

**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, expressive 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 distribuția vocilor în romanul lui Tomasi di Lampedusa, *Ghepardul*, gradul de inserție a discursului personajelor și mărcile textuale ale transferului de autoritate perceptivă reprezintă aspectele-cheie ce definesc aportul rețelei comunicative la conturarea sensului textual global.

Textul românesc este alcătuit din discursul naratorului, a cărui prezență este marcată prin recurgerea la figuri specifice (prolepse sigure, paralepse¹), și din discursul personajelor-actori, un *discurs exterior* raportat în stil direct (mai ales sub formă de dialog), respectiv un *discurs interior* raportat în stil indirect (monolog interior/solilocviu²) sau transpus, mai cu seamă, în stil indirect liber.

Discuția pe care o propunem se referă, cu precădere, la modul de inserție a discursului interior al personajului principal, Fabrizio de Salina, de valoarea stilului indirect liber în enunțuri ce ridică noi semne de întrebare asupra raportului dintre *voce* și *viziune*, asupra posibilității/imposibilității stabilirii unei granițe precise între ele.

Discursul naratorului

Perspectivii auctoriale îi revin, în principal, pasajele textuale în care sunt prezentate personajele sau cele care trasează coordonatele spațio-temporale ale romanului. Privirea naratorului zăbovește asupra elementelor de decor, dând naștere amplelor descrieri care imprimă în imaginația cititorului atmosfera ce pecetluiește declinul unei epoci și al unui tip de estetică. Este vorba despre amurgul aristocrației în Sicilia mijlocului de secol XIX, perioadă marcată de luptele pentru unificarea statelor italiene.

¹ Paralepsa constă în oferirea unor informații care ar putea fi omise. Incursiunile în conștiința unui personaj sunt o formă de paralepsă. (Cf. Genette, 1976: 242-245)

² Termenul *solilocviu* trimite la undiscurs interior cuprinzând o suită de reflecții „conștiente”, orodate. (Cf. Lintvelt, 1994: 92)

Fie că este vorba de grădina palatului familiei Salina³ (din partea întâi a romanului), de drumul spre Donnafugata, moșia preferată a Prințului⁴ (partea a doua), de plecarea la vânătoare⁵ (debutul părții a treia) sau de rătăcirile îndrăgostiților Tancredi și Angelica prin labirintul de săli ale palatului din Donnafugata⁶ (partea a patra), discursul auctorial se oprește asupra imaginilor-cheie ce devin emblema unui spațiu și a unui timp cu o dublă deschidere: Sicilia istorică (la 1860, în timpul mișcărilor revoluționare) și Sicilia anistorică, atemporală (un cronotop mitic, închis, încheat).

Un spațiu și un timp în disoluție (fenomen marcat cu pregnanță la nivel lexical⁷), grefate pe un fundal al permanenței, al transistorizării, reprezintă punctul de convergență al descrierilor auctoriale cu discursul personajului Fabrizio de Salina, un discurs ce potențează 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 spațiu extins în economia textuală. Majoritatea analepselor complete revin Prințului, realizându-se astfel un adevărat transfer de autoritate narativă dinspre Locutor⁸ spre locutorul reprezentat, personajul asumându-și adesea funcția de regie și funcția ideologică. Gândirea proiectivă a personajului Fabrizio de Salina devine astfel spațiul 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 declarație, fără a o introduce printr-o conjuncție și, când este cazul, păstrându-i intonația caracteristică (interogativă sau exclamativă)” (*Gramatica Academiei*, v. II, p. 7). Prin urmare, discursul indirect liber este tributار pe de o parte discursului indirect conjuncțional, a cărui structură implică transpunerea pronumelor și a timpurilor verbale⁹, pe

³ Reproducem câteva fragmente textuale cu scopul de a pune în evidență structura lexicală care trimite la un cronotop în dioluție. Sublinierile din aceste fragmente ne aparțin.

