

Controverse terminologice în abordarea critică a Metafictiunii

Anamaria BLANARU*

Key-words: *metafiction, meta-art, strategies, controversies, terminological options*

1. Creație și reprezentare

Conștiința producerii textului semnalată în interiorul ficțiunii a adus în discuție ceea ce s-a numit „funcția narativă” (Lyotard 2003: 11), care apare în text sub forma unor indici lingvistici, cu valențe pragmatice. În prim-planul textului narativ nu se va semnala diegesisul, ci forma în care lumea narată este produsă. Se face diferență astfel între reprezentarea referentului sub forma povestirii și narațiunea ca implicare în act prin existența „funcției ilocuționare” (Ricoeur 1999: 208) alături de cea referențială. Textul literar este supus, în acest caz, unui proces de decontextualizare prin actul lecturii, care va presupune astfel funcția activă a lectorului în producerea sensurilor textului.

Distincția povestire-discurs se structurează pe principiul opoziției obiectivitate-subiectivitate și pe o conștiință a existenței unei voci din text care ordonează limbajul creator de lumi ficționale. Un astfel de narator va interveni printr-un discurs propriu prin care se va adresa atât lectorului, cât și personajelor din lumea ficțională. Gérard Genette stabilește o relație de interdependență între povestire și discurs, considerând că discursul poate conține în sine povestirea, fără a începta să fie discurs, în timp ce povestirea nu poate conține elementele discursului și să-și păstreze totodată identitatea. Raportul existent între reprezentare și lectură în cadrul autoreprezentării textului este orientat de existența unei „lecturi condiționate” (Ricardou 1988: 194) care va depinde, la rândul ei, de o retorică a textului cu scopul de instruire a cititorului în practica lecturii, sub semnul unei îmbinări de restricții și libertăți. În afara lumii ficționale se stabilește o interrelaționare scriitor-scriptor, prin ceea ce Roland Barthes a numit „tipul bastard” (2006: 178), sub forma îmbinării funcției scriitorului de a urma normele compoziției ficțiunii și a funcției scriptorului, care utilizează actul rostirii ca un mijloc de a susține creația.

Prin dedublarea literaturii sub forma creației și a reprezentării creației s-a ajuns la ceea ce s-a numit metaliteratură, care a fost explicată de Roland Barthes atât prin raportul obiect și reflectarea acestui obiect care, în cazul nostru, va fi literatura, cât și asupra cuvântului și a conștiinței actului rostirii. Scriitorul francez realizează o radiografie a metaliteraturii pornind de la Flaubert și Mallarmé, la care regăsim „o

* Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România / Universitatea din Konstanz, Germania.

¹ Cercetările au fost finanțate din Fodul Social European de către Autoritatea de Management pentru Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007–2013 [proiect POSDRU/CPP 107/DMI 1.5/S/78342].

conștiință artizanală a fabricării literare”, respectiv „voința eroică de a confunda într-o aceeași substanță scrisă literatura și reflecția asupra literaturii” (Barthes 2006: 124–125), ajungând apoi la Proust prin declararea directă a intenției de a scrie literatură chiar în actul propriu al scrierii lumii ficționale și continuând cu suprarealiștii, prin multiplicarea continuă a sensurilor cuvintelor. Ultimul exemplu de metaliteratură semnalat la Robbe-Grillet aduce mai aproape forma și procedeele reflectării în ficțiune de ceea ce s-a numit în postmodernism metaficiune. Dacă se are în vedere noua formă literară ca o modalitate avangardistă de negare a structurii românești anterioare ajungem la ceea ce s-a numit „aliteratură” (Hassan 1971: 140), ca o formă care poate fi interpretată din perspectiva conștiinței propriei sale existențe, a structurii narcisiste vizibile în text. Ca modalitate de reflecție asupra discontinuității limbajului, acest tip de literatură ar reprezenta, după Ihab Hassan, o continuitate a celei impuse de Beckett, Sartre, Camus sau Kafka, prin trecerea de la acuta simțire a existenței la discontinuitatea limbajului și a imposibilității verbalizării lumii.

