

Supraficțiunea lui Raymond Federman ca oportunitate de recuperare a autenticității vieții

Sergiu Cogut*

Keywords: *surfiction; self-referential prose; autobiography; fragmentary narration; undecidability*

Raymond Federman, unul dintre corifeii postmodernismului american, s-a impus atenției pe arena literară internațională nu doar ca un reputat prozator, ci și ca teoretician a ceea ce el numea *surfiction* (supraficțiune) și a ceea ce este cunoscut drept *critifiction*.

În viziunea scriitorului, supraficțiunea se află într-o legătură indisolubilă cu realitatea, dar cu acea realitate care există doar în versiune ficționalizată, el pledând constant pentru abolirea noțiunii că realitatea este adevăr. Înainte de a-și elabora conceptul de supraficțiune pe care l-a ilustrat prin propriile sale romane, un alt postmodernist de marcă, William Gass, a introdus termenul *metafiction* (metaficțiune). Considerând-o „mai adecvată”, Federman propunea în 1973 denumirea sa pentru noile forme de ficțiune ce i-a fost inspirată de celebrul și deja consacratul *surréalisme*, subliniind că, deoarece

nici un înțeles nu preexistă înaintea limbajului, înțelesul fiind produs în procesul scrierii (și al cititului), noua ficțiune nu va încerca să fie plină de înțeles, adevărată sau realistă, nici nu va încerca să servească drept vehicul pentru un înțeles gata făcut... Și numai prin eforturile unite ale cititorului și creatorului (ca și acelea ale personajelor și naratorilor) va fi posibil să se extragă un înțeles din discursul ficțional (*apud* Lupan 1988: 141–142).

Despre cât de importantă este pentru prozatorul american o colaborare fructuoasă între autor și cititor a scris și prolifică traducătoare Antoaneta Ralian, datorită căreia unele dintre romanele lui Federman pot fi astăzi citite în ediții românești. Elocventă în acest sens este subțila sa precizare:

Surfiction urmărește, în prim-plan, actul de creație a creației, este ficțiunea despre ficțiune, felul în care se scrie o povestire ce pare că se constituie sub ochii cititorului, mereu consultat de autor asupra numurii pe care urmează să o ia destinul personajelor, ba chiar și asupra numelor lor; autorul îi mărturisește cititorului toate impasurile, îndoielile, ratările, încercările eșuate de pe parcursul zămislirii romanului (Ralian 2014: 119).

* Institutul de Filologie al Academiei de Științe a Moldovei, Chișinău, Republica Moldova.

Așadar, în cazul supraficțiunii sale, Federman urmărește să-l provoace pe cititorul său să participe activ la nașterea romanului, la inventarea evenimentelor ce compun autobiografia scriitorului pe care el însuși o numea „de avangardă”, căci opera romanescă a celui care a scris paralel în două limbi (franceza și engleza) e marcată de anumite evenimente cruciale ce i s-au întâmplat. Experiențele vieții proprii sunt povestite de fiecare dată fragmentar, el dovedindu-se a fi un scriitor care, pe parcursul întregii sale activități literare, a lucrat, de fapt, asupra unei singure cărți, completând-o, aprofundând-o cu fiecare roman publicat.

Așa cum am menționat deja, autorul își propune să-i solicite cititorului să fie un negociator al semnificațiilor furnizate de operă, ceea ce reprezintă una din convingerile exponenților școlii de teorie literară cunoscută ca *Reader-response criticism*.

În afară de faptul că Federman a cultivat o proză autoreferențială în sensul că a mizat pe oglindirea procesului de facere, de elaborare a romanului, specific creației lui este și accentul pus pe indecidabilitate în ceea ce privește cursul evenimentelor. Astfel, în romanul la care mă voi referi în continuare, intitulat *Celor pe care i-ar putea interesa*, un exemplu elocvent de valorificare a indecidabilității este un întreg capitol dedicat căutării titlului pe care să-l dea cărții, fiind propuse mai multe opțiuni, dintre care unele sunt *Facerea și desfacerea unei cărți*, *Cronica unui dezastru*, *Un anotimp al confortului*, *Aici și altundeva*, *Abandon continuu*, în cele din urmă naratorul dându-și seama că a pierdut sfârșitul, povestirea rămânând neterminată. Un alt exemplu e cel care vizează începutul romanului:

Nu știi de unde să încep. Să încep cu vârul în prospera lume a falselor reprezentări sau să încep cu Sarah în deșertul arid? Sau cu spațiul intermediar în care s-au născut? Și de ce nu cu ferma unde vârul și-a irosit anii de pubertate greblând baliga sau cu fabrica de abajururi unde a lucrat după război? Aș putea la fel de bine să plasez începutul în tren sau în vaporul care l-a purtat spre exil (Federman 2000: 87).