„Închisă, cum era, între trei ziduri și una dintre laturile vilei, grădina avea, datorită înțărucirii, o înfățișare de cimitir, înfățișare întărită de movelele paralele ce mărgineau micile canale de irigație și care păreau mormintele unor uriași deșirați. Pe argila roșiată, plantele creșteau într-o stufoașă neorânduială: florile răsăreau la întâmplare, și gardurile de mirt păreau să fie puse mai mult ca să împiedice decât ca să îndrepte pașii. În fund, o Floră pătată de lichen galben-negru își arăta resemnată grațiile mai mult decât seculare; de o parte și de cealaltă, două bănci pe care se vedeau câteva perne brodate și făcute sul, tăiate în aceeași marmură cenușie; și într-un colț, aurul unui salcâm aducea o notă de veselie neașteptată. Din fiecare brazdă părea să se desprindă fiorul unei dorințe de frumusețe, repede frântă de moleșală. Dar grădina, strânsă și chinuită între ostrețe, răspânda parfumuri grase, carnale și ușor putrede, ca licorile aromatice prelinse din relicvele unor anumite sfinte; garoafele acopereau cu mirosul lor piperat mireasma protocolară a rozelor și pe cea uleioasă a magnoliilor, care atârnav grele prin colțuri; și sub acestea se mai simțea și aroma izmei, amestecată celei, copilărești, a salcâmului și, de bomboană, a mirtului. Iar pe deasupra zidului, livada își 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 și anevoioase urcușuri, cu coborâșuri făcute cu mare băgare de seamă [...]. Străbătuseră sate văruite în albastru-fraged, buiumace; pe poduri de o stranie măreție trecuseră râuri în întregime secate; merseseră pe marginea unor disperate prăpăstii, pe care hrișca și grozama nu izbuteau să le înveselească. Nici un arbore, nici o picătură de apă: soare și praf.” (*Ibidem*: 53)

⁵ „Când vânătorii ajunseră în vârful muntelui, dintre tamariscii și arborii rari de plută li se dezvăluă încă o dată priveliște a adevăratei Sicilii, în fața căreia orașe baroce și livezi de portocali nu sunt decât niște neînsemnate zorzoane, priveliște a unei aridități tălăzuindu-se la infinit în spinări peste spinări, dezolate și iraționale, 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 ținea ca Angelica să cunoască întreg palatul, cu toată babilonia lui încurcată de camere vechi și camere noi, apartamente pentru musafiri, saloane de recepție, bucătării, capele, teatre, galerii de tablouri, șoproane mirosind a piele, grajduri, sere înăbușitoare, geamlăcuri, scărițe, terase și portice și mai ales un șir de apartamente uitate și pustii, părăsite de decenii și care formau un labirint întortocheat și 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 construiește enunțul cu toate componentele sale. Pentru o aprofundare a aspectelor teoretice referitoare la rețeaua enunțiativă, a se vedea Colceriu, 2010: 181-192.

⁹ Ca elemente ale deicei centrale.

de altă parte, discursului direct, de la care moștenește cuvinte afective¹⁰ de tipul exclamațiilor, al interogațiilor, al interjecțiilor etc., ca reminiscențe ale intonației¹¹ enunțării originare.

Romanul lui Giuseppe Tomasi di Lampedusa abundă în secvențe de discurs interior transpus în stil indirect – cu precădere, liber. Acestea sunt, în marea lor majoritate, secvențe de tip reflexiv, introduse de verbe ale percepției, ale gândirii, ale evocării, sau de sintagme nominale aparținând aceleiași arii semantice: *se gândea, evoca, gândea, simțea, își aminti, văzu, își imaginează, își dădu seama, fantezii, senzația, gânduri, asocieri de idei, amintiri, halucinație*. Sunt secvențe însoțite uneori de replici scurte ale personajului, raportate în stil direct, care își fac apariția fie în debutul excursului, fie pe parcursul acestuia, fără a impieta asupra unității de viziune, asupra continuității fluxului de gândire aplecat asupra lumii¹².