2. Metaliteratura

Metaliteratura are la bază ceea ce Gérard Genette a numit „metalepsă” (1980: 234), și anume o intruziune a lumii extradiegetice în spațiul intradiegetic, mai exact a vocii autorului în propriul text sau a personajelor care își arogă statutul de ființe reale. Prezența metalepsiei într-un text ficțional determină transformarea narațiunii în ceea ce Genette numește „narațiune metadiegetică” (1980: 232), prin existența unei funcții explicative, parte a nivelului metadiegetic, funcție care va avea în vedere raportul planului intradiegetic cu spațiul extradiegetic al cititorului căruia i se vor înălătura anumite curiozități referitoare la evenimentele prezentate în diegeză. Există un grad ridicat de diferențiere în acest caz între timpul povestirii și timpul discursului, între felul în care naratorul expune lumea ficțională și modalitatea în care lectorul o percepă și o înțelege. Termenul de metanarațiune a mai fost utilizat de Gerald Prince care consideră drept metanarațiuni o serie vastă de lucrări teoretice sau ficționale, de la un eseu filozofic, la o antologie de narațiuni sau o istorie a romanului. Ceea ce putem semnala în această clasificare este faptul că termenul nu are în vedere materia narrativă, lumea ficțională, ci o conștientizare a încadrării textelor ficționale într-o anume ierarhizare, o clasificare istorică, o conștiință a evoluției romanului. Ordonarea unor texte în cadrul unei antologii presupune o reflecție asupra elementelor comune fie intradiegetice, teme, strategii și tehnici comune, fie extradiegetice, autori selectați în funcție de apartenența la aceeași generație literară sau, ca în cazul istoriei romanului, o prezentare a evoluției genului literar de la o epocă literară la alta. Ceea ce apare comun în ambele situații este vizuirea din afară asupra materiei românești și capacitatea de ordonare critică implicită sub forma istoriei sau a antologiei, nu numai decât a textului critic ca literatură secundă. Gerald Prince include în categoria metanarațiunilor ceea ce se apropie de explicația lui Gérard Genette, și anume un text literar care conține în el însuși referință la alte narațiuni, comentariul explicit asupra naratorilor sau a naratarilor sau autorelectarea.

Unul dintre principaliii teoreticieni ai metaficiunii, Inger Christensen, semnalează un fapt important în analiza metanarativității, și anume stabilirea originii

termenului și a fenomenului în sine. Așa cum am observat în opiniile teoretice menționate mai sus, metanarațiunea și, implicit, metaficiunea, ca fenomen nu este asociată numai de către postmodernismul ca o formă nouă de scriere a romanelor, ci poate fi regăsită de la autori precum Laurence Sterne până la Borges sau Cortázar. În cazul fenomenului, Inger Christensen utilizează termenul „meta-artă” (1981: 9) pentru toate formele de artă care își îndreaptă atenția chiar către opera de artă. Dintre romancierii care sunt incluși în această categorie îi numește pe Borges, Grass, Lessing. În cazul ficțiunii ca meta-artă, Inger Christensen preferă termenul propus de William Gass în 1971, și anume „metaficiune” (Gass 1971: 24–25) în locul termenului anti-roman. Explicația lui Christensen pentru opțiunea terminologică ar fi că termenul *anti-novel* are în vedere o atitudine de opozitie față de literatura anterioară, ceea ce ar putea fi o caracteristică și a metaficiunii, însă diferența ar consta în faptul că multe dintre romanele care se opun normelor artistice nu conțin elemente metaficiionale. Prin urmare, segmentul „anti” nu este definitoriu pentru romanul metaficițional.

3. Nucleul metaficiunii

În ceea ce privește teoria lui William Gass, acesta utilizează primul termenul „metaficiune” atunci când are în vedere autori precum Borges, Barth sau Flann O’Brien

in which the forms of fiction serve as the material upon which further forms can be imposed. Indeed, many of so-called antonivels are really metafictions (Gass 1971: 24–25).

