

DOUĂ FORME PRODUCTIVE ÎN ANII 1990 ȘI 2000: ECLECTISMUL POSTMODERN ȘI AUTOFICTIUNEA¹

Cătălin Sturza*

În articolul de față voi discuta două dintre formele productive ale prozei românești din ultimele două decenii. Una dintre acestea e reprezentată de romanul care perfecționează și depășește (prin parodiare) eclectismul postmodern, eclectism importat în mare parte, în anii '80, din proza americană de unii dintre romancierii generației 1980; cealaltă formă este cea a autoficțiunii și este, la rândul ei, o formă de import, preluată, în anii 1990 și 2000, din proza franceză de tinerii romancieri douămiiști.

I. Scriitori optzeciști și postmoderni; depășirea postmodernismului

O serie de romane ale prozatorilor optzeciști și nouăzeciști, apărute în ultimele două decenii, perfecționează procedeele combinatorii consacrate, pe de o parte, de romanul istoric postmodern (sau de metaficțiunile istorice postmoderne) și, pe de altă parte, de Cenaclul de luni și de așa-numitul „postmodernism românesc”. Printre ele se numără ciclul *Orbitor*, al lui Mircea Cărtărescu – care este, poate, ciclul românesc cel mai dezbătut și mai contestat de critica literară al ultimelor două decenii –, *Christina Domestica și Vânătorii de suflete* (Editura Humanitas, 2006) și *Simion liftnicul. Roman cu îngeri și moldoveni* (Compania, 2001) ale lui Petru Cimpoeșu.

Voi analiza, în cele ce urmează, cele trei romane în contextul modelelor tradiționale și internaționale la care ele se raportează și în contextul elementelor *pop*, comerciale, pe care acestea le cultivă.

I.1. Mircea Cărtărescu: *Orbitor*

Ciclul *Orbitor*, al lui Mircea Cărtărescu (Cărtărescu 1996, 2002, 2007), a fost considerat, de o mare parte a criticii literare, drept cel mai important ciclu

¹ Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului „Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate”, cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007–2013, contractul de finanțare nr. POSDRU/159/1.5/S/136077.

* Cercetător asociat, Academia Română; e-mail: catalinsturza@gmail.com.

romanesc al anilor 1990 și 2000². Ciclul a fost numit „un monument literar” cu puternice rădăcini romantice și cu substrat eminescian, care urmărește o tramă „presărată cu scenarii oculte”³ ancorate în proza fantastică a lui Mircea Eliade. Romanul e, fără îndoială, așa cum arată Paul Cernat, „un proiect impresionant, fără termen de comparație în literatura română de după 1989, un efort ce impune admirație și respect, o construcție monumentală, totală, o supernova narativă”⁴.

Seria se mișcă în mod aparent, în cele trei volume, dinspre explorarea unei autobiografii fantastice, a unei copilării și a unei adolescențe mitizante, spre integrarea și decriptarea realității imediate, a istoriei recente. În fapt, universul ciclului *Orbitor* este universul creierului, universul minții, al raționalității și al intelectului care încearcă să găsească o portiță de ieșire din propria hipertrofie, din propria absolutizare. Este universul omului contemporan prins în capcana hiperraționalității. Această zbatere, această tensiune dramatică amintește de un citat din C.S. Lewis, din *Desființarea omului*: „Pieptul – Mărinimia – Sentimentul – iată indispensabilii factori de legătură între omul cerebral și omul visceral. S-ar putea spune că acest element intermediar este cel care definește omul ca om: căci, prin intelectul său, el nu este decât spirit, iar prin poftă, el nu este decât animal. [...] Ceea ce îi singularizează pe Oamenii fără Piept nu este excesul gândirii, ci lipsa de emoții fertile și generoase. Capetele lor nu sunt mai mari decât cele obișnuite: atrofierea piepturilor de mai jos de ele creează această impresie” (Lewis 2004: 36–37).

Ciclul are și câteva scăderi vizibile – scoase în evidență, în mod repetat, de critica literară⁵. Excesul este cea mai importantă dintre ele. Suprasaturația discursivă, excesul stilistic, verbiajul debordant și pe alocuri redundant sunt, toate, forme ale exceselor care devin tot mai supărătoare, în special în cel de-al doilea și al treilea volum al trilogiei. Soluțiile și rezolvările narrative sunt și ele, uneori, pripite și improvizate – fapt care este bine ascuns, însă, sub verbiaj. Umbrela postmodernismului, care nu cere, nu-i așa, rezolvări narrative coerente maschează și ea acest defect; totuși, parcurgând cele peste 1000 de pagini ale trilogiei, cititorul nu se poate mulțumi cu această umbră a mării umbrele postmoderne, iar frustrările pot lua naștere ușor. Inserția istoriei recente în ficțiune a fost și ea văzută drept un defect – în special în ultimul volum, *Aripa dreaptă*. Devenind comentator și

² A se vedea, de exemplu, topul/sondajul „Romanul deceniului – *Orbitor* de Mircea Cărtărescu”, publicat pe agendaliternet.ro și accesibil la adresa <http://agenda.liternet.ro/articol/10906/Dana-G-Ionescu-Dan-Boicea/Romanul-deceniului-Orbitor-de-Mircea-Cartarescu.html>. Răspund aici Al. Cistelean, Paul Cernat, Andrei Terian, Mihai Iovănel ș.a.

³ Adina Dinițoiu, *Orbitorul la „judecata de apoi”*, în „Observator cultural”, nr. 388, septembrie 2007.

⁴ Paul Cernat, *Apocalipsa după Mircea Cărtărescu*, în „Bucureștiul cultural”, nr. 7, august 2007.

⁵ Trebuie să observăm, aici, polarizarea extremă a reacțiilor critice, între lauda fără rezerve și negația vehementă. Lauda fără rezerve trece cu vederea, de obicei, prea ușor sau prezintă drept reușite unele scăderi vizibile ale romanelor, datorate, cel mai probabil, grabei și presiunii externe de a încheia cu succes proiectul, în timp ce negația vehementă înmulțește cu zero până și meritele evidente ale trilogiei lui Mircea Cărtărescu.

judecător al istoriei recente, Mircea Cărtărescu a abandonat, arată unul dintre comentatori⁶, chiar punctul forte al proiectului pe care îl începuse: un proiect care trebuia să illustreze, în mod exemplar, tocmai proza vizionară, la antipodul prozei realiste, istorice.

Proporțiile și ambiția proiectului literar dus la bun sfârșit, melanjul deseori reușit de fabulos și liric, de romantism, suprarealism și onirism, fuziunea de discurs tehnologic, livresc și mistic, inovațiile stilistice și dimensiunea vizionară a ciclului românesc reprezintă merite evidente ale trilogiei lui Mircea Cărtărescu. Seria *Orbitor* nu este, așadar, cea mai importantă realizare literară a anilor 1990 și 2000: nu este cel mai mare roman sau „marele roman” al acestei perioade (cum au încercat să demonstreze unii critici). Scăderile și, mai ales, excesele provocate, cel mai probabil, chiar de ambiția de a scrie „marele roman” sabotează, intrinsec, proiectul. Însă, prin amploarea demersului și, totodată, prin amploarea dezbaterilor iscate în jurul trilogiei, *Orbitor* rămâne, cu siguranță, cel mai important proiect literar al anilor 1990 și 2000, un proiect care domină, prin monumentalitate și statură, dezbaterile din lumea literară a acestor ani.

