

# ABSENȚA CA STRATEGIE METANARATIVĂ ÎN ROMANUL *LICITAȚIA* DE MIRCEA HORIA SIMIONESCU: DEFORMĂRI ȘI RECONFIGURĂRI HERMENEUTICE

Mădălina STOICA

Universitatea „Ovidius” din Constanța

madalina.stoica@365.univ-ovidius.ro

**Absence as Metanarrative Strategy in Mircea Horia Simionescu’s *The Auction*: Deformations and Hermeneutic Reconfigurations**

DOI: 10.35923/AUTFil.59.11

This paper aims to analyze Mircea Horia Simionescu’s novel, *Licitația* (*The Auction*), in order to investigate its metanarrative strategies. The article intends to delve into M. H. Simionescu’s volume and the way it displays the Romanian postmodern paradigm through the means of irony, fragmentation, metalepsis, trans- and intertextuality. The Romanian author switches back and forth between hypo- and hyperdiegesis, unveiling the multi-level structure of his work that allows us to explore its metafictional techniques. An analysis of the metanarrative techniques reveals a threefold structure: the non-linear and fragmentary literary discourse, marked by disintegrated syntax, the ubiquitous condition of the *in absentia* narrator and, finally, the attempt to recover the stories and histories that create the narrative web or, in other words, the novel’s intertextual strategies.

**Keywords:** *metanarrative; absence; intertextuality; fragmentation; metafiction; postmodernism.*

Motto: „nici un personaj nu strănută măcar o dată  
fără ca mînuitorul sforilor să n-aibă gripă” (Simionescu 1985: 173)

## Strategii metanarative – premise teoretice

În teoretizările pe marginea genului romanesc din volumul *Aspecte ale romanului*, E.M. Forster vehiculează următoarea definiție: „romanul e una

din cele mai umede regiuni ale literaturii” (Forster 1968: 13). Urmând logica propusă de autorul englez, poate că nu vom greși să intuim că romanul lui Mircea Horia Simionescu *Licităția* este o „mlaștină”, evitând complet derizoriul pe care termenul l-ar putea invoca. Romanul scriitorului român se prezintă astfel întrucât reușește să pună în evidență un sistem-„irigație” narativă disruptivă, fractală, cu metalepse și relele intertextuale care, în schimb, nu eșuează să alcătuiască o structură narativă bine coagulată. Ipoteza conform căreia romanul lui Mircea Horia Simionescu, apărut în anul 1985 la editura Albatros, este, de fapt, un metaroman reprezintă o supoziție de lucru susținută încă din primele rânduri ale textului, ipoteză către care ne îndreptăm și noi dispozitivele de interpretare.

Autorul propune în romanul adus în discuție unul dintre exercițiile de pionierat din spațiul literar românesc prin care legitimează strategii ale creației metafictionale. Romanul lui M.H. Simionescu este, astfel, un produs aflat la intersecția dintre literatură și discursul despre literatură, afirmație ce poate să treacă drept o definiție simplificată a metaromanului, chiar dacă aceasta pare susceptibilă de a deveni tautologică, urmărind formula borgesiană, așa cum ni se indică în volumul *Cinci fețe ale modernității* (Călinescu 2005: 292). Tautologia se va citi, după cum vom vedea mai departe, prin finalul romanului la care, odată ajunși, vom putea reîncepe, în buclă, lectura aceluiași text încărcat cu alte și alte sensuri. În acest fel, premisele metaliteraturii, în general, și ale metaromanului, în contextul particular al textului *Licităția*, reușesc să pună puncte de suspensie unei definiții a mimesisului care făcuse până la acel moment carieră în teoriile literare, așa cum specifică Nicolae Manolescu în *Arca lui Noe*:

„Romanul modern a început, acum două secole, o dată cu descoperirea iluziei dătătoare de viață, a mimesisului, care l-a transformat foarte repede în oglindă sau document social, moral, individual; și-a rafinat, unul câte unul, procedeele, pe măsură ce devenea conștient de ele, din nevoia (care i-a apărut drept esențială multă vreme) de a semăna cu operele naturii, a acelei naturi care-și ascunde atât de bine creatorul și urmele mâinilor lui abile; a sfârșit prin a-și asuma condiția de artefact, exhibându-și tehnicile specifice. Metaromanul înfățișează unul din aceste ultime avataruri. Conștiința artificiei distruge nu numai iluzia, dar și elanul creator *serios*: parodia e reversul creației originare. Creatorul nu mai este inspirat de vocația *serios*-constructivă a dumnezeului biblic, ci de aceea glumeț-destructivă a diavolului. [...] Metaromanul înseamnă comedia literaturii.” (Manolescu 1998: 716-717).