Secvența textuală auctorială, din prima parte a romanului, ce descrie spectacolul vizual și olfactiv oferit Prințului de grădina palatului se încheie cu enunțul: „Totuși, pentru Prinț, parfumată grădina fu pricina unor întunecate împerecheri de idei”. Și urmează, de îndată, un enunț raportat, fără verb declarativ, ce exprimă direct gândul¹³ Prințului: „Acum miroase bine, dar acum o lună...” Șirul cugetării continuă (după cum o subliniază punctele de suspensie), însă gândurile, amintirile (vezi verbul a-și aminti¹⁴), sunt transpuse în stil indirect:

„*Își aminti* de greața pe care miasmele acelea dulcele 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 fața la pământ, în trifoiul des, cu capul afundat în sânge și în vărsătură, cu unghiile înfipite în țărână, acoperit de furnici [...]. Iar când camarazii lui, înduioșați, îl luaseră apoi de acolo (*ei, da!* Îl târâseră de umeri până la cotigă, astfel că umplutura din pânțelele momâii ieșise din nou afară), un De Profundis pentru sufletul necunoscutului fu adăugat rugăciunii de seară; și nu se mai vorbi nimic de aceasta, conștiința femeilor din casă arătându-se împăcată cu atât.” (Tomasi di Lampedusa, 2003: 15-16) (s.n.)

Discursul indirect cu verb declarativ la trecut (*își aminti* – din fraza inițială a paragrafului) este marcat de transpunerea formelor pronominale și a celor verbale: pronumele reflexiv de persoana a treia (*își*), perfectul simplu (imperfectul din textul original) *își 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 funcție cataforică (având drept termen regent substantivul *pricina*: „*Își aminti* de greața pe care miasmele acelea dulcele o răspândiseră în toată vila înainte de a fi fost înlăturată *pricina*: cadavrul unui tânăr soldat [...]”)), este, însă, un semnal al schimbării de perspectivă: Prințului i se înfățișează din nou imaginea cadavrului găsit cu câteva luni în urmă în grădina palatului. Forța sugestivă a imaginilor se datorează faptului că evenimentul evocat își transcende statutul de simplă evocare: momentul pare a se crea din nou sub ochii Prințului ce contemplă și 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, Prințul de Salina.

Toate aceste observații, cărora li se adaugă apariția pauzei (marcată de cele două puncte) și absența verbului declarativ din frazele următoare, conduc la ipoteza evoluției 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”. (Mancaș, 1972: 13)

¹¹ Originea stilului indirect liber în limba vorbită are drept mărturie esențială intonația. Citându-l pe Bally, autoarea menționează faptul că „stilul indirect liber derivă dintr-o tendință 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 și 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 *își aminti*, având în vedere valoarea semantică a celor două timpuri verbale. Imperfectul, ca timp al continuității, permite o trecere mai puțin bruscă spre discursul indirect, asigurând acea continuitate de gândire de care aminteam, dar menținând, în același timp, ambiguitatea surselor enunțative.

indirect legat spre discursul indirect liber. În sprijinul acestei afirmații subliniem rolul exclamației („ei, da! Îl târâseră de umeri până la cotigă, astfel că umplutura din pânțelele momâii ieșise din nou afară”), expresie a unei maxime indignări, ce păstrează modulațiile vocii locutorului reprezentat.

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

Fragmentul reprodus mai sus, precum și 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 instanței narative și de disimulare) una dintre căile de producere a polifoniei (cf. Vlad, 2003: 127-131). Prințul de Salina este, în același timp, un personaj al lumii narate și un narator al unor lumi de rang diegetic superior, în interiorul cărora se autoproiectează (prin dedublare) ca personaj.

Vocea interioară a Prințului răzbate, în punctul culminant al anamnezelor, ca un ecou, prin țesătura deasă a vorbelor Locutorului, devenind o voce individuală, capabilă să creeze o lume căreia să îi atribuie un maximum de sens: sensul unei existențe singulare care se conturează printr-un efort permanent de a se regăsi în dubla ipostază de obiect contemplat și de conștiință contemplatoare¹⁵.

Forme de alternare a discursurilor

Pasajelenarativeauctoriale alternează cu pasajeleauctoriale, alunecarea făcându-se mereu spre o lume de grad secund, integrată perfect lumii narate. Momentele de „abstracțiune” ale Prințului sunt tot atâtea analepse complete, cu un conținut 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 și apoi configurația polifonică a discursului, indicând totodată și felul în care pătrunde discursul indirect liber al personajului principal în cadrul discursului auctorial.

