MIRCEA CĂRTĂRESCU: THE PUBLICISTIC PROSE – BETWEEN AUTOBIOGRAPHY AND FICTION

Sofian DIANA
"Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: Portmanteau word, the autofiction suggests the synthesis between autobiography and fiction. The debatable nature of this synthesis has given birth to a large number of definitions trying to theorize this supposedly new literary genre. The moment the concept has gone out of his author's control, two directions were distinguished: on the one hand, the critics who submitted to Doubrovsky's term, but enlarged its meaning; on the other hand, the critics who changed Doubrovsky's meaning. The point of view the critics unanimously agree with is the absolutely fascinating character of autofictions, which unfold an astonishing interplay between the real and the fictional, truth and falsity. This interplay is generated by a contradictory reading pact.
Literary critics have noticed the autobiographical character of Cartarescu's novels that surrounds the trilogy, but only in a few cases the problem of autofiction has been raised. It is, on the one hand, because of the different theoretical approaches, and on the other hand because of the existing discrepancies between the identification and the evaluation criteria.
Based on recent theoretical studies, the present paper aims both at systematizing and applying these criteria on the texts included in volumes of publicistic prose, on a few short stories and on the novel Orbitor.

Keywords: autofiction, referentiality, fiction, reading pact, auctorial identity.

Autoficţiunea. Delimitări conceptuale

Problemele pe care le ridică acest concept sunt legate în primul rând de definirea sa, apoi de legitimarea generică şi, concomitent cu acestea, de analiza operelor literare prin grila propusă. Însuşi autorul conceptului, Serge Doubrovsky, revine repetat asupra definiţiei, oscilând între caracterul autobiografic şi cel ficţional al scrierilor (sale, singurele cărora le ataşează eticheta inventată). O a treia a sa definiţie apare în 1982, în urma publicării celui de-al doilea roman, *Un amour de soi*. Deşi rezistând pe poziţia apropierii demersului psihanalitic de procedeele autoficţionale, se vădeşte la Doubrovsky virarea spre autobiografic, cu nuanţa încărcăturii postmoderniste a acestui gen: „orice autobiografie este o formă de autoficţiune şi orice autoficţiune este o variantă a autobiografiei. Nu există separaţie absolută.

Autoficţiunea e forma romanescă în care vorbesc despre ei scriitorii de la mijlocul secolului al XX-lea până la începutul secolului al XXI-lea."

Vincent Colonna, autorul primei teze de doctorat pe acest subiect, se distanţează de Doubrovsky, practic aducând o nouă definiţie conceptului. Pentru el, autoficţiunea joacă între aparenţa autobiografică şi conţinutul imaginar: „o operă literară prin care un scriitor îşi inventează o personalitate şi o existenţă, păstrându-şi, în tot acest timp, identitatea reală". Condiţia cerută este ca „scriitorul să nu dea acestei invenţii o valoare figurală sau metaforică, şi nici să încurajeze o lectură referenţială care să descifreze în text nişte mărturisiri indirecte" [COLONNA, 1989:10], teoria lui nefiind girată până la capăt de Genette, care pune problema motivaţiei şi literarităţii. Denumind-o gen neserios[1], prozatoarea şi cercetătoarea Marie

[1] Articolul cercetătoarei, publicat în numărul 107 din 1996 al revistei „Poétique", vine încă din titlu în întâmpinarea acuzelor aduse de Genette: „Autofiction - un genre pas sérieux". De asemenea, „neserios"

BDD-A22017 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:46:31 UTC)

Darrieussecq are în vedere diferenţa între actul vorbirii implicat în autobiografie şi cel implicat în autoficţiune: dacă autobiografia declară afirmarea unui adevăr şi solicită buna credinţă şi adeziunea lectorului, autoficţiunea se declară în acelaşi timp adevărată, dar avertizează lectorul în privinţa adeziunii la această credinţă, punându-l în imposibilitatea de a alege între valoarea factuală şi valoarea fictivă.

În 2007, Serge Doubrovsky însuşi ţine să pună punctul pe i, clarificând problemele de definire şi de legitimare generică ale autoficţiunii. Observând că, în „Pactul autobiografic", Lejeune produce o separare între „eul subsemnat – criteriu esenţial al omonimatului" şi „actul de referinţă/copia conformă", Doubrovsky sesizează o primă opoziţie, între „autobiografie, concepută în acest fel, şi roman, care se sprijină pe un pact de fictivitate, chiar şi dacă vorbim, de exemplu, de roman autobiografic". Referindu-se la evoluţia scrierilor despre sine, Doubrovsky observă că schimbările s-au produs la nivel de concepere a subiectului, de concepere a raportării la sine-însuşi a scriitorului care se percepe fragmentat şi nu ca un întreg generator de sens. Ceea ce trebuie să redea o autoficţiune este „gustul intim al existenţei mele şi nu imposibila mea istorie[…] Altfel spus, ceea ce un scriitor inventează este reconfigurarea fragmentelor existenţei pe care o reînscrie în text. Este primatul absolut al textului şi al scriiturii asupra trăitului.[…] Autoficţiunea este modul de a încerca să recuperezi, să recreezi, să refasonezi într-un text, într-o scriitură, experienţe trăite ale propriei vieţi care nu sunt deloc o reproducere, o fotografie. E literal şi literar o reinvenţie" [DOUBROVSKY, 2007: 78].