Reprezentant al Școlii de la Târgoviște, autorul *Licitației* își alcătuiește formula de creație prin următoarele strategii textuale ce legitimează discursul metanarativ și totodată și estetica postmodernă: comunicarea fragmentară, non-lineară, metatextuală, cu tranșee în care se poziționează materia efervescentă a postmodernismului, salturi între hipo- și hipertext, juxtapuneri ilogice, fabricația artificială a liminalității dintre ficțiune și realitate ca spațiu vital creației, reexaminarea tradiției și rescrierea acesteia ironic și parodic, conștiința propriei ontologii ficționale a personajelor, iar lista se oprește aici doar convențional, deși ar putea, fără probleme, să continue. Perspectiva *ființelor de hârtie* care își problematizează propriile destine ficționale este pusă în discuție de către Brian McHale în *Ficțiunea postmodernistă*, plecând de la exemplele din dramaturgie, acolo unde avem o confruntare inedită între planurile dramatice text – scenă, vizibil – invizibil, personaj – actor (cel mai cunoscut exercițiu dramatic fiind, fără doar și poate, piesa lui Luigi Pirandello, *Șase personaje în căutarea unui autor*). În contextul de față, perspectiva impusă de Brian McHale devine interesantă pentru romanul lui Simionescu acolo unde naratorul-personaj se bucură de o interesantă scindare a autorității sale textuale: personaj absent în realitatea descrisă de text (personajul este invizibil), dar narator cu pretenție de omnisciență prin prisma acestei prezențe insuficient dezvoltate în text:

„Granița ontologică fundamentală în teatru este un prag fizic, literalmente, în egală măsură vizibil pentru spectatori și (dacă li se îngăduie) pentru personaje; adică rampa, marginea scenei. Pe măsură ce teatrul dezvoltă ideea de conștiință de sine în perioada modernistă, acest prag ontologic devine o resursă evident demnă de exploatat estetic în mai mare măsură decât pragurile echivalente (între nivelele narrative, de pildă) din textele în proză, care trebuie făcute vizibile, palpabile, înainte de a fi exploatate. De aici motivul teatral al personajelor în căutarea unui autor.” (McHale 2009: 192).

Acei cititori deprinși cu gustul antrenat de practicile textuale ale postmodernismului ar intra, odată cu lectura romanului *Licitația*, pe un șantier în lucru în care conviețuiesc autorii și personajele, firul narativ și mecanismele sale de bricolaj. Natura textului tradițional care miza mai degrabă pe secvențialitatea narativă clasică (alternanța sau adițiunea<sup>1</sup>) care respectă

<sup>1</sup> Tipurile de secvențialitate amintite sunt teoretizate de către Jean-Michel Adam și Françoise Revaz în *Analiza povestirii* și presupun succesiunea secvențelor (S) în textele narrative după cum urmează: adițiunea (S1 + S2 + S3...), alternanța (dezvoltarea în paralel a mai multor fire narrative) sau intercalarea (S1 + S2 + S1) (Adam, Revaz 1999: 80-81).

sucesiunea temporală, logică, consecutivă, găsește în intercalare sau înglobare ca metode de combinare a secvențelor narative un principiu mult mai fertil de producție textuală. Alături de metalepsă și anaforă, acestea dictează formula de creație a narativului promovată de reprezentantul Școlii de la Târgoviște. Mai mult decât atât, deturnarea clasicei secvențialități narative este formulată clar în roman. Instanța narativă recuperează prin digresiune și amânarea întoarcerii la punctul de plecare o strategie mult mai aproape de lumile narative haotice, specifice postmodernismului, decât realitatea scenografiată de gândirea logică, rațională și deci îndepărtată de natura sa autentică:

„Literatura, pretind unii, ar trebui să utilizeze fără pudoare un limbaj frust și abreviat, dacă intenționează să înfățișeze cuprinzător realitatea și să exprime adevărul întreg. Poate. Dar literatura nu se ocupă de obiectul topometriei sau al histologiei, ca să vîre cu gest de sanitar metrul și jaloanele în fundul trupului funciar și să apese bisturiul în țesutul adipos spre a delimita gîlca, a deschide cloaca. Materia și funcțiunea ei se formează din ocoliș și adesea întîrziere, drumul cîștigă tocmai pentru că se înfundă, iar mișcarea încremenește. Unde duce destinul acestui erou? Unde să ducă... Firește, nicăieri. Important e că a devenit vizibil pînă la cele mai neînsemnate celule. Trupul lui se întregește pe măsură ce ocolul se desăvîrșește și cuprinde într-un cerc tot ce era și trebuie să se vadă.” (Simionescu 1985: 164).

