

Pavel Gheo RADU
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

Câteva note despre autoficțiunea autohtonă

Abstract: (A Few Notes on the Romanian Autofiction) At the beginning of the 3rd millennium, along with the emergence of a new generation of Romanian prose writers, a series of discussions related to the specificity of their writing was launched in the literary arena. Literary critics noticed, among other things, a general tendency towards the homodiegetic narrative, combined with the young writers' inclination to using their own biographies as narrative material. The inclusion of such writings in the (sub)genre of autofiction was inevitable. The term *autofiction* was formally used by the French novelist Serge Doubrovsky. Doubrovsky first employed it in 1977 to define a genre that might be labeled in an oversimplified manner as fictionalized autobiography. Nevertheless, autofiction as a fictional (sub)genre has been persistently commented on, contested and redefined in the following decades. Within the realm of Romanian literature, autofiction is generally associated with a generation labeled as "douămiiști" (or "millennials"). The writings of such authors as Ioana Baetica, Alexandru Vakulovski, Ionuț Chiva, Dan Sociu, etc. were systematically analyzed and commented from this perspective. The present study tries to suggest a few explanations for the resurgence of the Romanian "autofictional wave" in a historical context, connecting it both with the dominance of the memorialistic writings during the previous decade, and with the fracturist literary movement, whose members are constantly mentioned among the autofiction writers.

Keywords: *autofiction, biography, fracturism, homodiegetic narrative, Romanian literature.*

Rezumat: La începutul mileniului al III-lea, odată cu apariția unei noi promoții de prozatori, în spațiul literar românesc s-a lansat o serie de discuții legate de caracteristicile scrisului acestora. Criticii literari au remarcat, printre altele, o tendință accentuată de utilizare a narațiunii homodiegetice, combinată cu recursul prozatorilor la exploatarea propriei biografii ca material narativ. Încadrarea unor astfel de scrieri în (sub)genul autoficțiunii era inevitabilă. Termenul de *autoficțiune* a fost utilizat inițial de prozatorul francez Serge Doubrovsky, care îl folosește pentru prima oară în 1977 pentru a defini un gen de proză ce poate fi etichetat simplist drept autobiografie ficționalizată. Cu toate acestea, autoficțiunea reprezintă o categorie ficțională complexă, comentată cu insistență, controversată și redefinită sistematic în deceniile următoare.

În literatura română autoficțiunea este asociată generic cu prozatorii din generația numită „douămiiști” (sau a „milenialilor”). Scrierile unor autori precum Ioana Baetica, Alexandru Vakulovski, Ionuț Chiva, Dan Sociu ș.a. au fost analizate și comentate din această perspectivă. Studiul de față încearcă să stabilească câteva explicații ale resurgenței „valului autoficțional” românesc în context istoric, în conexiune cu dominația genului memorialistic din deceniul anterior, precum și programatic, prin raportare la mișcarea literară fracturistă, ai cărei membri apar permanent pe lista autorilor de proză autoficțională.

Cuvinte-cheie: *autoficțiune, biografie, fracturism, literatură română, narațiune homodiegetică.*

În literatura română postdecembristă, odată cu lansarea unei noi generații – sau mai degrabă promoții – de prozatori de la începutul anilor 2000, au apărut, firesc, și evaluările critice, care au inclus primele încercări de analiză, încadrare, definire a unui set de opere și autori destul de diverși. Alături de eticheta grăbită de „miserabilism”¹, preluată, printr-un transfer terminologic facil, din comentariile asupra Noului Cinema Românesc (creația unor regizori și scenariști din aceeași generație cu prozatorii în cauză), sau cea de „minimalism”, unul din termenii cei mai vehiculați – dar cu o bază teoretică mai solidă – a fost cel de „autoficțiune”. După cum afirma Florina Pîrjol într-un șapou la avanpremierea volumului ei *Carte de identități* (2014a), avanpremieră publicată în 2014 în *Observator cultural*,

„Intrat în ultimul deceniu și în vocabularul critic românesc, termenul de *autoficțiune* – seducător, imprecis și scandalos de cuprinzător – a ajuns să denumească orice deviație autobiografică pe care autorul, încă reticent la propunerea de a spune un <eu> răspicat, în epoca individualismului democratic, alege s-o manevreze atunci când vrea să se mute cu arme și bagaje (referențiale, în măsura în care referința mai reprezintă o certitudine) în interiorul ficțiunii sale” (Pîrjol 2014b).

