

## AUCTORIAL METALEPSYS IN THE CĂRTĂRESCU'S PROSE

*Diana Sofian*  
*PhD, Botoșani*

*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 separating 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 fictional author, as well in the deirection of the construction of a character, both of them realised bz the auctorial metalepsys.the reader is traped betwween 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 mișcătoare, dar sacră”[Genette,1883:245] a acestora - cea a discursului și 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 neliniștea cititorului, sentimentul de nesiguranță privind caracterul lumii de care aparține. Genette reia aici explicația lui Borges: „Astfel de invenții sugerează că dacă personajele unei ficțiuni pot fi cititori sau spectatori, noi, cititorii sau spectatorii, putem fi personaje fictive”.

Definițiile metalepsei anterioare volumului cu același titlu al lui Gérard Genette au în vedere diverse aspecte ale acesteia: „subminarea separării între enunțare și enunț”[Rimmon-Kenan,2002:186], „buclă ciudată”[Hofstadter,1979:134], „scurtcircuit între lumea ficțională și nivelul ontologic ocupat de autor”[McHale,2009:69], care produce „un efect disruptiv în construcția narativă”[Malina,2002:98], trimitând nu atât la diferențierea între caracterul retoric opus celui ontologic, cât la statutul metatextual al metalepsei, sugerând caracterul general metaleptic al textului narativ ficțional.

În studiul privind diferențele dintre narațiunea ficțională și cea factuală, Jean-Marie Schaeffer observă că, prin reluarea problematicii metalepsei în 2004, Genette demonstrează că aceasta „nu ține doar de violarea granițelor între nivele diferite, ci și o operație referențială deviantă, o violare a limitelor reprezentării, ce implică spectatorul într-o transgresiune a universurilor și țintește spre o teorie a ficțiunii.”[Schaeffer ,2005:73-74]

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

tematică sau enunțiativă pe care o comportă narațiunea metadiegetică (sau de gradul al doilea) cu narațiunea de gradul întâi, insistând asupra frontierei categorice, deși oscilante, între cele două lumi, reluând-o și 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 narațiune, act care constă în introducerea într-o situație, prin intermediul discursului, a cunoașterii altei situații. Orice altă formă de tranzit este, dacă nu întotdeauna imposibilă, cel puțin totdeauna transgresivă.” Situația întâlnită la Cortázar în *Continuarea parcurilor* ar fi „o formă inversă (și extremă) a figurii narative pe care clasicii o numesc *metalepsa autorului*, care funcționează 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 funcționarea metalepsei: în primul rând, trebuie asigurată iluzia contemporaneității între timpul discursului și timpul povestirii, apoi fuziunea transgresivă a două sau mai multe paliere narative, alături de dublarea axei naratorului/naratarului cu aceea a autorului/cititorului, cu observația că legătura între narator și naratar asigură un tip minimal de metalepsă, care aparține narațiunii în general.

Genette numește toate aceste forme de transgresiune cu termenul de „metalepsă narativă”, în pereche, precizează el, cu prolepsa, analepsa, silepsa și paralepsa, cu sensul specific de *schimbare de nivel*. Cele mai simple joacă pe dubla temporalitate a istoriei și 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 țintește spre o tipologie, fără ca, în fapt, să producă una. Pornind de la criteriile de definire și distingere din studiile sale, câțiva teoreticieni au încercat crearea unor tipologii proprii: astfel, William Nelles reazăază metalepsa narativă în legătură cu metonimia, diferențiind trei tipuri: metalepsele neamrcate, la nivelul discursului, cele marcate, la nivelul povestirii, și intrametalepse ca fenomen al încorporării nivelelor narative, respectiv extrametalepse, ca mișcări în direcții opuse, fiecare tip fiind apoi subdivizat în forme analeptice și proleptice pe planul temporalității.[Nelles,1997:52] Frank Wagner semnaleză legătura dintre conceptul de stranieitate din Formalismul rus și natura metatextuală a metalepsei, demonstrând „reversibilitatea deplasărilor metaleptice între nivelele extra-, intra și metadiegetic”. Studiul să cuprinde de asemenea observația privind circulația, la un nivel dat, între universuri fictive colaterale și problematizarea distribuirii metalepsei la nivel compozițional – locul, amplitudinea și frecvența 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 semnaleză „mișcări ilicite în susul și în josul ierarhiei nivelelor diegetice care structurează discursul narativ”, analizând, din perspectivă funcțională, „transgresarea pragurilor ontologice”[Herman:132-152]. Conform teoriei lumilor ficționale, 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 contribuției sale la lucrările colocviului internațional *La Métalepse aujourd'hui*, desfășurat în 25-30 noiembrie 2002.

Asumându-și anexarea termenului la domeniul naratologiei a unui termen inițial aparținând retoricii, Genette își anunță intenția de a relua problematica și de a adăuga

termenului câteva largiri de sens, prin legarea sa de studiul figurilor, de analiza povestirii și de teoria ficțiunii.