„*DonFabrizio* zgârie puțin lichen de pe picioarele Florei și încep să se plimbe în sus și în jos: soarele, în asfințit, îi proiecta umbra enormă peste rondurile funerare. De mort nu se mai vorbise, e adevărat; și, la urma urmei, soldații sunt soldați tocmai ca să moară apărându-l pe rege. Dar imaginea acelui trup îi revenea deseori în amintire, ca pentru a-și cere dreptul lui la pace în singurul chip cu puțință pentru *Prinț*: depășind și justificându-și marea lui pătimire printr-o necesitate generală. Să mori pentru cineva sau ceva, bun, e în firea lucrurilor; dar trebuie să știi, sau cel puțin să fii sigur că există cineva care știe pentru cine sau pentru ce ai murit; asta cerea fața aceea pângărită; și tocmai aici pornea să se îngroașe ceața”. (Tomasi di Lampedusa, 2003: 16-17)

Aflat în continuarea fragmentului analizat mai sus, pasajul reprezintă unul dintre nenumăratele eșantioane textuale plurivocale. Prima frază este dominată de vocea Locutorului care își însoțește personajul în traseul său prin grădina palatului; stau mărturie, în acest sens, formele pronomiale de persoană a treia (*îi*), sintagmele nominale (*Don Fabrizio*, *Prinț*), verbele la imperfect. Forma verbală impersonală „*nu se mai vorbise*” (din fraza a doua) marchează începutul unui enunț de care se face responsabilă o voce colectivă¹⁶; forma sa sentențială permite utilizarea, într-un context cu verbe la trecut, a verbelor la prezent indicativ

¹⁵ A se vedea, în acest sens, episodul morții Prințului din partea a VII-a a romanului.

¹⁶ Ea ține de existența unor entități discursive diferite de locutor, respectiv de alocutor: terții individuali sau colectivi (cf. *ScaPoLine*, 2004: 39-40). Este o formă de „discurs străin disimulat”, ce ține de o motivație pseudo-obiectivă. (Cf. și Bahtin, 1982: 162-163)

sau conjunctiv (*sunt soldați, să moară*). Locutorul se poate integra sau nu acestei colectivități, asociindu-se sau disociindu-se de principiile și valorile ei; ralierea locutorului la sentința colectivității (*soldații sunt soldați tocmai ca să moară apărându-l pe rege*) este semnalată însă de sintagma concludivă *la urma urmei*, prin intermediul căreia întregul discurs anterior își caută (dar oare își găsește?...) o validare.

Trebuie să ne întrebăm, în acest moment al analizei, cui îi aparține vocea care se aliniază vocii colectivității? Este aceasta vocea Locutorului care își face din nou apariția în debutul fragmentului, sau este vocea personajului? „De mort nu se mai vorbește, e adevărat; și, la urma urmei, soldații sunt soldați tocmai ca să-l apere pe rege”. Vocea din acest enunț poate aparține Locutorului, venind în continuarea unei fraze în care este clară prezența naratorială („Don Fabrizio zgârie... îi proiecta umbra enormă peste rondurile funerare”) sau poate aparține personajului, a cărui intonație se face auzită prin intermediul adverbului discursiv „e adevărat”. Celor două voci li se adaugă, după cum am subliniat deja, vocea colectivității: „soldații sunt soldați tocmai ca să-l apere pe rege”, inserție polifonică care se naște tocmai din necesitatea unei confirmări, din dorința de a afla un posibil răspuns, prin raportarea la opinia unui terț.

