

**ABOUT FICTION, METAFICTION AND AMBIGUITY IN THE AUTO-ADJUSTMENT
MECHANISM OF DECODING TEXTUAL WORLDS**

Doinița Milea, Prof., PhD, "Dunărea de Jos" University of Galați

*Abstract: Fragmenting the fiction into micro-stories, multiple narrative voices, double-oriented readings rooted in a specific historical frame turns into a major constructing mechanism relating Ștefan Agopian's **Tache the Velvet (Tache de catifea** - published at CR Publishing House in 1981) to Orhan Pamuk's **My name is Red (Mă numesc Rosu** - 1998), the most representative Turkish Postmodern writer who won the Nobel Prize for literature. The story itself becomes a 'real history' to which the reader is familiarised with, just as in the adventure novels. The recurrent elements linking the two novels are the construction strategies, oscillating from their ironic, ludic and parodic 'touch' to "the livresque" reloading or imaginary game with tradition and "Romanesque" genres. The world turns into fiction, creating illusory words with fantastic, historical, legendary and even metafictional traits. According to the rules of ekphrasis, image turns into story and story becomes image, as in Alain Robbe-Grillet's **In the Labyrinth (În Labirint)** or Eco's **Esquissed'un nouveau chat**.*

Keywords: cultural dialogue, strategy mixture, narrative discourse, fictional games

Specificitatea „genului istoric” a dat naștere unor puncte de vedere divergente, având totuși în comun ideea că acest tip de discurs este un discurs normativ și că „romanul de evocare” sau de „inspirație istorică” ar fi o formulare mai adecvată decât „roman istoric”, în absența „categorică” a unor forme literare pure. Întrebarea dacă forma de roman istoric există sau dacă mai există devine importantă o dată cu marile opere moderne (*Război și pace, Războiul sfârșitului lumii, Toamna patriarhului*) puse sub semnul Timpului, dar nu într-un text având ca scop *reconstituirea*, ci într-unul aflat sub imperiul contemporaneității, căci dialogul cu epocile istorice și cu sensul devenirii pe care ele îl trimit ca mesaj etern, se transformă în meditație contemporană asupra omului în lume, în construcții alegorice și parabolice care ies din tipar.

Principalele „tipare” ale romanului istoric, dialogul cu formele și liniile generale ale genului, clișeizarea și osificarea sub amprenta politicului, lirismul evocării și poeticul ca forme de evaziune, evoluția spre închiderea mesajului, prin parabolizare, și jocul cu formele narrative, alunecarea spre metaficțiune, au constituit linii ale demersului critic asupra genului.

Separarea istoriei de literatură este astăzi un fapt evident, coabitarea lor generică s-a terminat. Dar nu se poate nega că forma romanescă a purtat ambițiile Istoriei câteva secole; caracterizarea întâlnirii dintre Istorie și reprezentarea ei romanescă ar ține seama de trei aspecte, din punctul de vedere al Istoriei: pe de o parte, Istoria ca „trecut”, pe de altă parte, Istoria ca „discurs” și nu în ultimul rând, determinarea lor de Istoria contemporană. Din

punctul de vedere al romanului, urmele Istoriei – „trecut”, „discurs”, „contemporană” – intră în dialog cu atracția formulilor ficționale, ca mica „istorie” privată inserată în marea Istorie publică, cu ajutorul modalităților tehnice ale narației (*povestirea ficțională / povestirea factuală*, din cunoscuta *Ficțiune și dicțiune* a lui G. Genette).

În acest sens, discursul istoric se referă la un univers *factual*, iar discursul literaturii la un univers *posibil*, în care romancierul dă viață personajelor inventate de el, le implică în situații tot inventate, într-un loc și un timp care n-au corespondență evidentă în realitate. Demersul pare, la prima vedere, invers față de cel al istoricului, al cărui referent pare să iasă „înarmat” din trecutul istoric, nerămânându-i decât „să-l copieze”, să restituie evenimentele „cum au fost”, revenind astfel la sensul celor afirmate de personajul lui Cervantes.

În noiembrie 1969, la un simpozion al scriitorilor și criticilor contemporani, Robert Scholes propunea ca subiect al lucrărilor, la care participau printre alții John Barth, Kurt Vonnegut, nume binecunoscute ale postmodernismului american, una din „deficiențele literaturii americane contemporane, care ar consta în lipsa dorinței pătimașe de a domina realitatea”. Dacă pentru John Barth „realitatea este un loc frumos de vizitat [...] dar literatura n-a dorit să trăiască acolo prea mult timp”, pentru Raymond Federman „ficțiunea nu poate fi realitate, sau o reprezentare a realității, sau o imitație, sau chiar o recreare a realității. [...] A crea ficțiune este, de fapt, un mod de a aboli realitatea, mai ales de a aboli ideea că realitatea este adevăr”. (Robert Scholes, 1977).