Luând în considerare semnificația 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 și cu metafora” [Genette, 2004:8] pentru a compara definițiile lui Dumarsais și Fontanier. Genette reia definiția 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 înțeles ceea ce precede și ceea ce precede pentru a se face înțeles ceea ce urmează” [Genette, 2004:8]. Observația lui Genette se referă la aspectul cantitativ pe care îl are în vedere definiția lui Pierre Fontanier, pentru care *metalepsa* e o structură superioară unui singur cuvânt, ea putând-se extinde chiar la o propoziție întreagă. În *Figurile discursului*, în capitolul intitulat chiar „Despre tropii de mai multe cuvinte, denumiți impropriu tropi”, Fontanier prezintă figurile de expresie prin ficțiune, prin reflecție și prin opoziție, acestea fiind denumirile pentru „cele trei sensuri figurate” [Fontanier, 1977:89]. În cea de-a doua categorie include *metalepsa*, alături de hiperbolă, asociație, aluzie, litotă, reticență și paradox. În concepția lui Fontanier, *metalepsa* „constă în a substitui expresia directă prin expresia indirectă, adică în a face ca un lucru să fie înțeles prin alt lucru care-l precede, îl urmează sau îl însoțește, este un înlocuitor, este o circumstanță 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 definiția lui Fontanier este mai precisă decât cea a lui Dumarsais și că, în privința cauzalității, cei doi sunt de acord în privința unui caz particular pe care el își propune să îl dezvolte: *metalepsa* auctorială, pe care o atribuie *de jure* clasicilor retoricii și pe care o definește 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, așadar, „sub imperiul entuziasmului sau al unui sentiment nestăvilit, naratorul își abandonează dintr-o dată rolul, pentru acela de stăpân sau de arbitru absolut, în așa 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 și la a III-a, *metalepsa* auctorială ține nu de retorică, ci de ficțiune, fiind „o manipulare a acestei relații cauzale particulare care unește, într-un sens sau altul, autorul cu opera sa, sau, în sens mai larg, producătorul unei reprezentări de reprezentarea însăși”, unde *reprezentarea* se referă nu doar la domeniul literar, ci și la alte domenii artistice, precum pictura, teatrul, fotografia, chiar arta cinematografică, *metalepsa* fiind unul din „modurile de transgresare, figurală sau ficțională, a pragului reprezentării.” [Genette, 2004:14]

Numind *metalepsa* ficțională „un mod extins al figurii”, întrucât atât ficțiunea (reprezentarea), cât și figura (inventarea) au o rădăcină comună în latinescul *ingere*, Genette reia definiția 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 povestirii pe altul, întâlnit cu precădere în *Noul Roman*, mai ales la Alain Robbe-Grillet.

Ca exemplu, Genette prezintă situația unui narator care suspendă povestirea „pentru a da cititorului câteva explicații utile pentru înțelegerea intrigii, ori „revendicarea libertății de invenție a romancierului, care conduce după voia sa destinul personajelor” [Genette, 2004:23].

Genette identifică, în acest studiu, câteva tipuri de metalepsă, luând drept criteriu deplasarea instanței narative dincolo de palierul căruia îi aparține în mod convențional. Astfel, el analizează situațiile definite prin metalepsa auctorială, care are ca efect crearea iluziei identității între timpul narațiunii și cel narat, metalepsa la nivelul personajului, procedeu care îi permite acestuia să transgreze spațiul ficțional spre lumea pretins reală a autorului, dar și în alte lumi posibile la nivel infratextual, precum și metalepsa cititorului, prin care naratorul se vede instituit ca personaj al textului sau invers, personajul se vede pus în situația de narator, precum și metalepsa realizată prin trecerea unui personaj din planul diegetic în cel metadiagetic.

Incluzând-o în categoria denudării procedeelelor, autorul numește metalepsa auctorială figura legată de contractul ficțional prin care se instaurează complicitatea dintre autor și cititor, prin suspendarea credulității ultimului: „Dacă autorul poate simula intervenția într-o acțiune pe care până atunci simulase că o relatează, poate de asemenea să simuleze antrenarea în ea a cititorului”, astfel că „ficțiunea figurală [...] asociază cititorul sau auditorul actului narării”. În acest fel, subliniază Genette, metalepsa devine din figură ficțiune, or aceasta poate fi crezută sau nu, dar încrederea nu se datorează suspendării incredulității, ci „simulării ludice a credulității” [Genette, 2004:24-25].

Analizând regimul fantastic al metalepsei, Genette readuce în discuție exemplul imaginat de Cortázar în *Continuarea parcurilor*: „Acțiunea fantastică se joacă aici între două paliere ale universului acestei ficțiuni: nivelul diegetic unde se plasează lectorul ficțional, și 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 ficționale nu trebuie să ne facă să uităm că, în această diegeză, personajul asasin e dat ca ficțional (aparține lumii romanului), pe când cititorul asasinat ca „real”. Relația dintre diegeză și metadiegeză funcționează aproape întotdeauna, în ficțiune, ca relație între un nivel (pretins) real și un nivel (asumat ca) ficțional[...] diegeza ficțională apare astfel ca „reală” în raport cu propria sa (meta)diegeză ficțională” [Genette, 2004:25-26]

