THE NARRATIVE INSTANCE IN GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA'S THE LEOPARD

Anamaria Milonean
Assist., PhD., Babeş-Bolyai University of Cluj-Napoca

Abstract:This article sets out to illustrate the voice distribution mode in Giuseppe Tomasi di Lampedusa's novel The Leopard and the degree of insertion of the interior monologue of its protagonist, the Prince of Salina. It does so by pointing to the textual markers pertaining to the perceptive authority transfer and the stylistic virtues of the free indirect style in enunciation statements that raise new questions regarding the "voice' and 'vision' rapport. The free indirect speech involves the presence of two enunciating and hence of two deictic centres, a primary and a peripheral one, whose co-presence enhances textual ambiguity. Even though this is a mode of discourse which is "absorbed" by the narrator's discourse, the indirect speech of the main character features residual traces of the original enunciation. In evidence of this stand the various peripheral deictics, espressive and evaluative elements. The voice of the main character thus comes across the "welder" of the narrator's lines within the textual spaces that illustrate thematic areas significant for the global semantics of the text, conveying a poliphonic dimension to the novel, the kind that can account for the greatness of Lampedusa's style.

Keywords: narrative instance, voice, poliphony, free indirect speech, deictic centre

Modul în care se configurează distribuţia vocilor în romanul lui Tomasi di Lampedusa, *Ghepardul*, gradul de inserţie a discursului personajelor şi mărcile textuale ale transferului de autoritate perceptivă reprezintă aspectele-cheie ce definesc aportul reţelei comunicative la conturarea sensului textual global.

Textul romanesc este alcătuit din discursul naratorului, a cărui prezenţă este marcată prin recurgerea la figuri specifice (prolepse sigure, paralepse[1]), şi din discursul personajelor-actori, un *discurs exterior* raportat în stil direct (mai ales sub formă de dialog), respectiv un *discurs interior* raportat în stil direct (monolog interior/solilocviu[2]) sau transpus, mai cu seamă, în stil indirect liber.

Discuţia pe care o propunem se referă, cu precădere, la modul de inserţie a discursului interior al personajului principal, Fabrizio de Salina, de valoarea stilului indirect liber în enunţuri ce ridică noi semne de întrebare asupra raportului dintre *voce* şi *viziune*, asupra posibilităţii/imposibilităţii stabilirii unei graniţe precise între ele.

Discursul naratorului

Perspectivei auctoriale îi revin, în principal, pasajele textuale în care sunt prezentate personajele sau cele care trasează coordonatele spaţio-temporale ale romanului. Privirea naratorului zăboveşte asupra elementelor de decor, dând naştere amplelor descrieri care imprimă în imaginaţia cititorului atmosfera ce pecetluieşte declinul unei epoci şi al unui tip de estetică. Este vorba despre amurgul aristocraţiei în Sicilia mijlocului de secol XIX, perioadă marcată de luptele pentru unificarea statelor italiene.

[1] Paralepsa constă în oferirea unor informaţii care ar putea fi omise. Incursiunile în conştiinţa unui personaj sunt o formă de paralepsă. (Cf. Genette, 1976: 242-245)
[2] Termenul *solilocviu* trimite la undiscurs interior cuprinzând o suită de reflecţii „conştiente", ordonate. (Cf. Lintvelt, 1994: 92)

BDD-A27463 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:31 UTC)

Fie că este vorba de grădina palatului familiei Salina[3] (din partea întâi a romanului), de drumul spre Donnafugata, moşia preferată a Prinţului[4] (partea a doua), de plecarea la vânătoare[5] (debutul părţii a treia) sau de rătăcirile îndrăgostiţilor Tancredi şi Angelica prin labirintul de săli ale palatului din Donnafugata[6] (partea a patra), discursul auctorial se opreşte asupra imaginilor-cheie ce devin emblema unui spaţiu şi a unui timp cu o dublă deschidere: Sicilia istorică (la 1860, în timpul mişcărilor revoluţionare) şi Sicilia anistorică, atemporală (un cronotop mitic, închis, închegat).

Un spaţiu şi un timp în disoluţie (fenomen marcat cu pregnanţă la nivel lexical[7]), grefate pe un fundal al permanenţei, al transistorizării, reprezintă punctul de convergenţă al descrierilor auctoriale cu discursul personajului Fabrizio de Salina, un discurs ce potenţează valoarea lor evocativă, ridicându-le la rang de simbol.

Discursul personajului principal, Fabrizio de Salina

Discursul exterior al personajului principal, raportat în stil direct, este pus în umbră de discursul său interior (raportat sau transpus), care ocupă un spaţiu extins în economia textuală. Majoritatea analepselor completive revin Prinţului, realizându-se astfel un adevărat transfer de autoritate narativă dinspre Locutor[8] spre locutorul reprezentat, personajul asumându-şi adesea funcţia de regie şi funcţia ideologică. Gândirea proiectivă a personajului Fabrizio de Salina devine astfel spaţiul coagulant ce configurează într-un întreg pluridimensionalitatea romanului.

Stilul/discursul indirect liber redă comunicarea cuiva „fără a o face însă dependentă de un verb de declaraţie, fără a o introduce printr-o conjuncţie şi, când este cazul, păstrându-i intonaţia caracteristică (interogativă sau exclamativă)" (*Gramatica Academiei*, v. II, p. 7). Prin urmare, discursul indirect liber este tributar pe de o parte discursului indirect conjuncţional, a cărui structură implică transpunerea pronumelor şi a timpurilor verbale[9], pe

