

# Ștefan Agopian, *Fric* – o metaficțiune istoriografică à rebours – exercițiu de (re)structurare discursivă și (de)construcție diegetică

Laurențiu ICHIM\*

**Key-words:** *narratology, literary discourse, historiographical metafiction, literary experiment*

## 1. Preliminarii teoretice

Paradigma culturală a postmodernismului (dacă admitem că termenul ce și-a creat propria lui istorie semantică, precum și un metadiscurs legitimator are suficientă relevanță și în ceea ce privește spațiul românesc) se slujește, pentru a funcționa ca grilă de evaluare/interpretare/amprentare a discursului literar propriu-zis, de o serie de concepte care, se știe, nu doar pun în criză terminologia *tare* a modernismului, ci le înlocuiesc pe măsură ce le golesc de autoritatea funcțională îndelung exersată.

Cum lucrurile au făcut și fac obiectul unor dezbateri a căror miză este încă, în fond, chiar (de)legitimarea postmodernismului, intenția noastră este doar aceea de a selecta acele elemente ale câmpului paradigmatic ce servesc demersului propus aici. Cu alte cuvinte, pe un fundament teoretico-metodologic devenit deja bun comun al specialiștilor, criticilor și exegeților fenomenului și al literaturii care-l însoțește, ne propunem o scurtă demarcare conceptuală pe a cărei operaționalitate/operaționalizare urmează să o demonstrăm.

Potrivit lui Steven Connor,

teoria postmodernă creează viziunea unei heterotopii culturale fără nicio limită, ierarhie sau centru care este, cu toate acestea, permanent încadrată de teoria prin voința căreia a apărut, o teorie care, prin negarea autoritară a autorității, o călăuzește pretutindeni, înglobând-o sau „percluzând-o” (Connor 1999: 30).

Dezmembrarea canonică și dezavuarea ideii înseși de ierarhie, descentrarea și reconfigurarea spațiului cultural prin *aplatizări* ale verticalității ca sens al așezării valorilor și prin supralicitarea contiguității ca principiu al (re)organizării componentelor narativ-ficționale ale prozei literare se corelează, în acest context, cu o mai veche idee promovată atât de poststructuralismul francez, cât și de postmodernismul de dincolo de ocean. Lumea ca *Mare Text*, circularitatea și productivitatea continuă a semnificației, caracterul ei perisabil și tranzitoriu sunt

---

\* Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați, România.

câteva dintre reperle teoretice care însoțesc și sintetizează aspecte ale raportului text-lume în postmodernism. Potrivit aceluiași autor,

legătura dintre text și realitate este recreată în postmodernism nu printr-o eclipsare a textului în favoarea revenirii la real, ci printr-o intensificare a textualității, în așa măsură încât aceasta ajunge să devină o coextindere a realului (Connor 1999: 172).

În mod particular afectat de noua sensibilitate ce redistribuie altfel termenii ecuației epistemologice și propune o nouă ontologie, genul romanesc își restructurează masiv componentele semnificativului și devine, crede Brian McHale, *revizionist în dublu sens*:

În primul rând, el revizuieste conținutul documentelor oficiale, reinterpretându-le, adesea demistificând sau punând în adevărată lumină versiunea ortodoxă despre trecut. În al doilea rând, el revizuieste și transformă cu adevărat convențiile și normele înseși ale ficțiunii istorice (McHale 2009: 145).

În felul acesta, consonând cu *metaficțiunea istoriografică* așa cum o definește, argumentează și exemplifică Linda Hutcheon, romanul istoric poate propune nu atât înnoiri, cât recondiționări procedurale pe care McHale le grupează pe două categorii, în funcție de gradul de (dez)asimilare a faptului istoric în discurs. Altfel spus, romanul istoric „fie face adăugiri la documentele oficiale, pretinzând că reface ceea ce s-a pierdut sau a fost suprimat”, „fie dislocă de tot istoria oficială” (*Ibidem*: 146).

În primul caz, discursul romanesc preia/inventează versiuni apocrife ale istoriei și le așază într-o narațiune construită după *normele ficțiunii istorice „clasice”*. În al doilea caz, se concentrează asupra unor spații albe din punct de vedere informațional, adică asupra unor epoci în privința cărora puținătatea documentelor permite eliberarea imaginației de orice constrângeri ale convenției literare.

Coroborată cu maleabilitatea structurală și cu disponibilitatea ironico-parodică a discursului literar postmodern în genere, procedeele de tip *mise en abyme* permit atât multiplicarea perspectivelor cu putință asupra aceluiași fapt sau eveniment istoric, respectiv relativizarea și lărgirea semnificației pe care în mod tradițional faptele o poartă, cât și activarea dimensiunilor autoreflexive și/sau autoreferențiale prin care scriitura postmodernă se distinge. Altfel spus, procedeul se concentrează într-o „representare adăpostită sau încorporată”, ocupând un nivel narativ inferior celui al lumii „narațiunii diegetice primare”. Mai mult, „această reprezentare seamănă [...] cu ceva la nivelul lumii diegetice primare”, „acest «ceva» căruia îi seamănă trebuie să constituie un aspect proeminent și continuu al lumii primare”, în așa fel încât „reprezentarea încorporată reproduce sau dublează reprezentarea primară ca întreg” (McHale 2009: 196-197).

Efectul ar fi, pe lângă dezgolirea procedeelelor ce țin de convenția narativ-diegetică (de)structurantă, golirea faptelor de substanță și evidențierea mecanismelor de creare a *iluziei de real* sau a mult trâmbițatei *autenticității*.