Afirmația e adevărată și își are explicația, pe de o parte, în contextul cultural al epocii și, pe de altă parte, în necesitatea criticii literare de a ordona și cataloga avalanșa scrierilor publicate de autorii români în urma deschiderii editoriale ivite în 2004, odată cu lansarea colecției „Ego. Proză” a Editurii Polirom. Acest eveniment, inedit și – cum s-a văzut ulterior – stimulat pentru lumea literară postdecembristă, a încurajat promovarea unei literaturi autohtone originale de dată recentă, scrisă de autori relativ tineri, până atunci necunoscuți sau vag cunoscuți, dar și de autori consacrați, intrați într-un con de umbră în „deceniul recuperărilor memorialistice” (cum am putea numi perioada de după Revoluția din 1989). A fost un moment de cotitură în istoria literaturii române recente, menționat și recunoscut retrospectiv ca atare de majoritatea criticilor literari de la noi. Și tot acolo și atunci își află începuturile comentariile și analizele asupra scrierilor autoficționale locale, o noutate în spațiul autohton. Sau poate că nu?

1) Pactul autobiografic și pariul autoficțional

Am întâlnit pentru prima oară termenul de autoficțiune într-un set de comentarii ale lui Dan Petrescu din volumul *În răspăr*, reunite sub eticheta comună „Cărți enervante”. Într-unul din aceste comentarii eseistul ieșean, ridiculizând scrierile experimentale ale lui Dumitru Țepeneag, „niște exerciții cu totul modeste pentru uzul seminariilor de teoria literaturii” (Petrescu 2000, 104), evidențiază că „încercarea de prelucrare a unor episoade autobiografice îi este profund datoră lui Serge Doubrovsky, vechi reprezentant al <noii critici> în Franța și, ca romancier, cel care a teoretizat și

¹ Vezi, de exemplu, Dan C. Mihăilescu, *Literatura română în postceaușism. II. Proza. Prezentul ca dezumanizare*, Editura Polirom, Iași, 2006, p. 16, unde apare înșiruirea „deprimism, mizerabilism, pansexualism și egocentrare patologică”.

ilustrat *autoficțiunea*” (Petrescu 2000, 105). Iar de aici Dan Petrescu dezvoltă o scurtă analiză a autoficțiunilor lui Doubrovsky, referindu-se însă la două cărți mai „recente” ale acestuia, *Le livre brisé* din 1989 (roman laureat cu premiul Médicis) și *L’après-vivre* din 1994. Or, Serge Doubrovsky, cel care a teoretizat pentru prima oară conceptul, a făcut-o încă din 1977, ca reacție la clasificarea narațiunilor homodiegetice din perspectiva raporturilor biografic-ficțional, propusă de Philippe Lejeune în lucrarea sa *Le pacte autobiographique* din 1975¹. Într-un tabel în care pe orizontală sunt catalogate raporturile posibile între numele personajului și cel al autorului (diferit, identic și „0” – nedefinit/necunoscut), iar pe verticală pactele propuse de autor cititorului (romanesc/ficțional, autobiografic și „0” – absent/inexistent), combinarea variabilelor are ca rezultat nouă combinații posibile, numai că – scrie Lejeune –

«en fait sept seulement sont possibles, étant exclues par définition la coexistence de l’identité du nom et du pacte romanesque, et celle de la différence de nom et du pacte autobiographique»² (Lejeune 1975, 28).