I.2. Petru Cimpoeșu: *Simion liftnicul și Christina Domestica*

Simion liftnicul. Roman cu îngeri și moldoveni și Christina Domestica și Vânătorii de suflete ale lui Petru Cimpoeșu sunt două romane frecvent citate printre realizările narative de vârf⁷ ale anilor 2000. Petru Cimpoeșu ar aparține, biologic, generației 1980; procedeele postmoderne la care face recurs (adesea în mod ironic) în romanele sale îl apropie de optzeciști, în vreme ce anul apariției romanului *Povestea Marelui Brigand* (2000), care îl aduce în atenția criticii, și asumarea adesea ironică a procedeelelor textualiste ale postmodernismului optzecist îl încadrează în plutonul scriitorilor de după 1990; „generația de creație” a lui Petru Cimpoeșu este, așadar, generația 1990.

Simion liftnicul. Roman cu îngeri și moldoveni este, în opinia lui Paul Cernat, „volumul revelație care l-a adus, spectaculos [pe Petru Cimpoeșu], în prima linie a prozei românești postdecembriste, de la periferie la centru”⁸. E, totodată, romanul tranziției, romanul vieții la bloc – cel în care ne recunoaștem, cu nărvurile și viciile noastre.

Într-un bloc de provincie (din Bacău) un cizmar se urcă în lift și blochează ascensorul la ultimul etaj, după care începe să vorbească în parabole și să facă

⁶ Adina Dinițoiu, art.cit.

⁷ De reținut, aici, opinia lui Andrei Terian, care îl așază pe Petru Cimpoeșu în topul celor mai buni prozatori ai anilor 2000 (înaintea lui Răzvan Rădulescu, a lui Horia Ursu, a Florinei Ilis, a lui Radu Aldulescu și a lui Gheorghe Crăciun) și care arată că „romanul românesc de după 2000 e mai bogat decât pare” (în topul/sondajul „Romanul deceniului – *Orbitor* de Mircea Cărtărescu” publicat pe *agendaliter.net.ro*).

⁸ Paul Cernat, *România virtuală și metaficțiunea paranoică*, în „Bucureștiul cultural”, nr. 22, noiembrie 2006.

minuni. Romanul începe cu blocarea liftului și urmărește istoria celor 10 zile care zguduie lumea blocului din Bacău: o lume în care se reflectă întreaga realitate a tranziției românești. Povestea lui Simion e completată de poveștile altor personaje, după principiul narațiunii în ramă: *Hanul Ancuței*, al lui Sadoveanu, e citat, în text, ca un model evident.

Mircea Iorgulescu observă că romanul „aduce în proza românească de după 1989 o prospețime aproape neverosimilă de ton și viziune”, în vreme ce calitatea principală a romanului ar reprezenta-o „lipsa de încrâncenare”⁹. Luminița Marcu vede în roman „un spectacol de marionete”, în care „barocul gesturilor îngroșate și comicul exagerat se altoiesc pe un realism de fond, pe toate micile realități de bălci ale acestui deceniu colorat”¹⁰. Unul dintre meritele lui Petru Cimpoeșu este că își strunește foarte bine instrumentele: nu exagerează nici cu tonul moralizator (aproape insesizabil), nici cu umorul grosier, nici cu realismul sordid, nici cu procedeele prozei optzeciste.

E o mare performanță să prezinți un subiect atât de delicat, precum e tranziția românească, recentă și dureroasă, cu instrumentele potrivite, fără să aluneci în excese – care pot fi fatale, așa cum am văzut și în discuția despre seria *Orbitor*. Și să transformi un astfel de demers delicat într-o lectură plăcută, într-o carte care poate fi apreciată, cu ușurință, de publicul larg.

Dacă *Simion lifnicul* este romanul vieții la bloc și fresca primilor zece ani de tranziție românească, la cinci ani după publicarea sa, *Christina Domestica și Vânătorii de suflete* este romanul care elucidează, în cheie ironică, misterele istoriei recente ale României. Insula Roland, din Pacific, pierdută de România după 1989, ar fi mărul secret al discordiei dintre România și Statele Unite, care ar explica relația enigmatică dintre Nixon și Nicolae Ceaușescu, trădarea generalului Pacepa și mecanismele secrete ale Revoluției din 1989. Insula – pe care nu se întâmplă niciodată nimic – e locuită de o comunitate formată din romi (rolanzi), români și americani. Pe unii dintre ei avem prilejul să-i cunoaștem, pe parcursul romanului. Toți cei pe care îi cunoaștem au trei lucruri în comun: sunt, în aparență, inși banali și șterși (precum *Christina Domestica*); au, fiecare, câte o țicneală (Dr. Thomas vrea să inventeze telepatigraful, prin intermediul căruia oamenii și-ar putea comunica gândurile la distanță; maiorul Smith, de la manutanță, se crede un spion într-o misiune ultrasecretă); și toți ar putea, printr-un context foarte întortocheat de împrejurări, să fie la locul potrivit pentru a salva lumea de o conspirație a extraterestrilor.

Voi insista, în cele ce urmează, asupra subiectului și asupra procedeelelor desfășurate, în acest roman, de Petru Cimpoeșu, deoarece ele sunt reprezentative pentru ceea ce numesc faza parodică a postmodernismului românesc – o fază care marchează epuizarea curentului, în anii 1990.

⁹ Mircea Iorgulescu, *Viața la români, după Evenimente*, în revista „22”, nr. 51, decembrie 2001.

¹⁰ Luminița Marcu, *Umor și metafizică*, în „România literară”, nr. 25, iunie 2001.

I.3. *Christina Domestica* – o discuție aplicată

Totul pornește undeva, în mijlocul Pacificului, pe Insula Roland, o proprietate secretă a statului român. Locuită de rolanzi – colorați și manglitori, rromi, ce mai încoace și încolo – și de americani, staționați într-o bază militară. Înainte și după Revoluția din Decembrie 1989, cu tot peisajul unui cartier românesc provincial. Polii magnetici ai Pământului s-au mutat de la locul lor și amenință echilibrul planetar, niște extraterestri plutesc, amenințători, pe deasupra insulei, iar o organizație secretă, sau serviciile de spionaj americane, sau securiștii români completează să creeze supraomul-pisică-telepată.

Toate aceste elemente alcătuiesc un complex de intrigi întortocheate care se desfășoară pe câteva sute de pagini. În centru se află *Christina Domestica*, realizatoarea unei emisiuni numite *Întâlnirea cu fericirea*. Christina nu înțelege mai nimic din ceea ce se întâmplă, dar încearcă să salveze lumea. Soarta face ca ea să se afle în mijlocul unor conspirații mondiale și al unor planuri concentrice de distrugere (sau de salvare) a lumii. La fel ca în povestea lui Peter Pan, Insula care nu exista este buricul Pământului.

La ingredientele de mai sus se mai adaugă unul, foarte important: umorul. Asistăm, de pildă, la o serie de discuții nesfârșite între împăratul rrom-Roland, care suferă de toate complexele grandomane ale micimii funcției sale, și colonelul șef de bază americană, care suferă de Irritable Bowel Syndrome – adică de balonări, flatulență și hemoroizi. Îl vedem, apoi, pe colonelul respectiv purtând o cască plină de bobine de autoinducție care ar trebui să-l vindece de hemoroizi prin captarea câmpurilor geomagnetice ale pământului. Una din sursele consistente ale umorului este disponibilitatea personajelor de a crede în orice, de la OZN-uri la energii acumulate în spirale yoghine și în puterea taumaturgică a căștilor paranormale.

