

MIRCEA CĂRTĂRESCU: THE PUBLICISTIC PROSE – BETWEEN AUTOBIOGRAPHY AND FICTION

Sofian DIANA

“Al. Ioan Cuza” University of Iași

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.

Autoficțiunea. Delimitări conceptuale

Problemele pe care le ridică acest concept sunt legate în primul rând de definirea sa, apoi de legitimarea generică și, concomitent cu acestea, de analiza operelor literare prin grila propusă. Însuși autorul conceptului, Serge Doubrovsky, revine repetat asupra definiției, oscilând între caracterul autobiografic și cel ficțional al scrierilor (sale, singurele cărora le atașează eticheta inventată). O a treia a sa definiție apare în 1982, în urma publicării celui de-al doilea roman, *Un amour de soi*. Deși rezistând pe poziția apropierei demersului psihanalitic de procedeele autoficționale, se vedește la Doubrovsky virarea spre autobiografic, cu nuanța încărcăturii postmoderniste a acestui gen: „orice autobiografie este o formă de autoficțiune și orice autoficțiune este o variantă a autobiografiei. Nu există separație absolută.

Autoficțiunea 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 distanțează de Doubrovsky, practic aducând o nouă definiție conceptului. Pentru el, autoficțiunea joacă între aparența autobiografică și conținutul imaginar: „o operă literară prin care un scriitor își inventează o personalitate și o existență, păstrându-și, în tot acest timp, identitatea reală”. Condiția cerută este ca „scriitorul să nu dea acestei invenții o valoare figurală sau metaforică, și nici să încurajeze o lectură referențială care să descifreze în text niște mărturisiri indirecte” [COLONNA, 1989:10], teoria lui nefiind girată până la capăt de Genette, care pune problema motivației și literarității. Denumind-o gen nesperios¹, prozatoarea și 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, „nesperios”

Darrieussecq are în vedere diferența între actul vorbirii implicat în autobiografie și cel implicat în autoficțiune: dacă autobiografia declară afirmarea unui adevăr și solicită buna credință și adevăratele lecturii, autoficțiunea se declară în același timp adevărată, dar avertizează lectorul în privința adevărului la această credință, punându-l în imposibilitatea de a alege între valoarea factuală și valoarea fictivă.

În 2007, Serge Doubrovsky însuși ține să pună punctul pe i, clarificând problemele de definire și de legitimare generică ale autoficțiunii. Observând că, în „Pactul autobiografic”, Lejeune produce o separare între „eul subsemnat – criteriu esențial al omonimatului” și „actul de referință/copia conformă”, Doubrovsky sesizează o primă opoziție, între „autobiografie, concepută în acest fel, și roman, care se sprijină pe un pact de fictivitate, chiar și dacă vorbim, de exemplu, de roman autobiografic”. Referindu-se la evoluția scrierilor despre sine, Doubrovsky observă că schimbările s-au produs la nivel de concepere a subiectului, de concepere a raportării la sine-însuși a scriitorului care se percepe fragmentat și nu ca un întreg generator de sens. Ceea ce trebuie să redea o autoficțiune este „gustul intim al existenței mele și nu imposibila mea istorie[...] Altfel spus, ceea ce un scriitor inventează este reconfigurarea fragmentelor existenței pe care o reînscrie în text. Este primatul absolut al textului și al scriiturii asupra trăitului.[...] Autoficțiunea este modul de a încerca să recuperezi, să recreezi, să refasezi într-un text, într-o scriitură, experiențe trăite ale propriei vieți care nu sunt deloc o reproducere, o fotografie. E literal și literar o reinvenție” [DOUBROVSKY, 2007: 78].

Sistematizarea criteriilor de identificare

Atrăgând atenția asupra faptului că trăsăturile descrise și clasificate de el se potrivesc, în fapt, doar operei dubrovskyene, cercetătorul Philippe Gasparini observă că autoficțiunea se desparte de autobiografie în trei puncte esențiale: pe de o parte, bulversarea cronologiei și, de aici, abandonul cauzalității explicative: „fragmentarea poveștii, capriciile memoriei [...] abolesc orice pretenție de adevăr unic, interzic vizarea globală a referinței” [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 complezență”. Practic, autorul a formulat un soi de decalog al criteriilor de recunoaștere a autoficțiunii, bazat pe definițiile lui Doubrovsky, dispunându-le pe trei trepte categoriale: în primul rând, discerne indicii de referențialitate 1. identitatea onomastică a autorului și a eroului narator; 2. angajamentul de a nu relata decât „fapte și evenimente strict reale”; 3. dorința de a descrie „adevărul propriu”, de a se dezvălui cu adevărat. În al doilea rând, situează indicii romanești: 1. subtitlul „roman”; 2. primatul narațiunii; 3. predilecția pentru prezentul narațiunii; 4. o strategie de influențare 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 selecție, intensificare, fragmentare, bruiere) [GASPARINI, 2008: 214].