[3] Reproducem câteva fragmente textuale cu scopul de a pune în evidenţă structura lexicală care trimite la un cronotop în dioluţie. Sublinierile din aceste fragmente ne aparţin.
„Închisă, cum era, între trei ziduri şi una dintre laturile vilei, grădina avea, datorită înţărcuirii, o înfăţişare de cimitir, înfăţişare întărită de movilele paralele ce mărgineau micile canale de irigaţie şi care păreau mormintele unor uriaşi deşiraţi. Pe argila roşiatică, plantele creşteau într-o stufoasă neorânduială: florile răsăreau la întâmplare, şi gardurile de mirt păreau să fie puse mai mult ca să împiedice decât ca să îndrepte paşii. În fund, o Floră pătată de lichen galben-negru îşi arăta resemnată graţiile mai mult decât seculare; de o parte şi de cealaltă, două bănci pe care se vedeau câteva perne brodate şi făcute sul, tăiate în aceeaşi marmură cenuşie; şi într-un colţ, aurul unui salcâm aducea o notă de veselie neaşteptată. Din fiecare brazdă părea să se desprindă fiorul unei dorinţe de frumuseţe, repede frântă de moleşeală. Dar grădina, strânsă şi chinuită între ostreţe, răspândea parfumuri grase, carnale şi uşor putrede, ca licorile aromatice prelinse din relicvele unor anumite sfinte; garoafele acopereau cu mirosul lor piperat mireasma protocolară a rozelor şi pe cea uleioasă a magnoliilor, care atârnau grele prin colţuri; şi sub acestea se mai simţea şi aroma izmei, amestecată celei, copilăreşti, a salcâmului şi, de bomboană, a mirtului. Iar pe deasupra zidului, livada îşi revărsa balsamul de alcov al celor dintâi flori de portocal." (Tomasi di Lampedusa, 2003: 14-15)

[4] „Trapul pe drum neted alterna repede cu lungi, încete şi anevoioase urcuşuri, cu coborâşuri făcute cu mare băgare de seamă […]. Străbătuseră sate văruite în albastru-fraged, buimace; pe poduri de o stranie măreţie trecuseră râuri în întregime secate; merseseră pe marginea unor disperate prăpăstii, pe care hrişca şi grozama nu izbuteau să le înveselească. Nici un arbore, nici o picătură de apă: soare şi praf." (*Ibidem*: 53)

[5] „Când vânătorii ajunseră în vârful muntelui, dintre tamariscii şi arborii rari de plută li se dezvălui încă o dată privelişte a adevăratei Sicilii, în faţa căreia oraşe baroce şi livezi de portocali nu sunt decât nişte neînsemnate zorzoane, privelişte a unei aridităţi tălăzuindu-se la infinit în spinări peste spinări, dezolate şi iraţionale, cărora mintea nu le putea descoperi liniile principale, concepute într-un moment de delir al genezei, o mare care ar fi împietrit deodată în clipa în care o schimbare de vânt ar fi înnebunit valurile." (*Ibidem*: 101)

[6] „Tancredi ţinea ca Angelica să cunoască întreg palatul, cu toată babilonia lui încurcată de camere vechi şi camere noi, apartamente pentru musafiri, saloane de recepţie, bucătării, capele, teatre, galerii de tablouri, şoproane mirosind a piele, grajduri, sere înăbuşitoare, geamlâcuri, scăriţe, terase şi portice şi mai ales un şir de apartamente uitate şi pustii, părăsite de decenii şi care formau un labirint întortocheat şi misterios." (*Ibidem*: 149)

[7] Vezi sublinierile din fragmentele textuale citate în notele de subsol precedente.

[8] Vom utiliza termenul 'Locutor' pentru a desemna entitatea discursivă care construieşte enunţul cu toate componentele sale. Pentru o aprofundare a aspectelor teoretice referitoare la reţeaua enunţiativă, a se vedea Colceriu, 2010: 181-192.

[9] Ca elemente ale deixei centrale.

BDD-A27463 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:31 UTC)

de altă parte, discursului direct, de la care moşteneşte cuvinte afective[10] de tipul exclamaţiilor, al interogaţiilor, al interjecţiilor etc., ca reminiscenţe ale intonaţiei[11] enunţării originare.

Romanul lui Giuseppe Tomasi di Lampedusa abundă în secvenţe de discurs interior transpus în stil indirect – cu precădere, liber. Acestea sunt, în marea lor majoritate, secvenţe de tip reflexiv, introduse de verbe ale percepţiei, ale gândirii, ale evocării, sau de sintagme nominale aparţinând aceleiaşi arii semantice: *se gândea, evoca, gândea, simţea, îşi aminti, văzu, îşi imagină, îşi dădu seama, fantezii, senzaţia, gânduri, asocieri de idei, amintiri, halucinaţie*. Sunt secvenţe însoţite uneori de replici scurte ale personajului, raportate în stil direct, care îşi fac apariţia fie în debutul excursului, fie pe parcursul acestuia, fără a impieta asupra unităţii de viziune, asupra continuităţii fluxului de gândire aplecat asupra lumii[12].

Secvenţa textuală auctorială, din prima parte a romanului, ce descrie spectacolul vizual şi olfactiv oferit Prinţului de grădina palatului se încheie cu enunţul: „Totuşi, pentru Prinţ, parfumata grădină fu pricina unor întunecate împerecheri de idei". Şi urmează, de îndată, un enunţ raportat, fără verb declarativ, ce exprimă direct gândul[13] Prinţului: „Acum miroase bine, dar acum o lună…" Şirul cugetării continuă (după cum o subliniază punctele de suspensie), însă gândurile, amintirile (vezi verbul a-şi aminti[14]), sunt transpuse în stil indirect:

„*Îşi aminti* de greaţa pe care miasmele acelea dulcege o răspândiseră în toată vila înainte de a fi fost înlăturată pricina**:** cadavrul unui tânăr soldat din al cincilea batalion de vânători, care, rănit în încăierarea ce avusese loc la San Lorenzo cu trupele rebelilor, se târâse să moară, singur, sub un arbore de lămâi. Fusese găsit cu faţa la pământ, în trifoiul des, cu capul afundat în sânge şi în vărsătură, cu unghiile înfipte în ţărână, acoperit de furnici […]. Iar când camarazii lui, înduioşaţi, îl luaseră apoi de acolo (*ei, da!* Îl târâseră de umeri până la cotigă, astfel că umplutura din pântecele momâii ieşise din nou afară), un De Profundis pentru sufletul necunoscutului fu adăugat rugăciunii de seară; şi nu se mai vorbi nimic de aceasta, conştiinţa femeilor din casă arătându-se împăcată cu atât." (Tomasi di Lampedusa, 2003: 15-16) (s.n.)