Ocolul se sfîrșește, iar autorul are grijă să fixeze în finalul romanului perspectiva unui început alternativ: efectul cumplitului accident de tren din incipitul textului este rezolvat (personajul devine, din nou, vizibil), trece prin aceleași străduțe bucureștene, aceeași Niculina Buzdugan îl observă, pentru ca, în cele din urmă, personajul-scriitor să se întoarcă asupra mijloacelor de creație, „la fermentațiile unui alt început” (Simionescu 1985: 243). Preferința pentru forma circulară este relatată și printr-un incident în care legătorul de cărți, Șuliga, „e pregătit să coasă primul capitol al acestui roman și la sfîrșitul lui” (Simionescu 1985: 238).

Strategiile metaliterare devin inteligibile în structura de tip narațiune în narațiune sau narațiune *despre* narațiune pe care prozatorul român o propune drept îndreptar al producției textuale. Metacomunicarea pe care o sugerează autorul prin aducerea în aceeași scenă a hipertextului și a hipotextului deopotrivă se extinde într-o scriere-telescop, o matrioșcă narativă care se poate citi atât asamblată, cât și complet destructurată în fragmente, așa cum descoperim din rândurile romanului:

„Un fragment de roman... De cînd mă tot urmărea ideea de-a scrie un mic roman deasupra căruia să așez capacul altuia, nu cu mult mai larg, și-apoi al unui al treilea și al patrulea... Un fel de scriere telescop. Mi-am amintit de surpriza pe care i-au făcut-o lui Arghezi păpușile de lemn rusești, demonstrîndu-i de pe o etajeră avantajele înmulțirii prin partenogeneză...” (Simionescu 1985: 197)

În volumul *Istoria literaturii române de la creația populară la post-modernism*, Dumitru Micu face o sinteză remarcabilă asupra romanului. Criticul sesizează același mecanism al „păpușilor rusești”, un narativ ca un șir nesfârșit de „burți de pește” ca să preluăm formula soresciană din drama *Iona*, care pune în prim plan fragmentul și intervalul dintre fragmente căruia criticul încearcă să îi dea o explicație. Naratorul este comparat cu un scufundător; poate că nu întâmplător referința face trimitere la instanța narativă, înotătorul subacvatic din *Zenobia* lui Gellu Naum, care ar valida și opțiunea noastră pentru un *roman-mlaștină* din începutul articolului. Naratorul lui Simionescu explorează adâncurile narrative. Pe alocuri, căci intenția nu este ocultată, scufundătorul dă senzația de înec sau sufocare, doar ca să ajungă din nou la liman și să demonstreze deplina autoritate și controlul asupra mijloacelor narrative:

„Mai mult un eseu romanesc asupra romanului decât un roman, așadar un metaroman prin excelență este, în schimb, *Licitația* (1985). Un conglomerat de fragmente eterogene, diferite ca mărime, cuprinse unele în altele, asemenea (potrivit chiar specificării scriitorului) păpușilor rusești, de paranteze în paranteze, înghițite, la rîndul lor, de alte paranteze, exemplifică înțelegerea romanului ca inventariere a ordinii haosului. Conștiința – meditează personajul central, anonim, care e și principalul narator – percepe existența ca o îngrămădeală monstruoasă, ca o (dez)ordine desăvârșită, adică... foarte bine pusă la punct, ca un haos, ale cărui articulații ascunse romanul e chemat să le oglindească. Romancierul, în viziunea sa, e un scafandru, un scufundător specializat în adâncul propriului ocean, căruia nu-i rămâne decât să descrie ceea ce se află în / pe fundul abisului în care plonjează, să facă un inventar cât mai amănunțit a ceea ce se vede. [...] Produs al bibliotecii sale, naratorul se înapoiază în ea, ca Ulise în Itaca, după aventuri în lumea de afară – nu se poate ști în ce măsură reale sau imaginare, adică livrești, izvorâte din lecturi – biblioteca fiindu-i singurul spațiu securizant. Lumea întreagă, de altfel, este, în imaginația lui, incitată de Borges, un labirint de cărți, și când își destăinuie viața, el își prezintă operele.” (Micu 2000: 613).