Interesați cu precădere de text și strategiile de (dez)articulare ficțională, de instrumentele textuale ale producerii *semnificației* (în sensul derridean, văzută ca o continuă glisare a semnificației de la o *urmă* textuală la alta) (Derrida 2009) sau ale *referenței* în literatură (în accepția lui Riffaterre, pentru care textele nu se referă niciodată la realitate, ci la alte sisteme de semne – textele constituite deja) (Riffaterre 1984), scriitorii acordă o importanță maximă actului de a scrie.

Importanță care poate fi privită, pe de altă parte, și ca o reacție tocmai față de emergența crescândă a discursurilor de tip *meta*:

Într-un efort de a stabiliza această amețitoare spirală ascendentă de ficțiuni, metaficțiuni, metametaficțiuni ș.a.m.d. către regresul infinit, diverși scriitori postmoderniști au încercat să introducă în textele lor ceea ce pare să fie realitatea într-adevăr ireductibilă în ceea ce performează ei ca scriitori, și anume actul însuși de a scrie (McHale 2009: 302).

În aceeași ordine de idei, se are în vedere emfazizarea structurii și a materialității cărții, precum și indicarea acesteia ca parte componentă a ficțiunii pe care o poartă, prin „dislocarea spațială a cuvintelor”, prin „introducerea spațiului alb (ce) are efectul de punere în evidență a prezenței și materialității cărții, precum și de fragmentare a realității lumii proiectate”. Procedul în sine (evident în ultimul roman al lui Agopian, *Fric*, dar și în primul, *Însemnări din Sodoma*) participă la dislocarea „convențiilor ficțiunii în proză și a structurii ontologice a romanelor” (*Ibidem*: 278-279).

În fine, instanța și statutul autorului sunt regândite în sensul ambiguității scripturale și ontologice, al (re)(de)funcționalizării sale prin golirea de *autoritatea* altădată indiscutabilă. Potrivit lui Foucault, autorul postmodern poate fi asimilat unei funcții variabile determinate de regulile care gestionează, în fiecare ordine sau conjunctură socială, producerea și circulația discursurilor, ca și de procesul de lectură (Foucault 1979: 144-158).

Ideea este împărtășită și de Roland Barthes, care, după ce a decretat *moartea autorului* ca punct de emergență și finalitate a scriiturii postmoderne, a revenit, după ce a constatat existența unor strategii de scriitură prin care *funcția-autor* își revendică dreptul la o *prezență* textuală fie explicită, fie doar insinuată în discurs. În termenii teoreticianului,

Nu e vorba că Autorul nu poate să „revină” în Text, atâta doar că, atunci când revine, o face în calitate de musafir. Dacă e romancier, este înscris în roman ca unul dintre personajele sale, configurat în covor, nu se mai bucură de privilegii, nu mai este patern, [...] înscrierea sa este ludică. Devine, ca să zicem așa, un autor de hârtie: viața sa nu mai constituie sursa ficțiunilor sale, ci o ficțiune care își aduce contribuția la opera sa [...] cuvântul biografic recâștigă un sens puternic, etimologic, pe măsură ce sinceritatea enunțării [...] devine o falsă problemă: *eul* care scrie textul nu este nici el, la rândul-i, nimic mai mult decât un *eu* de hârtie (McHale 2009: 313).

Dacă toate acestea caracterizează *metaficțiunea istoriografică* și, în egală măsură, credem, romanul postmodern, se cuvine adus în discuție punctul de vedere al Lindei Hutcheon care, în *Poetica postmodernismului*, dedică un capitol distinct problematicii teoretico-procedurale și efectelor de ficționalizare specifice. Pe fondul aceleiași preocupări intense pentru demersul de scriitură în sine, semnalat deja, autoarea prezintă trecutul ca pe o stratificare de tip palimpsest a discursurilor care-l conțin și, conținându-l, îl justifică. Formă esențială de cunoaștere a istoriei trecute și a celei prezente (dacă nu cumva singura), discursul românesc despre trecut se fundamentează pe aceea că

prezentul, la fel ca și trecutul, este întotdeauna deja textualizat, iremediabil pentru noi [...], iar intertextualitatea deschisă a metaficțiunii istoriografice servește

drept una dintre semnalările textuale ale acestei conștientizări postmoderne (Hutcheon 2003: 207).

Pentru a evidenția nu doar translatarea în text a evenimentelor istorice și învestirea acestora cu o semnificație absentă în afara discursului care o elaborează ca justificare/interpretare a trecutului, precum și construirea unor modele de percepție și de interpretare a realității, Linda Hutcheon îl citează pe Hayden White:

Orice narațiune „istorică” – afirmă acesta – configurează evenimentele care îi servesc ca referent primar și transformă aceste „evenimente” în notificări ale modelelor de semnificație pe care orice reprezentare literară a lor nu ar putea să le producă vreodată (*Ibidem*: 231).

În aceeași ordine de idei este invocat și comentat Lyotard, pentru care, afirmă Hutcheon,

„realitatea” la care se referă limbajul metaficțiunii istoriografice este în primul rând realitatea actului discursiv însuși [...], dar și realitatea altor acte discursive ale trecutului (*Ibidem*: 243).

În acest context, autoarei i se pare că fundamentală, pentru lămurirea specificului acestui tip de discurs numit *metaficțiune istoriografică*, este tensiunea existentă între fapte, evenimente și întâmplări, pe de o parte, și versiunea/versiunile lor textualizate, pe de altă parte, ca și cea care apare între diferitele figuri de referență ce rezultă din practica scriiturii pe temă istorică. Cu alte cuvinte, dacă „istoria oferă fapte” – „interpretate, semnificante, discursive, textualizate” – „pornind de la evenimentele brute”, atunci „referentul istoriografiei este [...] faptul sau evenimentul, urma textualizată sau experiența însăși?” (*Ibidem*: 246).

În cazul *metaficțiunii istoriografice*, soluția ar putea să vină, credem, dinspre (re)considerarea/(re)condiționarea – parodică sau nu – a strategiilor de articulare a ficțiunii românești care să eludeze sau să cauționeze, după caz, realitatea istorică așa cum va fi fost ea.