După acest șir de speculații cu referire la alegerea începutului, amintindu-și de un truc la care a recurs Denis Diderot în *Jacques le fataliste et son maître*, Raymond Federman conchide că celebrul scriitor și enciclopedist francez „a înțeles că pentru a merge mai departe cu povestirea trebuie să eviți precizia. Trebuie să divaghezi. Să faci digresiuni. Să improvizezi. Lasă gol ceea ce nu poate fi umplut. Oferă opțiuni multiple. Deviază de la fapte, de la unde și când, pentru a ajunge la adevăr”. Revenind la protagoniștii săi, cei doi veri, el sugerează că povestea aceasta despre ei

trebuie istorisită fără a menționa timpul și spațiul. Trebuie să se petreacă pe o scenă goală, atemporală, fără recuzită. Fără denumirea locurilor. Fără decor. Nimic. Pur și simplu s-a întâmplat cândva, undeva. Și într-o zi, cei doi veri, complet pierduți, se vor putea întreba dacă ei fac parte din lume sau dacă lumea nu e cumva gândul lor că ar exista un asemenea loc (Federman 2000: 89).

Pasaje edificatoare pentru interacțiunea cu cititorul sunt destule în acest roman. Bunăoară, autorul i se adresează, întrebându-l:

Ce părere ai despre cele ce ți-am povestit în legătură cu Sarah și cu vărul ei? Crezi că ar putea să iasă o carte din asta? Noi, idioții împătimiți de cuvinte, nu putem să ne retragem pentru multă vreme în noi înșine, pentru că așa ceva ar însemna să renunțăm la scris, ceea ce ar duce la bezna totală. Iată de ce m-am ridicat din pivnița disperării mele, ca să-ți solicit tovarășia în această nouă aventură. Răspunde-mi repede (Federman 2000: 31).

Autorul dă de înțeles că se înfiripă o corespondență între el și cititorul, căruia, cerându-i sfaturi, dar și noutăți referitoare la preocupările, familia lui, îi mulțumește pentru răspunsurile pe care pretinde că le primește. Unele dintre ele însă nu-i sunt pe plac și atunci nu pregetă să-i scrie acestuia că anumite răspunsuri ale lui l-au dezamăgit:

Ultimul tău răspuns m-a iritat. Nu mi-a dat nici un subiect de gândire. Mi-ai scris atât de evaziv. [...] Uite ce-i, eu nu-ți cer amabilități și politețuri. Am crezut că am trecut dincolo de asemenea chestii, dincolo de răspunsurile neangajante. Oferă-mi brutalitate sinceră (Federman 2000: 73).

Precizând că printr-un asemenea jurnal al romanului, Federman „oferă fragmente din biografia *supraviețuitorilor* (Sarah și vărul lui Sarah) în chipul unei narațiuni ce se generează singură, a posteriori, într-un prezent al memoriei fictive, despovărate de fatalitatea detaliilor halucinante”, criticul Geo Vasile remarcă și el cooperarea autor-cititor și menționează că scriitorul așteaptă

mereu sfaturile și veștile corespondentului său ce poate fi chiar cititorul, o adevărată obsesie a romancierului-exeget (de tip Italo Calvino); este gata să coopereze cu el, despică firul în patru în privința punerii în scenă a personajelor, dar mai ales a formei, a unei forme *trigonometrice* și *stereofonice* ce prin ea însăși generează simultan o istorie reală (Vasile 2008: 344).

Cu referire la șovăielile prozatorului în legătură cu alegerea sfârșitului sau a titlului romanului, același critic sugerează că este vorba de „o simulare stilistică” și că autorul e „resemnat la condiția de spectator, decăzut din cea de regizor al dramei celor doi” (Vasile 2008: 345).