Mircea Horia Simionescu legitimează un amestec stilistic de secvențe narative și procedee literare calibrate de mijloace postmoderne, cu un limbaj frust și sintaxe ilogice prin care raportul realitate-ficțiune devine difuz. Nu e cazul să menționăm că, din acest raport, doar cel din urmă (ficțiunea) supra-viețuiește. Toate acestea se încadrează în specificul promovată de Școala de la Târgoviște care, așa cum aflăm din *Istoria literaturii române de azi până mâine*, reprezintă o aglutinare între pirandellism și noul roman (Popa 2009: 903) care speculează vechile clișee narative pentru a le resemantiza și a le alinia efervescentei și ludicului postmodern în care se întrezăresc „notoriile disocieri și opoziții între mesaj și vehiculul său, între real și aproximarea lui ficțională” (Simionescu 1985: 93). Romanul lui Simionescu se desface pe mai multe linii narative, în tonul firesc al complexității genului romanesc. Însă, la scurt timp, aceste trasee narative nu mai sunt paralele, convergente ori intercalate ca în clasicele secvențialități narative, ci se înnoadă haotic și sufocant, așa cum descoperim în scena în care sunt suprapuse în mod inexplicabil visul erotic cu Helga și birocrăția asfixiantă de la ghișeu al unei instituții publice:

„somnul studios lângă Helga, mîngîierea ei infinită, ai fost domnule mîngîiat vreodată, știi ce-i aia, îți trece prin cap cum ar veni? Și te afli în același timp la un ghișeu, se fac înscrieri pentru, se completează mai întâi un formular, se face un referat, te prezinți mata cu unul care prezintă garanții morale, vă prezentați împreună, prezentabili amîndoi, se înregistrează, apoi Helga vine cu ideea să deschizi fereastra spre pădure, revii lângă trupul ei fierbinte și strîngînd-o în brațe, respirați mătasea aceluia aer, alo, domnu’, e nevoie și de-un timbru fiscal, aleargă pînă coala la debit, ia-mi și mie, vă rog frumos, vorba aceea tot ești în picioare și mai prost îmbrăcat, Helga dezbrăcată, luminoasă sub învelitoarea groasă, de lînă cu miros curat de lînă...” (Simionescu 1985: 32).

Întorcându-ne la volumul *Istoria literaturii române de la creația populară la postmodernism*, același Dumitru Micu recuperează natura metaliterară a textului, observînd că proza autorului român se îndepărtează de realitate prin faptul că aceasta reconfigurează un registru al livrescului: „Prin caracterul metaliterar, prin umorul intelectual de sursă livrescă, ea a introdus în literatura română tipul de creație prozaistică întemeiat de Jorge Borges.” (Micu 2000: 609). Pe de altă parte, Mircea Iorgulescu în *Firescul ca excepție* punctează faptul că scrierile prozatorului târgoviștean posedă și relevă „o conștiință acută a determinărilor, a limitelor, a regulilor; chiar o frică – de imprevizibil, de haos, de arbitraritate. Constrîngerile sînt sfidate,

dar mecanismul sfidării proliferează constrângeri noi.” (Iorgulescu 1079: 197). Romanul *Licitația* sfidează aceste interdicții, iar dispozitivele metanarative ale textului își vor găsi posibilitățile de manifestare, după cum vom vedea, în discursul fragmentar, intertextualitate și condiția ubicuității instanței narative.

### **Naratorul invizibil și condiția ubicuității**

Romanul lui Simionescu își organizează scenariul narativ și, totodată, strategiile metanarative în jurul unei secvențe-nucleu: accidentul de tren care îl transformă pe naratorul textului într-un personaj invizibil. Noua condiție face într-atât mai facilă deplasarea între cele două relee importante ale textului: situația testamentară și evaluarea bunurilor pe care o realizează anchetatorii la casa scriitorului dispărut pentru a reuși să achite datoriile presupusului defunct, pe de-o parte, și discursul metaliterar despre creația romanescă, pe de altă parte. În cel de-al doilea caz, condiția acestei absențe din spațiul vizibil lasă fenomenul ubicuității să se manifeste fără întreruperi. Acest statut concurează cu situația unuia dintre cele mai notorii personaje absente din literatura universală, Godot al lui Samuel Beckett, care nu numai că este amintit în text, dar devine unul dintre personajele centrale, de data aceasta vizibile, și căruia i se reproșează vechea condiție ontologică: „dezgustul constatării că locuitorii nevăzutului se reduc numai la un timpit ca Godot” (Simionescu 1985: 130).

Condiția invizibilității legitimează strategiile metanarative care dau ocazia naratorului să privească textul concomitent din interiorul și din afara acestuia, să extindă astfel spațiul (meta)narativ și totodată să potențeze aspectul omniprezenței, după cum observă Ion Buzera: „*Licitația* (1985) lărgeste aria investigației în lumea *invizibilității* (o metaforă ironică, autoironică a capacităților ubicue ale autorului). Naratorul anonim, romancierul, încă un alter ego străveziu, explorează – de această dată – propria postumitate.” (Buzera 2007: 156).

