Orchestrația planurilor temporale în narațiunea fantastică

Ana ZĂSTROIU

Dacă timpul se constituie de multe ori, la nivelul sensului, într-o constantă tematică a narațiunii, fie aceasta fantastică sau nu, la fel de importantă este în povestire implicarea dimensiunii temporale în formarea unor planuri narative distincte, care să permită astfel împletirea mai multor fire epice în interiorul aceleiaşi trame narative.

Textul epic se dezvoltă, până la urmă, în limitele şi spațiul unui *timp narativ* propriu, a cărui punere în discurs este făcută printr-o tehnică bazată pe o serie de procedee comune, în general, povestirii. Despre articularea acestor modalități sau procedee narative în jurul categoriei timpului s-a scris deja foarte mult, critica literară a secolului trecut recunoscând în temporalitate unul dintre pilonii principali ai procesului narativ.

În romanul realist, „o primă funcție a timpului este cea de semnalizare a istoriei. Există, astfel, o primă inscripție, aflată, de obicei, în incipitul textului, care identifică povestirea, o marchează, o fixează" (Panaitescu [coord.] 1994: 209). Alături de determinările temporale, cele de ordin spațial au, de asemenea, rolul de a întări iluzia realistă; de altfel, pe parcursul unui text vor apărea numeroase alte indicii referitoare la timp şi spațiu, foarte importante în orientarea cititorului şi în mersul înainte al acțiunii. Toate aceste principii funcționează şi în ceea ce priveşte povestirea fantastică; naratorul său va fi, aşa cum s-a mai arătat, o dată în plus preocupat de fixarea unor coordonate – spațio-temporale – care să dea credibilitate subiectului relatat şi să pregătească terenul în vederea producerii evenimentului supranatural.

Se poate afirma că există, la nivelul de ansamblu al unui text narativ, trei tipuri sau niveluri ale timpului şi, implicit, ale povestirii. Primele două, nelipsite în dezvoltarea oricărei narațiuni, privesc relațiile care se stabilesc între *timpul povestirii* (numit de asemenea timp narativ, al narațiunii sau enunțării) şi *timpul diegezei* (al enunțului sau istoriei povestite, al lumii narate în interiorul textului). De altfel, raportul *povestire – diegeză* este preluat şi nuanțat întotdeauna în cercetarea naratologică, însă, în esență, se rămâne la aceeaşi idee a importanței *dublei organizări narative* şi, deci, *temporale* (cf. Tisset 2000 : 45). Gérard Genette scrie, având în vedere acelaşi aspect: „On ne peut caractériser la tenue temporelle d'un récit qu'en considérant ensemble tous les rapports qu'il établit entre sa propre temporalité et celle de l'histoire qu'il raconte" (Genette 1983: 178). Paul Ricœur se referă, de asemenea, la relațiile aparte – față de narațiunea istorică, mărginită la un singur palier temporal, consideră cercetătorul – ale povestirii ficționale cu timpul, reprezentate prin enunțare şi enunț şi prin distanța care se situează între aceste două falii ale narației: „Ce privilège consiste dans la propriété remarquable qu'a le récit de pouvoir se dédoubler en *énonciation* et *énoncé.* Pour introduire cette distinction, il suffit de se rappeler que l'acte configurant qui préside à la mise en intrigue est un acte judicatoire [...]. Il nous est ainsi arrivé de dire que raconter, c'est déjà « réfléchir sur » les événements racontés. A ce titre, le « prendre ensemble » narratif comporte la capacité de se distancer de sa propre production, et par là, de se

„Philologica Jassyensia", An III, Nr. 1, 2007, p. 275-284

BDD-A831 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 01:54:48 UTC)

redoubler" (Ricœur 1984: 92). Înainte de cei doi cercetători citați, Günter Müller introduce, în acelaşi sens, distincția între *Erzählzeit* (timp al povestirii) şi *erzählte Zeit* (timp povestit), încercând să pună în relief dubla realizare a oricărui text narativ ficțional.