Așadar, conform teoreticianului francez, ar exista doar șapte combinații viabile, ce au ca rezultate fie texte de ficțiune (romane), fie scrieri autobiografice, fie scrieri cu statut nedeterminat (în combinația „0” – „0”). Cele două casete goale reprezintă situațiile „excluse prin definiție”, în care: 1) numele personajului e identic cu cel al autorului, însă pactul propus e unul romanesc, și 2) numele personajului e diferit de cel al autorului, însă pactul propus e unul autobiografic. Încercarea de delimitare a celor două (sub)genuri e lăudabilă și în general funcțională, însă astfel de delimitări analitice radicale sunt întotdeauna riscante, căci granița dintre autobiografic și ficțional a fost dintotdeauna fluidă, incertă, flotantă, declanșând discuții și polemici – de altfel fertile – legate de elementele (auto)biografice ale unor texte supuse pactului romanesc sau de ficționalizarea (fragmentară, dar inevitabilă) a unor texte asumat autobiografice.

Numele personajului → Pact ↓	≠ numele autorului	= 0	= numele autorului
romanesc	1a – ROMAN	2a – ROMAN	
= 0	1b – ROMAN	2b – nedeterminat	3a – AUTOBIOGRAFIE
autobiografic		2c – AUTOBIOGRAFIE	3b – AUTOBIOGRAFIE

(Sursă: Philippe Lejeune, *Pactul autobiografic*, Éditions du Seuil, Paris, 1975, p. 28.)

¹ Pentru versiunea în limba română, vezi Philippe Lejeune, *Pactul autobiografic*, traducere din limba franceză de Irina Margareta Nistor, Editura Univers, București, 2000.

² „[D]e fapt doar șapte sunt posibile, coexistența identității de nume cu pactul romanesc și cea a diferenței de nume cu pactul autobiografic fiind excluse prin definiție.”

Modelul taxonomic propusă de Lejeune i-a oferit lui Serge Doubrovsky ocazia să elimine *programatic* unul din golurile (excluderile) celui dintâi – lucru previzibil, de vreme ce în general artiștii încearcă neconștient să-și extindă limitele artei, contracarând normativismul și sabotând normele. Doubrovsky, el însuși teoretician, dar și prozator, îl informează pe Lejeune de intenția sa într-o scrisoare din 17 octombrie 1977:

«...je ne suis pas sûr du statut théorique de mon entreprise, ce n'est pas à moi d'en décider, mais j'ai voulu très profondément remplir cette "casse" que votre analyse laissait vide, et c'est une véritable désir qui a soudain lié votre texte critique et ce que j'étais en train d'écrire»¹ (*apud* Matei 2008, 171).

Prin urmare, după ajustarea propusă de Doubrovsky, tabelul lui Lejeune ar arăta cam așa:

Numele personajului → Pact ↓	≠ numele autorului	= 0	= numele autorului
romanesec	1a – ROMAN	2a – ROMAN	AUTOFICTIONE
= 0	1b – ROMAN	2b – nedeterminat	3a – AUTOBIOGRAFIE
autobiografic	1c – ROMAN	2c – AUTOBIOGRAFIE	3b – AUTOBIOGRAFIE

Demersul personal de „umplere a casetei“ la care se referea Doubrovsky în scrisoarea citată este romanul *Fils* (*Fii* și/sau *Fire*), apărut în același an la Éditions Galilée. Pe coperta a patra, după ce eticheta – pur subiectiv – autobiografia drept «un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style», scriitorul furniza bătaioasa și (azi) faimoasa definiție a autoficțiunii, într-o primă formă, la fel de ambiguă și alunecoasă ca și titlul romanului său:

«Fiction d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage en liberté, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. [...] Ou encore, autofriction, patiemment onaniste, qui espère maintenant partager son plaisir»² (Doubrovsky 1977, coperta IV).

E o definiție (judecată stereotipic) cât se poate de „franțuzească”, o definiție de *soixant-huitard*, ce include o componentă politico-socială de stângă implicită în

¹ „...nu sunt sigur de statutul teoretic al demersului meu, nu sunt eu cel chemat să îl stabilească, dar mi-am dorit din răspuț să umplu această casetă pe care analiza dumneavoastră o lasă goală, și aceasta este dorința care a creat dintr-odată legătura între textul dumneavoastră critic și ceea ce tocmai scriam eu.”. Scrisoarea este reprodusă integral în Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Éditions du Seuil, Paris, 1984, p. 63.