Discursul indirect cu verb declarativ la trecut (*îşi aminti* – din fraza iniţială a paragrafului) este marcat de transpunerea formelor pronominale şi a celor verbale: pronumele reflexiv de persoana a treia (*îşi*), perfectul simplu (imperfectul din textul original) *îşi aminti*,raportul de anterioritate verbală (*răspândiseră*, *înainte de a fi fost înlăturată*).

Ruptura operată la nivelul frazei prin cele două puncte, ce introduc pasajul apozitiv cu funcţie cataforică (având drept termen regent substantivul *pricina*: „Îşi aminti de greaţa pe care miasmele acelea dulcege o răspândiseră în toată vila înainte de a fi fost înlăturată *pricina:* cadavrul unui tânăr soldat […]"), este, însă, un semnal al schimbării de perspectivă: Prinţului i se înfăţişează din nou imaginea cadavrului găsit cu câteva luni în urmă în grădina palatului. Forţa sugestivă a imaginilor se datorează faptului că evenimentul evocat îşi transcende statutul de simplă evocare: momentul pare a se crea din nou sub ochii Prinţului ce contemplă şi rememorează. Astfel, în romanul lui Tomasi di Lampedusa, peste nivelul diegetic se suprapune adesea o astfel de povestire de grad secund, metadiegetică, al cărei autor este personajul principal, Prinţul de Salina.

Toate aceste observaţii, cărora li se adaugă apariţia pauzei (marcată de cele două puncte) şi absenţa verbului declarativ din frazele următoare, conduc la ipoteza evoluţiei discursului

[10] „[…] elemente lexicale de orice natură care au drept scop actualizarea planului personajului locutor într-un context redactat, până în acel punct, în stil indirect". (Mancaş, 1972: 13)

[11] Originea stilului indirect liber în limba vorbită are drept mărturie esenţială intonaţia. Citându-l pe Bally, autoarea menţionează faptul că „stilul indirect liber derivă dintr-o tendinţă mereu mai accentuată a limbii literare de a se apropia de procedeele limbii vorbite", din „nevoia de a suprima pe cât posibil semnele exterioare ale subordonării şi de a reda gândirea în toată fidelitatea posibilă". (Cf. *Ibidem*: 33-34)

[12] Fie aceasta o lume prezentă, a unor fapte contigue, fie o lume trecută, evocată prin analepse.

[13] La care trimite acea „împerechere de idei".

[14] Considerăm că imperfectul *ricordava* din textul italian este mai sugestiv decât perfectul ales de traducătorul român *îşi aminti*, având în vedere valoarea semantică a celor două timpuri verbale. Imperfectul, ca timp al continuităţii, permite o trecere mai puţin bruscă spre discursul indirect, asigurând acea continuitate de gândire de care aminteam, dar menţinând, în acelaşi timp, ambiguitatea surselor enunţiative.

BDD-A27463 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:31 UTC)

indirect legat spre discursul indirect liber. În sprijinul acestei afirmaţii subliniem rolul exclamaţiei („*ei, da*! Îl târâseră de umeri până la cotigă, astfel că umplutura din pântecele momâii ieşise din nou afară"), expresie a unei maxime indignări, ce păstrează modulaţiile vocii locutorului reprezentat.

Discursul indirect liber este o formă tributară atât discursului direct, a cărui intonaţie o păstrează, cât şi discursului indirect, a cărui subordonare sintactică implică diversele forme de transpoziţie. Este o formă discursivă ce presupune prezenţa a două centre enunţiatoare şi deci a două centre deictice, unul primar şi altul periferic – reprezentat de deicticele spaţio-temporale şi de elementele expresive, care pot fi menţinute ca atare. În acest fel, personajului i se rezervă un minim acces la enunţare: vocea Prinţului se face auzită în cadrul discursului indirect liber ca ecou al unui discurs direct, devenind şi un semnal al învestirii personajului cu statutul de creator al unei lumi de nivel secund, metadiegetic.

Fragmentul reprodus mai sus, precum şi cele câteva exemple analizate în continuare, sunt pagini de analepse puse pe seama personajului, analepse ce permit, datorită decalajului temporal, o dedublare a eului. Dedublarea personajului este (alături de multiplicarea instanţei narative şi de disimulare) una dintre căile de producere a polifoniei (cf. Vlad, 2003: 127-131). Prinţul de Salina este, în acelaşi timp, un personaj al lumii narate şi un narator al unor lumi de rang diegetic superior, în interiorul cărora se autoproiectează (prin dedublare) ca personaj.

Vocea interioară a Prinţului răzbate, în punctul culminant al anamnezelor, ca un ecou, prin ţesătura deasă a vorbelor Locutorului, devenind o voce individuală, capabilă să creeze o lume căreia să îi atribuie un maximum de sens: sensul unei existenţe singulare care se conturează printr-un efort permanent de a se regăsi în dubla ipostază de obiect contemplat şi de conştiinţă contemplatoare[15].

Forme de alternare a discursurilor

Pasajelenarativeauctoriale alternează cu pasajeleactoriale, alunecarea făcându-se mereu spre o lume de grad secund, integrată perfect lumii narate. Momentele de „abstracţiune" ale Prinţului sunt tot atâtea analepse completive, cu un conţinut indispensabil firului narativ central. Redăm din nou un citat din prima parte a romanului, pentru a putea argumenta, plecând de la sublinierile făcute în text, în ce constă structura şi apoi configuraţia polifonică a discursului, indicând totodată şi felul în care pătrunde discursul indirect liber al personajului principal în cadrul discursului auctorial.