Un al treilea nivel temporal, adus în discuție de estetica şi teoria receptării, este cel al lecturii, al înțelegerii textului, acțiune îndeplinită de un eventual receptor[1]. Umberto Eco, atunci când scrie despre problemele temporalității în povestirea lui Gérard de Nerval *Sylvie*, porneşte tot de la analiza tipurilor de timp stabilite de studiile de naratologie, pe care le numeşte însă al *fabulei*, al *discursului* şi al *lecturii* (cf. Eco 1997: 73). Îmbinarea, în text, a celor trei aspecte temporale devine, în termeni narativi, extrem de importantă; de modul în care autorul (instanță narativă exterioară lumii textului) şi naratorul (considerat ca instanță narativă interioară operei literare) accelerează, combină sau, dimpotrivă, încetinesc mersul acțiunii, deci „se joacă" cu orchestrația temporală, depinde de cele mai multe dăți reuşita oricărei narațiuni. De aceea, Eco explică mecanismul extrem de subtil în baza căruia se dezvoltă textul nervalian; acțiunea înaintează sau se opreşte în funcție de confesiunile unui narator autodiegetic, care povesteşte ca aflat în transă, camuflând semnalele temporale într-o ceață adâncă, descriind apoi de-a lungul a zeci de pagini o întâmplare al cărei timp real este foarte scurt şi accelerând în schimb ritmul atunci când cititorul se aşteaptă mai puțin. De ce toate aceste tertipuri narative? „Cu siguranță că nici una din aceste divagații nu-i întâmplătoare în ceea ce priveşte scopul unei înțelegeri mai depline a istoriei, a epocii, a personajului. Dar mai presus de toate, această divagație contribuie la a-l reintroduce pe cititor în acea pădure a timpului din care va putea ieşi cu prețul multor sforțări (pentru ca apoi să dorească să intre din nou în ea)" (Eco 1997: 93). Faptul că singura dată concretă din nuvelă apare exact la sfârşit nu este deloc întâmplător. Naratorul se asigură astfel că noi, în calitate de cititori, ne vom reîntoarce şi vom reconstitui, printr-o a doua lectură, fabula, pătrunzând mai adânc înțelesurile şi găsind deplina coerență a povestirii. Prin urmare, „zăbava narativă" (Eco 1997: 90) nu este niciodată gratuită într-un text bine scris. „Ritmul acțiunii, încetinit astfel prin descrieri de lucruri, personaje sau peisaje" (Eco 1997: 90), ajută lectorul să se identifice cu eroul sau să se acomodeze cu atmosfera impusă de text.

În fapt, toate aceste precizări asupra planurilor temporale ale povestirii nu pot să nu trimită, până la urmă, la un raport extrem de important, anume cel care se stabileşte între *timp* şi *narator* (ca voce care povesteşte), „care are rolul de a ordona discursul ca un proiector central" (Panaitescu [coord.] 1994: 210). Cu siguranță, un text ficțional în proză este orientat de viziunea unui anumit tip de narator (mai precis, în interiorul aceluiaşi text, întâlnim de obicei mai multe tipuri de focalizare, deci şi de naratori), iar tipologiile alcătuite până acum de naratologi susțin, în principal, cu mici diferențe, existența a trei tipuri de povestitor: *autodiegetic* – „naratorul care povesteşte despre propria sa experiență ca personaj central al istoriei povestite" (DSL: 336) –, cum ar fi naratorul din *Le Horla* de Guy de Maupassant, apoi din prima parte a romanului *Dormind la soare* de Adolfo Bioy Casares sau, parțial, cel din *Secretul doctorului*

[1] Mai precis, acestea sunt cele trei niveluri temporale *interne* ale textului, cărora le corespund, în plan real, trei timpuri *externe*, şi anume timpul istoric, al scriitorului şi al cititorului. Vezi Panaitescu (coord.) 1994: 210.

BDD-A831 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 01:54:48 UTC)

Honigberger de Mircea Eliade; *heterodiegetic* – „naratorul relatând o istorie despre alte personaje, prezentând un univers străin de el însuşi" (DSL: 336) –, acest tip este cel mai frecvent, apărând, de exemplu, în *La conac* de I.L. Caragiale*, Domnişoara Christina* de Mircea Eliade, *Ultimul Berevoi* de Vasile Voiculescu, *Vera* de Villiers de L'Isle-Adam ş.a.; *homodiegetic* – „naratorul care relatează o istorie provenită din propria sa experienţă; poate fi unul dintre personajele povestirii, niciodată cel principal" (DSL: 336) –, de exemplu, bărbatul care povesteşte, la persoana I, în povestirea *Funes, cel ce nu uită* a lui Jorge Luis Borges sau cel din *Semnul*, de Villiers de L'Isle-Adam. În fantastic, cel mai indicat narator va fi, din raţiuni care trimit strict la problema credibilităţii, cel care va spune „eu", cunoscut totodată şi sub denumirea de *narator implicat* (Todorov 1973: 102)[2]. Identificarea lectorului cu un astfel de martor sau chiar participant la evenimentele relatate (pus la persoana I gramaticală) se produce mai simplu. Problema destul de spinoasă a adevărului unui text literar, care reprezintă până la urmă doar o convenţie necesară „existenţei" oricărei lumi ficţionale, atât de des pusă în discuţie, se complică mai mult în cazul fantasticului, constituit într-un spaţiu imaginar ce ne obligă să acordăm circumstanţe atenuante unui narator ale cărui relatări se îndepărtează total de normele comune de cunoaştere. Iată de ce formula narativă cea mai adecvată modalităţii supranaturalului este aceea a *naratorului implicat* sau, după clasificarea lui Gérard Genette, a naratorului homodiegetic, aşadar martor şi chiar participant, însă nu direct, ca erou, la istoria relatată. Pentru că, de cele mai multe ori, ceea ce ne povesteşte textul care ne spune „eu" prezintă mult mai multă greutate, iar cititorul, respectând pactul de credibilitate, nu va pune la îndoială mărturiile instanţei narative care reuneşte, la persoana întâi, planurile povestirii. Poate că exemplul cel mai elocvent pentru situaţia de faţă este cel al romanului Agathei Christie, *The Murder of Roger Ackroyd*, unde cititorul află la final că tocmai naratorul, ale cărui cuvinte, în principiu, nu puteau fi puse la îndoială, era ucigaşul şi îşi construise întreaga depoziţie narativă speculând tocmai această situaţie şi relatând cum Hercule Poirot şi-a organizat ancheta (cf. Genette 1983: 104). La nivelul naraţiei, lucrurile sunt, în orice caz, destul de complicate în romanul Agathei Christie, pentru că, aşa cum observă Umberto Eco, se produce o suprapunere între două instanţe ale povestirii: autorul-model şi naratorul. Aceste două roluri sunt asumate, deci, de un singur personaj, nimeni altul decât criminalul: „Cunoaşteţi cu toţii povestea: un narator vorbeşte la persoana întâi şi povesteşte cum Hercule Poirot ajunge, pas cu pas, să descopere vinovatul, numai că la sfârşit aflăm din gura lui Poirot că vinovatul este cel care povesteşte, şi că nici naratorul nu-şi mai poate nega culpa. Dar în timp ce-şi aşteaptă arestarea şi se pregăteşte să se sinucidă, naratorul se adresează direct cititorilor săi. De fapt, acest narator e o figură ambiguă, deoarece nu este personajul care spune «eu» în cartea scrisă de altcineva, ci apare mai degrabă drept cel care fizic a scris ceea ce noi citim (aşa cum i se întâmplase lui Arthur Gordon Pym), şi deci îl personifică pe autorul model – sau, dacă preferaţi, autorul model e cel ce vorbeşte prin intermediul lui" (Eco 1997: 40). Evident, există şi povestiri fantastice unde întâlnim un narator de persoana a III-a, aşadar heterodiegetic, ori unul autodiegetic, însă în ultimul caz distanţa temporală destul de întinsă existentă între cele două planuri ale relatării consolidează, întăreşte verosimilul întâmplărilor puse în scenă de text.