² „Ficțiune despre fapte și evenimente strict reale; dacă vreți, autoficțiunea încredințării limbajului unei aventuri aventurii limbajului, fără prudența/cumpătarea și fără sintaxa romanului – tradițional sau nou. Sau, mai mult, autofricțiune, perseverent onanistă, care speră actualmente să-și împărtășească plăcerea.”.

declarația ironică de la început, despre autobiografie ca privilegiu rezervat personalităților mondiale ajunse la amurgul vieții, precum și un joc de cuvinte cu conotație sexuală la final – autoficțiunea ca autofricțiune onanistă. După cum afirmă Alexandru Matei, pentru Doubrovsky, aici, „actul scrisului e echivalent cu actul sexual, violent și liber, sublim în încercarea lui autarhică și sisifică de autooglindire” (Matei 2008, 164). „Așa s-a născut”, continuă Matei, „din spirit de frondă, de aventură, în anii *punk*, autoficțiunea. Atunci când Barthes sau Sartre nu muriseră încă, autoficțiunea venea în sprijinul tezei «morții personajului», argumentând în favoarea luării la conștiință de actul scriptural ca exercițiu autoreferențial asymptotic” (Matei 2008, 171).

Revenind la autoficțiune și la popularitatea de care s-a bucurat subgenul atât în rândul cititorilor, cât și în cel al teoreticienilor și comentatorilor specializați, putem presupune că respectiva popularitate se datorează – dincolo de tematica erotică, ce pare să domine creațiile autoficționale, în special în spațiul francez – caracterului hibrid al genului, combinației între asumata ori măcar presupusa confesiune personală și titulatura de „ficțiune” (și, adesea, de „roman”, cum sunt subintitulate multe din scrierile autoficționale). E ceea ce susține, cu multiple argumente, Florina Pîrjol în lucrarea citată anterior:

„Succesul denotației – care, prin caracterul vag, încurajează o multitudine de lecturi ale acesteia – are legătură, mai mult ca sigur, și cu uzajul cvasi-generalizat al termenului component «fiction»; aceeași particulă, care permite plasarea termenului de autoficțiune la concurență cu cel de roman, este responsabilă pentru numeroasele definiții contradictorii date acestuia de-a lungul timpului, falsificând de la bun început înțelegerea lui” (Pîrjol 2014a, 41).

Ambiguitatea a caracterizat încă de la început autoficțiunea ca (sub)gen aparte al prozei, iar Pîrjol evidențiază această ambiguitate, afirmând că „narațiunea autoficțională ar fi cea care îndeamnă, prin vocile seducției textuale, la încheierea simultană a *două tipuri de pact, referențial și romanesc*, într-un joc de-a baba oarba, din care fiecare cititor înțelege și crede ce vrea” (Pîrjol 2014a, 42, subl. mea). Pentru a sublinia această ambiguitate sau incertitudine terminologică, teoreticiană urmărește maniera în care Doubrovsky definește și redefinesc ulterior autoficțiunea din propria perspectivă și citează precizările și replierile prozatorului francez din decursul anilor următori. Astfel, într-o a doua etapă, după mai bine de un deceniu în care termenul este preluat, analizat, contestat ori (iarăși) redefinit de alți teoreticieni și critici, Serge Doubrovsky, în dubla sa calitate de prozator și analist teoretic, afirmă că «L'autofiction c'est la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain, de me donner de moi-même, en y

incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique mais dans la production du texte»¹ (Doubrovsky 1980, 77).

Mai târziu, la aproape trei decenii de la lansarea termenului ce s-a dovedit atât de seducător pentru teoreticieni, critici și prozatori, Doubrovsky va ajunge să declare, simplificând și generalizând, ba chiar – contraintuitiv – ștergând parțial o distincție terminologică pe care își întemeiasse însăși definiția autoficțiunii, că „orice autobiografie e o formă de autoficțiune și orice autoficțiune e o formă a autobiografiei”² (vz. Pîrjol 2014a, 47).