În momentul în care conceptul a ieșit de sub controlul autorului său, s-au distins două axe: de o parte, criticii care și-au însușit termenul lui Doubrovsky, dar i-au lărgit accepția, de cealaltă, criticii care au schimbat accepția dubrovskyană. Ca urmare, criteriile de recunoaștere a autoficționalului s-au modificat: Pentru unii, au rămas valabile doar eticheta de roman și omonimatul autor-narator-personaj, așa cum procedează Jacques Lecarme, cu observația că, totuși, în lista pe care o produce, înserează și opere în care omonimatul nu este respectat, precum și texte în care referențialul alternează cu ficționalul de o manieră ușor recognoscibilă de către cititor, texte pe care Doubrovsky le va numi *quasi-autoficțiuni*, ca replică la denumirea dată de Philippe Vilain: *autoficțiuni anominale*. [Vilain, 2005: 229]

Elemente autoficționale în proza publicistică a lui Mircea Cărtărescu

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

Înainte de a-și susține la Universitatea din București, în 2010, teza de doctorat cu titlul „Recuperarea autobiograficului în proza de după 1989”, cercetătoarea Florina Pârjol a avut, în paginile *Observatorului cultural*, cinci intervenții critice în domeniul autoficțiunii, întinse pe perioada 2004-2007. Mă voi referi doar la articolul din 2005, deoarece îl are în vedere pe scriitorul Mircea Cărtărescu, și 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 autoficțional”, de autobiografic „autentic până la un punct”. Textele selectate pentru a fi răspuns, mai mult sau mai puțin, la criteriile de identificare a autoficționalului sunt caracterizate drept „mici escapade în memorie, evocări tandre în care se amestecă viața (biografic consemnat) și literatura (ficțiune), într-un melanj în care e imposibil de calculat proporțiile uneia sau altele”.

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

„Pururi tânăr, înfășurat 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 și preponderent confesivă, motiv pentru care și poate fi socotită, în bună parte, o „addenda” la „Jurnalul” tipărit de Mircea Cărtărescu în 2001 [...] texte [...] neabătut poematice [...] Mircea Cărtărescu prefăce în literatură tot ce scrie”. Daniel Cristea-Enache îl numește volum „compus din texte ocazionale de tot felul, de la mici articole de gazetă la comunicări și intervenții cu aspect eseistic”, având în prima parte o „suită de texte nostalgic-autobiografice, literaturizate [...] conțin prețioase indicii pentru înțelegerea operei propriu-zise”, „publicistică trasă înspre literatură și secvențe prozastice decodate biografic”, iar Cristian Moraru l-a perceput în totalitate ca fiind un „volum de eseuri autobiografice”.

Două dintre notațiile epitextuale de mai sus ne pun în gardă în legătură cu distanța sau imbricarea dintre autobiografia pură și ficționalizarea realului: ambele vorbesc de literaturizare, ceea ce ne determină să căutăm indicii referențiali și pe cei de ficționalizare 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 conține, în paranteză și cu italice, subtitlul „(*din periodice*)”, Am avea de-a face, astfel, cu texte scurte, destinate publicisticii. Însă prezența lor în diverse astfel de locații 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 condiție necesară și suficientă care să-i asigure caracterul absolut referențial. Ambiguitatea este întreținută și de prezența unei *Introduceri* la persoana I, în care autorul se prezintă pe sine în calitate de poet devenit autor, și, în această calitate, stabilește raportul dintre noțiunile de adevăr, experiență și valoare estetică caracteristic literaturii sale: „Căci aceste pagini norocoase sunt, cum se întâmplă mereu, înecate în foarte multă literatură. Și, cu cât literatura e mai bună, cu atâta sunt mai puține șanse să găsești și pagini mai mult decât reușite artistic: pagini *adevărate*. Ele sunt tot ce e prețios în cărți, căci nu sunt experiment, ci *experiență*, și nu sunt reușite 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 distanța dintre timpul trăirii și cel al mărturisirii unor evenimente care nu respectă, totuși, o linie cronologică: amintiri din diverse perioade ale copilăriei alternează cu observații asupra suprapunerii perfecte a timpului relatării evenimentelor cu timpul petrecerii acestora, texte care debutează cu prezentul trăirii alunecă în mărturisiri despre trecut. Relativizarea aceasta sporește și prin distanțarea timpului lecturii volumului de timpul scrierii și publicării acestor texte în periodice, prezentul imediat