[2] Wayne Booth foloseşte, înaintea lui Todorov, sintagma *autor implicat*, în *Retorica romanului*.

BDD-A831 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 01:54:48 UTC)

Dacă distincția dintre *timpul evenimențial*, adică al istoriei povestite, şi *timpul narativ*, al povestirii propriu-zise reprezintă o primă modalitate de caracterizare, din unghi temporal, a situației narative, un al doilea cerc al analizei temporale se opreşte la cele trei valori ale timpului narativ, şi anume *ordinea*, *durata* şi *frecvența* (cf. DSL: 333). Prima dintre ele, cea mai importantă în cazul de față, priveşte tocmai posibilele abateri care pot apărea în „secvența lineară t1, t2, t3... tn a evenimentelor, [...] astfel încât un anumit element punctual al seriei îşi poate schimba locul față de succesiunea inițială, aceasta devenind discontinuă: t2, t3, t1... tn; cauza poate, astfel, urma efectului sau deznodământul unei narații poate apărea la începutul acesteia" (DSL: 333). Toate posibilele dezordini/discontinuități apărute în şirul temporal al evenimentelor au fost reunite sub denumirea mai largă de *a(na)cronii* (DSL: 333). Mai concret, este vorba de două procedee narative provenite din retorică numite *analepsă* (trimitere dinspre prezent înapoi, la un fapt care a avut loc în trecut, şi, ca atare, întrerupere a cursivității povestirii prin intercalarea respectivului fragment, a cărui prezență se va dovedi, însă, pe deplin justificată în economia narativă) şi *prolepsă* (procedeu menit să anticipeze, să trimită la o acțiune care va avea loc în viitor), introduse de Gérard Genette, sub aceste denumiri, în teoria narativă.

În interiorul situației narative complexe propuse aproape de fiecare dată de textul fantastic, „jocul" cu perspectivele temporale oferă lectorului posibilități de interpretare semnificative. Exemplul la care Eco recurge, anume acela al încurcării firelor temporale şi, deci, şi ale celor ale narației în nuvela *Sylvie* a lui Nerval, demonstrează cum dezordinea şi „efectul de ceață" (Eco 1997: 46) folosite de autor dau un farmec unic textului şi chiar îl salvează de eventuala impresie de banalitate pe care l-ar fi putut căpăta, altfel, acțiunea.