În *Orbitor*, Cărtărescu valorifică acest tip de metalepsă, inserând elementul fantastic: covorul tăiat cu ferăstrul în secțiuni de dimensiunea unor foi devine manuscris, iar securistul care supraveghea operațiunea a putut să citească, pe ultima pagină, descrierea acțiunii care se petrecea chiar în acel moment, subliniind „scandalul”, starea de stupefacție, de groază chiar, a personajului: „Și deodată în fața noastră se afla un manuscris, foi boțite și-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, ștersături și 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 așeză invers pe scaun, în fața măsuței pe care se afla manuscrisul, bătu cu palma, mirat, pe ultima pagină, scrisă doar pe trei sferturi, și citi cu voce tare (tot mai stupefiată și răgușită) ultima frază, care avea să-mi rămână mereu întipărită-n memorie: „Securistul care părea să fie cel mai mare în grad se așeză invers pe scaun, în fața măsuței pe care se afla manuscrisul, bătu cu palma, mirat, pe ultima pagină, scrisă doar pe trei sferturi, și citi...” Nu mai termină fraza. Cu părul zburlit pe brațe, rămase o clipă cu ochii în gol, sări ca ars de pe scaunul cu pricina, înșfăcă manuscrisul...” [Cărtărescu, 2008, b: 176]

Un alt tip identificat de Genette este antimetalepsa: „În timp ce teoria clasică nu înfățișa sub termenul de *metalepsă* decât transgresiunea ascendentă, a autorului care se introduce pe sine în ficțiunea sa (ca figură a capacității sale creatoare) și nu, invers, ca pătrunzând din ficțiune în viața reală (mișcare despre care cred că nu ilustrează nicio idee clasică a creației literare sau artistice), am putea numi *antimetalepsă* acest tip de transgresiune la care retorica nu putea în

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

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

Aceeași situație poate fi întâlnită la Giono, unde „din acel moment, personajele se vor mișca într-un spațiu care este *simultan* acela al romanului și acela al romancierului pe care să-l inventeze și să-l scrie”(s.a.)” [ Genette,2004:30]

Genette atrage atenția că această „suprapunere” a lumii inventate pe lumea reală implică o intruziune reciprocă: în timp ce personajele, ca fantasmе, umplu cu „forma lor vaporoză” spațiul biroului său, „se înțelege de la sine că el însuși nu poate decât să invadeze, sau cel puțin să încarce cu propria sa formă, aparent mai consistentă și la o scară mai mare, spațiul liliputan al universului său ficțional” [Genette,2004:31]. Așa cum notează Giono, prezența autorului în lumea ficțională este un „scandal”, pe care Genette îl numește metalepsă „nu doar a naratorului, dar cu adevărat a autorului, romancier între două romane, dar de asemenea între propriul său univers trăit, extradiegetic, prin definiție, și acela, intradiegetic, al ficțiunii sale. Figura e de această dată luată literal, și dintr-odată convertită ea însăși în eveniment ficțional. Scandalul, în mod clar, ține precis de această literalizare fantastică a ceea ce nu era, pentru spiritele atente, decât o modalitate plăcută de a vorbi, și 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 pregătește să relateze, Genette îi opune această variantă mai curajoasă, în care naratorul se adresează personajului. La Giono, în *Noé*, „metalepsa constă în a pătrunde în subiectivitatea persoanelor „reale” care nu sunt încă personaje ale romanului și care nu vor fi de altfel niciodată, dar care se pretează un moment – pe timpul unei efemere și cu totul imagine focalizări interne –omniscienței unui observator mult mai bine informat și mai indiscret decât o permit bunele moravuri și mai ales principiul veridicității.” [Genette, 2004:33]

Analizând metalepsa simetrică, a cititorului, Genette își exprimă neîncrederea în posibilitățile 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 să facă incidental apel la el, dar nu încă cu scopul de a-l transforma în personaj al ficțiunii cu normă întreagă, cu atât mai puțin în protagonist, ci doar, prin figura „asocierii”, un soi de acolit al autorului. Cât despre cititorul pe care l-am întâlnit mișelește 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 însuși un personaj fictiv în această nuvelă.” [ Genette,2004:94]. În opinia teoreticianului, „introducerea (evident fictivă) a cititorului potențial extradiegetic în diegeza ficțională este un cu totul alt caz de figură, vreau să spun de ficțiune. Putem întâlni un exemplu, fără îndoială printre multe altele, în regimul narativ încă tradițional, acela al romanului balzacian.”

cazul identității, la nivel discursiv, al instanțelor narative, este analizat cu plecare de la statutul auctorial impus de natura autobiografiilor și a memoriilor: „Eul autobiografului

(Rousseau) sau al memorialistului (Chateaubriand), cel al naratorului uni roman „la persoana I” (Adolphe în *Adolphe*, Meursault în *Străinul*), și toți acei *eu* ambigui care se exersează în această oscilantă, pe care nu mai îndrăznim, dată fiind creșterea mediatic-comercială, s-o numim autoficțiune, aparțin categoriei numite de lingviști *shifteri* (sau ambreiori), instrumente prin excelență ale trecerii de la un registru (cel al enunțării) la altul(al enunțului) și reciproc. Acest uzaj comun al aceluiași pronume este justificat de către cele două instanțe ale eului-narator și eului-personaj prin identitatea lor biografică”[Genette, 2004:104].