La sfârșit – pentru că nu e nicio greșeală să sărim direct la sfârșit – naratorul pare să se plictisească de întreaga încurcătură, care ar mai putea continua pe alte câteva sute de pagini. Și îi lasă pe toți în aer, hotărându-se să recupereze doar unul sau două personaje, să le spunem, cheie: pe nebunul Pablo și pe Christina. Tot atunci naratorul introduce alte personaje, care nu au nicio legătură cu povestea de dinainte: Vasile Tumburuc, zis Basil – o caricatură a scriitorășului provincial ratat –, plus câteva profesorese-amante. Colonelul Puritanal, Împăratul rolanzilor, Maiorul Smith, Vic (soțul Christinei), Cosmo (tatăl Christinei, se pare, agent secret CIA), dr. Thomas, Joanna-Jeni, Marychka, Naggie și toți ceilalți protagoniști dispar, brusc, din roman. Și la fel dispar și OZN-urile, conspirațiile și pisicile telepate. Cu un singur gest, marele păpușar postmodern se hotărăște să simplifice lucrurile: nu-i așa, într-un roman postmodern „anything goes”, și orice decizie a naratorului, oricât ar fi de radicală sau de absurdă, trebuie să fie tolerată, ba chiar aplaudată de cititor.

Naratorul despre care vorbim nu are, de altfel, nicio limită. Este un narator-demiurg, intră când vrea în mințile, în casele și în secretele personajelor, le

comentează, înțelegător-ironic, gândurile („Maiorul Smith nu știa ce să creadă și de aceea nu crezu nimic”), se lansează în divagații filosofice nesfârșite în jurul motivațiilor acestora și propune tot felul de explicații psihologice sau parapsihologice care-i nuanțează (în fapt, îi disimulează) punctele de vedere. O face, desigur, cu vervă, cu inteligență și cu luciditate, dar, mai mult, face toate aceste lucruri în mod ostentativ. Ceea ce-și dorește acest narator este un singur lucru: el își dorește ca absurditatea comportamentului său să fie remarcată.

Naratorul acesta insidios e, de fapt, vedeta romanului, iar comportamentul său ofensator este personajul central pe care-l avem, permanent, în fața ochilor. Acest narator comentează, de pe margine, piesa pe care o pune în scenă, îi scoate sub reflectoare pe unii, îi concediază, discreționar, pe alții, și îngheață, când are chef, acțiunea pentru a ne ține lecții despre desenul lui Jastrow, despre principiul lui Goodman („O imagine nu exprimă decât proprietățile metaforice la care face referire”) sau despre pisica lui Schrödinger. Din când în când, pune totul pe „hold” pentru a se pierde în divagații poetice de felul următor: „Apoi, cortegiul a pornit spre cimitirul Ecaterina. Pe străzi cu hopuri, mărginite de blocuri; pe lângă care curgeau în zadar trotuare; și magazine alimentare; sufletul ei auster și supus, izbăvit de păcate, pluti lin către cer; se ridică tot mai sus, deasupra a tot și a toate; unde zbciumul lumii s-a stins, nici păsări nu zbor, nici vântul nu bate; abia se zăresc printre nori, la mari depărtări, orașe și sate” (Cimpoeșu 2006: 137) etc. (poezioara naiv-optzecistă – în fapt, o parodie a poeziei optzeciste – continuă înainte, pe două pagini întregi).

În alte ocazii, același narator împrumută un aer pedant și își dezvăluie cunoștințe enciclopedice, invocând, la grămadă, surse serioase și nesperioase, de la teorii și studii de fizică a cuantelor la articole din „Evenimentul zilei” și la cărți de tipul *Energia care vindecă*, a renumitului bioterapeut Viorel Olivian, din Pașcani, județul Iași. Un narator care, la un moment dat, hotărăște să arunce mantia și sceptra de demiurg sarcastic și să îmbrace hainele de lucru ale lui Petru Cimpoeșu, de profesie inginer, rezident în Bacău. După ce îi invocă pe Marx, Sartre, Tesla și Bohr, rezolvă totul cu cel mai ieftin truc din manual: acela al manuscrisului adus de un necunoscut, într-o sacoșă de plastic.

Este ca și cum, la un moment dat, naratorul-demiurg s-ar fi plictisit de proporțiile pe care le lua conspirația și de firele pentru a căror deslușire ar mai fi avut nevoie de alte câteva sute de pagini. Și ar fi spus: gata, până aici! În ultimele secvențe ale romanului apar editorul romanului și unul dintre redactori – „Nu erau niște pensionari, cum crezusem. Spre mirarea mea, unul dintre ei, cunoscutul filosof L., directorul unei edituri importante (pe celălalt nu-l cunoșteam, un tip mai înalt și slab, cu mustață și ochelari, care mergea cu capul aplecat într-o parte și nu spunea decât «îhâm, îhâm») s-a oprit, a făcut o reverență cam teatrală și a spus...” (Cimpoeșu 2006: 231). Și, în felul acesta, probabil prin intermediul unei conspirații și al unor interese oculte, manuscrisul neterminat e declarat bun pentru tipar.

Este un narator parodic – dar care nu parodiază rolurile clasice ale naratorului, încercând să răstoarne convențiile și să sublinieze artificialitatea oricărei perspective narative. Este un narator care, dimpotrivă, ironizează chiar naratorul parodic postmodern și subliniază, prin împingerea în extrem, chiar artificialitatea principiului „anything goes”. Chiar și parodia, ne spune Petru Cimpoeșu, este un procedeu care poate fi folosit în exces – și împins până la epuizare.

I.4. Teoria conspirației – o cheie a realității?

Miturile de consum și, mai ales, disponibilitatea consumatorilor de ficțiuni mediatice de a crede în aceste mituri de consum reprezintă, în fapt, firul roșu al romanului și, în același timp, cea mai evidentă pistă falsă pe care o indică Cimpoeșu. Desigur, personajele sale sunt gata, după cum am mai arătat, să creadă în orice, deși orice-ul Christinei nu este identic, de pildă, cu orice-ul lui Naggie. Fiecare are propria versiune asupra para-realității, fiecare își construiește o „teologie” proprie în care naturalul, supranaturalul și zeii sunt construite, în ultimă instanță, după „chipul și asemănarea” proprie.

Dar *Christina Domestica* nu este un roman despre manipulare și despre teoria conspirațiilor. Nu intră în aceeași categorie cu *Saludos* (Editura Polirom, 2004) și *Sigma* (Editura Polirom, 2005), ale lui Alexandru Ecovoiu, cu *Hotel Europa* (Editura Albatros, 2006), a lui Dumitru Țepeneag, sau cu *Trandafirul tăcerii depline* (Editura Alfa, 1999), a lui George Cușnarencu, de pildă¹¹, și chiar cu *Povestea Marelui Brigand* (Editura Polirom, 2007), a lui Petru Cimpoeșu. Dacă este adevărat că milenarismul și teoria conspirației sunt „nebunii” extrem de productive, inclusiv în plan literar, în cele două decenii de după Revoluția din 1989, la fel de adevărat este că unii prozatori le îmbrățișează pe deplin, spunându-le cititorilor atinși de morbul conspirativist exact ceea ce vor să audă, în timp ce alți prozatori iau o anumită distanță critică față de ele.

