UITE CINE VORBEȘTE.
TEHNICI DE SCHIMBARE A FOCALIZĂRII NARATIVE

CEZAR BĂLĂȘOIU
Universitatea din București

În proza narativă, două forme de reprezentare a spuselor, discursul direct și discursul indirect liber, utilizează mijloace proprii de marcare a alterității, adică de semnalare a faptului că informațiile ce parvin cititorului nu îl au ca sursă pe narator. Pentru a exprima subiectivitatea, discursul direct (DD) utilizează deicticele („Mă simt bine aici, pe terasă"), iar discursul indirect liber (DIL) cvasiindicatorii („Se simțea bine aici, pe terasă"); este convenția prin care naratorul își lasă (liber, în cazul DD, filtrat, în cazul DIL) personajele să vorbească, el însuși având la dispoziție două mijloace suplimentare – verbele declarative/prodeclarativele și numele proprii/pronumele personale – prin care poate indica alteritatea.
Prezența deicticelor (precum și a altor mărci de identificare a sursei, cum ar fi elementele de idiolect) în mostrele de DD face ca utilizarea numelor proprii și a verbelor declarative să fie de multe ori redundantă. Dacă deicticele lipsesc, însă, alte indicii (deduse, de exemplu, din alternanța replicilor redate direct) pot indica sursa; dacă și acestea lipsesc, declarativul însoțit de nume rămâne modalitatea sigură de indicare a sursei[1].

Proza modernă pare că încurajează uneori un joc ce presupune, pe de o parte, folosirea unor modalități de ștergere a urmelor prezenței celuilalt în discurs, modalități ce au drept efect ocultarea sursei, iar pe de altă parte, utilizarea unor mijloace de revelare a acesteia. În articolul de față suntem interesați de câteva dintre formele sub care acest joc se poate actualiza – *etichetarea* unui pasaj, *multiplicarea* punctelor de vedere și *diseminarea* elementelor cu rol de identificare a sursei, precum și de efectele acestora în plan narativ.

1. Etichetarea

Primul caz care ne reține atenția este cel în care deicticele nu îl ajută pe cititor să identifice sursa: fie pentru că sunt ambigue, fie pentru că lipsesc pur și simplu. În exemplul care urmează, elementul de identificare a sursei, plasat într-un paragraf ulterior, indică cititorului modul în care să interpreteze deicticele cu care textul fusese populat până atunci:

(1) *Soarele a răsărit aurind pădurile sub un cer albastru. Iașul ne dă bună dimineața prin veselia colegilor care vor lucra în formațiile noastre. În vagon urcă băieții și*

[1] Mittelmark, Howard, Sandra Newman (2014: 165) numesc „convenția oamenilor invizibili" greșeala de compoziție în care naratorul nu indică sursele mișcărilor dintr-un dialog. Parafrazând, am putea vorbi, în exemple ca (1), despre convenția discursului invizibil – cea în care apariția discursului este condiționată de numirea sursei.

BDD-V1679 © 2015 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:37:02 UTC)

fetele de la Universitatea Iaşului şi de la cea a Cernăuţiului. Pentru trei luni acest tineret generos îşi va pune sufletul şi cunoştinţele la temelia ţării de mâine. [Medici, jurişti, ingineri, agronomi, tehnicieni, sociologi etc., fiecare în specialitatea sa va studia satul Năpădeni şi satele vecine, remediind relele observate şi propunând organelor administrative posibilităţile de ridicare ale celor ce trăiesc în mediul sătesc. Pe deasupra, o susţinută activitate de ridicare culturală a ţăranului: lămuriri la faţa locului, cărţi şi reviste, radio, şezători şi serbări. Dar mai întâi, acest tineret va pune mâna, lucrând efectiv la câmp, la dispensar, fântâni, îngrijirea copilului etc. şi, cu încetul, interesând şi pe intelectuali şi pe tineretul satului, se va ajunge ca întreg satul să accepte reformele noastre şi să se înscrie alături de noi în această muncă de ridicare a ţăranului. Şi dacă ţăranul vede că nu i se cere nimic şi că, dimpotrivă, i se acordă totul, şi aceasta gratuit, ni se va alătura şi va pune umărul voinic, urnind din loc carul cu nevoi. Prefacerile se acceptă greu, dar dacă omul ajunge la convingerea că-i sunt folositoare şi dacă vede la tine inimă de frate şi activitate dezinteresată, apoi ţi se alătură şi l-ai câştigat pe viaţă.]

