea laolaltă a trecutului, viitorului și prezentului este deja presupusă, și că în povestire devine accesibil un spațiu de jos deosebit și posibilități de unificare, respectiv de legătură.

Să ne referim pe scurt și la textul lui Herman Friedman, „Perspectiva povestirii în roman: Dezvoltarea unui concept critic” (*Ibidem*, p. 141–176), care dă o bună privire de ansamblu asupra tematicii perspectivei povestirii (nuvelei) în

¹³ Aci am renunțat de a urmări originea acestei deosebiri. La Otto Ludwig avem termenul „prezentare scenică”, care s-a păstrat până în contemporaneitate. A se vedea: lucr. cit., p. 320 și urm.

spațiul anglo-saxon, și pe care s-au construit încercările mai târzii de tipologie; este unul dintre cele mai stimulative texte ale culegerii amintite. Și aici însă este de întrebat: ce fel de temporizare (*Zeitigung*) este în operă în perspectivele diferite de povestire și în ce măsură poate fi creat prin schimbare de perspectivă și viitorul. Formulată altfel: ce fel de orizont se creează în aducerea în prezență prin perspectivare. Dacă povestitorul expune, de exemplu, un eveniment din diferite puncte de vedere, el ajunge în felul acesta la o lărgire a dimensiunii prezentului (vezi interpretarea lui Faulkner în cap. IV).

Situarea povestirii la un anumit moment al vieții personajului prezentat sau al cercului de personaje este un act de alegere, care este pe deplin semnificativ. Cu aceasta începe actul povestirii și apare pentru prima dată pentru cititor personajul și lumea înconjurătoare a lui. Acest început este astfel ceva similar cu izvorârea unui curent de timp. Cu această origine nu-i totul realizat, ci mai degrabă povestitorul devine responsabil pentru fiecare fază care urmează. El hotărăște ce este de prezentat după această situație și cum prin aceasta mai poate să fie ceva care premerge acel-acum-al-începutului (*das Anfang-Jetzt*). De ce este de menționat aceasta? Pentru a ne clarifica în privința faptului că decurgerea timpului-povestirii nu se petrece conform curentului obișnuit nouă al seriei de momente trăite, în cazul căruia ceea ce este mai târziu urmează după ceea ce este mai timpuriu. Povestitorul decide nu numai asupra felului succesiunii a ceea ce e povestit în sensul ordinii mai timpuriu și mai târziu, ci prin această succesiune el vrea să ne dea de înțeles ceva ce noi nu trebuie să-l trecem cu vederea.

Povestitorul decide nu numai asupra unui mai devreme sau mai târziu, ci decide și asupra ritmului a ceea ce este de prezentat. El poate să încetinească sau să accelereze cursul timpului. El poate să producă saltul în decursul timpului, poate să configureze simultan mai multe cursuri de timp în cele mai diferite ritmuri (a se vedea interpretarea lui Vargas Llosa în cap. V); aceasta pentru a menționa numai câteva dintre posibilitățile multiple. Aceste referiri pot fi de ajuns pentru a îndreptăți afirmația: povestirea este o facere (*Zeitigen*), o dare în vileag. Interpretarea romanului trebuie să cerceteze în special această facere (*Zeitigen*) și să-și pună întrebarea privitoare la sensul ei.

O a treia semnificație a producerii (*Zeitigen*) este marcarea situației (*Zeitigen*) cititorului. Ce este avut în vedere cu aceasta? Înainte de toate survine impresia că cititorul nu ar avea altceva de făcut decât să primească, să recepteze. Dar întrucât cititorul receptează ceea ce-i povestit (*das Erzählte*), și asta înseamnă că vrea să înțeleagă, își formează astfel ceva în felul unui orizont de intimitate. Trecerea de la ceva străin la familiaritate este un proces important al lecturii, este un proces căruia îi stă la bază o producere (*Zeitigen*). Pe baza orizontului de familiaritate, pe care povestitorul îl dezvoltă într-un anumit tempo, cititorul realizează o anticipare a ceea ce urmează. Acesta nu este nimic altceva decât o anunțare a viitorului. O povestire care nu face posibilă o astfel de anticipare este nereușită. Cititorul nu

trebuie să se țină lipit de ceea ce citește, numai de momentul actual (*Jetzigen*), căci atunci nu înțelege chiar nimic. El trebuie mai degrabă să mențină ceea ce s-a petrecut și să anticipeze ceea ce vine. Dacă poate să anticipeze totul, atunci povestirea devine plicticoasă, momentul de încordare dispăre. Atenția încordată este condiționată prin raportarea a ceea ce a trecut la ceea ce vine. Dacă ceea ce urmează este numai o repetare a ceea ce-i deja cunoscut, atunci încordarea încetează, povestirea devine monotona. Așteptarea trebuie să conțină un anumit coeficient de indeterminare. Firește, dacă aceasta este prea mare, atunci povestirea devine necredibilă, ceea ce urmează nu mai poate fi adus în legătură cu ceea ce a trecut. Dacă comparăm nuvela clasică cu cea romantică, constatăm atunci că la cea clasică mai mare este consecvența, iar la cea romantică, și la surpriza care se leagă cu aceasta, este mai mare hazardul. Chiar și în nuvelele contemporane, cititorului i se atribuie mult mai mult ca mai devreme în propria producere. Adesea, el trebuie să suporte mult timp necunoașterea, să realizeze salturi, și pornind de la sine să formuleze într-o mai mare măsură presupuneri, să fie gata să depășească mereu stabilirile aparente. În acest fel, el va participa mai activ în procesul povestirii. Prozatorul (nuvelistul) apelează la capacitatea sa de a produce (*des Zeitigens*)¹⁴.