„*DonFabrizio* zgârie puţin lichen de pe picioarele Florei şi începu să se plimbe în sus şi în jos: soarele, în asfinţit, *îi* proiecta umbra enormă peste rondurile funerare. De mort nu se mai vorbise, e adevărat; şi, la urma urmei, soldaţii sunt soldaţi tocmai ca să moară apărându-l pe rege. Dar imaginea acelui trup *îi* revenea deseori în amintire, ca pentru a-şi cere dreptul lui la pace în singurul chip cu putinţă pentru *Prinţ*: depăşind şi justificându-şi marea lui pătimire printr-o necesitate generală. Să mori pentru cineva sau ceva, bun, e în firea lucrurilor; dar trebuie să ştii, sau cel puţin să fii sigur că există cineva care ştie pentru cine sau pentru ce ai murit; asta cerea faţa aceea pângărită; şi tocmai aici pornea să se îngroaşe ceaţa". (Tomasi di Lampedusa, 2003: 16-17)

Aflat în continuarea fragmentului analizat mai sus, pasajul reprezintă unul dintre nenumăratele eşantioane textuale plurivocale. Prima frază este dominată de vocea Locutorului care îşi însoţeşte personajul în traseul său prin grădina palatului; stau mărturie, în acest sens, formele pronominale de persoana a treia (*îi*), sintagmele nominale (*Don Fabrizio, Prinţ*), verbele la imperfect. Forma verbală impersonală „*nu se mai vorbise*" (din fraza a doua) marchează începutul unui enunţ de care se face responsabilă o voce colectivă[16]; forma sa sentenţială permite utilizarea, într-un context cu verbe la trecut, a verbelor la prezent indicativ

[15] A se vedea, în acest sens, episodul morţii Prinţului din partea a VII-a a romanului.

[16] Ea ţine de existenţa unor entităţi discursive diferite de locutor, respectiv de alocutor: terţii individuali sau colectivi (cf. *ScaPoLine*, 2004: 39-40). Este o formă de „discurs străin disimulat", ce ţine de o motivaţie pseudo-obiectivă. (Cf. şi Bahtin, 1982: 162-163)

BDD-A27463 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:31 UTC)

sau conjunctiv (*sunt soldaţi, să moară*). Locutorul se poate integra sau nu acestei colectivităţi, asociindu-se sau disociindu-se de principiile şi valorile ei; ralierea locutorului la sentinţa colectivităţii (*soldaţii sunt soldaţi tocmai ca să moară apărându-l pe rege*) este semnalată însă de sintagma concluzivă *la urma urmei*, prin intermediul căreia întregul discurs anterior îşi caută (dar oare îşi găseşte?…) o validare.

Trebuie să ne întrebăm, în acest moment al analizei, cui îi aparţine vocea care se aliniază vocii colectivităţii? Este aceasta vocea Locutorului care îşi face din nou apariţia în debutul fragmentului, sau este vocea personajului? „De mort nu se mai vorbise, e adevărat; şi, la urma urmei, soldaţii sunt soldaţi tocmai ca să-l apere pe rege". Vocea din acest enunţ poate aparţine Locutorului, venind în continuarea unei fraze în care este clară prezenţa naratorială („Don Fabrizio zgârie… îi proiecta umbra enormă peste rondurile funerare") sau poate aparţine personajului, a cărui intonaţie se face auzită prin intermediul adverbului discursiv „e *adevărat*". Celor două voci li se adaugă, după cum am subliniat deja, vocea colectivităţii: „soldaţii sunt soldaţi tocmai ca să-l apere pe rege", inserţie polifonică care se naşte tocmai din necesitatea unei confirmări, din dorinţa de a afla un posibil răspuns, prin raportarea la opinia unui terţ.

Şi textul continuă: „Dar imaginea acelui trup *îi*revenea deseori în amintire, ca pentru a-şi cere dreptul lui la pace în singurul chip cu putinţă pentru *Prinţ*". Imaginea cadavrului acestui soldat necunoscut *îiapare* Prinţului ca şi cum evenimentul s-ar desfăşura din nou sub privirea lui şi îşi cere izbăvirea printr-o justificare („depăşind şi justificându-şi marea lui pătimire printr-o necesitate generală. Să mori pentru cineva sau ceva, *bun*, e în firea lucrurilor; dar *trebuie să ştii*, sau cel puţin *să fii sigur* că există cineva care ştie pentru cine sau pentru ce ai murit; asta cerea faţa aceea pângărită"). Se menţine şi aici întrepătrunderea celor două voci: vocea colectivă (sau/şi a Locutorului) şi vocea personajului (locutor reprezentat), al cărui centru deictic periferic[17] se păstrează, transformând discursul indirect într-unul indirect liber.

Căutarea anevoioasă a adevărului se desfăşoară pe fundalul conştiinţei personajului principal, ale cărui gânduri transpar sub forma discursului indirect, semnalat şi de prezenţa deicticului *aici*: „…şi tocmai *aici* pornea să se îngroaşe ceaţa". Nici opinia generală, nici părerea unui alt membru al clasei din care face parte (cumnatul său Màlvica – alocutorul Prinţului într-un discurs proiectat –, apărător al valorilor monarhice[18], a cărui voce se amestecă cu alte voci partizane suveranului („Dar a murit pentru rege, scumpe Fabrizio, e limpede, i-ar fi răspuns cumnatul său Màlvica dacă *don* Fabrizio l-ar fi întrebat – Màlvica, veşnicul purtător de cuvânt al prietenilor lui. Pentru Rege, care reprezintă ordinea, continuitatea, cuviinţa, dreptul, onoarea; pentru Rege, singurul apărător al Bisericii, singurul care împiedică împărţirea proprietăţii, ţinta supremă a sectei."), nu vor împrăştia această ceaţă. „Cuvinte frumoase, care înfăţişau tot ce avea Prinţul mai scump în adâncul inimii sale. Dar ceva scârţâia şi aici." (Tomasi di Lampedusa, 2003: 16-17)

Absenţa răspunsului aşteptat ca izbăvire duce la sporirea asaltului întrebărilor:

„*Astfel stând lucrurile ce era de făcut? Să te agăţi de prezent fără a mai face salturi în necunoscut?* Pentru ***asta***era nevoie de pocnetul sec al împuşcăturilor, aşa cum răsunaseră nu demult într-o mohorâtă piaţă din Palermo; *dar împuşcăturile înseşi la ce serveau?*"

[17]Semnalat de prezenţa adverbului discursiv *bun* şi de valorile imperative ale verbelor subliniate – indicii ale indignării personajului.

