

Fokalizazioa: hurbilpen teorikoa eta zenbait aplikapen euskal narratiban

MARI JOSE OLAZIREGI

Abstract

The objective of this article is basically two-fold. In the first place to highlight the evolution that has taken place in, what has been so far called, "the narrative point of view" (or Focalization) within the Theory of literature and literary Criticism and, in the second place, after studying different relevant works in the present Basque Literature, to apply it to 100 meter (1976) by Ramón Saizarbitoria, one of the novels considered to be original and breaking away from the trend in our too young Basque narrative literature.

As for above mentioned first objective, the abundance of terminologies used to describe this aspect of the narrative text and the amount of different existing approaches to the subject have strongly induced the descriptive nature of this article. In this sense, we can say that from the "Critical prefaces" by Henry James to the latest criticism written, after Figures III (1972) by Gérard Genette in the field of present day narrative literature, have enabled a more rigorous and systematic approach to the subject. However, as we have stressed all along the article, all these approaches to the problem of Focalization have "focused" on the problem with too an "inherent" point of view without considering the pragmatic aspect of all literary work. That is why, as a conclusion, it would be interesting to consider the contributions by S. Rimmon-Kenan, S. Sniader Lanser, and path-markers such as Boris Uspensky, who, basing their approach on the semiotic nature of Focalization, have tried to propose a model which takes into account the different characteristics of narrative literature.

0. Sarrera*

"Gauzak hola, kontua ez duk, hainbeste, istorio bat asmatzea",
—borobildu zuen nire lagunak—. "Egia esan, istorioak sobera ere
bazeudek. Kontua duk egilearen begirada, bere ikuspundua".
(*Obabakoak* 1988: 222)

Aipu horretan dakusagunez liburuko azken atalean protagonista (iloba) "bapatean" ikuspuntuak istorioak kontatzerakoan duen pisuaz jabetzen da. Alabaina 'ikus-puntuaz' hitzegitea bai eguneroko bizitzan edo bai literatur teoria-kritikaren espa-

(*) Artikulu hau 1990eko irailean irakurri nuen Tesinaren aldakia da. Eskerrak eman nahi nizkioke beronen zuzendari izan den Jesus M^a Lasagabaster-i, eta berarekin batera epaimahia osatu zuten Jon Juaristi eta Jon Kortazar irakasleei.

rruan adiera gehien eduki dezakeen kontzeptu batez hitzegitea da. Argi dago, lehenik eta behin, "kokagune" bat adierazten duela, zerbait ikusterakoan hartzen dugun posizioa.

Baina "ikustea" pertzeptzio modu bat denez, aldezaurretikako gure mundu-ikuskerak, eta errealiatiaz eduki ditzakegun ezagutza desberdinek baldintzatzen dute. Konplexutasun hori hizkerak, eta gure kasuan Literaturak bereganatzen ditu.

Genette-ren iritziz, arazo tekniko hau "...la plus fréquemment étudiée depuis la fin de XIX siècle..." izan da baina lan honetan azaltzen saiatuko garenez, egin diren sailkapen eta ikerketa desberdinek arazo berak hartu dituzte kontutan.

Bibliografia ugaritasun horren arrazoia kontzeptu beraren nolakotasunean legokeela uste dugu. Zentzu honetan, narrazio testuetan bereiz ditzakegun beste elementuak (istorioa, pertsonaiak,...) askoz ere zehazgarriagoak eta horregatik finkagarriagoak dira (nahiz eta jakin badakigun nobelagintza modernoan elementu guzti horiek auzitan jartzen direla). "Ikuspuntu" edo "fokalizazioak" erlazio bat adierazten du, entitate bat baino gehiago, eta hau dela eta "helgaitzagoa" dela ere esan daiteke.

Gehienetan "narratzaileak narratzen duenarekiko duen erlazio-mota" gisara definitu izan den kontzeptu honen azterketak XIX. mendean nobelaren inguruan sortuko diren zenbait eztabaida literariotan du bere hasiera. Narrazio perspektibaren arazoa errealismo-objektibismoaren arazoarekin loturik zekusatzen zenbait kritikaririk (H. James, P. Lubbock, Spielhagen,...) eta kontaketa-mota "dramatikoa" deitu izan zenaren defentsa bortitza agindu bilakatu zen garaiko nobelagile askorentzat.

Aristoteleregandik zetorren "mimesi" kontzeptu horren babesean XIX. mendeko kritikari gehienek "errealitatearen ilusio"aren izenean 'hirugarren pertsona kontatutako kontzientzia' teknikaren alderdi onak erakusten saiatu ziren.

Alabaina "showing/telling" bikotearekin zerikusia duen eztabaida honetako parataideak dogmatikoegeiak izan ziren eta iritzi hauen kontrako jarrerak laster agertu ziren (W. C. Booth, E. M. Forster, Käte Friedemann,...).

Horrelako sorrera zalapartatsu baten ondoren gauzak gehiago baretu dira eta arazo honi buruzko ikerketak beste esparru batean egiteari ekin zaio. Zentzu honetan, deigarri suertatzen da sailkapenek edukiko duten indarra aztertzea. Batzu aipatzekotan, N. Friedman, Brooks & Warren, F. K. Stanzel,... eta hainbatek arazo tekniko honetatik abiatuz egindakoak gogora ditzakegu.

Baina esan daiteke Frantzia 60. hamarkada inguruko kritikarien lanek bultzada handia emango diotela arazoari. Kritika estrukturalistaren esparru honetan 1972an Gérard Genette-k argitaraturiko *Figures III* liburuak aurrerapausu handia emango du. Ordurartean egindakoaren laburpena egin ondoren sailkapen guztiek oinarrian zuten nahasketa salatuko du: narratzaileari zegozkion arazoak ('Nork kontatzen du istorioa?' galderari erantzuten diotenak) eta zehazki ikuspuntuari zegozkionak ('Nork dakusa?' galderari erantzuten diotenak) ez bereiztetik zetorrena.

Horrekin batera "ikuspuntua"ren definizio zehatz bat ematen saiatuko da, jadanik kontzeptu honen adiera murriztuagoa definitzeko fotografia eta zinematik datorren "fokalizazioa" terminua egokiagozat joaz. Ondorioz, narratologia (narrazioen azterketa estruktural gisara definitua) deiturikoan Genette-ren lanaren oihartzuna itzela izango da, eta bertan sortuko diren eztabaidek frantziarraren teoriaren berri-

kustapen interesgarriena egingo duen Mieke Bal kritikari holandarraren lana sortuko dute.

Gauzak horrela, aipatu bi kritikarien teoriaren aldeko/kontrako lanak ugarituz doaz, "fokalizazioa" aztertzeke dauden bi paradigma desberdinetan ondorengo lanak sortuz. Gaur egun, Mieke Bal-en planteiamenduen pisua nabarmenagoa bada ere (Cordesse 1988, Vitoux 1982, Rimmon 1988, Reisz de Rivarola 1986), Genette-ren teoriak indarrean dirau beste askorentzat (hala nola, "fokalizazio"aren teoria zinema-gintzara aplikatu denean Jost 1983 eta hainbatek egindako lanetan).

Alabaina, eta gure lanean azaltzen saiatuko garenez, narratologiaren esparruan egindako lan horien emaitzen kritikaririk ere sortu da, eta kritika hauen sorrera "ikuspuntua" hitzaren haserako definizioan bertan legoke: ikuspuntua gauzak perzi-bitzerakoan hartzen dugun kokaguneaz gain, pertzeptzio hori baldintzatzen duten gure aurreustek (munduarekiko ezaguerak, sinesmenek, aurreko esperientziek,...) osatzen dute.

Hori horrela izanik ere, aipatu ditugun narratologo horien lanetan "ikuspuntua" edo "fokalizazioa" alderdi tekniko soil batetik ikusten zen: pertzeptzio gunea definitzen duen fokoaren mugimendu desberdinak azaltzen saiatzetik zetorrenetik, eta hau dela eta kritikari askok abiapuntu berrien beharra aldarrikatuko dute.

Boris Uspensky (1973) kritikari errusiarraren lanaren berrikuspena izan da, seguraski, narratologiaren eremu estutik irteteko aukerarik oparoena. Bere lanean ikuspuntua (ez du *fokalizazio* hitza erabiltzen) alderdi psikologiko, pertzeptibo (berak denbora-espaziozko ikuspuntua deituko duena) fraseologiko eta ideologiko batetik aztertzen da. Rimmon (1983), Pozuelo Yvancos (1988a) eta hainbat kritikariren lanek errusiarraren teoriak gerora eduki duten pisua adierazten digute.

Luze bezain korapilatsua izan da arazo hori buruzko lanetan jorratutako bidea. Dena dela, bada gure ustez arazo honetan oraindik gehiegi aztertzeke dagoen abiapuntu berririk, eta maila batean 1961ean W. C. Booth kritikariak hasi zuena: ikuspuntua zehatz baten erabilerak irakurlearen testu-jaberitze prozesu horretan duen eragina. Wolfgang Iser-ek noizbait "testu estrategia interesgarrietakotzat" hartu zuen arazo honek "efektu estetiko" delakoaren zehaztapenean duen eraginak azaltzeke dirau (S. Lanser-en 1981eko lana bideak urratzen saiatzen bada ere). Baina hurbilpen honen beharrari buruz azken kapituluan arituko garenez, lanaren norabidearen eske-ma izan nahi duen Sarrera hau amaitutzat jotzen dugu.

I. Ikuspuntuari dagozkion lehenengo azterketak.

Garaian ematen diren Filosofia eta Literaturgintzarekiko loturak.

XIX. mendean, 1870 inguruan emango den leherketa intelektual eta filosofikoak islada zuzena edukiko du literaturan Naturalismoa sortuz. Giro horretan sortutako nobelagintzaren eredu Zola izango da bere nobela esperimentalarekin.

Baina laster, XX. mendearen haseran positibismoak eta arrazionalismoak lur jotzearekin batera, nobelagintza dezimononikoak behea joko du. Errealitate berri honen aurrean denbora narratiboaren linealtasuna eta argumentu zehatz baten beharra hausten doazen bezala, narratzaile guztiahalduna desagertuz doa. Nietzsche-k iragarritako Jainkoaren heriotza nobelaren baitara hedatzen denean zenbait kritikarik

(Stanzel 1988: 125) "ikuspuntuaren sekularizazioa" deitu duena ekarriko dute ondorioztzat. Zentzu honetan adierazgarria da beranduago, 1939an Sartre-k Mauriac-i buruzko artikuluan zioena:

[Mauriac] Ha elegido la omnisciencia y la omnipresencia divinas. Pero una novela la escribe un hombre para los hombres. Para la mirada de Dios, que atraviesa las apariencias sin detenerse en ellas, no existe la novela, no existe el arte, puesto que el arte vive de apariencias. Dios no es un artista, Mauriac tampoco. (Sartre 1985: I, 49)

Aurreko sinesmenekin apurtzen duen Erlatibismo berri hau maila guztietara hedatuz doa, eta horrela, zientzia mailan ere XIX. mendeko oinarri "sendoak" zalantzan jarriko dira. Joan den mendean zuten unibertsuaren irudia eta hau aztertzeke metodoak erabat aldatuko dira XX. mendean matematika eta logikan egingo diren ikerkurtza eta aurrerapenekin (Cantor, Frege, Russell, Gödel,...); baina, batez ere, fisika mailan emango da iraultzarik nabariena unibertsuaren kontzeptzio newtoniarra baztertzean. Einsteinek 1905-15 artean egingo dituen ikerkuntzen ondorio den erlatibitatearen teoriak mekanika klasikoaren oinarriak ikutuko ditu. Une honetatik aurrera zientziak bere baieztapen seguru eta tinkoa galduko du, aldagarria den zerbait izatera pasatuz; indeterminazioak ziurtasun positibista ordezkatzeko duela esan daiteke.

Jadanik ezin da baieztatu teoria bat egia ala gezurra den, esan daitekeen gauza bakarra, Poincaré kimikoak dioenez, "baliagarria" zaigun ala ez da.

Halaber filosofiari dagokionez. Erlatibismo hori, "egia" bakar baten ukapen hori, korronte filosofiko desberdinetan gauzatzen da:

a) Marxismoa: gizarte bateko instituzio eta moralak ez dira berezkoak agintean dagoen klase sozialaren irudi baizik.

b) Fenomenologia: Disziplina deskriptiboa da. Espiritu kartesiarrak finkatutako arrazonamendu prozesuen kontrakoa. Sinesmen ooren aurretik ipiniz, emandakoa bakarrik du aztergai. Intuizioa ezaguerabide zilegizkotzat dauka.

d) Existentialismoa eta Jaspersen bitalismoak sujetuaren garrantzia azpimarratzen dute.

e) Freud eta psikoanalisiak ordurarte ezezagunak ziren mundu eta grinak erakusten dizkigute.

Erlatibismoak dakarren jarrera epistemologiko berri honek XIX. mendeko sinismen guztiak baztertzen ditu, eta literatura bere garai konkretuarekin loturik dagoenez (lotura horretan inongo morrontasun edo islada zuzenik baztertuz, alegia), XX. mende haserako literaturgintzan lehenago iragarritako aldaketak sortuko ditu. Al-bérès-ek dioen bezala,

No existen un "Mundo real", ni psicológico, ni social ni de cualquier otra clase del que podamos sacar a fuer de fotógrafos expertos ciertos "clichés" objetivos e instructivos; lo único que hay en cada uno de nosotros es una especie de concurso de imágenes de las cuales iremos extrayendo mitos —individual o colectivamente— es decir, bandadas de representaciones caleidoscópicas, constantemente cambiantes, de una "realidad" imposible de captar. Esto supuesto, el arte consiste en barajar esas imágenes, en contrastarlas, en agitar el caleidoscopio... (Albérès 1971: 94)

Norberaren mundu "pertzepzio"aren berezkitasunaren garrantzia dugu nobelagintzan isladatuko dena, eta bereziki ikuspuntuari buruzko eztabaidak hasten dituen Henry James (1843-1916) idazle ifarramerikarraren lanetan. Honek, 1907-1909 artean "Critical Prefaces" (*Hitzaurre kritikoak*) direlakoak egingo dizkie bere nobelei, eta hauetan "Post of observation" (*ikuspuntua*) delakoaz arituko da. Ikuspuntuaren garrantzia esplikatzekoan "House of Fiction" (*Fikziozko Etxea*) irudia darabil *The Portrait of a Lady* (1880) nobelari egindako hitzaurrean: etxearen leihoetan pertsonaia desberdinak kanpoko gertaera bati begira daude. Bakoitza bestearengandik desberdina den heinean, eta kokagune guztiak ere berdinak ez diren neurrian, gauza desberdinak dakuskite.

Halaber, H. James-ek bere "The art of Fiction" (1884) artikuluan nobelak literaturan duen lekua definitu nahiko du. Artikulu honetan esaten digunez, tradizio "victoriar" batetik ihes egin nahi du Dickens eta Thackeray-k nobelaren formaz zuten kontzeptua "Näif" (mozoloa) bezala definituz. James-entzat nobela bizitzaz dugun inpresioa da, eta horregatik, inpresio hori sinesgarriagoa izan dadin narratzaileak pertsonaia baten ikuspuntutik kontatu behar du istorioa. "Kontzientzia gunea" k narratzaile orojakilea baztertuko du eta errealtatea gure begien bidez eskuratzen dugun bezala, nobelan pertsonaia bere begien bidez atzeman behar du errealtatea.

Horren arauera, errealismoa ez dago nobelaren gaian, tratamendu berezi batean baizik. René Wellek-ek dioen bezala (1983: 212-213) James-ekin "errealismo" kontzeptu aldaketa bat ematen da. Errealismo berri hau indibidualistagoa da, eta hemendik aurrera, "Nobelagintza dezimononikoaren" ezaugarri zen narratzaile guztia-haldunak zuen jarrera boteretsua sinesgaitza gertatuko zaio irakurleari. Objektibismoaren izenean inpersonalitate osoa eskatuko zaio kontalariari, desagertzea, eta horregatik kontateknika desberdinen artean "showing" deiturikoa (kontaketa dramatiko) "telling" delakoa baino (kontaketa narratiboa) egokiagozat joko da. Azken batean, Flaubert-en nobelagintza hobetsi egingo da (eta ez Balzac, Dickens,.... eta hainbatena).

Nobelagintzan "hirugarren pertsonaia kontatutako kontzientzia gunea" gisara definituko den teknikaren erabilera dugu teoria horren ondorioz zuzenena. Bestalde, planteiamendu hauen fruiturik interesgarrienak sortu zituen jarraitzaile (Percy Lubbock, Friedrich Spielhagen) eta kontrakoen arteko (F. M. Forster, W. C. Booth) eztabaidak izan ziren.

Dena dela, esan dezagun H. Jamesen lanek oihartzun eta ezagutza handiagoa lortuko dutela Europan 1943an bere jaiotzaren mendeurren ospatzen denean.

Idazle konkretu bat gogoratzekotan aipa dezagun Proust. Jakina da Proust-ek James ezagutu zuela, baina ezin daiteke esan elkarrekiko eragina zein mailakoa izan zen. Hori horrela izanik ere, argi dago biek oinarri teoriko bera dutela sakonean: bizitza eta errealtatea kontzientzi baten arauera kontatzearen egokitasuna.

Puntu honekin bukatzeko H. Jamesen artikuluen ondorioz nobelagintzan gizabakoaren perspektibak hartzen duen indarra arte mailan, eta bereziki pinturan ematen den garapenarekin alderatu nahiko genuke. Arte historiagileen eritziz XIX. mende bukaerako Inpresionismoarekin perspektiba subjektiboranzko bira adierazgarria ematen da. E. H. Gombrich-ek dioenez, Inpresionismoa heltzearekin batera pintura-pertzepzio eredu klasikoek porrot egiten dute, perspektiba indibidualagoa sortuz.

Objetibismo berri baterantz: Behaviorismoaren isladak.

Frantziara itzuliz, jakina da Proust eta gero nobelagintza nahiko tradizionala egiten dela, argumentuaren indarrean oinarritutako nobelagintza, alegia. Nobela errealtatea isladatzeko bide bezala ulertzen dute honako idazle ezagun hauek: Gide, Colette (intimista eta kostunbristak), Mauriac eta Bernanos (katolikoak), Saint-Exupery, Malraux,...

Baina egoera horren aldaketa Bigarren Mundu Gerraren ondoren ifarrameriketako "Lost Generation" delakoaren barruan sartzen diren idazleen lanak itzultzen direnean hasten da. Aipatu taldeko idazleek 1920 inguru Europara emigratu zuten Parisen geldituz Gertrude Stein idazle amerikarraren inguruan. Ernest Hemingway eta John Dos Passos-i buruz ari gara batipat.

Idazle horiek errealtate berriak azalduko dizkigute beren obretan, hizkuntza oso kaletarra erabiliz zinearen eragina beren nobeletara barneratuko dute (plano aldaketak, travelling, flash-back, cross-up,... direlakoen erabileraz baliatuz).

Esan bezala, Bigarren Mundu Gerra eta gero aipatu idazle ifarramerikarren lanak itzultzearekin batera Frantzian literaturari buruzko, eta konkretuki teknika berriei eta ikuspuntu narratibo desberdinen baliabideari buruzko ikerlanak sortuko dira. Interesgarrienak aipatzekotan: C.E. Magny-ren *L'âge du roman américain* (1948), Sartre-ren *Situations I* (1947) eta *Situations II* (1948) eta Jean Pouillon-en *Temps et roman* (1946).

Aipatu liburuetan "ikuspuntu"aren garrantziaz eztabaidatzen da, baina batez ere idazle ifarrameriketarren nobeletan deigarriena gertatzen den ikuspuntu berriaz, "kontaketa behaviorista" deiturikoaz, azalpen ugari egiten da. Mende hasieran ematen zen aldaketa nabariena kontzientzia gune batetik abiatuz eraikitako fikzioaren idazketa bazen, orain, autore hauek idatzitakoaren bidetik, objetiboki behagariak diren gertakizunak azalduko zaizkigu nobelan. Geroago "zine-kamara" edo "narrazio objetiboa" deitu izan den teknika honen oinarria teoria konduktistaren ideiak ditugula ezin ukatu.

Dakigunez, psikologiako korrante honen oinarriak John B. Watson-ek (1878-1958) zehaztu zituen "Konduktismo Klasikoa" deiturikoa sortuz. Psikologismo guztiak baztertuz gizakion jokabide hutsa aztertuko du. Psikearen barrubizitza ukatzen du, eta gure jokabide guztiak estimulo batzuri emandako erantzun gisara ulertzen ditu. Orainartekoa Sartre-ren hitzetan laburbilduz:

El novelista puede mostrarnos el curso íntegro de los acontecimientos a través de los ojos de sus personajes y, de esta forma, hacernos compartir sus límites de visión, la imperfección de sus puntos de vista, como sucede, por ejemplo, en el caso de Joyce o de Henry James, o puede retener por completo esta realidad subjetiva y psicológica, y ofrecernos tan sólo las acciones externas, las palabras y los gestos de sus personajes, a la manera de la novela "conductista" estadounidense de los años treinta, la novela de Hemingway o de Dashiell Hammet. (Simon 1984: 212)

Nobelaren baitan ematen den aldaketa hau J. Pouillon-en hitzetan azalduz: "Vision avec" (Narratzailea=Pertsonaia) batetatik "Vision par dehors" (narratzailea<personaia) batetara pasa garela esango genuke.

“*Ez dago objetibismorik objetibatze ekintza baino*” (Heidegger)

Ikuspuntuaren bilakaeran zehar egiten ari garen ibilbide honetan objetibismoaren hurrengo adibide nabarmeneraino iritsi gara: ‘Nouveau Roman’ deituriko mugimendura (nahiz eta jakin badakigun talde honetako partaide den J. Ricardou-k talde honetako idazleei buruz hitzegiterakoan ez duela “mugimendu” ez eta ere “eskola” izena inoiz onartu; horrelatsu Nathalie Sarraute-k ere bere *L’ère du soupçon* (1956) liburuan)¹.

Nouveau Roman-ek gutxi irauin bazuen ere (1954-60 arteko epea Albères-en us-tez) nobelagintzaren planteiamendu berri honek erekin izugarriak eman zituela esan behar. Merleau-Ponty-ren fenomenologiazko ideiak bere eginez, gizakiok munduan “egote” hori adierazi nahiko du nobelak. Sujetua ez dago berak dakusan munduaz bananduta. Sujetua-mundua arteko erlazioa ezinbestekoa da. Zentzu honetan ulertu-rik, “objetibitate” (=inpartzialtasun osoa) ezinezkoa da:

La objetividad en el sentido corriente del término —impersonalidad absoluta de la vista— es, a todas luces una quimera. Pero la libertad por lo menos debería ser posible, y tampoco lo es. A cada instante, retazos de cultura (psicología, moral, metafísica,... etc.) vienen a añadirse a las cosas, confiriéndoles un aspecto menos extraño, más comprensible, más tranquilizador. (Robbe-Grillet 1973: 24).

Nolanahi ere, ordurartean “objetibitate” az ulertzen genuenaz aldendu egiten ga-rela onartu behar, erabateko objetibotasuna ukatuz.

Hori horrela izanarren, idazleak ahal duen “objetiboki” en jokatu behar du, horretarako bere esku dituen tresnez baliatuz. Ez du mundua esplikatuz behar, azaldu bai-zik eta ondorioz “egote” huts hori eskeini behar dio irakurleari honek gero interpreta-dezan:

En lugar de ese universo de “significados” (psicológicos, sociales, funcionales) habría pues que intentar construir un mundo más sólido, más inmediato. Que sea ante todo por su presencia por lo que se impongan los objetos y los gestos, y que esa presencia siga luego dominando por encima de toda teoría explicativa que tratara de encerrarlas en un sistema cualquiera de referencia, sentimental, sociológico, freudiano, metafísico, etc. (Robbe-Grillet 1973: 27).

Objetuez inguraturiko mundu honetan objetuekiko gure erlazioaren bidez defini-tuko gara. Ortegak nobelari buruz zituen ideiak errepikatuz “objetuak dauden le-kuan, beraiei buruz hitzegitea alferrikakoa da”. Mende Erdialdeko nobelagintza berri honek, mende hasierako ifarramerikarren teknikak (kontaketa behaviorista, denbora aldaketak,...) bereganatuz, kontzientzia fenomenikoa isladatuko digu behin eta ber-riz beren nobeletan. Nathalie Sarraute, Michel Butor, Claude Simon-ekin batera tal-de honetako partaideetako den Alain Robbe-Grillet-ek Descartes-en baieztapena eraldatuz “banakusate beraz banaiz” baieztatuko du.

Horrela, kontzientzia fenomenikoaren luzapena eman dadin *begirada* izango da idazleek beren esku edukiko duten baliabidea (ez dezagun ahaz lehenengo momentu-

(1) Objetibismoaren kontzeptutik abiatuz nobelagintza desberdinen azalpen honetan alde batera utzi nahi izan dugu objetibismoa “filosofikoki” ulertzen duen nobelagintza mota bat: “errealismo sozial”a deituri-koa. Testimoniozko nobela haueran (edo nobelagintza “konprometitua” ere deitu izan zaion honetan) nobela-ren xedea salatu beharreko egoera sozial bat agertzea denez, mezuak berak duen pisuarengatik alderdi tekni-koak, eta bide batez guri interesatzen zaiguna, ikuspuntuarena, bigarren maila batera pasatzen dira, eta zen-tzu honetan ez diote orain artean esandakoari berrikuntzarik eranstean.

ko Nouveau Roman-i, hots, 50eko hamarkadan ematen denari "école du regard" deitu zitzaioala).

Begiradak hutsunea ezabatzen du eta objektuak (*objectum*-en etimologia jarraituz, kanpora botatakoa) bereganatzen ditu. Begirada beharrezkoa zaigu munduan gure egoera definitzeko: "La relativa subjetividad de mi mirada me sirve precisamente para definir mi situación en el mundo. Sencillamente, evito contribuir yo mismo a hacer de esa situación una servidumbre" (Robbe-Grillet 1973: 87).

Alabaina bada kontutan hartu beharreko beste ezaugarri bat: objektu horiek nobela tradizionalan barruko izaera bateñ adierazle baziren jadanik ez direla beste ezeren ispilu izango. Horregatik narratzaileari ez dagokio errealtatearen mezu ezkuturik aurkitzea, objektuen egoera hori azaltzea baino.

Azken finean, guzti honen ondoriorik bortitzena begiradaren, kontzientziaren hedapena dugu. *La Jalousie* (1957) nobelan dakusagunez, garrantzitsuena etengabe hedatzen den begirada horren egonkortasuna dugu, ez sujetu beraren identitatea (narratologoen arazo handiak dituzte nobela honetan fokoaren kokagunea, edo Bal-en terminologian *fokalizatzailea* delakoa zehazteko).

Bestalde deigarriena, seguraski begirada sortzaile horren onarpenak suposatzen duen bira dugu. Izan ere, begirada horren nolakotasuna, beste ezer baino lehenago linguistikoa da. Hasera batean objektuetara iristeko bide gisara definitzen genuen hau, azken batean dena bateratzen duen kontzientzia bilakatzen zaigu. Objektuekiko hurbilpen horretan idazleak asmo horren ezintasuna isladatu digu nobelan. Hori horrela izanik, NR-eko nobeletan objektuak baino gehiago, objektu horiek bereganatzen dituzten subjektibitateen presentziak somatzen ditugu. Sujetu/objetu binomioa gaindituz dena kontzientzia (=hizkuntza) bilakatu da:

"(...) más allá del lenguaje no hay ya probablemente nada. El mundo "se hace en nosotros" y "se completa mediante la palabra, pues la palabra es Verdad: "Verdad cuando del acto de nombrar un objeto ella extrae el advenimiento del hombre" (Robbe-Grillet 1973: 122).

