AUCTORIAL METALEPSYS IN THE CĂRTĂRESCU'S PROSE

Diana Sofian
PhD, Botoşani

Abstract: Assuming the rethorical term to the narratology, Genette announces, in his volume from 2004, the intention to continue the problem and to add to the term some new significations, by relating it to the annalysis of stories and the theory of fiction.
In the Cărtărescu's prose, it could be observed a permanent game of the borders separing the worlds of the narrative instances, game which generates the illusion of the identification of ones with the others by creating the tensions of the narrative fields. This, in the direction of fictonal author, as well in the deirection of the construction of a character, both of them realised bz the auctorial metalepsys.the reader is traped betwwen these universes of discourse/epical plans, scandalized by the omonimy of the nomes of the narrative instances, confused by their dynamic and by the strategies of denudation of the conventions, under the sign of the irony with wich it is revealed, unexpectedly, the devices of producing the illusion.

Keywords: metalepsys, narrative plans, transgression, narratee, narrator.

Caz de „contaminare paradoxală"[Schaeffer,2005:73] între două lumi, aflat la „frontiera mişcătoare, dar sacră"[Genette,1883:245] a acestora - cea a discursului şi cea a povestirii, metalepsa a fost definită de Genette ca „orice intruziune a naratorului extradiegetic sau a naratarului în universul diegetic (sau a personajelor unei diegeze într-un univers metadiegetic etc.) sau invers."

[Genette,1983:244]

Caracterul oscilant al celor două universuri insinuează neliniştea cititorului, sentimentul de nesiguranţă privind caracterul lumii de care aparţine. Genette reia aici explicaţia lui Borges: „Astfel de invenţii sugerează că dacă personajele unei ficţiuni pot fi cititori sau spectatori, noi, cititorii sau spectatorii, putem fi personaje fictive".

Definiţiile metalepsei anterioare volumului cu acelaşi titlu al lui Gérard Genette au în vedere diverse aspecte ale acesteia: „subminarea separării între enunţare şi enunţ"[Rimmon-Kenan,2002:186], „buclă ciudată"[Hofstadter,1979:134], „scurtcircuit între lumea ficţională şi nivelul ontologic ocupat de autor"[McHale,2009:69], care produce „un efect disruptiv în construcţia narativă"[Malina,2002:98], trimiţând nu atât la diferenţierea între caracterul retoric opus celui ontologic, cât la statutul metatextual al metalepsei, sugerând caracterul general metaleptic al textului narativ ficţional.

În studiul privind diferenţele dintre naraţiunea ficţională şi cea factuală, Jean-Marie Schaeffer observă că, prin reluarea problematicii metalepsei în 2004, Genette demonstrează că aceasta „nu ţine doar de violarea graniţelor între nivele diferite, ci şi o operaţie referenţială deviantă, o violare a limitelor reprezentării, ce implică spectatorul într-o transgresiune a universurilor şi ţinteşte spre o teorie a ficţiunii."[Schaeffer ,2005:73-74]

Metalepsa narativă este un concept ce rezultă din convergenţa retoricii (care o plasează lângă metaforă şi metonimie, ca tropi ai transformării, substituţiei şi succesiunii) şi teoria nivelelor narative. În 1972, în *Figures III*, Gérard Genette teoretizează relaţia explicativă,

BDD-A23223 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.115 (2026-11-17 07:52:12 UTC)

tematică sau enunţiativă pe care o comportă naraţiunea metadiegetică (sau de gradul al doilea) cu naraţiunea de gradul întâi, insistând asupra frontierei categorice, deşi oscilante, între cele două lumi, reluând-o şi dezvoltând-o în *Nouveau Discours du récit*, în 1983: „Trecerea de la un nivel narativ la altul nu poate fi, în principiu, asigurată decât prin naraţiune, act care constă în introducerea într-o situaţie, prin intermediul discursului, a cunoaşterii altei situaţii. Orice altă formă de tranzit este, dacă nu întotdeauna imposibilă, cel puţin totdeauna transgresivă." Situaţia întâlnită la Cortázar în *Continuarea parcurilor* ar fi „o formă inversă (şi extremă) a figurii narative pe care clasicii o numesc *metalepsa autorului*, care funcţionează pe principiul: „orice intruziune a naratorului sau a naratarului extradiegetic în universul diegetic (sau a personajelor diegetice în universul metadiegetic etc.) sau invers, ca la Cortázar, produce un efect de bizarerie fie bufonă (când e prezentată, ca la Sterne sau Diderot, pe ton de glumă), fie fantastică."[Genette,1983:244]

Prin urmare, există trei parametri a căror dozare permite funcţionarea metalepsei: în primul rând, trebuie asigurată iluzia contemporaneităţii între timpul discursului şi timpul povestirii, apoi fuziunea transgresivă a două sau mai multe paliere narative, alături de dublarea axei naratorului/naratarului cu aceea a autorului/cititorului, cu observaţia că legătura între narator şi naratar asigură un tip minimal de metalepsă, care aparţine naraţiunii în general.

Genette numeşte toate aceste forme de transgresiune cu termenul de „metalepsă narativă", în pereche, precizează el, cu prolepsa, analepsa, silepsa si paralepsa, cu sensul specific de *schimbare de nivel*. Cele mai simple joacă pe dubla temporalitate a istoriei şi a povestirii, iar cele mai elaborate, de tip pirandellian, ori din teatrul lui Genet sau din Noul Roman al lui Grillet: „personaje care scapă dintr-un tablou, dintr-o carte, dintr-un vis, amintire, fantasmă etc."[Genette, 1983:245]

Observăm că viziunea originală a lui Genette asupra metalepsei narative ţinteşte spre o tipologie, fără ca, în fapt, să producă una. Pornind de la criteriile de definire şi distingere din studiile sale, câţiva teoreticieni au încercat crearea unor tipologii proprii: astfel, William Nelles reaşază metalepsa narativă în legătură cu metonimia, diferenţiind trei tipuri: metalepsele neamrcate, la nivelul discursului, cele marcate, la nivelul povestirii, şi intrametalepse ca fenomen al încorporării nivelelor narative, respectiv extrametalepse, ca mişcări în direcţii opuse, fiecare tip fiind apoi subdivizat în forme analeptice şi proleptice pe planul temporalităţii.[Nelles,1997:52] Frank Wagner semnalează legătura dintre conceptul de stranietate din Formalismul rus şi natura metatextuală a metalepsei, demonstrând „reversibilitatea deplasărilor metaleptice între nivelele extra-, intra şi metadiegetic". Studiul să cuprinde de asemenea observaţia privind circulaţia, la un nivel dat, între universuri fictive colaterale şi problematizarea distribuirii metalepsei la nivel compoziţional – locul, amplitudinea şi frecvenţa determinând un impact semnificativ în strategiile narative[Wagner:235-253].în 1997, David Herman propune o analiză a metalepsei plecând de la identificarea mărcilor textuale. În sens formal, acestea semnalează „mişcări ilicite în susul şi în josul ierarhiei nivelelor diegetice care structurează discursul narativ", analizând, din perspectivă funcţională, „transgresarea pragurilor ontologice"[Herman:132-152]. Conform teoriei lumilor ficţionale, metalepsa impune situarea cititorului într-un sistem modal recentrat.