Și textul continuă: „Dar imaginea aceluia trup îirevenea deseori în amintire, ca pentru a-și cere dreptul lui la pace în singurul chip cu puțință pentru *Prinț*”. Imaginea cadavrului acestui soldat necunoscut îi apare Prințului ca și cum evenimentul s-ar desfășura din nou sub privirea lui și își cere izbăvirea printr-o justificare („depășind și justificându-și marea lui pătimire printr-o necesitate generală. Să mori pentru cineva sau ceva, *bun*, e în firea lucrurilor; dar *trebuie să știi*, sau cel puțin *să fii sigur* că există cineva care știe pentru cine sau pentru ce ai murit; asta cerea fața aceea pângărită”). Se menține și aici întrepătrunderea celor două voci: vocea colectivă (sau/și a Locutorului) și vocea personajului (locutor reprezentat), al cărui centru deictic periferic¹⁷ se păstrează, transformând discursul indirect într-unul indirect liber.

Căutarea anevoioasă a adevărului se desfășoară pe fundalul conștiinței personajului principal, ale cărui gânduri transpar sub forma discursului indirect, semnalat și de prezența deicticului *aici*: „...și tocmai *aici* pornea să se îngroașe ceața”. Nici opinia generală, nici părerea unui alt membru al clasei din care face parte (cumnatul său Mălvița – alocutorul Prințului într-un discurs proiectat –, apărător al valorilor monarhice¹⁸, 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 Mălvița dacă *don* Fabrizio l-ar fi întrebat – Mălvița, veșnicul purtător de cuvânt al prietenilor lui. Pentru Rege, care reprezintă ordinea, continuitatea, cuviința, dreptul, onoarea; pentru Rege, singurul apărător al Bisericii, singurul care împiedică împărțirea proprietății, ținta supremă a sectei.”), nu vor împărștia această ceață. „Cuvinte frumoase, care înfățișau tot ce avea Prințul mai scump în adâncul inimii sale. Dar ceva scârțâia și aici.” (Tomas di Lampedusa, 2003: 16-17)

Absența răspunsului așteptat ca izbăvire duce la sporirea asaltului întrebărilor:

„Astfel stând lucrurile ce era de făcut? Să te agăți de prezent fără a mai face salturi în necunoscut? Pentru *asta* era nevoie de pocnetul sec al împușcăturilor, așa cum răsunaseră nu demult într-o mohorâtă piață din Palermo; dar împușcăturile înseși la ce serveau?”

¹⁷Semnalat de prezența adverbului discursiv *bun* și de valorile imperative ale verbelor subliniate – indicii ale indignării personajului.

¹⁸Deși reprezentant cu renume al aristocrației, Prințul 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*” (Tomas di Lampedusa, 2003: 32). Conceptul de monarhie stă de acum sub semnul declinului, romanul lui Giuseppe Tomas di Lampedusa conținând o suită de metafore ale morții monarhiei, „această monarhie care avea de pe acum semnele morții pe față”.

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

Pasaje polifonice în arii tematice predilecte

În romanul Ghepardul există câteva arii tematice care devin spațiul predilect de desfășurare a unor ample pasaje polifonice. Naratorul extradiegetic regizează traseul actorului: Prințul traversează grădina; mai târziu îl vom regăsi traversând sălile palatului, terenurile de vânatoare, ținuturile Siciliei. Sunt spații ce se succed pe o axă ascendentă¹⁹ sau spații într-o perspectivă tot mai amplă²⁰. Sunt trasee care oferă prilej de meditație, configurându-se, la nivel discursiv, în ample și bogate pasaje polifonice.

Tematic, aceste pasaje (în marea lor majoritate analeptice) trimit la coordonatele principale ale existenței Prințului: statutul politico-social (individual și de clasă)²¹ și stigmatele condiției umane (pasiuni, slăbiciuni, compromisuri), ambele căutându-și răspunsuri prin proiectarea într-o lume superioară, a intelectului pur, lumea rece și imparțială a spațiului celest. Atracția constelațiilor, drumul ritualic, în urcare, spre observatorul palatului și priveliștea oferită de spațiile siderale, sunt o garanție a existenței unei lumi în care contrastele și enigmele cotidiene se șterg, se anulează.