Cu aceste recomandări ale profesorului nostru Gusti[1] *plecaserăm la drum.* (Bejan 1995: 10-11)

Primul paragraf lasă aparenţa unui monolog interior ce redă gândurile personajului narator, în timp ce acesta priveşte de la fereastra unui compartiment de tren urcarea în vagon a colegilor săi şi îşi (re)prezintă mintal misiunea lor în satul Năpădeni. Deicticele personale de persoana întâi care apar pe parcurs („*ne* dă bună dimineaţa”, „formaţiile *noastre*”, „reformele *noastre*”, „alături de noi”, „*ni* se va alătura”) se referă la studenţii ce compun acest grup, iar cele de persoana a doua („vede la *tine*”, „*ţi* se alătură”, „*tu* l-ai câştigat”) pot trimite la oricare dintre membrii aceluiaşi grup, la locutorul monologului sau la un interlocutor imaginar. În paragraful imediat următor, segmentul *recomandări* identifică o parte a informaţiilor anterioare ca fiind o reprezentare a spuselor profesorului Gusti, dar acestei reprezentări nu i se pot preciza limitele. Ceea ce începuse ca o naraţiune cu verbe la timpul prezent şi apoi la viitor (pentru a expune planurile „formaţiilor noastre”) ajunsese spre final să semene cu un monolog adresat („dacă vede la tine inimă de frate şi activitate dezinteresată, apoi ţi se alătură şi l-ai câştigat pe viaţă”). Apariţia segmentului pe care l-am subliniat ne îndreptăţeşte însă la reorganizarea şi reinterpretarea referinţei deicticelor despre care vorbeam. Acum, *ne* (din „*ne* dă bună dimineaţa”) rămâne singurul care trimite exclusiv la grupul de studenţi, pe când celelalte („reformele *noastre*”, „alături de *noi*”, „*ni* se va alătura”, „vede la *tine*”, „*ţi* se alătură”, „*tu* l-ai câştigat”) se referă la profesorul Gusti şi la interlocutorii săi. Este posibil ca informaţiile care îl au ca sursă pe Gusti să depăşească limitele fragmentelor în care apar deictice: dacă partea de început este în mod clar o naraţiune, odată cu fragmentul în care se face enumerarea specialiştilor din echipă (medici, jurişti, ingineri etc.), vocea naratorului începe să fie dublată de cea a sursei, numită abia la final. Ce este important de subliniat, însă, este faptul că această voce, a „profesorului nostru Gusti”, apare la recitirea întregului pasaj şi că această recitire este provocată de ocurenţa segmentului subliniat, cea care introduce în discurs un enunţiator (profesorul Gusti) diferit de locutor (naratorul). Cu alte cuvinte, nu avem niciun fel de motive să considerăm fragmentul dintre paranteze drept discurs raportat până când apariţia substantivului *recomandări* nu ne oferă unul, şi anume faptul că acest postverbal

[1] Toate intervenţiile efectuate în textele exemplelor (sublinieri, italice, paranteze drepte) ne aparţin.

BDD-V1679 © 2015 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:37:02 UTC)

este el însuşi o mostră de reprezentare a spuselor (discurs narativizat), care trimite la tot fragmentul pus între paranteze ca la referentul său. Întrebarea care se pune este dacă această trimitere este suficientă pentru a transforma referentul în discurs raportat.

Dacă în exemplul precedent această organizare narativă pare mai degrabă rezultatul unui mod stângaci de a povesti, în cel care urmează ea este în mod evident deliberată:

(2) *[Aplicaţiile psihanalizei în domeniul politic şi social conduc la concluzii demne de tot interesul. Bunăoară, din punctul de vedere al teoriei lui Freud, evenimentele din Decembrie '89 ar putea fi sintetizate în expresia „Marele orgasm" sau „Marea juisare". Formidabila descărcare de energii emoţionale şi psihice, acumulate în deceniile de frustrări impuse de dictatura comunistă, s-a produs, în perioada Revoluţiei, cu totul necontrolat, haotic, într-un regim nocturn şi dionisiac, însoţită de un fel de uitare de sine şi chiar de o anumită voluptate, cu vociferări necontrolate, excese gestuale şi uşoare tendinţe sado-masochiste – ceea ce îndreptăţeşte comparaţia cu descărcarea orgasmatică de la finele actului sexual. Mergând mai departe, întrucât Freud însuşi a comparat actul sexual cu o microepilepsie, putem la rându-ne să observăm spasmele epileptico-erotice ale societăţii româneşti în perioada postcomunistă şi să facem unele analogii cu situaţiile descrise de marele savant. Aceste spasme, constând la început în mişcări bruşte, dezarticulate, inconştiente, paroxistice, însoţite de rigidizarea membrelor organismului social şi de respiraţia grăbită, sacadată, frenetică a factorilor politici, au fost urmate, potrivit evoluţiei standard a crizei, de un somn prelungit, letargic, în timpul căruia s-au consumat alegerile din '90, '92 şi '96. În sfârşit, în faza a treia, în care ne aflăm acum, trezirea din nou la realitate este însoţită, ca şi în cazul epilepsiei, ca şi în cazul actului sexual, de o cumplită dezamăgire şi dezgust de sine, un fel de inerţie psihică şi nervoasă, o mare lehamite şi lipsă de apetenţă pentru orice tip de acţiune – este starea melancolică şi neputincioasă cunoscută şi descrisă de specialişti sub numele post-coitum.]*