Hizkuntza, hizkuntzaren mugetatik ezin ateratzea, dena hizkuntza dela baieztatzea, planteiamendu wittgensteiniarraren ondoriorik bortitzenera iritsi gara. Eta Vienako homosexuala inoiz ixildu ez zen moduan, nobelan narratzaileak "begiratzen" jarraituko du. Ez begiratur "munduaz", "errealtate objektiboaz" jabe daitekeela pentsatzen duelako (izan ere hizkuntzaren ahalmen "erreferentziala" aspaldian jarri bait zen zalantzan), baizik eta etengabe isladatzen den kontzientzia horretan "izaten" segitzen duelako².

Bukatzeko, esan dezagun "objektibismo" kontzeptuaren inguruan XIX. mende bukaerako eztabaidetatik hasita XX. mendeko nobelagintzan zehar egin dugun ibilbide honetan ikuspuntuaren auziak izan duen garrantzia azpimarratzen saiatu garela (nolanahi ere Bruce Morrissette-k esandakoa "Chaque modalité du point de vue renvoie à une ontologie" (1962: 163) azaldu nahian). Ondoren alderdi tekniko honetaz kriti-

(2) Errepresentazio modu klasikoaren kritika hau pintura mailan ere ematen da. Maila honetan oso interesgarria da Michel Foucault-ek (1984) liburuaren lehenengo kapituluaren Velazquez-en *Las meninas* (1656) koadroari buruz egiten duen gogoeta. Margolaria ez da jadanik bere koadroaren bidez ikusleon begietara zerbait irudikatzen duena. Koadroa bera da errepresentazio horren muga bakarra.

kan ulertu izan dena azaltzen eta bere inguruan sorturiko teoria desberdinak aurkezten saiatuko gara.

II. Ikuspuntuari buruzko teoria pre-genetiarra.

Lehenago iragarri dugun bezala, Ikuspuntuari buruzko teoria desberdinen aurkezpena egin nahi genuke orain, bigarren kapitulu honen muga tituluari bertan adierazten dugularik: funtsean *Figures III* (1972) azaldu aurretiko lanez ihardungo garelara esan behar.

Banaketa honen arrazoia dagoeneko sarreran ematen genuena litzateke: gaur egun onartua dago eta kritikari gehienek behin eta berriro hala azpimarratu dute (Culler 1986: 10, Rimmon 1988: 72 hh) Genette-ren hurbilpenak edukitako garrantzia.

Garrantzi hori ez datorkio ikuspuntuari buruzko azterketak eredu edo paradigma metodologiko sendoago batetan egiteagatik (estrukturalismoaren ildotik) bakarrik, ordurartean esandakoaren laburpen bat egin ondoren sailkapen guztiek oinarrian zuten nahasketa salatzeagatik baizik. Izan ere, Genette dugu lehenengoa *modus* eta *abotsa*, hau da, ikuspuntuari dagozkion arazoak ('nork dakusa?' galderari erantzuten diotenak) eta narratzaileari dagozkionak ('nork narrazten du?') bereizten³.

Bereizketa hori funtsezkoa bilakatuko da ondorengo ikerketetan eta ondorio zuzenena ikuspuntuari berari dagozkion arazoaren azterketa serio eta sistematikoa litzateke.

Bestalde, ondoren aurkeztuko ditugun ikerlanen eskema argitzearen, esan dezagun beren jatorrizko lurraldea kontutan harturik banatu ditugula. Horrelako banaketa batek hasiera batetan zilegi ez badirudi ere, arrazoi desberdinen artean XIX. mende bukaeran eztabaidak hasi zirenetik mende honetako lehenengo hamarkaden bitartean tradizio bakoitzak bestearekin edukitako harreman urria aipa dezakegu (Rossum-Guyon 1970: 476). Halaber, azpimarragarria da tradizio guztiak ez direla neurri berean ezagutzera eman, eta batzuei buruzko (tradizio angloamerikarra, esate baterako) datu aberastasuna, besteekiko informazio urritasuna bihurtzen da.

a) Tradizio alemaniarra.

Lehenengo eta behin, tradizio hau ezezagunegia zaigula esan behar dugu, eta horregatik, ondoren egingo dugun laburpen hau burutu ahal izateko Rossum-Guyonen artikulua (ikus bibliografian) baliatu garelara.

(3) Desberdintze honi buruz ohartxo bat egin beharrez aurkitzen gara. Izan ere jadanik Todorov-ek 1966ko artikuluan diskurtsuaren barruan hiru alderdi bereizten zituen: *denbora* (diskurtsuaren denboraren eta historiaren denbora arteko erlazioak), *aspektuak* (narratzaileak historia pertzibitzeko dituen modu desberdinen azterketa) eta *modus* (narratzaileak historia kontatzeko dituen "modu" desberdinen azterketa, edo beste hitzetan esateko pertsonaien/narratzailearen hitzen arteko harremana). Honi dagokionez Todorov genuke lehenengoa ikuspuntu/kontaketa moduak arteko desberdintasuna egiten. Baina autore honek beranduago idarziriko *Literatura y Significación* liburuan narrazio ororen alderdi hirukoitza: hitzezkia, sintaktikoa eta semantikoa bereizi ondoren, lehenengoaren barruan (hitzezkioan) sartzen du ikuspuntuaren azterketa. Alabaina, Todorov-en bigarren lan honetan ikuspuntuaren barruan "narratzaile errepresentatua/narratzaile ez-errepresentatua" bereizketatik hasita narratzaile/pertsonaia arteko erlazioak (kanpo/barru) aztertu behar direla dio, ondoren narratzaileak narrazioaren unibertsoan duen presentzia handia/txikia neurtuz. Ikusi bezala, azken planteiamendu honetan ez dira esplizitoki ikuspuntuari eta narrazioari dagozkion alderdiak bereizten. Horregatik diogu, Genette dela 1972an ordurarteko oinarritzko nahasketa honen salakuntza egingo duen lehenengoa.

Ikuspuntuari buruzko lehenengo iruzkinak Friedrich Spielhagen-ek 1848-1898 urteetan argitaraturiko idazkietan aurki ditzakegu. Planteiamendu teoriko batetik abiatuz, nobelaren "Poetik"ari dagozkion ezaugarri desberdinak eztabaidatuko ditu kritikari honek, eta tradizio angloamerikarrean H. James bezala, objetibismoaren defendatzaile sutsu gisara agertuko da bere lanetan, "nobela poetikoa" izendatuko duena bilakatuz objetibismo hori aurrera eramateko kontamolderik egokiena.

Aipatu "nobela poetikoa"n autorea guztiz ezabatzen da, ez du inongo iruzkin eta aurkezpenik egiten eta pertsonaiei uzten die "hitzegiten" eta beren eritziak aurkezten (cf. James-en "showing" delakoa).

Kontamolde horri esker, nobelak "ilusio dramatiko" a lortzen du. Ondorengo autoreek (Friedmann, O. Walzel eta Käte Hamburger-ek batez ere) "ilusio" horren nolokotasuna definitu nahiko dute epiko/dramatiko kontzeptuen arteko desberdintasunetik abiatuz.

Bi kontzeptuen erkaketa horren bilakaera hemen aurkeztea luzeegia denez, bere ondorioak bederen azalduko ditugu. Horrela, narrazioaren ezaugarritik berezkoena "zeharkakoa" izatearena dela baieztatuko dute. Zeharkako izaera hori narratzaile baten kontaketa izateetik dator.

Alde horretatik, ondorengo ikerlariak narratzailearen "agertze" mailak aztertzeari ekingo diotela esan behar. Funtsean W. Kayser-en lana interesgarria izango bada ere ez du "ikuspuntuari" buruz hitzegingo, narratzailea bilakatuko da bere ikerketen eginkizun bakar eta fikziozko izaera duen kontalari honi buruzko azterketa serioa aldarrikatuko du.

Narratzailearen "agertze" maila horiekin lotuz F. K. Stanzel-ek "egoera narratibo" desberdinak definitzeari ekingo dio 1955eko *Die typische erzahlsituationem im roman* liburuarekin.

Liburu horrek geroragoko argitalpenetan berrikuntza eta eranskin ugari ezagutu baditu ere (1979ko *Theorie des Erzählens* liburuan, 1982an bigarren argitalpenean berriro zuzendurik agertu zena) "egoera narratibo" desberdinen sistematizazio suleren tea egiten du.

Dorrit Cohn ikerlariak autore honen aportazioa ez dela inoiz kontutan hartu salatu du eta Genette-k berak 1983ko *Nouveau discours du récit* liburuan autore honen sailkapena interesgarritzat joko du, handik abiatuz aldaketa desberdinak proposatuz.

Stanzel-ek bere lehenengo liburuan hiru "egoera narratibo" desberdin bereiziko ditu:

a) 'Die auktoriale erzahlsituation' (kontaketa autoriala). Narratzaile orojakilea duen nobeletakoa (Norman Friedman-en orojakitasun editorialaren parekoa)

b) 'Die ich erzahlsituation', kasu honetan narratzailea pertsonaia bat da.

d) 'Die personale erzahlsituation': pertsonaia baten ikuspuntutik hirugarren pertsonan kontatutako errelatoak osatzen duena.

Dakusagunez, sailkapen hau ez dagokio ikuspuntuari hertsiki. Bestelako elementuak hartzen dira kontutan: narratzailea/pertsonaia-k kontaktzen duen istorioa, narratzaileak dakiena,... Genette-k geroago kritikatu zuen bezala 2. eta 3. sailaren arteko desberdintasuna ez dagokio ikuspuntuari, narratzaileari baizik.

Lehenago aipatu dugun 1979ko liburuan egoera narratiboak hiru izateetik sei izatera pasatzen dira, ikuspuntuaren bereiztasun esplizitoagoa eginez. Baina bere teo-

rian kanpo/barru perspektibak besterik bereizten ez dituenek, eta bereizketa hau baitipat Bal-en “kanpo/barru fokalizazioaren” pareko denez (Ikus Bal-i buruzko puntua) gehiegi ez luzatzea erabaki dugu.

b) *Tradizio angloamerikarra:*

“Ikuspuntu” hitza goiz azaltzen bazaigu ere, (1866ko Uztailean, *British Quarterly Review* delakoan XLIV. zenbakian, 43-44 orrialdeetan) Henry James idazlea izango da hitza teknikoki erabiltzen hasten dena.

Lan honen lehenengo kapituluan idazle honen ideien laburpena egin dugunez, ez gara bere planteiamenduen ondorio den “kontzientzia dramatizatua” kontzeptua errepikatzen hasiko. Alabaina bere ideien mezu nagusia gogora dezagun: narratzaile dezimononikoak istorioak kontatzerakoan ikuspuntu zeharo “artifiziala” zuen Jainko baten kokagunea hartzen zuela salatuko du. Horregatik, sinesgarritasunaren izenean, egokiagoa izango da fabulako pertsonaia baten ikuspuntutik istorioa kontatzea.

Esan bezala, Percy Lubbock izango da James-en teoriaren defendatzaile sutsuena. Honela dio 1921eko *The Craft of Fiction* liburuan:

The whole intricate question of the method in the Craft of fiction, I take to be governed by the question of the point of view — the question of the relation in which the narrator stands to the story. (Lubbock 1921: 251)

Autore honek bi kontaketa mota bereizten ditu bosgarren kapituluan: modu *eszenikoa* (“Drama” James-en sisteman) eta modu *panoramikoa*. Lehenengoa hobetsiko du nobela ongien definitu eta mugatzen duen teknika dela kontsideratzeagatik:

It is a question, I said, of the reader's relation to the writer; in one case the reader faces towards the story-teller and listens to him [kontaketa panoramikoa], in the other he turns towards the story and watches it. (Lubbock 1921: 111)

Esan dezagun interesgarria iruditzen zaigula aipu horretan irakurleari egiten zaion erreferentzia hori. Liburuaren zahartasuna kontutan harturik, gerora ikuspuntuari buruzko eztabaidetan maizegi ahaztu den alderdia izan bait da. Dena dela, erreferentzia horretaz gain dagoeneko ohartuak gara Lubbock-en baieztapen horietan ikuspuntua “narratze modu” desberdinei loturik azaltzen dela kontzeptuaren azterketari iluntasuna emanez.

Lubbock-en liburuari kronologikoki E. M. Forster-en *Aspects of the novel* (1927/1985: 84-88) darraikio, eta fikzioaren metodoan aztertu beharreko gauzarik garrantzizkoenetzat jotzen du ikuspuntu narratiboaren arazoa. Forster-en eritziz nobelagileak “perspektiba” desberdinak har ditzake:

- Pertsonaiaren kanpotik obserbatzaile partzial edo inpartzial modura jokatu.
- Orojakilea izan eta pertsonaiaren barrutik deskribatu gertaera guztiak.
- Pertsonaia batean bakarrik zentratu.
- Erdibidea

Dakusagunez, berriro ere narratzaileari buruzko ezaugarriak (nor den narratzailea: pertsonaia/narratzailea, zein mailatan kokatzen den narratzaile hori, intradiegetikoa/extradiegetikoa den Genette-ren formulazioan, pertsonaia baten ikuspuntua ba-

du (barru fok.) finkoa ala anitza den....) hertsiki ikuspuntuari dagozkienekin nahastu egiten dira.

Nahasketa horretatik abiatuz "ikuspuntua" nobelagileak irakurlea harritzeko duen ahalmena dela adieraziko du. Ahalmen hori da Forster-entzat nobelagileak bere esku duen baliabiderik interesgarriena, eta horregatik James eta Lubbock-ek narra-tzaileari eskatzen dioten etengabeko objetibotasun horren atzean dogmakeria dakusa. Forster-en eritziz, baliabide guztien artean momentuan interesgarriena iruditzen zaiona aukeratzeko askatasuna eduki behar du nobelagileak (jarrera bera defendatuko du 1961ean W. C. Booth-ek).

Ikuspuntuaren azterketan hurbilpen sistematikoagoa "New Criticism" delako ko-rronte kritikoaren partaideen eskutik etorri zen. 30eko hamarkadan Estatu Batuetako hegoaldean (Vandervilt-eko Unibertsitatearen inguruan) sorturiko kritika berri hau ordurarteko kritika amerikarraren moralkeriaren aurka egongo da, ikerketa lite-rarioetan objetibotasunaren beharra aldarrikatuz.

Zenbaiten eritziz korronte honen islada eta hedapena oso laburra izan bazen ere (Garcia Berrio 1973: 87) beren lanetan literatur testuekiko azaltzen duten hurbilpen inmanentea aurrerapausu garrantzitsua izango da garaiko kritikan. Zenbait izen ai-patzekotan: J. C. Ramson, Allen Tate, Cleanth Brooks, Robert Penn Warren, K. Burke,... ditugu gogoragarrienak (Aullón de Haro 1984: 167). Aipaturiko idazleeta-tik bik, Cleanth Brooks eta Robert Penn Warren-ek, 1943an *Understanding Fiction* argitaratu zuten, eta bertan, ikuspuntu desberdinak azaltzen zituen taula hau propo-satu zuten (ik. Genette 1972: 204).

	Barrutik ikusitako ekintzak	Kanpotik ikusitako ekintzak
Narratz. Fikzio barruko pertsonaia	a-heroiak bere h ^a kontatzen du	b-lekuko batek heroiaren h ^a kontatzen du.
Narratz.ez da Fikzio barruko pertsonaia	d-autore orojakile batek historia kontatzen du.	e-autoreak historia kanpotik kontatzen du

Itxuraz honelako sailkapen egokiaren atzean erizpide desberdinak ezkututzen di-ra (aurreko sailkapenenetan salatu dugun gisara), eta funtsean, sail bertikalak baka-rrik legozkioke ikuspuntuaren arazoari. Dena dela, gure eritziz aipatu sailkapenean lehenengo aldiz planteiatzen den kanpo/barru dikotomia hori aurrerapausu handia izango da geroko sailkapenetan ardura gehiagoz aztertu ahal izateko.

Banaketa horiei kronologikoki Norman Friedman-en "Point of view in fiction" (1955) artikulua darraikie. Bertan fikzio barruan narra-tzailearen presentzia zein mai-latakoa den zehazteko ikuspuntua zilegizko baliabidea dela baieztatuz (Friedman 1955: 1163).

Hortik abiatuz, eta James-ek "esan" (narratu:"telling") eta "adierazi" ("showing") artean nabarmendutako desberdintasuna kontutan hartuz, sailkapen zortzikoitza proposatuko du subjektibitate maila handienetik objektibitate maila handienetara:

- 1) Orojakintza editoriala (iruzkinak egiten dituen narratzaile orojakilea)
- 2) Orojakintza neutrala (iruzkinik gabeko orojakintza)
- 3) Ni-lekukoa
- 4) Ni-protagonista
- 5) Orojakintza mugatu anitza (historia pertsonaia desberdinen ikuspuntutik abiatuz antolatua dago, narratzailearen presentzia antzematen ez delarik).
- 6) Orojakintza mugatua (aurrekoaren berdina baina pertsonaia bakar baten ikuspuntura mugatua).
- 7) Kontaketa dramatikoak (eskenifikazioa)
- 8) Kamara (erabateko objetibotasuna).

Sailkapenaren aberastasuna begibistakoa da eta nobelagintza modernoaren kontaketa desberdinen azalpen bat egiterakoan guztiz errentagarria izan daitekeela dudarik ez. Hori horrela izanik, adierazkorra da N. Friedman-en sailkapen honek egun oraindik duen onarpena eta, adibide bat aipatzekotan, Darío Villanuevak 1989an argitaraturiko liburuan eredu honetaz baliatuz egiten duen azterketa aipa dezakegu.

Baina orokorki baliagarria den eredu honen atzean, zenbait kritikarik hala adierazi duen bezala, (Genette 1972: 205; Gnutzmann 1984: 120) abiapuntua ez da “ikuspuntu” desberdinen sailkapen bat eskeintzea, Stanzel-ek “egoera narratibo” deiturikoaren adibide desberdinak eskeintzea baizik (horretarako erizpide desberdinak erabiliz: pertsona gramatikala 1goa ala 3.a den, narratzailea pertsonaia bat den ala ez,...). Bestalde, Friedman-en 6. puntuari ikuspuntu kontzeptuari dagokion kontraesanak ikusi izan da “orojakitasun” hitza erabiltzeagatik.

Eskuartearen dugun arazoari hurbilpen berria eskeintzen diguna W. C. Booth dugu 1961eko *The Rhetoric of the Fiction* bere liburuarekin. Aipatu kritikari hau “Chicago-Critics” deituriko talde neoristolikoaren partaide dugu eta talde honetako partaide askok bezala, ordurarteko ikerketen ez nahikotasuna salatuko du (talde honi buruz ikus Aullón de Haro 1984: 167).

Aipatu liburuan, W. C. Booth-ek fikzioaren teknikaren berri eman nahi duela dio Sarreran. Ordurarteko sailkapenak deskribapenetan erabiltzen diren baliabide desberdinen azalpena egiten bazuten ere, Booth-en eritziz ez zuten gauza garrantzitsu bat kontutan hartzen: baliabide guzti horiek idazleak irakurlearekin harremanetan jartzeko bere esku dituen tresna boteretsuak direla.

Bere emari interesgarrienetakoak bi kontzeptu berrien inguruan egindako oharak izango dira. Batetik, autoreak narrazioaren aurrean duen *distantsia* (denborazkoa, morala, intelektuala, fisikoa,...) aztertzeari ezinbestekoa deritzo, bestetik, horretarako lagungarri gertatuko den *autore implizitoaren* kontzeptua proposatuko du (*barrieraren estetika*-n funtsezko bihurtuko den kontzeptua, hain zuzen). Autore errearen “bigarren NI-a” gisara definitzen den hori ez da literatur testuan “gauzatzan” (iruzkin edo honelako zati metanarratiboetan ezik), testuan gorpuzten den instantzia bakarra narratzailea bait da, aitzitik, obra zehatz baten irakurketa gauzatu ahala irudikatzen dugu bigarren imajin hori.

Booth-ek zenbait nobelatan (Friedman-ek “orojakitasun autoriala” izendatutakoa) autoreak egiten dituen iruzkinen funtzioaren azterketa egiten du. Bere ustez honelako iruzkinetan “autore implizito”aren “arauak” zeintzu diren isladatzen da. Aipatu kasuetan narratzailearen gainetik ipintzen den ahots batek (autore implizitoarenak)

zenbait sujerentzia egiten dizkio gehienetan irakurleari (“irakurle implizitoari” esango du beranduago W. Iser-ek) eta honelako iruzkinak ez direla gaitzetsi behar esango du. Adibide bat jartzekotan gogora dezagun Txomin Agirrerren *Garoa*-n (1912) aurki daitekeen “autore implizitoaren” iruzkinetako bat:

Irakurlea: nik eztitut gauzatxo auek Ana Josepa makurtzeagatik ipintzen. Eztira orrenbesteko akatsak, etxekoandrea zan, ta etxekoandre danak egiten diote diruari ongietorri andia; ama zan, ta ama guztiak nai dute beren semeak gallurrik gallurrenean ikustea. (1966: 96)

Argi dago horrelako ohar baten bidez Txomin Agirrerren itzala den “autore implizitoak”, irakurleak pertsonaia batez (Ana Josepaz hain zuzen) eduki dezakeen irudi eta eritzia berak nahi duen lekutik bideratu nahi duela. Etxekoandreei egotzen dizkien “berezko” ezaugarri horiek alde batera utziz, horrelako pasarteak komenigarriak direla esango du Booth-ek obraren beraren ulergarritasuna edo irakurlearen “harrera” (kontzeptu berriago bat erabiltzekotan) auzitan dagoenean.

Ildo beretik, Booth-ek James eta bere jarraitzaileek “objetibotasunaren” izenean planteiatzen dituzten arauak desegokiak derizkie. Bere ustez, “pertsonaia baten ikuspuntutik” kontatutako istorioetan (“kontzientzia dramatizatua” delakoan) objektuak ez dira “naturalki” azaltzen, fikziozko lan batean dena, eduki guztiak, “narratzailearen” eskutik pasatzen bait dira. Horrezaz gain, “objetibotasun” hori azken muturrera eramaten denean ere beti dago narratzailearen ikutuaren beharra, “erretorika”ren (Booth-en hitzetan) beharra. Erretorikaren beharra ukatzea, irakurlea laberinto batean galtzera bultzatzea da:

Todas las complicaciones de juicio que vimos en el último capítulo se combinan cuando el autor siguiendo el deseo de James de “gradaciones y superposiciones de efecto” que produzcan “una cierta abundancia de verdad” procura darnos la “visión turbia” de un pasaje “reflejada en la visión también bastante turbia” de un observador. (Booth 1974: 321)

Distantzia/autore implizitoa dikotomia kontutan harturik narratzaile mota desberdinen sailkapen hau proposatzen du:

1) Narratzaile Dramatizatua: narratzaile istorioko pertsonaia bat denean:

1.a Egilea (= protagonista denean)

1.b Obserbatzaile edo lekukoa

2) Narratzaile ez-dramatizatua

3) Kontzientzi-gunea (James)

4) Narratzaile dramatizatu fidagarria (autore implizitoaren araukin bat datorrena)

5) Narratzaile dramatizatu ez-fidagarria (autore implizitoaren araukin ez datorrena bat)

6) Narratzaile konszienteak/ez konszienteak

Sailkapen honetan “ikuspuntua” kontutan hartzen ez bada ere, narratzailearen “ahotsak” har ditzakeen modu desberdinak antolatzen saiatu dela dio Booth-ek (1961: 142).

Hala eta guztiz ere, Booth-en sailkapen hori hemen ipini nahi izan dugu, objektibismoaren kontra gorago aipaturiko kritikez gain James-en aginduak jarraituz idaz-

leek “ez dutela moralki jokatu” salatzen duelako. Izan ere, kontateknika desberdinez ihardutean “moralak” kontutan hartu beharreko puntua dela aldarrikatuko bait du:

La narrativa impersonal ha creado dificultades morales demasiado a menudo para poder descartar las cuestiones morales como irrelevantes para la técnica (Booth 1974: 358).

Bukatzeko, esan dezagun aipatu baieztapenek Booth gaur egun onargarri ez diren zenbait ondoriotara eramaten badute ere (zenbait nobela moderno, adibidez, Joyce-ren *Portrait of an artist*, irakurlearen ulermena zailtasunez betetzen duten forma esibizio hutsa direla baieztatuz) gure ustez autore honen hurbilpenaren interesa dudaezinezkoa da. “Kontzientzia dramatizatu” teknikaz egiten duen interpretapenari esker, ikuspuntu zehatz baten erabilerak irakurketan eduki dezakeen islada neurtzen saiatzen denean ordurarteko “sailkapen deskriptiboek” kontutan hartzen ez zuten alderdi bat bere egiten duelako, ondorengo zenbait kritikariren lanetan berreskuraturiko den joera bati hasera emanez (adibidez Lanser 1981, Rimmon 1988).

Tradizio angloamerikarraren barruan kapitulu honetako azken puntu bezala Bertil Romberg-ek 1962an *Studies in Narrative Technique of the First Person Novel* liburuan eginiko sailkapena gogoratu nahiko genuke. Honek Stanzel-en 1955eko sailkapenari bat erantsiko dio, ondorioz kontaketa mota desberdinak honela gelditzen direlarik:

- a) Autore orojakiledun narrazioa
- b) Ikuspuntu baten arauera antolaturiko kontaketa
- d) Kontaketa objetiboa
- e) Lehenengo pertsonan eginiko kontaketa.

Laugarren atalak aurrekoekiko agertzen duen desegokitasunaz gain, sailkapen honen aurrekoekiko gauza berririk ekartzen ez duela esatea besterik ez zaigu geratzen.

d) Tradizio frantsesa

Lan honen lehenengo kapituluaren esan bezala, Frantziar berandu sortzen da ikuspuntuarekiko ardura eta II. Mundu Gerraren bukaerak emango die hasiera ikerketa hauei. Rossum Guyon-ek (1970: 491) hiru aldi bereizten ditu:

- a) M. Raimond-en *La Crise du Roman. Des Lendemain du naturalisme aux années vingt* (1966)-ekin hasten dena
- b) Jean Paul Sartre-k Mauriac-i eginiko kritikek osatzen dutena (lehenengo kapituluaren aipatua)
- d) Kritika estrukturalistaren barruan sorturiko ikerlanek gauzatzen dutena.

Baina badira sailkapen horretan aipatzen ez diren beste hainbat autore eta ikuspuntuaren arazoarekin erlazio zuzena eduki dutenak. Maila honetan lehenengo kapituluaren aipaturiko C. E. Magny-ren liburua (zinemagintzak nobelan eduki duen eragina aztertzen duena) edo 1954ean Georges Blin-ek idatzirik *Stendhal et les problèmes du roman* liburua gogora daitezke. Azken honek “restrictions de champ” izena erabiliko du “ikuspuntuaren” pareko, pertsonaia baten ikuspuntuaren arauera taxututako kontaketa eta narratzaile orojakiduna bereiziz.