„[...] La înălțimea observatorului, fanfaronadele unuia, cruzimea celuilalt se topesc într-o netulburată armonie. Adevărata problemă e să poți continua să trăiești viața spirituală în momentele ei cele mai sublime, cele mai asemenea morții». Astfel gândea Prințul, uitându-și toanele dintotdeauna, capriciile carnale din ajun.” (*Ibidem*: 44)

Moartea însăși se configurează în imaginea Prințului ca un drum spre stele, ca o cartare a întregii ființe într-un spațiu în care totul se redefinește, împlinindu-se, armonizându-se. Drumul de întoarcere de la palatul Ponteleone îi oferă Prințului imaginea memorabilă a apropierei răsăritului:

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

Alunecarea spre moarte era pentru el reprezentată de „senzația unei continue și foarte mărunte fărâmițări a ființei sale, unită cu presimțirea nebuloasă a recreării ei altundeva, în dimensiuni (*har, Domnului!*) mai puțin conștiente, dar mai ample. Firele de nisip nu se pierdeau, ele dispăreau, dar se adunau nu se știe 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 împletește cu vocea personajului, a cărui intonație se face auzită din nou în secvențele interogative sau exclamative subliniate. Densitatea semantică a fragmentelor analizate se datorează, pe de o

¹⁹ Urcarea muntelui la vânatoare, spre exemplu (vezi partea a treia a romanului).

²⁰ Traversarea sălilor palatului Ponteleone, loc de desfășurare a balului. Vezi partea a șasea a romanului.

²¹ Includem aici raporturile, pe scară ierarhică, cu stăpânirea, dar și cu supușii (arendași, slujbași, oamenii de rând de pe moșii), și, în mod special, cu conceptul însuși de stat monarhic.

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

Partea a șaptea a romanului, care descrie (pe doar câteva pagini) moartea Prințului, este spațiul textual predilect al manifestării, al prezenței marcate a vocii personajului. Aceasta debutează cu un pasaj ce pune sub semnul întrebării identitatea instanței narative:

„*Senzația aceea* don Fabrizio o cunoscuse dintotdeauna. De zeci de ani *el* simțea cum fluidul vital, facultatea de a exista, viața, într-un cuvânt, și poate și voința neistovită de a trăi se scurgeau *din el* încet, dar neconținut, așa cum firele de nisip se îngrămădesc și alunecă unul câte unul, fără grabă și fără oprire, prin gâttelețul îngust al unei clepsidre. În unele clipe de intensă activitate, de atenție încordată, *sentimentul acesta* de continuă părăsire, dispărea, ca să se înfățișeze iarăși, neclintit, la cel mai neînsemnat prilej de tăcere sau de interiorizare [...]. În toate *acele clipe* nu-*i* trebuise decât o ușoară *ciulire a simțurilor* ca să *audă* fășăitul firelor de nisip lunecând, ușoare, ale fărâmelor de timp ce-*i* fugeau din suflet și îl părăseau pentru totdeauna. La început, *senzația aceasta* nu era legată de nici o indispoziție. [...] era *senzația* unei continue și foarte mărunte fărâmițări a personalității sale, unită cu presimțirea nebuloasă a recreării ei altunde, în dimensiuni (*har, Domnului!*) mai puțin conștiente, dar mai ample.” (*Ibidem*: 227) (s.n.)