[18] Deşi reprezentant cu renume al aristocraţiei, Prinţul se apleacă cu luciditate asupra momentului de ruptură marcat de trecerea spre o nouă orânduire politico-socială. El nu va milita, dar nici nu se va opune noii ordini, descifrându-i sensul în acele cuvinte faimoase ale nepotului său Tancredi (produs, acesta din urmă, al lumii noi, în plină ascensiune): „*Dacă vrem ca totul să rămână cum e, trebuie mai întâi ca totul să se schimbe*"(Tomasi di Lampedusa, 2003: 32). Conceptul de monarhie stă de acum sub semnul declinului, romanul lui Giuseppe Tomasi di Lampedusa conţinând o suită de metafore ale morţii monarhiei, „această monarhie care avea de pe acum semnele morţii pe faţă".

BDD-A27463 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:31 UTC)

Este un fragment de discurs interior transpus în stil indirect liber, semnalat de prezenţa deicticului *asta*, de forma interogativă a frazelor, de prezentul verbelor la conjunctiv sau la indicativ (*să te agăţi*, *serveau*), toate elemente ale deixei secundare, reminiscenţă a intonaţiei locutorului reprezentat. Fragmentul se încheie cu un enunţ în stil direct liber (adresat tovarăşului de plimbări, câinele Bendicò), enunţ ce pune capăt meditaţiei personajului pe marginea valorilor monarhice: „- Nu ajungi la nimic cu nici un fel de «pum! pum!» Nu-i aşa, Bendicò?”(*Ibidem*: 21).

Pasaje polifonice în arii tematice predilecte

În romanul Ghepardul există câteva arii tematice care devin spaţiul predilect de desfăşurare a unor ample pasaje polifonice. Naratorul extradiegetic regizează traseul actorului: Prinţul traversează grădina; mai târziu îl vom regăsi traversând sălile palatului, terenurile de vânătoare, ţinuturile Siciliei. Sunt spaţii ce se succed pe o axă ascendentă[19] sau spaţii într-o perspectivă tot mai amplă[20]. Sunt trasee care oferă prilej de meditaţie, configurându-se, la nivel discursiv, în ample şi bogate pasaje polifonice.

Tematic, aceste pasaje (în marea lor majoritate analeptice) trimit la coordonatele principale ale existenţei Prinţului: statutul politico-social (individual şi de clasă)[21] şi stigmatele condiţiei umane (pasiuni, slăbiciuni, compromisuri), ambele căutându-şi răspunsuri prin proiectarea într-o lume superioară, a intelectului pur, lumea rece şi imparţială a spaţiului celest. Atracţia constelaţiilor, drumul ritualic, în urcare, spre observatorul palatului şi priveliştea oferită de spaţiile siderale, sunt o garanţie a existenţei unei lumi în care contrastele şi enigmele cotidiene se şterg, se anulează.

„«[…] La înălţimea observatorului, fanfaronadele unuia, cruzimea celuilalt se topesc într-o netulburată armonie. Adevărata problemă e să poţi continua să trăieşti viaţa spirituală în momentele ei cele mai sublime, cele mai asemenea morţii». Astfel gândea Prinţul, uitându-şi toanele dintotdeauna, capriciile carnale din ajun.” (*Ibidem*: 44)

Moartea însăşi se configurează în imaginea Prinţului ca un drum spre stele, ca o cartare a întregii fiinţe într-un spaţiu în care totul se redefineşte, împlinindu-se, armonizându-se. Drumul de întoarcere de la palatul Ponteleone îi oferă Prinţului imaginea memorabilă a apropierii răsăritului:

„Din fundul unei străduţe oblice se ivi partea de răsărit a cerului, deasupra mării. Venus era acolo, înfăşurată în turbanul ei de ceţuri autumnale. Întotdeauna credincioasă, ea îl aştepta pe *don* Fabrizio în plimbările lui matinale la Donnafugata, înainte de vânătoare, sau ca acum, după bal. *Don* Fabrizio suspină. *Când se va hotărî, oare să-i dea o întâlnire mai puţin efemeră, departe de gunoaie şi sânge, acolo, în împărăţia eternelor certitudini*?” (*Ibidem*: 223) (s.n.)

Alunecarea spre moarte era pentru el reprezentată de „senzaţia unei continue şi foarte mărunte fărâmiţări a fiinţei sale, unită cu presimţirea nebuloasă a recreării ei altundeva, în dimensiuni (*har, Domnului!*) mai puţin conştiente, dar mai ample. Firele de nisip nu se pierdeau, ele dispăreau, dar se adunau nu se ştie unde, ca să cimenteze o arhitectură cu mult mai durabilă.” (*Ibidem*: 227-228) (s.n.)

Toate aceste citate reprezintă pasaje polifonice în care vocea naratorială se împleteşte cu vocea personajului, a cărui intonaţie se face auzită din nou în secvenţele interogative sau exclamative subliniate. Densitatea semantică a fragmentelor analizate se datorează, pe de o

[19] Urcarea muntelui la vânătoare, spre exemplu (vezi partea a treia a romanului).
[20] Traversarea sălilor palatului Ponteleone, loc de desfăşurare a balului. Vezi partea a şasea a romanului.
[21] Includem aici raporturile, pe scară ierarhică, cu stăpânirea, dar şi cu supuşii (arendaşi, slujbaşi, oamenii de rând de pe moşii), şi, în mod special, cu conceptul însuşi de stat monarhic.