Preeminența ordinii discursului asupra faptelor este ilustrată, ca marcă a *metaficțiunii istoriografice*, și în *Politica postmodernismului*; în termenii autoarei, ficțiunea

subliniază tocmai acest proces de obținere a povestirii din intrigă. Ea nu neagă cătuși de puțin existența trecutului real, ci atrage atenția asupra actului de ordonare (impusă) a aceluși trecut, decodificarea prin reprezentare a strategiilor de construcție a semnificației (Hutcheon 1997: 71).

Reflectând criza *identității ontologice* sau, după alți teoreticieni, o nouă ontologie), *metaficțiunea istoriografică* se revendică de la faptul că

nu există o construcție general valabilă, ci doar versiuni sau interpretări ale trecutului, ale căror surse sunt [...] nu un corp de cunoștințe, ci de alte discursuri, supuse unor presiuni sau prejudecăți ideologice și minate de instabilitățile și ambiguitățile limbajului: semne vide ce-și așteaptă interpretul (Hutcheon 1997: 120).

## 2. *Fric* – poe(ma)tizarea ficțiunii narate

Ultima carte a lui Ștefan Agopian, *Fric*, catalogată drept roman de către marea majoritate a criticii de specialitate, a produs reacții dintre cele mai diverse sau mai

neșteptate. În mod firesc s-a încercat integrarea textului în siajul a ceea ce se stabilise a fi scriitura romanescă agopiană, versiunile cunoscute de textualism adnotat metatextual și adaptat realismului magic specific. Însă *Fric* nu este un text comod. Din niciun punct de vedere.

*Romanul* debutează, simptomatic, printr-un exercițiu de dizolvare contrapunctică a constrângerilor narativității – *Două introduceri, două citate și ultimul capitol* (fals) – compensată prin detalii de (falsă) precizie asupra unui spațiu geografic situat la mijlocul unor dispute teritoriale și politice din anul 1715. Amestecând pasta cu iz cronicăresc și sadovenian cu date istorice greu de verificat, pretinse ca fiind autentice, dar pe care tocmai emfazizarea le face suspecte de a fi exclusiv scripturale, cu citatele – exemplare pentru discursul (meta)istoric deconstructat sistematic – dintr-o (pretinsă) cronică a lui Constantin Diichiti și cu jocurile intertextuale (pretins) savante, Agopian își așază textul sub auspiciile romanului istoric dislocat printr-un arsenal procedural compozit, din care nu lipsesc mărcile poeticității. Sintetizând tehnica de retroproiecție spațio-temporală a prozatorului, Daniel Cristea-Enache crede că Agopian „a căutat și a găsit acest punct de tensiune istorică, de scurtcircuit al realității”, dilatând apoi fantastic durata de până la el, urmând ca, mai apoi, să lărgească *țesătura temporală* pentru a „introduce în ochiurile ei experiențele tubulare ale personajelor” (Cristea-Enache 2011).

Parte a aparatului textual esențial pentru a identifica traseele lectoriale agreate de scriitură, *motto*-ul este atribuit, cu toate semnele citării, lui Ernesto Sabato, dar mențiunea (într-un interviu, 1985) îl situează dincolo de autoritatea intertextuală și implicit arhitextuală, în sensul identificării ipoteticului drept trăsătură esențială a ficționalității insensibile la valoarea de adevăr verificabil al faptelor.

Marcă a realismului magic ce caracterizează întreg romanul sud-american, *motto*-ul intră în dialog cu *Postfața* semnată de Petru Creția și pe care o considerăm parte integrantă a textului. Ca și *Epilogul* ce încheie rotund aventura facerii textului, a *creației* ca act metafictional întemeietor în virtutea unei demiurgii laicizate și transformate în joc deliberat cu structurile artistice.

Sub semnul unei a doua autorități critice spiritual afine, și ea, prozatorului, *Postfața* reprezintă o rescriere creatoare a *romanului*, o ipostaziere de tip *mise en abyme* a structurilor semnificative ale acestuia, precum și un poem cu evidente accente lirice, secvență alternativă la întreaga deconstrucție textuală numită *Fric*.

Criticul identifică și numește, cu resursele stilistice ale poeticității implicite, himericul drept fundament al reprezentării textuale, precum și supratema Erosului în accepție recuperator-mitologică și generos-matrimonială:

În marele univers însuflețit de Eros încapă totul, de la târfe la stele, de la cele mai pământești emanații sau de la răsuflarea mării până la recele albastru, gol de orice iubire, al ochilor lui Fric, care zace mort cu tălpile ciugulite de crab și spălate de valuri. Dar să nu se teamă nimeni, nimfa Orjen o să-l învie, ea fiind un daimon al vieții eterne și, totodată, o făptură întâmplătoare (Agopian 2009: 540).

Cu orientare semantic-ambiguă, personajele sunt vii în aceeași măsură în care orice ficțiune cu garanția literaturității validate estetic poate convinge de adevărul ei intrinsec. Și reușesc să rămână *angelice*, adică inocente, chiar dacă într-un *fel îndepărtat*, întrucât sunt menite *învierii prin Eros*. Aducând laolaltă fața și reversul

textului, ceea ce el este în sine și ceea ce refuză să fie, Petru Creția își apropiază romanul *Fric* sub semnul lirismului manifestat la nivelul enunțării și al mărcilor poeticității care infuzează țesătura textuală:

Dar ea nu trebuie să fie scatologică, ci originară și palingenetică, nu pitorească, ci cosmică. Să se simtă într-un fel, potrivit meșteșugului acestui mare prozator, cum se naște Afrodita din spumele mării, cum din oceane dense și toride se naște Erosul de cristal și de umbră, cum geme pământul de dragoste până în miezul lui, unde rocile fierb, cum, pe cer, între Fecioară și Leu, trec fluxuri de nebună iubire și cum, din atotputernicia morții, cresc fecunde și înmiresmate păduri. Și cum prin oceanul de care se vorbește în carte, se văd mai mult decât cărnuri mistuite de poftă, se văd chiar îngerii căzuți împreunându-se cu muritoare, atunci, și acum, și mereu (*Ibidem*: 540-541).