În legătură cu autoficțiunea, Genette își exprimă opinia că naratorul și personajul ar putea fi una și aceeași persoană numai în cazul monologului interior, „când personajul acționează și, simultan, își descrie acțiunea, dar se știe bine că acest tip de discurs, eminentamente ficțional, nu corespunde niciunui comportament real, nici măcar posibil – cu excepția poate a acelui monolog interior minimalist, întrucât epurat de orice acțiune fizică și chiar de orice (alt) conținut al gândirii care se enunță: (eu) gândesc.[Genette,2004:105-106]”

Precizarea teoreticianului insistă asupra unei alte distincții ce decurge în consecință: „Aceași diferență între instanțe antrenează și justifică distincția între un univers – cel în care se situează eul-personaj – și celălalt, unde se situează eul-narator [...], or, în ciuda aparențelor, cazul unei povestiri autobiografice de gradul întâi (cu narator real și „extradiegetic”) e de aceeași natură: cititorii contemporani cu *Confesiunile* lui Rousseau puteau foarte bine să-l întâlnească pe autorul acestui text, dar nu aveau alt acces la obiect (viața lui Jean-Jacques povestită de Rousseau) decât textul însuși, 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 situațiilor metaleptice: „Ambiguitatea pronumelui *eu* - sau a numelui propriu, dacă îndrăznesc a spune, al naratorului și al protagonistului unei autobiografii – formează deci destul de clar ceea ce se poate numi un *operator de metalepsă*. Noțiunea lingvistică de *ambreior* este un echivalent în planul limbii comune, căci diferența de grad diegetic care ne interesează nu e, firește, specifică autobiografiei, orale sau scrise, factuale sau ficționale: cea mai mică mențiune despre sine de către sine, fie la prezent – ca în cel mai banal, și, pentru a simplifica pe cât posibil, ca în cel mai sincer „vă iubesc” – pune în joc această dualitate a instanțelor 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 înșelător să gândești contrariul.”[Genette,2004:110]

Un alt tip de metalepsă ficțională notat de Genette este cazul înlocuirii gemenilor – întâlnit și în *Orbitor*: confuzia lui Mircea în privința identității sale și a lui Victor, datorită faptului că nu puteau fi deosebiți unul de altul merge până la punerea la îndoială a personajului asupra propriei identități.

În fine, trecerea din lumea reală, conștientă, în cea dominată de legile visului poate crea situații metaleptice: „Legarea visului de „realitate” (cuvânt pe care n-ar trebui, spune Nabokov, să-l folosim decât între ghilimele) poate da naștere la diverse manevre metaleptice, pentru simplul motiv că actul visului este - în principiu, fără ca reciproca să fie posibilă – conștient în viața visătorului, și că povestirea unui dintre visele sale poate fi inserată firesc în povestirea vieții. Cu toată rigoarea, această inserție nu ar trebui să antreneze nicio schimbare la nivel diegetic, deoarece derularea evenimentelor sau a viziunilor onirice se înscrie, fără modificarea instanței narrative, în durată trăită a personajului în cauză, raportată de el însuși sau de un narator exterior”.[Genette,2004:115]

Prin urmare, visul e metadiegetic în raport cu povestirea vieții personajului și „această situație nu e în ea însăși 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]

Deși teoretizată relativ recent în istoria poeziei, metalepsa narativă ca practică denumită în varii moduri sau nedenumită nicicum are rădăcini vechi, trimitând spre texte antice. Stabilirea unor criterii naratologice moderne de identificare și analiză pune conceptul într-o lumină nouă din perspectiva reprezentării ca fenomen cultural. Așa 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 existența limitelor care sunt șterse. Brian McHale subliniasse deja importanța metalepsei în fluidizarea granițelor 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 același plan termeni ca metanarațiune, metadiegeză etc. Aceștia li se opune o altă tipologie, construită de Sabine Lang, construită în jurul lui „-lepsă”, în sensul „acțiunii de a lua”[Lang:21-47]. Subliniind caracterul paradoxal al narațiunii determinat de violarea principiului „ori, ori” și a subminării coerenței, cercetătoarea creează o tipologie a narațiunii paradoxale pe două ramuri: pe de o parte, mecanismele de ștergere a limitelor: silepsa și epanalepsa (din categoria căreia face parte orice mecanism specular precum punerea în abis), de cealaltă parte mecanismele care transgresează limitele (incluse aici fiind metalepsa și hiperlepsa, echivalentul pseudodiegezei lui Genette, referindu-se la narațiunea metadiegetică pretinsă a fi diegetică). Funcționarea lor presupune îmbinarea relațiilor între discurs și povestire atât pe verticală, cât și pe orizontală.

Noutatea acestei tipologii constă în includerea metalepsei printre celelalte forme paradoxale ale modalităților 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 și ideea de asemănare între nivele.