Cu siguranță, nu orice povestire fantastică este constituită dintr-o imbricare de segmente temporale atât de savant realizată. Şi, totuşi, în nuvelele sau în scurtele romane fantastice ale lui Adolfo Bioy Casares, jocul cu timpul pune întotdeauna probleme de înțelegere şi interpretare, dacă ne gândim la acel cititor model de al doilea nivel, aşa cum îl numeşte tot Umberto Eco, „care se întreabă ce tip de cititor îi cere povestirea aceea să devină şi vrea să descopere cum procedează autorul model care îl instruieşte pas cu pas" (Eco 1997: 39). Astfel, în romanul *Dormind la soare*, avem o situație oarecum asemănătoare cu aceea din exemplul lui Eco. Fiindcă, pentru a putea reconstitui firul narativ, adevăratul cititor model se va întoarce, în momentul terminării lecturii, la primele rânduri ale cărții, cu scopul de a reconstitui încă o dată succesiunea temporală a unei acțiuni total anacronice. Romanul are două părți: prima dintre ele nu este altceva decât o lungă scrisoare a tânărului Lucio Bordenave, care, din patul unui ospiciu, se confesează unui tovarăş de joacă din copilărie, în speranța că acesta îl va crede, fără să îl considere nebun, şi îl va ajuta să evadeze. Relatarea lui Lucio începe cu o analepsă ce trimite la timpul îndepărtat al copilăriei; apoi urmează o a doua întoarcere în trecut, de data aceasta unul de la care nu s-a scurs decât un an; din acea perioadă, povesteşte Lucio, provin toate problemele lui şi ale familiei sale. În fapt, acțiunea este destul de simplă, însă permanenta alternanță de planuri temporale trecut/prezent deconcertează, la o primă lectură, cititorul. Evenimentele incredibile pe care le trăieşte Lucio Bordenave, precum internarea într-o clinică psihiatrică unde se fac experiențe pe oameni, apoi evadarea şi, iarăşi, întoarcerea forțată în acea instituție unde descoperă că sufletele oamenilor considerați nebuni sunt transferate în corpuri de câini, reprezintă, la

BDD-A831 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 01:54:48 UTC)

o primă vedere, tot atâtea istorii oarecum absurde, care pot stârni chiar râsul. Conştient de bizareria povestirilor sale, naratorul îşi asigură mereu destinatarul, şi, implicit, cititorul, că nu e nebun, că tot ceea ce povesteşte s-a întâmplat întocmai („O să vă spun povestea mea de la început şi o să încerc să fiu limpede, căci simt nevoia ca dumneavoastră să mă înțelegeți și să mă credeți"; „În schimb, în relatarea asta vă explic totul, până şi nebuniile mele, ca să vedeți cum sunt şi să mă cunoaşteți. Vreau să sper că o să considerați că, la urma urmelor, vă puteți încrede în mine" – Bioy Casares 2005: 7, 21). Finalul este demn de artificiile narative la care recurge întotdeauna Adolfo Bioy Casares. Pentru că din relatarea povestitorului părții a doua, Felix Ramos, aflăm care este puntea de legătură între cele două segmente narative ce păreau disparate: Felix este prietenul din copilărie căruia Lucio Bordenave îi trimite, din clinica psihiatrică, scrisoarea sa disperată. Temporal vorbind, s-ar părea că partea a doua o înglobează pe prima, deoarece, deşi în realitate evenimentele povestite de eroul-narator precedă, în mod logic, aducerea scrisorii şi parcurgerea ei de către Felix, acesta trebuia mai întâi să intre în posesia manuscrisului, pentru ca apoi să îi poată afla conținutul, o dată cu cititorul. Ca să fie realmente descoperită, succesiunea timpurilor, în micro-romanul scriitorului argentinian, trebuie refăcută de nenumărate ori, prin lecturi repetate. De fapt, când pătrundem în „pădurea narativă" a unui text al lui Bioy Casares, ne pierdem cel mai adesea într-un adevărat labirint, cu poteci care complică din ce în ce mai mult organizarea narativă şi înțelegerea mesajului strecurat în text de autorul model. Poate că partea a doua a cărții, în care narator este Felix, nu vrea decât să strecoare o îndoială cu privire la sănătatea mintală a lui Lucio şi, prin urmare, la adevărul poveştii sale. *Invenția lui Morel*, carte a aceluiaşi scriitor, nu se abate de la o compoziție la fel de complicată, urmând formula jurnalului intim ținut de un fugar refugiat pe o insulă izolată; tema în sine a fost destul de exploatată literar[3]; ceea ce este inovator stă în felul în care autorul suprapune timpurile şi planurile narației, vrând parcă să pună sub semnul întrebării veridicitatea povestirii, în care coexistă prezentul jurnalului, asemenea unei transmisii televizate în direct, alături de un timp mort, situat în afara realului, al personajelor care „trăiesc" pe insulă datorită înregistrării făcute de uluitoarea maşinărie creată de Morel. În romanul discutat anterior, lângă orientarea focală dispusă de naratorul autodiegetic, există şi puncte de vedere ale altor personaje, iar în partea a doua, rolul de povestitor este preluat de un al doilea narator implicat (care însă are dubii cu privire la autenticitatea faptelor relatate de primul („Din motive aparent contradictorii, nu cred în autenticitatea acestui document [...]. Sigur e că după ce am citit m-a cuprins nedumerirea celui care primeşte o anonimă. Sau, şi mai rău: a celui care primeşte scrisoarea unui impostor. [...] Am intrat în casă, m-am trântit pe pat, am încercat să uit şi, pentru că îmi era imposibil să fac asta, am meditat. Nu aveam decât două soluții: să cred ce-mi povestea relatarea, să intervin şi să fiu luat drept prost, sau să nu cred, să nu intervin şi să fiu luat drept egoist" – Bioy Casares 2005: 220-221). În schimb, în *Invenția lui Morel* există strict perspectiva eroului narator, lectorul fiind în imposibilitatea de a o compara cu percepția altor personaje. Scriitorul realizează, de fapt, o construcție narativă circulară, lipsită de orice fisură, suficientă sieşi, în care un

[3] *Invenția lui Morel* se înscrie într-un spațiu intertextual fantastic; de altfel, relaționarea sa cu alte romane celebre, toate pornind de la arhetipul insulei (de exemplu, *Comoara din insulă*, al lui R.L. Stevenson, apărut în 1883, apoi *Insula doctorului Moreau*, al scriitorului H.G. Wells, publicat în 1896) este evidentă.

