

## WHAT IS SEEN FROM THE HOSPITALITY/ HOSTILITY OF THE POSTMODERN TEXT

**Lucia ISPAS, Assistant Professor, PhD, Petroleum-Gas University of Ploiești**

*Abstract: Initially, Radu Petrescu had written a realistic novel, following the model offered by Balzac and G. Călinescu, but he decided to re-write this novel by inserting in the original canvas a postmodern meta-fictional work, in which he debated, throughout his characters, topics concerning a theoretical approach to literature, similarly to the way in which he had done that in his gigantic diary. Consequently, *Ce se vede* (*What One Can See*) becomes a complex organism, in the manner described by Ihab Hassan, which displays its anatomical parts to be further investigated, a new novel that revolves around its nature and its condition. Our paper aims at analysing the particular way in which logos (the literary theory/the poetics of the text) and ethos (the assumed position and the goal of the writer) are ingeniously, still delicately combined with pathos (the meta-, inter- and subtextual pleading), by re-shaping and reconsidering these antique categories of the rhetorical triangle.*

*Keywords: logos, ethos, pathos, postmodernism, hos(ti)pitality*

În anul 1971 apărea, în volumul *Proze*, scurta narațiune *În Efes*, care va sta la baza romanului *Ce se vede*, publicat opt ani mai târziu. În realitate, distanța temporală dintre cele două scrieri aparținând lui Radu Petrescu este mult mai mare. *În Efes* este o producție literară a anilor '50, scrisă în maniera lui Balzac, Călinescu ori Hortensia Papadat Bengescu, a cărei carnație epică se articulează pe scheletul rigid construit în jurul temei moștenirii. Primele 70 de pagini din romanul *Ce se vede* reiau narațiunea-matcă, cu minime modificări privind numele personajelor. Ceea ce se aduce nou prin romanul rezultat este inserarea unui mic tratat de teorie literară, în care autorul precizează sau reia ideile despre scriitură, statutul autorului sau al cititorului în opera literară sau dialectica privirii integratoare, așa cum procedase de nenumărate ori în paginile jurnalelor sale antume, și nu numai. Produsul ce rezultă este un hibrid postmodern (în maniera descrisă de Ihab Hassan), care nu se sfiește să-și expună, printr-o membrană cu permeabilitate selectivă, toate organele interne care au dobândit alte funcții decât cele consacrate, șocante și provocatoare.

Aparent ospitalier prin pseudo-realism, textul lui Radu Petrescu se dovedește ostil pentru cititorul comod, consumator de convenții literare, prin oferta meta-romanului. Saltul de la G. Călinescu la postmodernism poate da senzația de vertij, dar autorul ne obișnuise deja cu integrarea teoriei literaturii în texte puțin primitoare, în speță, jurnalele, devenite astfel mai puțin spații ale autoanalizei și mai mult ale autoreflexivității textuale, laboratoare de creație sau metajurnale. *Ce se vede* propune o structură ușor abracadabrantă prin tehnica reluării și a colajului (care conferă uneori impresia de broșare greșită a cărții). Subiectul principal al romanului rămâne literatura, deși pare a fi lăsat într-un con de umbră de evenimentele care precipită firul narativ. Cartea se oglindește narcisic în propriile ape, reflectând asupra imaginii și statutului său, derutând astfel cititorul de roman realist, dar respectând viziunea autorului:

„Romanul, definit ca un obiect, ca o imagine unică deci, urmează să fie și el, în întregul lui, ca obiect, în prezent și cititorul poate să vadă singur procesul lui de constituire.”[ *Meteorologia lecturii*, p. 181]. Și pentru Radu Petrescu, liderul Școlii de la Târgoviște, ca și pentru ceilalți membri ai grupării literare, considerați a fi părinți ai postmodernismului românesc, „orice creație literară include propria sa teorie literară”<sup>1</sup>, iar „scriitura e în centrul literaturii”.<sup>2</sup>