Situate teoretic la granița devenită aici impalpabilă dintre paratext și romanul propriu-zis, cele *două introduceri* sunt completate de *două citate* din (așa-zisa) cronică a lui Constantin Diichiti, cu funcție de (aparentă) autentificare a informațiilor de ordin istoric, prin documente menționate ca atare și chiar incluse în corpul romanului, ca anexe (Anexa 1 – Harta Moreei, Anexa 2 – Scrisoarea în care apare numele Aaron Juda Hartman), dar și de *ultimul capitol*. Ceea ce are ca efect compactarea spațialității, a temporalității narative și obligă la (re)citirea în *raccourci* a secvențelor textuale, autonome unele în raport cu celelalte, eliberate de o ordine narativă prestabilită – care să le impună o poziție de început, de final sau de mijloc în ansamblul textual.

Pe de altă parte, în această secvență introductivă există două tipuri de discurs în raport contrapunctiv, marcate ca atare, distincte în mod evident. Primul tip de discurs, redactat cu litere italice, se poate identifica drept paratext de grad secund, căci se așază pe un palier cu funcție explicativă evidentă și cu adresabilitate directă spre cititor. Modelul cronicăresc invocat aici asigură scheletul intertextual al secvenței în discuție și susține demersul de fapt al prozatorului, menit să ofere informațiile preliminare necesare înțelegerii faptelor prezentate, dar, totodată, oferă și premisele deconstrucției narațiunii romanului istoric. *O Scurtă introducere pentru a lămuri cititorul asupra Moreei în anul 1715* invocă, formal, autoritatea științifică a cronicii:

Un cronicar, Constantin Diichiti, este trimis de către Ștefan Vodă la Constantinopol pentru a însoți armata turcă și, mai ales, „în scopul de a lămuri Curtea, în numele reprezentantului extraordinar al Domniei în tabăra Vizirului, asupra celor întâmplare...”. Am folosit pentru cartea noastră această cronică publicată în 1913 de către Nicolae Iorga. Ea se cheamă *Cronica expediției turcilor în Moreea, 1715*. Vom cita din ea atunci când va fi nevoie (*Ibidem*: 467).

*O Altă introducere pentru a lămuri cititorul ce a făcut Fric până a deveni eroul acestei cărți* oferă, așa cum promite, informații despre Fric, acela de dinainte de a deveni personaj, adică de dinainte de moartea care îl transferă în cronotopia fabuloasă a Moreei textuale și îi asigură statutul de barthesiană *fînță de hârtie*. Anticipându-și funcțiile narativ-diegetice și potențialitățile simbolice aparte, ochii lui Fric, opaci, blochează accesul tradițional la interioritatea personajului și suspendă raportul sacru-profan ce ordonează spațiul diegetic tradițional:

Mekhitar nu mai spunea nimic, își mâna turma cum putea, nu avea orgoliul și nici neștiința celui prost care crede că el conduce și că lumea poate fi o vreme a ta.

Privea cerul și după un timp, ochii îi lăcrimau, și-i ștergea, cerul era ca și ochii lui Fric, dar credința lui Mekhitar era mai puternică decât albastrul gol al unei zile senine, decât orice gol, chiar dacă el era în ochii celuilalt (Agopian 2009: 469).

Despărțirea lui Melkon Zardarian – primul avatar scriptural al lui Fric – de călugărul armean catolic Mekhitar echivalează cu deplasarea dintr-o ficțiune în alta, dintr-o lume alternativă în alta, la fel de valabilă, întrucât ambele lumi sunt ipostaze ale *Marelui Text al lumii*, iar jocul pe referință reprezintă principala modalitate de dezansamblare a coerenței interne a categoriei de personaj literar.

Citatele – *Descriere a împrejurimilor, precum și a orașului Modon datorată lui Constantin Diichiti*, respectiv „*Acum să aducem la mijloc iarăși prochimenul războiului*” sau cum s-a făcut treaba după ocuparea cetății Corinthos – sunt impecabile din punct de vedere formal, cu toate mărcile unui discurs științific onest, dar rezonanțele cantemirești-caragialiene sunt vizibile. Mai ales în a doua secvență, unde enumerarea haotică, repetitivă până la sașietate, evocă deopotrivă *moftul* caragialian, cu rol de motor textual, de *axis mundi* și de pârghie ontologică a acestuia, cât și apetitul prozatorului pentru forța cinetică a frazei ritmate ce opacizează o eventuală referință și extrapolează funcția poetică a limbajului la nivelul unui mecanism textual autogenerator –

După aceia câți n-au putut apuca robi, au dat jaf prin biserici, prin case, prin magazine, prin prăvălii, de răpia cine ce putea, și fugia: cine potire, cine discoase, cine linguri, cine sfite, cine zvezde, cine epetrafile, cine cruci, cine icoane, cine candile, cine cărți, cine sfeșnice, cine lumânări, cine aur, cine mărgăritari, cine inele, cine brățări, cine oglinzi, cine piepteni, cine arginturi, cine arămuri, cine talere, cine tipsii, cine linguri, cine furculițe, [...] cine cocoși (*Ibidem*: 470-471).

