

PLANUL VERBAL AL ROMANULUI *ANIMALE*
BOLNAVE DE NICOLAE BREBAN

MIHAELA ROȘU BÎNĂ

Cuvinte-cheie: *plan verbal, comunicare, tip narativ, deixis, discurs românesc.*

Domeniul naratologiei cunoaște nu numai o tradiție literară, ci și una teoretică. Prin urmare, discursul narativ nu poate fi scos în afara actului de comunicare¹. În romanele lui Nicolae Breban, cu structuri binare, contrapunctice, supraetajate schema jakobsoniană a comunicării este greu aplicabilă și simplificatoare.

Față de analiza structurală sau lingvistică a textului, pragmatica deplasează accentul pe procesul narării în două moduri. Narațiunea este parte integrantă a procesul comunicativ; actul narării, ca activitate verbală complexă presupune o deschidere a discursului românesc spre situația concretă de construire a sensului, performată ca act de comunicare între cele două elemente fundamentale, fără de care actul nu poate exista, cititorul și autorul. Pe de altă parte, stabilirea relației autorului cu discursul, cu realitatea, cu cititorul și cu personajele determină tipul narativ. Strategiile interacțiunii verbale sunt modulate în funcție de statutul naratorului și persoana gramaticală utilizată. Aparatul formal al discursului (indicatorii deixisului, formele implicitei conversațional) registrul verbal, gradul de inserție a discursurilor actorilor constituie obiectul demersului din acest articol.

Din motive pragmatice, ne vom opri asupra unor exemple selectate din romanul *Animale bolnave*, apărut în 1968. Toate discuțiile

¹ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Editions de Minuit, (t. n.), 1963, p. 214.

centrate în jurul planului verbal din acest roman ar trebui să pornească de la o concluzie relevantă din analize ale planului spațio-temporal și perceptiv-psihic. În majoritatea romanelor secolului trecut, fie că e vorba de modernism, avangardism, suprarealism sau postmodernism, microtimpul se fragmentează într-un mozaic macro-temporal, planurile temporale simultane conduc spre paralelismul ce pune în paranteze liniaritatea discursului tradițional. Diversitatea presupune planuri temporale diferite ce alunecă dinspre prezent spre trecut și invers, dinspre timpul interior și cel exterior, dinspre timpul individual spre cel al istoriei cu permanente intersecții. Jocul tensionat de planuri temporale diverse refuză cauzalitatea. Recunoașterea finitudinii lumii are drept consecință în plan literar deschiderea amplă a planurilor narative și a textului spre noi puncte aruncate spre cititor. Chiar de la primele producții, proza brebaniană nu cunoaște o realitate transcendentă, ci încearcă să pună în limbaj dezordinea și pluralismul lumii. Limbajul pune în evidență aceste trăsături noi.

Animale bolnave este o narațiune heterodiegetică în care tipul narativ auctorial și actorial conduc spre o perspectivă alunecoasă, menită să creeze o structură binară, tensionată, constituită din suprapunerea celor două planuri: al unui narator, care nu renunță total la omnisciență și al unui actor, mai puțin creditabil, din cauza modului său distorsionat de a recepta lumea înconjurătoare. Narațiunea la persoana a treia a naratorului omniscient și omniprezent, care vine să creeze pentru scurt timp iluzia neutralității este pulverizată de cealaltă istorie a lui Paul, în care predomină percepția de tip subiectiv. Pentru a sublinia acest tip de discurs dublu, generat de perspectiva duală, am ales fragmentele menite să ilustreze acest tip nou de relativizare a perspectivei prin dublarea instanțelor. O primă „realitate” a textului se creează prin intervenția unui narator a cărui autoritate în text am evidențiat-o deja. Narațiunea heterodiegetică la persoana a treia progresează prin rezumarea evenimentelor non-verbale și a discursului actorilor: „El mulțumi moțând din cap, fâstâcit de vestea pe care i-o dăduse femeia aceea umilă, se îndepărtă apoi câțiva pași, până ajunsese în dreptul fântânii secate – parcă mai mult ca să scape de privirile ei furișate sau de profesiunea ei și, când se crezu singur se opri, se așeză pe o bancă de piatră probabil foarte