fiind astfel anulat, caracterul transunerii imediate și 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 adolescenței, într-un moment capital, acela al conștientizării existenței sale ca ființă în permanentă devenire, niciodată identică cu sine: „Se afla pe lume, din clipa aceea și nu mai de demult, cineva numit Mircea Cărtărescu, cineva la fel de străin ca băiatul care citise din Camus cu zece minute înainte ca fluturile deomidă” [CĂRTĂRESCU, 2007:11]. Al doilea text, *Tahitoscop*, păstrează numai numele de familie, întrucât, deși discursul își păstrează caracterul confesiv, la persoana I, atitudinea redată este ce a colegilor de clasă, prezentați și cu alte ocazii de autor ca fiind destul de rezervați față de micul puși 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 șaptea C, care a citit toate cărțile!” [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 își declină atât profesia, cât și raportul cu vecinii de bloc: „Sunt într-o antiutopie [...] Noi nu cunoaștem pe nimeni, nici măcar pe cei cu care suntem ușă-n ușă. [...] 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 față are (și) acest scop, de creare a imaginii de sine auctoriale. Există două modalități intertextuale de a configura sinele și de a întări contururile trasate: autocitarea operelor și notațiile metadiscursive despre statutul scriitorului, raportul lui cu actul scrierii, totul pe un fond confesiv care întărește credința cititorului că se află în spațiul autobiografic, perfect creditabil. Astfel, autorul face mărturisiri, unele ușor ironice, punctând ca în treacăt situația 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 și Altamira (credeați că nu există în realitate? Uite că există și trăiesc și azi împreună”); altele, ca în textul *Pentru D., vingt ans après* pare să vrea să denunțe, recunoscător, aportul personajelor reale la crearea imaginarului specific: „Mai târziu, povestind vise în cărțile mele, am profitat de nenumărate ori, mișelește, de o fisură în legea proprietății intelectuale – absența copyrightului pe vise – ca să-i fur cele mai fermecătoare și 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 neliniște pe care am încercat s-o descriu în *Travesti*” [CĂRTĂRESCU, 2007:13].

Mărturisirile accentuat direcționate spre cititor alternează, pe parcursul textelor și chiar în interiorul aceluiași 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 credințe a celui care construiește, aparent, un discurs autobiografic, semnând, prin toate aceste „autobiografeme”, cum le numește Roland Barthes, pactul sincerității. Textele sunt presărate cu indici de ficționalitate, în mod uneori subtil, altele evident: în textul cel mai marcat autobiografic, „Cum m-am trezit pe lume”, care dă seama de nașterea conștiinței 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 și alte opere ale autorului, se poate trezi din magia adevărului servit ca atare și își poate aminti brusc că vocea care i se mărturisește este aceea a unui povestaș! Rămâne la voia domniei sale, cititorul, să se lase, în continuare, vrăjit de adevăr sau de ficțiune. Reconfigurarea timpului linear,