În cartea sa publicată în 2000, Adrian Oțoiu include metalepsa între strategiile transgresive utilizate de prozatorii optzeciști, 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”, Oțoiu face distincția între metalepsa retorică și cea cu substrat ontologic: „Exemplul canonic pentru a discuta această afirmație ar fi, evident, Mircea Cărtărescu. Cum însă, la acest autor, intruziunile imaginarului în real nu au numai semnificația unui salt ontologic, ci și a unei rupturi de planuri narative, discuția va avea loc în capitolul dedicat metalepsei.”[Oțoiu,2000:63]

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

Având ca punct de plecare al demonstrației sale definiția lui Genette, autorul arată cum acest tip de transgresiune aparține mai degrabă ficțiunii antimimetice: „Așa cum arăta Genette, în afara actului povestirii, „orice altă formă de tranzit este întotdeauna, dacă nu imposibilă,

atunci cel puțin transgresivă.” Puțin frecvente sau pur retorice în proza realistă, aceste transgresiuni devin procedee disruptive în ficțiunea antimimetică postmodernă. Pentru orice asemenea transgresiune, Genette folosește 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”[ Oțoiu,2000:87]

De aici, autorul va construi prin parafrază o definiție proprie: „Așadar, prin metalepsă vom înțelege orice transgresiune a limitelor lumii diegezei care îi ambiguizează statutul. Transgresiunea este în primul rând una a nivelelor narrative, relevând existența unui etaj suplimentar, ignorat până atunci, al ierarhiei naratorilor. Totodată însă, aproape întotdeauna transgresiunea angajează și 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.[Oțoiu, 2000:87-88]”

Adrian Oțoiu 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 narrative ierarhic diferite (pe axa extradiegetic-diegetic), și una orizontală, contrastivă, „aceea în care tranzitul se efectuează peste limite ale unor nivele situate pe același palier (întâlniri dintre personaje din cărți diferite, sau între personaje aflate în secvențe de tip *encadrement*, relatate de naratori diferiți).”. 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 însuși o scrie, sau ni se adresează în pauzele dintre episoadele acțiunii. [...]. 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 revelație, în care personajul intradiegetic (sau, uneori, doar cititorul) înțelege că lumea diegezei este una imaginată de către un narator heterodiegetic. Întrucât acesta este de obicei figurat ca o entitate supraordonată, inaccesibilă, revelația respectivă este aproape o teofanie, motiv pentru care vom numi acest tip metalepsă ascendentă. În ambele subtipuri, revelația nu este reciprocă: în primul caz naratorul supraveghează lumea personajelor, fără însă a fi văzut de acestea. În al doilea, personajul își zărește creatorul, dar nu primește nici un răspuns de la acesta. Firește că este posibil și un al treilea tip, nemarcat vectorial, în care personajul și naratorul heterodiegetic se întâlnesc și conversează liber.”[Oțoiu, 2000:87-88]

În exemplificare, autorul se oprește la cele mai „spectaculoase” dintre metalepse, „cele ascendente, care implică o transgresiune dinspre nivelul (intra)diegetic spre cel extradiegetic. În vreme ce metalepsa descendentă ținea mai degrabă de o atitudine retorică, umoristică sau autoreflexivă, metalepsa ascendentă se face „în disprețul verosimilității” și generează neliniștea ontologică semnalată de Borges, deoarece dramatizează situația personajului care își realizează statutul de personaj și intră eventual în contact cu „creatorul”. [...] Mișcarea inversă implică însă un scandal logic, deoarece forțează întâlniri imposibile ce au loc prin violarea graniței dintre sfera diegezei și cea a naratorului, sfere asimilabile *à la rigueur* cu lumea ficțiunii vs. Lumea realului. [...] Metalepsa ascendentă provoacă așadar aproape întotdeauna o transgresiune de nivele ontologice. Este și motivul pentru care un autor finlandez, Raine Koskmaa, a inventat termenul *ontolepsă*, definită ca un fel de fisurare sau „scurgere” (*leaking*) a frontierelor ontologice”[Oțoiu,2000:91]

În subcapitolul „Suntem eroi de hârtie”, Adrian Oțoiu desfășoară demonstrația existenței metalepsei ascendente în nuvela *Rem*: „Cea mai spectaculoasă metalepsă ascendentă din literatura română este probabil cea în care culminează secvența REM din volumul *Nostalgia* de

Mircea Cărtărescu. Spectaculos este faptul că întâlnirea metaleptică este anunțată deja în prima treime a textului, iar detaliile succesiv adăugate cresc enorm expectațiile cititorului. Spectaculos și plin de *suspense* este felul în care revelația finală este mereu amânată de meandrele unui lung traiect inițiat pe care trebuie să-l parcurgă cea aleasă pentru marea teofanie”; „Structura însăși a povestirii REM prezintă o asemenea succesiune de vertiginoase *mise en abyme*. Astfel, istoria clanului „alunghiților” 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 relația metafictional este în același timp și una metaleptică. De altfel, toate personajele majore din această carte sunt scriitori [...] Funesta omniprezență a malițiosului și hămesitului păianjen-narator ne-ar sugera caracterizarea acestor relații de „canibalism” narativ ca fiind un adevărat „lanț trofic” al naratorilor narați de alți naratori.”[Oțoiu,2000: 99]