Oricât ar părea de neverosimil, <u>consideraţiile de mai sus</u> au fost formulate în timpul unei ceremonii funerare. Doamna Pelaghia le asculta cu luare-aminte, încercând în acelaşi timp să observe cu coada ochiului dacă nu se mai afla şi altcineva pe aproape care să le audă. <u>Vorbind cu voce joasă</u>, domoală, ca şi cum ar fi spus o rugăciune, <u>domnul de vârstă mijlocie</u>, al cărui nume îl trecem sub tăcere, merge cu doar o jumătate de pas în urma dumneaei, aproape atingându-i umărul, uşor aplecat într-o firească atitudine de penitenţă. (Cimpoeşu 2011: 76-77)

Aici, primul paragraf nu poate fi decât o naraţiune, iar de informaţiile cuprinse în el îl considerăm responsabil pe narator. Termenul *consideraţiile* trimite la un întreg pasaj, care îl precede şi care este autonom; prin chiar această referinţă, acelaşi termen îi revelează pasajului în cauză o calitate diferită, conferindu-i valoare de discurs raportat; ca şi în (1), acest comutator este o mostră de discurs narativizat. În acest din urmă exemplu, avem o schimbare de voce şi de perspectivă care este aproape o metalepsă narativă, un procedeu prin care o entitate narativă trece din universul narării (de care este responsabil naratorul) în universul narat (din care face parte personajul). Aici, însă, naratorul nu trece în lumea narată şi nici personajul în „realitatea" naratorului, deşi vocile lor sunt confluente, iar personajul, al cărui nume este trecut sub tăcere (singurul din întregul roman care beneficiază de acest anonimat), pare o mască pentru vocea naratorului. Secvenţa dintre paranteze este privată de orice marcă

BDD-V1679 © 2015 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:37:02 UTC)

personală și de orice element care ne-ar putea face să o luăm drept replică dată discursului altcuiva; de aceea, ea ar putea fi atribuită oricui și ar putea fi (de)plasată oriunde în economia romanului. Ceea ce „leagă" această secvență și îi stabilește un loc propriu (acela de răspuns în schimbul verbal dintre Pelaghia și „domnul al cărui nume preferăm să îl trecem sub tăcere") sunt termenii care identifică sursa – comutatorul *considerații*, ajutat de declarativul *vorbind* și de numele sursei, *domnul*). De fapt, noi nu auzim în niciun moment „vocea" personajului, adică acel produs particular rezultat din folosirea deicticelor (sau a cvasiindicatorilor); discursul este epurat de toate semnele care ar putea duce la identificarea lui ca rezultat al unei enunțări particulare, textul evidențiat prin paranteze drepte fiind un caz clar de ștergere a mărcilor enunțării („effacement énonciatif"), adică unul în care locutorul dă impresia „qu'il se retire de l'énonciation, qu'il «objectivise» son discours en «gommant» non seulement les marques les plus manifestes de sa présence (les embrayeurs) mais également le marquage de toute source énonciative identifiable" (Vion 2001: 334). Ceea ce diferențiază acest discurs de un text „obiectiv" (precum o pagină dintr-un manual de istorie) este (doar) organizarea lui metaforică. Nu avem niciun motiv să credem, însă, că această operație efectuată în structura textului aparține altcuiva decât naratorului. Ca și în primul exemplu, textul ar avea calitatea de discurs raportat doar dacă ar conține elemente care să îi confere acest statut. Dat fiind, însă, că mărcile utilizate pentru raportare nu există, nici nu avem a face cu una; de fapt, rolul termenului *considerații* este acela de a sugera existența unui discurs paralel, a cărui actualizare are loc, la relectură, în mintea cititorului – un discurs care ar putea suna așa: „Pelaghia, voiam să îți spun că aplicațiile psihanalizei în domeniul politic și social conduc la concluzii pe care eu le consider demne de tot interesul" etc. Aceasta ar fi, însă, o metareprezentare ale cărei condiții ar fi, în primul rând, faptul că ar exista o reprezentare (*aplicațiile psihanalizei în domeniul politic sunt interesante*) și, în al doilea rând, faptul că ar exista functori (*Eu* și *spun că*, în acest caz) pe care raportorul i-ar utiliza pentru a o reprezenta. Calitatea de relatare a unor fapte sau de reprezentare a unor spuse apare ca urmare a ocurenței anumitor elemente, țesute în alcătuirea relatării sau a reprezentării, și nu plasate pur și simplu după informațiile respective. De fapt, cititorul este indus în eroare printr-un *quiproquo* narativ; el trebuie să recitească apoi pasajul în cauză din perspectiva celor mai recente date obținute de la narator, pentru a reașeza fragmentul în locația corectă și a rezolva puzzle-ul narativ.

Textele discutate până acum par să ilustreze situația în care un fragment este disputat succesiv de un narator pretins amnezic și un personaj apelat *in extremis*. Situația despre care vorbim presupune utilizarea unui comutator a cărui apariție este întârziată atât cât este necesar pentru a pregăti surpriza și a determina recitirea și reevaluarea întregului fragment. *Considerații* și *recomandări* sunt identificatori (cu redundanță zero) ai unor mostre de discurs raportat; în plus, ei schimbă perspectiva narativă asupra secvenței la care trimit și asupra rolului pe care aceasta îl joacă într-un context mai larg și în cadrul narațiunii înseși.