În orice caz, marea conspirație a nu-se-știe-cui (sau tra-la-la sau MSAMDR) este doar una dintre pistelesle posibile ale acestui roman. Scenariul S.F. este la fel de

¹¹ Pentru o listă extinsă a romanelor conspiraționiste și milenariste, a se vedea articolul lui Nicolae Barna, „Neocărtărescianismul” dezamăgitor sau Marele Roman absent, în revista „Cultura”, nr. 57/2007. Citez din Nicolae Barna: „Romanul apocaliptic și (pseudo-) milenarist, cu apel la miraculos și la motivul scenariul conspirației oculte, s-a pomenit întruchipat – la cote «valorice» diferite, dar cel puțin remarcabile în toate cazurile, și, firește, în configurări particulare, diverse – de nu puține volume, respectiv *Te pup în fund*, *Conducător iubit!* și, mai ales, *Cei șapte regi ai orașului București*, de Daniel Bănuțescu, *Orbitor* (trei volume) de Mircea Cărtărescu, *Hotel Europa*, *Pont des Arts* și *Maramureș*, de Dumitru Țepeneag, *Trandafirul tăcerii depline* de G. Cușnarencu, *Domnul clipei* de Dan Stanca, *De câți oameni e nevoie pentru sfârșitul lumii* de Gheorghe Iova, *Povestea Marelui Brigand* de Petru Cimpoeșu, *Anotimpuri de trecere* de Cătălin Țârlea, *Saludos* și *Sigma*, de Alexandru Ecovoiu, *Vestitorul*, de Dan Perșa, *Crima din magazinul «Harmonia Mundi»*, de Hanibal Stănculescu, *Trup și suflet. Romanul-basm* de Liviu Ioan Stoiciu, *Textele de la Monte Negro* de Octavian Soviany (și altele încă, lista rămânând fără îndoială deschisă)”.

verosimil; la fel este și posibilitatea ca totul să fie, în definitiv, visul unui nebun (Pablo sau N. Ceaușescu?) sau o halucinație sau o viziune apocaliptică. Tocmai multitudinea de rezolvări posibile, în cheia nebuniei tranziției (sau a diverselor nebunii ale tranziției), invalidează orice astfel de rezolvare – și ia o distanță critică față de diversele rezolvări „milenariste”.

Romanul ar mai putea fi – și aceasta este rezolvarea spre care ne îndeamnă paginile de final – o demonstrație a unei teorii literare ad-hoc, pe care o voi numi ficțiunea realității ca efect: „Cam asta e tot – adică, mai nimic. Am impresia că detaliile pe care sunt tentat să le adaug ar fi de prisos, nereușind decât să complice inutil un desen oricum ratat, lipsit de semnificație. Constituie totuși dovada faptului că eram prezent acolo, încă lucid și observăm atent... realitatea ca efect” (Cimpoșu 2006: 229). Această realitate ca efect propune, în fapt, o definiție negativă a realității prin tot ceea ce nu este realitatea: în bună tradiție apofatică, Petru Cimpoșu confruntă realitatea cu toate cheile la modă (din ultimele două decenii) de interpretare a ei și arată că nici una dintre acestea nu se potrivește în lacăt – nu deschide, altfel spus, lacătul.

„Cam asta e tot”, ne spune Cimpoșu – tot ce avem, toate cheile pe care le avem. „Adică nimic” – nici una dintre aceste chei nu se potrivesc (și detaliile suplimentare ar fi „de prisos”, deoarece demonstrația este deja convingătoare). Realitatea este un efect al acestor încercări nereușite (observarea unui fenomen modifică, nu-i așa, esența fenomenului), se modifică în funcție de observator, însă esența ei rămâne închisă. Calea catafatică este blocată (sau este subiectul unui alt roman); deocamdată știm ce nu funcționează – rămâne încă să aflăm ce ar putea să funcționeze.

1.5. Un exercițiu de echilibristică – între kitsch și miraculos

„*Christina Domestica* este un exercițiu de echilibristică pe sârma subțire dintre kitsch și miraculos, dintre pixeli și atomi, dintre parodia dezlănțuită și reflecția politică și morală”¹², scrie Andrei Terian. Modelele sunt vizibile pentru cei familiarizați cu proza postmodernă și Cyberpunk a anilor 1960–2000 – Thomas Pynchon, Michel Houellebecq, William Gibson; totodată, Petru Cimpoșu transcende aceste modele, prin combinația neașteptată dintre genuri și tehnici divergente, precum postmodernismul, Cyberpunk-ul și romanele lui Pavel Coruț, pe de o parte, și, pe de altă parte, prin deschiderea unor niveluri mai profunde, unde tandrețea și lirismul se îmbină cu dezbateră morală.

„*Christina Domestica și Vânătorii de suflete* e o antipoveste – scrie Alex Goldiș – care consacră un geniu caracteriologic, nu un povestaș debordant”¹³. Petru Cimpoșu își suspendă, pe parcursul acestui roman, aproape toate pistele

¹² Andrei Terian, *Războiul hologamelor*, în „Ziarul financiar”, 3 noiembrie 2006.

¹³ Alex Goldiș, *Un Caragiale abisal*, în „Cultura FCR”, nr. 56, ianuarie 2007.

narative; rămân fragmentele introspective și analitice și personajele sale, memorabile prin defectele pe care le reprezintă. E un roman în care prozatorul nu are răbdare să construiască o narațiune – și nici măcar mici narațiuni coerente. Ceea ce-l interesează pe prozator e să obțină efecte comice și să pună, totodată, în lumină absurditatea erorilor și a falaciozității ce caracterizează gândirea de tip conspirativ. Să râdem de absurdul ilogicului care trece drept logic, aceasta e miza romanului. Încă o dată, meritul lui Petru Cimpoeșu e că reușește să facă acest lucru prin intermediul unor personaje verosimile, comice și, totodată, vulnerabile și umane, fără de care întreaga demonstrație n-ar fi fost decât o construcție neconvingătoare și fadă.

Dacă ar fi să comparăm cele două romane ale lui Petru Cimpoeșu cu reușitele „de vârf” ale curentului *New Italian Epic*, foarte popular în anii 1990 și 2000, discutate de criticul italian Giulio Ferroni (Ferroni 2010), am putea spune că aceste romane depășesc toate aceste reușite – fie și pentru simplul fapt că ele depășesc mecanica unei rețete literare. Petru Cimpoeșu este un autor aparent postmodern care parodiază, subtil, postmodernismul; prin mizele sale mai adânci, prin perspectiva critică pe care o propune asupra lumii, el se întoarce la funcția primară a literaturii – acea funcție primară esențială pentru lumea zilelor noastre, pe care o redescoperă Ferroni.

I.6. Depășirea postmodernismului: câteva concluzii

Care sunt modelele tradiționale și internaționale care influențează aceste romane – și cum se raportează ele la piață, care este „cota” lor de piață?

Printre modelele tradiționale, proza vizionară a lui Eminescu și a lui Heliade Rădulescu, o parte din proza fantastică a lui Mircea Eliade, chiar proza reflexivă, filosofică a lui Camil Petrescu își lasă, toate, amprenta asupra romanelor optzeciștilor, în general – și a seriei *Orbitor*, a lui Mircea Cărtărescu, în special –, iar proza postmodernă a lui Mircea Cărtărescu este, la rândul ei, un model pentru Petru Cimpoeșu. De notat, aici, că prin „model” nu înțelegem ceva care este, în mod necesar, imitat sau aprofundat; un model este – în special când vorbim despre romanele lui Petru Cimpoeșu, ceva care va fi parodiat și depășit.

Printre modelele internaționale, Thomas Pynchon și Michel Houellebecq, realismul magic al lui Gabriel Garcia Marquez și al lui Ernesto Sabato sunt modele evidente, la o primă vedere, pentru optzeciști, alături de curente științifice mai largi, precum psihanaliza lui Freud și sociologismul pozitivism, de structuralism și de teoria fractalilor. Postmodernismul, în sine, este un curent care încearcă să înglobeze „orice”-ul – cu mențiunea că acest „orice” presupune, de regulă, tot ceea ce este de ultimă oră în științele exacte sau în filosofia pozitivistă, popular sau *pop*, la modă sau pe buzele tuturor.