Volumul *Métalepse…* constituie finalizarea demersului teoretic al lui Genette, fiind, după cum precizează autorul, o versiune amplificată a contribuţiei sale la lucrările colocviului internaţional *La Métalepse aujourd'hui*, desfăşurat în 25-30 noiembrie 2002.

Asumându-şi anexarea termenului la domeniul naratologiei a unui termen iniţial aparţinând retoricii, Genette îşi anunţă intenţia de a relua problematica şi de a adăuga

BDD-A23223 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.115 (2026-11-17 07:52:12 UTC)

termenului câteva lărgiri de sens, prin legarea sa de studiul figurilor, de analiza povestirii şi de teoria ficţiunii.

Luând în considerare semnificaţia originală, în limba greacă, a cuvântului *metalepsis,* care se referă la orice tip de permutare, autorul pleacă de la folosirea sa specifică: „folosirea unui cuvânt în locul altuia prin transfer de sens", ceea ce îl face „sinonim atât cu metonimia, cât şi cu metafora"[Genette,2004:8] pentru a compara definiţiile lui Dumarsais şi Fontanier. Genette reia definiţia pe care Dumarsais o propune în *Des Tropes*: „metalepsa este o specie a metonimiei, prin care se explică ceea ce urmează pentru a se face înţeles ceea ce precede şi ceea ce precede pentru a se face înţeles ceea ce urmează".[Genette, 2004:8]. Observaţia lui Genette se referă la aspectul cantitativ pe care îl are în vedere definiţia lui Pierre Fontanier, pentru care metalepsa e o structură superioară unui singur cuvânt, ea putând-se extinde chiar la o propoziţie întreagă. În *Figurile discursului*, în capitolul intitulat chiar „Despre tropii de mai multe cuvinte, denumiţi impropriu tropi", Fontanier prezintă figurile de expresie prin ficţiune, prin reflecţie şi prin opoziţie, acestea fiind denumirile pentru „cele trei sensuri figurate"[Fontanier,1977:89]. În cea de-a doua categorie include metalepsa, alături de hiperbolă, asociaţie, aluzie, litotă, reticenţă şi paradox. În concepţia lui Fontanier, metalepsa „constă *în a substitui expresia directă prin expresia indirectă*, adică în a face ca un lucru să fie înţeles prin alt lucru care-l precede, îl urmează sau îl însoţeşte, este un înlocuitor, este o circumstanţă oarecare a lui, i se adaugă sau, în fine, se raportează într-un fel la el, astfel încât să-l poată face prezent în memorie."(s.a.) [Fontanier,1977:107-108]

Genette observă că definiţia lui Fontanier este mai precisă decât cea a lui Dumarsais şi că, în privinţa cauzalităţii, cei doi sunt de acord în privinţa unui caz particular pe care el îşi propune să îl dezvolte: metalepsa auctorială, pe care o atribuie *de jure* clasicilor retoricii şi pe care o defineşte mai întâi cu cuvintele lui Fontanier: „Tot *metalepsă* va fi întorsătura de frază prin care un scriitor, un poet este reprezentat sau se prezintă ca autor al unor lucruri pe care el n-a făcut decât să le povestească sau să le descrie", unde, aşadar, „sub imperiul entuziasmului sau al unui sentiment nestăvilit, naratorul îşi abandonează dintr-o dată rolul, pentru acela de stăpân sau de arbitru absolut, în aşa fel încât, în loc de a mai povesti simplu un lucru care se întâmplă sau care s-a întâmplat, el comandă, ordonă ca acest lucru să se facă"[Fontanier,1977:108].

Putându-se realiza atât la persoana I cât şi la a III-a, metalepsa auctorială ţine nu de retorică, ci de ficţiune, fiind „o manipulare a acestei relaţii cauzale particulare care uneşte, într-un sens sau altul, autorul cu opera sa, sau, în sens mai larg, producătorul unei reprezentări de reprezentarea însăşi", unde *reprezentarea* se referă nu doar la domeniul literar, ci şi la alte domenii artistice, precum pictura, teatrul, fotografia, chiar arta cinematografică, metalepsa fiind unul din „modurile de transgresare, figurală sau ficţională, a pragului reprezentării."[Genette,2004:14]

Numind metalepsa ficţională „un mod extins al figurii", întrucât atât ficţiunea (reprezentarea), cât şi figura (inventarea) au o rădăcină comună în latinescul *fingere,* Genette reia definiţia sa din *Noul discurs al povestirii*, după care metalepsa, „transgression délibérée du seuil *d'enchassement*" (s.a.), e un procedeu de scurt-circuitare pseudo-diegetică, prin care un narator trece de pe un palier al povestiri pe altul, întâlnit cu precădere în Noul Roman, mai ales la Alain Robbe-Grillet.

Ca exemplu, Genette prezintă situaţia unui narator care suspendă povestirea „pentru a da cititorului câteva explicaţii utile pentru înţelegerea intrigii, ori „revendicarea libertăţii de invenţie a romancierului, care conduce după voia sa destinul personajelor"[Genette,2004:23].

BDD-A23223 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.115 (2026-11-17 07:52:12 UTC)

Genette identifică, în acest studiu, câteva tipuri de metalepsă, luând drept criteriu deplasarea instanţei narative dincolo de palierul căruia îi aparţine în mod convenţional. Astfel, el analizează situaţiile definite prin metalepsa auctorială, care are ca efect crearea iluziei identităţii între timpul naraţiunii şi cel narat, metalepsa la nivelul personajului, procedeu care îi permite acestuia să transgreze spaţiul ficţional spre lumea pretins reală a autorului, dar şi în alte lumi posibile la nivel infratextual, precum şi metalepsa cititorului, prin care naratarul se vede instituit ca personaj al textului sau invers, personajul se vede pus în situaţia de naratar, precum şi metalepsa realizată prin trecerea unui personaj din planul diegetic în cel metadiagetic.

Incluzând-o în categoria denudării procedeelor, autorul numeşte metalepsa auctorială figura legată de contractul ficţional prin care se instaurează complicitatea dintre autor şi cititor, prin suspendarea credulităţii ultimului: „Dacă autorul poate simula intervenţia într-o acţiune pe care până atunci simulase că o relatează, poate de asemenea să simuleze antrenarea în ea a cititorului", astfel că „ficţiunea figurală […] asociază cititorul sau auditorul actului narării". În acest fel, subliniază Genette, metalepsa devine din figură ficţiune, or aceasta poate fi crezută sau nu, dar încrederea nu se datorează suspendării incredulităţii, ci „simulării ludice a credulităţii"[Genette,2004:24-25].

