

## Orchestrația planurilor temporale în narațiunea fantastică

Ana ZĂSTROIU

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Honigberger de Mircea Eliade; *heterodiegetic* – „naratorul relatând o istorie despre alte personaje, prezentând un univers străin de el însuși” (DSL: 336) –, acest tip este cel mai frecvent, apărând, de exemplu, în *La conac* de I.L. Caragiale, *Domnișoara Christina* de Mircea Eliade, *Ultimul Berevoi* de Vasile Voiculescu, *Vera* de Villiers de L’Isle-Adam ș.a.; *homodiegetic* – „naratorul care relatează o istorie provenită din propria sa experiență; poate fi unul dintre personajele povestirii, niciodată cel principal” (DSL: 336) –, de exemplu, bărbatul care povestește, la persoana I, în povestirea *Funes, cel ce nu uită* a lui Jorge Luis Borges sau cel din *Semnul*, de Villiers de L’Isle-Adam. În fantastic, cel mai indicat narator va fi, din rațiuni care trimit strict la problema credibilității, cel care va spune „eu”, cunoscut totodată și sub denumirea de *narator implicat* (Todorov 1973: 102)<sup>2</sup>. Identificarea lectorului cu un astfel de martor sau chiar participant la evenimentele relatate (pus la persoana I gramaticală) se produce mai simplu. Problema destul de spinoasă a adevărului unui text literar, care reprezintă până la urmă doar o convenție necesară „existenței” oricărei lumi ficționale, atât de des pusă în discuție, se complică mai mult în cazul fantasticului, constituit într-un spațiu imaginar ce ne obligă să acordăm circumstanțe atenuante unui narator ale cărui relatări se îndepărtează total de normele comune de cunoaștere. Iată de ce formula narativă cea mai adecvată modalității supranaturalului este aceea a *naratorului implicat* sau, după clasificarea lui Gérard Genette, a naratorului homodiegetic, așadar martor și chiar participant, însă nu direct, ca erou, la istoria relatată. Pentru că, de cele mai multe ori, ceea ce ne povestește textul care ne spune „eu” prezintă mult mai multă greutate, iar cititorul, respectând pactul de credibilitate, nu va pune la îndoială mărturiile instanței narrative care reunește, la persoana întâi, planurile povestirii. Poate că exemplul cel mai elocvent pentru situația de față este cel al romanului Agathe Christie, *The Murder of Roger Ackroyd*, unde cititorul află la final că tocmai naratorul, ale cărui cuvinte, în principiu, nu puteau fi puse la îndoială, era ucigașul și își construise întreaga depoziție narativă speculând tocmai această situație și relatând cum Hercule Poirot și-a organizat ancheta (cf. Genette 1983: 104). La nivelul narației, lucrurile sunt, în orice caz, destul de complicate în romanul Agathe Christie, pentru că, așa cum observă Umberto Eco, se produce o suprapunere între două instanțe ale povestirii: autorul-model și naratorul. Aceste două roluri sunt asumate, deci, de un singur personaj, nimeni altul decât criminalul: „Cunoașteți cu toții povestea: un narator vorbește la persoana întâi și povestește cum Hercule Poirot ajunge, pas cu pas, să descopere vinovatul, numai că la sfârșit aflăm din gura lui Poirot că vinovatul este cel care povestește, și că nici naratorul nu-și mai poate nega culpa. Dar în timp ce-și așteaptă arestarea și se pregătește să se sinucidă, naratorul se adresează direct cititorilor săi. De fapt, acest narator e o figură ambiguă, deoarece nu este personajul care spune «eu» în cartea scrisă de altcineva, ci apare mai degrabă drept cel care fizic a scris ceea ce noi citim (așa cum i se întâmplase lui Arthur Gordon Pym), și deci îl personifică pe autorul model – sau, dacă preferați, autorul model e cel ce vorbește prin intermediul lui” (Eco 1997: 40). Evident, există și povestiri fantastice unde întâlnim un narator de persoana a III-a, așadar heterodiegetic, ori unul autodiegetic, însă în ultimul caz distanța temporală destul de întinsă existentă între cele două planuri ale relatării consolidează, întărește verosimilul întâmplărilor puse în scenă de text.

---

<sup>2</sup> Wayne Booth folosește, înaintea lui Todorov, sintagma *autor implicat*, în *Retorica romanului*.

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

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

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

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

---

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

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

Strategia narativă a jurnalului înglobat apare de multe ori în textele care aparțin genului supranatural. Procedul este întrebuințat, destul de frecvent, și în proza fantastică românească, la Cezar Petrescu (în *Aranca, știma lacurilor*), la Mircea Eliade (în *Secretul doctorului Honigberger*) sau, mai târziu, la Paul Alexandru Georgescu (în *Casa Weber sau ieșirea din noapte*).

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

## Bibliografie

- Bioy Casares, Adolfo, *Dormind la soare*, București, Humanitas, 2005.  
Bioy Casares, Adolfo, *Invenția lui Morel*, București, Humanitas, 2003.  
\*\*\* *Dicționar de științe ale limbii*, București, Editura Nemira, 2001 [DSL].  
Eco, Umberto, *Șase plimbări prin pădurea narativă*, Constanța, Editura Pontica, 1997.  
Genette, Gérard, *Discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.  
Georgescu, Paul Alexandru, *Casa Weber sau ieșirea din noapte. Nuvele*, București, Cartea Românească, 1982.  
Panaitescu, Val. (coord.), *Terminologie poetică și retorică*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 1994.  
Ricœur, Paul, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1984.  
Tisset, Carole, *Analyse linguistique de la narration*, Saint-Germain-du-Puy, Sedes, 2000.  
Todorov, Tzvetan, *Introducere în literatura fantastică*, București, Editura Univers, 1973.

### Les paliers du temps narratif dans la prose fantastique

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

*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași  
România*