Autorul romanului se străduiește, prin intermediul pathosului, să convingă cititorul, altfel reticent și retractil, să accepte logosul. Textul este productivitate<sup>3</sup>, naște text, iar proza devine utilitară<sup>4</sup>. Încrederea acordată scriitorului se manifestă târziu, pentru că acesta operează cu presupunerea că cititorul va accepta logosul fără întrebări, ceea ce se întâmplă rar sau aproape niciodată<sup>5</sup>. Uzitând *enthymenul*, autorul își asumă premisa omisă: golul, lipsa, fractura primesc valoarea unui semnificat, sau, uneori, a unui semnificant transcendental rezultând astfel auto-dezvăluirea, completă sau nu a adevărului ca Logos.<sup>6</sup> În *Ce se vede*, scrisul și scriitura sunt chemate să vorbească despre propriile resorturi, despre îmbinările lucrate cu finețe de ceasornicar, care fac ca mecanismul literar să funcționeze. Fals tratat de teorie literară, dar și fals roman realist, scriere livrescă postmodernă avant-la-lettre, în esență, *Ce se vede* este o pledoarie în favoarea acceptării menirii literaturii în primul rând de către ea însăși. Devenit formă de meditație pentru literatură, livrescul este, în același timp, un mod de a fi, iar poetul livresc „nu este acela care șlefuește la infinit temele tratate de alții, ci acela pentru care lumea cărților este profundă și vie ca orice creație.”<sup>7</sup> Metaromanul, dens și ofertant, pune în abis condiția autorului în raport cu opera și cu personajele, dar și participarea cititorului la actul de creație. Dobândirea unei priviri integratoare devine astfel o condiție necesară și suficientă pentru ca atât eroii, cât și autorul însuși să capete mult-râvnita verticalizare (despre care vorbesc atât jurnalele, cât și romanele *O singură vârstă* sau *Matei Iliescu*). În jurul acestor trei nuclee de interes gravitează preocuparea scriitorului de a camufla între paginile primitoare ale unui roman „cuminte” puncte de vedere teoretice originale și îndrăznețe, nu numai pentru timpul în care au fost scrise sau publicate, ci și pentru literatura actuală.

Eroii din romanul lui Radu Petrescu sunt scriși și au intuiția acestui fapt. Din acest punct de vedere, *Matei Iliescu* anticipează într-o mare măsură dezvoltările din *Ce se vede* referitoare la conștiința personajelor ca ființe de hârtie.<sup>8</sup> Existența lor de cerneală este rezultatul direct al mâinii sigure a autorului, o instanță până atunci doar intuită, unanim acceptată, dar niciodată introdusă în ecuația comunicării prin text. Acționând ca un mic Dumnezeu în interiorul propriei creații, scriitorul își forțează personajele să se aplece asupra condiției lor, dar și asupra relației cu creatorul. „Crezi că trăim în altă parte decât aici, între hârtii?”[p. 70, 158 și 168], se întreba Poenăreanu, unul dintre prietenii tânărului Eliade, eroul romanului. Conștiința asumatei condiții de personaj le dă dreptul eroilor, altfel călinescieni,

<sup>1</sup> Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură*, vol. 3, Dacia, Cluj-Napoca, 1994, p. 280.

<sup>2</sup> Jean Ricardou, *Pentru o teorie a textului*, Univers, București, 1980 p. 155.

<sup>3</sup> Julia Kristeva, *Pentru o teorie a textului*, ed. cit., p. 252.

<sup>4</sup> Jean Ricardou, *Pentru o teorie a textului*, ed. cit., p. 128.

<sup>5</sup> John C. Bean, Virginia A. Chappel, Alice M. Gillam, *Reading Rhetorically: Brief Edition*, New York, Pearson Longman, 2004, p. 73.

<sup>6</sup> Jacques Derrida, *Dissemination*, University of Chicago Press, 1981, p. 26.

<sup>7</sup> Eugen Simion, *Întoarcerea autorului*, Cartea Românească, București, 1981, p. 451-452.