Alabaina lan horiek interesgarriak badira ere, ideia berak ez errepikatzeagatik (Raimond-ek adibidez James-en tesien errepikapen bat besterik ez du egiten “pertsonaia baten ikuspuntutik” kontatutako istorioari objetiboagoa eritiziz), une honetan

egokiago deritzogu beste autore baten lanaren ondorioak azaltzeari. Konkretuki Jean Pouillon-en *Temps et roman* (1947) liburuaz ari gara. Psikologo honek ikuspuntu desberdinen sailkapena egiten du ordurarteko ekarpen guztiak sistematizatuz. Bertan eskeintzen duen sailkapena gerora (ikusiko dugunez) kritikari estrukturalistek bereganatuko dute, lan honen balioa defendatuz.

Pouillon-ek nobela guztiak duten honako alderdi bikoitza bereiziko du:

- a) Alderdi psikologikoa
- b) Iraupen baten azalpena

Teatroan gertatzen ez den legez, nobelan era desberdinetan jabetzen gara pertsonaiez: barrutik ala kanpotik ikusiz, esate baterako. Horrela izakiok errealitateaz dugun pertzeptzioa eta nobelan pertsonaia desberdinekiko azaltzen dena baliokideak direla esango du, pertzeptzio horren arauera definituz ikuspuntua. Zentzu honetan nobela objetiboa izakiok ingurunea ulertzeko eta beraz jabetzeko dugun modua errespetatzen duen nobelagintza da, kontrakoa nobela subjektiboa litzateke, pertzeptzio bide "normaletatik" at dagoena, beraz.

Pouillon psikologo ez-konduktista denez gizakiek "barru" bat, errealitate psikiko bat dutela onartuko du. Errealitate hau "kanpoaldera" agertzen da, agertze hau izanik barru bizitza horren guzatze objetiboa.

Hemendik abiatuz, hiru "ikuspuntu" (edo "ikusker" [vision] bere hitzetan) bereiziko ditu nobeletan:

a) "*Vision avec*" delakoa: Pertsonaia bat hautatzen da nobelan eta barrutik deskribatzen. Segituan bere jokabidea ulertzen dugu geurea izango balitz bezala. Pertsonaia honetatik abiatuz ikusiko dugu nobela barruko errealitate guztia.

Por lo tanto, estar "con" alguien, no es tener una conciencia reflexiva de él, no es conocer, es tener "con" él la misma conciencia irreflexiva de sí mismo. (1970: 66)

b) "*Vision par derrière*": Ikusmen mota hau dugu XIX. mendeko nobelagintza "dezimononikoan" erabiliena. Kasu honetan narratzaileak dena daki pertsonaiaz, bere erreakzio txikiak ere ezagutza horretatik ondorioztatzen ditu,

...estos novelistas no están detrás de sus personajes, sino por arriba, como un Dios omnisciente y que regula a su parecer la historia de sus criaturas. A esto le falta naturalidad. (1970: 79)

Jainko baten ikuspuntutik dakusan narratzaile honekiko kritikak lan honetan zehar behin eta berriro azalduz joan dira, H. James geroztik ohizko jarrera izanik (cf. Sartre 1985: 49)

d) "*Vision par dehors*": Kasu honetan behagarriak diren jokabideak bakarrik aurkezten ditu narratzaileak. Baina lehen esan bezala Pouillon konduktista ez denez, ez dago oso ados ikuspuntu honen erabilerekin. Bere eritziz jokabide bat adierazkorra izango da, baldin eta "barru" baten islada gisara jokatzen badu. Azken finean Nouveau Roman-en nobelagintzaz hitzegiterakoan azpimarratzen genituen eritziekin bat dator,

... el sujeto no está separado del mundo que ve, hay un complejo mundo-sujeto o lo que después de Heidegger los fenomenólogos han llamado una "situación". (1970: 95)

Sailkapen hirukoitz hori geroago Tzvetan Todorov-ek 1966an “Aspektuak” deituriko sailean honela bir-planteiatuko du:

- a) NARRATZAILEA > PERTSONAIA (Vision par derrière)
- b) NARRATZAILEA = PERTSONAIA (Vision avec)
- d) NARRATZAILEA < PERTSONAIA (Vision par dehors)

Azken iruzkin gisara, Pouillon-ek nobelan pertsonaien “sentimendu”en isladari buruz eritzi batzu ematen ditu. Funtsean bi nobelagintza bereiziko ditu:

- 1) Nobelagintza klasikoa: gizakiok sentimenduak ditugu eta beraiek ematen digute esistentzia,
- 2) Nobelagintza modernoa: sentimenduek beraiek sentitzen dituela pentsatzen duen pertsonaiarekiko bakarrik dute zentzua.

Frantziako tradizioarekin bukatzeko Rossum-Guyon-ek bereiziriko 3. aldia: Kritika estrukturalistarena alegia hurrengo kapituluan azalduko dugunez, gera bedi beraz gerorako.

e) Bukatzeko: beste zenbait hurbilpen.

Figures III aurreko azterlanei emandako begirada honetan azken puntu bezala Espainia mailan egindako ikerlan desberdinei buruz zerbait esan nahiko genuke.

Hasteko, aipa dezagun J. M. Castellet kritikariaren *La hora del lector* (1957) liburu. Garaiko nobelagintzaren ezagutza sakona erakustez gain kontaketa objetiboa aztertzen du, fenomenologia, fisika eta zinemak kontaketa mota honengan edukitako eragina azalduz. Azpimarratzekoa da liburuaren tituluan isladatzen den bezala, XX. mendeko nobelagintzak berarekin dakarren ondorioz zuzenenetakoaren aipamena: irakurlearen aldetik partehartze aktiboagoa, alegia.

Ramón Buckley-en *Problemas formales en la novela española contemporánea* (1968) liburuan Castellet-en aipuak ugariak dira. Bertan, Buckley-k ordurarte kritikak lantzen ildotik (besteren artean C. E. Magny, H. James, P. Lubbock,... aipatzen ditu) objetibismoa (batez ere zinemagintzaren eragina eta Nouveau Roman-en hartzen duen tratamendu berria), subjektibismoa (narratzaile orojakilearena, James-en “kontzientzia-gunea” delakoa) etab. aztertu ondoren garaiko nobelagintza espainiarraren azterketa bat eskeintzen digu.

Baina aurrekoei baino garrantzi gehiago eman diote zenbait kritikaririk Mariano Baquero Goyanes-en *Estructuras de la novela actual* (1970) liburuari. J. Pozuelo Yvanos-en eritzi (1988b: 119). Baquero Goyanes-ek jarrera ortegiar nabarmen batetik “Perspektibismoa” ren azterketa serio bat eskeintzen digu gorago aipatu liburuan, James, Friedman,... eta hainbat-en ikerlanetatik abiatuz, nobela modernoaren azterketa aberatsa eskeiniz.

Halaber esan dezakegu Oscar Tacca-ren *Las voces de la novela* (1970) liburuaz. Honen “begirada, kontzientzia, ahotsa” puntuan nobelaren historia antzeko bat aurkeztu du, nobelagintzaren garapena gorago aipatu hiru kontzeptu horien bidez azalduz. James-etik hasita Nouveau Roman-eraino ikuspuntu “subjektiboa”, behaviorismoa, eta “école du regard” delakoaren “begirada garbi” ranzko bilakaera moduan uler daiteke XX. mendeko nobelagintza.

Tacca-rentzat “ikuspuntua” nobelaren eduki narratiboa modu batetan ala bestean agertu ahal izateko baliabide bat da, baina narratzailea da garapen guzti hori kontro-

latzen duena, berari dagokio narrazio egite guztien bateratzaile izatea. Bere ustez nobela bat ezin da ikuspuntu bakarrera mugatu, narrazioa hizkuntzazko egite bat den neurrian "hizkera" desberdinak bateratzen dituelako. Ildo honetatik, Tacca-rentzat "ikuspuntua" pertzeptzio gune hutsa baino gehiago "mundu-ikuskera" desberdinen adierazle da, hizkuntzan gauzatzen den pentsakera desberdinen adierazle (cf. Uspensky-ren "ikuspuntu ideologikoa"), hain zuzen.

Ikusi dugunez, aipatu liburuetan ikuspuntuari dagozkion eztabaida desberdinen azalpena egiten zaigu. Planteiamendu berririk eskeintzen ez badute ere (Tacca-ren hurbilpenaz gain) lan interesgarriak dira nobelagintza modernoaren baitan eskuarteran dugun arazoari buruz eman diren jarrera desberdinak ulertzeko.

Hemendik aurrera Espainia mailan ikuspuntuari buruzko bibliografia ugariagoa izango da, nahiz eta ez den lan monografikorik agertuko, eta bibliografia gehienak Frantziako kritika estrukturalistaren edo eta semiotikaren esparruan egindako ekarpen desberdinen laburpena egingo dute. Dena dela, Bibliografia orokorrean aipatu ditugun liburu guztien artean nabarmentzekoak dira Jose M.^a Pozuelo Yvancos-enak (1988a, 1988b) zeinetan ikuspuntuari buruzko azken ikerketen ezagutza eta bibliografia berria eskeintzen bait da.

III. Ikuspuntuaren azterketa kritika estrukturalistaren barruan:

Figures III-k irekitako bidea.

Ondoren azaltzera goazen ikerketa guzti hauen ezaugarri amankomuna, izenburuan iragarri dugunez, literatur kritikaren esparruan eta, zehazki, estrukturalismoaren ildotik egindakoak izatearena da. Orain artean azaldutakoan behin eta berriro nabarmendu nahi izan dugu *Figures III* liburuak ikuspuntuari buruzko ikerketetan suposatzen zuten aurrerapausua.

Gaur egun dudarik ez dago Genette-k aipatu liburuarekin irekitako bidea, ikerlariak "narratologia-modala" deiturikoan, eztabaida eta bibliografia ugariaren sortzaile dugula. Begiratu besterik ez dago Frantzian hasitako azterketa hauek egun herrialde desberdinetan ezagutzen duten bibliografia oparoa: Estatu Batuetan, Herbehereetan, Israel-en...

III.A. *Testu-narratiboan alderdi hirukoitza*

Errusiar Formalistez geroztik ezaguna da testu narratibo guztietan bereiz dezakegun alderdi bikoitza: *fabula* (testuan kontatzen zaizkigun gertaerak kronologikoki aurkeztuak) eta "*sjuzet*" delakoa (fabulako eduki narratiboak testuan ezagutzen duen taxutze konkretua, edo beste hitzetan esateko, guk irakurtzen dugun testua dagoen dagoenean). Bi alderdi horiek, gerora Todorov-ek (1966) "histoire"/"discours" izendatuak, narratologiaren historiaurreari dagozkiola esango du Genette-k (1983).

Testu narratiboetan sujetu linguistiko batek (narratzaileak) historia bat kontatzen du, eta kontaketa ekintza horrek ematen dio narrazio testuari bere ezaugarriarik adierazkorrena.

Ondorioz, testu narratiboek hiru alderdi erakusten dizkigute: gertakizunak (historia), gertakizun horien adierazpen linguistikoa (kondaketa [=récit]) eta kontaketa (idazketa) ekintza bera (narrazioa). Banaketa hau ondorengo kritikariek onartuko du-

te eta horrela, Bal-ek (1985) eta Rimmon-ek "historia, testua, narrazioa" hirukotea erabiliko dute⁴.

Genette-k berak adieraziko duenez, (1983: 11) "historia, testua, narrazio" bereiztasun horrekin ez da sorketa garaian ematen den ordenu edo hierarkiarik adierazi nahi. Narratzaileak bere kontaketa ekintzaren bidez {historia, testua} aldi berean sortzen ditu, ez dago batetik besterako progresiorik.

Ikuspuntuaren azterketa testu mailari dagokio. Maila honetan historia-testu, testu-narrazio eta historia-narrazio arteko harremanak aztertzen dira. Ikuspuntuak historia mailako edukiak (gertakizunak, egileak, lekuak,...) zein pertzeptzio-gunetik aurkezten diren azaldu nahiko du.

Dena dela, gorago aipatu ikerlarien artean badago desberdintasunik maila bakoitzean (batez ere testu mailan) aztertu beharrekoa zehazterakoan. Eskema bat egin behar harko bagenu Genette-rentzat (1972, 1983), Todorov-ek 1966an proposaturiko eskematik abiaturaz, "récit" (=testua guretzat) delakoaren azterketa hiru azpisailetan banatuko litzateke:

a) Denbora: historia eta testu arteko denbora erlazioak (ordena, iraupena eta maiztasuna).

b) Modua: "Errepresentazio" edo adierazpen moduak aztertzen dituenak. Honen barruan ikuspuntua (pertzeptzio modu desberdinak) eta distantzia (narratzailearen/pertsonaiaren diskurtso moduak).

d) Ahotsa: narrazio ekintza historian agertzen den moduaren azterketa (pertsona, narrazio mailak,...).

Baina Bal (1977) eta Rimmon-ek (1988) kritikatu duten bezala, testu mailan narratzailearen presentzia maila aztertzeari ekiten dionean hasera batean definitutako testuen alderdi hirukoitz hori ilundua geratzen da. Batez ere "distantzia" mailan narrazio-modu desberdinak aztertzen dituenan "fokalizazio"/"narrazio" arteko ohizko nahasketari bide ematen dio. Horrela, autore hauen iritziz, testu mailan aztertu beharrekoa hau litzateke:

a) Denbora: iraupena, maiztasuna, jarraipena (ordena).

b) Karakterizazioa: egileetatik pertsonaietaraino aldaketa.

d) Espazioa: historia mailako "lekuak" nola bilakatzen diren "espazio".

e) Fokalizazioa: historia pertzibitzeko modu desberdinak.

Azken banaketa honi egokiagoa erizten diogula esan ondoren (hiru mailekiko atxekimenduarengatik) argi dago ikuspuntu (edo "fokalizazioa" izendatuko duguna) testu mailan kokatzen den arazo teknikoa dena.

III.B. *Ikuspuntuaren azterketa Narratologia. Narratologia desberdinak.*

Tzvetan Todorov-ek 1969an 'narratologia' hitza lehenengo aldiz erabili zuen. Hitz honen bidez kritika estrukturalistaren barruan testu narratiboen azterketara bideratzen diren ikerlan multzoa adierazi nahi da.

(4) Banaketa hirukoitz honi dagokionez Genette hartzen badugu ere aintzindaritzat aipagarria da gure iritziz C. Segre-k (1976: 14) eginikako beste banaketa hirukoitza. Kritikari italiarrak hiru maila bereizten ditu: "Discurso (texto narrativo significante), Intriga (contenido del texto en el mismo orden), Fábula (contenido, o mejor sus elementos esenciales colocados en orden lógico y cronológico)". Funtsean lehenengoa testuaren taxuketa bereiziari dagokio (Todorov-en "discours" delakoa) eta beste biak, testuaren edukiari (Todorov-en "historia") dagozkiola esatera ausartuko ginateke.

Dena dela, Genettek (1983: 12) baieztatu duen bezala, narratologia desberdinak daudela bereizi behar da. Jakina da testu-narratiboaren azterketa modernoa Propp-ekin hasi zela, ondoren aipatu kritikariak urratutako bidetik azterketa ugari sortu zelarik. Lan hauen xedea testu-narratiboaren edukia, "historia", aztertzea litzateke (azterketa gramatikalak, logikoak,... eginaz) eta ikerlarien artean Claude Brémont, Greimas, eta *Grammaire du Décaméron*-eko Todorov aipa ditzakegu.

Joera horrek narratologia tematikoa deiturikoa definituko luke. Bigarren narratologia batek (narratologia modala) testu-narratiboa historia desberdinen "errepresentazio" modu gisara aztertuko luke eta berau litzateke Genette-k *Figures III* liburuan lukeen azterkizuna (dikotomia honen azalpena eta Genette-ren lanaren norabide honetaz dihardu Culler-ek, 1986: 8). Bi narratologien tartean leudeke Genette-ren eritziz Roland Barthes-en "Introduction à l'analyse des récits" (1966) artikulua eta Todorov-en *Poétique* (1968).

Beraz, ikuspuntuaren arazoaren azterketak narratologia modal horretan duke bere lekua.

III.D. *Figures III* (1972) eta *Nouveau discours du récit* (1983): unibertsu genettiarra.

Lehenago esan dugun bezala, *modua* deituriko atalaren barruan aztertzen du Genette-k ikuspuntua. Littré-k ematen duen definiziotik abiatuz, informazio narratiboaren erregulazioa da modua. Informazio narratiboa erregulatzeko bi baliabide ditu narratzaileak bere esku: distantzia eta perspektiba, eta azken hau "ikuspuntu bat aukeratzetik datorren informazio erregularpena" dela esango du Genette-k.

Ikuspuntuari buruz ordurartean egindako azterketa desberdinen laburpena egin ondoren (bigarren kapituluan sartu ditugun autore desberdinen sailkapenak batipat) Pouillon-ek eginikako sailkapen hirukoitza (eta esan bezala Todorov-ek 1966an birplanteiatua) bere egingo du.

III.D.1. *Ikuspuntutik/Fokalizazioa.*

Arazoaren azterketara pasa baino lehen kritikari frantsesaren eritziz bada haseratik gainditu beharreko arazo bat: terminologiarena, alegia. Zentzu honetan ordurartean eginikako sailkapen desberdinetan "ikuspuntu" hitzak hartu izan dituen adierazi desberdinengatik egokiago deritza *fokalizazioa* erabiltzeari (cf. Brooks & Warren-en 1943 "focus of narration"), izan ere, jatorriz argazkigintza eta zinemagintzatik datorren hitz honek adiera zehatzagoa bait du.

III.D.2. *Fokalizazioa: Definizioa.*

Bal (1977) eta Rimmon-ek (1988) salatu izan duten bezala, Genette-ren *Figures III*-n ez da fokalizazioaren definiziorik ematen. Horregatik, *Nouveau Discours du Récit* (1983) liburuko definizioa jotzea ezinbestekoa zaigu:

Par focalisation, j'entends donc bien une restriction de "champ", c'est-à-dire —en fait une sélection de l'information narrative par rapport à ce que la tradition nommait l'omniscience, terme qui en fiction pure, est, littéralement, ab-

surde (l'auteur n'a rien à "savoir", puisqu'il invente tout), et qu'il vaudrait mieux remplacer par information complète (...). L'instrument de cette (éventuelle) sélection est un foyer situé, c'est-à-dire una sorte de goulot d'information, qui n'en laisse passer que ce qu'autorise sa situation (Genette 1983: 49)

Planteiamendu honen lehenengo ondorioetakoa Ahotsa Modu-tik bereizten zuen "nork dakusa?" galdera "non dago pertzeptzio gunea?" galderaz ordezkatzea izango da, neultraltasun handiagoa lortuz. Foku hori pertsonaia baten barruan /kanpoan egon daiteke, zenbait nobela modernoren kasuan foko-gunea hori non dagoen zehazteko zailtasun ugari ditugularik (adibidez Robbe-Grillet-en *La Jalousie* (1957) nobelari).

Bestalde, definizio horretan ikusi dugunez, abiapuntua informazio gradua da (Bal eta bere ondorengoek kritikaturko dutena hain zuzen), eta hori dela eta oso hurbil dago Pouillon eta Todorov-en planteiamenduetatik (gogora dezagun Todorov-en eske-ma hirukoitza: narratzailea>pertsonaia; narratzailea=pertsonaia; narratzailea<pertsonaia).

III.D.3. Fokalizazio mota desberdinak

Hiru fokalizazio mota bereiz daitezke:

a) *Kontaketa ez fokalizatua edo Zero Fokalizazioa*

Kasu honetan narratzaileak ez du inongo informazio murrizpenik (orojakilea da) eta horregatik Genette-ren eritziz ez dago fokalizatorik zentzu estuan. Fokalizazio mota hau ematen da nobela dezimononikoan, eta orainartean azaldu dugun legez, narratzaile mota honen aurkako kritika bortitzenak H. James-en eskutik hasi ziren.

Narratzaile honen ezaugarri nabarientakoa orojakintza osoaz gain bere eritzi eta usteak ematearena izaten da (Friedman-en "orojakintza editoriala" deiturikoa. Ikus narratzaile honi buruz Baquero Goyanes, 1970: 124hh). Gure literaturgintzaren barruan adibideak aipatzekotan gogora ditzagun Txomin Agirrerren *Garoa* (1912) eta *Kresala* (1906) nobelak.

b) *Barru-Fokalizazioa:*

Kasu honetan fokoa unibertsu diegetikoko pertsonaia baten barruan kokatzen da. Fokalizazio mota honekin ez da bakarrik pertsonaien "barrubizitza" nabarmentzen dela adierazi nahi, baizik eta pertsonaia horrek bere inguruneaz duen "pertzeptzioa" gureganatzen dugula (cf. Pouillon-en "vision avec" delakoaren definizioa):

En focalisation interne, le foyer coïncide avec un personnage, qui devient alors le "sujet" fictif de toutes les perceptions, y compris celles qui le concernent lui-même comme objet: le récit peut alors nous dire tout ce que ce personnage perçoit et tout ce qu'il pense (...) (Genette 1983: 49)

Genette-rentzat barru-fokalizazioa (zentzu hertsian) gutxitan ematen da (barne-bakarrizketa izango litzateke salbuespen eskasetakoa). Fokalizazio honen arauera ezingo litzateke pertsonaiaren kanpo-deskrioziorik eman, eta narratzaileak ezingo luke bere mugimenduen berri adierazi. Horregatik, eta paradigma honetatik abiatuz barru-fokalizaziodun testu bat zehazteko topa ditzakegun zailtasunengatik Roland Barthes-ek (1966: 34) proposaturiko kontzeptu bati heltzen dio: "modo personal del

relato" delakoari hain zuzen. Honen arauera kontaketa "pertsonala" da baldin eta lehenengo pertsona gramatikalean berridatz badaiteke (jadanik horrela idatzia ez bada-go behintzat). Berridazketa honek diskurtsuan aldaketarik sortzen ez badu (pertsona gramatikal berriaren erabilerarena ez bada) kontaketa hori "pertsonala" da, eta Genette-rentzat "barru-fokalizazioa".

Barru-fokalizazioa hiru mota desberdinetakoa izan daiteke:

b.1 *Finkoa*: testu osoan zehar fokalizazio bera aurkitzen dugunean, hau da, fokoa beti leku berean dagoenean. Adibide gisara Genette-k H. James-en *The Ambassadors* aipatzen du. Beste adibiderik aipatzekotan Txillardegiren *Leturiaren egunkari ezkutua* (1957), edo narrazio homodiegetiko bat ez aipatzekotan Jon Miranderen *Haur besoetako* (1970) gogora dezakegu: 3.pertsonan eta lehenaldian kontaturiko historian (narratzaile extradiegetiko-heterodiegetikoa) fokoa pertsonaia heldu horretan, aita-besoetakoan, kokatua dago, bere maitasun eta sentimenduak, eta orokorki Theresa-rekiko pertzeptzio guztiak berarengandik abiatuz azaltzen zaizkigularik:

Gauerdiko ixiltasun istunean, gauko illunpe izarniatuan, gogoratzen zituen gizonak alaba besoetakoaren gorputz txikiaren atal guztiak, ikusten zituen berriz ere haren arpegi-marra fiñak, haren ille-motots leporaino eroria, ezti bat aorako, urre dirdaitu bero bat eskurako, eta haren larru malgu epela hain laztangarria (...) (Mirande 1970: 51)

b.2 *Aldagarria*: Testu berean fokoa pertsonaia batetik bestera aldatuz doa, barru-fokalizazio desberdinak eskeiniz. Ad. Flaubert-en *Madame Bovary*.

Halaber esan dezakegu A. Lertxundiren *Hamaseigarrenean aidanez* (1983) nobelaz. Bertan (batez ere lehenengo partean) Martzelina eta Domingoren bizitzako pasadizokak ikuspuntu desberdinetatik azaltzen zaizkigu. Adibide gisara Martzelina eta Korneliok tabernan duten elkarrizketarena aipa dezakegu:

(25.or.) Ikusi nuen [Martzelinak] Kornelio ere baina ez ikusia egin zidan eta Txoko tabernara sartu zen. Atzetik joan nintzaion. (...) Tabernan salda hartzen zegoen jende guztiak niregana begiak zuzendu zituen. Isiltasun ikaragarriak harrrapatu zuen ilunpe keetua.

(26.or.) Tabernara sartu zenean begiak apartatu nituen [Korneliok] atetik. Banekien nire atzetik zetorrela, usaindu nuen zer atera nahi zidan baina zer erantzun behar nion nik?, salda beroegia zegoen tabernara sartu zenerako eta erabat hoztuta aldegin zuenean.

Gertaera berari dagokion foko aldaketa hau nabariagoa da hirugarren partean Domingoren heriotza Korneliok edo narratzaile heterodiegetiko-extradiegetikoak kontatzen dutenean.

b.3 *Anitza*: Historia pertsonaia desberdinetatik abiatuz azaltzen denean. Fokoa pertsonaia askotan kokatzen da. Hau "nobela epistolarrean" ematen da batipat, baina beste adibide hurbilago bat gogoratuz B. Atxagaren *Bi anai* (1985) egokia litzateke. Kasu bitxia gure nobelagintzan narratzaile intradiegetiko-heterodiegetikoak abereak direla kontutan hartuz. Katagorriak, txoriak, sugeak, antzarrak,... bakoitzak beren "ikuspuntutik" dakusate Daniel eta Paulo anaien bizitza. "Fokoa" "Mintzoa" k gidaturiko izaki hauetan kokatzeak abereak "dakusatenarekiko" atxikimendu osoa du ondorioztat:

Beltzez jantzitako gizonaren pentsamendua geroz eta motelagoa zen, eta arrai erdi hila bezala egiten zituen bere ibilerak, uhin honen mende orain, zurrunbilo haren mende gero, alde batera nekez eta beste aldera nekez, eta trabatuz ere bai batzutan arrai erdi hila hondarrean trabatzen den bezala (*Bi anai*: 31)

Noski, txori batek ezin jakin “beltzez jantzitako gizona” apaiza zatekeela.

d) *Kanpo fokalizazioa*

Kasu honetan fokoa pertsonaietatik kanpo kokatuta dago, eta hori horrela izanik, sentimenduak, pentsamenduak, usteak,... “psikearen barrua” delakoa perzibiezinezkoak dira. Todorov-ek “Narratzailea < pertsonaia” gisara irudikatu zuena “kontaketa behaviorista”ri dagokio. Lehenengo kapituluan azaldu dugunez, *Lost Generation* delakoaren partaideek eta beranduago Nouveau Roman-ekoek erabilitakoa.

En focalisation externe, le foyer se situe en un point de l'univers diegétique choisi par le narrateur, hors de tout personnage, excluant par là toute possibilité d'information sur les pensées de quiconque d'où l'avantage pour le parti pris “behavioriste” de certains romanciers modernes. (Genette 1983: 49)

Azken fokalizazio mota honen azterketan Claude-Edmonde Magny-ren liburuak edukitako garrantzia azpimarratzen du. Genette-k dioenez, liburu hori maila askotan narratologiaren ikerketei hasiera eman zienetakoa kontsidera daiteke (Genette 1983: 44, oinoharra). Aipatu idazle amerikarrez gain, teknika honen erabilera aberatsa dakusagu *100 metro* (1976) edo *Egunero hasten delako*-n (1969), edo betiko adibideak ez aipatzeko J. M. Iturralde-ren *Dudular*-eko pasarte honetan:

Pertsianak, leihoak, gortinak itxita, nekez sar daiteke argizpi bat gelara, ma-haigaineko iratzargailuan 2-25 direla doi-doi sumatzeko. Besaulki gris batean eta aulki banatan hiru gazte eserita, bi irrikaz erretzen eta sabai kontrako ke irudiei begira, bestea, gazteena, eskuartearen daukan pipa garbitzen (1983: 32).