2. Multiplicarea

Substantivele din clasa declarativelor (precum *considerații* și *recomandări*, la care am putea adăuga și altele, similare) nu sunt, însă, singurele care pot avea rolul de comutatori. Un procedeu cu efect identic îl constituie multiplicarea punctelor de vedere, ca în exemplul următor:

(3) *Era de înțeles că el ajunsese la apogeul ambițiilor sale, sau pe aproape, și că tija cu capătul de argint cu care stingea lumânările i se părea la fel de importantă ca și*

BDD-V1679 © 2015 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:37:02 UTC)

bastonul de comandant pe care Condé l-a azvârlit sau nu l-a azvârlit în liniile dușmanului, în timpul bătăliei de la Friburg. (Dumas 2007: 78)

În acest fragment îl creditǎm pe narator pentru adevărul faptului istoric la care face referire segmentul „bastonul de comandant pe care Condé l-a azvârlit în liniile dușmanului, în bătălia de la Friburg”. Chiar în mijlocul acestui segment există însă un comutator care ne determină să îi schimbăm încadrarea primului – secvența „sau nu l-a azvârlit”, care modifică subit calitatea de fapt incontestabil a întregului pasaj. Acum în ring avem doi boxeri care își dispută un credit lipsit de relevanță; cele două secvențe sunt în acest moment raportarea unor spuse (*l-a azvârlit*, după cum spun unii, *sau nu l-a azvârlit*, după cum spun alții) și asta este tot ce importă, iar arbitrul narator pare că se dezangajează în legătură cu ambele și face un pas ironic în spate. În exemplele de acest fel mărcile identificării sunt fragmente mai lungi, pentru că metoda este diferită și constă în multiplicarea punctelor de vedere; segmentele cu funcție de comutatori nu sunt deplasate, pentru că tocmai contrastul dintre acestea și cele puse în discuție le indică acestora din urmă caracterul de spuse. Efectul acestui procedeu este relativizarea unui punct de vedere ce părea unic; efectul secundar este metalepsa naratorului (acesta coboară de la nivelul de narator omniscient la nivelul unuia care știe mai puțin decât personajele sale).

Prin dezvoltarea celor două puncte de vedere se poate trece la confruntarea acestora, adică la expunerea unei opinii diferite asupra acelorași fapte din *istorie*, care se pun reciproc în lumină, ca în acest exemplu:

(4) *Luna abia răsărea, iar o rază de lumină cădea în Cotlonul lui Amir Nath, și se izbi de grilajul care fu dat la o parte în timp ce el bătea în pervaz. Din întunericul negru, Bisesa își întinse brațele în lumina lunii. Ambele mâini fuseseră tăiate de la încheieturi, iar cioturile erau aproape vindecate. Apoi, când Bisesa își plecă capul între brațe și suspină, cineva din cameră grohăi ca un animal sălbatic, [și ceva ascuțit – cuțit, sabie sau suliță – îl împunse pe Trejago în burca lui. Lovitura nu îl nimeri din plin, dar îi făcu o tăietură în vintre, și din cauza acestei răni Trejago a șchiopătat ușor pentru restul zilelor lui]. Grilajul fu pus la locul lui. Nu era nici o mișcare în casă –, nimic decât raza lunii pe peretele înalt, și întunericul Cotlonului lui Amir Nath în fundal. Următorul lucru pe care și-l amintește Trejago, după ce urlase și strigase ca un nebun între acei pereți neîndurători, este că se afla lângă râu când se crăpa de ziuă, când și-a aruncat burca și a mers acasă cu capul gol. Cum de se întâmplase această tragedie – dacă Bisesa, într-un moment de disperare fără motiv, spusese totul, sau dacă intriga fusese descoperită și fusese torturată ca să spună; dacă Durga Charan îi știa numele sau ce se întâmplase cu Bisesa – Trejago nu știe nici până în ziua de astăzi. Se întâmplase ceva oribil, și gândul la ce anume ar fi putut fi îl bântuie pe Trejago din când în când, noaptea, și îl însoțește până dimineața. Dar partea amuzantă este că nu știe care este fațada casei lui Durga Charan. Se poate să fie într-o curte comună cu una sau mai multe case sau poate fi în spatele oricărei porți din cartierul săracilor Jitha Megji. Trejago nu știe. Nu a reușit să o capete pe Bisesa – săraca Bisesa – înapoi. O pierduse în Orașul unde casa fiecărui bărbat este păzită și imposibil de cunoscut precum un mormânt; iar grilajul dinspre Cotlonul lui Amir Nath fusese zidit. Dar Trejago își face regulat vizitele și este recunoscut drept un bărbat foarte decent. Nu este nimic deosebit la el, cu excepția unei ușoare rigidități a piciorului drept, din cauză că și-l luxase în timp ce călărea.* (Kipling 2008: 143-144)

BDD-V1679 © 2015 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:37:02 UTC)