<sup>8</sup> Mircea Bentea, *Farmecul discret al autoreflexivității*, Dacia, Cluj-Napoca, 2000, p. 69.

ca, într-un decor ostil, coborât parcă din paginile romanului realist, să chestioneze rostul și menirea autorului și a cititorului. Mai mult, au senzația că pot reclama dreptul la ubicuitate, „putința de a fi în aceeași clipă în locuri atât de îndepărtate”, tradusă în text prin capacitatea de a reproduce fidel un anumit eveniment, fără să fi participat direct la acesta și prin acoperirea unor distanțe temporale foarte mari (din 1907 în 1977). Ca o consecință firească, există multiple reluări ale acelorași scene, din mai multe unghiuri, ceea ce se poate traduce la nivelul tehnicii narative prin colaj, viziune palimpsestică, tehnica păpușilor Matrioșca și aceea a oglinzilor. Reluarea la nesfârșit găsește în text și o explicație mai profundă, aflată în strânsă legătură cu posibilitatea operei de a construi o lume și cu funcția ordonatoare a scrisului, acea revelare a Tatălui prin Fiu:

Însă, dacă există într-adevăr o carte a vieții, atunci câteva, destule foi ale ei se vor repeta întocmai, spre mirarea cititorului care va socoti că e victima unei greșeli de broșare, dacă nu-și va aduce aminte că Iris, purtătoarea de mesaje a lui Zeus, repetă întocmai cuvintele, multe, puține, câte i-au fost încredințate să le transmită.[p. 152]

Spre finalul romanului, grupul de prieteni ajunge la realizarea faptului că niciunul dintre membri nu ar putea să îndeplinească cerințele pentru a deveni erou de roman. Insul care îi scrie, o ființă poate plictisită, lipsită de imaginație, poate aeriană, obosită sau abstrasă „este un mic tip spălăcit și aton și, dacă locuiește undeva, locuiește într-un loc plin de fulgi, de praf, de miros de tutun modest”[p. 151] și nu le este de niciun folos: „Scriitorul pune pe hârtie semne, stimuli. Nu cred că personajul este opera cuiva anume. El este creat de puterea de a visa a umanității în generalitatea ei.”[p.72] La fel gândea și Paul Valéry, fără a fi inuit pericolul contrazicerii, când pornea de la premiza că autorul este un personaj care încurcă inutil datele problemei, un detaliu futil și că operele sunt fiicele formei lor<sup>9</sup> (acel *Tată sie însuși* de la Radu Petrescu), dar accepta, în ultimă instanță, autoritatea autorului, „puterea lui de a face, nu numai slăbiciunea lui de a se lăsa făcut”<sup>10</sup>, deci scris. Autorul se abținează totuși să rămână o prezență constantă, dar impalpabilă. Concluzia la care ajunge grupul nu mai poate surprinde: deoarece este alcătuit din aceeași substanță ca și ele, personajele își pot fagocita autorul, ca o continuare firească a aceluși demers cosmofagic pe care îl începuseră mai înainte: „...ai devenit, astfel, univers, căci orice ins este, fără nicio tehnică un univers. Dar tu ai înghițit universul.” „Cosmofagie într-un fel de *acte manqué*.”[p. 125]. Prin theofagie (la care antropologia face referire ca fiind devorarea zeului practică în anumite culturi), acestea își manifestă revolta, dar, în același timp, proiectează raportul autor-creație-personaj din clișeizare, în plin postmodernism: „...m-am interferat în mecanismul lumii cu chip uman, al lumii antropomorfe, interiorizându-mi-o sau înghițind acest om mare care e, poate, autorul nostru, cel care ne scrie”[p.127].

Printr-un fascinant proces de translație, nu numai că eroii sunt o proiecție mentală a unui individ („sângele meu este cerneala lui, faptele mele și ale celorlalți de aici sunt respirația lui”[p.163]) situat în același timp **în**, dar și **deasupra** textului, ci autorul însuși devine ficțiune, cu o existență trăită, prin urmare scrisă, de către personajele sale (după cum

<sup>9</sup> Paul Valéry, apud Eugen Simion, op. cit., p. 51.