Analizând regimul fantastic al metalepsei, Genette readuce în discuţie exemplul imaginat de Cortázar în *Continuarea parcurilor*: „Acţiunea fantastică se joacă aici între două paliere ale universului acestei ficţiuni: nivelul diegetic unde se plasează lectorul ficţional, şi nivelul metadiegetic unde se plasează personajul romanului, care devine asasin după ce a trecut bariera ce separă cele două paliere. Dar faptul că totul se joacă în interiorul unei diegeze ficţionale nu trebuie să ne facă să uităm că, în această diegeză, personajul asasin e dat ca ficţional (aparţine lumii romanului), pe când cititorul asasinat ca „real". Relaţia dintre diegeză şi metadiegeză funcţionează aproape întotdeauna, în ficţiune, ca relaţie între un nivel (pretins) real şi un nivel (asumat ca) ficţional[…] diegeza ficţională apare astfel ca „reală" în raport cu propria sa (meta)diegeză ficţională"[Genette, 2004:25-26]

În *Orbitor*, Cărtărescu valorifică acest tip de metalepsă, inserând elementul fantastic: covorul tăiat cu ferăstrul în secţiuni de dimensiunea unor foi devine manuscris, iar securistul care supraveghea operaţiunea a putut să citească, pe ultima pagină, descrierea acţiunii care se petrecea chiar în acel moment, subliniind „scandalul", starea de stupefacţie, de groază chiar, a personajului: „Şi deodată în faţa noastră se afla un manuscris, foi boţite şi-ngălbenite de trecerea vremii, acoperite de-un scris de mână, litere formate cu pixul, curgând febril unele după altele, bucle după bucle pentru mine indescifrabile, ştersături şi adăugiri, tăieri furioase ale unor pasaje întregi…Nu văzusem niciodată un teanc de foi mai înalt. Securistul care părea să fie cel mai mare în grad se aşeză invers pe scaun, în faţa măsuţei pe care se afla manuscrisul, bătu cu palma, mirat, pe ultima pagină, scrisă doar pe trei sferturi, şi citi cu voce tare (tot mai stupefiată şi răguşită) ultima frază, care avea să-mi rămână mereu întipărită-n memorie: „Securistul care părea să fie cel mai mare în grad se aşeză invers pe scaun, în faţa măsuţei pe care se afla manuscrisul, bătu cu palma, mirat, pe ultima pagină, scrisă doar pe trei sferturi, şi citi…" Nu mai termină fraza. Cu părul zburlit pe braţe, rămase o clipă cu ochii în gol, sări ca ars de pe scaunul cu pricina, înşfăcă manuscrisul…"[Cărtărescu, 2008,b: 176]

Un alt tip identificat de Genette este antimetalepsa: „În timp ce teoria clasică nu înfăţişa sub termenul de *metalepsă* decât transgresiunea ascendentă, a autorului care se introduce pe sine în ficţiunea sa (ca figură a capacităţii sale creatoare) şi nu, invers, ca pătrunzând din ficţiune în viaţa reală (mişcare despre care cred că nu ilustrează nicio idee clasică a creaţiei literare sau artistice), am putea numi *antimetalepsă* acest tip de transgresiune la care retorica nu putea în

BDD-A23223 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.115 (2026-11-17 07:52:12 UTC)

niciun fel să se gândească – cu condiţia să vedem în el un caz particular al metalepsei" [Genette,2004:24-25], adăugând că „acest mod sau sub-mod […] răspunde categoric mai bine concepţiei noastre – să spunem romantice, postromantice, moderne, postmoderne – a creaţiei, care acordă acesteia în mod voit o libertate, şi creaturilor sale o capacitate de autonomie pe care ethosul clasic nu o concepea nicicum"[Genette,2004:27].

În acest sens, teoreticianul vorbeşte despre „schimbarea vocii narative prin eclipsa naratorului homodiegetic", analizând cazul din *Lamiel*: „naratorul, care aparţine până aici diegezei romanului, iese brusc din ea, depăşind deliberat (şi zgomotos) pragul care separă nivelul diegetic al aventurilor lui Lamiel de nivelul extradiegetic care este al nostru, şi pe acela al *omului de litere* care a povestit până în acel moment din exterior şi pe care unii nu ar ezita să-l numească Stendhal."[Genette,2004:29]

Aceeaşi situaţie poate fi întâlnită la Giono, unde „din acel moment, personajele se vor mişca într-un spaţiu care este *simultan* acela al romanului şi acela al romancierului pe cale să-l inventeze şi să-l scrie"(s.a.)"[Genette,2004:30]

Genette atrage atenţia că această „suprapunere" a lumii inventate pe lumea reală implică o intruziune reciprocă: în timp ce personajele, ca fantasme, umplu cu „forma lor vaporoasă" spaţiul biroului său, „se înţelege de la sine că el însuşi nu poate decât să invadeze, sau cel puţin să încarce cu propria sa formă, aparent mai consistentă şi la o scară mai mare, spaţiul liliputan al universului său ficţional"[Genette,2004:31]. Aşa cum notează Giono, prezenţa autorului în lumea ficţională este un „scandal", pe care Genette îl numeşte metalepsă „nu doar a naratorului, dar cu adevărat a autorului, romancier între două romane, dar de asemenea între propriul său univers trăit, extradiegetic, prin definiţie, şi acela, intradiegetic, al ficţiunii sale. Figura e de această dată luată literal, şi dintr-odată convertită ea însăşi în eveniment ficţional. Scandalul, în mod clar, ţine precis de această literalizare fantastică a ceea ce nu era, pentru spiritele atente, decât o modalitate plăcută de a vorbi, şi care devine o manieră de a fi" [Genette,2004:31-32].

Variantei clasice a metalepsei, care presupunea ca naratorul să simuleze ordonarea a ceea ce se pregăteşte să relateze, Genette îi opune această variantă mai curajoasă, în care naratorul se adresează personajului. La Giono, în *Noé*, „metalepsa constă în a a pătrunde în subiectivitatea persoanelor „reale"care nu sunt încă personaje ale romanului şi care nu vor fi de altfel niciodată, dar care se pretează un moment – pe timpul unei efemere şi cu totul imaginare focalizări interne –omniscienţei unui observator mult mai bine informat şi mai indiscret decât o permit bunele moravuri şi mai ales principiul veridicităţii."[Genette, 2004:33]

Analizând metalepsa simetrică, a cititorului, Genette îşi exprimă neîncrederea în posibilităţile acesteia: „Această capacitate de intruziune în diegeză, pe care autorul o utilizează după bunul plac, poate de asemenea să se extindă la celălalt locuitor al universului extradiegetic care e cititorul. Deja Sterne, apoi Diderot, s-a văzut, nu au omis ă facă incidental apel la el, dar nu încă cu scopul de a-l transforma în personaj al ficţiunii cu normă întreagă, cu atât mai puţin în protagonist, ci doar, prin figura „asocierii", un soi de acolit al autorului. Cât despre cititorul pe care l-am întâlnit mişeleşte asasinat de către un personaj al romanului pe care tocmai îl citea, amintesc că nu era un cititor al nuvelei lui Cortázar, ci era el însuşi un personaj fictiv *în* această nuvelă."[Genette,2004:94]. În opinia teoreticianului, „introducerea (evident fictivă) a cititorului potenţial extradiegetic în diegeza ficţională este un cu totul alt caz de figură, vreau să spun de ficţiune. Putem întâlni un exemplu, fără îndoială printre multe altele, în regimul narativ încă tradiţional, acela al romanului balzacian."

cazul identităţii, la nivel discursiv, al instanţelor narative, este analizat cu plecare de la statutul auctorial impus de natura autobiografiilor şi a memoriilor: „Eul autobiografului

BDD-A23223 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.115 (2026-11-17 07:52:12 UTC)

(Rousseau) sau al memorialistului (Chateaubriand), cel al naratorului uni roman „la persoana I" (Adolphe în *Adolphe*, Meursault în *Străinul*), şi toţi acei *eu* ambigui care se exersează în această oscilantă, pe care nu mai îndrăznim, dată fiind creşterea mediatic-comericală, s-o numim autoficţiune, aparţin categoriei numite de lingvişti *shifteri* (sau ambreiori), instrumente prin excelenţa ale trecerii de la un registru (cel al enunţării) la altul(al enunţului) şi reciproc. Acest uzaj comun al aceluiaşi pronume este justificat de către cele două instanţe ale eului-narator şi eului-personaj prin identitatea lor biografică"[Genette, 2004:104].