Cum nu pot exista simultan două relatări diferite şi contradictorii ale unui fapt şi provenind de la aceeaşi sursă, secvenţa „din cauză că şi-l luxase în timp ce călărea” nu poate fi decât reprezentarea unor spuse. La această concluzie ajungem în urma unei deducţii care are legătură cu succesiunea evenimentelor narate şi cu faptul că naratorul este unul creditabil. Rigiditatea piciorului drept al personajului este pusă mai întâi pe seama unei răni provocate de altcineva, apoi pe seama faptului că îşi luxase piciorul în timp ce călărea. Pentru adevărul primei explicaţii (adică pentru conformitatea acesteia cu *istoria* celor narate) îl creditǎm pe narator. Cea de-a doua explicaţie o contrazice însă pe prima; cum naratorul nu poate emite informaţii contradictorii, deducem că ultimul set nu îi aparţine. Sursa acestora nu poate fi decât personajul, dar faptele sau spusele personajului sunt mediate de narator; prin urmare, dacă nu ţin de relatarea faptelor (pentru că ar veni în contradicţie cu informaţiile oferite anterior), ele ţin de reprezentarea spuselor. Cu alte cuvinte, fragmentul în cauză este o mostră de discurs raportat pentru că transmite informaţii false. Caracterul fals al acestora apare sau dispare însă din confruntarea cu pasajul pus între paranteze drepte; dacă acesta ar fi lipsit, pentru secvenţa „din cauză că şi-l luxase în timp ce călărea” ar fi fost responsabil direct naratorul şi prin urmare ea ar fi fost adevărată.

Secvenţa pusă între paranteze în (4) comută încadrarea pasajului final de la naraţiune la discurs raportat; ea asigură în acelaşi timp coerenţa naraţiunii, pentru că, în absenţa ei, pasajul final şi-ar pierde relevanţa actuală, iar cititorul ar trebui să îi găsească alt sens, restabilind coerenţa întregului fragment.

3. Diseminarea

Un caz asemănător, al unei secvenţe care asigură coerenţa şi coeziunea naraţiunii, apare şi în exemplul (5). Acesta reproduce integral povestirea *Continuitatea parcurilor*, a lui Julio Cortázar, un text citat frecvent pentru a ilustra metalepsa:

(5) *Începuse să citească romanul cu câteva zile în urmă. Se întrerupse din pricina unor treburi urgente şi-l redeschise în tren, pe când se întorcea la moşie; se lăsă furat încet-încet de intrigă, de profilul personajelor. În după-amiaza aceea, după ce îi scrise împuternicitului său şi discută cu majordomul ceva despre muncile câmpului, reluă lectura în liniştea salonului care da spre parcul de stejari. Tolănit în jilţul preferat, cu spatele la uşa care l-ar fi putut deranja, ca o iritantă posibilitate de imixtiune, îşi lăsă mâna stângă să mângâie la răstimpuri pluşul verde şi se apucă să citească ultimele capitole. [Memoria sa reţinea fără efort numele şi chipurile protagoniştilor; farmecul romanului îl cuceri pe dată. Savura plăcerea aproape perversă de a se desprinde lin, cu fiecare rând, de ceea ce îl înconjura şi de a simţi totodată cum i se sprijinea comod capul de pluşul spătarului înalt; ţigările se aflau la îndemână, iar dincolo de ferestrele mari briza înserării se zbenguia pe sub stejari.] Cuvânt după cuvânt, absorbit de sordida alternativă a eroilor, lăsându-se purtat spre imaginile ce se armonizau şi căpătau culoare şi mişcare, a fost martorul ultimei întâlniri în cabana de la munte. [Mai întâi intra femeia, temătoare; apoi sosea iubitul, cu faţa sângerând de şfichiuirea unei crengi. Cu sărutări, ea reuşea ca prin minune să-i oprească sângele, dar el îi respingea mângâierile, nu venise să repete ceremonia unei pasiuni secrete, ocrotită de o lume de frunze uscate şi de cărări tainice. Pumnalul i se încălzea strâns la piept, iar sub el zvâcnea libertatea ascunsă. Un dialog pătimaş se revărsa în pagini ca un pârâu de şerpi şi se simţea*

BDD-V1679 © 2015 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:37:02 UTC)

că totul era hotărât dintru început. Până și mângâierile acelea care învăluiau trupul iubitului, de parcă ar fi dorit să-l rețină și să-l facă să se răzgândească, schițau înspăimântător conturul celuilalt trup, ce trebuia lichidat. Nimic nu fusese dat uitării: alibiuri, hazard, posibile greșeli. Începând din ceasul acela, fiecare clipă își avea rostul calculat cu precizie. Repetiția necruțătoare a celor doi abia de se întrerupea, pentru ca o mână să dezmierde un obraz.] Începea să se întunece. Fără să se mai privească, legați inexorabil de fapta care îi aștepta, se despărțiră în ușa cabanei. Ea trebuia s-o apuce pe cărarea dinspre miazănoapte. El se întoarse o clipă, de pe cărarea opusă, ca s-o vadă alergând cu părul în vânt. La rândul lui, o luă la fugă, ocrotit de copaci și tufișuri, până când zări în ceața viorie a amurgului aleea ce ducea spre conac. ***Câinii nu trebuiau să latre, și nu lătrară****. Majordomul n-avea să fie la ora aceea, și nici nu era. Urcă cele trei trepte ale verandei și intră. [Din sângele ce-i bătea năvalnic în ureche răzbeau cuvintele femeii: mai întâi un salon albastru, apoi o galerie, o scară cu covor. Sus, două uși. Nimeni în prima încăpere, nimeni în cealaltă. Ușa salonului, și atunci, pumnalul în mână, lumina ferestrelor mari, spătarul înalt al unui jilț de pluș verde, capul bărbatului în jilț, citind un roman.]* (Cortázar 2004: 104-105)