În această accepție, ficționalitatea poate fi privită ca fiind proprietatea unei categorii textuale caracterizate printr-o structură de referință specifică, cea a autoreferinței sau a referinței interioare, prin opoziție cu referința exterioară, știut fiind că la romancierii englezi de început, de exemplu, s-a simțit nevoia introducerii în contextul ficțiunilor proprii (Defoe) a argumentului de „document autentic” pentru a crea iluzia fapticului printr-un aparat din ce în ce mai complex de surse, mărturii, declarații, creând „convenția de autenticitate”. Reversul situației se întâlnește la generația '60 americană, care începe prin a afirma „ficțiunea consens”: textele istoriografice și materialele care intră într-un text literar întăresc ideea că fiecare încercare de a fi consecvent în interpretarea istoriei este o încercare de ficționalizare, neputându-se face o distincție între lecturile obiective ale trecutului și recrearea imaginară a adevărului istoric (prin documente false, pretinse rapoarte istorice, așezate alături de documente reale).

În una dintre cărțile sale, Umberto Eco, propunând ca loc al „plimbării”, „pădurea narativă”, colorează controversata relație Istorie (Realitate)-ficțiune, aducând din nou în discuție cititorul. Este interesant de comparat demersul teoretic cu „punerea în text” a lumii reale, în cazul romanului său demonstrativ *Numele trandafirului*, unde *topos*-uri reale sunt copleșite de detalii imaginare care permit simularea autenticității traseului istoric și geografic. (Umberto Eco, 1997).

Efectul ultim al ficționalizării în interiorul excursului istoric se manifestă sub forma literaturizării, fiind întemeiat pe întregul ansamblu pe care teoreticiană postmodernismului, Linda Hutcheon, îl numește literaritate și-l suprapune narativității ca punct în care istoria întărește ficțiunea („scrierea *Istoriei* cu spunerea istorioarei”). Prin conceptul de metaficțiune istoriografică, autoarea canadiană Linda Hutcheon, evidențiază una din trăsăturile definiției ale ficțiunii postmoderne și anume relația sa intertextuală cu istoria ca text. Metaficțiune istoriografică e definită ca o formă literară hibridă caracteristică fenomenului literar postmodern, ce încorporează literatura, istoria și teoria literară, dând naștere acelor romane ale literaturii contemporane care au în subiect evenimente și personaje istorice, dar șterg granițele dintre ficțiune și istorie, ca discursuri fundamental diferite, dimensiunea textuală a istoriei apropiind-o de ficțiune. (Linda Hutcheon, 1988).

Încercând să definească romanul istoric, K. Hamburger, în *Logique des genres littéraires*, îl găsește „rezultatul unui proces de ficționalizare, altfel spus, transferul unor date dintr-o lume posibilă, dată ca reală, cea a povestirii istoriei, către o lume posibilă a ficțiunii”. (Kathe Hamburger, 1986).

Definirea include referirea la două categorii esențiale ale textului narativ, *timpul și raportul narator-personaj-cititor*: „data, care face referire la trecutul istoric, devine în roman, acum, și chiar astăzi, fictivă în viața personajului fictiv”, punând problema „abolirii valorii de trecut a trecutului” din perspectiva experienței de lectură a cititorului. Elementul cel mai marcat de trecerea de la povestirea istoriei la romanul istoric i se pare *personajul*: „Transportat din povestirea istoriei în romanul istoric, eroul istoriei se metamorfozează în personaj ficțional; chiar romanele istorice, care rămân la adevărul documentar, transformă personalitatea istorică în personaj non-istoric, fictiv, îl transportă din istorie în sistem ficțional”. Concepte ca *istorie, timp, identitate* sunt proiectate cu conștiința realității create și prin întrepătrunderea *lumilor reale* cu cele *ficționale*. Nesiguranța apartenenței duce în planul construcției personajului la *identitățile multiple*.

Spațiul, în romanul istoric, nu este un simplu decor; el este, paradoxal, unul dintre personaje, un spațiu simbol pe care cititorul îl recunoaște și-l acceptă: fie varianta spațiului închis, care produce angoasă – cotloanele mohorâte dintr-o criptă subterană (Scott, *Ivanhoe*), ieșind din zidurile edificiului narațiunii gotice, ecou arhetipal al puterii lumii de dincolo, castelul, conacul, hanul, casa bântuită (aflate la intersecția cu domeniul fantasticului) – fie spațiul deschis: pădurea (ea însăși spațiu labirintic), grădina luxuriantă care are labirint verde; edificiul înconjurat de ziduri se deschide „infini” în interior: camera lui Vergiliu (*Moartea lui Virgiliu*), „Villa Hadriana” (*Memoriile lui Hadrian*), biblioteca și abația (*Numele trandafirului*).