Sistematizarea criteriilor de identificare

Atrăgând atenţia asupra faptului că trăsăturile descrise şi clasificate de el se potrivesc, în fapt, doar operei doubrovskyene, cercetătorul Philippe Gasparini observă că autoficţiunea se desparte de autobiografie în trei puncte esenţiale: pe de o parte, bulversarea cronologiei şi, de aici, abandonul cauzalităţii explicative: „fragmentarea poveştii, capriciile memoriei […] abolesc orice pretenţie de adevăr unic, interzic vizarea globală a referinţei"[GASPARINI, 2008:210]. Pe de altă parte, un comentariu interior, care trădează constant îndoielile autorului privind validitatea demersului memoriei sale, rezultând un text lacunar, nesigur, incoerent. În fine, crearea unui autoportret „lipsit de complezenţă". Practic, autorul a formulat un soi de decalog al criteriilor de recunoaştere a autoficţiunii, bazat pe definiţiile lui Doubrovsky, dispunându-le pe trei trepte categoriale: în primul rând, discerne indicii de referenţialitate 1.identitatea onomastică a autorului şi a eroului narator; 2. angajamentul de a nu relata decât „fapte şi evenimente strict reale"; 3.dorinţa de a descrie „adevărul propriu" , de a se dezvălui cu adevărat . În al doilea rând, situează indicii romaneşti: 1.subtitlul „roman"; 2.primatul naraţiunii; 3.predilecţia pentru prezentul naraţiunii; 4.o strategie de influenţare a cititorului. În al treilea rând, distinge munca asupra textului: 1. căutarea unei forme originale; 2.o scriitură care să vizeze „verbalizarea imediată"; 3.reconfigurarea timpului linear (prin selecţie, intensificare, fragmentare, bruiere)[GASPARINI, 2008: 214].

În momentul în care conceptul a ieşit de sub controlul autorului său, s-au distins două axe: de o parte, criticii care şi-au însuşit termenul lui Doubrovsky, dar i-au lărgit accepţia, de cealaltă, criticii care au schimbat accepţia doubrovskyană. Ca urmare, criteriile de recunoaştere a autoficţionalului s-au modificat: Pentru unii, au rămas valabile doar eticheta de roman si omonimatul autor-narator-personaj, aşa cum procedează Jacques Lecarme, cu observaţia că, totuşi, în lista pe care o produce, inserează şi opere în care omonimatul nu este respectat, precum şi texte în care referenţialul alternează cu ficţionalul de o manieră uşor recognoscibilă de către cititor, texte pe care Doubrovsky le va numi *quasi-autoficţiuni,* ca replică la denumirea dată de Philippe Vilain: *autoficţiuni anominale*.[Vilain, 2005: 229]

Elemente autoficţionale în proza publicistică a lui Mircea Cărtărescu

---

înseamnă că atrage atenţia asupra indecidabilului la nivel de adevăr, punând la îndoială adevărul naiv al autobiografiilor.

BDD-A22017 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:46:31 UTC)

Înainte de a-şi susţine la Universitatea din Bucureşti, în 2010, teza de doctorat cu titlul „Recuperarea autobiograficului în proza de după 1989", cercetătoarea Florina Pârjol a avut, în paginile *Observatorului cultural*, cinci intervenţii critice în domeniul autoficţiunii, întinse pe perioada 2004-2007. Mă voi referi doar la articolul din 2005, deoarece îl are în vedere pe scriitorul Mircea Cărtărescu, şi anume cartea recent apărută la acea dată, „De ce iubim femeile". Cercetătoarea afirmă, pe bună dreptate, că nu se poate vorbi decât de un „miez autoficţional", de autobiografic „autentic până la un punct". Textele selectate pentru a fi răspuns, mai mult sau mai puţin, la criteriile de identificare a autoficţionalului sunt caracterizate drept „mici escapade în memorie, evocări tandre în care se amestecă viaţa (biograficul consemnat) şi literatura (ficţiune), într-un melanj în care e imposibil de calculat proporţiile uneia sau alteia".