În legătură cu autoficţiunea, Genette îşi exprimă opinia că naratorul şi personajul ar putea fi una şi aceeaşi persoană numai în cazul monologului interior, „când personajul acţionează şi, simultan, îşi descrie acţiunea, dar se ştie bine că acest tip de discurs, eminamente ficţional, nu corespunde niciunui comportament real, nici măcar posibil – cu excepţia poate a acelui monolog interior minimalist, întrucât epurat de orice acţiune fizică şi chiar de orice (alt) conţinut al gândirii care se enunţă: (eu) gândesc.[Genette,2004:105-106]"

Precizarea teoreticianului insistă asupra unei alte distuncţii ce decurge în consecinţă: „Aceeaşi diferenţă între instanţe antrenează şi justifică distincţia între un univers – cel în care se situează eul-personaj – şi celălalt, unde se situează eul-narator […], or, în ciuda aparenţelor, cazul unei povestiri autobiografice de gradul întâi (cu narator real şi „extradiegetic") e de aceeaşi natură: cititorii contemporani cu *Confesiunile* lui Rousseau puteau foarte bine să-l întâlnească pe autorul acestui text, dar nu aveau alt acces la obiect (viaţa lui Jean-Jacques povestită de Rousseau) decât textul însuşi, veridic sau nu". Astfel că, conchide autorul, „În raport cu diegeza istorică, *Confesiunile* constituie deci, pentru noi, o metadiegeză".[Genette, 2004:107-108]

În cazul autobiografiilor, pronumele *eu* consituie un element generator al situaţiilor metaleptice: „Ambiguitatea pronumelui *eu* - sau a numelui propriu, dacă îndrăznesc a spune, al naratorului şi al protagonistului unei autobiografii – formează deci destul de clar ceea ce se poate numi un *operator de metalepsă*. Noţiunea lingvistică de *ambreior* este un echivalent în planul limbii comune, căci diferenţa de grad diegetic care ne interesează nu e, firește, specifică autobiografiei, orale sau scrise, factuale sau ficţionale: cea mai mică menţiune despre sine de către sine, fie la prezent – ca în cel mai banal, şi, pentru a simplifica pe cât posibil, ca în cel mai sincer „vă iubesc" – pune în joc această dualitate a instanţelor care marchează, sau mai degrabă neagă unitatea (pro)nominală: a iubi e una, a o spune, chiar sincer, alta, chiar dacă pronumele *eu*, în acest mod constativ (sau asertiv), ca în mod performativ (sau declarativ) te incită înşelător să gândeşti contrariul."[Genette,2004:110]

Un alt tip de metalepsă ficţională notat de Genette este cazul înlocuirii gemenilor – întâlnit şi în *Orbitor*: confuzia lui Mircea în privinţa identităţii sale şi a lui Victor, datorită faptului că nu puteau fi deosebiţi unul de altul merge până la punerea la îndoială a personajului asupra propriei identităţi.

În fine, trecerea din lumea reală, conştientă, în cea dominată de legile visului poate crea situaţii metaleptice: „Legarea visului de „realitate" (cuvânt pe care n-ar trebui, spune Nabokov, să-l folosim decât între ghilimele) poate da naştere la diverse manevre metaleptice, pentru simplul motiv că actul visului este - în principiu, fără ca reciproca să fie posibilă – conştient în viaţa visătorului, şi că povestirea unui dintre visele sale poate fi inserată firesc în povestirea vieţii. Cu toată rigoarea, această inserţie nu ar trebui să antreneze nicio schimbare la nivel diegetic, deoarece derularea evenimentelor sau a viziunilor onirice se înscrie, fără modificarea instanţei narative, în durata trăită a personajului în cauză, raportată de el însuşi sau de un narator exterior".[Genette,2004:115]

BDD-A23223 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.115 (2026-11-17 07:52:12 UTC)

Prin urmare, visul e metadiegetic în raport cu povestirea vieţii personajului şi „această situaţie nu e în ea însăşi în mod clar metaleptică, pentru că nimic nu-l împiedică pe narator să marcheze explicit („Odată adormit, am visat că/el visă că…") trecerea de la un plan la altul. Există metalepsă, în schimb, atunci când trecerea de la o „lume" la alta e, într-un fel, mascată sau răsturnată."[Genette,2004:116-117]

Deşi teoretizată relativ recent în istoria poeticii, metalepsa narativă ca practică denumită în varii moduri sau nedenumită nicicum are rădăcini vechi, trimiţând spre texte antice. Stabilirea unor criterii naratologice moderne de identificare şi analiză pune conceptul într-o lumină nouă din perspectiva reprezentării ca fenomen cultural. Aşa cum subliniază Genette, prin metalepsă autorul pretinde că intervine în povestirea care, în fapt, este o reprezentare, astfel încât transgresarea palierelor se îmbină cu transgresarea reprezentării, afirmând existenţa limitelor care sunt şterse. Brian McHale subliniase deja importanţa metalepsei în fluidizarea graniţelor dintre lumile situate la niveluri diferite ontologic.

În studiul său asupra metalepsei, John Pier observă că tipologiile prezentate, cu plecare din studiile lui Genette, au în comun punerea lor sub semnul lui „meta-", situând astfel pe acelaşi plan termeni ca metanaraţiune, metadiegeză etc. Acestora li se opune o altă tipologie, construită de Sabine Lang, construită în jurul lui „-lepsă", în sensul „acţiunii de a lua"[Lang:21-47]. Subliniind caracterul paradoxal al naraţiunii determinat de violarea principiului „ori, ori"şi a subminării coerenţei, cercetătoarea creează o tipologie a naraţiunii paradoxale pe două ramuri: pe de o parte, mecanismele de ştergere a limitelor: silepsa şi epanalepsa (din categoria căreia face parte orice mecanism specular precum punerea în abis), de cealaltă parte mecanismele care transgresează limitele (incluse aici fiind metalepsa şi hiperlepsa, echivalentul pseudodiegezei lui Genette, referindu-se la naraţiunea metadiegetică pretinsă a fi diegetică). Funcţionarea lor presupune îmbinarea relaţiilor între discurs şi povestire atât pe verticală, cât şi pe orizontală.

Noutatea acestei tipologii constă în includerea metalepsei printre celelalte forme paradoxale ale modalităţilor narative, alături de termenul de *trompe l'oeil* propus de McHale în 1987 sau de cel de punere în abis teoretizat de Lucien Dällenbach, cu care împarte aspectul „încorporării", dar care, spre deosebire, include şi ideea de asemănare între nivele.