Genette observă că povestirea lui Cortázar cuprinde două planuri: „un niveau (prétendu) réel et un niveau (assumé comme) fictionnel [...]" (Genette 2004: 25-26). În primul dintre acestea, intradiegetic, protagonistul citește un roman; din cel de-al doilea, metadiegetic, aflăm povestea de dragoste (ilicită) dintre două personaje care pun la cale asasinarea unui al treilea, care în final se dovedește a fi chiar protagonistul planului „real" (și soțul înșelat).

În acest text, narațiunea este pervazivă, dar este întreruptă de insule de discurs indirect liber (le-am scos în evidență prin paranteze pătrate); exemplul (5) ne interesează înainte de toate pentru modul în care poate fi interpretat cel de-al doilea DIL, în care am efectuat sublinieri. Să spunem mai întâi că informațiile pe care le primim de la narator sunt trecute prin diferite filtre, dar că natura acestora și felul în care sunt utilizate sunt înșelătoare. La început, romanul este menționat pasager, apoi aflăm modificările de stare prin care lectorul intradiegetic trece pe măsură ce este captivat de citirea acestuia, iar narațiunea este întreruptă de primul DIL („Memoria sa reținea fără efort numele și chipurile protagoniștilor; farmecul romanului îl cuceri pe dată. Savura plăcerea aproape perversă de a se desprinde lin cu fiecare rând, de ceea ce îl înconjura și de a simți totodată cum i se sprijinea comod capul de plușul spătarului înalt."), unul în care perspectiva aparține personajului. Naratorul îl ia apoi pe acesta ca martor pentru ceea ce urmează să aflăm că se întâmplă în roman. Nu avem contact cu naratorul acestuia; faptele sunt prezentate de naratorul diegetic, iar naratorul metadiegetic este pus între paranteze; cu alte cuvinte, nu are loc *performarea* poveștii încadrate, ci doar reprezentarea unei părți a acesteia (în a doua secvență de DIL).

Această secvență este în întregime ambiguă. Pe de o parte, suntem încurajați să o luăm drept lectura subiectivă a personajului intradiegetic – termenii subliniați în text, prin încărcătura lor participativă, contribuie la iluzia că vedem acțiunea prin ochii lectorului așezat în jilț. Pe de altă parte, el este, după cum ni se și spune, „martorul ultimei întâlniri" a celor doi amanți (și deci nu filtrul prin care ar trebui privită aceasta). Să ne oprim puțin asupra acestui punct de vedere. Pentru McHale, *Continuidad de los parques* reprezintă „the closest verbal analogue to Escher's disturbing lithograph" (McHale 2004: 120) (este vorba despre *Galeria de stampe*), deoarece ambele sunt ilustrative pentru așa-numita „buclă stranie", un caz de povestire care se întoarce la ea însăși („but at the wrong narrative level", *idem*: 119) după ce a

BDD-V1679 © 2015 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:37:02 UTC)

violat unul sau mai multe niveluri narative (implicate sunt în mod necesar cele două despre care vorbește Genette). DIL este mijlocul ideal pentru subțierea membranei care separă cele două niveluri, până în punctul în care aceasta devine permeabilă, datorită următoarelor două calități ale sale:

a) dispune de un mijloc (eludarea cvasiindicatorilor) prin care îngăduie interpretările echivoce. De ex., în „Se simțea bine aici, pe terasă. Soarele nu era puternic", a doua propoziție poate fi la fel de bine DIL sau narațiune;

b) profită de o convenție (pe care am numi-o „privilegiul naratorial") în virtutea căreia există o limitare a ierarhiei instanțelor narative implicate în DIL. Această convenție stipulează că numai naratorul (oricare ar fi acela) poate reprezenta prin DIL perspectiva unui personaj al său și că nu putem avea situația în care, în pasajul unde sunt reprezentate prin DIL spusele sau gândurile lui John, acesta să reprezinte prin DIL spusele sau gândurile lui Jim. De ex., în „John se simțea bine aici, pe terasă, alături de Jim. Soarele nu era atât de puternic", a doua propoziție nu poate fi înțeleasă decât ca „John credea că P." și niciodată ca *„John credea că Jim crede că P.".