În general, critica de întâmpinare a remarcat caracterul eterogen al celor trei volume de „proză scurtă" şi încărcătura de elemente autobiografice, însă abia la al doilea dintre ele, în ordinea apariţiei, s-a pus, textual, problema autoficţiunii.

„Pururi tânăr, înfăşurat în pixeli", volum apărut la Humanitas în 2003, a fost caracterizat global de către Mircea Iorgulescu drept „o culegere de publicistică eterogenă tematic, discontinuă în atitudini şi preponderent confesivă, motiv pentru care şi poate fi socotită, în bună parte, o „addenda" la „Jurnalul" tipărit de Mircea Cărtărescu în 2001 […] texte […] neabătut poematice […] Mircea Cărtărescu preface în literatură tot ce scrie". Daniel Cristea-Enache îl numeşte volum „compus din texte ocazionale de tot felul, de la mici articole de gazetă la comunicări şi intervenţii cu aspect eseistic", având în prima parte o „suită de texte nostalgic-autobiografice, literaturizate […] conţin preţioase indicii pentru înţelegerea operei propriu-zise", „publicistică trasă înspre literatură şi secvenţe prozastice decodate biografic", iar Cristian Moraru l-a perceput în totalitate ca fiind un „volum de eseuri autobiografice".

Două dintre notaţiile epitextuale de mai sus ne pun în gardă în legătură cu distanţa sau imbricarea dintre autobiografia pură şi ficţionalizarea realului: ambele vorbesc de literaturizare, ceea ce ne determină să căutăm indicii referenţiali şi pe cei de ficţionalizare care scot textul de sub eticheta autobiograficului.

La nivel paratextual, există două elemente care ar putea da seama de natura textelor: pagina de titlu a volumului conţine, în paranteză şi cu italice, subtitlul *„(din periodice)*", Am avea de-a face, astfel, cu texte scurte, destinate publicisticii. Însă prezenţa lor în diverse astfel de locaţii nu este un indiciu pentru a stabili tipul de pact pe care îl încheie autorul cu cititorul. Nimic nu ne împiedică să credem că, de exemplu, publicarea în „Evenimentul zilei" a unui text semnat Mircea Cărtărescu ar fi o condiţie necesară şi suficientă care să-i asigure caracterul absolut referenţial. Ambiguitatea este întreţinută şi de prezenţa unei *Introduceri* la persoana I, în care autorul se prezintă pe sine în calitate de poet devenit autor, şi, în această calitate, stabileşte raportul dintre noţiunile de adevăr, experienţă şi valoare estetică caracteristic literaturii sale: „Căci aceste pagini norocoase sunt, cum se întâmplă mereu, înecate în foarte multă literatură. Şi, cu cât literatura e mai bună, cu atâta sunt mai puţine şanse să găseşti şi pagini mai mult decât reuşite artistic: pagini *adevărate*. Ele sunt tot ce e preţios în cărţi, căci nu sunt experiment, ci *experienţă*, şi nu sunt reuşite de autor, ci *daruri* făcute autorului. E motivul pentru care orgoliul scriitoricesc e atât de stupid" [CĂRTĂRESCU, 2007: 5].

Textele sunt scrieri confesive la persoana I, marcate prin distanţa dintre timpul trăirii şi cel al mărturisirii unor evenimente care nu respectă, totuşi, o linie cronologică: amintiri din diverse perioade ale copilăriei alternează cu observaţii asupra suprapunerii perfecte a timpului relatării evenimentelor cu timpul petrecerii acestora, texte care debutează cu prezentul trăirii alunecă în mărturisiri despre trecut. Relativizarea aceasta sporeşte şi prin distanţarea timpului lecturii volumului de timpul scrierii şi publicării acestor texte în periodice, prezentul imediat

BDD-A22017 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:46:31 UTC)

fiind astfel anulat, caracterul transpunerii imediate şi urgente estompându-se prin recontextualizare.

Identitatea onomastică este marcată în două dintre texte. În primul dintre ele, *Cum m-am trezit pe lume*, autorul aduce în pagină propriul nume, identificând prin el persoana sa la vârsta adolescenţei, într-un moment capital, acela al conştientizării existenţei sale ca fiinţă în permanentă devenire, niciodată identică cu sine: „Se afla pe lume, din clipa aceea şi nu mai de demult, cineva numit Mircea Cărtărescu, cineva la fel de străin ca băiatul care citise din Camus cu zece minute înainte ca fluturele de omidă" [CĂRTĂRESCU, 2007:11]. Al doilea text, *Tahitoscop*, păstrează numai numele de familie, întrucât, deşi discursul îşi păstrează caracterul confesiv, la persoana I, atitudinea redată este ce a colegilor de clasă, prezentaţi şi cu alte ocazii de autor ca fiind destul de rezervaţi faţă de micul puşi care se visează invidiat într-o zi pentru capacitatea sa inimitabilă: „Mă imaginam citind ca Omicron, devenind o legendă vie printre colegii mei: Cărtărescu dintr-a şaptea C, care a citit toate cărţile!" [CĂRTĂRESCU, 2007:42].