În privința raportării la piață, interesant este că în această categorie vom întâlni unele dintre bestsellerurile ultimelor două decenii. Este un fapt, în aparență,

paradoxal: dacă accesibilitatea și transparența stilului, elementele de roman „de acțiune” și temele sociale, politice sau religioase actuale tratate în cheia teoriei conspirației sunt cele trei ingrediente ale succesului comercial¹⁴, autorii postmoderni sunt departe de a oferi publicului produse ușor digerabile, scrise „după rețeta comercială” (stilul e, de regulă, departe de transparență – la Mircea Cărtărescu, de pildă, este prețios și încărcat, pe alocuri frazele sunt aproape ilizibile; acțiunea e un pretext sau un mecanism, firele epice sunt foarte rar duse până la capăt; temele sociale și politice sunt tratate în chei multiple și adesea – cum vedem la Petru Cimpoeșu – nici una nu se potrivește).

Paradoxul este, însă, explicabil dacă ne gândim, în primul rând, la faptul că unii dintre scriitorii optzeciști au devenit, între timp, figuri mediatice populare (ajunși în atenția presei deseori prin publicistica lor, prin activitatea lor de analiști ai vieții sociale și politice, și nu prin partea mai consistentă a operei lor, prin romanele, proza scurtă sau volumele lor de poezie), iar mass-media este fenomenul care nu numai că tinde să înglobeze literatura, ci care monopolizează marketingul cărții și, prin urmare, vânzările. În al doilea rând, același succes paradoxal îl observăm și la autorii italieni ai curentului *The New Italian Epic*, autori care merg, în aparență, împotriva curentului comercial. În Italia – ca și în România – scurtcircuitarea legăturii dintre scriitori și cititori, intermediată, odinioară, de critica literară, al cărei rol este preluat acum de mass-media explică și ea, așa cum ne arată Giulio Ferroni, o altă parte a acestui paradox¹⁵. În al treilea rând, împrumutarea unor forme ale genurilor populare (*Policier-ul*, *Crime Fiction-ul*, *Cyberpunk-ul*) are, în ultimă instanță, tocmai scopul de a atrage publicul larg.

În încheierea acestei secțiuni, îl citez, din nou, pe N. Bârna: „Cineva, foarte la curent cu trend-urile de ultimă oră, și căruia-i împărtășisem într-o conversație ocazională câteva din rezervele mele [față de romanele conspirativiste și milenariste, *n.m.*], încerca să mă lămurească: valoarea romanului [*Derapaj*, de Ion Manolescu, *n.m.*] s-ar întemeia, cică, pe faptul că pune în operă cu mare iscusință subtile dezvoltări ale teoriei fractalilor. Bun, sigur, nimic de zis. Fractalii... O modă epistemologică aflată în momentul ei de glorie. Dar, fără să ader la cine știe ce impresionism nețărnut, cred că recursul la o teorie științifică oricât de prestigioasă nu asigură, automat și în sine (prin sine), căftănierea unei întreprinderi literare. Nu sociologismul sau fiziologismul pozitivist, psihanaliza, fizica cuantică, structuralismul, poetica și semiotica, naratologia și neoretica, logica terțului inclus etc., etc., etc. au dat valoare unor mari opere prozastice naturaliste, moderniste, ale

¹⁴ Cum vedem, de pildă, în cazul unor bestselleruri moderne, precum seria *Codul lui da Vinci*, a lui Dan Brown (deschisă cu *The Da Vinci Code*, Doubleday, US, 2003).

¹⁵ Citez un fragment din Giulio Ferroni care descrie acest scurtcircuit: „Ziarele își îndreaptă atenția spre cărțile care ies în evidență, mormane peste mormane, în librăriile-supermarket și, pentru a evita disensiuni jenante, se încred, deseori, în interviuri; recenziei criticului de meserie îi este preferată, frecvent, recenzia făcută de un scriitor, solidar și prieten, foarte adesea, cu scriitorul pe care-l recenzează; jurnaliști de o mare inteligență preferă să-și îndrepte atenția asupra cărților și autorilor la modă, asupra unor «non-scriitori» care devalizează clasamentele”. (Ferroni 2010: 51)

Noului Roman, postmoderniste ș.a.m.d., ci calitățile lor literare. Constatabile mai degrabă intuitiv, și pe care fără îndoială că explicitarea ulterioară a raportărilor la științe și teorii le-a putut doar consolida sau legitima suplimentar, nu însă și descoperi sau proclama că atare¹⁶.

II. Autoficțiunea

Discuția ajunge la un gen foarte productiv în literatura română, prin romanele unor foarte tineri scriitori care debutează în jurul anilor 2000; unii dintre ei sunt studenți ai unor scriitori optzeciști care conduc cenacluri (Mircea Cărtărescu devine, la rândul său, conducător de cenaclu la Literalele bucureștene, în acești ani) sau membri ai unor cenacluri literare coagulate în același climat al Literelor bucureștene (cum este Cenaclul Fracturi, condus de Marius Ianuș). Ionuț Chiva, Dan Sociu și Ioana Baetica, Adrian Schiop, Dragoș Bucurenci, Ioana Bradea și Claudia Golea se numără printre prozatorii al căror izvor principal de inspirație este propria biografie.

Alcoolul și alcoolismul, viciile de tot felul (și în special viciul atât de atrăgător și de popular al drogurilor), violența ghetourilor bucureștene (a „lumii de cartier”), joburile capitaliste dezumanizante (de *call center* sau de corporație), relațiile disfuncționale și experiențele extreme trăite în locuri și călătorii exotice se numără printre temele favorite ale tinerilor scriitori români care își încearcă mâna de romancier pe terenul autoficțiunii.

Mă voi opri, în această secțiune, asupra a trei exemple – pe care le consider reprezentative pentru genul autoficțional douămiist și care ilustrează, totodată, varietatea genului. Ele sunt romanul de debut al lui Ionuț Chiva, *69* (Editura Polirom, 2004 – unul dintre primele romane publicate în colecția „Ego.Proză” a Editurii Polirom); romanul de debut al Ioanei Bradea, *Băgău* (EST, 2004); și *Vară în Siam*, de Claudia Golea (Editura Polirom, 2004). Printre ele, romanul Ioanei Bradea ar putea fi considerat cea mai bună realizare, pe teren românesc, a genului.

II.1. Ionuț Chiva, *69*

69, de Ionuț Chiva, a fost interpretat, de critica literară, drept un roman neo-beat și a fost comparat (de criticul literar Mircea Martin) cu romanele lui William Burroughs. Cronicile de întâmpinare ale romanului au remarcat că Ionuț Chiva e poet, ca structură¹⁷ – iar această observație a fost confirmată, ulterior, de schimbarea macazului, în cariera tânărului scriitor, spre poezie – prin volumul *Instituția moartă a poștei* (Casa de pariuri literare, 2010). În timp ce unii au văzut, în acest roman, un manifest al tinerei generații, o „generație de sacrificiu”, cum o

¹⁶ N. Bârna, art.cit.

¹⁷ Florina Pîrjol, *Mult zgomot pentru nimic*, în „Observator cultural”, nr. 237, septembrie 2004.

numește Ionuț Chiva, alții au văzut doar un pariu cu proza care trebuia, cu orice preț, câștigat. „Ce se întâmplă, de fapt, în *69*? Niște adolescenți teribiliști trăiesc penibile aventuri (în jurul camerei...) din care nu lipsesc ingredientele-clîșeu: sex, băutură, «cafteli», condimentate abundant cu înjurături fără perdea pentru ca totul să arate cât se poate de real(ist)” – așa rezumă un cronicar literar¹⁸ subiectul romanului.