În cartea sa publicată în 2000, Adrian Oţoiu include metalepsa între strategiile trasngresive utilizate de prozatorii optzecişti, considerând drept cel mai potrivit exemplu proza cărtăresciană de până în acel moment. Plecând de la fraza lui Gheorghe Crăciun „Lumea e continuu fisurată de imaginar", Oţoiu face distincţia între metalepsa retorică şi cea cu substrat ontologic: „Exemplul canonic pentru a discuta această afirmaţie ar fi, evident, Mircea Cărtărescu. Cum însă, la acest autor, intruziunile imaginarului în real nu au numai semnificaţia unui salt ontologic, ci şi a unei rupturi de planuri narative, discuţia va avea loc în capitolul dedicat metalepsei."[Oţoiu ,2000:63]

În ficţiunea tradiţională, realistă, transgresiunea de tip metaleptic era aproape imposibilă: „Logica ficţiunii realiste se baza pe o separare strictă a lumii personajelor de sfera naratorului. Personajele nu aveau conştiinţa că sunt personaje; ele erau „citite" ca personaje doar de către narator şi de către complicele acestuia, naratarul; cititorul implicit trebuia să accepte pre-condiţia că personajele sunt, în propriul lor univers, persoane, aidoma persoanelor din lumea reală. Personajele, odată create, şi-au rupt cordonul ombilical ce le leagă de creatorul lor, şi ele ignoră faptul că sunt spuse sau scrise de către un narator."[Oţoiu, 2000:86]

Având ca punct de plecare al demonstraţiei sale definiţia lui Genette, autorul arată cum acest tip de transgresiune aparţine mai degrabă ficţiunii antimimetice: „Aşa cum arăta Genette, în afara actului povestirii, „orice altă formă de tranzit este întotdeauna, dacă nu imposibilă,

BDD-A23223 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.115 (2026-11-17 07:52:12 UTC)

atunci cel puţin transgresivă." Puţin frecvente sau pur retorice în proza realistă, aceste transgresiuni devin procedee disruptive în ficţiunea antimimetică postmodernă. Pentru orice asemenea transgresiune, Genette foloseşte termenul de metalepsă (la origine un termen din retorică), desemnând „orice intruziune a naratorului sau naratarului extradiegetic în universul diegetic (sau a personajelor diegetice într-un univers metadiegetic) sau invers"[Oţoiu,2000:87]

De aici, autorul va construi prin parafrază o definiţie proprie: „Aşadar, prin metalepsă vom înţelege orice transgresiune a limitelor lumii diegezei care îi ambiguizează statutul. Transgresiunea este în primul rând una a nivelelor narative, relevând existenţa unui etaj suplimentar, ignorat până atunci, al ierarhiei naratorilor. Totodată însă, aproape întotdeauna transgresiunea angajează şi nivelul ontologic, fiindcă ea poate dezvălui faptul că o lume socotită până atunci „reală", o lume de gradul zero, este de fapt o lume povestită, deci un a fictivă.[Oţoiu, 2000:87-88]"

Adrian Oţoiu prezintă o tipologie proprie a metalepsei: aceasta se împarte în două categorii: o metalepsă verticală, pe care autorul o descrie ca implicând „ruperea limitelor dintre nivele narative ierarhic diferite (pe axa extradiegetic-diegetic), şi una orizontală, contrastivă, „aceea în care tranzitul se efectuează peste limite ale unor nivele situate pe acelaşi palier (întâlniri dintre personaje din cărţi diferite, sau între personaje aflate în secvenţe de tip *encadrement*, relatate de naratori diferiţi).". prima categorie se subîmparte în două subtipuri: În cadrul metalepsei verticale voi distinge două subtipuri. Primul – pe care îl voi numi descendent – este cel orientat dinspre narator spre lumea diegezei. Naratorul descinde în lumea pe care el însuşi o scrie, sau ni se adresează în pauzele dintre episoadele acţiunii. […]. Al doilea subtip este cel orientat dinspre lumea diegezei spre cea a naratorului. Acest tip este mult mai antimimetic, el apărând în povestirile parabolice sau fantastice. El implică întotdeauna un moment de revelaţie, în care personajul intradiegetic (sau, uneori, doar cititorul) înţelege că lumea diegezei este una imaginată de către un narator heterodiegetic. Întrucât acesta este de obicei figurat ca o entitate supraordonată, inaccesibilă, revelaţia respectivă este aproape o teofanie, motiv pentru care vom numi acest tip metalepsă ascendentă. În ambele subtipuri, revelaţia nu este reciprocă: în primul caz naratorul supraveghează lumea personajelor, fără însă a fi văzut de acestea. În al doilea, personajul îşi zăreşte creatorul, dar nu primeşte nici un răspuns de la acesta. Fireşte că este posibil şi un al treilea tip, nemarcat vectorial, în care personajul şi naratorul heterodiegetic se întâlnesc şi conversează liber."[Oţoiu, 2000:87-88]

În exemplificare, autorul se opreşte la cele mai „spectaculoase" dintre metalepse, „cele ascendente, care implică o transgresiune dinspre nivelul (intra)diegetic spre cel extradiegetic. În vreme ce metalepsa descendentă ţinea mai degrabă de o atitudine retorică, umoristică sau autoreflexivă, metalepsa ascendentă se face „în dispreţul verosimilităţii" şi generează neliniştea ontologică semnalată de Borges, deoarece dramatizează situaţia personajului care îşi realizează statutul de personaj şi intră eventual în contact cu „creatorul". […] Mişcarea inversă implică însă un scandal logic, deoarece forţează întâlniri imposibile ce au loc prin violarea graniţei dintre sfera diegezei şi cea a naratorului, sfere asimilabile *à la rigueur* cu lumea ficţiunii vs. Lumea realului. […] Metalepsa ascendentă provoacă aşadar aproape întotdeauna o transgresiune de nivele ontologice. Este şi motivul pentru care un autor finlandez, Raine Koskmaa, a inventat termenul *ontolepsă*, definită ca un fel de fisurare sau „scurgere" (*leaking*) a frontierelor ontologice"[Oţoiu,2000:91]

În subcapitolul „Suntem eroi de hârtie", Adrian Oţoiu desfăşoară demonstraţia existenţei metalepsei ascendente în nuvela *Rem*: „Cea mai spectaculoasă metalepsă ascendentă din literatura română este probabil cea în care culminează secvenţa REM din volumul *Nostalgia* de

BDD-A23223 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.115 (2026-11-17 07:52:12 UTC)

Mircea Cărtărescu. Spectaculos este faptul că întâlnirea metaleptică este anunţată deja în prima treime a textului, iar detaliile succesiv adăugate cresc enorm expectaţiile cititorului. Spectaculos şi plin de *suspense* este felul în care revelaţia finală este mereu amânată de meandrele unui lung traiect iniţiatic pe care trebuie să-l parcurgă cea aleasă pentru marea teofanie"; „Structura însăşi a povestirii REM prezintă o asemenea succesiune de vertiginoase *mise en abyme*. Astfel, istoria clanului „alungiţilor" este spusă de Egor, a cărui istorie este inventată de Svetlana, care la rândul ei este spionată de entitatea arahnoidă care se autointitulează Naratorul; iar relatarea acestuia este cuprinsă în manuscrisul dactilografiat al tânărului din REM. Se poate observa că la ultimele două nivele relaţia metaficţional este în acelaşi timp şi una metaleptică. De altfel, toate personajele majore din această carte sunt scriitori […] Funesta omniprezenţă a maliţiosului şi hămesitului păianjen-narator ne-ar sugera caracterizarea acestor relaţii de „canibalism" narativ ca fiind un adevărat „lanţ trofic" al naratorilor naraţi de alţi naratori."[Oţoiu,2000: 99]