BDD-A831 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 01:54:48 UTC)

prim univers imaginar, acela al insulei şi al personajului naufragiat, va fi absorbit de un al doilea, supranatural, al maşinăriei de proiectat imagini a genialului, dar şi diabolicului Morel; de fapt, imaginile şi personajele care se plimbă slobode pe insulă printr-o invenţie tehnică nu semnifică altceva decât acea prezenţă misterioasă, de neînţeles care, până la urmă, va invada treptat şi obsesiv sinele personajului, ca în atâtea alte povestiri fantastice. Jorge Luis Borges declara în prefaţa cărţii: „Am discutat cu autorul amănuntele intrigii lui, am recitit cartea; nu mi se pare o inexactitate sau o hiperbolă să o calific drept perfectă" (Jorge Luis Borges, *Prolog* la Bioy Casares 2003: 9).

Strategia narativă a jurnalului înglobat apare de multe ori în textele care aparţin genului supranatural. Procedeul este întrebuinţat, destul de frecvent, şi în proza fantastică românească, la Cezar Petrescu (în *Aranca, ştima lacurilor*), la Mircea Eliade (în *Secretul doctorului Honigberger*) sau, mai târziu, la Paul Alexandru Georgescu (în *Casa Weber sau ieşirea din noapte*).

Perspectiva temporală, în ultima nuvelă citată, se formează din coexistenţa mai multor planuri; în fapt, întâiul plan, al povestirii, ne introduce în atmosfera unei vacanţe de vară petrecută la munte, chiar înainte de începutul războiului. Al doilea, al istoriei propriu-zise, relatează, prin vocea eroului narator, întâmplările survenite odată cu mutarea forţată a sa şi a soţiei în casa Weber şi găsirea, acolo, a unui misterios jurnal al fostului proprietar. Întâmplarea prin care se instalează în vila inginerului german îi apare naratorului ca un important semn al destinului, menit să îi schimbe radical existenţa; de aceea, tânărul este hotărât să afle misterul care învăluie casa stranie şi pe proprietarul dispărut („Era ciudată apoi tendinţa casei de a se închide în sine, de a refuza lumina. [...] Străbătând pe rând încăperile, descopeream în rânduirea lucrurilor alte ciudăţenii. Casa părea părăsită de mult şi totodată locuită până acum o clipă. [...] Şi mai erau – simţeam că sunt – lucruri ciudate de care nu izbuteam însă să-mi dau seama" – Georgescu 1982: 16). Din acest moment, personajul principal devine Weber, autorul caietului intim, care relatează, în calitate de narator autodiegetic, în interiorul jurnalului, o serie de întâmplări ce depăşesc cu mult normele realului şi firescului. Evenimentele neprevăzute şi tragice ale vieţii lui Weber ritmează timpul fabulei şi îl fac să înainteze, mai lent sau mai alert, în concordanţă cu digresiunile cuprinzând descrieri de oameni, locuri, stări interioare sau cu posibilele anacronii strecurate în text, aparţinând, unele, timpului discursului. Cum se întâmplă mai întotdeauna în fantastic, descoperirea şi parcurgerea jurnalului, obiectul care produce „contagiunea tragică" (Georgescu 1982: 100) (aşa cum se întâmplă şi în romanul lui Gustav Meyrink, *Golem*, unde eroul Pernath, purtând din greşeală o pălărie străină, regresează într-un alt timp, cel medieval, când apariţiile monstrului terorizau locuitorii ghetoului evreiesc din Praga, ori în *Secretul doctorului Honigberger*, când parcurgerea notelor lui Zerlendi de către narator provoacă, de asemenea, o ciudată răsturnare temporală), vor dezlănţui nebănuite forţe nevăzute; mesagerul acestei lumi întunecate, oculte, care lasă impresia că fiinţează paralel cu existenţa, pare a fi Otto Kahn, personajul sibilinic prezentat mai întâi în postura de prieten al lui Weber. Fiecare apariţie a lui Kahn în povestire este plasată într-un punct esenţial al fabulei. A doua oară, cititorul află că acesta are reale însuşiri de medium, cade în transă şi poate prevesti viitorul, ceea ce şi face cu Weber. O a treia apariţie a misteriosului personaj îl prezintă, la fel, în postura de individ cu certe calităţi supranaturale. Trăieşte cam peste tot (se pare că deţine darul ubicuităţii), a locuit şi în India, unde a scris o teză de doctorat despre Yoga, în ale cărei mistere se oferă să îl