Luările de poziție, contestările, nuanțările și redefinirile cele mai relevante sunt comentate sistematic și competent de Florina Pîrjol în lucrarea citată, una de referință în spațiul românesc pentru acest subgen eluziv. Din acest motiv nu voi insista asupra lor, amintindu-le aici doar pentru a stabili reperele necesare într-o analiză concretă a evoluției autoficțiunii în spațiul românesc. Dacă ele nu vor fi neapărat niște repere în sensul tare al cuvântului, ci mai degrabă unele orientative, sau dacă nu vor dezvălui neapărat un „aer de familie” care să circumscrie un teritoriu bine definit al autoficțiunii, ci mai degrabă vor accentua volatilitatea termenului, cel puțin vom putea declara că e vorba de un risc asumat, existent încă de la început, *in nuce*, în crearea și definirea conceptului de *autoficțiune* și a tipului de text asociat acestuia.

În 1989, într-o teză de doctorat coordonată de Gérard Genette și intitulată *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, Vincent Colonna consideră proza/romanul de autoficțiune „exact antiteza romanului personal, a ficțiunii de inspirație autobiografică” și o definește drept „o operă literară prin care un scriitor își inventează o personalitate și o existență, păstrându-și, în tot acest timp, identitatea reală”³ (vz. Pîrjol 2014a, 50). Tot el avansează ideea că, departe de a fi o creație a lui Doubrovsky – care doar a teoretizat-o și a numit-o ca atare –, autoficțiunea există ca practică literară încă din Antichitate, având la origini scrieri în proză eline și latine din epocă. Aprofundându-și cercetările asupra temei, Colonna publică în 2004 volumul *Autofiction & autres mythomanies littéraires* (Éditions Tristram, Paris), în care propune o clasificare a autoficțiunii în patru categorii mari (fantastică, autobiografică, speculară și intruzivă/auctorială) și îi menționează printre autorii de opere autoficționale pe Apuleius, Lucian din Samosata (cu *Istoria adevărată*), Dante Alighieri (cu *Divina Comedie* și *Viața nouă*), François Rabelais, Laurence Sterne, Jean-Jacques Rousseau, Marcel Proust (desigur), Witold Gombrowicz, Jorge Luis Borges, Henry Miller, Italo Calvino, Julio Cortázar sau Annie Ernaux. După cum comentează Christine Ott într-un studiu asupra istoriei termenului, la Colonna „autoficțiunea există

¹ „Autoficțiunea este ficțiunea pe care eu, ca scriitor, am decis s-o fac pornind de la și cu mine însumi, incluzând, în sensul deplin al termenului, experiența analizei, nu doar în ce privește tematica, ci și producerea textului.”

² Serge Doubrovsky, entretien avec Philippe Villain, „L'autofiction selon Doubrovsky”, în *Défense de Narcisse*, Éditions Bernard Grasset, Paris, 2005, p. 228, *apud* Pîrjol 2014a, 47.

³ Vincent Colonna, *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, teză de doctorat coordonată de Gérard Genette, L'École des hautes études en sciences sociales, Paris, 1989, pp. 9, 10, *apud* Pîrjol 2014a, 50.

în toate epocile; e suficient ca autorul să <se reflecteze> într-un text. Numai că”, remarcă Ott, „nu e întreaga literatură, într-un fel sau altul, o reflexie a scriitorului sau scriitoarei în cauză?” (Ott 2021, 12). Prin urmare, care ar mai fi – se întreabă Christine Ott – utilitatea unei astfel de definiții largite și, cum se poate deduce, chiar a termenului însuși? Și, pe de altă parte, propunând o asemenea extindere a termenului (sau mai degrabă a unei perspective narative), Colonna nu mai ia în calcul ceea ce este descris ca fiind „dublul pact” al autoficțiunii, referențial și, în același timp, romanesc/ficțional.