Dintre teoreticienii care numesc „metaficiuni” romanele care fac din relația ficțiune-artă-realitate tema centrală a romanului, transformând-o pe parcursul ficțiunii într-o reală teorie narativă, sunt principalii teoretiști ai acestui fenomen literar, și anume Patricia Waugh, Linda Hutcheon, Rüdiger Imhof, Larry McCaffery. Cel din urmă privește metaficiunea din perspectiva nucleului său, și anume caracteristica acestui tip de roman de a examina sistemele ficționale, modalitatea în care acestea sunt create și felul în care realitatea este transformată în ficțiune printr-o serie de convenții literare. Larry McCaffery este de părere că simpla numire a romanelor de acest tip „book-about-the writing-of-a-book” (1982: 6) nu punctează elementul definitoriu al romanelor metaficiționale, de vreme ce procedeul este întâlnit încă din perioada unor romane precum *Tristram Shandy* și a unor autori precum Gide, Beckett sau Nabokov. O definiție complexă a metaficiunii ar trebui să includă, după McCaffery, toate operele de artă care au în vedere crearea de sisteme ficționale de orice tip. Definiției lui Larry McCaffery i s-ar putea adăuga cea a lui Inger Christensen care aduce nou în sfera metaficiunii „mesajul” romancierului (1981: 10) care să includă propria opinie despre experiența construcției romanului. Un scriitor metaficițional, în opinia sa, nu doar își pune întrebări referitoare la rolul său sau al cititorului în ceea ce privește realizarea și lectura unui roman, ci face din aceste întrebări subiectul central al operei sale. Reflectarea asupra naturii artei literare, asupra procesului narării chiar în momentul scrierii operei literare este o constantă în definiția pe care o dă și Rüdiger Imhof în analiza metaficiunii. Ceea ce

aduce nou teoreticianul, în afara negării existenței relației literatură și viață, artă și realitate, este elementul ludic:

Metafiction is play, as all art is; it involves a form of game-playing. Much of what a reader encounters in this type of narrative is, in fact, part of a game the writer is playing with and on him. Further, metafiction is clearly dominated by an impulse towards joking and parody (Imhof, 1986:10).

Ceea ce este de urmărit în analiza pe care o face Imhof este raportul dintre joc, parodie și raportul realitate-artă. În acest caz, ne-am putea întreba dacă un roman metafictiōnal încrănește consideră inexistentă posibilitatea de a verbaliza realitatea sau doar utilizează raportul literatură-viață ca un pretext de a chestiona chiar forma romanului și convențiile narative implicate în relația proces (scrierea romanului, verbalizarea lumii) și produs (artefactul). În ceea ce privește semnificația temenului „artefact”, Patricia Waugh îl așează într-o relație de sinonimie cu termenul metafictiōne, luând în considerare faptul că ambele chestionează raportul ficțiune-realitate. Ceea ce aduce nou Waugh în analiza metafictiōnii este inversarea raportului realitate-ficțiune. Astfel că realitatea nu mai condiționează existența ficțiōnii ca formă de artă, influența nu este doar univocă, pentru că teoreticianul duce mai departe sensul raportului afirmando că textele metafictiōnale „explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional art” (1984: 2). Cu alte cuvinte, metafictiōne nu ar presupune doar trecerea realității în ficțiune, ci o vizionare complexă a realității care uneori poate să se prezinte mai ficțiōnală decât realitatea din interioul unei ficțiōni. Ceea ce se urmărește este cât de reală este realitatea și cât de ficțiōnală este lumea verbalizată de romancier în cele din urmă. Iluzia ficțiōnală pe care realiștii își construiau literatura este parte componentă a metafictiōnii în viziunea Patriciei Waugh, dar ca exprimare directă a acestei iluzii prin punerea la vedere a tehnicii narative care ajunge să creeze cititorului această iluzie. Opozițiile pe care le regăsește în romanele metafictiōnale sunt pentru Patricia Waugh elementele lor definitorii: „frame and frame-break, technique and counter-technique, construction and deconstruction of illusion” (1984:14). Dacă readucem în discuție originea fenomenului găsim în teoria Patriciei Waugh opinia conform căreia metafictiōne nu este un subgen al romanului, ci este o tendință în roman care se bazează tocmai pe opozițiile menționate mai sus. O relaționează însă cu existența postmodernismului, prin urmare cu o încadrare istorică distinctă de cea a lui McCaffery, spre exemplu, care găsește elemente specifice metafictiōnii și la autori ai începutului secolului al XX-lea. Raportul artă – viață este dedublat în romanul metafictiōnal în viziunea lui Christian Quendler, teoretician care aduce în discuție termenul *meta-reflexive fiction* (2001: 13), definit drept o privire din afară a raportului artă – viață. De vreme ce ficțiōne presupune în sine raportul artă – viață, atunci metafictiōne s-ar situa la un nivel de gradul al doilea. Ceea ce au în comun romanele metafictiōnale în viziunea lui Quendler este ceea ce teoreticienii receptării au numit înaintea sa „aesthetic communication”, și anume includerea în aceleași coordonate a producerii textului și a receptării sale, care s-ar situa într-o relaționare directă în producerea de sens.