Abandonul simulat al naratorului prin trecerea sa în absență degajă mai multe efecte. În primul rând, perspectiva asupra textului capătă o dimensiune caleidoscopică. Textul se desparte de intimitatea producției, cea anti-cameră care era accesibilă doar producătorilor textuali. Cu această breșă pe care o realizează naratorul-invizibil în aparatul textual care, până în zorii postmodernității, se bucura de condiția imuabilității, autorul *Licitației* fabrică iluzia unui text deschis, lipsit de prea multe tratamente stilistice,

care se prezintă în forma sa cea mai crudă pentru a fi analizat. Nefericitul accident de tren îi oferă posibilitatea naratorului-invizibil să navigheze liber pe traseele producției scripturale. O astfel de condiție ar putea fi calificată drept salutară, eliberatoare pentru creatorul de lumi posibile, dacă ar fi să credităm opinia lui Brian McHale în *Ficțiunea postmodernistă* (McHale 2009: 58). Depășirea condiției limitative a personajelor vizibile, limitativă prin faptul că pot fi într-un singur loc și timp și pot relaționa cu un număr limitat de personaje, relație la rândul ei restricționată de conduite sociale-culturale, este cu totul dezinhibantă. Personajul nevăzut poate fi oriunde și oricând și poate asculta alte personaje fără a fi constrâns de tot felul de contexte și conveniențe (ex. politețuri gratuite, inhibiții, lipsa familiarității etc.).

Aceeași renunțare la limitele restrictive ale spațiului vizibil aduce, însă, pe lângă aspectele salutare privitoare la producția textuală, și o restricționare a autorității narrative. Perspectiva este ușor de înțeles: posibilitățile extinse de a observa textul și mecanismele acestuia de funcționare vin în tandem cu modalități restrânse de a interveni în text, mai cu seamă, în acțiune. Altfel spus, condiția invizibilității îi dă ocazia naratorului să înțeleagă efectele postume ale creației sale, însă îi diminuează acestuia hegemonia narativă și căile de a interveni în acțiune.

Adecvarea strategiei personajului-absent la intențiile metanarative este formula simplificată a prozei propuse de autorul român. *Licitația* ne propune farsa unei creații care se îndepărtează de creatorii ei, le neagă autoritatea, dar care, paradoxal, se apropie de aceștia, dar nu ca deziderat de creație, ci ca materie textuală de analizat. Ca într-o formă de pirandellism autohton, inedit în romanul lui Mircea Horia Simionescu este traseul retrograd al unui interogatoriu ce ridică întrebări de tipul: ce este creația, cine este creatorul, cum creează creatorul? Mersul invers propus de prozator lasă să se întrevadă o traversă între text și mijloacele de producție ale textului, între cum se scrie și cum se interpretează, între vizibil și invizibil, paralelă care legitimează, în cele din urmă, strategiile metaliterare și discursul intertextual al romanului.

### **Discursul intertextual**

Cea mai cunoscută definiție a intertextualității o recuperăm pe linia teoretică deschisă de Julia Kristeva care identifică acest concept drept „indicele modului în care un text citește istoria și se inserează în ea” (Kristeva



1980: 266). În romanul prozatorului târgoviștean, întortocheatele străduțe bucureștene de după cel de-al Doilea Război Mondial devin locul de întâlnire pentru celebrele personaje: Godot în rolul unui economist evaluator al bunurilor scoase la licitație, Rimbaud în rolul medicului care sesizează inconfortabila nepotrivire dintre starea imponderabilă a naratorului/ficțiunii și neajunsurile realității sau Vasco Locusta, un prăpădit romancier care explorează tărâmurile necunoscute ale creațiilor ce nu îi aparțin, dar pe care și le însușește abuziv. Galeria marilor nume nu se încheie aici; Calea Victoriei se dovedește a fi un bun prilej de promenadă pentru întâlnirea cu Galileo Leogalli, Dante și Beatrice sau personaje rezultate din calambururi de cuvinte (ex. Aku Punktata), mătușa Versatile sau surioara Vermiforma. Romanul lui Simionescu citește parodic și persiflant un anacronism, o istorie a scrierii textelor care aduce în același context repere clasice, autorii canonici, cărora le anihilează veleitățile creatoare ori importanța istorică:

„Vergiliu un rahat, Augustin un nimeni, Shakespeare tablagiu și caterincă (aici însoțind ideea cu doi pași spre dreapta și o înclinare), perucă Louis Cutare pe covertă de port-avion, Montaigne de pripas, clănțău, spirometru fotografiat alături de Mario Spinelli îndată după regăsirea lor (15,48), dulap de păstrat proteze dentare pentru două pînă la șase personaje (familie carnivoră, rozătoare grăbită), Dickens de catifea, Leopardi de...” (Simionescu 1985: 97).