<sup>10</sup> Ibid., p. 54.

sugera și Valéry: „Autorul așteaptă cu neliniște să fie creat de opera pe care a născut-o”<sup>11</sup>). Așa cum mărturisea deseori în jurnalele sale, Radu Petrescu se temea de revolta personajelor proprii, care își manifestau uneori refuzul de a-l asculta și foloseau o voce personală, scăpând de sub controlul autorului (în timp ce Dora îl amuză, Matei râde de el, așa cum notează în *Părul Berenicei*), dar se și surprindea alteori vorbind precum eroii săi, împrumutând unele dintre replicile acestora. Marea majoritate a eroilor săi din romane nu sunt altceva decât alter-ego-uri, prelungiri ale eului care se mărturisea în jurnale, purtători de cuvânt ai scriitorului, simple forme în care se turna mereu același fond personal. Mai mult, personajul din jurnale, dual, cu o parte ancorată în cotidian, teluric, efigie a vocii auctoriale, iar o alta eterică, semn al apartenenței la condiția de erou, este tot un eu de cerneală, un construct care trăiește doar în paginile cărții, incompatibil cu mult dezbătutele idei de sinceritate (categorie morală) sau autenticitate (categorie estetică), condiții esențiale pentru ca un jurnal să nu se literaturizeze.

În romanul *Ce se vede*, ființa de carne a autorului este pulverizată și recompusă în spațiul ficțiunii în una de hârtie, ca și a personajelor: „vorbele repetate rarefiază persoana celui care le repetă, pentru ca să aibă din ce se alcătui ființa, fără nume, dar foarte individuală, a celui repetat.”[p.179] Avem astfel de-a face cu o de-construcție a instanței auctoriale: „Acel și totuși nu-i nimic afară de mine indică o stare de alertă a subiectivității, o revoltă a creatorului care simte că opera este pe cale să-l înghită.”<sup>12</sup> Autorul trăiește astfel în text, nu numai prin text, revalorizând toposul morții creatoare, asemeni Meșterului Manole.<sup>13</sup> La Radu Petrescu această idee apare menționată frecvent, în spații literare care includ în aceeași măsură atât jurnalul, cât și romanul: „...ai fost făcut **doar** pentru a scrie, pentru a trăi doar în ce scrii”[*Prizonier al provizoratului*, p.79] sau „sufletul meu e hârtia aceasta, pulsațiile lui doar aici se simt”[*Oceanul întors*, p. 41] ori „...eu cel real, ca om, sunt aici, în rândurile acestea, și nu ca conținut, ci eu sunt chiar rândurile acestea, imaginile acestea, și dincolo, din punctul de vedere a ceea ce este specific umanității, nu exist”[*Prizonier al provizoratului*, p. 50]

Dacă la Paul Valéry scriitorul se îndepărtează de operă ca să se lase mai bine inventat de ea, la Roland Barthes acesta este prins în războiul ficțiunilor, nu este decât o jucărie.<sup>14</sup> Eliade, Poenăreanu, Ojescu, tinerii din romanul *Ce se vede*, conștientizează această prezență, o văd, manifestă o teamă respectuoasă față de ea, dar o și desconsideră: „Am fi avut dreptul la cineva mai puternic, capabil să ne scoată din neființă, să ne dea sângele lui și să ne vadă în întregime, așa cum suntem”[p.151]. Oricare ar fi atitudinea lor, concluzia nu poate fi alta decât că autorul, suferind de complexul Michelangelo, nu poate ființa decât în universul imaterial al textului. Păpușar și ventriloc, acest ins găsește plăcere, în concordanță cu moda postmodernă, în a face din mânăuirea marionetelor un spectacol în sine și din vorbitul pe mai multe voci o artă. Surprinzător este momentul în care este el însuși mânăuit de păpușile cărora le-a dat viață în text și realizarea faptului că însăși existența lui este revendicată și trăită de acestea: „omul acesta îmi aparține.”[p.129] Radu Petrescu își explică clar această poziție în *Meteorologia lecturii*:

<sup>11</sup> Ibid., p. 59.

<sup>12</sup> Eugen Simion, op. cit., p. 54.

<sup>13</sup> Mircea Eliade, *Comentarii la legenda Meșterului Manole*, Humanitas, București, 2004, p. 124.

<sup>14</sup> Roland Barthes, apud Eugen Simion, op. cit., p. 104.