Dar însuși coordonatorul tezei de doctorat, reputatul profesor și teoretician Gérard Genette, pare să adere (cu destul timp înainte de Colonna) la ideea unui gen autoficțional „istoric”, cu un trecut mai bogat decât cel post-Doubrovsky. Într-un eseu critic publicat în 1979, „Povestire ficțională, povestire factuală”, Genette menționează „statutul paradoxal sau, mai bine zis, pactul cu bună știință contradictoriu, propriu autoficțiunii (<Eu, autorul, o să vă povestesc o întâmplare al cărei erou sunt eu, dar care nu mi s-a întâmplat niciodată>)”, după care, într-o notă de subsol, precizează: „Vorbesc aici despre *adevăratele* autoficțiuni – al căror conținut narativ este, dacă îndrăznesc să spun, autentic ficțional, precum (presupun) cel al *Divinei Comedii* – și nu despre falsele autoficțiuni, care nu sunt <ficțiuni> decât pentru vamă: cu alte cuvinte, autobiografii rușinoase” (Genette 1994, 152-153, subl. aut.). Căci pentru Genette, la fel ca pentru Colonna mai târziu, *Divina Comedie* a lui Dante sau *Aleph* al lui Borges sunt autoficțiuni „adevărate”, orice ar însemna asta.

Asupra autoficțiunii teoretizează și Marie Darrieussecq, care, la fel ca Doubrovsky, este în același timp prozatoare – și, desigur, autoare de autoficțiuni. În 1996 ea publică romanul *Truismes*, al cărui titlu are același sens ambivalent ca și *Fils* al lui Doubrovsky, trimitând pe de o parte la un termen abstract („truisme, platitudini”) și pe de altă parte la cuvântul *truie* (fr. „scroafă”), ce ar presupune o traducere aproximativă prin *Scrofisme*¹. Personajul central al cărții, o tânără care are parte de o serie de experiențe sexuale descrise explicit, se transformă în cele din urmă într-o scroafă, postură din care își descrie în scris (cu mare greutate) aventura. Ecourile livrești din *Măgarul de aur* (*Metamorfoze*), romanul antic al lui Apuleius, se combină cu o narațiune în care domină sexualitatea dezinhibată și cu o critică socială pregnantă, iar datele biografice ale naratoarei sunt utilizate pentru a crea o narațiune homodiegetică evident ficțională. În același an Darrieussecq publică și un eseu teoretic despre autoficțiune, care va deveni un reper în definirea subgenului și circumscrierea spațiului narativ specific lui. Intitulat «L'autofiction, un genre pas sérieux», textul scriitoarei franceze oferă și el o definiție – și, totodată, o circumscriere – a subgenului:

«...autofiction est un récit à la première personne, se donnant pour fictif (souvent, on retrouve la mention roman sur la couverture), mais où l'auteur apparaît

¹ Romanul a apărut în traducere în limba română cu titlul *Schimbarea la trup* (Editura Pandora M, Târgoviște, 2003, traducere din limba franceză de Claudiu Constantinescu), păstrarea ambivalenței de sens în limba română fiind, pare-se, imposibilă.

homodiégétiquement sous son propre nom, et où la vraisemblance est un enjeu maintenu par de multiples <effets de vie>»¹ (Darrieussecq 1996, 369-370).

Ne sunt prezentate aici câteva trăsături clar enunțate ale autoficțiunii: narațiune/povestire la persoana întâi, ficționalitatea asumată prin încadrarea în genul romanesc (pe copertă apare adesea mențiunea „roman”), identitatea onomastică autor-narator-personaj (specifică genului autobiografic, conform clasificării lui Lejeune) și verosimilitatea – nu autenticitatea – narațiunii, susținută prin anumite „efecte de viață”. De altfel, Alexandru Matei consideră definiția dată de autoarea franceză autoficțiunii drept cea mai bună dintre cele enumerate în studiul lui și i-o susține: „...aici împărtășesc punctul de vedere al lui Marie Darrieussecq: autoficțiunea începe ca o autobiografie și continuă ca un roman la persoana întâi” (Matei 2008, 177).