În fine, *Ultimul capitol al cărții, din care cititorul să înțeleagă că totul se va sfârși cu bine* evocă narațiunea de tip epopeic, semnalată ca atare prin epitetul homeric, o amestecă dezinvolt cu romantismul hugolian și, fără a se pierde din vedere, din nou, semnalarea corporalității intertextului. Secvența cea mai amplă a romanului, intitulată *Lucrarea Creației (1715)*, începe prin a oferi date arhitecturale pe care cititorul avizat și avertizat ar trebui să le perceapă cu o doză ridicată de suspiciune.

Consubstanțiale, lumea și textul care o naște implică un dialog cultural numai aparent clarificator. Legătura cu *Cartea Facerii* din Biblie sau cu *Zoharul*, citatele falsificate cu bună știință – „Copiii apoi, plângând, fură urcați în coș, deasupra coșului flutura, ca o zdreanță, o zdreanță umflată cu aer cald, ea se întinse spre cer. Coșul se înalță bălăbănindu-se și, din aer și din coș, peste capetele lor căzură lacrimile celor doi copii pe care vântul și zdreanța cu aer cald îi ducea dincolo de zidurile cetății, spre mare” (Agopian 2009: 472) – măsluiesc nu doar scriitura preexistentă, ci și simbolistica acesteia. Recursul la o astfel de autoritate și încercarea de a oferi deschideri interpretative în cheie mistico-magică merge mână în mână cu alterarea temporalității și a logicii narrative – „atât Fric, cât și Aaron Juda Hartman au căzut de acord că tot ce se va întâmpla în această carte ține de domeniul miraculosului” (*Ibidem*: 473) –, cu posibilitatea ca personajele să circule între niveluri textuale și ontologice diferite și cu ambiguizarea semnificativă a funcției

interpretative a naratorului: „Și-a mișcat brațele rabinice și de pe un deget i s-a desprins un solz de pește care a plutit prin aer, aha!” (*Ibidem*).

Personajele – Aaron Juda Hartman, Fric, Orjen și Marion de L’Orme – cumpără și disecă pești, preocupați de ilustrarea scării ființelor, în timp ce turcii înaintază în Peninsula Balcanică, pe ruinele Imperiului Bizantin, sau pleacă, din timp în timp, spre nicăieri sau *spre cine știe unde*. Deloc neliniștit de consecvența sa neștiință, necredibilitate și subiectivitate, naratorul-martor al faptelor se apropie, fie și tangențial, de statutul eului liric.

Fără vreun motiv plauzibil, Fric se sinucide și abia astfel devine personaj cu drepturi depline în *romanul* lui Ștefan Agopian. Descrierea cadavrului – cu falusul ridicat – ar cere, poate, ca și întreg *romanul*, o reevaluare a strategiilor poetice subsumate *poeticii urâtului*. Căci nu este nimic aici scabros, ci doar un grotesc oximoronic întors spre sinestezic:

Priapic, Fric murise cu falusul ridicat ca un catarg și bălăbănindu-se în vânt. Ea s-a apropiat și l-a privit și a știut că e mort, pe degetele lui de la picioare se prinseseră melci multicolori, iar mațele pe care le spăla apa erau ciugulite de peștișori-sabie.

— Iată un bărbat mort, dar mai falnic decât alții în situația asta!

Buzele îi erau vinete și limba îi atârna umflată și roșie peste ele, muște mici și agere o împungeau lacome, își sugeau hrana.

— Pute, și bărbăția lui se bălăbâne în vânt, ea este vie încă și pofitoare de trup subțire și tânăr (*Ibidem*: 475-476).

Lângă leșul lui Fric vin fetița Orjen, înfățișată în timpul unui act fiziologic încărcat de senzualitate, și copilul Demétrios, păzitor al caprelor care „behăie și se bes la ivirea mării” (*Ibidem*: 476), iar mai apoi capătă anvergură cosmică și amintesc, prin ricoșeu și subminare a modelului mitic, de Amaltea și vocația ei maternă. Și tot acum, erotizarea macrocosmosului echivalează cu o feminizare a acestuia regășibilă ca picturalitate de coloratură suprarealistă – „Soarele e deasupra capetelor lor, stă acolo căscat ca vulva unei meduze, se face într-o vreme albastru. Corăbii se arată în zare” (*Ibidem*: 477). Orjen, reper feminin fundamental al acestei lumi stranii, metapoe(ma)tice, îi va coase mațele lui Fric, la locul lor, în pânțele, în vreme ce timpul narat – sau narant, căci s-au suprapus – *roade* din cadavru.

De fapt, lumea aceasta stranie se va constitui, treptat, prin convocarea tuturor personajelor, succesiv ori simultan, în jurul falusului lui Fric. Filtrată prin ochii săi cu albul îndreptat spre cer, din care se hrănesc muștele, și care și-au anulat de mult virtuțile speculare de tipul *oglinzii purtate de-a lungul drumului*, lumea aceasta cochetează cu miraculosul, cu miticul, cu ezotericul chiar, cu picturalul, fără a se hotărî în privința vreuneia dintre aceste ipostaze.

În termenii Simonei Sora, falusul lui Fric – acela care, enorm și monstruos, „deșteaptă după două zile de la moartea posesorului o viermuială erotică în sublumea pe care o umbrește” (Sora 2003) – s-ar cuveni corelat cu *Iod*, a zecea literă din alfabetul ebraic, cea mai importantă, simbol falic, dar și al creației, toiag al lui Moise sub semnul căruia „se naște și moare o lume de litere și cerneală” (*Ibidem*).

Personajele care se ivesc în paginile cărții, pe coordonatele narațiunii rizomatice și oricând susceptibile să abdice de la prerogativele sale, populează, extrem de vii, rescrieri mitologice parodice. Fric și Orjen par a reedita întâlnirea de la țarmul mării dintre Ulise și Nausicaa, sau o temporalitate diegetică, crepusculară, agonică, amintind

cumva de *Craii* lui Mateiu Caragiale sau de barbiana lume balcanică ce, situată „la mijloc de Rău și Bun”, a pierdut conexiunea cu misterul epifanic.