Am dat singurul sens pe care îl poate avea tragicul în literatură, unde nu este de căutat în catastrofa eroilor conștienți de a fi depășit prin forța lor vitală o limită determinată de voința altor forțe care acționează asemenea lor, ca text, în straturile fabulei, zii sau istoria, ci în aceea că oricât de vii și de autonomi ne par, eroii sunt totuși scriși, nu au cum trece de limita aceasta și scriși în așa fel încât cuvintele din care sunt făcuți construiesc alături de text prezența trupului de aer al celui care îi scrie și care le este astfel destin.[p.91]

Așa cum intuia Eugen Simion, lângă elementele care determină procesul literar (autor, operă, lume), poetica modernă așază un nou factor (lectorul) cu rol din ce în ce mai important<sup>15</sup>. Aparent, autorul a dispărut din text ca instituție, dar, în timpul lecturii revine în chip cordial, deoarece plăcerea textului îl cere, îl creează<sup>16</sup>. Cititorul este, așadar, cealaltă instanță asupra căreia se apleacă interogator personajele din romanul *Ce se vede*, făcând din spațiul generos, dar riguros al textului realist, unul neașteptat de ospitalier. Această instanță a comunicării literare, dintotdeauna intuită, dar rareori menționată constituie un alt centru de interes în jurul căruia se construiește miezul postmodern al unei scrieri ce părea a aparține anilor '50. Forma cubică a textului include, pe lângă autor-narator-personaje și această instanță, până atunci implicită, devenită acum nu numai explicită, ci și extrem de necesară în însuși procesul de creație: „Opera își creează propriile sensuri și le îmbogățește prin contactul cu lectorii ei imprevizibili.”<sup>17</sup>

Radu Petrescu ne obișnuise încă din jurnale cu grija aproape obsesivă față de cel ce avea să-i devină lector. Primul cititor al operei este, fără îndoială, autorul însuși: „Cel care îl scrie îl și citește în timp ce îl scrie.”[p. 72]. Acesta are puterea să cenzureze, să altereze și să rescrie. Continuu nesatisfăcut de felul în care produce literatură, veșnic incapabil să găsească acea frază cu retractilitate de amoebă, diaristul se apleacă mereu asupra textului, revenind, refăcând sau reconsiderând. Autorul de jurnal ajunge astfel să se auto-deconstruiască, rescriindu-se permanent. Teama de cititorul în mâinile căruia avea să-i încapă jurnalul se transformă într-o adevărată obsesie, care îl determină pe autor să-și analizeze mereu cu un ochi critic fiecare pagină din ceea ce ar fi trebuit să fie mărturisire sinceră și autentică. În consecință, jurnalele publicate antum sunt mai puțin semne ale trecerii individului Radu Petrescu și mai mult laboratoare de creație, îndreptare de lectură asistată sau micro-tratate de teorie literară.

Personajele din romanul *Ce se vede* se contaminează de această fobie, împrumutând întrucâtva vocea eroului diarist. Cu siguranță, elementul inedit adus de romanul în discuție este viziunea asupra statutului cititorului, care se modifică radical, în concordanță cu noile tendințe privitoare la teoria romanului. Sartre considera că „pentru lector, totul este de făcut și totul este deja făcut.”<sup>18</sup> și vedea lectura ca fiind „un pact de generozitate între autor și cititor, fiecare are încredere în celălalt, fiecare contează pe celălalt, cere de la celălalt ceea ce cere de la sine”<sup>19</sup>, lucru pe care îl observa și Freud<sup>20</sup>, vorbind despre convenția tacită încheiată între

<sup>15</sup> Eugen Simion, op. cit., p. 417.

<sup>16</sup> Eugen Simion, op. cit., p. 105.

<sup>17</sup> Paul Valéry, apud Eugen Simion, op. cit., p. 59.

<sup>18</sup> Jean Paul Sartre, apud Eugen Simion, op. cit., p.80.

<sup>19</sup> Ibid., p. 78.

<sup>20</sup> Sigmund Freud, *The Uncanny, Writing on Art and Literature*, Stanford University Press, 1997, p. 227.

autor și cititor, în care și unul, și celălalt este conștient de faptul că devine, pe rând, consumator și producător de literatură. În aceste circumstanțe, așa cum observa și Radu Petrescu (atât în jurnale, cât și în romane), lectorul nu mai este doar un simplu receptacul, ci face parte din chiar structura textului.