Dena dela, kontutan hartzekoa da fokalizazio mota bat ez dagokiola testu guztia-ri, segmentu narratibo bati baizik, eta hau horrela izanik, testu berean fokalizazio mota desberdinak egon daitezke.

Horrez gain, kritikari frantsesaren eritziz pertsonaia batekiko kanpo fokalizazioa beste pertsonaia batekiko barru-fokalizazio gisara uler daiteke:

Une focalisation externe par rapport à un personnage peut parfois se laisser aussi bien définir comme focalisation interne sur un autre: la focalisation externe sur Phileás Fogg est aussi bien focalisation interne sur Passepartout médusé par son nouveau maître, et la seule raison pour s'en tenir au premier terme est la qualité de héros de Phileás, qui réduit Passepartout au rôle de témoin. (1972: III, 208).

Eritzi guztiz labainkorra gure ustez. Izan ere fokalizazio egite orotan beti suposa dezakegu beste lekuren batean kokatutako foko bat, dena dakusan fokoa. Nahasketa hau konpontzeko (Bal-ek kritikatu dion bezala) fokalizatzaile/fokalizatu arteko desberdinketa derrigorrezkoa litzateke. Baina desberdinketa horretaz hitzegitea planteiamendu berri batez aritzea da: Mieke Bal-ek proposaturikoa alegia.

III.D.4. *Alterazioak.*

Genette-k berak onartzen duenez (1983) fokalizazioaren azterketan bere teoriaren ekarpen handiena orain komentatutako ditugun "alterazioen" azterketa izan da.

Alterazioa "arau hauste" bat da. Esate baterako kanpo-fokalizazioan dagoen narratario batean pertsonaiaren sentimendu edo pentsamenduen berri ematea "arau hauste" a litzateke. Bi alterazio mota bereizten dira:

1) Paralipsia: Fokalizazio mota horri dagokiona baino informazio gutxiago ematea. Baliabide hau askotan erabiltzen da nobela poliziakoetan pertsonaiaren pentsamendu garrantzitsu bat kontatzen ez denean "suspensea" sortzeko asmoz.

2) Paralepsia: hautatu fokalizazioari dagokion baino informazio gehiago ematea. Adibidez, kanpo-fokalizazioan antolatua dagoen narratario batean pertsonaiaren kontzientziaren berri ematea.

III.E. *Mieke Bal: planteiamendu berri baten ondorio interesgarriak.*

Kritikari holandar honek 1977an *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes* liburua argitaratu zuenean seguraski ez zuen pentsatu bere teoriak eduki zezakeen eragina. Ez bakarrik ordurarteant Bibliaren antzera sinestu eta defendatzen zen planteiamendu genetiarraren zutabeak ikutuko zituelako, narratologo askok bere teoria berriak Genette-renak zituen akatsak zuzentzen zituela pentsatu zuelako baizik.

Fokalizazioari dagokion teoriak gorago aipatu liburuan azaltzen badira ere, *Poétique* eta *Poetics Today* aldizkarietan agertutako artikuluek zenbait kritikari erantzuteaz gain azalpen zehatzago bat egiten denez, hirurak erabili ditugu Bal-en teoria azaltzeko. Dena dela, gure ustez aipatu bi artikuluetan desberdintasunik badagoenez kritikari honen lanaren garapena gainetik behintzat isladatzen saiatuko gara.

III.E.1. *Fokalizazioaren definizio berri bat.*

Gertaera batzuren berri eman nahi denean beti "kontzeptzio" batetik abiatuz egiten da. Ikuspuntu bat, gauzak ikusteko modu bat, angelu zehatz bat aukeratzen da.

Ildo horretatik Bal-ek pertzeptzioaren nolakotasunetik abiatu nahiko du fokalizazioa definitzerakoan. Funtsean pertzeptzioa prozesu psikologiko bat izanik garrantzi handia du NORR pertzibitzen duen (sujetua) eta pertzibitzen duena, ZER hori, ezaguna zaion ala ez.

Fokalizazioa, beraz, aurkezten diren elementu eta hauek aurkezteko erabiltzen den kontzeptzioaren arteko erlazioa izango da. Ikusmenaren eta ikusten denaren arteko erlazioa alegia.

Tout d'abord j'entends par ce concept le résultat de la *sélection*, parmi tous les matériaux possibles, du contenu du récit. Ensuite, il comporte la "vue", la *vision*, aussi dans le sens abstrait de "considérer quelque chose sous un certain angle", et finalement la *présentation*. Le sujet et l'objet de ces trois activités réunies sont les instances du récit dont il s'agit ici. (Bal 1977: 110)

Bistan dago fokalizazioa ez duela informazio murrizpen gisara definitzen, aitzitik erlazio bat da batez ere, eta erlazio horretako bi muturrak *fokalizatzailea* (fokalizazio sujetua) eta *fokalizatua* (fokalizazio objektua) dira.

Bestalde Bal testu-narratiboen alderdi hirukoitzetik abiatuz (fabula/historia/testu narratiboa) historia (guk testua deiturikoa) mailan kokatzen du fokalizazioaren eragina. Honen bidez fabula mailako edukiak pertzeptzio modu batekin aurkezten dira eta hauek dira gerora narratzaileak linguistikoki aurkeztuko dituenak. Eskema batean azalduz:

A- k dio	B-k dakusala	D-k egiten duena
TESTU NARRATIBOA	HISTORIA	FABULA
NARRATZAILEA	FOKALIZATZAILEA	GERTAKIZUNA

(...) Focalization is not an independent linguistic activity but an aspect of its contents" (Bal 1981: 206), edo "Juntos, el narrador y la focalización determinan lo que se ha dado en llamar narración. De forma incorrecta, puesto que sólo el narrador narra, o sea: enuncia lenguaje que cabe calificar de narrativo puesto que se refiere a una historia" (Bal 1985: 126). Beraz argi dago zein den desberdintasuna: narratzaileari bakarrik dagokio fabulako (Genette-k "historia" deritzona) eduki hori linguistikoki adieraztea, baina hori baino lehenago "fokalizatuak" (nonbaitetik ikusiak, aurkeztuak) behar dute izan.

III.E.2. Fokalizatzailea/Fokalizatua.

Fokalizatzailea fokalizazio sujetua dugu, eta hau, elementuak ikusten diren lekugune gisara definitzen da. Lekugune hori historia barruko pertsonaia bati (FP) edo historiari kanpoko bati (FE) dagokio. Lehenengoari *barru fokalizazioa* deritzo, bigarrenari *kanpo fokalizazioa*. Hortaz, diegesiaren mailak, kokaguneak, definitzen du kanpo/barru oposizioa (cf. Stanzel, Rimmon, Uspensky, Lanser) eta ez ezaguera horrek bere gain hartzen duen eduki mota (Genette).

Fokalizatzaileak edozer gauza fokaliza dezake,

No tiene por qué ser a un personaje. Los objetos, los paisajes, los acontecimientos, en resumen: se focalizan todos los elementos, ya lo haga un FE o un FP. (Bal 1985: 112)

Fokalizatzaile/fokalizatu dikotomiak Genette-ren sailkapen hirukoitzak agertzen dituen nahasketak salatzen ahalbideratzen du Bal, ohar hauek eginaz:

a) Lehenengo fokalizazio mota (zero fokalizazioa) eta bigarrenaren (barru fokalizazioa) arteko diferentzia *no* dakusan kontutan harturik ezartzen da. Lehenengoaren kasuan narratzaileak dakusa (pertsonaiak dakusana baino gehiago ikusiz) eta bigarrenaren narratzaileak pertsonaiekin batera ("avec") dakusa, berak dakiena bakarrik jakinaz.

b) Bigarren fokalizazio motaren eta hirugarrenaren (kanpo fokalizazioa) arteko diferentzia beste maila batekoa da. Bigarrenaren kasuan pertsonaia fokalizatuak aldi berean badakusa (bera ere fokalizatzailea da) eta hirugarrenaren kasuan berak ez dakusa, ikusia da. Kasu honetan desberdintasuna ez dago ikusmen horren sujetuan, ikusten denaren nolakotasunean baizik.

Banaketa honi esker Genette-ren arazoa erraz konpontzen da (1972: 208): lehenago aipatu adibidean *Passepartout* fokalizatzailea litzateke eta *Phileás Føgg* fokalizatua.

Fokalizatzailea bi modutakoa izan daitekeen legez (FE, FP) fokalizatua perzibigarria edo perzibigaitza izan daiteke. Horrela, objektu bat perzibigarria da baldin eta historiako beste pertsonaiaren batek perzibi badezake, alderantzizko kasuan, perzibigaitza litzateke. Zehazkiago esanez,

J'entends par cette distinction la différence entre ce qui peut être perçu, par la vue, la ouïe, l'odorat, le toucher, le goût, par un spectateur hypothétique, et ce qui ne peut pas l'être. C'est la distinction genettienne entre focalisation interne et focalisation externe, mais alors strictement réservée au focalisé. (Bal 1977: 120)

III.E.3. *Fokalizazio mailak.*

Narratzailea bi mailatakoa izan daitekeen bezala, lehenengo mailakoa edo extradiegetikoa, ala bigarren mailakoa edo intradiegetikoa, fokalizazioa ere maila desberdinetan koka daiteke. Arazo honi "fokalizazio maila" deritzo Bal-ek.

Suponemos, por lo tanto, un primer nivel de focalización (F1) en el que ésta es externa. El focalizador externo delega su función en uno interno, el focalizador del segundo nivel (F2). En principio son posibles más niveles. (...). La forma verbal "vio" la indica. Llamamos a estos marcadores de cambios de nivel "señales de acoplamiento" (...). Los verbos como "ver" y "oír", en suma, todos los verbos de percepción, pueden operar como señales de acoplamiento explícitas. (Bal 1985: 118)

Adibide gisara azter ditzagun perpaus hauek:

1) *Pello bakarrik zegoela ikusi nuen*

Fokalizazioari dagokionez= "Nik"= FP

Fokalizatua= Pello= perzibigarria

FP1 (Nik) (ep FP2 (Nik) - p)

FP= Pertsonaia fokalizatzailea (barru fokalizazioa)

ep=ez-perzibigarria, p=perzibigarria

"Nik", narratzaileak, denbora pasa eta gero gogoratzen dut Pello (objektu perzibigarria) ikusi nuela. Perpaus konposatua dugunez, fokalizazioa bikoitza da.

2) *Pello bakarrik zegoela ikusi zuen Koldok*

FE1 -(ep FP2 (Koldo) - p (Pello))

Fokalizatzaile ezezagun batek, edo behintzat testuan esplizitoki agertzen ez den batek Koldo fokalizatzen du, lehenengo maila batean Koldo fokalizatu perzibigarri bihurtzen delarik. Hau segituan fokalizatzaile bihurtuko da, eta historia barruko pertsonaia denez, FP izango da, Pello (fokalizatu perzibigarria) fokalizatzen duenari. Beraz, lehenengo maila batean Koldo objektu fokalizatu bat bada (FE batek fokalizatzen duena), gero maila intradiegetikoan Koldo fokalizatzaile bihurtzen da. Aldaketa honi Vitoux-ek (1982) "glissement" deritzo eta honako marratxo hauen bidez adierazten da:

FE1- p (Koldo) — (→ FP2 (Koldo)- p (Pello)) zerbaki desberdinek fokalizazio maila bakoitzaren berri ematen dute.

III.E.4. *Fokalizazio mailak / fokalizatu arteko erlazioak.*

Hurrengo pausua fokalizazio maila batek fokalizatu mota zehatz bat (somagarria/somagaitza) baldintzatzen duen ikustea izango da. Hauek dira Bal-en ondorioak:

1) Fokalizatu *somagaitz* bat fokaliza dezake:

- a - lehenengo mailako fokalizatzaile batek (FE)
 - b - Bigarren mailako fokalizatzaile-narratzaile batek, homodiegetikoa baldin bada (ametsak ere hemen sartzen dira).
 - d - Lehenengo mailako narrazio batean kokatutako bigarren mailako fokalizatzaile batek, homodiegetikoa bada eta fokalizatuaren parte bada ere.
- 2) Fokalizatu *somagarri* bat edozein mailatan fokaliza daiteke.

III.F. Genette / Bal: kritika desberdinak.
Fokalizatzailea instantzia narratiboa ote?

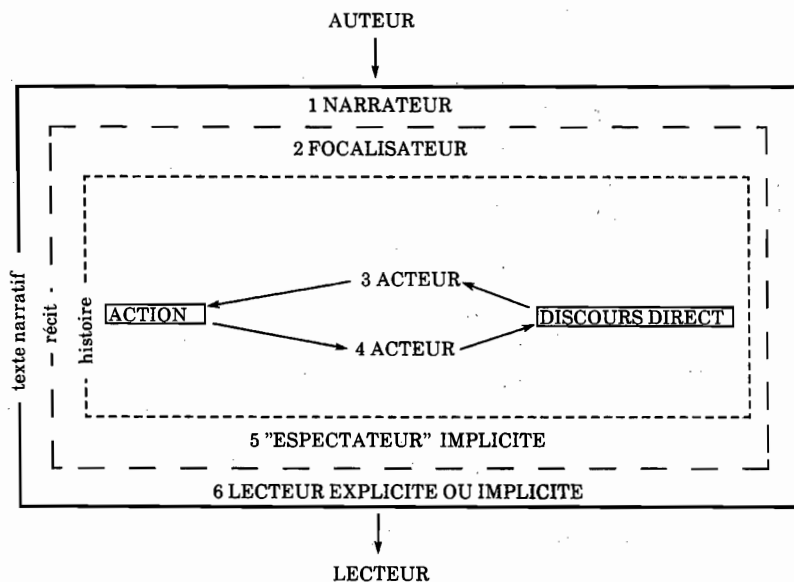
Bi kritikari hauen teoriaren azalpen honetan dagoeneko argi geratu da bataren eta bestearen artean desberdintasun ugari dagoela. Fokalizazioaren definiziotik hasita Genette-k informazio erregulazio gisara ulertzen duen bitartean, Bal-ek erizpide horri desegokia erizten dio, bi elementuen arteko erlazio gisara definitzen duelarik: fokalizatzaile/fokalizatu artekoa hain zuzen.

Gauzak horrela, bi planteiamendu hauen artean eztabaidarik espero bazitekeen ere, nolani ere kritika desberdinak onartuz hurbilpen batera eraman zezakeena, ez da horrelakorik gertatu eta Bal-en kritikei Genette-k 1983ko liburuan emandako erantzunek bi kritikarien arteko desberdintasun eta distantzia areagotu egin dute.

Bi kritikarien desberdintasun nabarmenena fokalizatzailea instantzia narratiboa den ala ez baieztatzean dago. Gonbara ditzagun bi autoreen ikuspuntuak:

À un moment décisif de l'histoire de la théorie du récit, on a découvert l'importance essentielle de ce délégué, l'autonomie de celui que l'auteur a délibérément investi de la fonction narrative dans le récit: le narrateur. À un autre moment, aussi décisif bien que plus récent, on a découvert la présence de celui à qui ce narrateur délègue à son tour une fonction intermédiaire entre lui-même et le personnage: le focalisateur (Bal 1977: 116)

Hortik abiatuz honako eskema hau proposatzen du:



La définition des types de focalisation a été critiquée et révisée par Mieke Bal à partir de ce qui m'apparaît comme une volonté abusive de constituer la focalisation en instance narrative. (...) Pour moi, il n'y a pas de personnage focalisant ou focalisé: focalisé ne peut s'appliquer qu'au récit lui-même, et focalisateur, s'il s'appliquait à quelqu'un, ce ne pourrait être qu'à celui qui focalise le récit, c'est-à-dire le narrateur ou, si l'on veut sortir des conventions de la fiction, l'auteur lui-même, qui délègue (ou non) au narrateur son pouvoir de focaliser, ou non. (Genette 1983: 48)

Desberdintasuna nabaria da, eta gure eritziz fokalizatzailea "instantzia narratibo" kontsideratzea gehiegizkoa da, ez bakarrik sortzen zaigun "instantzia oparotasunarengatik" (autore implizitua, narratzailea, narrataria, irakurle implizitua.... *fokalizatzailea/fokalizatua*), baizik eta instantzia bat izatekotan "ez linguistikoa" zatekeelako eta guztiz helgaitza. Bestalde, badirudi testu narratiboen mailaketa hirukoitza errespetatuz, hirugarren mailan (testu narratiboari dagokionean) gorpuzten dela aurreko guztian posibilitate multzo ugari bat beterik ez zena. Hau da, narratzaileak bakarrik duela Todorov-ek "diskurtsu" deiturikoa testu narratibo bilakatzeko aukera kontaketaren bidez.

Guztiarekin ere, badirudi Bal bera, eskuartean dugun azken artikulua arauera, instantzia narratibo ez kontsideratzearen aldeko agertzen dela, nahiko era harrigarrian ordurartean esandakoari kontrajarriz,

(...), I never give the concept of focalization an ontological status and I never assign to the focalizing subject an independent existence. (Bal 1981: 206)

Hori horrela bada, lehen kopia dugun koadroan fokalizatzailea, irakurle-implizitua, narratzailea eta hainbat instantzia narratiborekin batera aurkeztearen desegokitasuna salatu behar da.

Honez gain, badirudi bi kritikarien beste eztabaida puntu nagusia fokalizazio mailei dagokiena dela. Genette-ren eritziz (1983: 51) funtsean foku desplazamendu hutsak direnak fokalizazio maila gisara ulertzean gehiegikeriaz jokaten du Bal-ek. Fokalizazioa narratzaileari, edo eta pertsonari dagokiola onartuz, batetik bestera alda daiteke baina ezin daiteke bi lekuetan egon aldi berean.

Ondorio bezala, badirudi Genette-k Bal-en teoriari egotzitako kritikak jatorrizko kontzeptzio desberdinen eztabaidak baino gehiago, norberaren planteiamenduen defentsa direla. Zentzu honetan bitxi bezain esanguratsu deritzogu honako adierazpen honi:

Les défauts de la méthode de Mieke Bal me semblent heureusement corrigés, sur ce point et quelques autres, dans ce point et quelques autres, dans l'article de P. Vitoux. Mais on pense irrésistiblement à ce système de Ptolémée, qui finissait par exiger, pour fonctionner, de si coûteuses réparations qu'il devint plus expédient de s'en passer. *La question est maintenant, bien sûr, de savoir qui est ici Ptolémée-, et chacun se croit Copernic.* (Genette 1983: 51; azpimarra gurea da).

Dena dela, ondorengo kapitulueta ikusiko dugunez, azken azterlanetan "fede" edo "sinismen" kontuak gaudituz, dagoeneko Bal-en teoriari etekin handiagoak atara zaizkio.

IV. Boris Uspensky: Errusiar Semiotikatik eginikako hurbilpen desberdina.

Ondorengo laburpen honetan Moskuko Unibertsitate Nazionalako irakasle den Boris Uspensky irakasleak (Fokkema & Ibsch 1981: 57) 1973ko *A Poetics of Composition* liburuan (orijinala 1970ekoa da errusieraz) semiotika sovietaarren planteiamenduetatik proposatzen digun ikuspuntuaren (“ikuspuntu” diogu autore honek ez baitu inoiz “fokalizazio” hitza erabiltzen) azterketa berria azaldu nahiko genuke.

Bere liburuan oinohar batean esaten digunaren arauera (Uspensky 1973: 5) ikuspuntuarekiko azterketak Mijail Bakhtin-ekin hasten dira Soviet Batasunean, gerora N. V. Voloshinov, V. V. Vinogradov, eta G. A. Gukovsky-k jarraitu bazituzten ere. Ondoren ikusiko dugunez, batez ere Mijail Bakhtin-en ideiek islada handia edukiko dute azterkizun dugun liburu honetan.

Gure iritziz, narratologiaren eremu hertsitik kanpora proposamen sujerikorra egiten digu Uspensky-k eta “fokalizazioa” ren azterketak eskeintzen dituen ondorio eta tresnak gaindituz, “ikuspuntu” hitzaren jatorrizko adierazian kontutan hartzen ziren zenbait alderdi (ideologia, emotibitatea) bereganatzen ditu. Ondorengo puntu hauetan bere teoriaren laburpen bat eskeiniko dugu, gure lan honen azken kapituluan egingo dugun proposamenean barneratzen dugunean ulergarria gerta dadin.

Definizio berri bat. Abiapuntua.

Bere liburua literatura eta arte desberdinen artean ematen diren analogiak azpimarratuz hasten da. Zinemagintzan montaiaren arazoarekin, edo pinturan irudian aurkeztu beharreko elementuen perspektibarekin sortzaileari planteiatzen zaizkion posibilitate desberdinak ikuspuntuaren aukerari lotuta agertzen dira. Alabaina aipatu artelan horietan arazo honi buruzko larridura amankomuna bada ere, badirudi literaturaren kasuan ikuspuntuaren auziak pisu handiagoa duela.

Literaturan idazleak historia horren aurrean har ditzakeen jarrera desberdinen konbinaziotik testu artistiko bat sortzen du, “egitura” zehatz bat duen testua, alegia eta zentzu honetan, ikuspuntuaren azterketa testu hori antolatua dagoen moduaren berri jakiteko (bere “egitura” ren berri jakiteko) tresna baliagarriena zaigula esan behar.

It is assumed that the structure of the artistic text may be described by investigating various points of view (different authorial positions from which the narration or description is conducted) and by investigating the relations between these points of view (their concurrence and nonconcurrence and the possible shifts from one point of view to another, which in turn are connected with the study of the function of the different points of view in the text). (Uspensky 1973: 5)

“Ikuspuntuak” testu narratiboen idazketa prozesuan ukaezinezko pisua duela baieztatu ondoren, arazo hau alderdi desberdinetatik azter daitekeela esango du Uspensky-k,

(...) several approaches are possible: we may consider point of view as an ideological and evaluative position; we may consider it as a spatial and temporal position of the one who produces the description of the events (that is the narrator, whose position is fixed along spatial and temporal coordinates); we may

study it with respect to perceptual characteristics; or we may study it in a purely linguistic sense (...); and so forth (...). For our purpose, these planes will be designated as the plane of *ideology*, the plane of *phraseology*, the *spatial and temporal* plane, and the *psychological* plane. (1973: 6) [azpimarra geurea da]

Beraz, lau alderdi desberdin horietatik ikertuko du ikuspuntua (hots, narratzaileak kontatzen duen historiarekiko hartzen duen posizioa). Pasa gaitezen bakoitzaren berezitasunak azaltzera.

IV.1. *Ikuspuntua maila ideologikoan.*

Kasu honetan kritikariaren zeregina autoreak nobelan aurkezten digun mundu narratibo hori ideologikoki noren ikuspuntutik ebaluatzen eta perzibitzen duen finkatzea litzateke.

Kasurik sinpleena ideologia oso konkretu eta bakar baten arauera taxututako testu-narratiboa dugu. Kasu hauetan, autorearen ikuspuntua denean ideologia mailan nagusia, ideologia desberdinekoa gerta litekeen fabulako beste pertsonaia bat, aipatu ideologia nagusi horren menpeko bilakatzen da.

Beste zenbait kasutan, autoreak bere jarrera ideologikoa behin eta berriro alda dezake, ikuspuntu ideologiko anitzeko testua sortuz.

Baina ikuspuntu ideologiko desberdinak ideologia nagusi baten menpean agertzen ez badira, baizik eta denak elkarrekiko askatasun osoz aurkezten badira *testu polifoniko* baten aurrean egongo ginateke.

Mijail Bakhtin-en "polifonia" kontzeptuaren arauera nobela estilo, hizkera eta ahots aniztuneko osotasuna da. Nobelaren baitan gizarte hizkera desberdinak (dialektu historiko-geografiko desberdinak, belaunali edo talde diferenteen hizkuntzak, agintarien mintzaira,...) agertzen dira. Nolanahi ere, gizarte ezberdintasunaren islada den estilo aberastasun horren atzean, funtsean errealitateari buruzko sinesmen eta ikuskera desberdinak daude, guztiak garai bateko "kontzientzia dialektikoa" isladatzen duelarik (Villanueva 1989: 21). Polifonia hori, beraz, ikuspuntu ideologiko desberdinen gauzatze testuala genuke. Bakhtin-en beraren hitzetan:

All languages of heteroglossia, whatever the principle underlying them and making each unique, are specific points of view on the world, forms for conceptualizing the world in words, specific world views, each characterized by its own objects, meanings, values. As such they all may be juxtaposed to one another, mutually supplement one another, contradict one another and be inter-related dialogically. [...] They are all able to enter into the unitary plane of the novel, which can unite in itself parodic stylizations of generic languages, various forms of stylizations and illustrations of professional and period-bound languages, the languages of particular generations, of social dialects and others (as occurs, for example, in the English comic novel). (apud Reyes 1984: 128).

Ikuspuntuaren azterketari dagokionez, polifonia hori ondorengo puntu hauen arauera definitzen du Uspensky-k:

a- Polifonia ematen da literatur testu baten barruan ikuspuntu ideologiko desberdinak agertzen direnean.

b- Narrazio polifonikoan ager daitezkeen ikuspuntu desberdinek fabulan parte hartzen duten pertsonaienak izan behar dute. Beste hitzetan esateko, testu barruan ez du azaldu behar pertsonaiez kanpoko posizio ideologiko abstrakturik:

d- Polifonia aztertzerakoan maila ideologikoan azaltzen diren ikuspuntu desberdinak, hau da, mundu ikuskera desberdinak bakarrik hartzen ditugu kontutan.

Dena dela, Uspensky-k berak onartuko duenez, testuaren azterketa formalari ekiten zaionean ikuspuntu ideologikoa suertatzen da alderdirik helgaitzena. Honela, ikuspuntu ideologikoa gehienetan ezaugarri estilistiko desberdinetan isladatzen bada ere, hau ez da nahitaezkoa.

IV.2. *Ikuspuntua idazkera mailan.*

Ikuspuntu desberdintasuna ideologia mailan ezezik idazkera mailan (Uspensky-k "phraseological plane" deiturikoa) ere nabarmen daiteke. Zentzu honetan bai pertsonaia desberdinei ematen dizkien izenak, bai kontaketa modu desberdinetan (tradicionalki "estilo zuzena", "zehir estiloa" edo "zehir estilo askea" gisara definituak) narratzaileak pertsonaia bakoitzaren hizkerari dagozkion ezaugarriak nabarmentzeko dituen aukerak ugariak izango dira. Testu baten idazkeraren azterketari ekiten diogunean honako bi alderdi hauek hartu behar ditugu kontutan:

- a) Testu barruan hitzek duten kokapena
- b) Izendaketa ikuspuntu arazo bezala

a) Hurbilpen funtzional batetik perpaus batean informazio zaharra eta berria bereiz daitezke. Pragako Eskolaren terminologia erabiliz informazio zaharrari *tema* deritzo, eta berriari *rhema*. Biak esanguratsuak izango dira perpausuan isladatzen zaigun ikuspuntua norena (narratzailearena, pertsonaia batena, irakurlearena,...) den zehazterakoan.