Se regăsesc, aici, imperiala Maria Dragases, fiică a împăraților bizantini, cu descendență blocată pe linie masculină, căci Maria este văduvă, iar fiul ei, Constantin, e bolnav de pojar. Lumea aceasta balcanică îi mai conține, printre târfe și intriganți, pe Francesco Tron, jinduind la Maria Dragases și spionând-o împreună cu Giacomo Minotto, din palatul administrativ, printr-o lunetă. Sugestivă în ea însăși, luneta traduce procedeul de oglindire a personajelor, unele în privirea celorlalți, ceea ce poate duce la multiplicarea referentului textual. În afară de privit și de bârfă, personajele preacurvesc mai mereu, ca semn crepuscular al unei lumi vechi care, deși pare în plin proces de disoluție, prin erosul ce încetinește ori chiar suspendă cronologia, de fapt stagnează.

Sunt, aceste personaje, „întrupate într-o eternitate atemporală, de o concretețe ușor accesibilă acestui prozator: virilitatea lui Fric, feminitatea lui Orjen, spiritualitatea călugărului Mekhitar” (Buciu 2004). Viețuiesc, adică, într-o „atemporalitate sacralizantă, în care istoria și utopia se îngemănează pentru a contura o atmosferă epică marcată de un colorit fastuos și ambiguu”. Vor „ceea ce este esențial în cadrul textului, configurarea unei ambianțe, a unei culori afective, a unei atmosfere de taină, vis și miraj erotic” (Boldea 2004).

Într-adevăr, personajele se contaminatează de aceeași lene și lentoare a narațiunii ce impregnează ritmurile vitale ale bărbaților care discută despre *boala francească* și efectele ei devastatoare pentru creier, despre politică, dar într-un mod voit ambiguu, care doar să evoce lumea (imaginată ca fiind) în plină decadentă a Bizanțului, sau ale Mariei Dragases care, știindu-se privită de celelalte personaje, de narator, autor și de cititori, își expune cu ostentație dezarmantă goliciunea.

Însă lumea este în interiorul Mariei Dragases și pentru că lumea există în măsura în care un personaj o visează, iar Orjen, fecioara posedată de viziunea falusului măreț al lui Fric, o strigă pe Maria Dragases, autentificându-i statusul scriptural-ontologic:

...ea cască și-și strânge picioarele, se întoarce cu curul la noi. Fundul ei este aidoma unui burduf pe care apeși însetat, șade cu o mână-ntr-o pulpe, unghiile ei se înfig în carnea prea albă, icnește și dinții i se văd sub răsuflarea greoaie, își mângâie țâțele cu stânga făcută căuș; lumea pare aidoma țâțelor ei dormitând și lângă ele se joacă copii, degetele lor grăsuțe se întind spre sfârcuri, sfârcurile se lungesc de o palmă, par să amușine lumea, cearșaful, ele sunt tuburi prin care se scurge-n afară, se face cum e: o grădină și o casă, și la poalele lumii un bărbat mort simțind toate acestea și vocea fetei Orjen:

— Maria Dragases! (Agopian 2009: 486).

Are dreptate Gabriela Gavril atunci când asociază lentoarea, dar și frenezia erotică ce animă toate personajele cu „dezmățul lui Boccaccio, lăncezeala mediteraneană din romanele lui Lawrence Durrell, dar și [cu] perversiunea senină a povestirilor orientale” (Gavril 2004). Căci, degradată sau nu, *bacchanalia* antică reprezintă un *modus vivendi* generalizat și principiul care leagă microcosmosul de macrocosm (Lombardo 2004: 174).

Și tot erotismul dezlănțuit, spuneam, acționează ca o frână a progresiei narrative, prilejuind ample secvențe descriptive a căror picturalitate este autonomă în

raport cu slaba tranziție de la o secvență de text sau de la un episod la altul. În felul acesta, eroticul participă la schimbarea de funcție a categoriilor narațiunii literare, la amintita spațializare a timpului și la dilatarea spațiului unor zone tipografic albe, la atenuarea trăsăturilor distinctive ale personajelor și a rostului individualizator al numelor proprii, menite mai curând să concure, prin sonorități aparte, la conturarea unei atmosfere grele de senzualitate și de poftă, balcanică pe cât de ambiguu-erotizantă sunt barbienele *Ritmuri pentru nunțile necesare ori Răsturnica*.

Mai mult decât atât, autocitarea laitmotică a textului – „Duminica se scurge așa pe sub tălpile lor, țesută din ore și poftă” –, precum și reluările, prin succesive insolități, ale secvențelor în care Maria Dragases se mângâie sau se acuplează, docilă, înlocuiește, parțial, sintaxa orizontală a textului narativ cu o sintaxă ciclică, intensivă, mai apropiată de discursul poetic. Totodată, semnalăm fragmentele în care, văzută prin lentilele lunetei și prin ochii altor personaje, în construcția textuală a Mariei Dragases se activează funcția poetică, prin acea proiectare a principiului selecției de pe o axă paradigmatică pe axa sintagmatică, despre care vorbește Roman Jakobson. Cu alte cuvinte, fragmentele descriptive, rod al privirii pofticioase, rezonează unele în altele, *rimează* (păstrând proporțiile) tematic și stilistic. Iată câteva exemple de text: mai întâi bariera ontologică e suspendată, iar senzualitatea excesivă a Mariei, asociată poftei gastronomice, îi reunește pe privitori:

Maria Dragases nu doarme, stă goală și albă și prin luneta întinsă spre ea îl privește pe cel care privește, pe noi, se scarpină între țâțe, se întoarce cu fundul la noi, spune:

— Adu-mi niște fructe, Euphemia, și pregătește-mi baia!