Identitatea onomastică este întărită de cea socială: într-un text care aduce cititorul într-un cândva prezent al scrierii, *Colea,-n tină*, autorul îşi declină atât profesia, cât şi raportul cu vecinii de bloc: „Sunt într-o antiutopie […] Noi nu cunoaştem pe nimeni, nici măcar pe cei cu care suntem uşă-n uşă. […]Mi se mai zicea într-o vreme dom'profesor, dar cam cu îndoială: prea sunt pletos, prea sunt numai în blugi. Acum nu mi se mai zice în nici un fel." [CĂRTĂRESCU, 2007:31].

Statutul de scriitor este mai des afirmat, întrucât volumul de faţă are (şi) acest scop, de creare a imaginii de sine auctoriale. Există două modalităţi intertextuale de a configura sinele şi de a întări contururile trasate: autocitarea operelor şi notaţiile metadiscursive despre statutul scriitorului, raportul lui cu actul scrierii, totul pe un fond confesiv care întăreşte credinţa cititorului că se află în spaţiul autobiografic, perfect creditabil. Astfel, autorul face mărturisiri, unele uşor ironice, punctând ca în treacăt situaţia de partener mereu manipulabil a cititorului, cu privire la preschimbarea unor persoane din biografia sa în personaje din literatura sa („tanti Sica devenită Tanti Aura în REM", „D., pe care într-una din povestirile mele am numit-o Gina", „Mira şi Altamira (credeaţi că nu există în realitate? Uite că există şi trăiesc şi azi împreună"); alteori, ca în textul *Pentru D., vingt ans après* pare să vrea să denunţe, recunoscător, aportul personajelor reale la crearea imaginarului specific: „Mai târziu, povestind vise în cărţile mele, am profitat de nenumărate ori, mişeleşte, de o fisură în legea proprietăţii intelectuale – absenţa copyrightului pe vise – ca să-i fur cele mai fermecătoare şi mai articulate viziuni […] Al ei a fost visul cu palatul de marmură invadat de fluturi din *Orbitor*" [CĂRTĂRESCU, 2007: 59]. În *Cum m-am trezit pe lume*, leagă starea de spirit adolescentină descrisă în romanul *Travesti* de atmosfera tocmai descrisă în textul prezent: „Când m-am întors acasă, am intrat în starea aceea de nelinişte pe care am încercat s-o descriu în *Travesti*" [CĂRTĂRESCU, 2007:13].

Mărturisirile accentuat direcţionate spre cititor alternează, pe parcursul textelor şi chiar în interiorul aceluiaşi text, cu confesiuni de tip jurnalier, în care autorul pare a fi singur cu angoasele sale de scriitor. Există, însă, câteva aspecte care aruncă umbra suspiciunii asupra bunei credinţe a celui care construieşte, aparent, un discurs autobiografic, semnând, prin toate aceste „autobiografeme", cum le numeşte Roland Barthes, pactul sincerităţii. Textele sunt presărate cu indici de ficţionalitate, în mod uneori subtil, alteori evident: în textul cel mai marcat autobiografic, „Cum m-am trezit pe lume", care dă seama de naşterea conştiinţei de sine, există o paranteză care include un verb cu o semantică ambiguă: „(despre asta *o să povestesc* însă în altă parte)" (s.m., D.S.). Un cititor atent, sau unul care a parcurs şi alte opere ale autorului, se poate trezi din magia adevărului servit ca atare şi îşi poate aminti brusc că vocea care i se mărturiseşte este aceea a unui povestaş! Rămâne la voia domniei sale, cititorul, să se lase, în continuare, vrăjit de adevăr sau de ficţiune. Reconfigurarea timpului linear,

BDD-A22017 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:46:31 UTC)

salturile de la o vârstă la alta, întoarcerile, şi mai ales aducerea cititorului în prezent prin pasajele metadiscursive ar fi un alt indiciu al abaterii de la mecanismul discursiv autobiografic spre cel al ficţiunii.