Hitzek perpausuan duten lekua aztertuz bakarrik erabaki daiteke zein den informazio zaharra edo berria. Euskararen kasuan *galdegaia/mintzagaitza* bikotearen bidez adierazten den oposizio horretan, bakoitzari kokagune bat dagokio perpausuan (nahiz eta batzutan ahoskera izan perpausuko "galdegaia" zein den finkatzen duena). Adibide bat aipatzekotan pentsa dezagun Txanogorritxuren ipuinean amona bere gelan dagoela iloba noiz etorriko zain. Bapatean danbateko handiak jo ondoren otsoa etxean sartzen denean, narratzaileak esan zezakeen:

- (i) Eta azkenean...otsoa etxera sartu zen
- (ii) Eta azkenean...etxera otsoa sartu zen

Galdegaiari begiraturaz, lehenengo perpausuan adierazgarriena otsoa "etxera" eta ez beste inora sartu zela da. Bigarren kasuan aldiz, nabarmentzen zaiguna honako hau da: "otsoa" izan zela etxera sartu zena, eta ez Txanogorritxu adibidez. Uspensky-ri jarraituz lehenengo perpausuan "autorearen" edo "kanpoko behatzaile" baten ikuspuntua da nabarmentzen dena: honek otsoaren berri edukiko luke eta ekintza horretan adierazgarriena etxean sartu izana litzateke berarentzat. Alabaina bigarren perpausa "amonaren" ikuspuntutik antolatua legoke honek ez bait daki etxera sartuko zaiona "otsoa" denik, eta zentzu honetan hori bait da berarentzat informaziorik garrantzitsuenak.

b) Izendaketa ikuspuntu arazo bezala.

Pertsona, gauza edo lekuren bat modu batera ala bestera izendatzeak funtzio estilistiko bat eduki dezake, nolani ere elementu horrekiko dugun jarreraren adierazle izan daitekeena. Adibide gisara Uspensky-k 1815 inguru Parisko prentsak Napoleon izendatzeko erabiltzen zituen izen desberdinak aipatzen ditu. Hasiera batean “usurpatzaile” edo “kanibal” izendatzen zutena, bere boterea edo agintea handitu ahala “Bonaparte”, “Napoleon” edo “Maiestate Inperiala” deituko dute.

Adibide gertuago bat aipatzekotan argi dago gaur egun Sadam Husein irakiar agintariari buruz honako bi perpaus hauek entzungo bagenitu:

- (i) Atzo goizean irakiar bahitzaileak arma kimikoak erabiliko zituela iragarri zuen
- (ii) Atzo goizean irakiar agintari txit gorenak arma kimikoak erabiliko zituela iragarri zuen,

lehenengoa gertuago egongo litzatekeela Bush-en ikuspuntutik bigarrena baino.

Idazkerari dagokionez esanguratsuak dira orobat nahiz eguneroko elkarrizketetan, nahiz literaturan erabiltzen dugun zenbait espresio adierazkor. Adibide bat aipatzekotan diminitiboen erabilera esanguratsua iruditzen zaigu: haur bati “etorri amatxorekin” esaten diogunean argi dago bere ikuspuntutik hitzegiten dugula hurbiltasuna bilatu nahian. Halaber zenbait nobelatan pertsonaia bera izendatzeko erabiltzen diren izen derberdinei buruz: esate baterako, *Haur besoetakoa* nobelan zehar protagonista izendatzeko narratzaileak “gizona” edo “aita besoetakoa” erabiltzen diuenean argi dago lehenengo kasuan bere ikuspuntutik, kanpotik dakusagunon ikuspuntutik alegia, ari dela, bigarrenean aldiz “Theresa”ren ikuspunturik ari delarik.

Idazkera maila honi dagokion azken puntu bezala narratzailearen diskurtsuaren eta pertsonaiaren diskurtsuaren artean egon daitezkeen erlazioetan (Genette-k “distantzia” deituriko puntuan “discours narrativisé”, “discours transposé” eta “discours rapporté” banaketa hirukoitzaren bidez azaltzen duena) idazkera edo espresio desberdinek adieraz dezaketen ikuspuntu aldaketa aztertzen du Uspensky-k.

Uspensky-rentzat pertsonaiaren diskurtsuaren agerpenak (bere ezaugarri estilistiko guztiekin) narratzailearekiko ikuspuntu aldaketa adierazten du, pertsonaiaren ikuspuntua azpimarratuz.

Change in the authorial point of view becomes evident in the intrusion within the authorial text of elements of someone else's speech — that is, elements of speech characteristic of one or another character. The inclusion of elements of someone else's speech is a basic device of expressing changes of point of view on the level of phraseology. (Uspensky 1973: 32)

Orduan, estilo zuzena erabiliz pertsonaia baten hizkera berezia errespetatzen denean (kanpotarra delako, ezjakina delako,...) narratzaileak kanpo ikuspuntu bat hartzen duenaren adierazle da. Aitzitik narratzailearen eta pertsonaiaren diskurtsuen arteko banaketarik ematen ez den heinean distantzia gutxituz doa eta barru ikuspuntua gailentzen.

The less differentiation there is between the phraseology of the described (the character) and the describing (author or narrator), the closer are their phraseological points of view. The two opposite poles are: the faithful representation of

the specific of the character's speech (the case of maximum differentiation), and the narrated monologue (the case of minimal differentiation). (Uspensky 1973: 52)

IV.3. *Ikuspuntua espazio-denbora mailan.*

Narratzaileak pertsonaiaren mugimenduak oso gertutik jarrai ditzake, edo oso urrutitik. Gertutik segitzen baditu pertsonaiak igarotzen dituen espazioen berri eman behar du, aldiz, urrutitik segitzen edo ikusten badu narratzaileak pertsonaiaren ikuspuntua segitzen ez duela esango dugu, bere ikuspuntua (narratzailearena) jarraituz.

Denborari dagokionez adierazgarria da aditzaren aspektua aztertzea. Orainaldiak (Sinkronia) pertsonaiaren ikuspuntuarekiko gertutasuna azpimarratzen duen bitartean, lehenaldiak narratzailearen ikuspuntua nabarmentzen du.

Beraz espazio-denborazko gertutasuna pertsonaiaren ikuspuntuaren adierazle dela esan badaiteke, urruntasunak narratzailearen ikuspuntua isladatzen du.

IV.4. *Ikuspuntua maila psikologikoan.*

Uspensky-ren iritziz bi aukera dauzka narratzaileak: norbaiten kontzientziatik abiatuz subjektiboki taxutzea bere kontaketa, edo kanpotik ahal duen objektiboan deskribatzea ekintza eta gertakizun desberdinak.

In those cases where the authorial point of view relies on an individual consciousness (or perception) we will speak about the psychological point of view. (1973: 81).

Beraz, bi kontaketa modu daude: bata *subjektiboa*, autoreak pertsonaia baten kontzientziatik abiatuz narratzen duenean (sinkronikoki); bestea *objektiboa*: narratzaileak bere ikuspuntutik kontaktatzen digunean historia (atzera begira). Beste hitzetan esateko *barru* ikuspuntua eta *kanpo* ikuspuntua (cf. Bal).

Ikuspuntu objektiboari dagokionez, bi motakoa izan daiteke:

a) Zeharo objektiboa, "zerrenda gisara" aurkeztu dira gertakizunak.

b) Obserbatzaile baten eritzien bidez emandakoa: "zirudien", "itxuraz" eta horrelako adierazpenen bidez. Kasu honetan ikuslearen ikuspuntua finkoa ala aldagarria izan daiteke.

Ikuspuntu subjektiboa, aldiz, beste bi mota hauetakoa izan daiteke:

a) Pertsonaia baten ikuspuntura mugatzen dena

b) Autore orojakile baten ikuspunturaren bidez gauzatzen dena. Kasu honetan "konturatu zen", "sentitu zuen", "pentsatu zuen",... bezalako aditzak ugariak dira.

Bestalde, barru ikuspuntu batetik kanpo ikuspuntu baterako aldaketa Uspensky-k "words of estrangement" deitzen dituenen bidez ematen da; "...pentsatzen zuela zirudien", "Pellok nahiko zuela zirudien,...", hauei esker ordurartean barrutik, subjektiboki deskribatu izan den pertsonaia bapatean kanpotik dakusagu. Dena dela, badi-rudi gehienetan aldaketa hauen helburua Uspensky-k "Framing" deiturikoa (guk itxitura deituko duguna) dela.

Aipagarriak dira kapitulu hasiera nahiz bukaeretan kanpo ikuspegi zabal batetik (“bird’s eye”, edo “txoriaren begia” delakoa) barru ikuspuntu bateranzko aldaketak, nolanaohiere kontakizun denarekiko “itxitura” funtzioa, egituraketa funtzioa betetzen dutenak.

Uspensky-ren ustez aipatu ditugun ikuspuntu mota desberdin guztiak *kanpo/barru* dikotomia horretara murriz daitezke, ezen funtsean narratzaileak narratzen digun mundu horrekiko bi jarrera erakuts ditzake: hurbiltasun batetik aurkeztu ala ahal duen guztia urrutiratuz alde batera gelditu. Horrela estilo zuzenaren erabilera, pertsonaiarekiko espazio urruntasuna, edo denborari dagokionez lehenaldiaren erabilera kanpo ikuspuntu baten adierazle direla esan behar.

IV.5. *Ikuspuntu desberdinen arteko erlazioak. Ironia.*

Kritikari sobietarrak azken puntu honetan ikuspuntu mota desberdinen artean egon daitezkeen erlazioak aztertzen ditu. Horrela, narratzaile batek fabulako pertsonaia baten ikuspuntutik antolatzen duenean bere kontakizuna, maila desberdinetako ikuspuntuak bat etor daitezke: psikologiari dagokionez kontaketa subjettiboa izan daiteke pertsonaiaren “barru bizitza” isladatuz, espazio-denborari buruz aldibereotasuna errespetatze deza, adierazpideari dagokionez pertsonaiaren espresatze modua errespetatze deza, ... eta azkenik (baina ez ordenu honetan) ideologikoki pertsonaiarekin duen adostasuna ager deza.

Baina horiek baino interesgarriagoak dira ikuspuntu desberdinak bat ez datozen narrazioak. Hauen artean Ideologia eta beste mailako ikuspuntuen ez adostasuna nabarmen deza. Narratzaileak pertsonaia baten espresakera errespetatzen du baina *ironia* asmo batez, pertsonaia horren ideologiarekin ados ez dagoela adieraziz.

Gauza bera esan daiteke ideologia/psikologia oposaketari buruz. Zenbait pertsonaiaren deskribapen subjettiboa egin deza ez hurbiltasun ideologikoa azpimarratzeko baizik bere distantzia azpimarratzeko (honen adibide gisara Uspensky-k Dostoyevski-ren *Karamazov anaiak* nobelan Fyodor Pavlovich Karamazov pertsonaiaren deskribapenak aipatzen ditu).

V. Ondorioak. Gure proposamena.

V.1. “Fokalizazioa” edo “ikuspuntua”. Azterketa formalen ondorioak.

Lantxo honetan azaltzen saiatu garenez, fokalizazioa edo hasiera batean “ikuspuntua” deiturikoaren inguruan zeresan ugari sortu da.

Henry Jamesen artikuluetatik hasita Mieke Bal kritikari holandarraren lanetara urte askoren epeaz gain, arazo honi buruzko teoria desberdintasuna azaldu nahi izan dugu. Hasiera batean narratzaileari lotuta agertzen zaigun teknika hau, gerora estrukturalismoaren barnean testu narratiboetan bereiz daitezkeen edukia (“historia” edo “fabula” deiturikoa) pertzeptzio gune batetik aurkezteko moduari egotziko zaio.

Baina, gure eritziz, aipatu hurbilpenen aberastasun horrek ez du ondorio joririk ezagutu. Izan ere, jadanik Sarreran adierazten genuen bezala, “ikuspuntua” ren arazoa ikusmenari edo hobeki esanda ikusmen pertzeptzioari lotuegia egon bait da.

Lotura horren zergatia kontzeptu honetara hurbiltzerakoan jarraitu izan diren paradigmen berezitasunean datza: estrukturalismoak, eta zehazkiago narratologiak des-

kripzio sistima egoki bat eskeini arren, ez digute arazo honi buruzko inongo interpretapenik ematen.

W. C. Booth-ekin ados gaude bere liburuaren bigarren argitalpenean (ikus Genette 1983: 104) Genette-ren *Discours du récit*-i eginikako kritikekin. Kritikari amerikarraren ustez, Genette-ren 1972ko liburuak, eta zehazki aipatu kapituluak narrazio proustiarraren nolakotasuna ongi esplikatzen badu ere, ez du bertan darabiltzan tekniken funtzioa zein den esaten, eta ondorioz, deskribapen hutsean geratzen da.

Azterketa deskriptibo hauen muga Bal-ek berak (1985: 17) bere liburuari egingdako sarreran azaltzen digu:

La Teoría que se presenta aquí es un instrumento para hacer descripciones y, como tal, inevitable, pero sólo indirectamente conduce a la interpretación.

Baina azterketa hauen murrizpen deskribatzailea literatur testu beraren berezko-tasunaz ulertzen dutenetik dator. Bal-en aipu horretan literatur lanaren adierazkortasunari bide bat irekitzen bazitzaion, ez da horrelakorik gertatu errusiar formalisten abiapuntuen jarraitzaile izan diren estrukturalista frantsesen esparruan (noski, hemendik kanpo legoke Roland Barthes-en traiektoria, egun "post-estrukturalismoaren" ildoan sartzen dutena).

Jakina da literatur testuaren berezko-tasuna literaturtasunean zekusatela errusiarrek. Hau da, testua egituratzen duten baliabide literarioetan, edo beste hitzetan esateko literatur testuek duten berezko taxuera horretan. Hortxe egongo da narratologiaren baitan egingo diren azterketen esparrua: betiere azterketa testubarneko bat eginik historia bat testu eta testu narraitibo bilakatzen duten baliabide edo mekanismoen azalpena. Azalpen horren ondorioz, testuaren laborazio hori nola eman den agertuko genuke. Honekin lotuta, Genette-k (1983: 94) narratologiaren mugak testu barruan zeintzu diren argi eta garbi utziko du:

(...) à mon sens, la narratologie n'a pas à aller au-delà de l'instance narrative, et les instances de l'implied author et de l'implied reader se situent clairement dans cet au-delà. Mais si cette question n'est pas pour moi du ressort de la narratologie (...), elle est évidemment du ressort plus vaste de la poétique, et peut-être convient-il de l'envisager pour finir, sur cette frontière où nous voici parvenus.

Horrela, muga horretan mugitu izan diren fokalizazioaren azterkek fokalizazio mota desberdinak eskeini ondoren, ez digute inongo adierazpiderik eman baliapide horiek duten adierazkortasunaren edo eta irakurlearengan eduki dezaketan eraginean.

Adierazkortasunaz edo irakurketaz hitzegitea literatur semiotikaren esparruan testu literarioetan bereizten diren hiru alderdietatik bi aipatzea da: maila semantikoa eta maila pragmatikoa, alegia.

Pragmatikari dagokionez, esan beharra dago azken maila honetan ikuspuntuaren arazoa zenbait eredutan ikutu izan bada ere (Todorov-ek maila "verbal" a zeritzonengan adibidez) ez dela azterketa inmanente hori gainditu, eta ikuspuntu desberdinen deskribatzea mugatu izan direla.

Baina literatura zerbait bada komunikazio egite bat da: igorle batek (idazleak) mezu (literaturtestu) bat igortzen dio hartzaile bati (irakurlea). Azken honi dagokio

irakurketaren bidez, testuak eskeintzen dion adierazi potentzial hori, "zentzu" hori gauzatzea. Wolfgang Iser-ek esan bezala, testuak duen adierazteko ahalmen hori irakurleak zentzu bat ematen dioenean gorpuztu egiten da, testua literatur-lan ("obra" Iser-en terminologian) bilakaturik.

Irakurlearen garrantziaranzko bira hau 60ko hamarkadan Konstanzako Unibertsitatearen inguruan sorturiko Harreraren Estetikaren baitan eman da batipat. "Liburuak irakurtzeko makina bat da" (Sartre) edo eta "irakurtzen diren liburuak bakarrik existitzen dira" (M. Blanchot) bezalako baieztapenak hurbilpen berri horri lotuta ikus ditzakegu.

Gure gaira itzuliz, aipagarria da Harreraren Estetikan ikuspuntuari buruz esandakoa; maila honetan, Wolfgang Iser-en *El acto de leer*-i buruz bi hitz esan nahiko genituzke.

Iser-ek dioenez, narratzaileak zenbait testu-estrategia erabiltzen ditu bere irakurle gertuenarengan, hots, irakurle implizitoarengan, efektu edo eragin jakin batzu lortzeko. Estrategia hauen artean ikuspuntua aipatzen du. Baina ikuspuntua Iser-entzat ez da noski narratologoentzat bezala pertzeptzio modu batera mugatzen. Ikuspuntua narratzaile/narratarioaren arteko paktuaren adierazle da. Zentzu honetan, gehiago dagokio aipatu bi instantzia narratiboen erlazioaren nolakotasunari beste edozeri baino.

Dena dela, geure eritziz Iser-en definizio (ez esplizitoezia, bide batez) horretan ikuspuntua gauza orokorragoa dela dakusagu, eta testuaren antolakuntza osoari dagokionez, ez zaio gehiegi lotzen eskuartean dugun fokalizazio kontzeptuari.

V.2. Pertzeptzio kontzeptutik abiatuz fokalizazioaren azterketa berri baterantz.

a) Pertzeptzioaren nolakotasunaz:

Orainartean kritika inmanente batetik fokalizazioari buruz egindako azterketak deskriptiboegiak zirela defendatu badugu hurbilpen berri baten beharra frogatzeko izan da.

Horretarako, fokalizazioaren kontzeptuari helduko diogu berriro. Esan bezala, fokalizazioak zerbait perzibitzen dugunean hartzen dugun kokagunetik abiatuz perzibitzen dugun horren (objetua) eta perzibitzen duen sujetuaren arteko erlazioa adierazten du. Beraz, kasu honetan pertzeptzio egite guztietan bezala bi alderdi hartu behar ditugu kontutan:

1—Kanpoan dagoen objetuaren nolakotasuna, zein distantziatar dagoen, argia,... etab.

2—pertzeptzio ekintza horretan sujetuak duen eragina (bere mundu ikuskera, munduari buruzko ezaguerak, aurreko esperientziak,...)

Bi alderdi horietan bakoitzak duen eragin edo pisua neurtuz gero, argi dago garrantzi gehiago duela sujetuak, perzibitzen den objektuak baino. Hori dela eta, ezaguera zientzietan egin diren azken ikerketek zerbait ikusten dugunean kanpoko objektuaren ikusmenak sortzen dizkigun estimuluak %20-koak badira, sujetuaren sineskeren, ezagueren,... etab-en eragina %80-koa dela frogatu dute (ik. Varela 1990). Dena dela, aurrera jarraitu baino lehen, gogora dezagun Mieke Bal-ek fokalizazioaz

ematen duen definizioan (1985: 108) pertzeptzioaren alderdi bikoitz horren berri ematen duela, fokalizatzaileak eduki dezakeen pisua aipatuz. Baina gero bere teoriaren garapenean fokalizatzaile mota desberdinak bereizten dituen arren, ez du nabarmentzen eduki dezakeen pisu hori. Beraz, Bal-en teoria badugu orainartean egin den osoena, praktikara pasatzerakoan ez dira aipatu alderdiak (gure ustez interesgarriak direnak) kontutan hartuak izan.

Ondorioz, esan dezagun fokalizazioaren azterketa osotuago batek fokalizazio egite horren alderdi emotiboa, "kognitiboa", ideologikoa,... aztertu beharko lituzkeela.

b) Bestalde, literatur testu oren alderdi pragmatikora itzuliz, argi dago fokalizazioak eragin zuzena duela irakurleak "historia" jasoko duen moduan. Fokalizazioaren bidez historia mailako gertakizun eta edukiak "modu" batetan aurkezten zaizkio irakurleari, "kontzientzia pertzeptibo" batetik iragazita, alegia.

Alderdi pragmatiko hori nolabait neurtzeko interesgarria izango litzateke fokalizazioaren bidez idazleak irakurleari igortzen dizkion edukien nolakotasuna aztertzea. Honi dagokionez, Bal-ek iragarri duen bezala (1985: 120), fokalizazioa "suspensea" lortzeko baliabide interesgarria da:

(...) la imagen que se presenta al lector se halla manipulada. La imagen la da el focalizador. En principio coincidirá con la que el focalizador mismo tenga: al fin y al cabo se ha comparado con una cámara. Pero la imagen del focalizador puede ser incompleta. Este es el caso cuando los personajes "saben" más que el focalizador(...). El lector puede, por consiguiente, recibir una imagen tanto completa como incompleta, o más o menos completa que la que los personajes tienen de sí mismos. El focalizador es el que lo ha de determinar.

Guzti hori kontutan harturik, fokalizazioa ekintza semiotikoa dela baieztatzen dugu. Kontzeptu edo teknika honekiko hurbilpen osoago batek pertzeptzioari dagozkion xehetasunak hartu behar ditu kontutan. Pertzeptzio mota desberdin horietan alderdi emotiboak, ideologikoak,... duten pisua aztertu behar du, (hau da, pertzeptzio moduen adierazkortasunaz zerbait esan behar du) fokalizazio mota desberdinen hautaketak irakurlearengan eduki dezakeen eragina neurtzen saiatu behar du. Esan beharrik ez dago fokalizazioaren azterketa intratextualaz ari garela, hau da, testuak eskeintzen dizkigun fokalizazio mota desberdinen interpretapenetik abiatuz egiten denaz.

V.3. Narratologiatik semiotikara eredu osotuago bat bilatuz.

Gorago aipatu helburu horiek betetzeko, lan honetan zehar ikusitako metodologia desberdinetatik interesgarrienak hauek direla esango genuke:

a) *Narratologia*: ordurarteko nahasketak salatuz arazoarekiko hurbilpen sistemati-koago bat eskeintzen duelako, eta fokalizazioaren alderdi "pertzeptiboa" azaldu due-lako.

b) *Semiotika errusiarra*: Boris Uspensky-ren hurbilpen berria "ikuspuntua"ren alderdi ideologikoa, psikologikoa,... kontutan hartzen saiatu delako.

Ondorioz, orain proposatzen dugun eredu osotu honek bietatik hartuko ditu puntu desberdinak. Nolanahi ere, hurbilpen honekin Shlomith Rimmon-ek (1988) proposaturiko bideari heldu nahiko genioke.

V.4. *Fokalizazioaren azterketarako proposamena:*

V.4.1. “Fokalizazioa” ala “ikuspuntua”?

Gure ustez “fokalizazio” hitza egokiagoa da, batez ere bere adiera teknikoagatik eta hitz eratorriak sortzeko ematen duen aukeragatik (fokalizatzailea, fokalizatua,... esan daitezke baina “ikuspuntua...” ez). Honez gain, hitz honek ez du “ikuspuntua” hitzak historian zehar eduki duen adiera multzoa ezagutu, eta gure helbururako “zehatzagoa” dela deritzogu. Beraz, bat gatoz Genette-k (1972) eta Bal-ek (1977) hitz hau aukeratzean emandako arrazoiekin.

V.4.2. *Fokalizazioaren definizioa:*

Fokalizazioak erlazio bat adierazten du: aurkezten diren elementuen eta hauek somatzen dituen sujetuaren artekoa. Beraz, fokalizazioaren funtsa ikusmenaren eta ikusten denaren arteko erlazioa litzateke.

Lehenengo eta behin, perzibituak diren elementuen aukera bat isladatzen du, bigarren maila batean, pertzeptzio ekintza horren ondorioz elementu horien aurkezpena testuan.

Beraz, honi dagokionez, Mieke Bal-en planteiamendua hobesten dugu. Gure ustez Gérard Genette-k erabilitako erizpidea, hau da, “jakituriaren erizpidea” nahiko desagoki eta nahasgarria da. Kritikari frantsesak berak azken liburuan onartzen zuen bezala, narratzailearengan ez da “informazio murrizpenik” ematen, izan ere, berak “dena bait daki”. Hori horrela izanik, eta batez ere bere zero fokalizazioa /kanpo fokalizazioa esplikatzeko jakituriaren erizpideak erakusten dituen desagokitasunengatik, Bal-en planteiamenduak jarraitzea erabaki dugu.

Bestalde, fokalizazioak erlazio bat adierazten badu ere, ez da egite linguistikoa bat. Bere eragina historia (=fabula) mailara hedatzen delarik bertako gertakizunak “pertzeptzio gune” batetik iragaziz.

Baina narratzaileari bakarrik dagokio aurkezpen horren esplizitazio linguistikoa, ez fokalizatzaileari. Horrekin batera, fokalizazioa adierazkorra den heinean ekintza semiotikoa dela esango dugu (ikusmen edo pertzeptzio erlazio horrek kontzeptzio bat igortzen digulako. Hau da, “ikuste” hutsa baino gehiago “kontsideratu” delako).

V.4.3. *Fokalizazioa versus narrazioa.*

Genette-z geroztik funtsezkoa bilakatu den banaketa honetan “ikusten” duenaren eta “ikusitako hori kontaktzen duenaren” arteko desberdintasuna baieztatzen dugu. Beste norbaitek dakusana edo ikusitakoa konta dezakegun moduan, narratzaileak eta fokalizatzaileak ez dute zertan bat etorri behar nobelan.

Honen adibide bat aipatzearen, gogora dezagun B. Atxagaren “Post Tenebras spero lucem” ipuina. Bertan narratzaile heterodiegetiko-extradiegetiko batek (3. pertsonan) maistra batek Obaba herrian dituen pasadizo desberdinak kontaktzen dizkigu.

Gehienetan aipatu narratzaile extradiegetiko honek maistraren pentsamenduak,... etab. fokalizatzen ditu narratzaile orojakileen antzera. Baina zenbait kasutan maistraren barru bizitza hori azaltzeko pertsonaia honetan kokaturiko fokoa hartzen du abiapuntutzat, kasu hauetan maistra bilakatuz fokalizatzaile.

Alabaina, fokalizatzaile/narratzaile arteko desberdintasun hori lehenengo pertsonan idatziriko narrazioetan ere posible da. Narrazio hauetan protagonista-kontalariak (n. homodiegetikoa) atzera begiratzen du bere gaztaroko edo haurtzaroko edo eta beste edozein momentutako gertaerak oroituz. *Obabakoak*-era itzuliz, gogora dezagun “Esteban Werfell” ipuina. Ipuin honetan, protagonista txikitari Obaba-n bizituko mementuak oroitzen hasten da, Hamburgora eginikako bidaia kaiera desberdinetan idatziz. “Memorandum” honetan honela gogoratzen du Werfell Jaunak Obaban lehenengo aldiz Elizara sartu zenean sentitutako inpresioa:

Garai hartan irakurtzen nituen liburu ilustratuen eraginez edo, barrendik hustutako mendi baten irudia etorri zitzaidan burura. Ni nengoen hutsune hartan, ordea, ez zegoen ainerik. Hala iruditzen zitzaidan behinik behin: ezin nuela arnasik hartu, ito egingo nintzela aldareko kandela hartaraino iritsi baino lehen. (Atxaga 1988: 85)

Argi dago narratzailea “Werfell Jauna” dugula kultura handiko gizona, bere “escritorearen aurrean” eseririk letra dotorez idazten diharduena. Latinezko perpausak eta gorago aipatu paragrafoan “liburu ilustratu” espresioa Werfell helduari dagozkion bitartean eskenaren pertzeptzioa, fokalizazioa, Obaban bizi izan zen Werfell gazteari dagokio, momentuan ikusmen hark sortutako inpresioa zehazki transkribatzen zai-gularik. Aurrekoaren adibide ugari aurki ditzakegu “Hamaika hitz Villamedianako herriaren ohoretan, eta bat gehiago” ipuinean ere, non lehenengo pertsonan (narratzaile homodiegetikoa) Palentziako herri txiki horretan bizituko esperientziak “Hamaika hitz eta bat gehiagotan” kontatzen dizkigun narratzaileak. Narratzailea egonaldi horretatik itzultako pertsonaia badugu, fokalizatzailea Villamedianan kokaturiko pertsonaia dugu etengabe.