Tăcută și neagră ca o lăcustă, servitoarea aduce un talger cu struguri, smochinele sunt și ele acolo; ea se scoală în fund își pune tava între picioare și înfulecă o smochină zemoasă, de pe bărbie zeama-i curge pe țâțe (Agopian 2009: 495).

Apoi Giacomo Minotto și Apostolo Zeno spionează acuplările Mariei cu doctorul Lichinie:

— Mănâncă acum! spune Apostolo Zeno.

— Ce ? întreabă cel ce ascultă. Aha! spune și începe a șaptea sticlă de vin.

— Și este goală și zeama îi curge roșie de pe bărbie pe pântec.

Prevedorul Minotto bea în continuare, apoi vrea să afle ce se mai întâmplă dincolo de lentile:

— A mai mâncat o smochină!

— Și?

— Acum se linge cu limba pe buze și stă cu picioarele desfăcute, tava e între ele (Agopian 2009: 496).

Și

— Și acum? întreabă-ntr-o doară prevedorul Minotto, mai soarbe din vin, sughiță și tace.

— Acum e călare pe ea cu nădragii în vine.

— Și strugurii? întreabă Minotto.

— Ei sunt acum sub curul ei, văd zeama cum curge din teasc.

— Aha, spune Minotto, începe să se gândească la a opta sticlă de vin, la a noua (*Ibidem*: 498).

Și cum privirea prin lunetă dematerializează personajul, fiecare privitor își imaginează, în spatele vorbelor sărace în sugestii, o (relativ) altă Marie. În fine, încă o ipostază:

— Desfă-ți picioarele, porunci Lichinie întinzând un deget în aer, și ea supusă își desfăcu cracii (*Ibidem*: 511).

Iată și perspectiva feminină, dublată de comentariul naratorial greu de patimă abia reținută:

Lichinie este un porc, desfăcându-i doamnei picioarele, bombăne Euphemia, el nu vede acolo nimic, dulcele miez, pofta cu seve, darnicul loc al femeii ce stă și așteaptă (*Ibidem*: 513).

De fapt sunt, aici, mai multe versiuni textuale ale acuplării, toate simulacre ratate ale mării acuplări simbolice, virtuale, dintre Orjen și Fric. Marion, prostituata sacră, se împreunează cu Tron sub semnul derizoriului ce alungă pentru totdeauna conotațiile mitic-ritualice ale unui act sexual sacru, Orjen traversează un degradat traseu inițiativ ce presupune un viol ritualic, până și muștele se acuplează pe falusul – semn simbolic degradat al epifaniei sacralului și al osiei lumii – lui Tron adormit:

Plictisite, se rotesc spre tavan, se așază acolo, un muscoi încalecă una: ea se zbate nebună, era o muscă virgină, dar acum e înfiptă-n muscoi, se-ncontrează: tavanul este un cer nesperat în care-și proptește lăbuțele, muscoiul o-mpinge în cer, femele borțose și rele de gură le dau târcoale: Tron doarme cu puța sculată! (*Ibidem*: 521).

Aura mitică a spațiului Moreei dispare, în acest fel, parodic, sub excesul erotic și sub ipostazele lui lingvistice, ca și sub suita de deformări cvasionirice, rod al privirilor masculine ce de-realizează obiectul.

*Romanul* cuprinde și o *Addenda* în care, explicit, dialogul intertextual și cultural se poartă cu utopia lui Daniel Defoe. Este expusă tehnica de lucru – plagiatul cu voie de la autor și colaborarea cu traducătorul lui *Robinson Crusoe* în limba română, aici, Petru Comarnescu. Asumându-și practica *playgiatului*, dar subliniind, cu onestitate suspectă, împrumuturile, *auctor in fabula* se hotărăște să pună semnul echivalenței între lumea ca alternativă la realitate a insulei izolate de civilizație și, pe de o parte, Moreea ca *ou-topos* desacralizat, *căzut* în istorie, iar pe de altă parte, versiunea agopiană a unei scrieri clasice a genului.

Dimensiunea metatextuală, parodică, include o negociere și un troc între autori – Defoe și autorul scriptural al lui Agopian – și personaj – Orjen, în rolul naufragiatului narator și, măcar parțial, factor activ în producerea textului cu aspect memorialistic:

Desigur, așa cum am spus, eram în pielea goală. Numai că domnul Defoe l-a convins pe cel care se ocupă de mine, după lungi discuții și sticle golite, să scrie *mi-am umplut buzunarele cu pesmeți* (Agopian 2009: 525).

În acest pseudo-jurnal, Orjen rescrie – pe un alt palier textual și cu alte mijloace (pretins) similare aceloră utilizate în romanul său de către Defoe – povestea ei din romanul *Fric*. Explicitează și deznodământul prezentat ca atare la începutul

cărții și, în acest fel, (in)discret parodiat, celebrul pistol ce ar fi putut să apară în prima scenă a unui roman realist, pentru a se trage cu el într-o scenă ulterioară, este înlocuit cu imaginea coșului agățat de un balon în care Aaron așază cei doi copii pentru a-i salva de turcii ce cucereau Constantinopolul. (Scena apare în secvența declarată de autor, la începutul romanului, final al cărții.)

În vise și sub pana lui Orjen, toate personajele din roman reapar, se regroupează pe coordonatele unei utopii de gradul al doilea ale cărei resorturi discursive sunt explicate de Aaron:

Lumea, spuse Aaron, este așa cum spui tu! Noi însă construim o lume de gânduri și cărți. În lumea noastră ești și tu, Orjen, și gaura ta micuță și roșie ca o conopidă scobită dintre picioarele Maninei Manin (*Ibidem*: 530).