Lumea modernă găsește în spațiul literar mitul, prin intrarea lui în memorie; secolul al XX-lea intră din istorie în parabolă, scoțând spațiul din sferele istorico-geografice: orașul și castelul (Kafka), „Castania” (Hesse), „deșertul tătarilor” și fortăreața Bastiani (Buzzati) „Macondo” (Márquez), stepa (Aitmatov), „subterana orbilor” (Sábato).

În eseu, deja citat, *Șase plimbări prin pădurea narativă*, Umberto Eco, discutând despre spațiile textului narativ, crede că „funcționarea *pactului ficțional*”, presupune acceptarea din partea cititorului a spațiului ca „o lume” care are „cu împrumut caracteristicile geografice din lumea reală”.

Fragmentarul, metaficționalul, discontinuitatea, descentralizarea, ludicul, parodicul, ironicul, practicate nu prin dislocări radicale, ci selectând teme și motive cunoscute în altă orchestrație, toate acestea vor duce la expunerea și comentarea intenționată a metodelor de evidențiere a ficționalității.

Aceste aspecte le ilustrează romanul care va fi denumit postmodern, fără ca un acord asupra definirii fenomenului să poată fi înregistrat, în afară de faptul că postmodernismul și strategiile lui constituie un cadru de discuție pentru literatura contemporană. Citându-l pe Matei Călinescu, cu studiul său *Cinci fețe ale modernității* – o sinteză asupra metamorfozei modern-postmodern, ne interesează observațiile de tehnică literară care ar putea defini demersul literar postmodern: „*dedublarea și multiplicarea începuturilor, finalurilor și acțiunilor narate* (de exemplu finalurile alternative din romanul lui Fowles *Iubita locotenentului francez*), *tematizarea parodică a autorului, tematizarea parodică a cititorului, tratarea pe picior de egalitate a acțiunii și a ficțiunii, a realității și a mitului* [...] ca mijloc de a accentua imprecizia, *autoreferențialitatea și metaficțiunea ca mijloace de dramatizare*” .(Matei Călinescu, 1987).

Detaliile, controversese și ilustrațiile pentru modelul romanului american al anilor '60, care mai păstrează *Istoria* în text, le vom vedea în dialog cu literatura generației '80. Modul cum acest *eclectism* și acest *dialog* cu procedeele s-au transformat în *roman-demonstrație*, într-un text care mai păstrează *Istoria* în „biblioteca” sa, se poate vedea în romanul lui Umberto Eco, *Numele trandafirului* (1980).

Deasupra acestui edificiu, zeci de semne că „este o poveste despre cărți” – un metatext – începând cu leitmotivul bibliotecii și a lumii cărților ca labirint: „*adesea cărțile vorbesc despre alte cărți [...]* noi căutăm aici să înțelegem ce s-a întâmplat între niște oameni *care trăiesc între cărți, cu cărți, prin cărți, și deci și cuvintele lor despre cărți sunt însemnate. Biblioteca se apără singură, e de nepătruns ca și adevărul pe care-l găzduiește, amăgitoare ca și minciunile pe care le păstrează. Labirint al minții, ea este și un labirint pământesc. Poți să intri dar nu poți să mai ieși*” .

De altfel, pentru literatura aflată sub steagul postmodernismului, artiștii-critici au propus nume care s-au vrut cât mai revelatoare, mai adecvate: „supraficțiune”, „ficțiune a rupturii”, căzând însă de acord asupra unui adevăr extraliterar, care se verifică și în cazul prozei optzeciste; sfâșierea texturii sociale și reconfigurarea ei au un efect simplu asupra conștiinței și literatura devine de-construcție. În același sens merge demonstrația poeticienei canadiene Linda Hutcheon, autoare a unor recente sinteze despre postmodernism, care vede poetica postmodernistă sub semnul istoricului și politicului. „*Metaficțiunea istoriografică*” este considerată singura rețetă inventată cu adevărat de postmodernism: pe de o parte, opțiunea pol

Poate că relativismul istoric, refuzul formelor pure, recuperarea eclectică de teme, tehnici și proceduri preluate din toate sursele și din oricare etapă a evoluției artelor se explică în occidentul postmodern, prin sentimentul artificialității, al înstrăinării și uzurii prin oferta excesivă a precedentului artistic. La noi însă, simbolurile, aluziile, citatele aparținând tuturor literaturilor și lumilor textului, *evocau* în anii '80, *indirect, starea de incoerență, de epuizare și de confuzie a eului* pentru care *istoria se atrofiase*, iar legătura autentică cu tradiția nu mai avea nici un sens. În proza optzecistă românească, dimensiunea de bază este mai curând de natură *metarealistă*: este un real care atinge derizoriul existenței, dar și discursurile care îl comentează – în primul rând ficțiunea realistă, dar și răstălmăcirea parodică a rețetelor ei consacrate. Prin urmare, prozatorii promoției '80 scriau nu numai *altfel*, ci și *altceva*, adoptând o poziție particulară în fața scrisului ca și în fața lumii; prozele în doi peri ale lui

Groșan, lumile marginale și fanteziste ale lui Nedelciu, pseudoromanele istorice ale lui Agopian, relativizarea sensurilor prin parodie, prin autoreflexivitatea textului și livresc.