puțin întrebuințată la fel ca și o vază de flori uriașă, de alături, ce încerca să imite marmora și-și desfăcu geamantanul său din carton presat. Mâncă, stând cu geamantanul pe genunchi ca țăranii, și, privit din depărtare părea că ține un gramofon uriaș în brațe, cu o pâlnie turtită. Apoi se ridică și se îndreptă încet spre rampa magaziei și, încet-încet, se formă și decovilul, o garnitură cu vagoane înguste, vagoane-platforme, cu o locomotivă autentică, ce făcea încă manevre pe liniile învecinate. Când se urcă observă că nu era singur, pe una din platforme se găseau adunați niște țărani, pe o grămadă de paie, iar pe alta, în imediata apropiere un grup de orășeni, în mijlocul cărora el distinse o femeie în negru în jur de treizeci de ani, foarte frumoasă.”² La paginile 204-205, același eveniment este redat din unghiul personajului actor. „Referentul” din primul fragment se reflectă altfel în al doilea, cu mai multe detalii și amănunte, unele complet inutile. Coordonatele spațiale și temporale sunt în linii mari aceleași. Diferă deschiderea, angulația extrem de mică dintre „realitate” și „reflectarea” ei: „Paul îi povesti lui Krinitzki – în timpul orelor acelea lungi când uriașul îl veghea cu răbdare – despre drumul întortocheat pe care călătorise ca să ajungă în acea așezare atât de liniștită, între munți, cu oameni atât de veseli, aproape stranii. Aminti gara în care schimbase trenul – un tren mare pe unul mic, cu șine înguste, asta spun și eu că e o afacere! – cu pasarea afumată, atât de cinematografică, cu fântâna secată și cele două mari havuzuri din piatră, urâțite de niște linii întortocheate trase cu pensula pentru a imita marmora. În secolul nostru nu mai există materiale trainice, noi imităm mereu materialele trainice și chiar piatra o transformăm, îi dăm forma marmorei, deși piatra e mai durabilă decât marmora!

Atunci apăru ea pe acel peron, unde, cineva, mânca dintr-un geamantan de carton presat pe care îl ținea pe genunchi și al cărui capac își ascundea capul, de parcă ar fi ținut un gramofon pe genunchi, unul din acelea cu pâlnie de pânză uriașă, portocalie, păzit de un câine uriaș, peste al cărui cap ascuțit, inteligent, flutura deviza: «His master’s voice».

² Nicolae Breban, *Animale bolnave*, București, Editura Tineretului, 1968, p. 8.

Era bineînțeles cu un grup, viitori locuitori ai orașelului N. și cu ei se afla și un adolescent înalt, osos, foarte pistruiat, a cărui voce, stridentă, umplu imediat liniștea gării pustii, înmuiate de căldura neverosimilă de iulie. Erau și două surori, două nemțoaice, fete frumoase, grăsuțe, care semănau foarte mult între ele, numai că, cea mare, Lisl (probabil Elisabeta sau Liselotte) era mai frumoasă, sau mai pe gustul lui Paul – bineînțeles nimic nu se compara cu ea, apariția în negru, acea zeiță vie și e într-adevăr ciudat pe unde umblă și zeițele, pe asemenea linii înguste, vicinale, amestecate într-un grup atât de oarecare, de inform, apărate de un astfel de băiețandru gălăgios care se asculta numai pe el.”³

În primul fragment naratorul se disociază net de actor. Viața interioară a acestuia nu face încă obiectul investigației. Atunci când o face, ea este formulată de narator. O ușoară tensiune se stabilește între narator și autor. Perfectul simplu utilizat cu precădere în primul fragment este expresia unui trecut prezentat ca terminat. În al doilea fragment, imperfectul creează iluzia unui prezent continuu, derularea evenimentelor amintind planul plutirii onirice, spațiul incert și indeterminat dintre planul real și cel ireal. Registrul verbal evidențiază diferențe subtile între cele două istorii, menite să deplaseze accentul de pe narator pe actor. Evenimentele non-verbale sunt rezumate în idiolectul naratorului, parțial identic cu idiolectul naratorului care rezumă discursul actorilor. În al doilea fragment, idiolectul actorului perceptor și narator este mai spectaculos prin clișeele livrești utilizate, prin detaliile inexistente în prima narațiune, rezultat al fanteziei lui bolnăvicioase, dar și al lecturilor, pentru că multe din elementele biografiei lui imaginare sunt împrumutate din cărți. „Așa citise undeva” devine formula reconstrucției prin imaginație și cuvânt a lumii în care trăiește și se mișcă, după propriile sale reguli. Distanțarea ironică a naratorului primei istorii de actorul-narator din cea de-a doua este evidentă. Încărcătura livrescă alimentează fantezia maladivă a lui Paul care citește altfel realitatea. El vede personaje și întâmplări inexistente pentru naratorul care a înregistrat fidel, cu obiectivitatea unei camere realitatea gării, a decovilului, a pasagerilor

³ *Ibidem*, p. 204-205.