Pronumele *eu* (din textul scris) desemnează astfel, în primul rând, principiul de organizare a textului. *Noi* trimite la ansamblurile de fraze și cuvinte. Înaintând spre cititorul - care este astfel chemat și convocat în spațiul textului - *voi* devine dominant, dar cititorul este mai întâi actor gramatical între ceilalți în pătratul deschis și ridicarea la pătrat care e spațiul textului.<sup>21</sup>

Și pentru Jean Ricardou, lectura are urmări asupra textului, în sensul că îl re-crează, având forța de a scoate în evidență amănunte, semnificații, la care numele de pe copertă nu s-a gândit. Cititorul se implică în operă, rescriind, substituindu-se adevăratului creator<sup>22</sup>. Autorul se lasă, astfel, scris, nu numai de către eroii săi, ci și de cititori. Dacă aceasta este relația acestei instanțe cu textul-convenție, cititorul devine, prin urmare, parte integrantă a acestei convenții: „Dacă vede, dacă nu stă pasiv să ningem în el, troienindu-l pe dinăuntru?”[p. 70]. Personajele au nevoie de prezența lui, îl caută, îl intuiesc, îl provoacă, dar acesta se abținează să rămână un mister. Mai mult, asupra lui planează suspiciunea că s-ar putea dovedi incapabil de a-i înțelege, vânând doar dovezile unei inexistente, dar prezumate culpabilități a eroilor. De un lector-infractor se teme și diaristul Radu Petrescu, de un personaj în căutare de cancanuri, total dezinteresat de actul literar. În aceeași măsură, romancierul, autorul lui *Matei Iliescu*, intuia faptul că un cititor comod nu ar reuși niciodată să-l recunoască pe Tată revelat prin Fiu. Din tot ceea ce a scris, răzbate atât teama că, la întâlnirea cu cărțile sale, se va prezenta numai un cititor opac, impermeabil, dar și speranța că se va găsi cineva capabil să scrie, citind, împreună cu el, cartea, devenind astfel parte a întregului.

Creșterea personajului către o noțiune a identității constituită prin intermediul auto-reflexivității (într-un sens filosofic măreț, nu într-unul critico-literar restrictiv) ajută la crearea corpului efemer al cititorului-personaj.<sup>23</sup>(trad.ns.)

După ce propune și rezolvă ecuația devenită, de această dată, cu două necunoscute (autorul și cititorul), Radu Petrescu procedează la analiza celui de-al treilea nucleu de interes: dialectica privirii (o idee ce descinde din cinematografie și tehnicile ei), bazată pe jocul continuu dintre orizontalitate și verticalitate, o altă marotă a reprezentanților Școlii de la Târgoviște. Acest punct nodal avea să fie dezbătut atât în materia jurnalelor, cât și în romanele *Matei Iliescu* sau *O singură vârstă*, în care se pune în discuție ideea de verticalizare (ridicare deasupra platitudinii cotidianului prin iubire sau scris), de vizualizare a vidului, a spațiului dintre obiecte („când vreau, văd perfect aerul, însumându-mă lucrurilor, creând împreună cu ele universul”[*Catalogul mișcărilor mele zilnice*, p.425]) sau forța integratoare a privirii educate („i-am spus că un artist privind toate acestea descoperă, în spațiul care desparte arborii de copii și densitatea ierbii de cea a norilor, compoziția unei cărți”[*Oceanul întors*, p. 36]). Dacă homo sapiens dezvăluie rostul jocului, homo faber construiește regulile jocului, iar

<sup>21</sup> Philippe Sollers, *Pentru o teorie a textului*, Univers, București, 1980, p. 278.

<sup>22</sup> Jean Ricardou, apud Eugen Simion, op. cit., p. 418.