La o răsfoire rapidă, sar în ochi fraze bine aduse din condei care conțin promisiunea unei critici acide asupra României de tranziție și chiar a unei viziuni unitare care s-ar putea detașa printre rânduri: „Oricum, m-a dat afară și de atunci (de o lună, adică) s-a futut chiar totul. Sunt cleios de la praf și transpirație tot timpul, mă culc dimineața și mă trezesc seara... cu trupul deprimat și interes minim. Fumez chiștoace și la căderea nopții mă preumblu prin acest București, loc al fucking pierzaniei! Și știi care-i culmea, Vladimir Ilici? Fără să mă pierd!” (Chiva 2004: 17)

Totuși, frazele dispartate nu se leagă nici într-un discurs unitar, nici într-o poveste; firul narativ e clișeistic și amintește, prea transparent, de filmele comerciale (sau *pulp*) de la Hollywood (trimiterea intertextuală nu salvează textul – cu atât mai mult cu cât e așezată, în mod evident, în mijlocul lui tocmai în acest scop); plauzibilitatea întâmplărilor e minimă și la fel e și luciditatea romancierului care ar trebui să-și controleze sau, cel puțin, să-și canalizeze textul. În schimb, Ionuț Chiva se lasă aproape cu totul în voia frazelor și a trimiterilor spre diverse produse iconice ale cinematografului/literaturii de consum. Nu este însă un păcat rar întâlnit – e un păcat sau chiar un viciu de care se fac vinovați, într-o formă sau alta, toți autorii români de autoficțiuni.

De ce este *69* o autoficțiune? Întâmplările romanului, puțin plauzibile, după cum am arătat (personajul se pierde într-o lume interlopă bucureșteană copiată, fără prea mari eforturi de adaptare, după filmele americane), ar porni de la „fișa biografică” a autorului. Două lucruri subminează, însă, chiar premisele autoficționale: pe de o parte, Muiuț, personajul-narator al romanului, este, în prea mare măsură, „adolescentul generic de provincie” venit în București și „scăpat” în lumea viciilor Capitalei; pe de altă parte, poveștile cu traficanți de droguri, bătaii, pești și crime fac neverosimilă această lume a viciilor – nu e o lume investigată „la prima mână”, ci una copiată, imitată după arhicunoscute modele cinematografice și literare. Dacă ar fi să rezumăm, într-o propoziție, motivul pentru care eșuează acest pseudo-roman (sau pseudo-poem), am spune că autorul său încearcă să obțină prea mult, cu prea puțin efort. Prea mult efect sau prea multă recunoaștere – nu prea contează, pe terenul autoficțiunii cele două se suprapun, oricum, până la identificare.

¹⁸ Florina Pîrjol, art. cit.

II.2. Ioana Bradea, *Băgău*

Băgău, de Ioana Bradea a fost salutat, de critica literară, ca un roman care „a reușit să corecteze căznitul și tristul efort de deblocare a limbajului literar”¹⁹. Personajul central este o tânără venită din provincie pentru a studia la Universitate, în Capitală; pentru a se întreține, lucrează la o linie erotică, iar romanul transcrie limbajul deseori obscen al „momentelor fierbinți” care fac obiectul muncii de zi cu zi al tinerei.

Regăsim, așadar, același tip de protagonist ca în romanul lui Ionuț Chiva: studentul sărac, din provincie, care se pierde în labirintul unei zone marginale a societății bucureștene. Experiențele din acest labirint aruncă o lumină rece și crudă (în cazul lui Ionuț Chiva) sau, dimpotrivă, reținut lirică, în spatele limbajului obscen (în cazul Ioanei Bradea) asupra societății românești postdecembriste.

Ioana Bradea scrie tot despre sex, duritatea vieții și aria de acoperire a înjurăturilor limbii române. Scenele „tari” țin însă de erotism (nu de pornografie!), iar originalitatea lor constă în faptul că actul acuplării nu e descris niciodată *ad litteram*. Mereu există un cuvânt jucăuș care suspendă pornografia la momentul oportun, o plapumă de fantezie copilăroasă care cade în capul participanților, când scena devine „hard”, un macaz care deviază, fără să îți dai seama, trenul imaginației înfierbântate pe o șină auxiliară.

Întâlnirea întâmplătoare cu obiectele sau cu personajele acestei lumi duc la reverii, la construcții fabuloase și la expediții onirice de explorare a psihicului uman. Pe palierul de profunzime al romanului, Ioana Bradea e, asemenea lui Mircea Cărtărescu în trilogia *Orbitor*, un Otto Lidenbrock (celebrul personaj al lui Jules Verne) care călătorește nu spre centrul Pământului, ci spre nucleul fierbinte al minții umane. Pe palierul de suprafață, autoarea colecționează ciudașenii și, mai ales, ciudași – retardați, perversi, schizofrenici. Are, asemenea colegilor ei de generație, o pasiune pentru marginali și pentru declasați și nu se sfiește să înfigă, cu sadism, în insectar toate tipurile de ratați pe care societatea noastră le-a produs în ultimii ani, de la maneliști și băiețași de cartier analfabeți, frustrați, violenți și isterici la muncitori nefericiți și alcoolici și la adolescenți demenți, care plănuiesc să-și omoare părinții.

Personajele sunt credibile, nu numai prin specificul de limbaj, dar și prin concepția simplificată și naivă asupra vieții, prin greșeli de logică, contradicții și zvârcoliri apocaliptice ale subconștientului lor întunecat. De la Hašek n-am mai văzut așa nebuni convingători! Efectul de autenticitate e spectaculos, iar Ioana Bradea merită (încă) o bilă albă la capitolul documentare pentru scrierea primului său roman.

Textul Ioanei Bradea pare un îndelung poem și, la un moment dat, există pagini care deviază și împrumută forma poeziei. În realitate, acele zone ale romanului sunt poeme strecurate, asemenea personajelor „de colecție”, a dizertațiilor despre limbă și înjurăturile ei sau a reveriilor erotice, în magma unei fraze continue, fluide, care-i permite autoarei să se miște fără nicio constrângere și

¹⁹ Tania Radu, *Noua sinceritate literară*, în revista „22”, 30 septembrie 2004.

să-și momească cititorul, fără a-i pierde vreun moment interesul, prin labirintul gelatinos al textului. Montajul romanului urmează o logică afectivă, subtilă. Fragmentele de viață brută, filtrată prin vis, se aglomerează în șapte zile (o săptămână la o linie erotică!), care se deosebesc una de cealaltă asemenea cioburilor de sticlă: prin culoare, formă și transparență.

O evoluție epică lineară nu există, deoarece subconștientul suprarealist demontează puzzle-ul amintirilor și-l rearanjează după bunul plac. Volumul are un minus evident: faptul că se întinde prea mult și că folosește, în mod abuziv, acest mecanism permisiv pe care autoarea îl stăpânește cu naturalețe. După cum arată un critic literar: „imensul orgasm stilistic anunță o fiziologică odihnă a talentului”²⁰. Cât despre sex, acesta nu e pilonul de susținere al romanului, iar acest lucru e confirmat de al doilea roman al Ioanei Bradea, *Scotch* (Editura Polirom, 2010), care abandonează în întregime subiectele erotice și trece „la o descriere cvasi-poematică a orașului de provincie devastat de transformările sociale de după 1989”²¹.