Povestea construiește existența din fragmente, segmente ale lumii percepute individual; de aceea Istoria nu acoperă decât rar, în proza optzecistă, tot spațiul romanului: ea este incursiune în spațiul unui fragment, al unei secvențe de jurnal, un spectacol, totul amestecat printr-o parodie a unui mecanism dereglat. Apelul la memorie construiește un scenariu plasat între real și ficțiune, care trăiește prin „starea de a povesti” – alunecarea spre fantastic „relativizează Istoria, amestecând-o în istorie” (Vasile Andru – *Noaptea împăratului*, Tudor Dumitru Savu – *De-a lungul fluviului*, Mircea Nedelciu – *Zmeura de câmpie*, Alexandru Vlad – *Frigul verii*).

Ștefan Agopian apropiat prin opțiunile de construcție narativă, de plăcerea jocului cu formele, propune un roman istoric sau care cel puțin la prima vedere este roman istoric⁴⁷⁶, pentru că, așa cum se întâmplă în demonstrația lui Umberto Eco, *Numele trandafirului*, romanul este în același timp un roman istoric – cadrul fiind fixat în prima jumătate a secolului al XIX-lea, un roman de formare, un roman picaresc, un roman polițist, un intertext evident și nu în ultim rând o parodie a formelor românești simulate. (Ștefan Agopian, 1981).

Personalitatea ambiguă a personajului principal se naște din suprapunerea povestirilor în care joacă Tache sau povestește Tache sau regizează. Incipitul romanului este un joc cu trei forme narrative: romanul la persoana I, care pregătește cititorul pentru un roman de tip confesiune, un metaroman care debutează prin discutarea convenției numite Autor, a celei numite personaj narator și actor. Întoarcerea în timp, prin atacarea ordinii cronologice, propune modelul romanului de formare, dar cu abordare parodică, introducând – pentru atmosfera de epocă necesară romanului istoric – nume și argumente cu iz cronicăresc: Intertextul cronicăresc domină evocarea: „Și înainte de ciumă fusese secetă și după ciumă au venit lăcustele”.

Clișeul povestirilor la han introduce personaje și povestiri, între care și un coșmar oniric în care i se cere să înghită o carte (el însuși autor a două cărți după care este recunoscut la han), ca în romanul lui Eco, parabolă a cunoașterii.

Istoria polițistă urmărește căutarea bărbierului Lăcustă, martor al însoțirii părinților săi, al morții tatălui și este scrisă în timp ce subiectul merge înainte. Povestirea se întoarce mereu la copilărie, refăcând cadrul istoric. Evocarea mamei îmbracă trimiterea la Penelopa și la pețitorii ei, evocarea lui Ulise călătorul, a lui Menelau. Cât eroul călătorește spre București cu doi

prieteni, spațiul textului se umple cu povestiri și descrieri, uneori schimbând naratorul reface povestirea. Descrierea împrumută efecte din imaginea propuse de E. Ionescu în *Amedeu* sau *Cum să te debarasezi*: „printre degetele picioarelor îi crescuseră fire plăpânde și clorotice de iarbă”.

În alte secvențe, boala și reclusiunea lui Mamona cel Bătrân restrânge și spațiul, degenerând și degradându-se ca în teatrul modern sau în textele lui Vian. Parodia nu abandonează nici un – moment spațiul existențial parcurs: „De la o masă așezată în umbră se ridică un *poetastru* prost văzut de domnie. Strigă cu o voce subțire îngrozindu-i și mai tare pe grecoței: – Țara asta multe-ndură, / noi tăcem cu toți din gură. ”

Fuga textului înaintea istoriei, lumile ficțiunii sunt pretexte preferate pentru a întrece citatul sau aluzia în interpretările celor trei personaje masculine care acoperă cu povestiri spațiul cărții: Tache, Piticul și boier Lapai. Multe dintre povestiri sunt refăcute sugerând că fuseseră vise și lumea istoriei mersului către revoluție este permanent ținută în loc de vis și de povestirea lui. Narațiunea, la Agopian, este mereu reversibilă, personajul-Autor, îngropat în artificiile textului, ca într-o catifea, le reface mereu. Numai ISTORIA este ireversibilă și tocmai Istoria nu este parcursă în întregime: violența istoriei este relativizată de tonul autoironic și de rescrierea povestirilor – nimic nu este definitiv spus în ficțiune.

Proporția ficțiunii în evocare este detectabilă oriunde în grad însemnat creînd iluzia unui mecanism epic mai complicat decât este în realitate. Speculațiile lui Tache de catifea, el însuși autor a două cărți, despre „*Carte*” și despre misterul Autorului nu fac decât să înlocuiască o convenție cu alta: „Și Cartea? Totdeauna m-a îngrozit Cartea asta. De ce să înghită Ioan Cartea și de ce ea să fie amară? Noi suntem Cartea, suntem băgați într-o carte, scrisă de cineva./-O fi! zise popa. Da` dacă e așa ,suntem băgați într-o carte sfântă!”