BDD-A27463 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:31 UTC)

parte, complexităţii punctelor de vedere ierarhice, iar, pe de altă parte, jocului subtil propus cititorului prin polifonia disimulată a discursului indirect liber.

Partea a şaptea a romanului, care descrie (pe doar câteva pagini) moartea Prinţului, este spaţiul textual predilect al manifestării, al prezenţei marcate a vocii personajului. Aceasta debutează cu un pasaj ce pune sub semnul întrebării identitatea instanţei narative:

„*Senzaţia aceeadon* Fabrizio o cunoscuse dintotdeauna. De zeci de ani el*simţea* cum fluidul vital, facultatea de a exista, viaţa, într-un cuvânt, şi poate şi voinţa neistovită de a trăi se scurgeau din el încet, dar necontenit, aşa cum firele de nisip se îngrămădesc şi alunecă unul câte unul, fără grabă şi fără oprire, prin gâtlejul îngust al unei clepsidre. În unele clipe de intensă activitate, de atenţie încordată, *sentimentul acesta* de continuă părăsire, dispărea, ca să se înfăţişeze iarăşi, neclintit, la cel mai neînsemnat prilej de tăcere sau de interiorizare […]. În toate *acele clipe* nu-i trebuise decât o uşoară *ciulire a simţurilor* ca *să audă* fâşâitul firelor de nisip lunecând, uşoare, ale fărâmelor de timp ce-i fugeau din suflet şi îl părăseau pentru totdeauna. La început, *senzaţia aceasta* nu era legată de nici o indispoziţie. […] era *senzaţia* unei continue şi foarte mărunte fărâmiţări a personalităţii sale, unită cu presimţirea nebuloasă a recreării ei altundeva, în dimensiuni (*har, Domnului!*) mai puţin conştiente, dar mai ample.” (*Ibidem*: 227) (s.n.)

Prezenţa grupului nominal *don Fabrizio* şi a pronumelor de persoana a treia (*el, din el, -i,*)trimite spre un discurs al Locutorului, în timp ce o întreagă suită de sintagme nominale şi de verbe semnalează deplasarea spre zona discursului indirect liber de tip reflexiv: *senzaţia, cunoscuse, simţea, atenţie încordată, sentimentul, tăcere, interiorizare, ciulire a simţurilor, să audă*. Şirul elementelor lexicale aparţinând câmpurilor semantice ale gândirii, ale simţirii, ale percepţiei şi ale proiecţiei subiective, continuă şi în enunţurile următoare, pregătind invazia discursului locutorului reprezentat, fie acesta un discurs interior raportat în stil direct (solilocviu), fie un discurs indirect liber:

„Firele de nisip nu se pierdeau, ele dispăreau, dar se adunau nu se ştie unde, ca să cimenteze o arhitectură cu mult mai durabilă. *«Arhitectură»*, reflectase el, nu era totuşi, cuvântul nimerit, legat cum era de noţiunea de greutate; *«fire de nisip»*, nici atât, de altminteri. Erau, mai curând, ca nişte particule de vapori de apă desprinzându-se de pe faţa unui lac închis ca să urce în cer şi să formeze acolo uriaşii nori uşori şi liberi. Uneori *se mira* că rezervorul unei fiinţe putea să mai adăpostească totuşi încă puţină viaţă după atâţia ani de pierderi. *«Chiar de-ar fi mare cât o piramidă.»* Alteori, şi cel mai adesea, *el se împăuna cu gândul* de a fi aproape singurul care percepe ***această*** fugă continuă […].” (*Ibidem*: 227-228) (s.n.)

Ghilimelele interioare semnalează prezenţa unor „insule textuale” (cf. *ScaPoLine*, 2004: 77-83) care pot fi fie inserţii de monolog interior/solilocviu (vezi inciza *reflectase*)[22], fie un indiciu al întoarcerii discursului locutorului reprezentat asupra lui însuşi, o „punere în abis”, o „zăbavă” metalingvistică. Susţinem a doua ipoteză, plecând în primul rând de la absenţa ghilimelelor în textul din limba italiană[23], absenţă care exclude existenţa unui monolog interior şi susţine ideea inserţiei acestor sintagme în structura unui discurs indirect. Considerăm că, în acest fragment, prezenţa Locutorului este semnalată doar de câteva elemente („*Uneori se mira că*”, „*Alteori, şi cel mai adesea, el se împăuna cu*”), prin care se face oricum trecerea spre discursul indirect liber al personajului (vezi spaţiul textual de mediere – verbul *a se mira* şi locuţiunea verbală *a se împăuna cu gândul*). Debutul fragmentului, deşi pare a semnala prezenţa vocii Locutorului, este tot în stil indirect liber, iar această informaţie o putem recupera „cataforic”, plecând de la acel *reflectase el*[24]. Tot la un discurs indirect liber trimite, de altfel, şi deicticul *această (fugă)*.

[22] Manifestare a discursului locutorului reprezentat (Prinţul) în cadrul discursului Locutorului.
[23]Ghilimele nu apar decât în enunţul „Chiar de-ar fi mare cât o piramidă.”
[24]În textul original, discursul indirect liber este clar semnalat încă de la început prin prezenţa, repetată în fragment, a celor două puncte şi NU a unui punct care separă citatul nostru (în română) de enunţul precedent: „[…] e per lui, avvezzo a scrutare spazi esteriori illimitati, a indagare vastissimi abissi interiori essa [la *sensazione*] non era per nulla sgradevole**:** era quella di un continuo, minutissimo sgretolamento della personalità congiunto però al presagio vago del riedificarsi altrove di una individualità (*grazie a Dio*) meno cosciente ma più larga**:** quei granellini di sabbia non andavano perduti, scomparivano,

BDD-A27463 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:31 UTC)

Formele discursive eterogene ale acestui fragment sunt caracteristice întregii părţi a şaptea. Ele se datorează atât amestecului de voci (în special vocea Locutorului şi cea a personajului principal – locutorul reprezentat), cât şi diferenţei de plan narativ. Vocea personajului ia treptat în stăpânire teritoriul discursiv: Prinţul are capacitatea de a se autoproiecta într-o lume de nivel secund, în care se contemplă în starea de muribund. El este, încă o dată, personaj al lumii narate şi, în cadrul acesteia, locutor al unei lumi diegetice de grad secund.