Referindu-se la *parergonul* lui Derrida şi la naratorul din REM, Oţoiu observă: „Naratorul – pe care portretul vibrant al Nanei îl particularizează până la identitatea cu Mircea Cărtărescu – e în acelaşi timp apropiat şi extrem de îndepărtat, observat şi observator. Instalat pe *parergonul* suplimentar al textului, acest narator produce tocmai efectul descris de Derrida: situându-se într-o poziţie ambiguă, simultan intrinsecă şi extrinsecă, reflectând logica lui „atât şi/cât şi", el se află în acea poziţie mereu căutată de optzecişti: atât înăuntru cât şi în afară."[Oţoiu,2000:101]

„Totuşi, dacă lumea e o carte, atunci fiecare carte este lumea, iar această tautologie are consecinţe înspăimântătoare"[Blanchot,1982:223]. Una din acestea ar fi că lumea este un artefact amăgitor, produs de aceeaşi artă de a „falsifica, a disimula şi a induce în eroare"[Blanchot,223], care guvernează creaţia literară. Dacă lumea ar putea începe într-adevăr într-o mare carte, atunci aceasta „ar fi volumul sferic, complet şi nemărginit pe care fiecare scriitor îl scrie şi în care el este scris"[Blanchot,1982: 224] şi care ar substitui „lumea pervertită la suma infinită a posibilităţilor sale". Visul secret al naratorilor din ficţiunea lui Mircea Cărtărescu este tocmai acela de a scrie o astfel de carte totală. Egor mărturiseşte că, prin ceea ce scrie, vrea „să se substituie universului, să devină el însuşi lumea", un proiect pe care, în cheie muzicală, îl va realiza protagonsitul povestirii Arhitectul. Victor din Travesti e convins că avea să producă „un roman nesfârşit şi ilizibil […] dar în care ar fi fost Totul" sau, mai mult, că „avea să scrie textul ce va substitui lumea"; el se vrea „scriitorul total, hipergenial, demolatorul cosmosului pentru a-l înlocui cu o carte". O carte totală se scrie – în enigmatice hieroglife – pe trupul „tatuat de la gât până la tălpi" al bunicului lui Egor, care devine „o cronică vie a lumii cu tot ce a fost, este şi va fi". Cartea totală nu înseamnă câtuşi de puţin definitivă, fiindcă „tatuajele frenetice" şi „desenele încâlcite" de pe pielea monstrului de iarmaroc se schimbă mereu, ca pe un palimpsest extrem de versatil, pentru a face loc unor noi versiuni ale lumii trecute şi unor noi profeţii asupra celei viitoare."[Oţoiu,2000:105-106]

În proza cărtăresciană, se remarcă un joc continuu al graniţelor care separă lumile instanţelor narative, joc ce generează efectul iluzoriu de identificare a unora cu celelalte prin crearea unor tensiuni ale câmpurilor introproiective, atât în direcţia ficţionalizării autorului cât şi în cea a construirii unui personaj din reflexiile ficţionale ale textului, realizate prin procedeul metalepsei narative. Cititorul se află prins între aceste universuri discursive/planuri epice, scandalizat de omonimia prenumelor instanţelor narative şi derutat de dinamica acestora, precum şi de strategiile de denudare a convenţiilor, plasate sub semnul ironiei prin care se dezvăluie pe neaşteptate mecanismele de producere a iluziei.

BDD-A23223 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.115 (2026-11-17 07:52:12 UTC)

Trăsătură postmodernă, intenţia demistificatoare se manifestă la nivel textual prin strategii care depăşesc modalităţile romanului convenţional. Statuat la nivelul enunţului prin cunoaştere, percepţie şi acţiune, eul cărtărescian se deconstruieşte la nivelul enunţării, autorul mizând mai ales pe efectul de autor, narator şi personaj, care se anulează succesiv unul pe celălalt, îndepărtând astfel cititorul de „capcana iluziei referenţiale" [Jouve,1992:48] şi ispitindu-l în cea a iluziei textuale., în ţesătura de semne în care autonomia este exclusă, tocmai datorită faptului că întregul este produsul relaţionărilor pe verticală şi pe orizontală, a schimbării rolurilor, a încorporării unei lumi în alta.

Acest vortex le scoate din bidimensionalitate şi le dă formă şi substanţă, prin trecerea lor de la un nivelul discursului la cel al povestirii. Universul ficţional se configurează tocmai prin transgresarea lumilor convenţional separate, prin ignorarea hotarelor dintre lumea considerată ca sistem de referinţă consensual acceptat şi alternativele ei tot atât de legitime instaurate prin vis, imaginaţie, amintire, visare, halucinare. Deschiderea graniţelor stă sub semnul jocului ironic, însă această simultaneitate creează efecte deconcertante, schizoide, de nedeterminare, de nedesăvârşire,

„Nimic mai absurd decât să crezi că personajele trăiesc într-o carte: liberul arbitru le lipseşte cu desăvârşire. De câte ori deschizi cartea,vor face aceleaşi gesturi, vor spune aceleaşi vorbe. Iar dacă, prin nenumărate manevre şi pase, autorul el va da, pe parcursul sutelor de pagini, volum, va fi o iluzie tristă totuşi, ca valorizarea prin densitatea culorii-n pictură. De-o mie de ori ar fi fost pentru ele mai bine să fie lăsate aşa, grotesc de nedesăvârşite, pentru ca disperarea lor fără de margini, de osândiţi prinşi în blocul de gheaţă, să le rămână întreagă" [Cărtărescu, 2008, b: 428]

Personajul care transgresează lumile îşi conştientizează caracterul ficţional de simplă necesitate diegetică şi se defineşte prin acesta, autosituându-se simultan în planul istoriei şi al discursului: „Cu mine-a fost însă altfel, cu femeile e altfel. Eu am zăcut în crisalida mea […] Nu ca o conştiinţă […], ci ca un gând […], ca o literă într-o carte […]. Ce ciudat, să trăieşti în istoria altcuiva, de parcă ai fi una dina cele fiinţe visate, produse în întregime de creier şi totuşi complete, cu personalitate şi dorinţe, şi ochi căprui cu irizaţii verzi, dar care n-au totuşi nici o interioritate, nu gândesc, nu văd, nu aud şi nu ştiu că există. Să fii personaj secundar în romanul altuia şi să apari nu în toată complexitatea ta de planetă enormă, ci doar ca să aduci o tavă cu o scrisoare. La naiba cu inima şi vulva şi credinţa ta! Ai dat mesajul? Nu vei mai apărea de acum niciodată, nici în cartea asta şi nici în alta." [Cărtărescu, 2008, a: 229]. Metalepsa acţionează aici prin operatori intratextuali pentru a realiza trecerea personajului din universul fictiv în universul metadiegetic, de la situaţia de actor pe scena ficţiunii la aceea de actor pe scena ficţionalizării, unde îşi instaurează prin discurs identitatea dual㠹 interpretând propria condiţie, transformându-se în obiect al enunţului: „Eu nu am avut copilărie şi nici tinereţe. Scormonesc degeaba după ele în memoria mea […] Am ştiut tot timpul că sunt făcută sp exist, că am un corp şi-o minte depline, că ochii mari şi limpezi ai orbilor sau ai morţilor, dar că totuşi nu percepeam existenţa.[…] Atât am trăit şi-am simţit eu timp de mai bine de douăzeci de ani, ca şi când aş fi trăit în visul şters şi mediocru al unui impiegat de cale ferată. […] Prea nu trăisem nimic niciodată, prea învederat tot ce atingeam devenea cenuşă. Îmi era tot mai limpede că, tocmai pentru că nu mă alegea nimeni, eram o aleasă. Nu Aleasa, căci mă simţeam prea măruntă şi slabă pentru asta; totuşi ceva avea să se-ntâmple, aveau să urmeze câteva clipe sau ceasuri adevărate. Aveam să exist într-o istorie, chiar dacă nu a mea, avea să mi se dea coerenţă şi demnitate într-o lume, fie ea şi cea mai iluzorie dintre lumi. Căci realitatea ţi-o dă povestea, nu substanţa." [Cărtărescu, 2008, a: 233]