Desigur, John poate deveni, în interiorul poveștii al cărei personaj este, un narator secundar, care se servește de DIL pentru a reprezenta spusele sau gândurile lui Jim; pentru aceasta, însă, este necesar ca naratorul principal să creeze un spațiu prin care să asigure transferul de funcție narativă lui John, lucru care nu se poate face decât prin narațiune. Prin urmare, o mostră de DIL precum „el îi respingea mângâierile, nu venise să repete ceremonia unei pasiuni secrete" este doar un mod în care naratorul reprezintă ce (citește John că) spune Jim și ar fi contraintuitiv și inutil să îl scoatem pe John dintre paranteze, pentru a-i acorda poziția dominantă (o facem însă, de dragul naratorului).

Naratorul trece apoi:

a) de la acest DIL ambiguu la o narațiune lipsită de mărcile participării („Începea să se întunece" etc.) – un pasaj pe care îl putem citi, în virtutea inerției, ca pe un DIL ce reprezintă perspectiva lectorului diegetic (=John), apoi,

b) la fragmentul subliniat cu italice (pe care îl comentăm mai jos) și, în sfârșit,

c) de la narațiune („Urcă cele trei trepte ale verandei și intră.") la un DIL ce reprezintă perspectiva personajului metadiegetic (=Jim). Prin chiar acest DIL, Jim devine acum personaj diegetic, datorită legăturii directe dintre el și narator.

Punctul de sudură al celor două fragmente de narațiune, unul cu rol de ieșire din al doilea DIL (presupus ca fiind al lui John), iar celălalt, cu rolul de a introduce DIL al lui Jim, îl constituie următorul comentariu: „Câinii nu trebuiau să latre și nu lătrară. Majordomul n-avea să fie la ora aceea, și nici nu era." Informațiile pe care aceste două fraze enigmatice le cuprind nu aparțin nici planului „real" și nici celui „ficțional"; ele țin mai degrabă de un nivel superior, cel al autorului abstract. Comentariul despre care vorbim ar putea fi reformulat în următorul mod: „schema narativă cere să nu latre câinii, iar câinii nu latră; de asemenea, schema narativă prevede ca majordomul să nu se afle în conac la ora aceea, iar acesta chiar lipsește". Pentru o asemănare în plus, am putea spune că fragmentul subliniat se află, în *Continuitatea parcurilor*, pe același palier cu cercul de incompletitudine din centrul lucrării lui Escher – o porțiune care ține/nu ține de lucrarea în care se găsește și care este punctul de echilibru al celor două planuri interferente. Ca și în *Galeria de stampe*, pasajul la care ne referim are un relief propriu, diferit de părțile care îl precedă sau urmează; cu alte cuvinte, la nivelul compoziției, continuitatea la care trimite titlul povestirii nu este chiar atât de lină.

Revenind la secvența de care suntem interesați (reprezentarea în DIL a ultimei întâlniri dintre protagoniștii romanului), particulară pentru acest pasaj este prezența termenilor

BDD-V1679 © 2015 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:37:02 UTC)

participativi, răspândiți în întregul fragment. Observația „ca prin minune", comparația „ca un pârâu de șerpi", epitetele „pătimaș", „înspăimântător" sau „necruțătoare" aparțin naratorului metadiegetic, naratorului diegetic sau sunt comentariile făcute de lectorul romanului (fapt care l-ar transforma și pe acesta în conarator)? Ele se pot afla în oricare dintre aceste planuri sau în mai multe simultan, „undermining the separation between narration and story" (Rimmon-Kenan 2001: 93) – subminând separarea dintre punctele de vedere ale instanțelor narative, acțiune importantă, deoarece cooptarea lui John la actul narării este o condiție ce trebuie îndeplinită pentru ca șocul pe care îl resimțim la trecerea lui Jim din parcul metadiegetic în cel intradiegetic să fie maxim. Pentru angrenarea cititorului empiric la narare, vezi Iacob 2007, pentru care interferența dintre nivelele narative face parte dintr-o strategie retorică, bazată pe ceea ce autorul numește „ironie amânată", menită să stimuleze mecanismul de identificare dintre cititorul empiric și cel dramatizat, precum și să întârzie conștientizarea acestei identificări de către cititorul empiric:

> „Dacă răspunde la semnalele textului în sensul dorit de către autor, cititorul empiric se va simți ca și cum ar împărtăși soarta funestă a cititorului personaj. Fiecare dintre destinatarii *Continuității parcurilor* ar trebui să se simtă amenințat de acel asasin ieșit din roman, care apare în spatele cititorului ce s-a lăsat «absorbit» în exces de universul fictiv." (Iacob 2007: 285)

Secvența în DIL de care ne ocupăm exhibă trei enunțiatori: unul dintre aceștia fiind naratorul diegetic, cel responsabil de supraenunțare („l'expression interactionnelle d'un point de vue surplombant dont le caractère dominant est reconnu par les autres énonciateurs"; Rabatel 2004: 9), celălalt, personajul intradigetic (=John), implicat în procesul de coenunțare („coproduction d'un point de vue commun et partagé" – *ibidem*), iar cel din urmă, subenunțiatorul, naratorul metadiegetic, care își face simțită prezența doar ca „expression interactionnelle d'un point de vue dominé, au profit d'un surénonciateur" (*idem*: 10).