În cadrul aceleiași înțelegeri a raportului ficțiōne-metafictiōne-reflectare a metafictiōnii se situează și Mark Currie care consideră că un element important al

metaficiunii, în afara celui de a fi conștient că este ficțiune, este conștientizarea faptului că e metaficiune. Mark Currie, în prefața pe care o realizează volumului editat personal care adună varii teorii ale metaficiunii, punctează un element definitoriu pentru textele metaficiionale, și anume relația ficțiune-critică literară. Este de la sine înțeles faptul că autoconștiința ficțiunii că este, la rândul ei, metaficiune implică elemente de evaluare critică în interiorul aceluiași text. Ceea ce este important în cazul textelor metaficiionale este că pagina de critică literară nu se află în exteriorul ficțiunii, nu este un element de paratex. În situația în care există elemente paratextuale sub forma un text critic, de cele mai multe ori acesta este semnat de unul dintre personaje sau de un editor care este, de fapt, însuși autorul. Mark Currie consideră metaficiunea un „bordeline discourse” (1995: 2), pe linia care separă critica literară de ficțiune, realizând din această situație intermedieră subiectul principal al ficțiunii. Pentru Mark Currie, metaficiunea va integra un discurs despre artificialitatea propriei construcții ca produs de artă, pe baza relației limbaj-lume. Ideea de artefact pe care o sublimiază romanul metaficiional este considerată o caracteristică majoră și de către Robert Alter, prin punerea sub interogație în interiorul ficțiunii a relației dintre artefactul care se vrea real și realitatea însăși. Definiția lui Alter se apropie mai mult de ceea ce s-a numit *anti-roman*, de vreme ce teoreticianul expune ca element definitoriu atitudinea de opoziție față de tradiția narativă:

A fully self-conscious novel, however, is one in which from beginning to end, through the style, the handling of narrative viewpoint, the names and words imposed on the characters, the patterning of the narration, the nature of the characters and what befalls them, there is a consistent effort to convey to us a sense of the fictional world as an authorial construct set up against a background of literary tradition and convention (Alter 1975: XI).

Viziunea radicală asupra elementelor narative, de la personaj, stil și tipul de narație nu anulează, în vizuirea lui Alter, statutul de roman complex elaborat; mai mult, o astfel de narație care expune artificialitatea ficțiunii îi poate oferi cititorului una dintre cele mai complete experiențe prin lectura romanului.

Ceea ce au în comun teoriile menționate până acum este în primul rând raportul realitate – ficțiune, cea din urmă fiind analizată drept un produs cultural, un artefact despre care cititorul însuși știe că este o verbalizare a lumii sale reale. Lectorul, în acest caz, nu va chestiona veridicitatea faptelor cuprinse în diegeză, ci modalitatea în care autorul încearcă prin diferite tehnici să construiască ideea de artificialitate. Actul lecturii devine astfel o modalitate activă de a produce sensul, aşa cum a fost văzută de semioticieni și mai apoi de critica receptării. Raportul scriitor – operă de artă – critică literară se transformă în actul producerii, în ceea ce Philippe Soller numește relația scriere – ficțiune – operă de artă.

4. Metaficiunea istoriografică

Accentul pus pe proces și nu pe produs este discutat de unul dintre cei mai importanți teoreticieni ai metaficiunii, și anume Linda Hutcheon care respinge termenul de *postmodernism* impus operelor metaficiionale. Aceasta privește comparativ postmodernismul și metaficiunea găsind ca liant desemnarea producerii

și receptării ficțiunii ca produs cultural. Pentru că o privire retrospectivă asupra epocilor anterioare îi descoperă prezența autoconștiinței ficțiunii ca artefact, consideră că elementul nou pe care îl aduce metaficiunea postmodernistă este jocul autorului cu posibilele semnificații și cu forma ficțiunii, la care se adaugă un element definitoriu, și anume cititorul ca parte intermediară și de relaționare între istorie și ficțiune (Hutcheon 1980: XIV).