BDD-A23223 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.115 (2026-11-17 07:52:12 UTC)

Personajul femeii cu fluturele nu este singular în economia Orbitorului: i se adaugă numeroase alte cazuri de metalepsă ascendentă, în care personajele îşi depăşesc condiţia convenţională şi urcă în aşa-numita realitate a autorului şi a textului ca text : părinţii lui Mircea îşi conştientizează şi ei statutul ficţional. Dacă tatăl lui Mircea rămâne în sfera intuiţiei dublei sale condiţii, mama, asemenea femeii cu fluturele, va materializa spaima de a fi aleasă la nivelul monologului interior: la sfârşitul capitolului dedicat femeii din lift, Costel intuieşte neîncrezător natura derealizată a universului în care evoluează: „Curând, noaptea îi deveni suspectă […] decor naiv […] luciu de carton […] „Ce dracu", îşi spuse tânărul, trecându-şi o mână prin păr. Părul îi era acum compact ca o bucată de cauciuc. Când mâna-i coborî peste faţă, simţi trăsăturile tocite, ca modelate în porţelan. Spaţiul vizual însuşi se-mpăienjeni. […] Într-o străfulgerare, îşi dădu seama că iese din Poveste, că a ajuns în ariile laterale, unde totul se haşurează, într-o lume care abia se formează, cu timpul şi spaţiul ei abia înmugurite. Înaintă totuşi, până când din el nu mai rămase decât înaintarea. […] curând orice însuşire se resorbi în matca ultimă: noaptea." [Cărtărescu, 2008, a: 242-243]

Trecerea personajului dintr-un univers fictiv în universul presupus real: „pentru el, Maria fusese femeia cu fluturele" [Cărtărescu, 2008, a: 242]

Ca şi alte personaje, Maria are intuiţia celor două lumi: „Doamne, se gândea, dar este înfricoşător să fii ales, să simţi degetul îngerului îndreptat ca un pumnal spre tine. Să simţi că ai părăsit obscuritatea libertăţii tale, că eşti în lumină, că eşti privit în fiecare clipă a vieţii tale şi că nimic nu-ţi mai aparţine, nici propriul tău suflet. Est năpraznic să se oprească pe tine privirea Cuiva atât de puternic şi de neînţeles, încât nu mai contează dacă eşti ales pentru beatitudine sau tortură. Ar trebui să ne rugăm zilnic, cu spernaţă şi cu dosperare: „Doamne, nu mă alege, Doamne, fă să nu te cunoesc niciodată, să nu fiu în cartea ta…" [Cărtărescu, 2008, a: 240-241]

Transgresarea planurilor în starea de visare cu ochii deschişi, la limita dintre realitate şi halucinare, situare ce permite intuirea dublei condiţii, se realizează şi în discursul personajului-narator: „Pe jumătate adormit spionam cărţile cu o pasiune de voyeur, le rupeam câte un colţ de pagină ca să privesc firişoarele texturii pufoase, trăgeam de rana scorojită de pe cotor sau urmăream, câte jumătate de oră, mersul pe câmpia uriaşă a filei a vreunei insecte care trăia acolo, în *Dublul* lui Dostoievski sau în *Fizica pentru toţi*.[…] Nu ştia că lumea ei înseamnă ceva, că ar putea fi citită, ea o trăia şi asta îi era de ajuns. Poate Goliadkin, al cărui ochi cât un miliard de sori se apropia de ea, sau poate eu eram Dumnezeul acelei insecte, dar ganglionii ei nervoşi abia pridideau s-o ţină în viaţă. Eram un Dumnezeu care n-o crease şi care n-o putea mântui, pentru ea eram necunoscut şi indescifrabil. Şi deodată mă simţeam şi eu privit. Mă-nfioram tot, săream în picioare şi mă duceam la fereastră. […] Cineva, adânc în altă noapte, ţinea în mâini lumea mea şi-mi urmărea amuzat înaintarea pe drumuri întortocheate. Sufla singurătate şi nenorocire, ca nişte limbi de foc negru ţâşnite din gura lui, dar eu mă agăţam de viaţă răspândindu-mi viscerele cleioase pe pagină. În ce carte eram oare? Şi ce fel de minte mi-ar fi trebuit ca s-o pot înţelege? Şi dac-aş fi înţeles-o, n-aş fi fost dezamăgit să-mi dau seama că am trăit într-o broşurică licenţioasă de doi bani, sau într-un mers al trenurilor, sau într-o carte de colorat pentru copii? Sau într-o abjectă scrisoare anonimă? Sau într-un sul de hârtie igienică?" [Cărtărescu, 2008, a: 232]

Cedric este unul din Ştiutori, personaje care îşi conştientizează funcţia de a trece şi de a face legătura între lumile cărţii: „Încă nu-mi dădeam seama ce avea să se petreacă, şi n-am înţeles nimic până n-am văzut, acolo, în catacombă, fluturii ăia gălbui, pufoşi şi-nsângeraţi spărgând limbile fetelor şi ieşind să-şi usuce aripile la flacăra lumânărilor. Abia atunci am ştiut din ce urzeală fac parte, şi-am mai ştiut că nu mă pot smulge din ea fiindcă şi carnea şi mintea

BDD-A23223 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.115 (2026-11-17 07:52:12 UTC)

mea sunt ţesute din aceeaşi urzeală. Mai degrabă o pasăre ţesută în modelul unei tapiserii ar reuşi să-şi ia zborul, lăsând o gaură-n ţesătură".[Cărtărescu, 2008, a: 209]

Un alt personaj care îşi conştientizează rolul este Herman care poartă un dialog cu Mircea în calitate de autor al manuscrisului din care făcea parte ca personaj: „Dar aşa a trebuit să fie şi aşa va fi chiar şi la a mia lectură a manuscrisului tău. Nici o singură dată nu voi putea să-mi salvez sufletul, niciodată nu-mi voi putea răsturna povestea şi soarta. Căci enigma are mereu două feţe şi se vede la fel dinspre trecut şi dinspre viitor. Şi chiar dac-aş fi fugit atunci, ar fi fost mai mult ca sigur prea târziu". Element al poveştii, personajul conştientizează că este inventat pe măsură ce este povestit: „Afla abia acum că avusese şi o copilărie, acum se desfăcea într-o zonă a scoarţei lui cerebrale o-ncrengătură de neuroni care secretau, asemenea prunilor de altădată, boaba moale de clei a amintirii".[Cărtărescu, 2008, b: 292]

Astfel de personaje (Mircea, Herman, Cedric) aud, în mintea lor, vocea misterioasă care îi cheamă pe nume din altă zonă, nedesluşită de ele, a lumii din care fac parte, Cartea: „Se auzi chemat pe nume şi-ncremeni ca o statuie".[Cărtărescu, 2008, b: 293]