„De ce iubim femeile", apărut la Humanitas în 2004, volum construit pe acelaşi tipar al reunirii unor texte apărute iniţial în periodice, reia aceleaşi procedee. Această carte beneficiază şi ea de suportul epitextual care ar lămuri, înainte sau după actul lecturii, asupra relaţiei dintre factual şi ficţional: am să refer, de data aceasta, nu la cronici, ci la interviurile acordate de autor în care s-a discutat şi despre acest volum. Primul dintre ele, acordat revistei Formula AS, în 2005, atrage atenţia asupra a două aspecte: caracterul ficţional al cărţii: „E o carte de literatură ca oricare alta" şi, încă o dată, transpunerea în imaginaţie a referenţialului - Cărtărescu se distanţează de consecinţele recunoaşterii fără rest a naturii autobiografice a povestirilor sale („*toate scrierile dumneavoastră autobiografice*"): „Bucureştiul din scrierile mele e un oraş în întregime fictiv, amalgam de vise adevărate si de false amintiri. De peste zece ani reconstruiesc cu migală, din asemenea fragmente de origine incontrolabilă şi dubioasă, un oraş identificabil cu o carte si cu un creier: Bucureştiul, "Orbitor", al meu." Publicului iniţial căruia i-au fost dedicate aceste texte, cititoarelor revistei „Elle", nu i s-au împuiat urechile prea mult cu vocaţia auctorială, însă i-a fost amintit statutul social al celui care le vorbea, pentru cititorii avizaţi, cunoscători ai persoanelor, personalităţilor şi contextelor din viaţa autorului, urmele de reviste sau de scriitori sunt însă repere clare ale aspectului autobiografic al textelor. Indicii de ficţionalitate sunt ascunşi, de data aceasta, în miezul confesiunilor şi interogaţiilor în manieră de jurnal: În „Seara care cade", autorul dezvăluie modul cum şi-a transformat amintirile reale în substanţa ficţiunilor sale. Jucând cartea sincerităţii, se inserează subtil în mintea cititorului şi îi dezvăluie exact principiul autoficţionalizării: „Viaţa mea nu e bogată în evenimente, iar pe cele câteva mai expresive pe care mi le amintesc le-am stors la maximum în cărţile mele. Totuşi, sunt câteva despre care, din diferite motive, n-am putut scrie, căci doar teoretic „totul e de vânzare" când eşti scriitor. În realitate, mii de scrupule şi reţineri te fac să omiţi câte un fapt în aparenţă neînsemnat, dar care (şi dovadă sunt tocmai scrupulele tale) poate fi un tunel către straturile vulnerabile ale sinelui tău. Noi nu suntem interfaţa socială pe care o numim „persoana noastră": cineva dindărătul ei, o fiinţă incomparabil mai vastă, ne controlează, modelează, cenzurează de multe ori gândurile şi acţiunile". Interogaţiile par a corespunde frământărilor introspective feminine specifice cititoarelor de reviste de profil, însă bătaia lor este mai lungă, vizând, de fapt, raportul autorului cu sinele şi cu întreaga lui operă.

Jocul acesta în care cititoarea este invitată să îşi pună aparent aceleaşi întrebări („Cine sunt eu? Care este eul meu adevărat? etc.) este , de fapt, ca în orice autoficţiune, un joc de seducţie, subliniat până la efecte comice de autor într-o interpelare de tipul celei din Întâlnire la Torino: „Spune şi tu, dragă cititoare, cum ar trebui să reacţionez eu la ce mi s-a întâmplat numai în curs de o săptămână de la scrierea povestirii precedente?" [CĂRTĂRESCU, 2004:100]. Prezenţa, încă o dată, a cuvântului-avertisment „povestire" ne situează în câmpul ficţiunii.

Despre volumul din 2012, „Ochiul căprui al dragostei noastre", recenzenţii s-au exprimat cu mai mult curaj în a folosi direct termenul de autoficţiune. Asta şi pentru că, poate, volumul conţine câteva povestiri cu tentă autobiografică pline de motive transpuse literar în *Orbitor* şi pentru că indicii de ficţionalitate sunt mai mulţi. Marius Chivu le-a calificat drept texte „destul de personale": „rememorări, confesiuni mascate, evocări, proze sau mici eseuri". Subliniind scopul adunării sub volum a unui nou set de texte diverse, Marius Miheţ observă că „deşi la prima vedere textele […] sunt simple apendice la jurnale şi volumele de proză, ele trec dincolo de „micile mele mitologii personale", cum spune în *Epoca nesului*" şi apoi face consideraţii despre „autoficţiunea cărtărească" care „trece, însă, şi dincolo de fuziunile ştiinţei cu literatura, trecând la mărturisiri despre condiţia intelectualului şi a cărţii". Ştefan

BDD-A22017 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:46:31 UTC)

Baghiu etichetează volumul ca fiind „o antologie de eseistică, memorialistică şi mici poveşti de viaţă", cu „aspectul unui jurnal". La rândul ei, Andreea Răsuceanu observa, la momentul apariţiei cărţii, că „împletirea dintre elementul documentar şi ficţiune e atât de naturală, încât trecerile dintr-un plan în celălalt sunt aproape imperceptibile".