Fabula textului lui Orhan Pamuk, *Mă numesc Roșu*, destul de apropiată de construcția romanescă a lui Agopian, prin strategiile rețetei, se multiplică prin descentrarea perspectivei totalizante asupra existenței, în practică, adevărul unic cultivă partea care ia locul întregului. Relativizarea noțiunilor conduce la un pluralism deconcertant, ce se cere descris cu ironie, văzută ca unica modalitate de supraviețuire într-o lume a permanentelor incertitudini. Zăpada, cerșetori orbi, personaje naratori care se întorc la nesfârșit și, mai presus, un nesfârșit dialog despre cărți, despre arta eternă, oameni și destine în texte. Motivarea comportamentului ființei umane este susținută, în romanele lui Pamuk de realitatea unui proces continuu de distorsionare a adevărului, fie și numai prin repetiție. Istoria tinde să devină ficțiune, dacă

avem în vedere alterarea faptelor obiective de către subiectivitatea vocii narative. Povestirea, modalitate predilectă de expunere, construiește, în manieră tradițională, o atmosferă cu caracter magic, având rol de seducere a publicului, dar secvențial, discontinuu, pentru a surprinde cât mai cuprinzător esența vieții.

Incipitul romanului este, ca și la Agopian, un joc cu strategiile narative: romanul la persoana întâi, cu un narator personaj creditabil, plasat în retroistorisire, un metaroman care debutează prin sugestia convenției numite narator și a celei numite autenticitate, cultivând confesiunea. Recunoscându-și preocuparea pentru contradicția ce se stabilește între nevoia de veridicitate a unui text și asumarea de la început a pactului ficțional, în cele șase prelegeri din 2009, strânse într-o carte (*Romancierul naiv și sentimental*), în care vorbește despre modele literare, strategii și opțiuni scriitoricești., Orhan Pamuk se și distanțează polemic de forme de abordare a romanescului, pe care le practică demonstrativ, de vreme ce *Mă numesc Roșu* strânge mai multe tipuri de romane. Cea mai vizibilă opoziție o creează cu așa-numitele „romane de gen“ (romane polițiste, de spionaj, de dragoste, thrillere sau științifico-fantastice) cărora le lipsește „centrul“, viziunea profundă asupra vieții, pe care un scriitor încearcă să o construiască și în a cărei căutare cititorul trebuie să se afle. O alta alegere presupune respingerea ideii conform căreia, odată creat, un personaj va orienta scrisul autorului, construindu-și singur povestea (aici el contrapune tehnica sa: înainte de a se apuca propriu-zis de scris un roman, el își cunoaște deja firul narativ și știe pe cât spațiu îi va permite fiecărui personaj să se desfășoare, pentru a crea coerența întregului”). (Oana Purice, 2012).

Întoarcerea în timp, prin atacarea ordinii cronologice, propune modelul romanului de analiză și de investigație, dar cu abordare parodică, introducând pentru atmosfera de epocă necesară romanului istoric - nume și argumente creatoare de atmosferă (*Cadavrul*, care vorbește de pe fundul fântâniei în care a fost aruncat, dă titlul unui capitol.).

Fabulei romanului, plasată pe un fundal istoric reconstituit cu lux de amănunte numai din cauza obligației elementare de a crea verosimilul, îi este adăugată și o materie fantastică, prolixă: invazia vegetației a obiectelor, a cărților putrede a mirosului de mirodenii, a merelor putrede de pe tarabe, a corpului uman în descompunere. Percepția o dă de fiecare dată un personaj-Seküre, Negru, Ester. Cu aceasta senzație de lume în cădere sunt infuzate toate cărțile; peste tot, la un moment al narațiunii, găsești pasaje care sunt dedicate Istanbulului: aur, câini vagabonzi, străzi cu case prăpădite, cartiere obscure. Atmosfera, atât de aproape de Bucureștiul lui Agopian din *Tache de catifea* sau de cel al lui Eugen Barbu din *Princepele*,

surprinde Istanbulul asaltat de fanaticii musulmani care vor să închidă cafenelele și localurile dervișilor, acuzați de abateri de la calea Profetului Mahomed și de la poruncile Coranului, abateri pe care le consideră răspunzătoare pentru toate catastrofele ce au lovit orașul în ultimii ani.