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

„Totuși, dacă lumea e o carte, atunci fiecare carte este lumea, iar această tautologie are consecințe înspăimântătoare”[Blanchot,1982:223]. Una din acestea ar fi că lumea este un artefact amăgitor, produs de aceeași artă de a „falsifica, a disimula și a induce în eroare”[Blanchot,223], care guvernează creația literară. Dacă lumea ar putea încăpea într-adevăr într-o mare carte, atunci aceasta „ar fi volumul sferic, complet și nemărginit pe care fiecare scriitor îl scrie și în care el este scris”[Blanchot,1982: 224] și care ar substitui „lumea pervertită la suma infinită a posibilităților sale”. Visul secret al naratorilor din ficțiunea lui Mircea Cărtărescu este tocmai acela de a scrie o astfel de carte totală. Egor mărturisește că, prin ceea ce scrie, vrea „să se substituie universului, să devină el însuși 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 nesfârșit și 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 hieroglifice – 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 și va fi”. Cartea totală nu înseamnă câtuși de puțin definitivă, fiindcă „tatuajele frenetice” și „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 și unor noi profeții asupra celei viitoare.”[Oțoiu,2000:105-106]

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

Trăsătură postmodernă, intenția demistificatoare se manifestă la nivel textual prin strategii care depășesc modalitățile romanului convențional. Statuat la nivelul enunțului prin cunoaștere, percepție și acțiune, eul cărtărescian se deconstruiește la nivelul enunțării, autorul mizând mai ales pe efectul de autor, narator și personaj, care se anulează succesiv unul pe celălalt, îndepărtând astfel cititorul de „capcana iluziei referențiale” [Jouve,1992:48] și ispitindu-l în cea a iluziei textuale., în țesătura de semne în care autonomia este exclusă, tocmai datorită faptului că întregul este produsul relaționărilor pe verticală și pe orizontală, a schimbării rolurilor, a încorporării unei lumi în alta.

Acest vortex le scoate din bidimensionalitate și le dă formă și substanță, prin trecerea lor de la un nivelul discursului la cel al povestirii. Universul ficțional se configurează tocmai prin transgresarea lumilor convențional separate, prin ignorarea hotarelor dintre lumea considerată ca sistem de referință consensual acceptat și alternativele ei tot atât de legitime instaurate prin vis, imaginație, amintire, visare, halucinare. Deschiderea granițelor stă sub semnul jocului ironic, însă această simultaneitate creează efecte deconcertante, schizoide, de nedeterminare, de nedesăvârșire,

„Nimic mai absurd decât să crezi că personajele trăiesc într-o carte: liberul arbitru le lipsește cu desăvârșire. De câte ori deschizi cartea, vor face aceleași gesturi, vor spune aceleași vorbe. Iar dacă, prin nenumărate manevre și pase, autorul el va da, pe parcursul sutelor de pagini, volum, va fi o iluzie tristă totuși, ca valorizarea prin densitatea culorii-n pictură. De-o mie de ori ar fi fost pentru ele mai bine să fie lăsate așa, grotesc de nedesăvârșite, pentru ca disperarea lor fără de margini, de osândiți prinși în blocul de gheață, să le rămână întregă” [Cărtărescu, 2008, b: 428]

Personajul care transgresează lumile își conștientizează caracterul ficțional de simplă necesitate diegetică și se definește prin acesta, autosituându-se simultan în planul istoriei și al discursului: „Cu mine-a fost însă altfel, cu femeile e altfel. Eu am zăcut în crisalida mea [...] Nu ca o conștiință [...], ci ca un gând [...], ca o literă într-o carte [...]. Ce ciudat, să trăiești în istoria altcuiva, de parcă ai fi una dina cele ființe visate, produse în întregime de creier și totuși complete, cu personalitate și dorințe, și ochi căprui cu irizații verzi, dar care n-au totuși nici o interioritate, nu gândesc, nu văd, nu aud și nu știu că există. Să fii personaj secundar în romanul altuia și să apari nu în toată complexitatea ta de planetă enormă, ci doar ca să aduci o tavă cu o scrisoare. La naiba cu inima și vulva și credința ta! Ai dat mesajul? Nu vei mai apărea de acum niciodată, nici în cartea asta și nici în alta.” [Cărtărescu, 2008, a: 229]. Metalepsa acționează aici prin operatori intratextuali pentru a realiza trecerea personajului din universul fictiv în universul metadiegetic, de la situația de actor pe scena ficțiunii la aceea de actor pe scena ficționalizării, unde își instaurează prin discurs identitatea duală, interpretând propria condiție, transformându-se în obiect al enunțului: „Eu nu am avut copilărie și nici tinerețe. Scormonesc degeaba după ele în memoria mea [...] Am știut tot timpul că sunt făcută să exist, că am un corp și-o minte depline, că ochii mari și limpezi ai orbilor sau ai morților, dar că totuși nu percepeam existența.[...] Atât am trăit și-am simțit eu timp de mai bine de douăzeci de ani, ca și când aș fi trăit în visul șters și mediocru al unui impiegat de cale ferată. [...] Prea nu trăisem nimic niciodată, prea învederat tot ce atingeam devenea cenușă. Îmi era tot mai limpede că, tocmai pentru că nu mă alegea nimeni, eram o aleasă. Nu Aleasa, căci mă simțeam prea mărunță și slabă pentru asta; totuși ceva avea să se-ntâmplesc, aveau să urmeze câteva clipe sau ceasuri adevărate. Aveam să exist într-o istorie, chiar dacă nu a mea, avea să mi se dea coerență și demnitate într-o lume, fie ea și cea mai iluzorie dintre lumi. Căci realitatea ți-o dă povestea, nu substanța.” [Cărtărescu, 2008, a: 233]