<sup>23</sup> Peter Sorrel, *Narrative Worlds and Fictional Worlds*, New Brunswick, New York, 2009, p. 52.

homo ludens joacă jocul<sup>24</sup>, Radu Petrescu își asumă toate aceste măști și face din personajele sale adevărate port-parole. Matei Iliescu, Alphonse sau Alexandru Eliade și prietenii săi se angajează în lungi discuții pe tema valențelor privirii, polemizând, dar conștientizându-i limitele. Eroii din *Ce se vede*, care se întâlnesc mai întâi în spațiul sublimat al oglinzii (ca și cei doi îndrăgostiți din *Matei Iliescu*), sunt capabili să îl vadă pe cel ce îi scrie, care ajunge să fie scris de ei, dar și pe acela ce-i citește, deconstruindu-i. Personaje, autor și cititor se întâlnesc în spațiul textului prin simplul gest de încrucișare a privirilor ridicate sus, în acel loc în care este posibilă inevitabila sfidare a oricărui univers de expectație și orice anticipare probabilă.<sup>25</sup>

Prin intermediul acestei dialectici, ni se oferă, în primul rând, o nouă abordare a termenului de autoreferențialitate. Lectorul este invitat să observe cum, prin limbaj, contorsionându-se, textul se auto-analizează. Cuvântul este cel care leagă pathosul de logos, unealta care poate face dintr-un roman balzacian, un echipament de camuflaj pentru un tratat de teorie literară postmodern, satisfăcând astfel pasiunea ethosului (tradusă la autorul târgoviștean prin constanta, aproape obsesiva nevoie de a se analiza pe sine, ca scriitor, și limitele artei sale). Deși, în aparență, lumea ficțiunii nu este dependentă de limbaj, ea nu poate ființa decât prin intermediul și cu ajutorul limbajului<sup>26</sup>. Scrisul este un mod de a privi și construi lumea; autorul își obligă cititorul să alterneze jocul prim-planurilor roman realist/meta-roman. Prin lentila care mărește a unui ocean întors, privirea (respectiv, lectura) educată reușește să descopere adevăratul miez al romanului-surpriză.

Pentru a împinge experimentul și mai departe, cititorul este provocat să repare prăpastia care se cascadează între realitate și ficțiune, pătrunzând, prin lecturi succesive, în ceea ce autorul numea *a treia dimensiune*, aceea a receptării. „Artistul creează astfel, concomitent, două spații, dintre care cel absolut nu este, paradoxal, cel al picturii, al ficțiunii, ci acela din care este privită pictura.” [*Meteorologia lecturii*, p. 105]. „Funcția acestui spațiu este să se lărgească mereu, cu fiecare nou cititor, până la acoperirea spațiului real, a cărții lumii, astfel, a ei, în text, în jumătatea nescrisă, dar construită, a cărții scrise.” [*Meteorologia lecturii*, p. 88]. Lectorul ajunge așadar să fie text al textului lumii și text al celui care îl scrie.

Sugestia lui Radu Petrescu, de a contempla în noi ceea ce el numea *arhitecturile lumii*, poate constitui o soluție de comportament valabilă în demersul de umplere atât a vidului dintre real și ficțional, cât și a aceluia care se naște din conflictul dintre dorința de a fi amuzați, curtați, și provocarea pe care o lansează un text palimpsestic, în care rescrierile multiple, oglindirile succesive, alternarea rolurilor instanțelor consacrate și tehnicile narrative experimentale nu înseamnă numai ieșirea dintr-o zonă de siguranță, ci și îmbrățișarea de către cititor a unei cariere de ziditor de lumi. Dialectica privirii se transformă într-o filosofie a viețuirii în și prin text.

Abordarea arhitecturală este modul pathosului de a se strecura, iscoditor și jucăuș, în locuri unde complexitatea fenomenologică sau structurală se manifestă minimal, iar înțelesurile puse în joc pot fi foarte semnificative.<sup>27</sup>

<sup>24</sup>Ghe. M. Ștefan, *Ethos, pathos, logos. Eseuri despre o dialectică ternară*, All, București, 2010, p. 73.

<sup>25</sup>Jacques Derrida, *Of Hospitality*, Stanford University Press, California, 2000, p. 83-84.

<sup>26</sup>Ruth Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge University Press, New York, 1994, p. 34.

<sup>27</sup>Ghe. M. Ștefan, op. cit., p. 82.