BDD-A831 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 01:54:48 UTC)

inițieze pe autorul jurnalului. Weber începe aşadar să fie din ce în ce mai preocupat, precum personajul lui Mircea Eliade, Zerlendi[4], de pranayama, tehnicile respiratorii învățate de yoghin, „de oprirea succesiunii mintale, încremenirea într-un singur gând, până când timpul cade [...], în sfârşit pierderea conştiinței de sine, marea uitare, topirea în samadhi, în ceea ce pare a fi laolaltă extazul, grația, libertatea totală şi puterea absolută" (Georgescu 1982: 56). Treptat, Weber cunoaşte rezultatele cultivării acestor facultăți paranormale. Timpul nu mai reprezintă pentru el un mister, pentru că acum poate vedea înainte şi înapoi în propria viață: „În frământarea aceasta fără nume încep să desluşesc unele lucruri [...]. Oraşe cu turnuri crenelate în care cândva am vegheat...Clădiri înalte de sticlă argintie în care ştiu că voi trăi... Văd timpul în straturi, imense [...]. Alerg după mine însumi, mă văd în nesfârşite chipuri... Şi fiecare chip, fiecare gând, fiecare gest al meu răspunde, în altă parte, găsindu-şi explicarea, compensația, întregirea undeva, departe, în alt chip, în alt gând, în alt gest" (Georgescu 1982: 59). Ultima prezență a ciudatului Kahn, marcată temporal, cu strictețe, la 3 iulie 1938, este şi mai încărcată de mister. Se pare că acesta ştie totul despre Weber, „prezentul şi viitorul inclusiv" (Georgescu 1982: 75). Ajuns în lagărele naziste, din cauza unei bunici cu ascendență evreiască, autorul jurnalului încearcă să pună în practică modalitățile pe care le cunoştea în a transgresa realul. Iarăşi, precum în povestirea lui Eliade doctorul Zerlendi, şi Weber, se înțelege în mod clar, atinge tărâmul nevăzut al Shambalei. Aici se încheie planul temporal deschis de consemnările lui Weber, înglobat în chenarul narativ inițial. În fapt, toată subtilitatea textului stă în organizarea sau provocarea unei fuziuni între cele două planuri epice şi temporale prin care Weber, vocea narativă a jurnalului, ajunge, aşa cum îşi dorea, pentru un interval de câteva minute, în vila sa de la munte, inserându-se totodată în timpul şi spațiul real al naratorului prim. Dialogul care are loc la întâlnirea celor doi dă de înțeles că tocmai naratorul, prin încălcarea tainei jurnalului, a provocat fantomatica apariție, încălcând totodată teritoriul interzis al unor forțe oculte. Oricum, sensul fantastic al povestirii irumpe tocmai din suprapunerea temporală care uneşte, într-un mod complicat şi aproape de neînțeles în planul comun, logic, destinele celor două voci ale nuvelei: „N-am auzit nici un zgomot, dar am simțit că s-a întâmplat ceva. Tăcerea nopții nu mai era aceeaşi. Nu mai avea calitatea singurătății. Era, acum, o tăcere împărtăşită, încărcată de prezența *celuilalt*. Am ridicat privirea de pe jurnal. În picioare, în dreptul ferestrei, era un om. [...] – «În aparență, toate sunt neschimbate». Vocea suna egal, neutru, mat. «Biroul, cărțile, tabloul, perdelele, ceştile de ceai... până şi închizătoarea defectă a ferestrei din mijloc. De ce ai venit între ele? De ce ai vrut să cunoşti taina lor şi a mea? Apoi nu trebuia să citeşti jurnalul... L-ai găsit? Nu trebuia să *vrei* să-l găseşti... Asta predispune la contagiune... [...] Îmi pare rău, dar faptul de a te găsi în vila mea, în momentul acesta, face să treacă asupra dumitale destinul meu" (Georgescu 1982: 101). Şi, totuşi, mai norocos decât Weber, naratorul îşi permite „ieşirea din noapte" şi din inextricabila țesătură de fire magice; soarta ține cu el de astă dată: casa a fost cedată, de puțin timp,

[4] Este evidentă trimiterea şi relația intertextuală care se pot stabili între *Secretul doctorului Honigberger* şi povestirea de față. Găsirea jurnalului ocult, parcurgerea lui de naratorul interesat să elucideze misterul, apoi intrarea sa sub ascendența unor „forțe" ale tărâmului de dincolo reprezintă tot atâtea puncte comune ale narațiunii. Felul în care Zerlendi relatează evenimentele în jurnal, precum şi descrierea progresivă a senzațiilor interioare (provocate de levitație, încercări de dispariție fizică, desprindere totală de realitate, lipsa efectelor provocate de durere etc.) ale lui Weber se constituie, cu siguranță, într-un intertext fantastic.

BDD-A831 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 01:54:48 UTC)

unei oarecare „Prințese S”, care își va asuma, se înțelege, destinul nefericit al inginerului Weber.