Personajul femeii cu fluturile nu este singular în economia Orbitorului: i se adaugă numeroase alte cazuri de metalepsă ascendentă, în care personajele își depășesc condiția convențională și urcă în așa-numita realitate a autorului și a textului ca text : părinții lui Mircea își conștientizează și ei statutul ficțional. Dacă tatăl lui Mircea rămâne în sfera intuiției dublei sale condiții, mama, asemenea femeii cu fluturile, va materializa spaima de a fi aleasă la nivelul monologului interior: la sfârșitul capitolului dedicat femeii din lift, Costel intuiește neîncredător natura derealizată a universului în care evoluează: „Curând, noaptea îi deveni suspectă [...] decor naiv [...] luciu de carton [...] „Ce dracu”, își spuse tânărul, trecându-și o mână prin păr. Părul îi era acum compact ca o bucată de cauciuc. Când mâna-i coborî peste față, simți trăsăturile tocite, ca modelate în porțelan. Spațiul vizual însuși se-mpăienjeni. [...] Într-o străfulgerare, își dădu seama că iese din Poveste, că a ajuns în ariile laterale, unde totul se hașurează, într-o lume care abia se formează, cu timpul și spațiul ei abia înmugurite. Înaintă totuși, până când din el nu mai rămase decât înaintarea. [...] curând orice însușire 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 fluturile” [Cărtărescu, 2008, a: 242]

Ca și alte personaje, Maria are intuiția celor două lumi: „Doamne, se gândea, dar este înfricoșător să fii ales, să simți degetul îngerului îndreptat ca un pumnal spre tine. Să simți că ai părăsit obscuritatea libertății tale, că ești în lumină, că ești privit în fiecare clipă a vieții tale și că nimic nu-ți mai aparține, nici propriul tău suflet. Est năpraznic să se oprească pe tine privirea Cuiva atât de puternic și de neînțeleș, încât nu mai contează dacă ești ales pentru beatitudine sau tortură. Ar trebui să ne rugăm zilnic, cu spernață și 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 deschiși, la limita dintre realitate și halucinare, situare ce permite intuirea dublei condiții, se realizează și în discursul personajului-narator: „Pe jumătate adormit spionam cărțile cu o pasiune de voyeur, le rupeam câte un colț de pagină ca să privesc firisoarele texturii pufoase, trăgeam de rana scorjtită de pe cotor sau urmăream, câte jumătate de oră, mersul pe câmpia uriașă a filei a vreunei insecte care trăia acolo, în *Dublul* lui Dostoievski sau în *Fizica pentru toți*. [...] Nu știa că lumea ei înseamnă ceva, că ar putea fi citită, ea o trăia și asta îi era de ajuns. Poate Goliadkin, al cărui ochi cât un miliard de sori se apropia de ea, sau poate eu eram Dumnezeuul acelei insecte, dar ganglionii ei nervoși abia pridideau s-o țină în viață. Eram un Dumnezeu care n-o crease și care n-o putea mântui, pentru ea eram necunoscut și indescifrabil. Și deodată mă simțeam și eu privit. Mă-nfioram tot, săream în picioare și mă duceam la fereastră. [...] Cineva, adânc în altă noapte, ținea în mâini lumea mea și-mi urmărea amuzat înaintarea pe drumuri întortocheate. Sufla singurătate și nenorocire, ca niște limbi de foc negru țâșnite din gura lui, dar eu mă agățam de viață răspândindu-mi viscerele cleioase pe pagină. În ce carte eram oare? Și ce fel de minte mi-ar fi trebuit ca s-o pot înțelege? Și dac-aș fi înțeleș-o, n-aș fi fost dezamăgit să-mi dau seama că am trăit într-o broșurică licențioasă 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 Știutori, personaje care își conștientizează funcția de a trece și de a face legătura între lumile cărții: „Încă nu-mi dădeam seama ce avea să se petreacă, și n-am înțeleș nimic până n-am văzut, acolo, în catacombă, fluturii ăia gălbui, pufoși și-nsângerați spărgând limbile fetelor și ieșind să-și usuce aripile la flacăra lumânărilor. Abia atunci am știut din ce urzeală fac parte, și-am mai știut că nu mă pot smulge din ea fiindcă și carnea și mintea

mea sunt țesute din aceeași urzeală. Mai degrabă o pasăre țesută în modelul unei tapiserii ar reuși să-și ia zborul, lăsând o gaură-n țesătură”.[ Cărtărescu, 2008, a: 209]

Un alt personaj care își conștientizează rolul este Herman care poartă un dialog cu Mircea în calitate de autor al manuscrisului din care făcea parte ca personaj: „Dar așa a trebuit să fie și așa va fi chiar și 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 și soarta. Căci enigma are mereu două fețe și se vede la fel dinspre trecut și dinspre viitor. Și chiar dac-aș fi fugit atunci, ar fi fost mai mult ca sigur prea târziu”. Element al poveștii, personajul conștientizează că este inventat pe măsură ce este povestit: „Afla abia acum că avusese și o copilărie, acum se desfăcea într-o zonă a scoarței 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, nedeslușită de ele, a lumii din care fac parte, Cartea: „Se auzi chemat pe nume și-ncremeni ca o statuie”.[Cărtărescu, 2008, b: 293]