Ceea ce aduce nou Linda Hutcheon în teoria metaficiunii este plasarea ficțiunii în contextul istoric, ideologic al timpului în care este scrisă. O astfel de viziune asigură eliminarea abstractizării receptării metaficiunii și a considerării sale drept un artefact în afara momentului istoric. Metaficiunea este astfel direct relaționată cu discursul, element integrat și în teoriile anterior discutate, dar și în istorie. Pentru ca acest „linguistic heterocosm” (Hutcheon 1980: 91) să fie contextualizat este nevoie de prezența lecturii unui cititor care se va raporta la textul pe care îl citește în funcție de epoca istorică în care trăiește. Doar în acest mod, „aesthetic introversions” (1980: 96) sinonimă în viziunea lui Hutcheon cu radicalizarea autonomiei textuale în metaficiune, se poate transforma într-o formă extrovertită, prin lectură și situarea istorică a cititorului. Termenul cu care operează Linda Hutcheon pentru discutarea metaficiunii anulează însă partea ieșirii în afară prin contextualizarea posibilă prin lectură. „Narcissistic narrative” care dă și titlul studiului său (Hutcheon 1980) ar presupune, conform termenului însuși, o privire a ficțiunii în ficțiune, o dedublare într-o autonomie care ar elimina acea contextualizare de care vorbește mai apoi în studiul său. Însă explicația pe care o aduce Hutcheon este că tocmai această formă „self referring”, „autorepresentational” (Hutcheon 1980: XII) este cea care îl face conștient pe cititor de rolul său activ. Pe de altă parte, naratiunea narcisistă va avea și un rol de informare („self informing narrative”) asupra propriei geneze ca operă de artă. Ca și în cazul menționat de Philippe Sollers, nu mai vorbim de produs și de cititor, ci de producere și lectură, ca forme active de contextualizare a ficțiunii.

5. Metaficiunea ca experiment

Metaficiunea a fost relaționată direct cu noțiunea de experiment, experimentare, roman experimental, însă majoritatea teoreticienilor ei au negat sinonimia experimentului cu metaficiunea. Raymond Federman, în discutarea acestei problematici, utilizează ca exemplu narațiunile lui Borges, care nu pot fi numite experimentale, deoarece sunt lucrări finisate. Prin urmare, romanul experimental ar fi echivalent în cazul lui Federman cu o variantă propusă de autor pentru o narativă a sa sau cu o testare a unor tehnici narative în dorința de inovare a genului. Explorarea posibilităților ficțiunii este denumită de Raymond Federman „surfiction” (1975: 7), deși definiția să ne-ar trimite tot către un proces de experimentare a strategiilor narative. Ficțiunea sub această formă își va păstra autonomia reflectându-și propria reprezentare. și în acest caz, teoreticianul aduce în discuție raportul realitate-ficțiune și, asemenea Patriciei Waugh, inversează raportul, considerând că putem vorbi de caracteristica ficțională a realității însăși. Prin urmare, *surfiction* este posibilitatea de a recepta viața ca pe o ficțiune (Federman 1975: 7). Noutatea viziunii lui Raymond Federman în teoretizarea metaficiunii are în vedere elementele adiacente celor propriu-zis lingvistice în ficțiune, și anume