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

„De ce iubim femeile”, apărut la Humanitas în 2004, volum construit pe același tipar al reunirii unor texte apărute inițial în periodice, reia aceleași procedee. Această carte beneficiază și ea de suportul epitextual care ar lămuri, înainte sau după actul lecturii, asupra relației dintre factual și ficțional: am să refer, de data aceasta, nu la cronici, ci la interviurile acordate de autor în care s-a discutat și despre acest volum. Primul dintre ele, acordat revistei Formula AS, în 2005, atrage atenția asupra a două aspecte: caracterul ficțional al cărții: „E o carte de literatură ca oricare alta” și, încă o dată, transpunerea în imaginație a referențialului - Cărtărescu se distanțează de consecințele recunoașterii fără rest a naturii autobiografice a povestirilor sale („toate scrierile dumneavoastră autobiografice”): „Bucureștiul din scrierile mele e un oraș în întregime fictiv, amalgam de vise adevărate și de false amintiri. De peste zece ani reconstruiesc cu migală, din asemenea fragmente de origine incontrollabilă și dubioasă, un oraș identificabil cu o carte și cu un creier: Bucureștiul, "Orbitor", al meu.” Publicului inițial căruia i-au fost dedicate aceste texte, cititoarelor revistei „Elle”, nu i s-au împuiat urechile prea mult cu vocația auctorială, însă i-a fost amintit statutul social al celui care le vorbea, pentru cititorii avizați, cunoscători ai persoanelor, personalităților și contextelor din viața autorului, urmele de reviste sau de scriitori sunt însă repere clare ale aspectului autobiografic al textelor. Indicii de ficționalitate sunt ascunși, de data aceasta, în miezul confesiunilor și interogațiilor în manieră de jurnal: În „Seara care cade”, autorul dezvăluie modul cum și-a transformat amintirile reale în substanța ficțiunilor sale. Jucând cartea sincerității, se inserează subtil în mintea cititorului și îi dezvăluie exact principiul autoficționalizării: „Viața mea nu e bogată în evenimente, iar pe cele câteva mai expresive pe care mi le amintesc le-am stors la maximum în cărțile mele. Totuși, sunt câteva despre care, din diferite motive, n-am putut scrie, căci doar teoretic „totul e de vânzare” când ești scriitor. În realitate, mii de scrupule și rețineri te fac să omiți câte un fapt în aparență neînsemnat, dar care (și dovadă sunt tocmai scrupulele tale) poate fi un tunel către straturile vulnerabile ale sinelui tău. Noi nu suntem interfața socială pe care o numim „persoana noastră”: cineva dindărătul ei, o ființă incomparabil mai vastă, ne controlează, modelează, cenzurează de multe ori gândurile și acțiunile”. Interogațiile 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 și cu întreaga lui operă.

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

Despre volumul din 2012, „Ochiul căprui al dragostei noastre”, recenziții s-au exprimat cu mai mult curaj în a folosi direct termenul de autoficțiune. Asta și pentru că, poate, volumul conține câteva povestiri cu tentă autobiografică pline de motive transpuse literar în *Orbitor* și pentru că indicii de ficționalitate sunt mai mulți. 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 Miheț observă că „deși la prima vedere textele [...] sunt simple appendice la jurnale și volumele de proză, ele trec dincolo de „micile mele mitologii personale”, cum spune în *Epoca nesului*” și apoi face considerații despre „autoficțiunea cărtăresciană” care „trece, însă, și dincolo de fuziunile științei cu literatura, trecând la mărturisiri despre condiția intelectualului și a cărții”. Ștefan

Baghiu etichetează volumul ca fiind „o antologie de eseistică, memorialistică și mici povești de viață”, cu „aspectul unui jurnal”. La rândul ei, Andreea Răsuceanu observa, la momentul apariției cărții, că „împletirea dintre elementul documentar și ficțiune e atât de naturală, încât trecerile dintr-un plan în celălalt sunt aproape imperceptibile”.

Identitatea onomastică și cea profesională joacă pe tema dublului, între receptarea din afară și 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 furați”: „mi-am așternut și eu, scriitor cu mai multe cărți deja publicate și asistent universitar, ziarul de obște”. De cealaltă parte, contururile sunt altfel trasate în „Ada Kaleh, Ada Kaleh...”: „De-aici și meseria mea: constructor de ruine. Vocația mea: arhitect al ruinelor”.

Dacă „Anii furați”, „Epoca nesului”, „Despre onoarea actului de a scrie” și „O, Levant, Levant fericite” sunt texte marcat autobiografice, alte trei, care conțin și ele un număr semnificativ de repere referențiale, glisează spre autoficțional. 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 interdependență în economia volumului.