Partea a şaptea, în întregime, ni-l înfăţişează pe Prinţ în această dublă calitate. Toate evenimentele şi stările sunt reflectate prin imaginea personajului: el simte (*simţea*), aude (*nu auzea*), vede (*în faţa lui*). Cititorul nu are acces la nimic din ceea ce personajul nu aude şi nu vede:

„Aşezat într-un fotoliu, pe terasa hotelului «Trinacria», cu picioarele înfăşurate într-un pled, *simţea* cum viaţa se scurgea din el, în largi valuri repezi, zguduindu-i fiinţa cu vuietul acela năprasnic pe care îl dezlănţuie cascada Rinului. Era într-o luni la amiază, pe la sfârşitul lui iulie, şi marea, marea de la Palermo, compactă, uleioasă, inertă, se întindea *în faţa lui*, neverosimil de încremenită […]. Tăcerea era desăvârşită. Sub înalta lumină, *don* Fabrizio *nu auzea* alt sunet decât acela, lăuntric, al vieţii care ţâşnea cu furie afară din el. […]” (*Ibidem*: 229).

Momentele de colaps, în care personajul, din cauza bolii, îşi pierde cunoştinţa, sunt momente în care nu se mai aude nicio voce (vocea naratorială nu intervine):

„Poate că leşinase, pentru că *nu-şi mai amintea* cum ajunsese la trăsură; se pomenise în ea cu picioarele înţepenite, numai cu Tancredi lângă el.” (*Ibidem*: 230)

Prinţul, obişnuit aşadar „să scruteze nelimitate spaţii exterioare, să cerceteze vaste abisuri interioare” (*Ibidem*: 227), se priveşte acum „enorm”, ca pentru ultima oară:

„*Don* Fabrizio se privi în oglinda şifonierului – îşi recunoscu mai curând costumul decât pe el; *foarte lung,slăbit, cu obrajii scobiţi, cu o barbă de trei zile*, semăna cu unul din acei englezi maniaci care circulă prin gravurile cărţilor lui Jules Verne, pe care i le dăruia lui Fabrizietto de Crăciun. Un Ghepard în *cea mai jalnică formă. De ce oare nu vrea domnul să murim cu faţa noastră cea adevărată?*” (*Ibidem*: 231)

Avem şi aici o trecere treptată spre discursul indirect liber[25]: intrarea aparţine naratorului, în timp ce verbele *a privi* şi *a se recunoaşte* semnalează sursa diferită a punctului de vedere: personajul; restul fragmentului este constituit din enunţuri în stil indirect liber, cu elemente de deixă secundară specifice instanţei reprezentate (adjectivele de apreciere şi interogaţia finală).

„În umbra care urca începuse *să socotească* timpul pe care îl trăise cu adevărat. *Mintea i se încurca* în cele mai simple calcule […]. *O lua de la capăt*. «Am şaptezeci şi trei de ani, totalul celor pe care i-am trăit, pe care i-am trăit cu adevărat, ar fi doi…trei ani cel mult.» Şi durerile, plictiseala câţi însumaseră? De prisos *să se mai obosească a socoti*: tot restul, şaptezeci de ani”. (*Ibidem*: 237-238)

Semnalăm aceeaşi alternare de discurs naratorial şi discurs indirect liber (cu interpunerea unui scurt solilocviu), fenomen caracteristic şi ultimului paragraf din partea a şaptea, pe care îl redăm mai jos.

Este un fragment dominat de punctul de vedere al personajului, care simte, vede, „transmite” ceea ce trăieşte. Stau mărturie verbele simţirii (*simţi, îl orbea*), a doua frază cu

---

sì, ma si accumulavano chissà dove per cementare una mole più duratura.” (Tomasi di Lampedusa, 2004: 215-216) Traducătorul renunţă şi la adverbul discursiv **sì**, iar toate aceste alegeri dovedesc a avea un anumit impact asupra structurii discursive a textului.

[25]Mai pregnantă, din nou, în cazul textului original (vezi observaţiile din nota precedentă): „*Don* Fabrizio si guardò nello specchio dell’armadio**:** riconobbe più il proprio vestito che sé stesso**:** altissimo, allampanato, con le guance infossate, la barba lunga di tre giorni […]” (Tomasi di Lampedusa, 2004: 219).

BDD-A27463 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:31 UTC)

puncte de suspensie care redă intensitatea trăirilor, raportarea la un alt personaj pe care nu-l identifică din cauza tulburării (*cineva*), evaluativul (*ciudat*) şi fraza exclamativă (*Ciudat, aşa tânără cum era, să i se dăruie lui!*).

„*Simţi* că mâinile lui nu mai strângeau pe ale nepoţilor. Tancredi se ridică repede şi ieşi… *Nu un fluviu ţâşnea din el acum, ci un ocean vijelios, zburlit de spumă şi valuri înnebunite*... Poate că avusese o altă sincopă, pentru că *îşi dădu dintr-o dată seama* că fusese întins pe pat. *Cineva* îi lua pulsul. De pe fereastră, oglinda crudă a mării *îl orbea*. […] Deodată, prin micul grup îşi făcu loc o tânără doamnă; zveltă, în costum cafeniu de călătorie, cu o largă tournure şi pălărie de pai împodobită cu o voaletă cu bobiţe ce nu izbuteau să-i ascundă graţia maliţioasă a chipului. Ea îşi trecea o mânuţă înmănuşată în antilopă printre coatele celor care plângeau, cerea iertare, se apropia. Era ea, fiinţa dintotdeauna dorită, care venea să-l ia. *Ciudat*, aşa tânără cum era, *să i se dăruie lui*! Ora de plecare a trenului părea să fie aproape. Ajunsă *în faţa lui*, ea îşi ridică voaleta, şi aşa, pudică, dar gata să i se dea, ea *îi apăru* cu mult mai frumoasă ca în timpurile când o zărea prin nemărginirile stelare.