Identitatea onomastică şi cea profesională joacă pe tema dublului, între receptarea din afară şi perceperea interioară: pe de o parte a oglinzii, eul scriptor se vede conturat astfel, în atmosfera tăios de reală a târgului de vechituri descris în „Anii furaţi": „mi-am aşternut şi eu, scriitor cu mai multe cărţi deja publicate şi asistent universitar, ziarul de obşte". De cealaltă parte, contururile sunt altfel trasate în „Ada Kaleh, Ada Kaleh…": „De-aici şi meseria mea: constructor de ruine. Vocaţia mea: arhitect al ruinelor".

Dacă „Anii furaţi", „Epoca nesului", „Despre onoarea actului de a scrie" şi „O, Levant, Levant ferice" sunt texte marcat autobiografice, alte trei, care conţin şi ele un număr semnificativ de repere referenţiale, glisează spre autoficţional. Nu am putea spune, în cazul acestui volum, că ele ar duce cu sine întregul, pentru că nu mai există un proiect tematic unitar care să genereze o interdependenţă în economia volumului.

„Ada kaleh, Ada kaleh …" este construit ca o ţesătură continuă între prezent şi trecut, unde insula se află în miezul amintirilor şi al textului. Jocul dintre real şi imaginar vizează atât spaţiul, cât şi timpul: insula, pământ ce ar trebui să fie ferm, e astăzi sub ape. Mai există un strat, şi mai puţin ancorabil pe axa temporală, aducând parcă de nicăieri şi aruncând referenţialul cuprins în text în abisul permanenţei scriiturii şi al aneantizării acesteia, deopotrivă: „…Ca şi cum, scriind, fiecare dâră trasată cu pixul pe pagină s-ar umple de mucegai şi fiecare pagină lăsată în urmă, acoperită cu scrisul meu, s-ar scoroji, s-ar îngălbeni şi s-ar răsuci ca o frunză bătrână. Iar eu aş scrie tot mai repede, ca să nu fiu ajuns din urmă de dezastru şi de nenorocire.". Cuibarul de ape se închide în jurul insulei scufundate: „Nu mă-ntrebaţi pe mine despre locuri uitate şi părăsite din Europa. Mama însăşi a fost un astfel de loc. eu însumi sunt un astfel de loc. Adunaţi-vă-n jurul meu, deschideţi-mi ţeasta şi contemplaţi-mi creierul: se va sfărâma sub ochii voştri ca un mulaj de ghips. Iar praful lui se va amesteca indiscernabil cu praful ruinelor între care-am trăit toată viaţa, amant al unui harem de ruine." [CĂRTĂRESCU, 2012:32].

Nu întâmplător, cred, se află în centrul cărţii textul care îi dă titlul: „Ochiul căprui al dragostei noastre" este unul din acele texte despre care vorbea autorul în *Introducerea* la „Pururi tânăr…": cuprinzând experienţa sa cea mai intimă, cea care dă sens şi poartă cu sine spre un final cuprins în sine haosul aluvionar al „Orbitorului": unitatea iniţială dintre mamă şi cei doi gemeni şi spargerea acesteia până la pierderea identităţii şi permanenta ei interogare în apele tuturor oglinzilor posibile.

Există un amănunt care poate scăpa unui cititor la primul volum al lui Cărtărescu, dar nu şi unuia care a întâlnit în diverse locaţii amănuntul biografic la care face aluzie autorul. Lectura epitextuală (jurnalul, interviurile) dau seama de o situare pe axa cronologiei reale cărtăresciene: fratele său, Victor, a murit la vârsta de un an şi jumătate: „Acei primi ani ai vieţii mele sunt perioada care mă preocupă cel mai mult din tot ce am trăit. Am avut un frate geamăn, Victor, de care nu-mi aduc aminte, pentru că el a dispărut la vârsta de un an şi jumătate. Amândoi am fost internaţi cu dublă pneumonie într-un spital. Eu am scăpat, iar el nu. Moartea lui încă nelămurită bine (ca şi pura lui existenţă, de altfel) este trauma vieţii mele, cam tot ce-am scris se leagă de asta, l-am simţit mereu ca pe un alter-ego al meu. Întotdeauna am simţit că-mi lipseşte ceva, ca şi când, privindu-mă-n oglindă, n-aş vedea pe nimeni. Ce s-a întâmplat a fost din cauza condiţiilor îngrozitoare în care trăiam. Părinţii mei erau veniţi de la ţară, mama era ţesătoare, tata lăcătuş, şi locuiam într-o cămăruţă închiriată, undeva în Colentina, ce semăna cu o celulă de închisoare."[2]. Aceeaşi informaţie temporală este păstrată

[2] Mircea Cărtărescu, interviu cu Roxana Lupu, *Adevărul*, 23 iulie 2011

BDD-A22017 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:46:31 UTC)