Guzti honen ondorioak laburtuz:

1—Fokalizazioa eta narrazioa bi ekintza desberdin dira

2—“3. pertsonako kontzientzia-gunea” deituriko narrazioetan narratzailea 3. pertsonari dagokiona da, fokalizatzailea aldiz “kontzientzia-guneari” dagokiona da.

3—Fokalizazioa eta narrazioa bereizten dira atzera-begira eginikako 1. pertsonako kontaketen ere.

4—Fokalizazioari dagokionez, “2” eta “3” artean ez dago desberdintasunik (biant diegesi mailako pertsonaia batean bait dago kokaturik fokoa). Desberdintasun bakarra narratzailearena da.

V.4.4. *Fokalizatzailea / fokalizatua.*

Bal-en bereizketari egokia deritzogu. Ez bakarrik Genette-ren banaketa hirukoitziari argitasunik eskeintzen diolako, baizik eta pertzeptzio egite orotan bereiz daitezkeen bi muturrak bereizgarri egiten dituelako.

Fokalizatzaileari dagokionez: historia barruko pertsonaia izan daiteke, ala historia kanpoko. Fokalizatua, aldiz, “perzibigarria” ala “ez-perzibigarria” izan daiteke (ikus Bal).

V.4.5. Fokalizazio mota desberdinak:

V.4.5.A. Historiari buruzko kokagunea kontutan harturik:

Kanpo fokalizazioa: Fokalizatzailea historiatic kanpo kokaturik dagoenean (cf. Bal 1985, Stanzel 1988, Rimmon 1988).

Barru fokalizazioa: Fokoa diegesi mailako pertsonaia batean kokatua dagoenean.

Delako testu batean bi fokalizazio mota hauek bereizteko arazorik dagoenean, Rimmon, Genette... eta hainbatek azterkizun dugun paragrafoa edo zatia 1. go pertsonan berridaztea gomendatzen dute (berridatzi ondoren testuan aldaketa nabarmenik ematen ez bada, hau da, pertsona gramatikalaren aldaketa berarena ez bada, paragrafo hori "barru fokalizazioan idatzirik dago). Genette-ren "barru-fokalizazioa" definitzerakoan azaldu genuenez R. Barthes-engandik hartutako ideia hau ("Modo personal del relato" delakoa) errentagarria suertatzen da honelako kasuetan.

Lehenengo banaketa honek fokalizatzaileari egiten badio erreferentzia, fokalizazio horrek beregain hartzen duenari buruz, fokalizatuari buruz, honako bi aukera hauek ditugula esan behar: fokalizatu perzibigarria, fokalizatu ez-perzibigarria:

Bal-engandik hartu dugun bereizketa honen funtsa honako baldintza honetan egongo da: Fokalizatu bat ez-perzibigarria izango da fabula (edo historia) barruko beste pertsonaiek perzibi ez dezaketenean. Horrela: pentsamenduak, usteak, asmoak... honen barruan leudeke. Fokalizatu perzibigarria aldiz edonork perzibi dezakeen "objetu edo ekintza multzoari dagokio".

Bukatzeko, esan dezagun fokalizazio mota batek ez duela fokalizatu mota bat baldintzatzen. Horrela, barru fokalizazioan fokalizatzaileak objektuak,... (fokalizatu perzibigarria) nahiz sentimenduak,... (fokalizatu ez-perzibigarria) fokaliza ditzake.

Azken ohar gisara, fokalizazio mailei buruz zenbait gogoeta egin nahiko genuke, gure proposamen honetatik kanpo uztea erabaki bait dugu. Batetik, Bal-ek proposatzen duen mailaketa hierarkikoak izugarri zailtzen duelako testuaren deskribapena, bestetik, Vitoux-en (1982) artikulutik ondoriozta daitekeenez, mailaketa horrek iluntasun handia ematen diolako "fokalizatu" izatetik "fokalizatzaile" izatera pasatzen den pertsonaiaren deskribapenari. Gure ustez, maila diegetiko desberdinei dagozkien fokalizatzaileak zehaztea egokia eta argigarria da, baina diegesi maila bereko bi fokalizatzaile dauzkagunean maila aldaketarik dagoela onartzea gehiegizkoa da. Baina hau, noski, gure eritzi bat besterik ez da.

V.4.5.B. Iraunkortasunari begiratuz. Hiru motatakoa izan daiteke:

a) Finkoa: Testuan zehar fokalizazioa beti bera denean. Ad: H. James-en *What Maisie Knew* (1897) aipa dezakegu, non estu osoa Maisie-rengan fokalizaturik dagoen edo *Leturiaren egunkari ezkutua* (1957)-n Leturia dugu fokalizatzailea.

b) Aldagarria: Bi fokalizatzaile desberdinen artean mugitzen denean fokoa. (Genette-ren "barru fokalizazioari" buruzko puntuan esandakoa baliagarria dugu hemen).

d) Anitza: fokalizazio gune derberdinak daudenean Faulkner-en *The Sound and the Fury* (1931) nobelan bezala.

Azkenik, banaketa hirukoitz hau fokalizatzaileari nahiz fokalizatuari egotzen zaiola esan beharra dago.

V.4.6. Fokalizazioaren alderdiak:

Azken kapitulu honetan askotan esan dugu fokalizazioari dagokion kanpo/barru arteko dikotomiaren deskribapena beste zenbait ezaugarriekin osatu behar dela. Halaber, fokalizazio ekintza orotan sujetuaren berezkotasunak, kokaguneak,... duen garrantzia gogoratu nahiko genuke. Gauzak horrela, "Fokalizazioaren ezaugarriak" deitu dugun puntu honetan Boris Uspensky-k bere liburuan (1973) proposaturikoaren ildotik *kanpo/barru* bereizketa hori ezaugarri desberdinetan zertan gauzatzen den azaldu nahiko genuke.

V.4.6.1. Espazio/denborari dagozkien ezaugarriak:

Espazioa: Kanpo/barru fokalizazioei dagokienez, fokoaren kokapen zehatz horrek espazio mailan ondorio batzu ditu. Horrela, kanpo fokalizazioan (hau da fabulako edozein pertsonaiak kanpo kokatua dagoen fokoaren kasuan) fokoa urruti kokatua egon daiteke "bird's eye view" (txoriaren ikuspuntua) delakoa hartuz. Testu klasikoe-tan azaltzen zaigun fokalizatzaile mota honek *ikusmira panoramiko* zabal bat eskein diezaguke historiako gertaerak kokatzen diren lekuaren azalpen zabala (hau kapitulu hasera eta bukaeretan oso normala da, Uspensky 1973: 64), edo eta *aldibereko fokalizazioa* eskein diezaguke, historia mailan leku desberdinetan gertatzen diren ekintza desberdinak "aldiberean" erakutsiz.

Barru fokalizazioak, aldiz, fokalizatzaile horren inguruko espazio murriztua baka-rrik azal dezake; *ikusmira murriztua* deituko diogu honi.

Espazioari dagokion fokalizazio hau ikusmira panoramiko batetik ikusmira murriztura alda daiteke (Uspensky 1973: 58-59)

Denbora: Kanpo fokalizazioa *pankronikoa* da fokalizatzailea pertsonaia bat ez denean, eta *atzeranzkoa* da fokalizatzailea pertsonaia bat denean.

Aldiz, barru fokalizazioak beti *sinkronia* adierazten du fokalizatzaileak igortzen dizkigun edukiei buruz. Beste hitzetan esateko, kanpo fokalizatzaileak historiaren denbora-dimentsio guztiak dauzka bere esku (lehena, oraina, geroa), baina historia barruko fokalizatzailea pertsonaien "orainaldira" bakarrik mugatzen da (Uspensky 1973: 67, 113).

V.4.6.2. Alderdi Psikologikoa:

Ezaugarri psikologiko hauek fokalizatzaileak fokalizatuarekiko duen orientazio emotiboa eta kognitiboa azaldu nahi dituzte.

Ezagutza: Ezaguera, usteak, sinesmenak, memoria,... ezagutzarekin loturik azaltzen zaizkigu (Rimmon-ek "Cognitive component" deiturikoa). Kanpo/barru fokalizazioaren arteko desberdintasuna murrizketarik gabeko ezagutza /ezagutza murriztua bikotearekin esplikatu daiteke. Teorian kanpo fokalizatzaile batek (batez ere nobela dezimononikoetan dakusagunez) historia mailan gertatzen denari buruzko ezagutza zabal bezain sakona eduki dezake. Aldiz, barru fokalizazio batean fokalizatzaileak ezin du historia mailako gertakizun guztien horrelako ezagutzarik eduki.

Emotibitatea: Kasu honetan, tradizionalki onartu izan den *fokalizazio subjektiboa/fokalizazio objektiboa* arteko banaketa gogora dezakegu. Lehenengoa barru fokalizazioari badagokio, bigarrena kanpo fokalizazioari.

Subjetibitate/objetibitate bikoteari loturik azaltzen zaigu fokalizatu motaren arzoa. "Fokalizatu ez-perzibigarri"aren kasuan hauek genituzke fokalizazio subjektibo/objektibo bat isladatzeko aukera desberdinak:

a) Fabulaz kanpoko fokalizatzaile batek fokalizatu ez-perzibigarri bat fokalizatzen duenean. Kasu honetan narratzaileak "pentsatu zuen", "sentitu zuen", "iruditu zitzaion", "bazekien",... bezalako aditzak darabiltza testuan.

b) Kanpo fokalizatzaile horrek "fokalizatu ez-perzibigarri" horren berri eman dezake, baina zuzenki fokalizatu gabe. Adibide bat jartzeko nobelan pertsonaia bat urduri dagoela azaldu nahi denean, gorago aipatu moduan (a) narratzaileak "urduri zegoen" esan dezake, edo eta urduritasun hori igartzen den zenbait keinuren berri eman dezake "itxuraz urduri zegoela zirudien eskuak asko mogitzen zituelako".

Beraz, pertsonaia baten "barru-bizitzaz" informaziorik eman nahi denean, baina "barrutik fokalizatu gabe, hau da, kanpo fokalizazioak eskatzen duen fokalizatzailea errespetatuz "itxuraz", "...-bezala", "dirudi/zirudien",...etab. bezalako espresioak agertuko dira (Uspensky-k "Words of estrangement" deiturikoak, 1973: 85).

V.4.6.3. Alderdi ideologikoa:

Askotan "testuaren arauak" delakoarekin lotzen den alderdi hau historiako gertaizun eta pertsonaiak aurkezten dituen "mundu ikuskera"ri lotuta agertzen zaigu (Uspensky 1973: 8).

Kasurik sinpleenean "ideologia edo sinesmen arauak" narratzaile-fokalizatzailearen perpektiba nagusitik aurkezten dira. Testuko beste pertsonaien ideologia edo baloreak perspektiba nagusi horrekin bat ez badatoz, narratzaile-fokalizatzaile honek meneratzen ditu, bere ideologia besteenaren gainetik ipiniz (Uspensky 1973: 8-9).

Baina beste kasuetan narratzaile-fokalizatzaile horren ideologiaren ondoan jarrera ideologiko desberdinak agertzen dira, zenbait kasutan adostasunik azaltzen ez dutenak, bestetan elkarren kontrakoak, guztiaren ondorioz nobela testu polifoniko bilakatuz (Uspensky-ren kapituluan azaldu bezala Mijail Bakhtin-i jarraitzen dio Uspensky-k puntu honetan).

Rimmon-ek (1988: 82) dioenez, pertsonaia batek bere jarrera ideologikoa historiaren barruan duen jokabidearen bidez erakuts diezaguke, edo eta testuan egin ditzakeen azalpen esplizitoen bidez. Halaber, narratzaile-fokalizatzaileari buruz: honek bere ideologia erakuts dezake nobelari ematen dion orientabidean, edo eta bertan aurkez ditzakeen eritzi desberdinetan. Dena dela, Uspensky-k alderdi honi ikusten zion zailtasuna onartu beharra dago: seguraski ideologiaren alderdi hau da formalki helgaitzena gerta litekeena fokalizazioaren azterketarako.

V.4.7. Alderdi desberdinen arteko erlazioak:

Gorago ikusitako alderdiak (psikologikoa, ideologikoa,...) bat etor daitezke, baina litekeena da fokalizatzaile desberdinenak izatea. Aipatu "Esteban Werfell"en adibidean espazio/denbora ezaugarriak Esteban gazteari badagozkio, fokalizazio ideologikoa Esteban "Jaunarena" da. Edo eta gerta litekeena da pertsonaia batekiko fokalizazio subjektiboak pertsonaia berarekiko distantzia ideologikoa edukitzea. Puntu honetan Uspensky-k bere liburuan aipatzen zituen adibideak gogora ditzakegu.

V.4.8. Fokalizazioaren adierazpen linguistikoa:

Esan dugunez, fokalizazioa ez da egite linguistiko bat, testuaren eduki linguistiko guztia narratzaileari bait dagokio. Baina hori horrela izanik ere, litekeena da fokalizatzaileak narratzailearen zenbait adierazpenetan eraginik edukitzea. B. Uspensky-k "Phraseological Plane" deiturikoaz ari gara, hain zuzen.

Errusiarraren ideien laburpena egiterakoan, besteren artean bi adibide aipatzen genituen: *izendaketaren* arazoa eta *ezaugarri estilistikoak*. Lehenengo alderdiari dagokionez (Napoleoni emandako izendaketa desberdinak aipatzen genituen), argi dago nahiz nobela osoan zehar, nahiz paragrafo edo esaldi soil batean pertsonaia bati emandako izen desberdinek fokalizatzaile aldaketa adieraz dezaketela. (Uspensky, 1973: 31).

Ezaugarri estilistikoek buruz, gogora dezagun *Haur besoetakoa* nobelaz geniona: bertan barru-fokalizazioan protagonistaren pentsamenduak (fokalizazio ez-perzibigarrria) azaltzen zaizkigu. Alabaina pertsonaia hau izendatzeko erabiltzen diren: "gizona", "aita besoetakoa" bezalako espresioek fokalizatzaile desberdinak adierazten dizkigute. Halaber esan daiteke "Theresa" edo "alaba besoetakoa"ri buruz.

FOKALIZAZIOAREN AZTERKETARAKO ESKEMA:

A) Mailari dagokionez:

KANPO FOKALIZAZIOA (Fabulatik kanpo kokaturiko fokalizatzailea)

BARRU FOKALIZAZIOA (Fabula barruan kokaturiko fokalizatzailea)

FOKALIZATUA: PERZIBIGARRIA EZ-PERZIBIGARRIA

B) Iraunkortasunari dagokionez:

FINKOA

ALDAGARRIA

ANITZA

D) Fokalizazioaren alderdiak

D.1. ESPAZIO /DENBORARI DAGOZKIEN EZAUGARRIAK:

ESPAZIOARI DAGOKIONEZ:

Kanpo fokalizazioa: Panoramikoa, Aldiberekoa

Barru Fokalizazioa: Murriztua

DENBORARI DAGOKIONEZ:

Kanpo fokalizazioa: PANKRONIKOA, ATZERUNZKOA

Barru Fokalizazioa: SINKRONIKOA

D.2. ALDERDI PSIKOLOGIKOA:

EZAGUTZAREN ALDETIK:

Mugarik gabeko ezagutza / Ezagutza mugatua

Normalean lehenengoa kanpo fokalizazioari eta bigarrena barru fokalizazioari badagokio ere, ez da nahitaezkoa. Posibilitate desberdinak ikusi beharko lirateke.

EMOTIBITATEAREN ALDETIK:

Fokalizazio subjektiboa (barru fokalizazioa, gehienetan, baina ez derrigorrez)

Fokalizazio objektiboa (kanpo fokalizazioa gehienetan)

D.3. ALDERDI IDEOLOGIKOA:

Ideologia bakarreko testua

Testu polifonikoa

D.4. ALDERDI DESBERDINEN ARTEKO ERLAZIOAK

D.5. FOKALIZAZIOAREN ADIERAZPEN LINGUISTIKOA:

IZENDAKETA

EZAUGARRI ESTILISTIKOAK

VI. Fokalizazioa 100 metro-n

Fokalizazioaren azterketarako eskema proposatu hutsarekin gelditzea ez zitzaigun oso egokia iruditzen. Horregatik, azken puntu honetan, gure eskematik abiatuz Ramon Saizarbitoriaren *100 metro* (1976)⁵ nobela aztertzea deliberatu dugu.

Zergatik *100 metro*? Seguraski nobela hau bait da gure narratiban fokalizazioari dagokionez aberastasun handiena eskeintzen duena. Horretaz gain, nobela honek egungo irakurleagoaren baitan duen harrera, hautaketa honen arrazoietako bat suerta daiteke. Dagoeneko zortzi argitalpen ezagutu dituen nobela hau izan da gaztelerara itzuli den lehenengoa, eta honekin batera, itzulpen gehien ezagutu dituen (lau, alegia). Eta hori gutxi ez bada ere, 1985ean Alfonso Ungria-ren zuzendaritzapean eginikako filmearen oinarri dugu.

Gauzak horrela, eta testu honek "funtzionatzen duela" (Lasagabaster 1986) jakina bada ere, arrakasta horren arrazoiak lirakeenei buruz zenbait gogoeta egitea ez legoke soberan.

Lehenengo eta behin, esan dezagun arrakasta horren nolakotasunari begiratuz, nobela honek idazle beraren beste bi nobelen ondoan leku berezia merezi duela: lehenengo nobelak (*Egunero hasten delako* [1969]) bost argitalpen ezagutu baditu (azkenekoa 1989koa), hirugarrenak (*Ene Jesus*, [1976]) bi argitalpen besterik ez ditu ezagutu (azkena 1982koa delarik). Desberdintasuna nabarmena da autore beraren traiekтория narratiboaz ari garela kontsideratzen badugu.

Dudarik ez dago Saizarbitoriaren nobelagintzak euskal narratiban hasitako bidea eraberritzailea izan dela. Alabaina, idazle baten obraz hitzegitean bere produkzio literarioaren atzean dagoen poetikaz hitzegitea ezinbestekoa zaigu. Maila honetan, idazle honen nobela desberdinen artean dagoen aldeak eta bilakaerak azken nobelak edukitako harrera eskasa azalduko liguke. Esan daiteke (hurrengo puntuaz azalduko dugunez) literatura esperimentatzeko zerbait dela defenditu duen narratzaile honen lanak momentu batean euskal literatur irakurleagoarengan eduki zuen islada eta onarpena, gerora 1976ko bere azken nobelarekin eten egin zela (haustura horren adibide ugari topa dezakegu nobela honi buruz eginikako zenbait iruzkinetan, hala nola, Agirre 1983).

Eten hori bere nobelagintzan eman den laburpen prozedurak berak azalduko luke. Zentzu honetan, lehenengo bi nobelen irakurleari bertan kontatzen zitzaion "historia" (errusiar formalisten "historia"/"dirkurtsua" dikotomia erabiliz) ulerterraz bezain erakargarri suertatzen zitzaion bitartean, hirugarren nobelako irakurleak sorpresa handia hartu zuen nobela honetan idazketa bera gai nagusi bilakatu zela (cf. "metanobela" kontzeptua) ikustean.

Halere, arrazoi literario horiekin batera, esan dezagun garaiko euskal irakurleari "identifikagarria" suertatzen zitzaion eduki narratibo hori kalterako bihurtu zela ka-

(5) Azterketa honetarako nobelaren bigarren argitalpena erabiliko dugu, Kriseluk argitaratua, 1976an.

su askotan. Jon Juaristirekin (1987: 126) ados gaude nobela hau euskal literaturan gaizkien irakurritakoen artean dagoela esaten duenean. Izan ere, argitaratu zenean bai zentsuratu zutenek baita bertan "nobela nazionala" ikusi zutenek ere, narratzaileak kontatzen digun gertaera bortitz honen aurrean duen jarrera inpartziala ahaztu zuten.

Bestalde, argi dago, gorago aipatu interpretapen horiekin bakarrik nahiko gaizki esplikatuko genukeela gaur egun nobela honek oraindik orain duen oihartzuna. Gauzak horrela, gure literaturaren zirkuitu bitxian irakaskuntzak eta erakunde ofizialek eduki dezaketen eragin zuzena neurtzeke dagoen bitartean, zail da arrakasta horretan arazo extraliterarioek luketen pisua neurtzea.

Arrazoiak arrazoi, nobela honek "nobela handiak" deiturikoez duten ezaugarriak nagusienetakoa erakutsi digu: denbora gaindituz irakurgarri egiten dituen gaurkotasuna.

Narratzaileak bere begirada zabalaren bitartez heriotza baten kronika egiten digu, gure esku uzten duelarik irakurketaren bidez liburua osatzen duten puzzle desberdinei forma ematea. Azken hitza irakurleari dagokio, berak bakarrik berridatz bait dezake *100 metro*.

VI.a. Saizarbitoriaren nobelagintzaren poetika: heroi konfliktibotik formaren eraberritzera:

"L'Être de la littérature n'est rien d'autre que sa technique".

(Roland Barthes).

Lan honen lehenengo kapituluan XX. mendean nobelagintzaren baitan emandako bilakaera fokalizazio edo ikuspuntuaren arazoarekin lotzen saiatu garenean, mende erdialdean Frantzia sorturiko "nouveau roman" delako mugimendu honek edukitako garrantzia azpimarratu dugu. Berez "talde" edo "mugimendu" izena inoiz onartu ez duten idazle hauek (Jean Ricardou-k 1971an Cerisy-n egin zen Kongresuan "lan hipotesi" gisara definituko du "nouveau roman" delakoa) nobelagintza berri bat defendatuko dute. Esan daiteke jadanik gaur egun klasiko bihurtu diren *Pour un nouveau roman* (1963) eta *L'Ère du Soupçon* (1956) liburuek orduarteko nobelagintza esistentzialistarekiko etena markatuko dutela. Saizarbitoriak berak dioskunez:

Arrotza mesanotxe gainetik aldendu berria genuelarik N. Sarraute eta A. Robbe Grillet azaldu zitzaizkigun. Hauentzat ez du sentidurik errealtateari sentidurik edo esplikaziorik bilatzeak. Irakurlea organikoki bizitzen den esperientziaren mailan jartzen dute, mundua dominatu gabe mudu beraren zati bat, prolongazio bat besterik ez den konzienziaren barnean. (1975: 10)

Ildo horretan ikusi behar dugu Saizarbitoriaren nobelek euskal nobelagintzan edukitako eragina. Forma/edukia dikotomia apurtuz, kontzientzia fenomenikoa bihurtuko da nobela hauetako protagonista. Kontzientzia honek, bere ingurunearekin etengabeko kenkan dagoelarik, begiradaren bidez bakarrik baieztatuko du bere izatea, "munduan egotea". Kontaketa "behaviorista" edo objetibistaz baliatuko dira horretarako: "La relativa subjetividad de mi mirada me sirve precisamente para definir mi situación en el mundo" (Robbe-Grillet 1973: 88).

Abiapuntu berri hau kontutan hartuz, gure artean hain hedaturik dagoen topikoa: "Txillardegik edukiaren eraberritzea ekarri bazuen, Saizarbitoriari dagokio for-

maren berrikuntza" baztertu egin behar da, aipatu poetika honekin kontraesanean bait dago (ik. Lasagabaster 1989).

VI.b. 100 metro: "*historia/testua/narrazioa*"

Lan honen hirugarren kapituluaz azaldu dugunez, errusiar formalistek testu narraitiboetan bereizten zuten alderdi bikoitza ("*historia/diskurtsua*"), narratologiak, eta zehazki Genette-k, osatu egingo du bikoiztasun horri hirugarren maila bat erantsiz: "*Historia, testua, narrazioa*".

Fokalizazioaren arazoa bigarren maila horretan sartzen bada ere (hots, "testu" mailan), testuen beste alderdiekin dituen loturak kontutan hartuz, maila honen azterketari ekin baino lehen azterkizun dugun nobelaren ezaugarri nagusiak aipatuko ditugu. Honako hau dateke, Gérard Genette (1972) eta Mieke Bal-en (1985) berrikuntzei jarraiki, gure azterketaren eskema nagusia:

- A) HISTORIA: A.1 "Fabula" (gertakizunak), A.2 Egileak, A.3 Lekuak, A.4 Denbora
- B) TESTUA: B.1 Denbora, B.1.1. Hurrenkera, B.1.2 Iraupena, B.1.3 Maiztasuna, B.2 Egileetatik pertsonaia, B.3 Fokalizazioa
- D) NARRAZIOA: D.1 Denbora, D.2 Maila, D.3 Pertsona

A) "HISTORIA" MAILA:

A.1 "*Fabula*" (gertakizunak):

Nobela honetan kontatzen zaigun istorioa honako hau litzateke: militante baten ihesaren azken ehun metroak. Ehun metro horietan ihesleari bere bizitzako oroitzapen desberdinak datozkio burura (hala nola, txikitan, 8-9 urterekin Kontxako pasea-bidean aitarekin gertatutakoa [1. kapituluaz, 18-20]; Michèle-rekin edukitako harremana [2. eta 3. kapituluaz]; ihesleak ekintza batean Manuel bere laguna zauritu zutenean gertatutakoa eta zauri haren ondorioak [4. kapituluaz, 66-69]; bere aitaren heriotzaren oroitzapena [5. kapituluaz, 81-87]).

Narratiboki pisurik handiena duen kontaketa honen ondoan beste batzuek aurkezten dira, guztiak (eskolako haurren istorioa ezik) iheslearen heriotzaren bere oinarria dutelarik:

- 1) Ihesaren lekuko suertatzen den gazteari eginikako galdaketa.
- 2) Iheslearen heriotza kontatzen duten egunkariko zatiek osatzen dutena.
- 3) Iheslearen heriotzaren inguruan kaleko pertsonaia anonimoek egiten dituzten iruzkinak:
 - 3.1 Goizean egunkaria erosten; kafetegian; bulegoan [1. go kapituluaz]
 - 3.2 Autobus geltokian [2. kapituluaz]
 - 3.3 Eguerdian Bretxako merkatuan emakumeen iruzkinak [3. kapituluaz]
 - 3.4 Eskolara doazen gaztetxoaren iruzkinak; Perla aurrean eseririk dauden jubilatuen iruzkinak [4. kapituluaz]
 - 3.5 Kontxako paseolekukoan, poteatzaileen iruzkinak [5. kapituluaz]

Iruzkinen planoaz osatzen duten gertaera guzti hauek Donostiako Konstituzio Plazaren deskribapen batekin amaitzen dira (hurrengo mailan gehiago azalduko dugun deskribapen hauen xede eta nolakotasuna).