utilizarea desenelor, a diagramelor, a citatelor. Asemenea inserări sunt necesare în opinia sa în momentul în care scriitorul ar trebui să lase spații albe în ficțiune atunci când nu are nimic de spus; el ar avea o opțiune totuși și în acest caz, și anume să nu introducă elemente suplimentare, ci să lase spațiul alb de vreme ce ficțiunea este ceea ce se scrie, dar și ceea ce nu se spune. S-ar reinterpreta aici teoria lui Federman din perspectiva receptării, de vreme ce ceea ce nu se spune în ficțiune ar trebui reactualizat și relaționat cu ceea ce este deja spus. I se presupun astfel lectorului o serie de abilități de interpretare atât a formelor nonlingvistice (diagrame, desene), cât și a elementelor de intertextualitate pe care le poate observa și relaționa doar printr-un background cultural. Robert Scholes le numește „fictional skills” (1979: 4) și le consideră necesare în cazul ficțiunilor experimentale. Există trei termeni pe care Scholes își construiește teoria narativă, termeni care s-ar putea afla într-o relație de sinonimie de vreme ce teoreticianul nu specifică dacă ele se află într-o relație de opoziție, de dependență sau pur și simplu de evoluție de la o epocă literară la alta. Astfel că primul termen folosit pentru a desemna o ficțiune care înovează stilul narativ, de vreme ce narațiunea tradițională și-a pierdut efectele, este „fabulation” (1979: 1). Scriitorii care abordează noua formă literară sunt numiți „fabulators”, ei scriind ceea ce Scholes numește „experimental fabulation” (1979: 4), care devine sinonimă cu metaficiunea. Jocul de terminologie propus de teoretician poate fi înțeles prin contextualizarea ficțiunii în funcție de epoca literară în care textul este scris. Dacă „fabulation” presupune doar inovarea genului, metaficiunea ar avea în plus obiectivul de a transcende legile ficțiunii tocmai folosindu-se de regulile narativității. Și în cazul metaficiunii lui Robert Scholes, există planul autorelectării care însă va aduce două elemente noi în teoria metaficiunii. Există, la un prim nivel, procesul de sublimare – înțeles drept o modalitate de a face viață acceptabilă, de a transforma anxietatea vieții într-un element de suprafață și de a preschimba temerile cititorului în elemente ale artei, cu înțeles propriu și valoare artistică. Al doilea element este feed-back-ul care ar presupune o conștientizare din partea cititorului a situațiilor reale în care se află, pe care le experimentează tocmai prin intermediul ficțiunii. În cel de-al doilea caz ne întoarcem la necesitatea acelor „fictional skills”, fără de care un lector nu și-ar putea explica experiența prezentă fără o comparație cu experiențe similare anterioare.

6. Concluzii

Există astfel câteva repere bine definite de teoreticieni atunci când se discută metaficiunea atât ca fenomen, cât și ca termen pentru a desemna o nouă formă a romanului. Se aduce în prim plan această reflectare a romanului chiar în momentul scrierii, printr-o dedublare a textului. Aceasta, după cum vom vedea, se poate face prin elementele de paratex, prolog sau epilog scris de autor sau de un personaj, care își vor pierde astfel statutul de elemente paratextuale și vor fi integrate romanului; dedublarea va presupune mai multe niveluri ale textului, pe principiul *mise en abyme*, în care un personaj poate să fie elementul comun în stratificarea narrativă. Eliminarea diferenței între spațiul criticii literare și cel al ficțiunii este un al doilea element caracteritic metaficiunii cu care teoreticienii sunt de acord. Astfel că această autorelectare va presupune o inserare a unei teorii literare fie prin intermediul unui personaj-scriitor, fie prin vocea naratorială care, sub forma unei

digresiuni și a unei pauze în interiorul acțiunii, își analizează paginile scrise anterior. Prin astfel de reflecții se pot produce modificări în acțiune, corecturi de ordin narativ care, în mod firesc, ar fi fost eliminate de autor în momentul definitivării romanului.