Cu o prestidigitatie intertextuală, subiectul romanului concurează cu *Metaforma* lui Kafka, subiect pe care autorul român îl suprascrive cu o informație ce amestecă subiectul narativ cu biografia autorului. Amestecul este, firește, voit; tehnica se subordonează paradigmei postmoderne și atestă, încă o dată, dovada faptului că ne aflăm în fața unui autor parodic care își supraetajează textul pe mai multe niveluri:

„Kafka nu-nțelegea bine neamul brun, reducerea lui taică-su la dimensiunile unui gîndac urmărea un efect ironic-grotesc cu adaus de scîrbă și josnicie, greșea probabil din ignoranță, nu studiasse speța, era mai potrivit să se folosească de gîndacul patern pentru a dezvolta sentimente de gingășie și recunoștință” (Simionescu 1985: 113).

Acest Gregor Samsa bucureștean, scriitor de profesie, intrat în datorii pînă peste cap devine victima unui accident de tren cu ruta București-Topleț

cu o urmare ce, dacă într-o primă fază își dovedește minusurile, într-un final se arată a avea un efect spectacular și a fi, totodată, inovația arhitectonicii metaromanești: naratorul-personaj devine invizibil. Dacă această nouă stare de imponderabilitate se dovedește a fi un inconvenient ontologic, în logica creației, condiția invizibilității ne lasă să reflectăm asupra naturii omnisciente a instanței narative:

„Dar-ar Domnul ca statutul de ființă invizibilă să fie o invenție a scriitorului care sînt, necesară doar pentru a etala aceste observații, cu toate că prețul mi s-ar părea și așa exorbitant: să te privezi de avantajele concretului, de o mulțime de bucurii ale vieții imediat comensurabile, doar pentru a înjgheba o demonstrație la urma urmei evidentă pentru oricine și-a putut păstra un dram de luciditate și întreg spiritul de observație...” (Simionescu 1985: 22).

În același registru intertextual se încadrează și apariția funcționarului Godot-Ionescu (poate nu întâmplător acest nume este rezultatul combinării unuia dintre cele mai cunoscute personaje din teatrul absurd, Godot, și dramaturgul de origine română, Eugen Ionescu). Godot preia discursul metaliterar și evaluează romanele scriitorului invizibil, formulând astfel și o definiție a literaturii care se îndepărtează de poziția sa originară din drama lui Beckett:

„Din tot ce mi-a trecut prin mîna, a intervenit Godot, nu pot spune că am reținut ceva cu-adevărat de calitate... Nu tu intrigă, nu tu personaje cu trăsături de neuitat, ce să mai vorbesc de suspans, căci suspansul dă măsura talentului... Schițe și iar schițe, nimicul întins pe foi ca magiunul...” (Simionescu 1985: 59).

Intertextualitatea face din romanul lui Mircea Horia Simionescu o arhivă de personaje, locuri și evenimente care îndosariază istorii multiple și deschide totodată rizomatic textul, inhibând capacitățile de interpretare a acestuia. Rescrierea istoriilor personajelor care traversează narativul romanului *Licitația* pune în circulație, în cheie parodică, o țesătură narativă infra-literară care lasă orice analiză asupra textului, fără dubii, inepuizabilă. Orice presupunere a faptului că prozatorul târgoviștean resimte tentația pastişei ar fi o acuză nefondată asupra acestei creații. Materialul dens al romanului vine să dovedească o erudiție exemplară, pe de-o parte, dar și o intenție persiflantă a autorului asupra cititorului care ar pretinde o epuizare a sensurilor promise de text, pe de altă parte. Acest aspect este remarcat de către Marian Victor Buciu:

„Prozatorul nu devine textualist. El nu pleacă de la cuvintele proprii, pentru a rămâne la ele. Pornește de la cuvintele altor texte, pentru a ajunge la propriile sale texte. Demersul acesta devine meta și intra-literar sau infra-literar, nu textualist, autoreferențial, și nici suprarrealist. Prozatorul nu devine nici pastșor, ci re-scriitor, în spirit, nu în literă. El este un copist al spiritului și un fantezist al literelor, cuvintelor, textelor. Formele revizitate nu sunt deformate numai la nivel formal, parodic sau altfel, dar reformate structural, adiționate și reorganizate.” (Buciu 2010: 316).