În vorbele evreului, cu o adâncă știință a funcționării mecanismului semnificativ unui text, romanul *Fric* se reflectă într-o nouă structură de tip *mise en abyme*, orientată către dimensiunea semantică a scriiturii:

— Știu că ai dreptate, dar tu ești un leș descoperit de o fetiță nebună, care vrea să te aducă înapoi la viață. Știu că viața e veșnică și că moartea e o dovadă a veșniciei ei. Vii sau morți, e totuna. Dar eu sunt un preot al celor vii. Orjen este cea care se ocupă de morți (*Ibidem*: 531).

Reiterarea (de)(re)contextualizată a acțiunilor lui Robinson Crusoe – în noul registru textual tovarășul de viață al naufragiatei este motanul Victor (*Pierre Menard* al lui Borges ori Michel Tournier cu *Vineri sau limburile Pacificului* sunt de amintit aici) – servește drept schelet textual pe componentele cărui se inserează, printr-o *visare cu sertare*, bucăți metatextuale care (de)reglează mecanismul narativ al confesiunii și pe care, în parte, le-am semnalat deja.

În fine, un discutabil și inutil capitol V figurează doar cu titlul care dă peste cap, încă o dată, temporalitatea narativă – jurnalul lui Orjen, din care s-au excerptat fragmente, urmează să fie scris, iar furtuna care se dezlănțuie la finalul confesiunii încă nu s-a declanșat:

Sergiu Stelian, pe atunci, redactor-șef al revistei armenesti *Nor Ghiank*, m-a lămurit asupra călugărilor mekhitarieni. Mircea Ciobanu mi-a dăruit cronica lui Constantin Diichiti. Fric, numele personajului principal, l-am împrumutat de la un poet clasic armean care a trăit între anii 1230-1315. Orjen este numele uneia dintre mătușile mele armenice care m-au crescut. Trăiește și astăzi și are nouăzeci și șase de ani. În 1988, fiind în vizită la Timișoara, o prietenă, Adriana Babeți, mi-a dăruit o scrisoare în care apare numele Aaron Juda Hartman, rabin de rit spaniol (Agopian 2009: 539).

Cu alte cuvinte, o lume cu vitalitatea în conservare, dar care țâșnește, impetuoasă, în acuplări dirijate de panerotismul micro- și macrocosmic, lume poetică și stranie în frumusețea ei decadentă, meta- și intertextuală în substanța ei senzual-deșănțată și nu mai puțin parodică, în imponderabilitatea cărții, viețuiește la adăpostul falusului cu virtuți priapice al lui Fric.

## Bibliografie

Agopian 2009: Ștefan Agopian, *Opere II*, Iași, Editura Polirom.

- Barthes 1977: Roland Barthes, *From the work to text*, în *Image-Music-Text*, New York, Hill and Wang.
- Boldea 2004: Iulian Boldea, *Fascinația epică a erosului*, în „Vatra”, nr. 1-2.
- Buciu 2004: Marian Liviu Buciu, *Proza lui Ștefan Agopian*, în „Convorbiri literare”, nr. 7 (103), iulie 2004, disponibil la adresa: <http://convorbiri-literare.dntis.ro/BUCIUiu14.html>, consultat la data de 12.04.2012.
- Connor 1999: Steven Connor, *Cultura postmodernă*, București, Editura Meridiane.
- Cristea-Enache 2011: Daniel Cristea-Enache, *Ștefan Agopian. Cartea și volumul*, în *Sertarul scriitorului român*, disponibil la adresa: <http://www.cristea-enache.ro/17-04-2011-stefan-agopian-cartea-si-volumul>, accesat la data de 17.08.2013.
- Derrida 2009: Jacques Derrida, *Despre gramatologie*, traducere, comentarii și note de Bogdan Ghiu, Cluj-Napoca, Editura Tact.
- Foucault 1979: Michel Foucault, *What is an author?*, în *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, editat de Josue Harari, Ithaca, Cornell University Press.
- Gavril 2004: Gabriela Gavril, *Din somnul grecilor răsare Fric...*, în „Timpul”, an V, nr. 65, mai 2004.
- Hutcheon 1997: Linda Hutcheon, *Politica postmodernismului*, traducere de Mircea Deac, București, Editura Univers.
- Hutcheon 2003: Linda Hutcheon, *Poetica postmodernismului*, traducere de Dan H. Popescu, București, Editura Univers.
- Lombardo 2004: Maria Luisa Lombardo, *Erotica magna. O istorie a literaturii române dincolo de tabuurile ei*, Timișoara, Editura Universității de Vest.
- McHale 2009: Brian McHale, *Ficțiunea postmodernă*, traducere de Dan H. Popescu, Iași, Editura Polirom.
- Riffaterre 1984: Michel Riffaterre, *Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretive Discourse*, în „Critical Inquiry”, 1/1984.
- Sora: 2003: Simona Sora, *Despre inconvenientul de a (nu) scrie*, în „Dilema”, mai 2003.

### **A Historiographic Metafiction à rebours: Ștefan Agopian’ *Fric* as an Exercise of Discursive Restructuring and Diegetic Deconstruction**

By the very nature of his writing, Ștefan Agopian is an author who is reluctant and difficult to be strictly associated with any literary doctrine and who appears to recant of all his former conceptions and even himself in his novel *Fric*. After a narrative course of writing, recording the stages of a literary discourse in relationship with the (anti)norms and (anti)narrative concepts as in *The Day of Wrath*, *The Book of Happenings*, *Velvet Tache*, *Tobit* and *Sarah*, *Fric* is the terminus of a postmodern freely polemic experiment under the name of Ștefan Agopian. The book marks the boundary where the contamination of genres and types of discourse restructures both the concepts involved and the related theories, and mostly the relationship of writing with the theory and practice of historiographic metafiction.