Diferențele de factură terminologică aduc în discuție elemente care nu sunt indispensabile unui roman pentru a putea fi inclus în categoria romanelor metafictiionale, dar care aduc perspective noi teoriei metafictiunii. Metafictiunea istoriografică propusă de Linda Hutcheon reprezintă o viziune pe care ceilalți teoreticieni nu au avut-o în vedere, situând metafictiunea într-un plan al abstractizării teoretice, de vreme ce au eliminat raportul textului cu planul extern. Chiar dacă majoritatea teoriilor au discutat raportul artă-viață, realitate-ficțiune, nu au depășit planul textului, rămânând în sfera vechilor teorii despre ficțiune. Chiar și realiștii problematizau raportul transpunerii realității în ficțiune, fără însă a transforma problematizarea în subiectul romanului. Atunci când această chestiune a devenit tema centrală a romanului și a fost exprimată explicit prin inserările criticii literare în ficțiune, s-a vorbit despre metafictiune, la modul simplu al ficțiunii despre ficțiune. Metafictiunea istoriografică ia în considerare contextualizarea romanului prin intermediul cititorului care se raportează la text din perspectiva epocii istorice în care se situează, corelând-o cu cea a redactării romanului. Astfel că simpla teoretizare a actului de a scrie este eliminată prin plasarea romanului într-o epocă literară. Doar în acest mod metafictiunea poate fi considerată un fenomen, și nu doar un aspect terminologic pentru o formă inovativă de roman. Ceea ce limitează interpretarea metafictiunii din perspectiva teoriei Lindei Hutcheon este considerarea romanelor metafictiionale drept texte informative, care expun cititorului procesul nașterii romanului. În acest caz, ne-am situa în sfera teoretizării abstrakte și a necesității unui anumit tip de cititor care este capabil de a percepe „lecția” despre text; prin urmare planul ideatic, tematica vor fi pe plan secund în fața teoriei narrativității ca factor central al romanului. Oprindu-ne la imaginea cititorului ideal pe care metafictiunea și-l arogă, ne întoarcem la acele „fictional skills” menționate de Robert Scholes, ceea ce ar face din cititor un avizat în problematica narrativității. Ceea ce încearcă romanul metafictional este de a-și instrui cititorul în cazul în care acesta nu dispune de abilitățile necesare unei lecturi active care poate să reordoneze nivelurile romanului. Credem astfel că există două tipuri de cititori în cazul metafictiunii: un cititor care nu consideră structura romanului o problematică pe care el însuși trebuie să o rezolve, nu ia romanul drept o confruntare cu un alt tip de lectură care îl face conștient de statutul său de cititor, ci urmează nivelurile textului, instrucțiunile autorului atunci când acestea sunt explicite; trebuie precizat că un cititor care așteaptă să găsească în ficțiune marile teme ale literaturii, drame și conflicte de nerezolvat va trăi ceea ce teoria narrativă a numit înșelarea așteptărilor cititorului. Un astfel de cititor va putea găsi totuși teoretizarea acestor drame, conflicte, și de cele mai multe ori parodierea lor în dorința autorilor de a sublinia desuetudinea anumitor teme și forme literare. Există un al doilea tip de cititor care este înzestrat cu acele „fictional skills”, cititorul avizat, instruit care are noțiuni de teorie literară, cu un background literar solid; un astfel de cititor va putea să așeze într-un context literar romanul pe care îl citește, să identifice prezența intertextualității în roman chiar și atunci când aceasta nu este explicită. Mai mult, va putea să reflecteze critic asupra ideilor teoretice expuse în roman. Nevoia de a

înțelege laboratorul de creație îi descoperă acestui tip de cititor capacitatea de selecție, dar și de ordonare a părților disipate în roman. Pe de altă parte, un astfel de cititor poate sugera că literatura însăși a ajuns într-un punct al devalorizării, al incapacității de uimire a lectorului cu noi viziuni despre lume. În acest caz, cititorul instruit va alege viziunea despre text care îi va oferi anumite justificări asupra incapacității de inovare literară a ficțiunii contemporane, ficțiunea însăși fiind în acest caz o inovare a romanului tocmai pentru că expune aceste problematici cu care se confruntă propriul lector. Apare aici ceea ce Inger Christensen a considerat indispensabil metaficiunii, și anume mesajul pe care romanul îl conține și îl trimite cititorului. Însă acest mesaj în viziunea sa este tot o reflectare a romanului, și nu o explicație dată cititorului referitoare la alegerea acestui tip de narativă ca formă de construcție a romanului. Mesajul ca autorelectare va rămâne în acea formă intranzitivă a narativelor, fără a lua în calcul nevoia cititorului de a percepe din mesaj o reevaluare a opțiunilor scriitorilor. De cele mai multe ori mesajul textului va fi transpus în forma ludică, a jocului sau a parodiei, ceea ce va aduce în calcul alte două chestiuni interogative: parodia necesită din nou intervenția unui cititor instruit pentru a citi cel de-al doilea nivel al ficțiunii, cel pe care metaficiunea îl parodiază și față de care se distinge în teoria literară pe care o expune în roman. Pe de altă parte, transformarea ficțiunii într-un joc al nivelurilor narrative în care cititorul este direct implicat va produce o scădere a încrederii cititorului în mesajul pe care autorul dorește să-l transmită.