4) Eskolako haurren istorioak osatzen duen kontaketa. Leku berean (kapitulu bakoitzaren hasieran) azaltzen den planu bakarra izanik, tipografiaz ere desberdina dugu.

A.2. *Pertsonaiak:*

Protagonista nagusiaren izena badakigu, zeharka bada ere (“Ba henkien penagarri izanen hintzela besteentzat eta eskola lagunek se ha muerto el padre de José esanen zutela boz isilean”, 83). Horretaz gainera, zenbait datu “objektibo” eskeintzen zaizkigu: bere pisua 72 kg-takoa da, eta bere altuera 1,80 zmtakoa (98), baina dakusagunez deskribapen hauetatik ondoriozta daitekeen pertsonaia-irudia nobelagintza klasiakoan eskeintzen zitzaigunetik oso urrun dago. Pertsonaiaren “barru izaeraren bila-kaera” alde batera uzten den neurrian, ezin daiteke jadanik Forster-en “pertsonaia laua/biribila” (round/flat characters) dikotomia erabili nobelagintza berri honetako protagonistak definitzeko, eta Kafka-ren nobelekin hasi zen “pertsonaiaren heriotza” nouveau roman delakoaren baitan ezaugarri nabarienetakoa bilakatu da.

100 metro-ra itzuliz, protagonista nagusiaz gain azaltzen diren beste pertsonaieki-ko ezagutza eskasa nabaria da:

Michele Manassé: Fisikoki ezer gutxi dakigu beraz: ilea “rubioa” duela (46) soilik. Horretaz gainerako datuak pertsonaia “objektualizatu” besterik ez dute egiten: “21-IV-46 koa da, *Rb*, (44), aita judua (46),...

Poliziak: “Voz 1”, “voz 2”... gisara aurkeztuak, guztiz anonimoak guretzat. Apenas dakigun ezer beraiez zenbait abizen (Vázquez, Díez...) ezik.

Daniel, Manuel, Fittipaldi,... ez dakigu “nolakoak” diren, beraien deskribapen zuzenik ez bait dago; orobat, protagonistaren familiakideei dagokienez.

Ikaslea: protagonistaren heriotzaren lekukoa bihurturik, ezer gutxi dakigu beraz: “Bestalde ez hukek bakarrik hil nahi, eta tipoaren *bizarrak, sudurrak, janzkerak*, jite osoak hire konfidantza merezi dik” (17). Anonimatoa indartu nahi du narratzaileak: “Liburuak besapean dituztelarik, kaleak, eskolak, tabernak betetzen dituztenetako bat gehiago duk” (36)

Bestalde, Greimas-en eredu estrukturala jairraiki, pertsonaiek nobelan betetzen duten funtzioaren arauera honako eskema hau bereiz dezakegu:.

Sujetua: iheslea (Jose)

Objetua: ihes egitea

Laguntzailea: ikaslea (aktiboki ezer egiten ez badu ere, protagonistarekiko elementu “lasaigarria” suertatzen da)

Aurkakoak: poliziak

Eragilea: egoera politikoa

Hartzailea: iheslea eta, azken batean, euskal gizarte osoa

A.3. *Lekuak:*

Ugariak dira, baina nagusia ihesa gertatzen den plaza dela esango dugu: plaza errektangularra da eta bertan Liburutegia dago (edifizio neoklasikoa), arkupe batez inguratua, adokinatua (24, 27, 60, 92,...).

Horretaz gain Donostia “turismoaren paradisu” bihurtzen duten lekuen aipamena: Kontxako pasealekua (59), (89); Parte Zaharra (91).

Eskolako haurraren kontaktetan, leku nagusia ikasgela bera izango litzateke, eta bigarren maila batean eskolako patioa (jolaslekua) genuke.

A.4. Denbora:

Gertaera nagusienak (ihesa) goizeko 8etatik 9etara irauten du. Komisaldegiko galdaketa egun berean ematen dela suposa badaiteke ere, esplizitoki ez da esaten "noiz" ematen den.

Egunkariko berriak, aldiz, hurrengo egunekoak dira, baina eskolako haurraren kontakizuna ez dakigu noiz ematen den eta zenbat irauten duen.

Azkenik, kaleko iruzkinei dagokienez esan dezagun guztiak hurrengo egunean ematen direla: goizean goiz (autobusaren zain daudenenak, eskolako umeenak), eguerdian (Bretxan)...

B) TESTUA:

Aurreko mailan ikusitako edukiek nobelan hartzen duten tautze bereziari deritzogu testua. Horrela, denbora, fokalizazioa eta pertsonaien karakterizazioa ditugu maila honetan kontutan hartuko ditugun alderdiak.

B.1. Denbora:

B.1.1. Hurrenkera: Historia mailako gertakizunak jazo diren ordena errespetatuz aurkez daitezke, edo eta, hurrenkera aldatuz, anakronikoki azaldu. Honi dagokionez, eskuartean dugun nobelan argi dago gertakizunen aurkezpena ez dela denborari dagokion bilakaera errespetatuz aurkeztu. Orden teorikoa apurtuz idazleak planu desberdinen txandaketa aurkezten digu kapitulu bakoitzean.

Demagun honela izendatzen ditugula nobelan azaltzen zaizkigun planu desberdinak:

A — Ihesaren kontakizuna

B — Ikasle gazteari eginikako galdaketa.

D — Egunkariko berriak

E — Kaleko jendearen iruzkinak

F — Eskolako haurraren kontakizuna.

Hauxe izango litzateke beraien hurrenkera:

Lehenengo kapitulua: F B D A D E

Bigarren kapitulua: F E D A D B

Hirugarren kapitulua: F D A D B E

Laugarren kapitulua: F E B D A D

Bosgarren kapitulua: F B D A D E

Seigarren kapitulua: F A B A B A B A B A E

Kontaketa nagusiarik atxekiz, ihesaren narrazioa orainaldian dagoela dakusagu, historia mailako ekintzak gertatu ahala, sinkronikoki aurkezten zaizkigularik.

Ihesaren narrazioan tartekatzen diren oroitzenak anakronia gisara kontsidera daitezke, atzerantzko anakroniak (Genetteren terminologian, 1972, "analepsiak"). Analepsi hauek (ikus A.1 puntua) ihesaren momentuan asoziazioa zilegi egiten duten zenbait elementuren bidez ematen dira: giltza (Michèle), odolaren beroa (Ma-

nuel), iheslearen heriotza (aitaren heriotza), korrikaldia (txikitako pasadizo). Horretaz gainera, aldaketa hori aditz-laguntzailearen denbora aldaketak adierazten du esplizitoki: "Giltzan soldatutako M-aren antzeko, bezalako, berdin bat ikusten huen, ikusten duk..." (44); "Ez du, ez huen, ez duk jendez betetako..." (84); "Hotza sentitzen du, sentitzen duk, sentitu huen berriz ere..." (82).

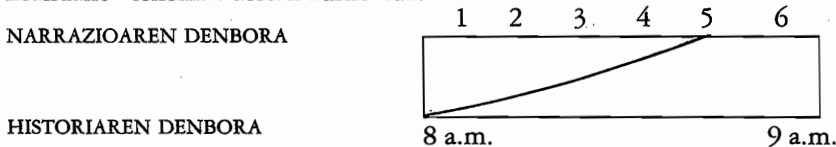
Hurrengo eguneko gertakizunen tartekatzeari dagokionez (kaleko eskenak, egunkarietako iruzkinak....) aurreranzko anakroniak ditugu, prolepsiak, izan ere, gertakizun nagusia bukatu eta gero ematen diren arren, diskurtsu mailan lehenago aurkezten bait zaizkigu.

Puntu honekin bukatzeko, esan dezagun lehenago aipatu anakronia horietaz kanpo geratzen dela eskolako haurraren kontaketa. Zenbaitek (nobela honetan oinarrituz egin den filmean, adibidez) iheslearen haurtzaroko pasadizo gisara ulertu duten arren, zaila da noiz gertatzen den zehaztea. Hori horrela izanik ere, gure eritziz, orainaldiaren erabileragatik eta denboraren zehaztasun ezagatik, narratzaileak hemen "oraindik orain" gertatzen den egoeraren salaketa egin nahiko lukeela pentsa daiteke (hipotesi hau baieztatuko luke, bestalde, nobelan zehar plazan jolasean diharduten haurren "bata beltzen" aipamenak, edo protagonistaren anaia txikiak Salesianoetan hartzen duenak).

B.1.2 Iraupena: Istorio nagusiak (ihesarenak) ordubete irauten du. Lehenengo bost kapituluetan (99. orrialderarte) iheslearen korrikaldia kontatzen zaigu, eta korrikaldi honek 3 bat minutu irauten du. Azken kapituluari, aldiz 8:05etatik 8:58 artekoa da kontakizun (99 orrialdetik 105 orrialdera). Halaber, aipagarria da lehenengo bost kapituluetan kontatzen zaigun gertakizunaren epe labur horrek (3 minutu) erritmo guztiz motela duela *eskena*-ren gailentasunarengatik (narratzaileak denbora "gelditu" nahi duela dirudi iheslearen baitan gertatzen den guztia zehazki kontatzeke), eta *pausa* gisara jokatzeko duten aipatu oroitzapenengatik.

Azken kapituluari, erritmoa izugarri azkartzen da eskenaren nagusigoa baztertuz, *laburpena* gailentzen delako: "Bost minutu pasa dira"(94); "Hamar minutu pasa dira", "Hogei minutu pasa dira..." (95)

Esandakoa eskema batetan aurkeztuz:



B.1.3. Maiztasuna: Historia mailako gertakizunek testu mailan agertzen duten maiztasuna kontutan hartzen du puntu honek. Gertakizun nagusienari begiratzen badiogu, hau da, ihesari, *banakako* kontaketa baten aurrean gaude: ihesa aurrera joan ahala behin bakarrik kontatzen zaigu jazotakoa. Dena dela bada deigarria suertatzen den gauza bat: aditz, adjetibo edo izen desberdinen sinonimoen pilaketa: "(...) airea jan, irentsi edo tragatu nahian." (36); "Lurrera pegatua sentitzen haiz, lotua" (21), "Segundoen ihestea, joatea, hiltzea, ikusten, entzuten, usaintzen duk." (78), "(...) zango hautsia, zulatua, hustua, inutila, (...)" (80). Guztiarekin ere, errepikapen hori lehenaldiko oroitzapenetan ere ageri da, narratzaileak iheslearengan iraganeko sensazio bakoitzak duen pisu bortitza azaleratu nahiko baligu bezala: "Olatu hautsiek, lehertuek, puskatuek, zelai beltz batean dauden arkumeak dirudite" (18); "(...) ka-

dentzia, interbaloa, bitartea, erdiunea, lapsoa kalkulatu behar da...” (19); “Belarri ondoan jasotzen duan arnasa neurtzen, bijilatzen, kontrolatzen duk” (49).

Errepikapen horiezaz gain, badira beste motatakoak, batez ere oroitzapenen planuan; “Irrifar batez agurtu hinduen - (...) - zer modu, ondo, dibertizen ari haiz, maitasunez, harrokeriaz beterikako irrifar zabalez.(...) - Zer modu, ondo? Dibertitzen ari haiz? (...) Aitaren ondoan edo aurrean banko ertzean geratzen da Dibertitzen ari haiz.” (19-20). Edo Michèle-ri buruzko oroitzapenetan: “J’en fais cadeau seulement a mes grands amours” (30, gero 35. or. errepikatua)...

Aipatu errepikapenek iheslearen barru iharduera azpimarratu besterik ez dute egiten, ondorioz, erritmoa guztiz mantsotuz. Dena dela, puntu honekin bukatzeko esan dezagun badela nabarmenagoa gertatzen den beste datu bat: plaza errektangularraren etengabeko deskribapena, hain zuzen. Plaza hau 24 eta 27. orrialdeetan deskribatzen da erdaraz, ondorengo orrialdeetan berarekiko erreferentzia eta aipuak falta ez direlarik (56, 60, 91). Argi dago, xehetasun handiz deskribaturik dagoen plaza honek pisu semantiko handia duela heriotza emango den lekua izateagatik.

B.2. *Egileetatik pertsonailetara:*

Puntu honetan nobelan azaltzen diren pertsonaia desberdinak irakurleari nork eta nola aurkezten dizkion azaltzen saiatuko gara.

Eskolako haurra: Ez zaigu bere deskribapenik ematen eta diegesi mailatik kanpo dagoen narratzaile batek aurkezten digu, “haurra” izena erabiliz (11). Beraz, objektibotasuna eta inpartzialtasuna nagusi direla esan dezakegu.

Poliziak: Ez da inoiz beraien deskribapenik azaltzen eta “Boz 1, 2, 3...” gisara aurkezten zaizkigu. Beraien arteko elkarrizketari esker, batzuen abizenak ezagutzen ditugu: Díez, Vázquez, Sánchez,... Zeharkako aurkezpen honetan aipatu abizenen nolakotasuna (kanpotarrak/hemengoak dikotomia gogoratuz) da aipagarriena.

Ikaslea: kontalariak, hots, protagonistak aurkezten digu, eta beraz, lehen esan bezala, ezer gutxi dakigu; bizarduna, eta batez ere “fidatzekoa” dela iheslearen begietara. Eritzi guztiz subjektiboa, beraz.

Kaleko jendea: beti lehenago aipatu narratzaile extradiegetikoak aurkezten ditu. Ez da beraien deskribapenik egiten, eta harrigarria suertatzen den distantzia batetik aurkezten zaizkigu. Adibide batzu aipatzekotan: geltokiko jendeek “xinaurriak dirudite” (22), “kargamentu” gisara definitzen ditu (26), ... Dena dela, ezin esan daiteke zenbait kasutan narratzaile honek guztiz “inpartzialki” jokutzen duenik. Honen lekuko Bretxako emakumeei buruzko hitz hauek jarriko genituzke: “Beren karteratxoak bular potoloen, bular agortuen, oraindik tente agertzen diren bulartxoek kontra herustutuz” (55). Bukatzeko, esan dezagun narratzaile honek pertsonaiaren bati buruzko ezaugarriak ematen duenean “pintzelada” moduko zenbait xehetasun aipatu besterik ez duela egiten: “Jubilatuek eguzkiari itxoiten diote (...). Perlako semaforo aurrean hasperenak, hortz deskoloken tarte beltzak, postizoen transparentziak erakusten dituzte” (59).

Oroitzapenetan agertzen diren pertsonaien deskribapen fisiko-psikiko zuzenik apenas ematen zaigun, eta gehienetan beraiei buruzko datuak pertsonaia “objetu” gisara, modu ez-pertsonalean aurkezten digute: Michel-i buruz bere lepoko txapan

dioenaz aparte melena rubioa duela dakigu, gerrialdea “tersoa” duela; bere aitari buruz ezer gutxi dakigu: sudur zorrotza duela,.... Zertzelada guzti hauek diegesi mailako narratzaileak, hots, protagonistari esker dakizkigu (2.pertsonan), eta oroitzapenei dagozkien datuak direnez, logikoa da pertsonaia guzti hauei buruz itxura fisikoa baino gehiago protagonistarekiko beren harremana, jokabidea, jakitea.

Jarraian, esan ditzagun bi hitz protagonistaz, hau da, ihesleaz. Berari buruzko ezagutza mugatua da: pisua, neurria, izena,... guztiak zeharka emanak, bigarren mailako narratzaileak, hain zuzen. Azken finean, nobela honek eraikitzen duen mundu-nobeleskoan narratzaileari ez zaio interesatzen bere ingurunea deskribatzea; alderantziz, “bizitutako” ingurunea aurkezten zaigun neurrian pertsonaiak, protagonistak berak ere bai, egiten dutenari esker definitzen dira.

B.3. Fokalizazioa:

Lanaren azken atal honen xedea puntu hau aztertzea denez, eskema honen ondoren ipintzeari egokiago eritzi diogu.

D. NARRAZIOA:

Azken maila honetan testu narratiboek duten ezaugarri nagusienetakoaz, hots, narratzaileaz, ihardungo dugu. Genette-ri jarraituz (1972), hiru alderdi hartuko ditugu kontutan: Narrazio denbora, maila eta pertsona.

D.1. Denbora:

Gertakizun baten kontaketa ematen den momentuan gauza daiteke (*aldibereko kontaketa*), gertatu eta handik denbora batera (*geroagoko kontaketa*) edo etorkizunean gertatuko den zerbait lehenagotik kontatu diezaguke narratzaileak (*lehenagoko kontaketa*).

100 metro-ren kasuan kontaketa nagusia *aldiberekoa* da, dudarik gabe (orainaldian idatzia, nouveau roman-eko nobelagileek gustokoen duten denboran, alegia), bertan tartekatzen diren oroitzapenen kontaketa *geroagokoa* izan daitekeelarik aditza lehenaldian erabiltzen den pasartean.

Iruzkinen eta galdaketaren planoei dagokienez, kontaketa nagusia baino beranduagokoak badira ere, orainaldian aurkezten zaizkigu aldiberekotasuna azpimarrazuz. Nolanahi ere, geroagoko kontaketa batek historiari ematen dion “kontu” kutsu hori gaintuz, narratzaileak leku guztietan dagoen kontalari objetibo bat aurkezten digu.

D.2. Narrazio Maila:

Mailaren bidez narratzaileak unibertsu diegetikoarekiko duen erlazioa finkatzen dugu. Narratzailea kontatzen zaigun istorioaren barruan egon daiteke, partaide izanik (narratzaile intradiegetikoa), edo istorioaz kanpo (diegesi mailaz kanpo, alegia) egon daiteke (extradiegetikoa).

Nobela honetan ihesaren kontaketa gehiengoa diegesi barruko narratzaile batek aurkezten digu (2. pertsonan), eta beraz, intradiegetikoa dela esan dezakegu. Na-

rratzailea diegesi mailaz kanpo kokatzen denean distantzia handiz narratzen du, obserbatzaile "inpartziala" bihurtuz (honen frogarik adierazgarriena narratzaile edo "egileak" 38. orrialdean ipintzen duen oinoharra litzateke). Beste planuetan narratzaileak istorioaz kanpo kontaktzen du, objetiboki (3. pertsonan); hemen sartuko lirarteke: kaleko iruzkinen kontaketa, eskolako haurarena eta galdaketarena (baldin eta planu honetan narratzaileak dagoenik onartzen bada, izan ere Henry James-en "kontaketa dramatizatua" azken muturrera eramanez, ez bait dugu "zerbait" kontaktzen duen instantzia narratiborik topatzen, baizik eta, teatrolan baten moduan, akotazioak besterik ez bait daude bertan).

Era berean, aipagarria da ihesaren planuan narratzaileak oroitzapenen kontaktetari ekiten dionean batzutan gertatzen diren "ahots" aldaketak. Batzu aipatzekotan: "Joaten haizen, hoan, joaten doan bezala" (18); "Belaunetik behera busti da, busti zen, busti hintzen bakarrik,..." (19); "Ilargia lokalizatzen saiatzen haiz, saiatu hintzen, saiatzen da." (31); "Neskak seriotasun komiko batez begiratzen dio, hinduen, hau,..." (35). Bigarren pertsonatik hirugarrenerako aldaketa horietan, narratzailea diegesi mailatik atera egiten da distantzia handiago batez ekintza ikusirik. Normalean, 3. pertsonako narratzaile honek kanpo fokalizazio objetiboan dakusa istorioa.

D.3. *Pertsona:*

Ihesaren planoan kontaktzen digun narratzailea istorioko protagonista delako "Autodiegetikoa" dela esango dugu. Hirugarren pertsonan kontaktzen duena "heterodiegetikoa" istorioaren garapenean parte-hartze aktiborik ez duena.

D.4. Narratzaileari dagokion puntu hau bukatzeko, eta fokalizazioari dagokiona aztertzen hasi baino lehen, azken ohar txiki bat egin nahiko genuke 2. pertsonan aurkezten zaigun kontaketa modu honetaz.

Jakina da Saizarbitoria dugula, gure nobelagintzaren historia laburrean, bigarren pertsona narratiboa erabili zuen lehena. Alabaina, bere lehenengo nobelan (*Egunero hasten delako*, 1969) azaltzen zaigun bigarren pertsona hori aztertzen ari garen nobelan aurkezten zaigunetik arras desberdina da. Lehenengoaren kasuan, 2. pertsona hori nobelan bertan gauzatzen den pertsonaia-entzuleari dagokio ("narrataria" Prince-*ren terminologian*), eta maila honetan, Camus-en *La chute* (1956) nobelan gertatzen den legez, pertsonaia baten solasaldiaren hartzaile ixila bilakatzen da.

Bigarren nobelan aldiz, aipatu pertsona gramatikaren erabilerak ez du pertsonaia-entzule desberdin bat aurreuposatzen; aitzitik, bere buruari erreferentzia egiten dion bigarren pertsona dugu hau.

Rita Gnutzmann-ek (1983) bere artikuluan interesgarrian dioskunez, mende honeko 60. hamarkada arte oso idazle gutxi erabili zuen pertsona narratibo hau; adibide batzu aipatzekotan, Dos Passos-en *U.S.A.* trilogiako "The Camera Eye" izena duten zenbait pasarte (1930-1936) edo Malcolm Lowry-ren *Under the Volcano* (1947) nobelan kontsularen bakarrik gogora ditzakegu.

Gerora, 2. pertsona honen erabilera gehiago hedatu zen, batez ere Michel Butor-en *La Modification* (1957) nobelak edukitako arrakastaren ondorioz. Butor-ek berak argi ta garbi adierazi zuen baliapide narratibo honek berarekin zituen abantailak:

“Ainsi, chaque fois que l'on voudra décrire un véritable progrès de la conscience, la naissance même du langage ou d'un langage, c'est la seconde personne qui sera la plus efficace” (1964: 67)

Beraz, narratzen ari zaiguna bere barru egoeraz, pentsamenduez,... konsziente ez den neurrian 2. pertsona hori interesgarri suerta dakioko.

Gure literaturara itzuliz, bigarren pertsona narratiboaren erabilera gehiegi ez dela hedatu baieztatu daiteke: J. A. Arrietaren *Abuztuaren 15eko bazkalondoa* (1979), J. Kortazarren *Bidean izan zen, rosapen* (1982), J. Zulaikaren *Zu zara...*, edo J. M. Iturraldearen *Dudular* (1983) liburuetaiko pasarteak gogora ditzakegu urritasun horren salbuespen gisara.

Orobat, aipagarria da 2. pertsona horren erabilerak *100 metro* nobelan hartzen duen itxura: protagonista hil eta gero, bere “barru ahotsa” den 2. pertsona narratiboa aurrera darrai pertsonaiaren sentipen guztiak kontatuz. Baliabide benetan bitxia gure artean baina mende honetako literaturgintzan parekorik topa dezakeena; gogoratu bestela W. Faulkner-en *As I lay Dying* (1930) edo J. Rulfo-ren *El llano en llamas* (1953) liburuetaiko pasarteak.

B.3. Fokalizazioa 100 metro-n

a) Kontaketa nagusia: ihesa.

Euskal narratiban fokalizazioak ematen dituen aukera desberdinak erakusteko testurik aukeratu beharko bagenu eskuartearen duguna izango litzateke, dudarik gabe, interesgarriena. Jarraian ikusiko dugunez, ihesaren kontaketa honetan fokoaren eten-gabeko mugimenduak aberastasun eta dramatikotasun izugarria ematen dio nobelari.

Planu honen gehiengoa *barru fokalizazioan* dago, hau da, diegesi mailako pertsonaia dugu (iheslea) ekintza guztia fokalizatzen duena. Kasu honetan, gehienetan bezala, narratzaile mota zehatz baten aukerak baldintzatzen du fokoaren nolakotasuna: gorago aipatutako bigarren pertsonaren baliapideaz ari gara, hain zuzen ere.

Aipatu fokalizatzaile horrek bere gain hartzen duen fokalizazio objektua (fokalizatzailea, alegia) *ezperzibigarria* da gehienetan, eta honen frogagarri, gogora ditzagun zenbait adibide: “Atzean pausoen hots lehorra entzuten duk” (15); “(...) zerraldo eroriko haizela intuitzen duk. (...). Garbi garbi akordatzen haiz...” (30).

Alabaina, adibide horietan dakusagunez, barru fokalizazio horri dagokion alderdi psikologikoan badago berezitasunik. Gogora dezagun Rimmon-Kenan-ek “intuitzen duk”, “sentitzen duk”,... eta horrelako aditzak kanpo fokalizazioaren eragina fokalizatzaile ez-perzibigarrietan gauzatzen denean ematen diren adierazpideak direla baieztatzen duela bere liburuan. Hori horrela izanik, nobela honetako erabilera nolabait azaldu beharko bagenu, bigarren pertsona gramatikalari egotzi beharko geniokeela iruditzen zaigu. Badirudi iheslearen baitan “kontzientek” ez diren pertsamendu horiek azaleratze nahia dela etengabeko ihardun hori. Ondorioz, alderdi psikologikoan genekusakeen distantzia hori, narratzaile intradiegetikoak baldintzatzen duela esango dugu.

Bestalde, ihesaren kontaktaren pisu handiena iheslearen baitan kokatua dagoen foko horrek eduki arren, zenbait kasutan “lekuz” aldatzen da, pertsonaiaren baitatik

beste guneetara mugituz. Halakoetan *kanpo fokalizazio* honek beregain hartzen duena *perzibigarria* da: (15) “Dena den, ez duk, ez du burua bueltatzen...” (32) “Mutila, blusa tartetik xilborretik behera intsinuatzten zaion itzal rubioaren kontenplazioetan galtzen da. Galtzen naiz. Laster ipurdia bistan joango dituk entzuten duk atzean”.

Hortaz:

FE → Fo perzibigar. ————— FP → Fo-ez perzi.

(Kanpoko fokalizatzaile batek objektu perzibigarria fokalizatzen du, ondoren narraztaile aldaketarekin batera, barru fokalizazio batera pasatuz, pentsamenduak,... etab. erakutsiz [fokalizatu ez-perzibigarria]).

Beste kasuetan, fokalizatzaile aldaketa ematen bada ere, honi ez darraikio fokalizatu aldaketa batek. Eta alderantziz, badira fokalizatua bakarrik aldatzen diren kasuak:

Fokalizatzaile aldaketak:

- (84) “Tristura ematen dio beltzez jantziko dutela pentsatzeak. Imajinazioa entretenitzea lortu du osabari heldu gara entzuten dionean. Ez du, ez huen, ez duk jendez betetako bebarrua ezagutu, agian herori sentitzen haiz estrainoa.”
- (66) “Haren besoa sentitzen duk, sentitzen huen, sentitzen du bere ondoan etzanda lau baten forman doblatua atzea ematen dion gorputzari urreratzen zaionean”.

Fokalizatu aldaketak:

- (37) “Ezin identifikatu duen errebolber bat ikusten diok eskuartean. Kainoia oso laburra duen errebolber beltza. Ez zaik erreglamentozkoa iruditzen”.
- (45) “Hire besoaz libratuz begietara begiratzen dik(...) galdetzen diok heure buruari”.

Espazio/denbora alderdiei dagokienez, bada gauza interesgarriak. Horrela, planu honetan kanpo fokalizazioa gailentzen denean objektu perzibigarria (fokalizatua) ikusmira zabal batetik aurkezten da, *panoramikoa* deiturikoa, alegia. Denboraren arazoari eutsiz, ihesaren kontaketa ematen diren fokalizazioak *sinkronikoak* direla esanango dugu.