„Ada kaleh, Ada kaleh ...” este construit ca o țesătură continuă între prezent și trecut, unde insula se află în miezul amintirilor și al textului. Jocul dintre real și imaginar vizează atât spațiul, cât și timpul: insula, pământ ce ar trebui să fie ferm, e astăzi sub ape. Mai există un strat, și mai puțin ancorabil pe axa temporală, aducând parcă de nicăieri și aruncând referențialul cuprins în text în abisul permanenței scriiturii și al aneantizării acesteia, deopotrivă: „...Ca și cum, scriind, fiecare dâră trasată cu pixul pe pagină s-ar umple de mucegai și fiecare pagină lăsată în urmă, acoperită cu scrisul meu, s-ar scoroji, s-ar îngălbeni și s-ar răsuci ca o frunză bătrână. Iar eu aș scrie tot mai repede, ca să nu fiu ajuns din urmă de dezastru și de nenorocire.”. Cuibarul de ape se închide în jurul insulei scufundate: „Nu măntrebați pe mine despre locuri uitate și părăsite din Europa. Mama însăși a fost un astfel de loc. eu însumi sunt un astfel de loc. Adunați-vă-n jurul meu, deschideți-mi țeasta și contemplați-mi creierul: se va sfârâma sub ochii voștri ca un mulaj de ghips. Iar praful lui se va amesteca indiscernabil cu praful ruinelor între care-am trăit toată viața, amant al unui harem de ruine.” [CĂRTĂRESCU, 2012:32].

Nu întâmplător, cred, se află în centrul cărții 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 experiența sa cea mai intimă, cea care dă sens și poartă cu sine spre un final cuprins în sine haosul aluvionar al „Orbitorului”: unitatea inițială dintre mamă și cei doi gemeni și spargerea acesteia până la pierderea identității și permanenta ei interogare în apele tuturor oglinzilor posibile.

Există un amănunt care poate scăpa unui cititor la primul volum al lui Cărtărescu, dar nu și unuia care a întâlnit în diverse locații amănuntul biografic la care face aluzie autorul. Lectura epitextuală (jurnalul, interviurile) dau seama de o situație pe axa cronologiei reale cărtăresciene: fratele său, Victor, a murit la vârsta de un an și jumătate: „Acei primi ani ai vieții 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 și jumătate. Amândoi am fost internați cu dublă pneumonie într-un spital. Eu am scăpat, iar el nu. Moartea lui încă nelămurită bine (ca și pura lui existență, de altfel) este trauma vieții mele, cam tot ce-am scris se leagă de asta, l-am simțit mereu ca pe un alter-ego al meu. Întotdeauna am simțit că-mi lipsește ceva, ca și când, privindu-mă-n oglindă, n-aș vedea pe nimeni. Ce s-a întâmplat a fost din cauza condițiilor îngrozitoare în care trăiam. Părinții mei erau veniți de la țară, mama era țesătoare, tata lăcătuș, și locuiam într-o cămăruță închiriată, undeva în Colentina, ce semăna cu o celulă de închisoare.”². Aceeași informație temporală este păstrată

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

în *Orbitor*: „Coca-l răpise, în toamna lui '57, pe Victor din casa lui Ma'am Catana” [CĂRTĂRESCU, 2008: 483]. Or, în textul de față, referința este cu totul alta: „Eu și Victor stătuserăm ochi în ochi timp de cinci ani” [CĂRTĂRESCU, 2012: 42]. Este de necrezut că un eveniment de o asemenea importanță în viața și 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 conținut, nu și în intenția autorului de a spune adevărul și în nici un caz în angajamentul pe care și-l ia în fața lectorului. Și atunci, dacă amănuntul nu este o simplă eroare a memoriei, el nu rămâne să fie decât un important indice ficțional, care, alături de povestea mamei spusă sub formă de basm popular (motiv și procedeu reluat și în *Orbitor*), atenționează lectorul asupra puternicei aure ficționale 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 și îl expune, în același timp, atenției și sensibilității cititorului.

Ultimul text, „Pontus Axeinos”, este și el un joc de-a spațiul, timpul și memoria, ca toată opera cărtăresciană. Debutând cu o notație spațio-temporală imediată: „Am doisprezece ani și merg în tabără la Constanța”, textul sugerează un conținut jurnalier preadolescentin, deci având toate șansele receptării referențiale, întrucât e destul de greu să intervii stilistic într-un discurs de acest fel, fără ca grefele să nu fie vizibile. Reperetele credibile se succed cu viteză, culminând într-o demonstrație seducătoare (dar suspectă prin perfecțiunea ei!), cea a enumerării termenilor maritimi din *Toate pânzele sus!*. Impresia de autentic este susținută de natura gândurilor copilului care se îndreaptă spre mare (amintiri despre ai săi, impresii despre peisaj, toate redade la prezent), însă pusă și ea sub semnul suspiciunii prin slaba posibilitate, întrezărită după întoarcerea paginii de către cititor, ca aceste observații să fi fost notate imediat, pe loc, de către un copil care nu mai făcuse acel drum niciodată, nu mai zărise marea până atunci și despre care devine dintr-o dată imposibil de crezut că ori nota la firul faptei, ori își propusese și ne pune sub ochi dovada reușitei de a construi un jurnal cu această miză stilistică. După care vine întrebarea și mai distanțată de farmecul seducător al primei pagini, al primei notații: de unde informația că acela care vorbește este în același timp și incriptor, la timpul redat de prima notație? 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 știrbi evenimentialului cu nimic din valoarea de adevăr.