Tot în eseul amintit Darrieussecq oferă propria viziune asupra raportului dintre autobiografie și autoficțiune din perspectiva literarității, favorizând-o pe cea din urmă:

«Le choix de la fiction n'est pas gratuit : pour faire sa place <à coup sûr> dans le champ littéraire, en toute rigueur générique aristotélécienne, l'autobiographie n'a pour solution que l'autofiction. Puisque l'autobiographie est trop sujette à caution et à condition, et puisque l'autofiction est littérature, faisons entrer l'autobiographie dans le champ de la fiction : coup de force <ontologique>' qui assure par essence une place à mon livre dans la littérature. Aristoteles dixit»² (Darrieussecq 1996, 372-373).

Din cele de mai sus s-ar deduce că, pentru a dobândi un caracter literar, pentru a putea fi integrată în câmpul literaturii, autobiografia *trebuie* să devină autoficțiune. În schimb, Lejeune, teoreticianul autobiograficului (asumat, conform teoriei lui, în urma unui pact referențial al autorului cu cititorul, diferit de pactul romanesc/ficțional), ține să păstreze și pe mai departe distincția între autobiografic și ficțional și, într-un text publicat în 2002 și citat de Florina Pirjol, remarcă extinderea necritică a sensului inițial restrictiv și programatic dat de Doubrovsky autoficțiunii:

„Acest cuvânt inventat de el, într-un sens limitat și precis (apropo de romanul său *Fils*), în 1977, a fost reluat ulterior într-un sens mult mai vag și mai general de către toți autorii care explorează cu voluptate acest spațiu intermediar. Nimeni n-a luat definiția în litera ei, așa încât, astăzi, cuvântul desemnează orice spațiu între o

¹ „Autoficțiunea este o povestire la persoana întâi, prezentată drept ficțională (deseori pe copertă apare mențiunea roman), dar în care autorul apare homodiegetic sub propriul nume și verosimilitatea este o miză susținută de multiple <efecte de viață>”.

² „Opțiunea pentru ficțiune nu este gratuită: pentru a-și face <cu siguranță> locul în câmpul literar, cu toată rigoarea aristotelică generică, autobiografia are ca soluție doar autoficțiunea. Întrucât autobiografia este prea supusă precauției și condițiilor, iar autoficțiunea este literatură, să aducem autobiografia în teritoriul ficțiunii: o lovitură <ontologică> care în esență asigură un loc cărții mele în literatură. Aristotel *dixit*”.

autobiografie care nu vrea să se declare ca atare și o o ficțiune care nu vrea să se detașeze de autorul ei”¹ (vz. Pîrjol 2014a, 49).

Delimitarea aproximativă a spațiului autoficțiunii e comentată într-un studiu critic din 2007, «La perspective de l'autonarration», de teoreticianul și profesorul Arnaud Schmitt, care analizează raportul dintre ficțional și referențial în hibridii literari de tip autoficțional în raport cu scrierile autobiografice. Schmitt ia în calcul opțiunile aflate atât la dispoziția scriitorului, cât și a cititorului în alegerea tipului de scriitură/lectură (referențială sau ficțională/romanescă) și evidențiază imposibilitatea de a stabili o graniță clară între cele două. Pe de altă parte, nu este satisfăcut nici de asimilarea autobiograficului cu autoficționalul, propusă de Marie Darrieussecq, considerând că interpretarea avansată de aceasta ar ucide genul:

«Si le roman autobiographique relève de la fiction, en quoi se différencie-t-il alors d'un roman à la première personne ? Quelle est la différence entre un roman contenant un peu de vérité [...] et une autobiographie très romancée ? Solutionner le problème par la fiction ne résout pas le problème de l'hybridité, cela l'éradique tout simplement»² (Schmitt 2007, 24).

În schimb, Schmitt propune un alt concept, cel de *autonarration* (autonarațiune), considerat «la forme littéraire référentielle dont l'objet d'étude est *le moi* tel qu'il est dit par *le soi*» (Schmitt 2007, 26, subl. aut.) Această formă literară *referențială*, cum o numește el, centrată pe *eul* povestit de *sine*, implică mai multe grade de relativitate, determinate de interacțiunea autor-cititor prin intermediul textului:

«Avant de pouvoir être un événement intersubjectif, l'autonarration nécessite que la subjectivité de l'auteur se mette en branle, et que celle du lecteur soit suffisamment alerte pour la recevoir. En second lieu, l'autonarration implique une autre relativité, celle de la vérité. Tout d'abord parce que le projet autonarratif est en soi très réaliste: il propose de *parler de soi en fabulant un petit peu* et donc, en d'autres termes, de reproduire formellement ce que nous faisons tous les jours. Mais il prend également en compte la relative vérité des faits, ou du moins la difficulté de l'atteindre uniquement grâce à un témoignage, tant les perceptions et les points de vue diffèrent»³ (Schmitt 2007, 26, subl. mea).