în Orbitor: „Coca-l răpise, în toamna lui ’57, pe Victor din casa lui Ma’am Catana” [CĂRTĂRESCU, 2008: 483].. Or, în textul de faţă, referinţa este cu totul alta: „Eu şi Victor stătuserăm ochi în ochi timp de cinci ani” [CĂRTĂRESCU, 2012: 42]. Este de necrezut că un eveniment de o asemenea importanţă în viaţa şi în opera lui Cărtărescu ar fi beneficiat aici de o simplă scăpare a memoriei, de tipul celei despre care Doubrovsky spunea că fac ca autobiografiile să fie mincinoase în conţinut, nu şi în intenţia autorului de a spune adevărul şi în nici un caz în angajamentul pe care şi-l ia în faţa lectorului. Şi atunci, dacă amănuntul nu este o simplă eroare a memoriei, el nu rămâne să fie decât un important indice ficţional, care, alături de povestea mamei spusă sub formă de basm popular (motiv şi procedeu reluat şi în *Orbitor*), atenţionează lectorul asupra puternicei aure ficţionale care, în jocul de lumini al amintirilor dintr-o perioadă de fapt imposibil de amintit, sau mult prea greu, ascunde miezul autobiografic mult prea intim şi îl expune, în acelaşi timp, atenţiei şi sensibilităţii cititorului.

Ultimul text, „Pontus Axeinos”, este şi el un joc de-a spaţiul, timpul şi memoria, ca toată opera cărtăresciană. Debutând cu o notaţie spaţio-temporală imediată: „Am doisprezece ani şi merg în tabără la Constanţa”, textul sugerează un conţinut jurnalier preadolescentin, deci având toate şansele receptării refereţiale, întrucât e destul de greu să intervii stilistic într-un discurs de acest fel, fără ca grefele să nu fie vizibile. Reperele credibile se succed cu viteză, culminând într-o demonstraţie seducătoare (dar suspectă prin perfecţiunea ei!), cea a enumerării termenilor maritimi din *Toate pânzele sus!*. Impresia de autentic este susţinută de natura gândurilor copilului care se îndrepta spre mare(amintiri despre ai săi, impresii despre peisaj, toate redate la prezent), însă pusă şi ea sub semnul suspiciunii prin slaba posibilitate, întrezărită după întoarcerea paginii de către cititor, ca aceste observaţii să fi fost notate imediat, pe loc, de către un copil care nu mai făcuse acel drum niciodată, nu mai zărise marea până atunci şi despre care devine dintr-o dată imposibil de crezut că ori nota la firul faptei, ori îşi propusese şi ne pune sub ochi dovada reuşitei de a construi un jurnal cu această miză stilistică. După care vine întrebarea şi mai distanţată de farmecul seducător al primei pagini, al primei notaţii: de unde informaţia că acela care vorbeşte este în acelaşi timp şi inscriptor, la timpul redat de prima notaţie? E la fel de posibil ca autorul să se transpună imaginar în acea vârstă, retrăind, cu ajutorul memoriei, un fapt redat la prezent pentru impresia de strică autenticitate. Ceea ce nu i-ar ştirbi evenimenţialului cu nimic din valoarea de adevăr.

Surpriza vine pe pagina a doua, unde halucinaţia produsă de raza lunii pe ape trece din realitate în relatare, transformând, şi prin glisarea dinspre perfectul compus spre imperfect, discursul în ficţiune: „Mergeam în echilibru, până foarte adânc în mare, pe linia de foc ce izvora din lună. Ne întorceam doar când abia mai zăream lumina farului de la capătul digului încărcat de stabilopozi. Unul dintre noi plecase joi noaptea pe cărarea de foc şi se-ntorsese abia lunea cealaltă” [CĂRTĂRESCU, 2012:162].

Capitolul al doilea transpune vocea auctorială cu care cititorul se obişnuise pe parcursul volumului. În lipsa declaraţiei făţişe a omonimatului, avem un surogat de autenticitate, destul de convingător: vocea la persoana I face trimitere la un alt scriitor, pe care ne invită, în calitate de cititori, să-l imaginăm într-o situaţie similară şi să gustăm grotescul ei: „Trimiteţi-l pe Kafka la o nuntă, puneţi-l pe Kafka pe un scaun între o contabilă îmbrăcată în paiete verzi şi un coleg poliţist al celui ce se-nsoară…”[CĂRTĂRESCU, 2012:163]. Al treilea capitol derutează asupra identităţii auctoriale: conţine o listă a „răspunsurilor” date de motorul de căutare pe Internet, la fel de abracadabrantă ca şi cel mai ingenios capitol pynchonian cu putinţă. Cu ce scop a fost făcută această căutare şi când? Şi de către cine? De către narator, după întoarcerea din plimbarea de a doua zi de după nuntă? De către autorul care se oglindeşte astfel în text, dezvăluind modalitatea de căutare a datelor cu care să îmbrace poveştile pe care tocmai ni le spune?