Datele biografice ale tinerei studente de provincie ajunse în București, la studii, care coincid cu acelea ale tinerei Ioana Bradea – altfel spus, palierul autoficțional – constituie, așadar, doar unul dintre nivelurile pe care este construit romanul. Dedesubt cititorul va găsi un nivel poetic, unde poezia limbajului voit obscen se împletește cu poezia întâmplărilor și întâlnirilor absurde; și, mai jos, un alt nivel, empatic, unde cititorul ajunge să simpatizeze, întrucâtva, cu personajele marginale ale romanului; în sfârșit, degradarea societății și a orașului, efectele „tranziției care ucide” le regăsim în palierul cel mai profund, acela în care privim, cu un ochi critic, realitatea noastră de zi cu zi.

E o complexitate structurală care face din romanul Ioanei Bradea mai mult decât o autoficțiune și mai mult decât un roman „al generației sale” (generația colecției „Ego.Proză”, de la Polirom, în care Ioana Bradea își va publica, de altfel, următorul roman – *Scotch*). *Băgău* e, până în prezent, cea mai valoroasă autoficțiune din proza românească a ultimelor două decenii, și unul dintre cele mai reușite romane semnate de un autor douămiist.

II.3. Claudia Golea, *Vară în Siam*

Vară în Siam, de Claudia Golea, e ceea ce am putea numi un exemplu „de manual” de autoficțiune. Personajul cărții – care are, la fel ca autoarea, un trecut cosmopolit, a terminat studiile liceale la Paris, a urmat, în București, Facultatea de Limbi Străine și a avut, mai târziu, diverse joburi în Asia – este o tânără traducătoare boemă, debusolată, consumatoare de droguri, cu episoade psihotice care culminează cu internări la psihiatrie, și cu un trecut peștriț, care include o „experiență profesională” de prostituată în Thailanda.

²⁰ Tania Radu, art. cit.

²¹ Bianca Burța-Cernat, *Locul unde nu s-a întâmplat nimic obscen*, în „Observator cultural”, nr. 530, iunie 2010.

Romanul trece în revistă, cu naturalețe, întâmplări șocante, ieșite din comun: naratoarea la persoana I povestește, cu naturalețe, cum ajunge în pat cu un interlop întâlnit într-un club sordid, cum prizează var în loc de cocaină, cum este internată la nebuni și dă peste cap întreaga secție de psihiatrie etc. etc. De fapt, acesta este mecanismul – singurul mecanism – pe baza căruia funcționează romanul: gesturi dintre cele mai șocante sunt prezentate cu naturalețea cu care ai vorbi despre lucrurile cele mai banale. Eroina este, așadar, blazată, ea este familiarizată cu o anumită zonă a realității care ne e, celor mai mulți dintre noi, cu totul străină – și acesta e motivul pentru care romanul ei ar trebui să ne facă curioși. Stilul e frust, frazele sunt scurte și seci și se subscriu tonului blazat, al eroinei care „le-a fumat pe toate” (și la propriu, și la figurat). În realitate, e un stil accesibil, care invită la galop: sexul, drogurile și „scenele tari” îi captează cititorului atenția, iar frazele îl poartă rapid înainte, fără să-i permită să lase din mână cartea și să se consacre altor îndeletniciri.

Vară în Siam se apropie, totodată, cel mai mult de ceea ce am putea numi formula romanului comercial – un roman „ușor”, o lectură digerabilă, exact tipul de carte pe care o iei în rucsac, pentru a o citi în câteva ore, în avion sau în tren. În prefața romanului, Lucian Vasilescu observă că acesta nu are conotații moralizatoare: într-adevăr, *Vară în Siam* este un însoțitor pentru o călătorie exotică, propunând, drept condiment, un exotism „de nișă”, cu ceva droguri, crime și sex.

II.4. Autoficțiunea – câteva concluzii

Care sunt modelele tradiționale și modelele internaționale productive, atunci când vorbim despre romanele autoficționale românești din ultimele două decenii? Și cum se situează autoficțiunea în raport cu jocul pieței, al cererii și al ofertei?

În privința modelelor tradiționale, ele sunt relativ puține. Anumite paralele între proza avangardistă și suprarealistă a unor Tristan Tzara sau Geo Bogza și romanele lui Ionuț Chiva și Ioana Bradea ar putea să fie susținute, dar ele ar fi cu totul hazardate. Poezia realității nude, din *Aer cu diamante* (București, Editura Litera, 1982) a lui Florin Iaru, Mircea Cărtărescu, Ion Stratan și Traian T. Coșovei este un model mai apropiat (și mai plauzibil) pentru cei doi tineri scriitori.

Pe de altă parte, romanele Claudiei Golea nu au un precedent – nu pentru că ele propun o noutate absolută (ba dimpotrivă!), ci pentru că formulele comerciale explorate din plin în perioada interbelică²² de scriitori precum Cezar Petrescu sunt

²² Romane de consum – sau „de vacanță” – există și în perioada comunistă. Sunt în special romane polițiste sau de spionaj: Theodor Constantin, *La miezul nopții va cădea o stea* (Editura Tineretului, 1957); Victor Eftimiu, *Tengri* (Editura Albatros, 1970); Tudor Popescu, *Doi domni fără umbrele* (Editura Albatros, 1971); Rodica Padina, *Gura de lup* (Editura Militară, 1974); Rodica Ojog-Brașoveanu, *Bună seara, Melania* (Editura Dacia, 1975) etc. etc. Ele sunt, în mod evident, romane ideologice – un suport pentru ideologia oficială a regimului. O discuție generică despre încărcătura ideologică a acestor romane o realizează Mihai Iovănel în articolul *Romanul polițist românesc*, în revista „Cultura FCR”, nr. 487, octombrie 2014.

prea îndepărtate de autoficțiunile franțuzești pe care sunt grefate noile romane comerciale.

Modelele internaționale – în special cele din literatura franceză contemporană – sunt cele care îi influențează, cel mai puternic, pe scriitorii români. *Viața sexuală a Catherinei M*, de Catherine Millet (Editura EST, 2002); *Schimbarea la trup*, de Marie Darrieussecq (Editura Pandora M, 2003); *13.99 lei*, de Frédéric Beigbeder (Editura Trei, 2011); *Luni de fiere* de Pascal Bruckner (Editura Trei, 2011) sunt punctele de reper prin care putem înțelege, cel mai bine, atât abordarea autoficțională, cât și temele dominante ale lui Ionuț Chiva, Ioana Bradea și Claudia Golea – și ale întregului „pluton” autoficțional.

Trei sunt trăsăturile împrumutate de (toți) scriitorii români autoficționali de la romancierii francezi contemporani. În primul rând, este chiar metoda de lucru a autoficțiunii; așa cum o definește Serge Doubrovsky, autoficțiunea este „ficcionalizare a unor evenimente și fapte reale, în sensul strict al cuvântului; [...] încredințarea limbajului unei aventuri – aventurii limbajului, în afara înțelepciunii și a sintaxei romanului, tradițional sau nou. Interacțiuni, fire ale lumii, aliterații, asonanțe, disonanțe, a scrie înainte sau după literatură [...]”²³; după definiția lui Giulio Ferroni, autoficțiunea este demersul [romanesco, al] unui eu narativ care nu este în întregime autobiografic, dar nu este nici în întregime ficțional – despre acest eu se poate spune că e, cel puțin parțial, unul și același cu eul autorului „în carne și oase” (Ferroni 2010: 23).