La scurtcircuitarea nivelurilor narative contribuie în bună măsură relația dintre naratorul diegetic și personajul acestuia (John): există o parte în care John pare a fi învestit cu atribuții naratoriale, utilizând funcția de reprezentare în colaborare cu naratorul de drept (ceea ce i-ar permite *să reprezinte ce spune Jim* – „nu venise să repete ceremonia unei pasiuni secrete") și alta în care pare că se substituie acestuia (ceea ce i-ar permite *să relateze ce vede Jim* – „zări în ceața viorie a amurgului aleea ce ducea spre conac"). Faptul că ne surprinde capacitatea lui John de a relata ce vede, în conacul în care John își citește romanul, personajul acestui roman, nu ar trebui să ne mire mai puțin decât faptul că nu ne surprinde capacitatea lui John de a reprezenta în discurs indirect liber spusele lui Jim. De fapt, John nu poate face nici una, nici alta. Mișcarea ce are loc pe parcursul povestirii este una de schimbare a partenerului împreună cu care naratorul pare că ne spune povestea – o glisare de la coenunțiatorul John („savura plăcerea aproape perversă de a se desprinde lin, cu fiecare rând, de ceea ce îl înconjura") la coenunțiatorul Jim („sus, două uși"). Această mișcare este posibilă grație unui element menit să asigure contrastul, unul pe care John să nu îl poată nara: „Câinii nu trebuiau să latre, și nu lătrară. Majordomul n-avea să fie la ora aceea, și nici nu era". În povestirea lui Cortázar, apariția acestui fragment destramă o iluzie, iar absența lui ar putea să o mai prelungească preț de câteva propoziții: aceea a unui personaj ale cărui atribuții de conarator (subliniate, după cum spuneam, de utilizarea unor mărci participative precum *pătimaș*, *înspăimântător*, *necruțătoare*, *ca prin minune*, *de parcă* sau *abia*) par să se extindă asupra întregului text.

BDD-V1679 © 2015 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:37:02 UTC)

Prin urmare, sarcina elementelor discutate (și pe care le-am numit *comutatori*) este aceea de crea *distanța*, de a schimba *vocea* narativă (identitatea sursei) și, prin aceasta, de a modifica *perspectiva* narativă, transformând un text cu *focalizare* unică într-unul cu focalizare multiplă. Beneficiul pentru domeniul discursului raportat pare a fi acela al identificării acestui tip de exemple, mai puțin obișnuite, în care organizarea textului împuternicește narațiunea să acționeze, prin procură, ca discurs raportat. Garantul validității acestei procuri este comutatorul, o secvență utilizată pentru a activa o voce diferită de cea a naratorului și pentru a demonstra calități pe care textul nu părea că le are – mișcare într-un schimb verbal, secvență de discurs raportat sau perspectivă personală asupra unor evenimente.

SURSE

Bejan, Dimitrie, 1995, *Hotarul cu cetăți*, București, Editura Tehnică.
Cimpoeșu, Petru, 2011, *Simion liftnicul*, Iași, Editura Polirom.
Cortázar, Julio, 2004, *Manuscris găsit într-un buzunar*, Iași, Editura Polirom.
Dumas, Alexandre, 2007, *După douăzeci de ani*, vol. I, București, Editura Corint.
Kipling, Rudyard, 2008, *Povestiri indiene*, București, Editura Univers.

BIBLIOGRAFIE

Genette, Gérard, 2004, *Métalepse*, Paris, Éditions du Seuil.
Iacob, Mihai, 2007, „Argumentación y literatura: *ironía diferida* en *Continuidad de los parques* de Julio Cortázar”, în A. Cuniță, C. Lupu, L. Tasmowski (eds.), *Studii de Lingvistică și Filologie Romanică. Hommages offerts à Sanda Reinheimer Rîpeanu*, București, Editura Universității din București, p. 281-288.
McHale, Brian, 2004, *Postmodernist Fiction*, London, Routledge.
Mittelmark, Howard, Sandra Newman, 2014, *Cum să nu scrii un roman. Arta greșelilor*, București, Editura Baroque Books & Arts.
Rabatel, Alain, 2004, „L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques”, *Langages*, 156, p. 3-17. URL: "http://www.cairn.info/revue-langages-2004-4-page-3.htm" www.cairn.info/revue-langages-2004-4-page-3.htm
Rimmon-Kenan, Shlomith, 2001, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London, Routledge.
Vion, Robert, 2001, „«Effacement énonciatif» et stratégies discursives”, în R. Rivara, M. De Mattia, M. Arabyan (eds.), *De la syntaxe à la narratologie énonciative*, Paris, Éditions Ophrys, p. 331-354.

LOOK WHO'S TALKING.
SOME TECHNIQUES USED TO ALTERNATE THE NARRATIVE FOCUS

(*Abstract*)

With this article we review a few of the methods that are present in fictional narrative used to erase the traces of the presence of the other speaker into discourse and, later on, to reveal the source. This latter movement uses *commutators*, that is elements whose role is to grant to a fragment the speech representation statute and which have consequences upon narrative focus.

BDD-V1679 © 2015 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:37:02 UTC)