Cea mai evidentă şi cea mai de efect este metalepsa auctorială: „Ies o clipă din apa acestei poveşti şi mă văd scriind-o, adăugând foaie după foaie la manuscrisul meu ilizibil, în singurătatea de fiară a blocului meu de pe Uranus, şi, Victor! Ies prin gaura sfâşietoare făcută de numele tău chiar şi în povestea asta, în caietu-acesta în care scriu cu pixul foaie după foaie, în singurătatea apartamentului Borromini de pe Auuststrasse, din miezul Berlinului, unde scriu mai departe la cartea mea, ilizibilă chiar şi pentru mine, în care încerc să ghicesc: ce s-a făcut cu tine, Victor? De ce m-am simţit şi eu întreaga viaţă un om fără umbră? De ce, când mă uit în oglindă, nu văd pe nimeni? De ce mama, la fel ca mama lui Mircea, îmi ascunde mai departe adevărul, silindu-mă să-l inventez? Aşa cum tu, Mircea, ca să pricepi ce-i cu tine şi să-ţi poţi întâlni, în fine, siamezul separat şi dat uitării, ar trebui să te ridici de la masă şi să te-nalţi în dimensiunea care-ţi lipseşte, să creşti până-mi umpli ţeasta şi până ce mâinile tale intră-n mâinile mele ca-n nişte mănuşi chirurgicale şi pancreasul tău intră-n pancreasul meu […], la fel şi eu, ca să pricep ce e cu chinul ăsta al vieţii mele, ar trebui să mă umflu şi să explodez în splendoarea şi adevărul lumii superioare, în care un Mircea ale cărui că sunt ascunse mie mă inventează clipă de clipă."[Cărtărescu, 2008, b: 99-100]

Jocul cu iluzia referenţială permite personajelor să treacă de la un nivel la altul în ambele sensuri: ilustrativă este, în acest sens, imaginea oamenilor-statui din Amsterdam, care imită personaje, dar şi persoane din lumea reală. De asemenea, ignorarea graniţelor ontologice dintre lumi este specifică şi Mariei, care, urmărind filmele, se transpune în lumea lor: „Ea era în film, muşchii feţei ei oglindeau emoţiile celor ce luptau şi se iubeau […] acolo, dincolo de fereastra dintre realitate şi vis. Paralizată, inconştientă, trăia filmul atât de intens, de parcă ar fi fost proiectat nu pe ecranul sălii (un cearşaf murdar şi sfâşiat), ci pe osul neted al ţestei ei, în faţa lobilor frontali [..]…începea să performeze scenele ştiute pe dinafară. Nimeni nu ştia, nimeni n-avea să bănuiască adevărul, că acum Ivon de Nu-mai-ştiu-cum era de fapt Maria, care o invadase. […] Maria şoptea cuvintele ştiute pe dinafară: O, Şarl, Şarl, credeam că n-ai să mai vii…, forţând-o pe Ivon să le spună şi ea, în acelaşi timp. […] deodată spectatorii o auziră spunând Pablo! ta-ta-ta-ta ! (adică pe limba din film), da' scrisu' spunea Şarl, oare n-am să te mai revăd niciodată? Da' ea a spus Pablo, am auzit cu urechile mele. Şi io am înţeles tot aşa. Şi fata a rămas dup'aia cu gura căscată, zăpăcită de tot, şi dup-aia a zis Şarl. Da, Şarl a zis dup-aia, am auzit şi io. Da' a zis şi Pablo. era pentru prima dată când Maria reuşea să umlpe atât de bine forma unui personaj încât să-i modifice rolul de pe ecran. Rămăsese cutremurată, pierdută, când îşi dăduse şi ea seama că, suflându-i Ivonei replicile, schimbase numele iubitului ei. Mai târziu,

BDD-A23223 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.115 (2026-11-17 07:52:12 UTC)

în alte filme, reuşise să schimbe scene întregi, să modifice intrigile, să elimine personajele antipatice, să-i căsătorească pe favoriţii ei în ciuda oricărei logici, în văzul întregului public."[Cărtărescu, 2008, a: 215]

Această trecere a personajului dinspre nivelul lui către un altul, pe care îl conştientizează sau doar îl intuieşte este înlesnită de aproape orice element care apare în povestire: proteza dentară, fotografia sunt astfel de mijloace. Personajul poate fi inventat în două lumi fictive simultan. Cum este cazul mamei gigantice, reconstituite în lumina amurgului, pusă în relaţie cu mama mitizată din poemele lui Mircea: *„Apărea în poemele mele mama, păşind pe şoseaua Ştefan cel Mare, mai înaltă decât blocurile, răsturnând camioanele şi tramvaiele, strivind cu tălpi uriaşe chioşcurile de tablă […]. Apoi se ridica şi se-ndepărta spre apus, dărâmând cu părul sârmos şi fosforescent avioane poştale şi sateliţi artificiali de pe cerul plin de sânge."* [Cărtărescu, 2008, a: 18]

Bibliografie:

Blanchot, Maurice, *The Siren's Song*, editor Gabriel Josipovici, traducere de Sacha Rabinovici, The Harvester Press Limited, Brighton, 1982. Citate preluate de Adrian Oţoiu.

Cărtărescu, Mircea a. *Orbitor. Aripa stângă*, Bucureşti, Humanitas, 2008.

Cărtărescu, Mircea b. *Orbitor.Corpul*, Bucureşti, Humanitas, 2008.

Cărtărescu, Mircea c. *Orbitor. Aripa dreaptă*, Bucureşti, Humanitas, 2008.

Fontanier, Pierre *Figurile limbajului*, Bucureşti, Editura Univers, 1977.

Genette, Gérard, *Nouveau Discours du récit*, Paris, Ed.du Seuil, 1983.

Genette, Gérard, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

Herman, David *Toward a Formal Description of Narrative Metalepsis*, în *Journal of Literary Semantics*, Nr. 26.

Hofstadter, Douglas, *Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid*, New York, Basic Books, 1979.

Jouve, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitairs de France, 1992.

Lang, Sabine, *Prolegómenos para una teoria de la naración paradojica*, în N. Grabe et al. (eds), *La narración paradojica. „Normas narrativas" y el principia de la „transgressión"*, Frankfurt a. Maine, Vervuert.

Malina, Debra, *Breaking the Frame: Metalepsis and the Construction of the Subject*, Ohio State UP, Columbus, 2002.

McHale, Brian, *Ficţiunea postmodernistă*, Iaşi, Polirom, 2009.

Nelles, William, *Frameworks: Narrative Levels and Embedded Narratives*, New York, Lang, 1997.

Oţoiu, Adrian, *Trafic de frontieră. Proza generaţiei '80. Strategii transgresive*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2000.

Rimmon-Kenan, Slomith, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London, Routledge, 2002 [1983].

Schaeffer, Jean-Marie, *Fictional vs. Factual Narration*, în John Pier şi J.M.Schaeffer (edit.), *Métalepses. Entorses au pacte de la representation,* Paris, Éd. de l'EHESS, 2005.

Wagner, Frank, *Glissements et déphasages: note sur la métalepse narrative*, în *Poétique*, 33, No. 130.

BDD-A23223 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.115 (2026-11-17 07:52:12 UTC)