Termenul patentat de Julia Kristeva scoate textul dintr-un spațiu izolat și îl poziționează în punctul de coliziune al altor texte literare, istorii sau idei. Din acest punct de vedere, romanul lui Mircea Horia Simionescu devine un clasor care indexează personaje redefinite parodic (ex. Godot, Vasco Locusta) și metaficțiunii istoriografice<sup>2</sup> (rescrierea reperelor istorice ale secolului al XVIII-lea prin prisma relației de iubire cu Marie-José, fiica inventatorului Joseph Marie Charles, de exemplu). Astfel, textul se înscrie într-o istorie mai amplă care depășește limitele propriului narativ și care se poate citi doar ținând cont de aspectele sale exterioare, o lectură izolată, care privește doar mecanismele interne ale romanului, fiind dacă nu imposibilă, măcar injustă.

### În căutarea fragmentului

Romanul lui Simionescu face apologia fragmentarității. Formulele meta-narative își recuperează, de altfel, substanța într-un discurs pulverizat în bucăți, atât în text cât și în metatext, părți care în cele din urmă oferă o definiție a metaficțiunii, așa cum observă și Marian Victor Buciu: „Un metaroman structurat fragmentarist, simultaneist, armonios și ingenios, este *Licitația*, 1985. Tentat de oniric (și visul e viață) sau de mister detectivist, romanul nu se rupe de istorie și realitate.” (Buciu 2010: 320). Fragmentul păstrează o relație indelebilă cu întregul pe care îl intuiește neîncetat. Din acest punct de vedere, romanul *Licitația* reprezintă o mereologie<sup>3</sup> narativă, instanțele textuale apărând cauza fragmentarității în buna tradiție postmodernă:

<sup>2</sup> Termenul de metaficțiune istoriografică (*historiographic metafiction*) este teoretizat de Linda Hutcheon în volumul *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* și definit drept o rescriere a istoriei prin ficțiune. De asemenea, aceeași autoare postulează faptul că binomul clasic adevărat-fals este suspendat în această discuție, întrucât atât istoria, cât și ficțiunea se racordează la speța adevărilor multiple, ale posibilităților variate de adevăr (Hutcheon 1988: 109-110).

<sup>3</sup> Direcție a logicii care studiază raportul dintre întreg și parte, complet și fragment, unu și multiplu de unu, etc.

„Tocmai de un final mă feresc, iubito, experimentez fragmentul și lipsa de concluzie... Atac în cel mai consecvent chip cu puțință una dintre cele mai înrădăcinate habitudini ale ascultătorului (și, mai târziu, a cititorului), aceea de-a fi răsplătit la capătul unei povești cu prăjitura înspumată a unui final... Mi-a fost de-ajuns că v-am văzut pe toți acaparați de mișcarea epicii...” (Simionescu 1985: 191).

Dacă sensul normat al *fragmentului* urmărește o linie de congruență marcată de pierdere, rupere, dezrădăcinare, în cazul lui Simionescu fragmentul, în mod paradoxal, „construiește”: construiește un narativ mozaical, heterogen, care nu eșuează să capete coeziune tocmai prin această interminabilă inventariere a experiențelor. Experiențele indexate de firul narativ nu caută să se explice reciproc, acestea rămân insule-narative care fac parte din inventarul pe care naratorul și-l propune să îl realizeze:

„Setea aceasta de inventar ne împinge spre confesiune și de aceea romanul nu moare. Romanul reface mereu inventarul, nimeni nu-i reproșează că repetă o operațiune pe care au făcut-o pînă acum mii de scufundători. Ai reținut, Cella, că prin roman înțeleg toate despletirile narațiunii... chiar și fragmentul!” (Simionescu 1985: 168-169).

În două moduri este pusă în perspectivă fragmentaritatea romanului: pe de-o parte, la nivel discursiv, prin sintaxa fragmentară ori secvențialitate fragmentară a multiplelor fire narrative (construcții suspendate de sens prin întrerupere sau puncte de suspensie care nu își justifică rolul sau propoziții neterminate sau terminate într-un punct ce antrenează incertitudinea<sup>4</sup>), pe de altă parte, la nivelul conținuturilor, prin poveștile izolate care nu își caută motivații sau finalități clare. Strategiile metanarative care pun fragmente izolate cap la cap, pe diverse niveluri de lectură, creează o heterotopie, o deplasare a conținuturilor prin punerea cap la cap a diverselor

<sup>4</sup> Textul lui Simionescu relevă aspectele problematice ale limbii române (în mod special cele ce intră sub spectrul ortografiei sau al sintaxei) pe care le uzitează, însă, ca metodă, programatic. Raporturile de subordonare sunt disfuncționale, atributul sau complementul sunt părți ocolite acolo unde ar fi trebuit să apară, prepoziția *de* nu mai este urmată de nimic „expert în probleme de”, „metodele moderne de” (Simionescu 1985: 223), capitalizarea literelor se face haotic „pe platforma camionului de la fabrica de bere era Urca te cu bufnete butoaie cu vUiet” (Simionescu 1985: 223), iar cratima devine un semn grafic opțional „vezimă”, „iamă”, „bagămă” (Simionescu 1985: 224-225).