Verii sunt supraviețuitori ai Holocaustului la fel ca Raymond Federman însuși, căci, așa cum am reliefat mai înainte, în toate romanele pe care le-a publicat, deci și în cel de față, el relatează evenimente decisive pentru viața și cariera sa literară ulterioară, unul dintre acestea fiind legat de salvarea lui într-o debara. Pe când era copil, viitorul scriitor a rămas în viață, singurul din toată familia, datorită faptului că, la îndemnul mamei, s-a ascuns într-o debara atunci când toți ceilalți ai săi au fost ridicați de soldați și duși pe drumul fără întoarcere.

În romanul *Celor pe care i-ar putea interesa* acest episod e povestit avându-l drept protagonist pe vărul lui Sarah care, mai târziu, va deveni un artist notoriu, doar că nu pe terenul literelor, ci în domeniul sculpturii. Pe când avea

doisprezece ani, i s-a întâmplat să fie el cel ales să scape de razia ce i-a luat și părinții, și surorile:

zăcea pe jumătate dezbrăcat pe un morman de ziare vechi într-o debara. Se afla acolo încă din zorii zilei. În clipa în care soldații urcau scara ca să-i ridice pe părinții, pe surorile lui și pe el, mama l-a deșteptat din somn. Era cinci dimineața. Soldații le și strigau numele în timp ce tropăiau pe scări, iar mama lui l-a împins în debaraua de pe palierul scărilor. Nu i-a spus nimic, și-a dus doar un deget la buze, indicându-i să tacă, și a închis ușa. Ochii îi erau încă grei de somn și nu avea pe el decât chiloții în care dormise. De dincolo de ușa debaralei și-a auzit numele strigat de soldați și pe tatăl lui răspunzând ceva, dar cu un glas prea scăzut ca să poată înțelege ce spune (Federman 2000: 120).

În legătură cu evenimentele vieții scriitorului ce compun povestea pe care o citim în romanele acestuia, cercetătorul Brian McHale remarcă în lucrarea sa de referință *Ficțiunea postmodernistă* că Raymond Federman face din romanele sale „vehicule ale autobiografiei”, relevând că

subiectul auctorial într-un text de Federman este distribuit prin intermediul mai multor figuri, ce se dezintegrează și converg pe măsură ce textul se desfășoară. Povestea vieții lui Federman *circulă* efectiv printre aceste figuri, atașându-se succesiv sau simultan de una sau mai multe dintre ele. Povestea însăși este întotdeauna aceeași, deși nu a fost spusă niciodată în întregime și trebuie refăcută bucată cu bucată din versiuni parțiale și dispersate (McHalle 2009: 316).

Revenind la importanța pe care o dă Federman formei romanului, e cazul să precizez că în accepția lui întâietatea trebuie să-i revină anume formei, povestea istorisită fiind catalogată ca ne semnificativă:

ascultă-mă, faptele istorice nu sunt importante, știi bine. Și apoi, întotdeauna sfârșesc în banalitate. Important e modul de a nara și nu realitatea evenimentelor. [...] Poate că, de astă dată, în timp ce mă desfășor cu forma, voi reuși să povestesc o istorie reală (Federman 2000: 32–33).

De aici și accentul pus pe crearea unui roman, a unei opere, căci, așa cum el însuși remarcă, „a scrie o carte înseamnă și a învăța cum să scrii o carte” (Federman 2000: 66). În legătură cu desconsiderarea importanței realității istorice, Mihaela Constantinescu în studiul său *Forme în mișcare: postmodernismul* relevă că o constantă a literaturii de factură postmodernistă se explică prin aceea că exponenții acesteia susțin „ideea că umanitatea se mișcă implacabil într-o direcție lipsită de credibilitate, negând astfel posibilitatea unei versiuni realiste a istoriei”, așa că se poate vorbi de un *aistorism* „marcat al esteticii postmoderne” ce „se caracterizează prin respingerea ideii de progres, prin tendința de a construi cultura ca un fel de spațiu situat în afara timpului și lipsit de profunzime” (Constantinescu 1999: 114).