între care se află Paul-actorul. Face paranteze, emite păreri asupra trăinicieii materialelor de construcție etc. În propria-i narațiune, el însuși devine un altul, „cineva mânca”, adică personaj în realitatea pe care o inventează și în care se instalează. Monologul său, destinat lui Krinitzki, are intenția vădită de a-l captura pe acesta. Povestirea ca formă de seducție va deveni etapă a unei strategii bine puse la punct în romanele următoare. Cele două registre verbale au vizibile diferențe: naratorul relatează distanțat, neutru, înregistrează elemente de decor, fără a comenta prea mult pe marginea lor. În narațiunea lui Paul interesul cade pe alte detalii, apar personaje noi, rodul fabulațiilor sale, asupra cărora face aprecieri, pe care le descrie cu lux de amănunte, încercând să dea maximă credibilitate narațiunii. Intră într-un fel de competiție „neloială” cu naratorul. Personajelor le citește viitorul, le prevede destinul. Aserția este posibilă însă numai în cazul narațiunii auctoriale, în cea de-a doua totul este pus sub semnul unei mari îndoieli. Devenit narator, Paul se îngrijește de aparatul formal al discursului la fel ca și naratorul din primul fragment. Apar astfel, indicatori ai *deixis*-ului: pronume demonstrative, adverbe deictice, menite să orienteze perspectiva: sus-jos, aproape-departate. În primul caz inserția este posibilă, în al doilea nu. A doua povestire creează o relație specială cu ascultătorul, de aici elemente de oralitate mai pregnante. Alternativă a naratorului, actorul-perceptor, Paul, își permite mult mai multe libertăți ca acesta: o fantezie fără opreliști, limbaj melifluent cu înflorituri artistice, clișee și formule consacrate de modelele românești, forme ale comunicării directe, explicații și supoziții pe marginea evenimentelor înregistrate.

Bibliografie

- Breban, Nicolae, *Animale bolnave*, București, Editura Tineretului, 1968.
- Adam, Jean-Michel, *Linguistique et discours littéraire in Théorie et pratique des textes* (traducerea noastră), Paris, Larousse, 1976.
- Booth, Wayne C., *Distance and Point of View*, Ed. Durham, North Carolina: Duke University Press 1996.
- Eco, Umberto, *Șase plimbări prin pădurea narativă*, traducere de Ștefania Mincu, Constanța, Editura Pontica, 1997.
- Genette, Gérard, *Figures III* (traducerea noastră), Paris, Seuil, 1972.

- Ivanciu, Nina, *Epistemă și receptare*, București, Editura Univers, 1988.
- Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale* (traducerea noastră), Paris, Editions de Minuit, 1963.
- Lintvelt, Jaap, *Punctul de vedere în roman*, traducere de Angela Martin, București, Editura Univers, 1994.
- Lodge, David, *Limbajul romanului*, traducere de Radu Paraschivescu, București, Editura Univers, 1998.
- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008.

LE PLAN VERBAL DANS LE ROMAN *ANIMALE BOLNAVE*
(DES ANIMAUX MALADES) PAR N. BREBAN
(Résumé)

Le discours narratif ne peut pas être en dehors de l'acte de communication. Le plan verbal du roman *Animale bolnave* représente l'objet d'une analyse de l'appareil formel du discours. La discussion concernant cet aspect devient compliquée à cause de la structure binaire tendue avec la superposition des deux plans : celui du narrateur et celui du personnage qui en pulvérise à travers sa propre narration le premier. Le premier fragment du roman illustre la dissociation nette du narrateur de l'acteur. Le deuxième fragment crée à travers l'utilisation de l'imparfait et des autres formes de la deixis illusion d'un présent continu, une sorte de flottement incertain entre le plan réel et le plan irréel.