Intr-un interviu, Pamuk își explică alegerea istoriei ca fundal demonstrativ în cărțile sale „Sunt interesat de istorie ca un romantic preocupat de imagini, de povești. Mai este și un aspect politico-cultural, susținut de diverse medii politice din Turcia – seculariștii, occidentalii, turcii republicani –, care văd doar partea negativă a Imperiului Otoman. Am vrut să le arăt cititorilor mei – și turcilor, poate în mod deosebit – că Imperiul Otoman a avut și părți interesante, că-l poți privi și altfel... Borges și, în mod deosebit, Italo Calvino, cu lucrările lui istorice postmoderne, m-au ajutat să privesc și altfel evenimentul istoric. Umberto Eco m-a ajutat în sensul că m-a făcut să înțeleg că putem scrie cărți subiective, că sîntem subiectivi cînd scriem cărți cu fundal istoric: o carte despre secolul al XVI-lea nu narează cu fidelitate ce s-a întîmplat în acel secol. Istoria nu e ca un film făcut la Hollywood, iar cărțile de ficțiune nu pot reda în detaliu, cu acuratețe, istoria factuală. Cărțile de ficțiune nu-și propun să elucideze evenimente istorice”. (Ovidiu Șimonca, 2008).

Pentru a evita monotonia, naratorul plasează numeroase capcane în fața cititorului naif, gomînd posibilitatea de identificare a asasinului, lăsînd impresia că toți - narator personaje, cititor - cunosc jocul dinainte, textul urmărind reacțiile personajelor în fața evenimentelor care urmează să se consume; fiecare narator (voci - un cadavru, o monedă, picturi reprezentînd copaci, moartea, diavolul, își asumă textul, în titluri de capitole - Eu câinele, Eu sunt un copac, Eu banul, Mă numesc Moartea), cu povestea lui și cu sumedenie de reflecții care dau perspectiva asupra evenimentelor. Stilul relatărilor imită, probabil, stilul narațiunii orientale, adesea cu arborescențe și cu elemente de povestire în ramă, cu pilde și referințe bogate: capitolul 47, Eu Diavolul, alunecă de la considerații asupra Coranului, la istoria neamului lui Adam, spre lista păcatelor și nevoinței oamenilor, într-un text construit în cascadă, pe care Julia Kristeva îl numește „discurs carnavalesc”: „subversiune permanentă a lucrului spus, distrugere permanentă a semnului [...] care vizează să distrugă univocitatea sensului și să-i substituie dublul”. Ea adaugă ca efecte „fantezia verbală” și „la fatraserie” ale căror formule înglobează „jargonul ininteligibil”, „enumerarea – tendință de a reconstitui o serie printr-o simplă juxtapunere”, „repetitia”, „juxtapunerea de cuvinte autonome fără legătură de cauzalitate”. (Julia Kristeva, 1979).

Personajele, care îndeplinesc și rolul de naratori(Mă numesc Negru, Mi se spune Fluture, etc.), oferă o perspectivă poliscopică necesară reconstituirii evenimentelor ce-l vor fixa pe narator definitiv în lumea fictivă, sugerată obsesiv: *un meddah, povestaș local*, însuflețește imagini pictate precum calul, moartea, diavolul, femeia sau banul, atribuindu-le viață narativă.

Crime se făptuiesc, altele se plănuiesc, toți supunându-se rigorilor unui destin implacabil, ilustrat cu povestiri. După un procedeu cunoscut, personajele joacă în fața propriilor ochi rolurile cu care au fost investite; fiecare devine pentru sine și pentru ceilalți un personaj. E ucis Delicat Efendi, unul din cei patru specialiști din atelierul condus de Maestrul Osman, care lucrau la un volum comandat de Padișah. Cadavrul, care vorbește de pe fundul fântâniei în care a fost aruncat, deschide și leagă mozaicul de povestiri. Cartea, despre influența pictorilor venețieni, risca să devină o blasfemie, iar cel ucis, Delicat intenționa să dezvăluie lumii sacrilegiul care se săvârșea în taină. Unul dintre cei trei tovarăși miniaturişti îl omoară, pentru a nu pune în pericol breasla miniaturiştilor și a nu atrage furia asupra atelierului de pictură. Ei apar cu porecele de Fluture, Măslină și Barză, în ipostaze de povestitori alături de Ucigașul care vorbește și el la adăpostul anonimului. Romanul propune și povestea de dragoste dintre Negru și Şeküre, întors în oraș după o absență îndelungată și decis s-o ia de nevastă pe Şeküre, verișoara lui, poveste cu mii de complicații și arabescuri narrative, intersectând istoria artiștilor otomani, care sunt puși să aleagă între tradiționalismul picturii acelor meleaguri și pictura modernă a maeștrilor din Occident.