Aceste referiri la întreita semnificație a producerii (*Zeitigens*) trebuiau să justifice și de ce la analizele romanului care urmează producerea se situează în centru, și mai ales de ce se dă atenție deosebită tocmai acestei produceri (*Zeitigung*) în diferitele ei semnificații. Aici nu este vorba numai de analize de structură formale, care caută să descopere raportul dintre experiența timpului și structura romanului, ci scopul este mai degrabă de a face accesibilă înțelegerea de către autor a timpului care se află la baza unei anumite produceri. În ce măsură aceasta a reușit sau a eșuat, rămâne să o examineze cititorul. Se presupune că această înțelegere a timpului este necesară pentru interpretarea romanului. Expresia „ficțiune”, care este ceva obișnuit la interpretarea romanului din zilele noastre, îndeosebi sub influența deosebirii anglo-saxone între „fiction” și „non-fiction”, care la rândul ei se bazează pe o preponderență a empiricului în acest domeniu, va fi evitată în cele ce urmează; aceasta deoarece noi suntem de părere că tema romanului nu este chiar născocire a ceva fictiv, ci este o interpretare a lumii și a omului. Un exemplu: în nuvelele și romanele lui Kafka situația omului de azi este una mult mai clară decât în relatările factive „non-fictive”.

Poate că arta povestitului, chiar arta în genere, are de a face în intimitatea ei cu fenomenul timpului, care rămâne enigmatic, și în raport de care numitele moduri ale temporizării (*Zeitigung*) și interpretarea corespunzătoare a timpului îi sunt

¹⁴ Suntem de acord cu următoarea enunțare a lui Bruno Hillebrand – în legătură cu prezentarea poziției lui Baumgarten – „Timpul iluzionismului receptiv a trecut. Banalitatea pare smulsă din context, cunoscutul în izolarea sa sau într-o nouă constelație va deveni necunoscut, de la sine înțelesul va deveni astfel contestabil. Emanciparea cititorului este scopul acestei scrieri, meditația asupra ei, critica ei sunt implicate în structura operei” (*Deutsche Romanpoetologie nach 1945, op. cit.*, p. 522 și urm.).

numai consecința: acesta este modul de a fi expus al timpului, al timpului ca putere creativă-amețitoare, pe care noi nu o putem stăpâni, dar care poate fi treptat îngrădită și în cele din urmă depășită prin modalitățile proiectării și păstrării trecutului.

Arta, dimpotrivă, caută să se afirme, întrucât în ea se produc opere, opere în care se configurează fenomenul timpului însuși, opere care durează mult peste existența umană; ele nu sunt expuse vechiului în aceeași modalitate și nici timpului, sustrate fiind schimbărilor acestuia. Dar ele (operele) pot să se formeze împreună cu timpul istoric, și în felul acesta arta nu este numai interpretare a lumii, ci și configurație a acestei lumi.

Cu privire la temporizare (*Zeitigung*) vor fi analizate următoarele romane:

Adalbert Stifter, *Nachsommer* (Vară târzie)

Gustav Flaubert, *Madame Bovary*

Thomas Mann, *Zauberberg* (Muntele vrăjit)

William Faulkner, *A Fable*

Mario Vergas Llosa, *La casa verde*

Nu-i cazul să justificăm aici de ce am început tocmai cu aceste romane, și sper ca analizele să poată continua; căci chiar și la romanele secolului nostru este imprevizibil ce semnificație atribuie autorul termenului *Zeitigung* – de la Proust până la Butor¹⁵.

Traducere de Alexandru Boboc

¹⁵ Trimitem la cea mai importantă operă a lui Paul Ricoeur *Temps et récit*, al cărei prim volum a apărut (Paris, 1983). Prin aceasta îi revine să arate că timpul este în mare măsură timp uman mult mai mult decât este el articulat în modalitatea povestirii (nuvelei) și că nuvela este în mai mare măsură mai semnificativă decât se prezintă în trăsăturile experienței temporale (17). În volumul apărut, până acum deosebirea raportului dintre istorie (*Histoire*) și nuvelă se află în punctul central, în mod deosebit raportarea la publicațiile anglo-saxone și la cele franceze fiind realizată cu mai multă grijă. Cel de-al doilea volum anunțat va trata despre nuvela fictivă. Se desfășoară un dialog lung și dificil între trei participanți, care se ignorează în mod obișnuit: istoricul, criticul literar și reprezentantul fenomenologiei (al unei fenomenologii genetice).