În al doilea rând, scriitorii români împrumută temele dominante ale francezilor. Acestea ar fi (într-o ordine aleatorie, la o privire de ansamblu): i) sexualitatea și ridicarea la rang de fetiș a vieții sexuale, văzută ca instrument privilegiat de explorare a realității (cu toate cavernele și subteranele ei) și, concomitent, ca exercițiu mistic, ca practică de eliberare; ii) viciile și dependențele (de alcool, narcotice, jocuri de noroc, sex și petreceri orgiastice) care devin un instrument privilegiat de explorare a suprarealității (produsă de mintea umană, cu toate cavernele și subteranele subconștientului) și, concomitent, un exercițiu mistic (alături de sexualitate), o practică de eliberare; iii) critica societății capitaliste și de consum, care transformă individul în sclav al sistemului; toate relele societății moderne – alienarea, însingurarea, violența extremă și sărăcia extremă, copiii care mor de foame în Africa etc. – sunt produse ale egoismului capitalist și ale filosofiei supraconsumului; singura ieșire din marasmul societății capitaliste o oferă sexul, alcoolul și drogurile.

²³ Redau citatul integral, în limba franceză (traducerea îmi aparține): „Autobiographie ? Non, c’est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d’évènements et de faits strictement réels; si l’on veut autofiction, d’avoir confié le langage d’une aventure à l’aventure d’un langage en liberté, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils de mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d’avant ou d’après littérature, concrète, comme on dit musique”. – Serge Doubrovsky, *Fils*, Collection Folio ed., Paris, Gallimard, 1977, p. 10.

Interesant este că, așa cum observă Giulio Ferroni (în eseu pe care deja l-am citat), aceste romane nu propun, niciodată, soluții: ele se mulțumesc să „diagnosticeze” societatea capitalistă, învinovățită pentru toată nebunia lumii moderne. Pe de altă parte, dacă singura cale de ieșire din această nebunie o reprezintă viciile, acest „diagnostic” al răului colectiv riscă să se transforme într-o scuză facilă a slăbiciunii individuale și a răului individual neasumat. Fondul moral este unul șubred, pentru că problema etică nu este pusă, cu onestitate, până la capăt, iar acest fond moral este esențial în discuția despre autoficțiune, deoarece toți autorii – de la Frédéric Beigbeder la Ionuț Chiva și de la Marie Darrieussecq la Claudia Golea – preiau vinovăția „sistemului” ca pe un dat. La fel ca hip-hop-ul, aceste romane sunt un vehicul al unui mesaj moral; cine încearcă să extragă, din romanul lui Ionuț Chiva sau dintr-o piesă hip-hop, protestul social nu va rămâne nici măcar cu un ambalaj estetic, cu un text „frumos scris”.

În al treilea rând, scriitorii români împrumută formulele – sau rețetele – literare ale scriitorilor francezi. Tăietura scurtă a frazei, tonul care pendulează între abandon și revoltă, folosirea deseori abuzivă a cuvintelor „tari”, inflația de scene „hard” (erotice sau violente) descrise pe pagini întregi, cu lux de amănunte, liniile narative calchiate după filmele hollywood-iene, chiar pretextul, cvasi-universal, că, după o serie de aventuri extreme, protagonistul „se trezește” la realitate (ca să o ia, a doua zi, de la capăt – în următorul roman al aceluiași scriitor), lirismul deseori siropos, toate sunt părți ale „rețetei” autoficționale aplicate, cu succes comercial sigur, de scriitorii francezi.

Este autoficțiunea un gen comercial? Pentru scriitorii francezi – da, cu siguranță că rețeta pe care am descris-o are „priză” la public²⁴ – și nu doar la cel francez, ci la publicul internațional. Scriitorii români, însă, nu se bucură de același succes de public. O explicație ar fi că ei folosesc o rețetă de import fără să o adapteze, în mod convingător, la datele societății românești; o altă explicație ar fi că tinerii scriitori români evoluează în umbra traducerilor, foarte numeroase, din mult mai popularii autori francezi.

Autoficțiunea pare, așadar, un gen facil – accesibil, în special, tinerilor scriitori care încearcă să găsească un culoar mai rapid, dacă nu spre publicul larg, cel puțin spre colecțiile renumite ale unor edituri mari (precum colecția „Ego.Proză” a Editurii Polirom). În același timp, imitând modelul tinerilor scriitori francezi, scriitorii români (precum Claudia Golea) caută, pe terenul autoficțiunii, secretul romanului comercial. Totuși, în spațiul românesc, autoficțiunea e generatoarea unei varietăți mai mari decât ne-am așteptat, la o primă privire, și, totodată, când e luată doar ca punct de pornire (așa cum se întâmplă în romanul Ioanei Bradea), a arătat că poate conține și germenele unor romane mai puțin comerciale – sau facile.

O ultimă observație – nu discutăm, în cazul autoficțiunii (și nici în cazul altor genuri sau forme delimitate în această analiză) despre un „gen” pur. Influențe sau

²⁴ Dovadă că romanele lui Frédéric Beigbeder, de pildă, s-au tradus în peste 20 de limbi (în românește au fost traduse, până în prezent, cinci romane ale scriitorului francez).

gesturi de tip autoficțional descoperim și la alți prozatori ai anilor 1990 și 2000: este genul care contaminează, alături de formele combinatoricii postmoderne, întreaga proză a ultimelor două decenii – și, în special, proza scurtă a unor scriitori din primul raft valoric al nouăzeciștilor, precum Sorin Stoica, Lucian Dan Teodorovici sau Dan Lungu.

ABREVIERI BIBLIOGRAFICE

- Bradea 2006 = Ioana Bradea, *Băgău*, București, Editura EST.
 Cărtărescu 1996 = Mircea Cărtărescu, *Orbitor, Aripa stângă*, București, Editura Humanitas.
 Cărtărescu 2002 = Mircea Cărtărescu, *Orbitor, Corpul*, București, Editura Humanitas.
 Cărtărescu 2007 = Mircea Cărtărescu, *Orbitor, Corpul*, București, Editura Humanitas.
 Chiva 2004 = Ionuț Chiva, *69*, Iași, Editura Polirom.
 Cimpoeșu 2001 = Petru Cimpoeșu, *Simion liftnicul. Roman cu îngeri și moldoveni*, București, Editura Compania.
 Cimpoeșu 2006 = Petru Cimpoeșu, *Christina Domestica și Vânătorii de suflete*, București, Editura Humanitas.
 Ferroni 2010 = Giulio Ferroni, *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero, Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero*, Bari, Editori Laterza.
 Golea 2004 = Claudia Golea, *Vară în Siam*, Iași, Editura Polirom.
 Lewis 2004 = Clive Staples Lewis, *Desființarea omului*, București, Editura Humanitas.

ABSTRACT

This article discusses two productive forms of Romanian prose of the last two decades: on the one hand, the novel that refines and moves beyond (by means of parody) the Postmodern eclecticism; on the other hand, a form borrowed in the 1990s and 2000s from the French prose by the young Romanian novelists of 2000 – generically known as *Autofiction*. The article selects and analyzes three relevant novels for each of the two forms. Thus, the Postmodern eclecticism is illustrated by the *Orbitor* series, of Mircea Cărtărescu – which is perhaps the most debated and challenged series (by the literary criticism) of the last two decades –; *Christina Domestica și Vânătorii de suflete* and *Simion liftnicul. Roman cu îngeri și moldoveni*, of Peter Cimpoeșu. The Autofiction is illustrated by the debut novel of Ionuț Chiva, *69*, by Ioana Bradea's debut novel, *Băgău*; and by Claudia Golea's *Vară în Siam*. The six novels are discussed in the context of the international and traditional moderns that influence the two forms of fictions and in the context of the commercial elements used by the writers, looking for commercial success.

Key-words: contemporary literature studies, Postmodernism, autofiction, Romanian narrative fiction of the 1990s and 2000s.