Primei nuvele îi urmează, în același volum, *Falsa moarte a lui Julio sau ceasornicarul nătâng*. Se va vedea că, și de această dată, fantasticul își trage esența din jocul cu planurile temporale, din perspectiva adoptată de narator, povestitor și participant la acțiune și, nu în ultimul rând, din reapariția unui personaj care „circulă” liber între cele două povestiri: româno-americanul Otto Kahn. Acesta constituie, într-un fel, liantul între *Casa Weber* și *Falsa moarte a lui Julio sau ceasornicarul nătâng*, deși diferența dintre momentele temporale refigurate în fabulele celor două povestiri este de cel puțin patruzeci de ani. În fapt, ceea ce uimește la o lectură succesivă a acestor nuvele este tocmai continuitatea lor, manifestată nu la un nivel de suprafață, ci la unul al unor sensuri mai profunde (care îl preocupă în mod constant pe scriitor), produse de câteva motive și teme foarte productive în sfera fantasticului: ideea de fatum necruțător, personajul-mesager care face legătura cu o lume paralelă, provocarea supranaturalului în mod nevoit, întâmplător, de individul naiv devenit fără să știe agentul forțelor oculte ș.a. În plan narativ, dar și temporal, se remarcă una sau două anticipări (prolepse) din prima povestire, care trimit fără îndoială la al doilea text, stabilind astfel o punte de legătură cu acesta („Adevărul este că extranaturalul poate irumpe în viața oricui, oricând. Este, cred, o chestiune de contact fortuit sau de contagiune. Oricine poate fi investit atunci când întâmplarea sau destinul îl pune pe liniile de mișcare ale forțelor necunoscute” – idee emisă de Weber, care se va împlini, se va materializa în *Falsa moarte a lui Julio*; și „Chipuri, milioane de chipuri, apuse sau neplăsmuite, întâlnite în adânc de vremuri sau menite întâlnirii...[...] Clădiri înalte de sticlă în care știu că voi trăi” (Georgescu 1982: 59) – spune la un moment dat Weber în jurnal).

Cât privește *Falsa moarte a lui Julio sau ceasornicarul nătâng*, scriitorul dă dovadă de o inventivitate tehnică prodigioasă. Apariția lui Kahn, în prima parte a nuvelei, încurcă total pistele de lectură și îl silește pe așa-numitul cititor model să revină la primul text pentru a înțelege ce rol joacă el în narațiune. Până la urmă, s-ar părea că acesta este un trimis ce intervine în procesul de inițiere al anumitor oameni aleși[5]; ca și Weber, eroul din *Falsa moarte*, profesor de literatură cu preocupări în domeniul fantasticului, nu se mulțumește cu imaginea de suprafață a evenimentelor. Prin căutările sale, menite să îl ducă spre adevărurile esențiale, revelatoare ale condiției umane, se înscrie pe o traiectorie periculoasă, aceea a cunoașterii magice. El vrea, astfel, să demonteze și să înțeleagă complicatele mecanisme ale destinului. „*Cineva* – spune profesorul în monologul său – a comis o eroare groaznică și stupidă. Dacă aș povesti din nou întâmplarea, nu aș mai folosi imaginea clepsidrei, ci pe aceea a unui ceasornicar neghiob, care, cu puteri nemărginite, montează piesele destinelor noastre [...]. Mi-am dat seama că sub un anumit aspect, acela al implicației emotive, abia acum pătrundeam în întâmplare. Aveam o senzație ciudată, reală și ireală, ca și cum intram în spațiul știut, dar fictiv, înșelător, al unei fotografii, ca și cum mă mișcam între cei pozați” (Georgescu 1982: 138).

Nuvela se constituie în jurul formulei epice a naratorului homodiegetic, care împarte materia narativă în două părți, în funcție de două planuri temporale distincte: cel

[5] Poate comparația este puțin forțată, însă Otto Kahn ne face să ne gândim la un personaj al lui Mircea Eliade din romanul *Noaptea de Sânziene*, Spiridon Vădastra.

BDD-A831 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 01:54:48 UTC)