Cea mai evidentă și cea mai de efect este metalepsa auctorială: „Ies o clipă din apa acestei povești și mă văd scriind-o, adăugând foaie după foaie la manuscrisul meu ilizibil, în singurătatea de fiară a blocului meu de pe Uranus, și, Victor! Ies prin gaura sfâșietoare făcută de numele tău chiar și 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 și pentru mine, în care încerc să ghicesc: ce s-a făcut cu tine, Victor? De ce m-am simțit și eu întreaga viață 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? Așa cum tu, Mircea, ca să pricepi ce-i cu tine și să-ți poți întâlni, în fine, siamezul separat și dat uitării, ar trebui să te ridici de la masă și să te-nalți în dimensiunea care-ți lipsește, să crești până-mi umpli țeasta și până ce mâinile tale intră-n mâinile mele ca-n niște mânuși chirurgicale și pancreasul tău intră-n pancreasul meu [...], la fel și eu, ca să pricep ce e cu chinul ăsta al vieții mele, ar trebui să mă umflu și să explodez în splendoarea și 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 referențială 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 și persoane din lumea reală. De asemenea, ignorarea granițelor ontologice dintre lumi este specifică și Mariei, care, urmărind filmele, se transpune în lumea lor: „Ea era în film, mușchii feței ei oglindeau emoțiile celor ce luptau și se iubeau [...] acolo, dincolo de fereastra dintre realitate și vis. Paralizată, incoștientă, trăia filmul atât de intens, de parcă ar fi fost proiectat nu pe ecranul sălii (un cearșaf murdar și sfâșiat), ci pe osul neted al țestei ei, în fața lobilor frontali [...] începea să performeze scenele știute pe dinafară. Nimeni nu știa, nimeni n-avea să bănuiască adevărul, că acum Ivon de Nu-mai-știu-cum era de fapt Maria, care o invadase. [...] Maria șoptea cuvintele știute pe dinafară: O, Șarl, Șarl, credeam că n-ai să mai vii..., forțând-o pe Ivon să le spună și ea, în același timp. [...] deodată spectatorii o auziră spunând Pablo! ta-ta-ta-ta ! (adică pe limba din film), da' scrisu' spunea Șarl, oare n-am să te mai revăd niciodată? Da' ea a spus Pablo, am auzit cu urechile mele. Și io am înțeles tot așa. Și fata a rămas dup'aia cu gura căscată, zăpăcită de tot, și dup-aia a zis Șarl. Da, Șarl a zis dup-aia, am auzit și io. Da' a zis și Pablo. era pentru prima dată când Maria reușea să umple atât de bine forma unui personaj încât să-i modifice rolul de pe ecran. Rămăsese cutremurată, pierdută, când își dăduse și ea seama că, suflându-i Ivonei replicile, schimbase numele iubitului ei. Mai târziu,

în alte filme, reușise să schimbe scene întregi, să modifice intrigile, să elimine personajele antipatice, să-i căsătorească pe favoriții 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 conștientizează sau doar îl intuiește 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 relație cu mama mitizată din poemele lui Mircea: „*Apărea în poemele mele mama, pășind pe șoseaua Ștefan cel Mare, mai înaltă decât blocurile, răsturnând camioanele și tramvaiele, strivind cu tălpi uriașe chioșcurile de tablă [...]. Apoi se ridica și se-ndepărta spre apus, dărâmând cu părul sârmos și fosforescent avioane poștale și sateliți 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 Oțoiu.
- Cărtărescu, Mircea a. *Orbitor. Aripa stângă*, București, Humanitas, 2008.
- Cărtărescu, Mircea b. *Orbitor. Corpul*, București, Humanitas, 2008.
- Cărtărescu, Mircea c. *Orbitor. Aripa dreaptă*, București, Humanitas, 2008.
- Fontanier, Pierre *Figurile limbajului*, București, 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 Universitaires de France, 1992.
- Lang, Sabine, *Prolegómenos para una teoría de la narración paradójica*, în N. Grabe et al. (eds), *La narración paradójica. „Normas narrativas” y el principia de la „transgresión”*, Frankfurt a. Maine, Vervuert.
- Malina, Debra, *Breaking the Frame: Metalepsis and the Construction of the Subject*, Ohio State UP, Columbus, 2002.
- McHale, Brian, *Ficțiunea postmodernistă*, Iași, Polirom, 2009.
- Nelles, William, *Frameworks: Narrative Levels and Embedded Narratives*, New York, Lang, 1997.
- Oțoiu, Adrian, *Trafic de frontieră. Proza generației '80. Strategii transgresive*, Pitești, 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 și J.M.Schaeffer (edit.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éd. de l'EHESSE, 2005.
- Wagner, Frank, *Glissements et déphasages: note sur la métalepse narrative*, în *Poétique*, 33, No. 130.