Comentariul și autocomentariul procedeele literare construiesc texte autoreflexive, metaficțiuni, aflându-ne astfel în fața unui metaroman fantast și intelectual complicat. Prozatorul a introdus aici o perspectivă în plus (Autor misterios) care e aceea a *ficțiunii scriitorului*. Proportia ficțiunii în evocare este detectabilă oriunde în grad însemnat creînd iluzia unui mecanism epic mai complicat decât este în realitate. este introdus într-o lume fantastică, a metaficțiunii, în care dominantă prozei devine lirismul și povestirea reiterativă generată doar de o simplă percepție auditivă. Lumea construită este o lume plină de culori, care la Pamuk au un rol special, de vreme ce *Mă numesc Roșu* e și o carte fantastică despre miniaturişti lumii orientale, acei graficieni ai Evului Mediu otoman-arab-persan, un roman cu o obsesivă aplecare către culoare(roșu este culoarea Padișahului, este sângele, este cerneala roșie folosită de miniaturişti), este plasat în Istanbul, într-o iarnă de sfârșit de secol XVI, cu o deschidere în schema romanului polițist cu enigmă, sau de mistere pe fundal istoric.

Universul miniaturiştilor, maeştri ai decorării manuscriselor, dă naştere atmosferei şi strategiei de povestire în palimpsest, căci miniaturile, lait-motiv al cărţii, însoţesc o poveste pe care o ilustrează. Conservatoarea artă a miniaturiştilor risca să fie coruptă de influenţele dăunătoare ale *ghiaurilor frânci*, cu tehnica perspectivei şi cu individualizarea stilului care nu puteau fi văzute cu ochi buni de gardienii purităţii. „Miniaturile urmau îndeaproape sursele literare care le alimentau, asemănându-se cu ilustraţia de carte de astăzi. Pictorii nu aspirau să reprezinte oamenii sau alte fiinţe în mod realist. Dispreţuiau mimesis-ul precum Platon, deoarece potrivit sufismului, fiinţele de pe această lume nu erau eterne şi nu meritau să fie adorate. Artiştii otomani aspirau spre o realitate infinită şi transcendentă, echivalentă cu Allah (conform punctului de vedere panteist al Sufismului) prin intermediul picturilor lor, deci stilizau şi abstractizau toate reprezentările. (Mihai Plămădeală, 2010).

Miniatura musulmană înfăţişează lumea aşa cum o vede Dumnezeu, şi nu aşa cum este percepută de ochiul omenesc, astfel că din ea lipsesc perspectiva, umbrele, realismul care sunt apanajul picturii europene. Trimiterea ironică deconstruieşte logica reprezentării: un câine nu este înfăţişat de aceeaşi mărime ca Padişahul, pentru că ar fi blasfemie curată.

Această trimitere permanentă la imaginea transformată în text şi la textul care devine imagine, poate întâlni ideea de ekphrasis prin care orice descriere trăieşte ca o *punere în abis* a realităţii în care pictorul-narator devine prin creaţie succesori al lui Dumnezeu.

Atmosfera construită de Pamuk se hibridizează prin *dubla referinţă* care permite ca „Descrierea oraşului să se integreze în aceste romane într-o manieră foarte interesantă, căci *ekphrasis* introduce un spaţiu citadin generat de *phantasia*, creat prin dubla referinţă pe care o impune descrierea nu direct a unui spaţiu real, ci a unui spaţiu pictural. Spaţiul romanului ekphrastic se legitimează astfel prin frecvenţele referiri la istorie, istoria artei, arhitecturii sau urbanismului, prezentate într-un cadru ficţional atractiv. Toate aceste elemente arată în acelaşi timp de ce tema descrierii oraşului se leagă atât de bine de toposul ekphrastic: există o continuitate între descrierea frescelor, tablourilor, sculpturilor şi descrierea palatelor, străzilor şi oraşelor”. (Alexandra Vrânceanu, 2007).

Un model pentru funcţionarea ekphrasis-ului îl oferă opera narativă a lui Umberto Eco, în care numeroase descrieri capătă funcţie diegetică, acoperind efectul de real, sensul alegoric, strategiile de scriitură, ca în cazul romanului *Numele trandafirului* reflectarea mănăstirii din Melk, sau în *Misterioasa flacără* a reginei Loana ideea de roman ilustrat care dublează textul cu imaginea, determinând progresia povestirii. (Jacqueline Testanière, 2011).

Într-un fragment ca *Esquisse d'un nouveau chat*, Umberto Eco, „face aluzie în principal la Alain Robbe-Grillet, dar ia drept model și alți maeștri ai noului roman”, după propria trimitere a autorului. Scriitura construită în dialog cu trecerile din referentul ficțional al romanului lui Grillet, *În labirint*, în imaginea deconstruită a tabloului din camera de hotel, aluzie explicită la cele două texte în dialog: „Vă întrebați dacă acest lucru nu vi s-a mai întâmplat deja și dacă n-ați văzut o scenă asemănătoare în tabloul cel mare care împodobește peretele în fața mesei. Dar tabloul arată o cârciumă aglomerată cu un copil în colț; în centru se află o masă cu o bucată de carne pe ea și lângă masă se observă figura unui soldat care stă în picioare... În colțul opus se observă o pisică gata să sară. Dacă priviți tabloul mai de aproape, veți vedea limpede în pupila pisicii imaginea unei camere aproape goale...” Practică literară a „rescrierii” postmoderne sau „literatură de grad secund” după formula deja clasicizată a lui Genette, „falsele eseuri” ale lui Umberto Eco, din antologia **Jurnal sumar**, presupun un text inițial care se deschide într-un text nou, depășindu-se de conceptul de „lectură” prin jocurile aluzive ale textului secund, sprijinite de intertextualitate, palimpsest (suprapunere de texte) și metaficțiune. ,(Umberto Eco, 1992).