În romanul despre cei doi supraviețuitori ai Holocaustului, figura de care se atașează povestea vieții scriitorului este cea a vărului lui Sarah și acesta, nu

întâmplător, este un artist, un sculptor, cu un cult al formei pus în evidență în mod deliberat:

când faima lui ajunsese la apogeu și operele sale erau căutate și admirate, începuse să devină obsedat de adevărul absolut al formelor și contururilor și să mediteze asupra artei sale. Ceea ce l-a făcut să se îndoiască de propria lui operă. Treptat, a alunecat în deznădejde, când a pus în cumpănă imensitatea speranțelor lui și subtila revelație a limitării resurselor sale. Argumentându-și că realitatea nu există pentru că adevărul nu poate fi reprodus, s-a convins singur că sculptura creează doar niște figuri geometrice, lipsite de viață. Această transfigurare l-a împiedicat să mai creeze, deși se prefăcea că lucrează. Piese rezultate nici nu erau măcar sculpturi, ci pietre brute meșteșugit expuse (Federman 2000: 80).

Raymond Federman rămâne fără îndoială un scriitor reprezentativ pentru cultivarea unei proze autoreferențiale, prin intermediul căreia a încercat să propună modalități de regăsire a plăcerii și fericirii unei vieți autentice care a scăpat de atrocitățile istoriei și a ieșit, pînă la urmă, victorioasă, înfruntând monstruosul hazard al non-existenței, a reușit să se smulgă din captivitatea acestuia.

Bibliografie

- Constantinescu 1999: Mihaela Constantinescu, *Forme în mișcare: postmodernismul*, București, Editura Univers Enciclopedic.
- Federman 2000: Raymond Federman, *Celor pe care i-ar putea interesa*, traducere de Antoaneta Ralian, București, Editura Univers.
- Lupan 1988: Radu Lupan, *Moderni și postmoderi. Text și context*. II, București, Editura Cartea Românească.
- McHalle 2009: Brian McHalle, *Ficțiunea postmodernistă*, traducere de Dan H. Popescu, Iași, Editura Polirom.
- Ralian 2014: Antoaneta Ralian, *Raymond Federman, cel mai modern postmodern, în Amintirile unei nonagenare. Călătoriile mele, scriitorii mei*, București, Editura Humanitas.
- Vasile 2008: Geo Vasile, *Metabolizarea dramei, în Prozatori și esești*, București, Editura EuroPress Group.

Raymond Federman's Surfiction as an Opportunity to Recover the Authenticity of Life

Raymond Federman, one of the representative writers of the contemporary American prose, has theorized and illustrated by his own creations *the surfiction*. The novelistic works of this “avant-gardist of postmodernity” are marked by two crucial events of his life. The one, to which we refer in this presentation in the context of elucidating the specifics of surfiction on the basis of the novel *To Whom it May Concern*, happened in the writer's childhood, when, hidden in a closet, he was the only in the family that survived the Holocaust, his parents and sisters being raised and brought out there where nobody returned from.

In his conception, the surfiction is in indissoluble connection with the reality, with that which exists only in a fictionalized version, constantly pleading for abolishing the notion that reality is truth. Also, the desire for mirroring the creation process of a novel is one that peculiarizes Federman's vision in that he relies on cultivating a self-referential prose, on writing novels that are being generated *before* the *reader's eyes*. Moreover, he seeks to challenge his reader to actively participate in the birth of the novel, in inventing the events that make up the autobiography the author himself called "an avant-garde" one. Thus, the reader is asked to be a negotiator of meanings *conveyed* by the work, as proclaim the exponents of the literary theory school, which is known as *Reader-response criticism*. In the books of the prose writer who practiced bilingualism, as he wrote in parallel in French and English, the experiences of his own life are narrated each time fragmentarily, Raymond Federman proving to be the writer who throughout his literary career has actually worked on a single book, filling, enhancing it with every novel published.

Specific to his prose is the emphasis on undecidability concerning the course of events that, in the novel *To Whom it May Concern*, revolve around Sarah, a woman who is working on a farm located at the edge of the desert, and her cousin, a sculptor with unknown identity. An eloquent example of the use of undecidability in this novel, is the whole chapter dedicated to finding the title to "the story". *The Making & Unmaking of a Book*, *The Chronicle of a Disaster*, *A Season of Comfort*, *Here & Elsewhere*, *Further Abandonment* are some of the possible titles, mentioned by the narrator who, at the end of the novel, realizes that he has lost the end, the story remaining incomplete.