Textul nu se dă de gol, dar e de ajuns ruptura aceasta halucinantă în ţesătura poveştii ca să genereze un maximum de suspiciune. Astfel că textul şi-a pregătit lectorul pentru al

BDD-A22017 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:46:31 UTC)

treilea capitol, cel evident ficţional, al poveştii lui Ovidiu, redată la persoana a treia, pe două capitole succesive, întreruptă de o întoarcere bruscă în autobiograficul deja cu totul suspect în pretenţia sa de susţinere a adevărului. Însă procedeul acumulării de amănunte bine cunoscute cititorului din viaţa de zi cu zi (descrierea cartierelor Constanţei) creează din nou „efectul de viaţă" şi pe acest fundal apare informaţia, devenită credibilă prin repetare, referitoare la codiţele aurii din şifonier. Mai mult, redarea ei în altă formă decât cea prezentă în Orbitor determină cititorul să mizeze pe caracterul confesiv al acestor pagini, în opoziţie cu gradul de ficţional specific romanului: „Cândva am găsit în şifonier, într-o pungă îngălbenită de hârtie, bucle din părul mei când eram copil şi câţiva dinţişori de lapte"[CĂRTĂRESCU, 2012:178].

Ultimul capitol este ca un joc de Lego unde cuburi de diferite forme şi culori se îmbină pentru o construcţie finală coerentă. „Faptele" reţinute de istorie şi elementele fictive sunt amestecate şi redate într-un proustian carusel al timpurilor verbale, la care se adaugă elementele intertextuale: trimiterile la Lautréamont şi, în final, amestecul de inter- şi metatextual: „Căci, după cuvintele lui Mallarmé, lumea întreagă există doar ca să se ajungă la o carte frumoasă."[CĂRTĂRESCU, 2012:186]

Teza de doctorat a Florinei Pîrjol, publicată în 2014 la Editura Cartea Românească, cu titlul „Carte de identităţi", rămâne şi ea prudentă în etichetarea radicală a textelor româneşti, autoarea preferând, atât în capitolele teoretice, cât şi în cele de analiză pe text, o atitudine relativistă. Capitolul dedicat lui Cărtărescu analizează elementele autoficţioale cuprinse în două din nuvele, „REM" şi „Mendebilul", motiv petru care nu m-am oprit aici asupra lor, iar în partea dedicată romanului „Orbitor", cercetătoarea subliniază în mod repetat o idee la care subscriu, şi anume că adevărata miză nu e cea autobiografică, acesta nefiind decât o realitate secundară, dominanta fiind ontologicul şi obsesia spunerii totului despre o multitudine de euri înglobante.

Bibliografie:

Cărtărescu, Mircea,2003, *Pururi tânăr, înfăşurat în pixeli*, Bucureşti, Humanitas.

Cărtărescu, Mircea, 2004, *De ce iubim femeile*, Bucureşti, Humanitas.

Cărtărescu, Mircea, 2012, *Ochiul căprui al dragostei noastre*, Bucureşti, Humanitas.

Colonna, Vincent, 1989, *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation du soi en littérature*, dirigée par Gérard Genette, thèse inédite, EHESS.

Doubrovsky, Serge, 1988, „Aubiographie/Vérité/Psychanalise", în *Autobiographiques, de Corneille à Sartre*, Presses Universitaires de France, coll. „Perspectives critiques", Paris, p.66, accesat pe www.autofiction.org. la 15.11.2012.

Doubrovsky, Serge, 2007, „Les points sur les i", *în Actes du Colloque „Genèse et Autofiction*" sous la direction de Catherine Violett et Isabelle Grell, Academia-Bruylant, , accesat pe www.autofiction.org. la 15.11.2012

Gasparini, Philippe, 2008, *Autofiction – Une aventure du langage*, Editions du Seuil, coll. „Poétique", Paris.

Pîrjol, Florina, 2014, *Carte de identităţi*, Editura Cartea Românească, Bucureşti.

Pîrjol, Florina, „Mircea Cărtărescu: tablete literare unisex", în *Observator cultural*, Nr. 263/aprilie 2005, accesat în 24.03.2013

Vilain, Philippe, 2005, *Défense de Narcisse*, éditions Bernard Grasset.

This work was cofinanced from the European Social Fond through Sectoral Operational Programme Human Resources Development 2007-2013, project number POSDRU/159/S/140863, Competitive Researchers in Europe in the Field of Humanities ad Social-Economic Sciences, a Multiregional Research Network.

BDD-A22017 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:46:31 UTC)