Putem spune astfel că termenul care nu limitează interpretarea rămâne cel propus de William Gass, și anume metaficiune. În cazul acesta, ficțiunea nu va fi un subgen al romanului, nici o tendință inovativă, ci o modalitate a scriitorilor de a ieși dintr-o criză a romanului, conștienți fiind de devalorizarea anumitor elemente care constituiau baza ficțiunii. Elementul ludic nu este indispensabil metaficiunii, fiind mai mult o categorie care ține de felul în care un cititor se raportează la un text construit pe mai multe niveluri, și nu o strategie primă a scriitorului. Una dintre cele mai importante constante ale metaficiunii rămâne construcția dublă, ficțiune și critică literară asupra textului scris, ambele fiind niveluri ale acelaiași text. În același timp, metaficiunea determină o reconsiderare a relației dintre spațiul extradiegetic și cel intradiegetic, a elementelor comune care pot trece dintr-un nivel în altul fără a anula raportul artă – realitate.

Bibliografie

- Alter 1975: Robert Alter, *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley, University of California Press.
- Booth 1961: Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Cărtărescu 1999: Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, București, Editura Humanitas.
- Christensen 1981: Inger Christensen, *The meaning of Metafiction*, Bergen, Universitetsforlaget.
- Currie 1995: Mark Currie, *Metafiction*, London, Longman Press.
- Dotras 1994: Ana María Dotras, *La novela española de metaficción*, Oviedo, S. Coop. Ltda.
- Federman 1975: Raymond Federman, *Surfiction*, Chicago, The Swallow Press Incorporated.

- Gass 1971: William Gass, *Fiction and the Figure of Life*, New York, Random House.
- Hassan 1971: Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus*, Oxford, Oxford University Press.
- Hassan 1987: Ihab Hassan, *The Postmodern Turn*, Ohio, Ohio State University Press.
- Hutcheon 1980: Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, New York, Methuen Press.
- Imhof 1986: Rudiger Imhof, *Contemporary Metafiction. A Poeticological Study of Metafiction in English since 1939*, Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag.
- Lyotard 1993: Jean-François Lyotard, *Condiția postmodernă. Raport asupra cunoașterii*, București, Editura Babel.
- Mavrodi 1977: Irina Mavrodi, *Romanul poetic*, București, Editura Univers.
- Mavrodi 1982: Irina Mavrodi, *Poietică și poetică*, București, Editura Univers.
- McCaffery 1982: Larry McCaffery, *The Metaficcional Muse*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.
- Quendler 2001: Christian Quendler, *From Romantic Irony to Postmodernist Metafiction*, Frankfurt, Peterlang Press.
- Scholes 1979: Robert Scholes, *Fabulation and Metafiction*, Illinois, University of Illinois Press.
- Santos 2003: Alonso Santos, *La novela española en el fin de siglo 1975–2001*, Madrid, Mare Nostrum Comunicación.

Terminology Related Controversies in the Critical Approach of Metafiction

Patricia Waugh, Linda Hutcheon, Rüdiger Imhof, or Larry McCaffery can be numerated among the critics who regard as “metafictions” the novels which consider the relation fiction-art-reality as the central theme of the novel, transforming it into an authentic narrative theory as the fiction develops. Each of the critics mentioned above tackles a certain nuance of the term. The exploration of the fictional possibilities is called “surfiction” by Raymond Federman; therefore, this definition should suggest a process of experimenting with the narrative strategies. The writers who approach the new literary frame are denominated as “fabulators”, who write something which Scholes calls “experimental fabulation”, and which is synonymous to metafiction. In the case of metafiction as meta-art, Inger Christensen prefers the term that William Gass proposes in 1971 – “metafiction”. This terminology substitutes the term “anti-novel”. The explanation that Christensen offers for his terminological option is motivated by the fact that the term “anti-novel” considers an oppositional attitude towards the previous literature.