Prezența grupului nominal *don Fabrizio* și a pronumelor de persoana a treia (*el, din el, -i*) trimite spre un discurs al Locutorului, în timp ce o întregă suită de sintagme nominale și de verbe semnaleză deplasarea spre zona discursului indirect liber de tip reflexiv: *senzația, cunoscuse, simțea, atenție încordată, sentimentul, tăcere, interiorizare, ciulire a simțurilor, să audă*. Șirul elementelor lexicale aparținând câmpurilor semantice ale gândirii, ale simțirii, ale percepției și ale proiecției subiective, continuă și în enunțurile 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 știe unde, ca să cimenteze o arhitectură cu mult mai durabilă. «*Arhitectură*», *reflectase* el, nu era totuși, cuvântul nimerit, legat cum era de noțiunea de greutate; «*fire de nisip*», nici atât, de altminteri. Erau, mai curând, ca niște particule de vapori de apă desprinzându-se de pe fața unui lac închis ca să urce în cer și să formeze acolo uriașii nori ușori și liberi. Uneori *se mira* că rezervorul unei ființe putea să mai adăpostească totuși încă puțină viață după atâția ani de pierderi. «*Chiar de-ar fi mare cât o piramidă*.» Alteori, și 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 semnaleză prezența unor „insule textuale” (cf. *ScaPoLine*, 2004: 77-83) care pot fi fie inserții de monolog interior/solilocviu (vezi inciza *reflectase*)²², fie un indiciu al întoarcerii discursului locutorului reprezentat asupra lui însuși, o „punere în abis”, o „zăbavă” metalingvistică. Susținem a doua ipoteză, plecând în primul rând de la absența ghilimelelor în textul din limba italiană²³, absență care exclude existența unui monolog interior și susține ideea inserției acestor sintagme în structura unui discurs indirect. Considerăm că, în acest fragment, prezența Locutorului este semnalată doar de câteva elemente („*Uneori se mira că*”, „*Alteori, și cel mai adesea, el se împăuna cu*”), prin care se face oricum trecerea spre discursul indirect liber al personajului (vezi spațiul textual de mediere – verbul *a se mira* și locuțiunea verbală *a se împăuna cu gândul*). Debutul fragmentului, deși pare a semnală prezența vocii Locutorului, este tot în stil indirect liber, iar această informație o putem recupera „cataforic”, plecând de la acel *reflectase el*²⁴. Tot la un discurs indirect liber trimite, de altfel, și deicticul *această* (*fugă*).

²² Manifestare a discursului locutorului reprezentat (Prințul) în cadrul discursului Locutorului.

²³ Ghilimele nu apar decât în enunțul „Chiar de-ar fi mare cât o piramidă.”

²⁴ În textul original, discursul indirect liber este clar semnalat încă de la început prin prezența, repetată în fragment, a celor două puncte și NU a unui punct care separă citatul nostru (în română) de enunțul 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,

Formele discursive eterogene ale acestui fragment sunt caracteristice întregii părți a șaptea. Ele se datorează atât amestecului de voci (în special vocea Locutorului și cea a personajului principal – locutorul reprezentat), cât și diferenței de plan narativ. Vocea personajului ia treptat în stăpânire teritoriul discursiv: Prințul 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 și, în cadrul acesteia, locutor al unei lumi diegetice de grad secund.

Partea a șaptea, în întregime, ni-l înfățișează pe Prinț în această dublă calitate. Toate evenimentele și stările sunt reflectate prin imaginea personajului: el simte (*simțea*), aude (*nu auzea*), vede (*în fața lui*). Cititorul nu are acces la nimic din ceea ce personajul nu aude și nu vede:

„Așezat într-un fotoliu, pe terasa hotelului «Trinacria», cu picioarele înfășurate într-un pled, *simțea* cum viața se scurgea din el, în largi valuri repezi, zguduindu-i ființa cu vuietul acela năprasnic pe care îl dezlănțuie cascada Rinului. Era într-o luni la amiază, pe la sfârșitul lui iulie, și marea, marea de la Palermo, compactă, uleioasă, inertă, se întindea *în fața lui*, neverosimil de încremenită [...]. Tăcerea era desăvârșită. Sub înalta lumină, *don Fabrizio nu auzea* alt sunet decât acela, lăuntric, al vieții care țâșnea cu furie afară din el. [...]” (*Ibidem*: 229).

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

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

Prințul, obișnuit așadar „să scruteze nelimitate spații exterioare, să cerceteze vaste abisuri interioare” (*Ibidem*: 227), se privește acum „enorm”, ca pentru ultima oară:

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

Avem și aici o trecere treptată spre discursul indirect liber²⁵: intrarea aparține naratorului, în timp ce verbele *a privi* și *a se recunoaște* semnaleză sursa diferită a punctului de vedere: personajul; restul fragmentului este constituit din enunțuri în stil indirect liber, cu elemente de deică secundară specifice instanței reprezentate (adjectivele de apreciere și interogația 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 șaptezeci și trei de ani, totalul celor pe care i-am trăit, pe care i-am trăit cu adevărat, ar fi doi...trei ani cel mult.» Și durerile, plictiseala câți însumaseră? De prisos să *se mai obosească a socoti*: tot restul, șaptezeci de ani”. (*Ibidem*: 237-238)

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

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

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

²⁵Mai pregnantă, din nou, în cazul textului original (vezi observațiile 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).