fragmente, așa cum definește McHale tehnica (McHale 2009: 253), fără să facă din corpul narativ unul inoperabil, ci mai degrabă unul care îndeplinește alte funcții decât cele tradiționale. Odată cu fragmentul putem vorbi și despre lacună, acea intermitență dintre lucruri care, așa cum descoperim în *Arhiva de goluri și plinuri. Literatura fragmentară*, suscită o fascinație aparte prin faptul că îndeamnă lectorul și criticul să reflecte asupra a ceea ce textul lasă *nespus și nevăzut* (Dragolea 1998: 18). În acest sens, romanul *Licitația* reușește să îndosarieze personaje, evenimente și situații într-o arhivă de fragmente.

### În loc de concluzii

Traseul hermeneutic așezat în fața romanului *Licitația* oferă senzația unui construct literar rebarbativ la a fi interpretat. Textul livresc, prin bogata listă a referințelor, oferă un sentiment al descurajării. Cu toate acestea, romanul lui Simionescu este într-atât de ludic și parodic încât să nu ridice pretențiile unei acribii critice. Supus reperelor postmodernismului românesc, *Licitația* rescrie în substanța sa românească o sumă a tehnicilor și strategiilor hibride pe care această paradigmă le promovează: resemantizarea spațiilor comune și extinderea lor (în invizibil, ascuns, nevăzut), punerea în funcțiune a elementului banal ca indice revelator care reorganizează narativul (accidentul de tren), întrepătrunderea stilurilor și posibilitatea de a conversa despre mijloacele de producție (metaliteratura) și de a comunica cu alte texte (intertextualitatea).

Infrastructura narativă a romanului propus de Mircea Horia Simionescu ne oferă un text ce poate fi citit pe mai multe niveluri: o matrice metanarativă care definește literatura și mijloacele de creație postmoderne, o hartă intertextuală extinsă care face posibilă întâlnirea între texte, istorii și personaje și un narativ de bază, fragmentar, care ne propune când teribilul accident de tren al naratorului-invizibil și evenimentele ulterioare acestui incident, când relația de dragoste a acestuia cu Helga sau cu Marie-José. Discursul fragmentar, non-linear și strategiile intertextuale devin tehnici care assemblează narativul complex din *Licitația*. Metaroman prin excelență, volumul adus în discuție reușește prin strategiile metanarative să reitereze extensia semantică a literaturii dovedind, încă o dată, caracterul inflaționist și inepuizabil al acesteia.

**REFERINȚE BIBLIOGRAFICE:**

- ADAM, Jean-Michel & REVAZ, Françoise 1999: *Analiza povestirii*, traducere de Sorin Pârvu, Iași, Institutul European.
- BUCIU, Marian Victor 2010: *10+10 prozatori exemplari nominalizați la Nobel*, București, Editura Contemporanul.
- BUZERA, Ion 2007: *Școala de proză de la Tîrgoviște*, Pitești, Editura Paralela 45.
- CĂLINESCU, Matei 2005: *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*, traducere de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu, Iași, Editura Polirom.
- DRAGOLEA, Mihai 1998: *Arhiva de goluri și plinuri. Literatura fragmentară*, Cluj-Napoca, Editura Dacia.
- FORSTER, E.M. 1968: *Aspecte ale romanului*, traducere de Petru Popescu, București, Editura pentru Literatură Universală.
- HUTCHEON, Linda 1988: *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge.
- IORGULESCU, Mircea 1979: *Firescul ca excepție*, București, Editura Cartea Românească.
- KRISTEVA, Julia 1980: *Problemele structurării textului*, in *Antologie Tel Quel 1960-1971*, ed. & trad. Adriana Babeți și Delia Șepețean-Vasilii, București, Editura Univers.
- MANOLESCU, Nicolae 1998: *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, București, Editura 100+1 Gramar.
- MCHALE, Brian 2009: *Ficțiunea postmodernistă*, traducere de Dan H. Popescu, Iași, Editura Polirom.
- MICU, Dumitru 2000: *Istoria literaturii române de la creația populară la postmodernism*, București, Editura SAECULUM I.O.
- POPA, Marian 2009: *Istoria literaturii române de azi până mâine*, București: Editura Semne.
- SIMIONESCU, Mircea Horia 1985: *Licitația*, București, Editura Albatros.