Textul final al romanului *Mă numesc Roșu* ar fi rezultatul unei memorii absolute care lucrează în conexiuni și cu o imaginație totală. Ultima pagină a cărții încheie în viteză narativă toate destinele personajelor care au defilat în paginile cărții și reia strategiile autenticității confesiunii, dublate de o altă tehnică, cea a stabilirii unei identități bazate pe nume, între unul dintre personaje și Pamuk însuși, poate Orhan, fiul cel mic al lui Şeküre, care istorisește povestea, punând la un loc mărturiile auzite de la toate personajele în timpul vieții sale. Este cartea lui Orhan Pamuk o rescriere a Istoriei, printr-un dialog al cărților, încercând să scape cititorul de finalul prea banal, prea așezat al romanului lui Walter Scott ? Este o carte despre deconstrucția identității, despre care se vorbește și se scrie în această început de secol ? Este „O poveste frumoasă, iar noi să o credem” despre o epocă tratată nostalgic. Ficțiunea se poate rescrie și demonstrația lui Agopian a demonstrat-o: nicio întâmplare din traseul existențial al eroului său nu este prezentată într-o singură variantă. Nicio perspectivă a naratorilor lui Pamuk nu este unificatoare.

Acest tip de scriitură, într-un dialog afișat cu strategiile narrative, pune în discuție elemente tematice recurente ale discursului critic: raportul canonului literar cu literatura de consum, în sensul demonstrativ al postmodernismului, dialogul între strategiile formei

biografice, care presupun autenticitatea scriiturii și afirmarea ficțiunii ca lume concurentă a realului, cu estomparea frontierelor prevăzută în pactul ficțional. În egală măsură strategiile intertextualității (citatul, aluzia, pastisarea, parodiarea etc.) generează o ‚bibliotecă’ a textului care acoperă narațiunea propriu-zisă, tinzând să devină autonomă. Este greu de spus ce este mai pregnant ca efect de lectură: lucrul povestit (fabula) sau lumea cărților la care trimite ca lectură prealabilă solicitând permanent cooperarea lectorului, provocat să-și asume responsabilitatea de a ordona universul pe care textul romanului îl pulverizează.

Referințe

- Agopian, Ștefan, *Tache de Catifea*, Cartea Românească, București, 1981
- Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității*, trad. T. Pătrulescu și R. Țurcanu, Univers, București, 1995, cap. „Procedee postmoderniste și semnificația lor”.
- Eco, Umberto , *Șase plimbări prin pădurea narativă*, Constanța, Pontica, 1997.
- Eco, Umberto - *Jurnal sumar* (Diario minimo, Milano, 1992), Humanitas, București, 2004
- Hamburger, Kathe, *Logique des genres littéraires* (trad. franceză după ed. germ. 1968), Seuil, Paris, 1986
- Kristeva, Julia, *Le Texte du roman. Approche semiologique d'une structure discursive-transformationnelle*, Mouton Publishers, The Hague - Paris, 1979, cap. „La topologie carnavalesque”.
- Pamuk, Orhan, *Mă numesc Roșu*, Curtea Veche, București, 2006
- Plămădeală, Mihai, *Miniaturile-lui-Orhan-Pamuk*, în *Observator cultural* 538/2010, disponibil la adresa http://www.observatorcultural.ro/ARTE-VIZUALE.-Miniaturile-lui-Orhan-Pamuk*articleID_24168-articles_details.html
- Purice, Oana, *Un volum naiv si sentimental*, în *Observator cultural* 694/2012, disponibil la adresa http://www.observatorcultural.ro/*articleID_26991-printPage_1-setWindowName_shEAPopUpWnd-articles_details.html
- Ungureanu, Delia, *Orhan-Pamuk-sau-a-trai-pentru a povesti*, în *Observator cultural* 161/2008 disponibil la adresa http://www.observatorcultural.ro/articleID_19582-articles_details.html
- Șimonca, Ovidiu, *Interviu cu Orhan PAMUK*, în *Observator cultural* 2008/422, disponibil la adresa http://www.observatorcultural.ro/Sint-interesat-de-istorie-ca-un-romantic-preocupat-de-imagini.-Interviu-cu-Orhan-PAMUK*articleID_19664-articles_details.html
- Scholes, Robert, *Modes of Modern Writing*, Arnold, London, 1977,
- Vrânceanu, Alexandra, *Reprezentarea orașului invizibil în romanul ekphrastic*, în „Philologica Jassyensia”, An III, Nr. 1, 2007, p. 263-270