al întâiei veniri în Venezuela, la Caracas, când ţinerea unui curs asupra fantasticului cortazarian se soldează cu un eveniment de-a dreptul bizar, de neînţeles, şi următoarea sosire în capitala sud-americană, peste exact optsprezece luni. În prima parte, timpul narativ însumează cele patru luni de când profesorul locuieşte în Caracas, despre care nu se spun decât foarte puţine lucruri. Mult mai mult va zăbovi naratorul asupra ultimelor două zile ale şederii sale aici. De aceea, el va începe un lung monolog interior, în care relatează amănunţit, dilatând timpul la maximum, despre ultima şedinţă a cursului pe care l-a ţinut, precum şi despre conferinţa privitoare la Cortazar, la Ateneu. În acel moment al fabulei, un personaj pe nume Pedro Miguel, muncitor, avea să anunţe precipitat moartea scriitorului. De fapt, înţelege naratorul retrospectiv, era vorba de o greşeală a destinului, „ceasornicarul nătâng". Pedro Miguel avusese o premoniţie, îşi întrevăzuse propria moarte. Ceea ce teoretizează profesorul împreună cu studenţii săi, şi anume faptul că fantasticul reprezintă un univers invers faţă de cel real, reflectându-l ca în oglindă – de altfel, toate detaliile despre cursul de literatură fantastică nu reprezintă decât punerea în abis, presărată cu comentarii metatextuale, a ceea ce avea să se întâmple mai târziu –, se verifică mai apoi prin substituirea produsă între cele două personaje, Cortazar şi Pedro Miguel. Al doilea plan temporal al fabulei, în care naratorul încearcă să pună cap la cap evenimentele trăite în urmă cu mai bine de un an, îl adânceşte şi mai mult în încercarea de a înţelege acea farsă a destinului. Şi, dacă tot este un specialist al fantasticului, el cochetează şi cu ideea dublului: „Eram atât de tulburat, încât parcă nu eu, ci altcineva îşi amintea în locul meu şi îmi vorbea. Nici acum când sunt liniştit şi sigur de mine, nu aş putea spune cine era. Poate un ursitor (destinul?), poate un ghicitor (Canoto?) sau poate un alter ego mult ştiutor, dublul meu de zile mari?" (Georgescu 1982: 130). Precum în alte multe exemple de povestiri fantastice cu autor auto sau homodiegetic, în care acesta îşi permite nenumărate excentricităţi relative la organizarea temporală, manifestate prin permanente acronii în ordinea evenimentelor, unificarea şi limpezirea planurilor şi timpurilor naraţiei are loc în final. Mesajul, sensul transmis de erou ar fi, până la urmă, unul pozitiv. Cabala forţelor misterioase, condusă de ceasornicarul nătâng, l-a sacrificat pe inocentul Pedro Miguel, personaj cu nume de arhanghel („Sfârşitul tău se vărsa în moartea golgotică a tuturor salvatorilor, mari şi mici. Fără tine, fără voi, catapeteasma omului s-ar prăbuşi. Aceasta e puterea care lumea înnoieşte..." – Georgescu 1982: 143), dar l-a iertat pe marele scriitor, pe Julio Cortazar.

În concluzie, povestirea lui Paul Al. Georgescu constituie un bun exemplu de orchestraţie temporală ambiguă, complexă, în care întoarcerile în urmă, dar şi trimiterile spre fapte ce se vor întâmpla în viitor (încă păstrate secrete datorită perspectivei restrictive a povestitorului) favorizează şi fac posibilă instalarea supranaturalului.

În ceea ce priveşte construcţia narativă a unor povestiri situate, pe o axă istorică, mai aproape de începuturile genului fantastic în literatura noastră, se poate afirma cu siguranţă că acestea aduc mai puţine probleme de interpretare, atunci când se încearcă o radiografiere a principalelor axe temporale ale naraţiei.

BDD-A831 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 01:54:48 UTC)

Bibliografie

Bioy Casares, Adolfo, *Dormind la soare*, Bucureşti, Humanitas, 2005.
Bioy Casares, Adolfo, *Invenţia lui Morel*, Bucureşti, Humanitas, 2003.
*** *Dicţionar de ştiinţe ale limbii*, Bucureşti, Editura Nemira, 2001 [DSL].
Eco, Umberto, *Şase plimbări prin pădurea narativă*, Constanţa, Editura Pontica, 1997.
Genette, Gérard, *Discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
Georgescu, Paul Alexandru, *Casa Weber sau ieşirea din noapte*. *Nuvele*, Bucureşti, Cartea Românească, 1982.
Panaitescu, Val. (coord.), *Terminologie poetică şi retorică*, Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", 1994.
Ricœur, Paul, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1984.
Tisset, Carole, *Analyse linguistique de la narration*, Saint-Germain-du-Puy, Sedes, 2000.
Todorov, Tzvetan, *Introducere în literatura fantastică*, Bucureşti, Editura Univers, 1973.

Les paliers du temps narratif dans la prose fantastique

Il existe, au niveau d'ensemble d'un texte littéraire, trois types ou niveaux du temps, et aussi du récit. Les deux premiers, qui appartiennent à la narration, envisagent les relations établies entre *le temps du récit* (appelé aussi temps de l'énonciation ou de la narration) et *le temps de la diégèse* (celui de l'énoncé ou de l'histoire racontée). Un troisième niveau, mis en discussion par la théorie de la réception, est celui de la lecture, qui suppose la compréhension du texte, action accomplie par un éventuel récepteur. En fait, toutes ces précisions mènent à un rapport très important, établi entre *le temps* et *le narrateur* (vu comme voix qui raconte l'histoire), qui détient le rôle d'ordonner le discours comme un projecteur. Certes, un texte fictionnel en prose est orienté par la vision d'un certain type de narrateur (il est aussi vrai qu'à l'intérieur d'un même texte on peut retrouver plusieurs types de focalisation, c'est-à-dire de narrateurs) et les typologies établies jusque maintenant par les narratologues soutiennent l'existence de trois types de conteur: *autodiégétique*, *hétérodiegetique* et *homodiégétique*. En ce qui concerne la prose fantastique, le type le plus approprié de narrateur sera celui qui «parlera» à la première personne, par des motifs qui envisagent la crédibilité. Les conclusions auxquelles on a abouti pendant ce travail visent les conventions nécessaires à «l'existence» d'un univers fictionnel, soit-il réaliste ou fantastique.

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi
România

BDD-A831 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 01:54:48 UTC)