Radu Petrescu își proiectase opera, încă de la început, ca pe un edificiu de dimensiuni impresionante, ale cărui corpuri, deși separate în aparență, se constituiau unul în prelungirea celuilalt, lasând ideile să circule între ele, pe principiul vaselor comunicante. În toată creația, fie aceasta jurnal, roman, proză scurtă sau îndreptar de lectură, autorul se mărturisește pe sine, se include între pliurile textului, lăsând multiplelor alter-ego-uri un liber arbitru restrâns, condiționat de capacitatea acestora de a se transforma în purtători de cuvânt ai autorului. Cărțile își co-ră/(e)spond, permițând autorului să se manifeste liber, diferit, dar constant. Apetența pentru scriptural, livresc, analiza literaturii din interior și asumarea acestei meniri (ethos) putea fi transpusă în spațiul textului direct (logos) sau mascat, prin intermediul pathosului. În acest sistem, *În Efes* nu putea, în forma sa inițială, să îndeplinească această funcție. Romanul nou rezultat prin adăugare era echipat pentru a oferi autorului certitudinea că a obținut unitatea operei sale. *Ce se vede* este un text ospitalier pentru consumatorul de proză realistă, cu un aer ușor vetust, dar ostil prin multele inserții de pură teorie literară, prin corul/duelul vocilor narrative, prin multele reluări din unghiuri diferite, care derutează și solicită. În același timp, pentru scriitor, un teren arid (un roman balzacian pe tema moștenirii), neprietenos față de intențiile lui primare (pledoaria pentru logos) se dovedește a fi extrem de primitiv. Viețuind în decorul unei societăți tulburi, printre bombardamente și cutremure, eroii își permit luxul de a se apleca asupra condiției lor de personaje, asupra autorului și cititorului, chestionând și oferind soluții de interpretare originale, dar în concordanță cu spiritul vremii. Încheiată de la primul rând al textului scris, convenția autorului cu lectorul își modifică termenii cu fiecare cititor, dar și cu fiecare lectură succesivă. Romanul devine, pe rând, un text ospitalier și ostil, cu ajutorul căruia Radu Petrescu își poate revendica statutul de părinte al postmodernismului românesc.

## Bibliografie

### Ediții citate

- Catalogul mișcărilor mele zilnice*, Humanitas, București, 1999  
*Ce se vede*, Paralela 45, Pitești, 2009  
*Meteorologia lecturii*, Cartea Românească, București, 1982  
*Oceanul întors*, Allfa Paideia, București, 1996  
*Prizonier al provizoratului*, Paralela 45, Pitești, 2002

### Bibliografie critică

- Bean, John C.; Chappel, Virginia A.; Gillam, Alice M, *Reading Rhetorically: Brief Edition*, New York, Pearson Longman, 2004,  
 Bentea, Mircea, *Farmecul discret al autoreflexivității*, Dacia, Cluj-Napoca, 2000,  
 Derrida, Jacques, *Dissemination*, University of Chicago Press, 1981,  
 Derrida, Jacques, *Of Hospitality*, Stanford University Press, California, 2000,  
 Eliade, Mircea, *Comentarii la legenda Meșterului Manole*, Humanitas, București, 2004,  
 Freud, Sigmund, *The Uncanny, Writing on Art and Literature*, Stanford University Press, 1997,  
 Kristeva, Julia, *Problemele structurării textului, în Pentru o teorie a textului*, Univers, București, 1980,

Marino, Adrian, *Biografia ideii de literatură*, vol. 3, Dacia, Cluj-Napoca, 1994,  
Ricardou, Jean, *Literatura: o critică în Pentru o teorie a textului*, Univers, București, 1980,  
Ronen, Ruth, *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge University Press, New York,  
1994, Simion, Eugen, *Întoarcerea autorului*, Cartea Românească, București, 1981,  
Sollers, Philippe, *Pentru o teorie a textului*, Univers, București, 1980,  
Sorrel, Peter, *Narrative Worlds and Fictional Worlds*, New Brunswick, New York, 2009,  
Ștefan, Ghe. M, *Ethos, pathos, logos. Eseuri despre o dialectică ternară*, All, București,  
2010.