Vuietul mării se linişti dintr-o dată." (*Ibidem*: 238)

Şi, odată cu el, se stinge şi vocea interioară a Prinţului, acea voce care a însoţit în permanenţă vocea Locutorului, conferind valoare ţesăturii narative prin jocul polifonic fin al alternanţelor vocale. Absenţa vocii personajului din partea finală a romanului explică lipsa de rezonanţă a acesteia. Atmosfera decadentă, superficialitatea personajelor (fiicele necăsătorite ale Prinţului, ajunse la bătrâneţe), inconsistenţa amintirilor sunt dublate de o tonalitate monocordă. Pentru că nu sunt străbătute de ecoul vocii Prinţului, enunţurile par a fi lipsite de ritm, căci simfonia vieţii acestui personaj exemplar conferise tonalităţi simfonice întregului discurs romanesc. Partea a opta, şi ultima, pare a-şi motiva prezenţa în arhitectura romanului doar prin funcţia ei de element discordant, atât pe plan narativ[26], cât şi la nivelul reţelei enunţiative a textului.

Analiza reţelei comunicative a romanului *Ghepardul* a evidenţiat felul în care se configurează distribuţia vocilor în text, modul de inserţie a discursului interior al personajului principal, Fabrizio de Salina, prin sublinierea mărcilor textuale ale transferului de autoritate perceptivă (diferitele structuri deictice). Discursul indirect liber implică prezenţa a două centre enunţiatoare şi deci a două centre deictice (unul primar, celălalt periferic) care pot fi menţinute ca atare, sporind ambiguitatea textului. Chiar dacă este o formă discursivă „absorbită" de discursul naratorului, discursul indirect liber al personajului principal păstrează urme ale enunţării originare (stau mărturie diferitele deictice periferice, elementele expresive, evaluative). Vocea Prinţului se face auzită astfel ca ecou al unui discurs direct, ce semnalează, în acelaşi timp, învestirea personajului cu statutul de creator al unei lumi de nivel secund, metadiegetic. Prin dedublare, Prinţul este un personaj al lumii narate şi, totodată, un narator al unor lumi de rang diegetic superior, în interiorul cărora se autoproiectează ca personaj.

Vocea sa răzbate prin „hăţişul" vorbelor Locutorului/naratorului în spaţii textuale ce ilustrează arii tematice importante pentru configuraţia semantică globală a textului, conferind multor pasaje ale romanului o densitate polifonică pe seama căreia poate fi pusă, printre altele, măreţia stilului lampedusian.

BIBLIOGRAPHY

***, 1963, *Gramatica Academiei*, Bucureşti, Ed. Academiei RSR, vol. II.

Bahtin, Mihail, 1982, *Probleme de literatură şi estetică*, trad. în limba română de Nicolae Iliescu, Bucureşti, Univers.

[26] Desigur, vorbim de o discordanţă în raport cu unitatea de conţinut narativ şi de structură textuală enunţiativă având ca punct de referinţă existenţa personajului principal, fără a eluda valoarea de concluzie a acestei părţi la nivelul ideologiei romaneşti de ansamblu: câinele Bendicò împăiat, aruncat de la o fereastră, reprezintă punctul culminant al rupturii cu trecutul. (Pe spatele plicului scrisorii către Enrico Merlo di Tagliavia, care însoţea manuscrisul romanului, autorul ţine să precizeze: „Fii atent, câinele Bendicò e un personaj foarte important şi aproape că este cheia romanului." – cf. Tomasi di Lampedusa, 2011: 8)

BDD-A27463 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:31 UTC)

Booth, Wayne C., 1976, *Retorica romanului*, trad. în limba română de Alina Clej şi Ştefan Stoenescu, Bucureşti, Univers.

Colceriu, Anamaria, 2010, *Prospettive sull'enunciazione nel testo narrativo, dall'approccio strutturalista alla visione ScaPoLine*, în „Studia Universitatis Babeş-Bolyai. Philologia", nr. 1/2010, pp. 181-193.

Genette, Gérard, 1976, *Figure III*, Torino, Einaudi.

Lintvelt, Jaap, 1994, *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă*, trad. în limba română de Angela Martin, Bucureşti, Univers.

Mancaş, Mihaela, 1972, *Stilul indirect liber în româna literară*, Bucureşti, Ed. Didactică şi Pedagogică.

Nølke, Henning *et alii*, 2004, *ScaPoLine. La théorie scandinave de la polyphonie linguistique*, Paris, Editions Kimé.

Vlad, Carmen, 1985, „Identité-altérité dans le sens narratif de la première personne", în *Revue roumaine de linguistique*, XXX nr. 5, pp. 505-510.

Vlad, Carmen, 2006, „Persoana întâi şi reţeaua comunicativă a textului", în *Limba română – aspecte sincronice şi diacronice*, Actele celui de al 5-lea Colocviu al Catedrei de Limba română (8-9 decembrie 2005), coord. Gabriela Pană Dindelegan, pp. 549- 554.

Vlad, Carmen, 2003, *Textul aisberg*, Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă.

Texte

Tomasi di Lampedusa, Giuseppe, 2003, *Ghepardul*, trad. din limba italiană de Taşcu Gheorghiu, Bucureşti, Humanitas.

Tomasi di Lampedusa, Giuseppe, 2004, *Il Gattopardo*, Milano, Felt

BDD-A27463 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:31 UTC)