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

„Simți că mâinile lui nu mai strângeau pe ale nepoților. Tancredi se ridică repede și ieși... *Nu un fluviu tâșnea din el acum, ci un ocean vijelios, zburlit de spumă și valuri înnebunite...* Poate că avusese o altă sincopă, pentru că își 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 își făcu loc o tânără doamnă; zveltă, în costum cafeniu de călătorie, cu o largă tournure și pălărie de pai împodobită cu o voaletă cu bobite ce nu izbuteau să-i ascundă grația malițioasă a chipului. Ea își trecea o mână înmănușată în antilopă printre coatele celor care plângeau, cerea iertare, se apropia. Era ea, ființa dintotdeauna dorită, care venea să-l ia. *Ciudat, așa tânără cum era, să i se dăruie lui!* Ora de plecare a trenului părea să fie aproape. Ajunsă în fața lui, ea își ridică voaleta, și așa, 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 liniști dintr-o dată.” (*Ibidem*: 238)

Și, odată cu el, se stinge și vocea interioară a Prințului, acea voce care a însoțit în permanență vocea Locutorului, conferind valoare țesăturii narrative prin jocul polifonic fin al alternanțelor vocale. Absența vocii personajului din partea finală a romanului explică lipsa de rezonanță a acesteia. Atmosfera decadentă, superficialitatea personajelor (ficele necăsătorite ale Prințului, ajunse la bătrânețe), inconsistența amintirilor sunt dublate de o tonalitate monocordă. Pentru că nu sunt străbătute de ecoul vocii Prințului, enunțurile par a fi lipsite de ritm, căci simfonia vieții acestui personaj exemplar conferise tonalități simfonice întregului discurs românesc. Partea a opta, și ultima, pare a-și motiva prezența în arhitectura romanului doar prin funcția ei de element discordant, atât pe plan narativ²⁶, cât și la nivelul rețelei enunțiative a textului.

Analiza rețelei comunicative a romanului *Ghepardul* a evidențiat felul în care se configurează distribuția vocilor în text, modul de inserție 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 prezența a două centre enunțiatore și deci a două centre deictice (unul primar, celălalt periferic) care pot fi menținute ca atare, sporind ambiguitatea textului. Chiar dacă este o formă discursivă „absorbită” de discursul naratorului, discursul indirect liber al personajului principal păstrează urme ale enunțării originare (stau mărturie diferitele deictice periferice, elementele expresive, evaluative). Vocea Prințului se face auzită astfel ca ecou al unui discurs direct, ce semnaleză, în același timp, investirea personajului cu statutul de creator al unei lumi de nivel secund, metadiegetic. Prin dedublare, Prințul este un personaj al lumii narate și, totodată, un narator al unor lumi de rang diegetic superior, în interiorul cărora se autoproiectează ca personaj.

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

BIBLIOGRAPHY

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

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

²⁶ Desigur, vorbim de o discordanță în raport cu unitatea de conținut narativ și de structură textuală enunțiativă având ca punct de referință existența personajului principal, fără a eluda valoarea de concluzie a acestei părți la nivelul ideologiei românești 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 însoțea manuscrisul romanului, autorul ține să precizeze: „Fii atent, câinele Bendicò e un personaj foarte important și aproape că este cheia romanului.” – cf. Tomasi di Lampedusa, 2011: 8)

Booth, Wayne C., 1976, *Retorica romanului*, trad. în limba română de Alina Clej și Ștefan Stoenescu, București, Univers.

Colceriu, Anamaria, 2010, *Prospettive sull'enunciazione nel testo narrativo, dall'approccio strutturalista alla visione ScaPoLine*, în „Studia Universitatis Babeș-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, București, Univers.

Mancaș, Mihaela, 1972, *Stilul indirect liber în româna literară*, București, Ed. Didactică și 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 și rețeaua comunicativă a textului”, în *Limba română – aspecte sincronice și 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 Cărții de Știință.

Texte

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

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