Ikusmira panoramikoaren adibideak:

- (15) “Dena den, ez duk, ez du burua bueltatzen. Arkupetik gero eta gehaigo alden duz —Aiuntamentua eskubialdera utziaz— “Zamudio”ren terrazerantz zuzentzen ditu pausuak. Atzekoak berriz basket-ekipo baten formazio eran abantzatzen dute (...)”.
- (37) “Hire, haren inguruan proiektatu bide zen semizirkulua azkenean osatu egin da. Ezker eskuin, puntetan, edo hegaletan, korrika doazenak —pivotaren posizioa aurreratuz— ez dute inolako interesik gehiago abantzatuz zirkulua osatzeko”.

Adibideotan argi dago fokoa oso goian kokatuta dagoela. Halaber, esan dezagun basket-ekipoarekin eta pivot-ekin egindako konparaketa horiek kontaktari kentzen dioten dramatikotasuna dudaezinezkoa dela. Saskibaloiko terminologia horrek kanpo fokalizazio objektiboa azpimarratzen du. Gauza bera esan daiteke protagonista izendatzeko erabiltzen den “ihesle” hitzaz edo poliziei datzekien “jarraitzaile” terminoaz.

Azken batean, psikologia eta espazio/denbora mailetan isladatzen den objetibotasuna izendaketa mailara hedatzen dela baieztatu daiteke.

Oroitzapenen planura pasatuz, lehenaldiko pasarte hauetan fokalizazioa barrukoa da batipat, eta fokalizatzen dena perzibigarria nahiz ez-perzibigarria izan daitezke.

Dena dela, oroitzapenekin jarraituz, kanpo fokalizazioa dagoen kasu batzutan narratzaileak zenbait laguntza eskeintzen dizkio irakurle implizitoari, fokalizazio horren mugak errespetatuz beharrezkoa kontsideratzen duen informazio bat eskeiniz.

Laguntza hauek Gerald Prince-k "narratariora" deitzen duen instantziaren presentzia salatzen dute, eta ugariagoak dira kaleko eskenen planoan, bertan azaltzen diren deskribapenak erabat objetiboak izanik laguntza horiek egoeraren ulermen osorako ezinbestekoak gertatzen bait dira.

(18) "Iraila edo urria behar du izan(...). Irailan batez ere, baina Urrian ere haurrek olatuekin jolastu ohi dira "Concha"ko lehendabiziko ranpan"

(27) "Lehenago ere ikusi den plaza errektangularra".

b) Poliziaren itaunketaren planoak:

Badirudi pertsonaia desberdinek hartzen duten izendaketatik abiatuz (Boz 1, Boz 2,...) planu honetan fokalizatorik ez dagoela esatera bultzatuak gaudela. Izan ere, akotazio gehienak "entzumenari" loturik azaltzen dira, eta ez daukagu dena gainetik ikusiko lukeen pertsonaiairik.

Dudarik gabe, sinesgarritasun helburu batekin jokatu du hemen Saizarbitoriak. Galdaketa bat azaldu ezin daitekeela onartuz, "bizitu" soilik egin daitekeela esan behar. Horregatik, eta erdararen erabileragatik, suertatzen da hain txundigarria galdaketaren planua. Guztiarekin ere, interesgarria da filmean planu hau aurkezteko modua gogoratzea: etengabeko mugimenduan dabilzan bi poliziak lekukoari galdaketa egiten ari diren bitartean, beste bi poliziek ispiluzko leiho baten atzetik eskena guztia dakusate, eta hau horrela izateak, lehenago aipaturiko gure iritzia indartu besterik ez du egiten: sinesgaitza izango litzateke eskena horretan obserbatzaile bat, hots, narratzailea, egotea.

d) Eskolako haurraren planoak:

Kontaketa honetan fokalizatzailea beti kanpoan kokaturik dago. Bestalde, fokalizatua beti da perzibigarria eta ez zaizkigu inoiz haurraren sentimenduak, usteak,... agertzen. Hortaz, iraunkortasuna finkoa dela esan behar.

Nolanahi den, bada kontutuan hartzeko beste datu bat: fokoak etengabeko mugimenduan dihardu planu honetan, eta gehienetan ikasgela fokalizatzen bada ere (haurrarenaganako hurbilpena lortuz), zenbait unetan foko horrek gelako hormak gainditzten ditu patioa fokalizatuz. Gure ustez, espazioari dagokion kanpo/barru (espazio murriztua/panoramikoa) aldaketa horrek gela barruko giro itogarria salatu besterik ez luke egingo:

(11) "Haurrak gabardina erantzi ondoren (...). Patio atzean eguzkia laino artean ezkutatu da."

Azkenik, denbora mailan ematen den sinkroniak ezagutzaren muga baldintzatzen duela esango dugu, mugaketa hori narratzaileak umetxoa izendatzeko erabiltzen duen izenarekin indartzen delarik.

e) Egunkariko berrien planoak:

Maila honetan idazkerak berak erakusten duen alderdikeria da aipagarriena. Polizien txostenetatik oso gertu dagoen estilo honetan iheslea "fugitivo" den bitartartean, poliziak "patrulla de vigilancia" gisara izendatzen dira. Argi dago, beraz, iheslearengandik urruti dagoen fokalizazioaren aurrean gaudela.

f) Kaleko eskenen planoak:

Iheslearen heriotzaren inguruan egiten diren iruzkinez osaturik dago plano hau. Hauekin batera, liburuxka turistikoetatik hartutako Donostiaren deskribapenak tar-tekatzan dira, Konstituzio Plaza eta bere inguruen kanpo fokalizazioa biziki nabarmentzen delarik.

Beti ere ikusmira panoramikoak erabiliz, iheslearen planoarekin erlaziotan jartzen gaituzten zenbait elementuren (guztiak perzibigarriak) aipamena balio semantiko handikoa bihurtzen da; 108 zenbakiko balkoia, odol koagulatuz zikindutako adokina (2. eta 3. kapituluetan), adokin bustia (4. kapituluaren) eta arkupeak (5. kapituluaren).

Zernahi gisa, kaleko eskena hauen deskribapenean gailentzen den objetibotasuna, liburuxka turistikoetatik hartutako paragrafoetako hizkuntza erretoriko eta harrokeriaz betetakoak apurtu egiten du.

Bukatzeke, hona hemen deskribapen objetibo hauetan fokoak duen etengabeko mugimenduaren adibide bat: "Pescadería kaleko perspektiba gris axatua. Calle de la Pescadería esaten duen plaka zuri obalatua. Atzean arkupeak. Arkupeetatik zintzilik ageri diren kriseluak. (...) Plaza barrera. Lurrean mantal beltzez eseriak zeuden haur batzuk altxatu egiten dira." (56)

B.3.1 Alderdi ideologikoz:

Ideologiaren alderdiari dagokion puntu hau besteengandik berezirik aurkeztea fokalizazioaren alderdi honen berezkotasunari egozten diogu. Askoz ere egokiagoa iruditu zaigu nobelaren osotasunari dagokion ahots aberastasun horren atzean mundu ikuskera desberdinen aurkezpena egiten den aztertzeke, atal hau berezirik ipintzea.

Guztiarekin ere, esan beharra dago ezer gurxi esango dugula puntu honetan, horretarako Jesus M.^a Lasagabasterrek (1989) *100 metro*-ren izaera polifonikoaz argitasun ugari eskeintzen bait du.

Lasagabasterrek dioenez *100 metro* nobelaren izaera polifonikoa maila desberdinetan azaleratzen da: batetik, nobelan aurkezten zaizkigun sistema linguistiko desberdinetan (euskara/erdara), bestetik, sortutako eta erantsitako testuen konbinaketan (iragarkiak, irratiko berriak,...).

Polifonia aberastasun horrek mundu ikuskera desberdinak, ikuspuntu desberdinak isladatzen ditu testuan. Gehienetan elkarren aurka azaltzen dira mundu-ikuskerak eta ideologia desberdin hauen etsenplurik adierazgarrienetakoa euskara/erdara erabilera horrek irudikatzen duen komunitate soziolinguistiko horretako talde desberdinen arteko oposaketa dela esan dezakegu. Hori horrela izanik, eta hizkuntza desberdinen erabilerak duen pisu semantiko nabarmena kontutan harturik, harrigarria suertatzen da nobela honetan oinarriturik egindako filmean ikusi ahal daitekeena. Izan ere, filme honetan kaleko iruzkinak, Michele-rekin edukitako harrema-

nak,... euskara hutsean azaltzen bait dira, gazteleraren erabilera galdaketaren planora mugatuz. Ez dugu uste nobela-filmea arteko desberdintasun hauek eztabaidatzeko lekua-garaia denik, baina bi sistima artistiko hauek eduki ditzaketen berezitasun eta mugak gaintuz, desegokia erizten diogu filmean egiten den aldaketa horri.

E. BUKATZEKO:

Fokalizazioari dagokion azken puntu honetan nobela honek duen aberastasuna azaltzen saiatu gara. Ikusi dugunez, iheslearen planoan ematen den fokalizazioa gehien batean barrukoa izateak nobela honetan heriotzak duen garrantzia azpimarratzen du. Pertsonaia nagusiari gerturatzen zaion bukaera triste horren azken uneak "camara lenta"n (cf. filmean) aurkezten zaizkigu bere buruarekin daukan etengabeko barru-solasaldiaren bidez "esan" ezin daitekeen hori literaturaren bidez adierazteko.

Ihesaren kontaketa azken mugetaraino eramaten den barneratze hori, inguruneaz eskaintzen zaigun azalpen objetiboari kontrajartzen zaio (barru fokalizazioa-kanpo fokalizazioa), eta, horregatik, fokalizazioaren beste alderdien (ideologikoa, linguistikoa,...) balio semantikoa indartu egiten da, ondorioz "heriotza" horren inguruan ematen den jarrera aniztasuna isladatuz.

Beraz, testu polifoniko honetan etengabeko gatazkan azaltzen zaizkigun funtsezko bi komunitateak, eta beraien iruzkinetan gehienetan soma daitekeen heriotzarekiko distantziak, bizitzak aurrera jarraitzen duela gogoratzen digu. Azken finean, iheslearentzat heriotzak duen alderdi misteriotso/bortitza, inguruko pertsonaien jarrerek irudikatzen duten bizitzaren zurrumbiloan murgiltzen da. Bizitzak aurrera darrai, egunerokotasunean barneratzen gaitu, eta iheslearen patuak norbait gertutik ikutzen badu iheslea bera da. Heriotza dugu beraz, norberaren heriotzaren drama, *100 metro*-n keinuka ari zaiguna.

Bibliografia orokorra

- AA.VV., 1970, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- AA.VV., 1987, "Enunciación y punto de vista", *Contracampo* (Revista de Cine), 42, Valencia, Instituto de Cine, Radio-TV de Valencia.
- Amorós, A., 1985, *Introducción a la novela contemporánea*, 8. arg., Madril, Cátedra.
- Albérès, R. M., 1971, *Metamorfosis de la novela*, Madril, Taurus.
- Aullón de Haro, P. (coord.), 1984, *Introducción a la crítica literaria actual*, Madril, Playor.
- Bal, M., 1977, "Narration et Focalisation", *Poétique*, 29, 107-127.
- , 1981a, "Notes on narrative embedding", *Poetics Today*, 2:2, 41-59.
- , 1981b, "The laughing mice, or: on focalization" *Poetics Today*, 2:2, 203-210.
- , 1985, *Teoría de la narrativa*, Madril, Cátedra.
- Banfield, A., 1981, "Reflective and non-reflective Consciousness in the Language of Fiction", *Poetics Today*, 2:2, 61-76.
- Baquero Goyanes, M., 1970, *Estructuras de la novela actual*, Bartzelona, Planeta.
- Barthes, R., 1973, *Ensayos Críticos*, Bartzelona, Seix-Barral.
- , 1970, "Introducción al análisis estructural de los relatos", AA.VV., 1970, 9-43
- , et al., 1977, *Poétique du récit*, Paris, Seuil.
- Booth, W. C., 1970, "Distance et point de vue", *Poétique*, 1, 511-524
- , 1974, *La retórica de la ficción*, Bartzelona, Bosch.
- Borinsky, A., 1978, *Ver/Ser visto*, Bartzelona, Bosch.

- Bourassa, L., 1988, "Focalisation et Vocalisation: la consciencie narrative", *Protée*, 16, 93-104.
- Bourneuf, R. & Ouellet, R., 1983, *La novela*. Bartzelona: Ariel.
- Boves, M. C., 1985, *Teoría general de la novela. Semiología de "La Regenta"*, Madril, Gredos
- Brémond, C., 1970, "La lógica de los posibles narrativos", in AA.VV. (1970), 87-109.
- Briosi, S., 1986, "La narratologie et la question de l'auteur", *Poétique*, 68, 507-519.
- Bronzwaer, W. J. M., 1981, "M. Bal's concept of Focalization", *Poetics Today*, 2:2, 193-202.
- Buckley, R., 1973, *Problemas formales en la novela española contemporánea*. 2. arg., Bartzelona, Peninsula.
- Butor, M., 1964, *Répertoire II*, Paris, Le Minuit.
- Casteller, J. M., 1957, *La hora del lector*, Bartzelona, Seix-Barral.
- Cohn, D., 1981, *La transparence intérieure*, Paris, Seuil.
- , & Genette, G., 1985, "Nouveau-nouveau discours du récit", *Poétique*, 61, 101-109.
- Cordesse, G., 1988, "Narration et focalisation", *Poétique*, 76, 487-498.
- Culler, J., 1986, "Foreword" in Genette, G., *Narrative Discourse*, London, Blackwell.
- Debray-Genette, R., 1971, "Du mode narratif dans les trois contes", *Littérature*, 3, 39-62.
- Dolezel, L., 1967, "The typology of narrator. Point of view in fiction" in AA.VV. *To honor R. Jakobson*, Mouton.
- Eco, U., 1981, *Lector in fabula*, Bartzelona, Lumen.
- Eichbaum, B., 1970, "Sobre la teoría de la prosa" in Jakobson, et al. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Signos.
- Farcy, G.D., 1986, "De l'obstination narratologique", *Poétique* 68, 491-506.
- Fontanille, J., 1988, "Point de vue: essai de définition", *Protée*, 16, 1-2, 7-22.
- Forster, E. M., 1927/1985, *Aspectos de la novela*. Madril, Debate.
- Foucault, M., 1984, *Las palabras y las cosas*, Bartzelona, Planeta.
- Franckel, J. J. et Lebaud, D., 1988, "Voir, regarder", *Protée* 16, 1-2, 23-32.
- Friedman, N., 1975, "Point of view in fiction" in Friedman, N. *Form and Meaning in fiction*, Georgia, Georgia Un. Press.
- García Berrio, A., 1973, *Significado actual del formalismo ruso*, Bartzelona, Planeta.
- Genette, G., 1970, "Fronteras del relato" in AA.VV., 1970, 193-208.
- , 1972, *Figures III*, Paris:Seuil (gaztelerazko itzulpena *Figuras III*, Bartzelona, Lumen, 1989).
- , 1983, *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil.
- Gothot-Mersch, C., 1971, "Le point de vue dans Madame Bovary", *Cahiers de l'Association Internationale d'Etudes Françaises*, 23, 243-259.
- Gnutzmann, R., 1983, "La novela hispanoamericana en segunda persona", *Iberoromania*, 17, 100-120
- , 1984, *Roberto Arlt o el arte del calidoscopio*, Bilbo, Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua.
- Gullón, G., 1976, *El narrador en la novela española del siglo XIX*, Madril, Taurus.
- , y A., 1974, *Teoría de la novela*, Madril, Taurus.
- Hoffman, F. J., 1955, *La novela moderna en Norteamérica*, Bartzelona, Seix-Barral.
- Ifri, P. A., 1987, "Focalisation et récits autobiographiques", *Poétique*, 31, 261-284.
- James, H., 1975, *El futuro de la novela*. Madril, Taurus.
- Jost, F., 1983, "Narratio(s): en deçà et au-delà", *Communications*, 38, 192-212.
- Kayser, W., 1970, "Qui raconte le roman?", *Poétique* 1, 498-509.
- , 1981, *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madril, Gredos.
- Lanser, Susan., 1981, *The narrative act. Point of view in prose fiction*, Princeton, Princeton Un. Press.
- Lasagabaster, J. M., 1989, "La novela vasca al borde de la realidad" in Elkar-Lanean *Congreso de Literatura Vasca (Hacia la Literatura Vasca)*, Madril, Castalia.
- Linvelt, J., 1981, *Essai de typologie narrative. "Le point de vue". Théorie et Analyse*. Paris, José Corti.

- Lubbock, P., 1921/1965, *The Craft of Fiction*, London, Jonathan Cape.
- Magny, C. E., 1948, *L'Age du roman américain*. Paris, Seuil.
- Matas Gil, P., 1989, *Aspectos técnicos de la novela italiana contemporánea*. Salamanca, Amarí Ediciones.
- Morrisette, B., 1962, "De Stendhal à Robbe-Grillet: modalités du point de vue", *Cahiers de l'Association Internationale d'Etudes Françaises*, 14, 143-165.
- Oleza, J. & Renard, S., 1986, "La modalización del discurso narrativo" in AA.VV. *Actas del Congreso Internacional sobre semiótica e hispanismo*, Madrid, CSIC, 2. alea.
- Ouellet, P., 1985, "La vision des choses: la focalisation dans le discours scientifique", *Protée*, 13, 1, 33-45.
- Pizarro, N., 1970, *Análisis estructural de la novela*. Madrid, Siglo XXI.
- Pouillon, J., 1970, *Tiempo y novela*, Buenos Aires, Paidós.
- Pozuelo Yvancos, J. M., 1983, *La lengua literaria*, Málaga, Agora.
- , 1988a, *Teoría del lenguaje literario*. Madrid, Cátedra.
- , 1988b, *Del formalismo a la neorretórica*, Madrid, Taurus.
- Prince, G., 1973, "Introduction à l'étude du narrataire", *Poétique*, 14, 178-196.
- Pujals, E., 1984, *Historia de la Literatura Inglesa*, Madrid, Gredos.
- Reisz de Rivarola, S., 1986, "Voces y conciencias modalizantes en el relato literario de ficción", *Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e hispanismo*, Madrid, CSIC.
- Reyes, G., 1984, *Polifonía textual*. Madrid, Gredos.
- Rimmon-Kenan, S., 1988, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, 4. arg., London, Methuen.
- Robbe-Grillet, A., 1958, "Notes sur la localisation et les déplacements du point de vue dans la description romanesque", *Revue des Lettres Modernes*, Uda, 129.
- , 1973, *Por una novela nueva*. 2. Arg., Bartzelona, Seix Barral.
- Romera-Castillo, J., 1980, *El comentario semiótico de textos*, 2. arg., Madrid, Sociedad general española de librerías.
- Rossum-Guyon, F., 1970, "Point de vue ou perspective narrative", *Poétique*, 4, 476-497.
- Sartre, J. P., 1985, *Escritos sobre literatura*, I, Madrid: Alianza.
- Sauvage, J., 1982, *Introducción al estudio de la novela*. Bartzelona, Laia.
- Scholes, R., 1981, *Introducción al estructuralismo en la literatura*, Madrid, Gredos.
- Segre, C., 1976, *Las estructuras y el tiempo*. Bartzelona, Planeta.
- , 1985, *Teoría del texto literario*. Madrid, Crítica.
- Simon, J. K., 1984, *La moderna crítica literaria francesa*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Simon, J. P., 1983, "Enonciation et narration", *Communications* 38, 155-191.
- Stanzel, F. K., 1988, *A Theory of narrative*. Cambridge, Cambridge Un. Press.
- Tacca, O., 1985, *Las voces de la novela*, 3. arg., Madrid, Gredos.
- Todorov, T., 1966/1970, "Las categorías del relato literario" in AA.VV., 1970, 155-192.
- , 1967/1971, *Literatura y significación*. Bartzelona: Planeta.
- , 1973, *Gramática del Decamerón*, Madrid, Talleres J. Betáncor.
- Uspensky, B., 1972, "Poétique de la composition" *Poétique*, 9, 124-134.
- , 1973, *Poetics of composition*, Berkeley, University of California Press.
- Varela, B., 1967, *Renovación de la novela en el siglo XX*. Bartzelona, Destino.
- Varela, F. J., 1990, *Conocer*. Bartzelona, Gedisa.
- Villanueva, D., 1977, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Ed. Bello.
- , 1989, *El Comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón, Ed. Júcar.
- Vitoux, P., 1977, "Le récit dans *The Ambassadors*", *Poétique* 24.
- , 1982, "Le jeu de la focalisation", *Poétique* 51, 359-368.
- , 1988, "Focalisation, point de vue, perspective", *Protée*, 16, 1-2, 33-38.
- Wellek, R., 1983, *Historia Literaria. Problemas y conceptos*. Bartzelona, Laia.

Ramon Saizarbitoriaren lanen argitalpenak:

*NOBELAK:

- 1969, *Egunero hasten delako*, 2. arg., Donostia, Erein, 1989 (lehenago beste 3 argitalpen Hordagon).
 1976, *100 metro*, 8. arg., Donostia: Erein, 1990.
 1976, *Ene Jesus*, 2. arg., Donostia: Luis Haranburu-Altuna

*BESTELAKOAK:

- * 1969, "Poesia banatua"[poemak] in Askoren Artean, *Euskal elerti-69*, Donostia: Lur, 461-484.
 * 1973, "Hitzaurre" in Aresti, G., *Lau teatro arestiar*, Lur: Donostia, 5-13.
 * (1975), "Hitzaurre" in Urkizu, P., *Sekulorum sekulotan*, Kriselu: Donostia, 5-22.
 * 1978, "Honez-gero" in Askoren Artean, *Agiriak. Euskal poetak eta artistak G. Arestiren omenez*, Donostia: C.A.P.
 * 1979, Saizarbitoria, R. eta Sarasola, I., "Rikardo, gidari" *Jakin*, 10, 116.
 ** "Zeruko Argia" ("Gazte naiz" izeneko sailean), *Ob! Euzkadi, Ustela,...* aldizkarietan hainbat lan.

Ramon Saizarbitoriaren obrari buruzko bibliografia.

- Agirre, J. A., 1983, "Ramon Saizarbitoria bere talentoaren tranpan", *Egin-jaiegin*, 1983-VII-2, 12.
 Amenabar, J., 1982, *Euskal nobelaren azterketa*. Azpeitia: Izarraizpe Irakaskuntza Kooperatiba.
 Askoren artean, 1976, "100 metroko polemika", *Berriak*, 2, 55.
 ———, 1977, "Ramon Saizarbitoriarekin", *Berriak*, 27, 26-27.
 ———, 1977, "Ene Jesus. Ramon Saizarbitoria", *Berriak*, 29, 35.
 Camino, I., 1986, "R. Saizarbitoria: "Ni ez naiz idazle senditzen", *Argia*, 1100, 27-32 (elkarrizketa).
 Hernandez Abaitua, M., 1983, "Saizarbitoriaren '100 metro'ren semantikaz ohar batzu", *Jakin*, 29, 173-185 (100 metro nobelaren 7. argitalpenean errepikatua).
 ———, 1986, "Aitzin argibidea" in *100 metro*, 7. arg., Donostia, Erein.
 Iturrioz, P., 1988, "Jira-bira eta itzala. Saizarbitoriaren 100 metro-ri buruzko interpretazioa", *Literatur Gazeta*, 10, 14-16.
 Izagirre, K., 1976, "Hitzaurrea" in Saizarbitoria, R., *100 metro*, Donostia, Kriselu.
 ———, 1976, "Hitzaurrea" in Saizarbitoria, R., *Ene Jesus*, Donostia, Kriselu.
 ———, 1986, "Argitalpen honen hitzaurrea" in Saizarbitoria, R. *100 metro*, 7. arg., Donostia, Erein.
 Kortazar, J., 1980, "Ramon Saizarbitoriaren 100 metro", *Jakin*, 13, 145-152.
 ———, 1982, "Gaurko narratiba eta euskal literatura", *Jakin*, 25, 86-93.
 Lasa, J. J., 1976, "Epilogo" in Saizarbitoria, R., *Ene Jesus*.
 Lasagabaster, J. M., 1980, "Literatura vasca y bilingüismo: vasco y castellano en la novela "100 metro" de R. Saizarbitoria", *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Erroma: Bulzoni Editore.
 ———, 1982, "Bigarren edizioaren hitzaurrea" in Saizarbitoria, R., *Egunero hasten delako*, 2. arg., Donostia, Erein.
 ———, 1986, "Funtzionatzen duen testua" in Saizarbitoria, R. *Ehun metro*, 7. arg., Donostia, Erein.
 ———, 1989, "La novela vasca al borde de la realidad" in Askoren Artean, *Congreso de Literatura* (II. Congreso Mundial Vasco), Madril: Castalia, 319-346.
 ———, 1991, "La escritura como lugar de transgresión. A propósito de Ene Jesus de R. Saizarbitoria", in Lakarra, J. A. (Arg.), *Memoriae L. Mitxelena Magistri Sacrum*, Donostia, ASJU-ren Gehigarriak, 14, (Argitaratzeaz).

- Lertxundi, A., 1976, "100 metro, R., Saizarbitoria", *Zeruko Argia*, 684-685, 29-30.
- Olazabal, K., 1976, "100 metro. R. Saizarbitoria", *Zeruko Argia*, 683, 30.
- Olaziregi, M. J., 1991, "Fokalizazioa 100 metro-n" in Lakarra, J. A. (arg.) *Memoriae L. Mitxelena Magistri Sacrum*, Donostia ASJU-ren Gehigarriak 14 (argitaratzeaz).
- , 1990, "Ramon Saizarbitoriaren nobelagintza: isiltasunera daraman bidea" (Donostiako Udako IX. Ikastarotan emandako hitzaldia. Argitaratzeaz).
- Oñederra, L., 1982, "Epilogo" in Saizarbitoria, R., *100 metro*, 4. arg., Donostia: Kriselu, (7. argitalpenean errepikatua).
- Sarasola, I., 1975, *Txillardegi eta Saizarbitoriaren nobelagintza*. Donostia, Kriselu.
- , 1969, "Hitz aurre" in Saizarbitoria, R., *Egunero hasten delako*, Donostia, Lur.
- , 1977, "Ene Jesus edo Jesus, Jesus, Jesus, M.^a eta Jose", *Jakin*, 2.
- , 1979, "Prólogo para el lector de lengua castellana" in Saizarbitoria, R., *100 metros*, trad. Pilar Muñoa, Madrid, Ed. Nuestra Cultura.
- Sarrionaindia, J., 1977, "Gizartearen kronikaz eta euskal nobelagintzaz", *Zeruko Argia*, 774, 30-31.
- , 1979, "100 metro. Ramon Saizarbitoria", *Zeruko Argia*, 829, 29

Lan bonetan erabilitako euskal nobelak:

- Agirre, Tx., 1912/1966, *Garoa*, 4. arg., Oñati: Arantzazuko Frantzizkotar Arg.
- Atxaga, B., 1988, *Obabakoak*, Donostia, Erein.
- Iturralde, J. M., 1983, *Dudular*, Donostia, Erein.
- Lertxundi, A., 1983/1984, *Hamaseigarrenean aidanez*, 2. arg., Donostia, Erein.
- Mirande, J., 1970/1987, *Haur besoetakoa*, Iruñea, Pamiela.