Surpriza vine pe pagina a doua, unde halucinația produsă de raza lunii pe ape trece din realitate în relatare, transformând, și prin glisarea dinspre perfectul compus spre imperfect, discursul în ficțiune: „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 și se-ntorsese abia luna cealaltă” [CĂRTĂRESCU, 2012:162].

Capitolul al doilea transpune vocea auctorială cu care cititorul se obișnuise pe parcursul volumului. În lipsa declarației fățișe a omonimatului, avem un surrogat 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 situație similară și să gustăm grotescul ei: „Trimiteti-l pe Kafka la o nuntă, puneți-l pe Kafka pe un scaun între o contabilă îmbrăcată în paiete verzi și un coleg polițist al celui ce se-nsoară...” [CĂRTĂRESCU, 2012:163]. Al treilea capitol derutează asupra identității auctoriale: conține o listă a „răspunsurilor” date de motorul de căutare pe Internet, la fel de abracadabrantă ca și cel mai ingenios capitol pynchonian cu putință. Cu ce scop a fost făcută această căutare și când? Și de către cine? De către narator, după întoarcerea din plimbarea de a doua zi de după nuntă? De către autorul care se oglindește astfel în text, dezvăluind modalitatea de căutare a datelor cu care să îmbrace poveștile pe care tocmai ni le spune?

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

treilea capitol, cel evident ficțional, al poveștii lui Ovidiu, redată la persoana a treia, pe două capitole succesive, întreruptă de o întoarcere bruscă în autobiograficul deja cu totul suspect în pretenția sa de susținere a adevărului. Însă procedeul acumulării de amănunte bine cunoscute cititorului din viața de zi cu zi (descrierea cartierelor Constanței) creează din nou „efectul de viață” și pe acest fundal apare informația, devenită credibilă prin repetare, referitoare la codițele aurii din șifonier. Mai mult, redarea ei în altă formă decât cea prezentă în *Orbitor* determină cititorul să mizeze pe caracterul confesiv al acestor pagini, în opoziție cu gradul de ficțional specific romanului: „Cândva am găsit în șifonier, într-o pungă îngălbenită de hârtie, bucle din părul mei când eram copil și câțiva dințișori de lapte”[CĂRTĂRESCU, 2012:178].

Ultimul capitol este ca un joc de Lego unde cuburi de diferite forme și culori se îmbină pentru o construcție finală coerentă. „Faptele” reținute de istorie și elementele fictive sunt amestecate și redade într-un proustian carusel al timpurilor verbale, la care se adaugă elementele intertextuale: trimerurile la Lautréamont și, în final, amestecul de inter- și 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 identități”, rămâne și ea prudentă în etichetarea radicală a textelor românești, autoarea preferând, atât în capitolele teoretice, cât și în cele de analiză pe text, o atitudine relativistă. Capitolul dedicat lui Cărtărescu analizează elementele autoficționale cuprinse în două din nuvele, „REM” și „Mendebilul”, motiv pentru care nu m-am oprit aici asupra lor, iar în partea dedicată romanului „Orbitor”, cercetătoarea subliniază în mod repetat o idee la care subscriu, și anume că adevărata miză nu e cea autobiografică, acesta nefiind decât o realitate secundară, dominantă fiind ontologicul și obsesia spunerii totului despre o multitudine de euri înglobante.

Bibliografie:

- Cărtărescu, Mircea, 2003, *Pururi tânăr, înfășurat în pixeli*, București, Humanitas.
- Cărtărescu, Mircea, 2004, *De ce iubim femeile*, București, Humanitas.
- Cărtărescu, Mircea, 2012, *Ochiul căprui al dragostei noastre*, București, Humanitas.
- Colonna, Vincent, 1989, *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation du soi en littérature*, dirigée par Gérard Genette, thèse inédite, EHESS.
- Dobrovsky, Serge, 1988, „Aubiographie/Vérité/Psychanalyse”, 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.
- Dobrovsky, 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 identități*, Editura Cartea Românească, București.
- 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.