¹ Philippe Lejeune, «Un pratique d'avant-garde», in *Magazine littéraire*, nr. 409, mai 2002, *apud* Pîrjol 2014a, 50.

² „Dacă romanul autobiografic ține de ficțiune, prin ce se deosebește de un roman la persoana întâi? Care este diferența între un roman ce conține un grăunte de veridicitate și o biografie foarte romanțată? Soluționarea problemei prin ficțiune nu rezolvă problema hibridității, ci pur și simplu o elimină”.

³ „Înainte de a fi un eveniment intersubiectiv, autonarațiunea pretinde ca subiectivitatea autorului să se manifeste, iar cea a cititorului să fie suficient de alertă pentru a o recepta. În al doilea rând, autonarațiunea implică o altă relativizare, cea a veridicității. În primul rând pentru că proiectul autonarrativ este, în sine, foarte realist: își propune să vorbească despre sine fabulând un pic și astfel – cu alte cuvinte – să reproducă

Conceptul de *autonarațiune* avansat de Schmitt, ambițios ca anvergură, încearcă să integreze narațiunile eului pe un fel de scală a (cvasi-)realului, unde narațiunea de tip referențial se relevă în proporții din cele mai diverse în raport cu ficționalul, și introduce în ecuație subiectivitatea cititorului, sincronizată cu cea a autorului prin actul lecturii. În această accepțiune el va fi preluat de Philippe Gasparini în *Autofiction: Une aventure de langage*, apărut în 2008 la editura pariziană Seuil, cum arată Arnaud Genon într-o recenzie la acest volum¹. În volumul respectiv Gasparini sintetizează câteva trăsături care ar defini autoficțiunea „modernă” (dar care pot apărea și în texte literare mai vechi) și în care cititorul recunoaște cu ușurință specificitatea scrierilor contemporane etichetate drept autoficțiune:

«Texte autobiographique et littéraire présentant de nombreux traits d’oralité, d’innovation formelle, de complexité narrative, de fragmentation, d’altérité, de disparate et d’autocommentaire qui tendent à problématiser le rapport entre l’écriture et l’expérience»² (Gasparini 2008, 311).

În fine, tot Gasparini propune în volumul citat un fel de decalog al autoficțiunii de tip doubrovskian, un set de trăsături care ar ilustra specificul acestui model narativ la Doubrovsky:

«1) ...l’identité onomastique de l’auteur et du héros-narrateur; 2) le sous-titre <roman>; 3) le primat du récit; 4) la recherche d’une formule originale; 5) une écriture visant la verbalisation immédiate; 6) la reconfiguration du temps (par sélection, stratification, fragmentation, brouillages, ...); 7) un large emploi du présent de la narration; 8) un engagement à ne relater que des faits et événements strictement réels; 9) la pulsion de se révéler dans sa vérité; 10) une stratégie d’emprise du lecteur»³ (Gasparini 2008, 209).

După cum am arătat deja, nu e singura încercare de a circumscrie spațiul autoficțiunii prin reperarea și definirea unor trăsături specifice clare, dar e una dintre cele mai coerente. Numai că nu trebuie să uităm că inițial termenul a fost „asamblat” de Serge Doubrovsky strict programatic, pentru a umple o casetă dintr-un tabel (altfel, destul de rigid și restrictiv), cel al lui Lejeune. „Desemna el un gen?” se întreabă

formal ceea ce facem noi în fiecare zi. Dar ține și de adevărul relativ al faptelor sau cel puțin de dificultatea de a le descoperi doar prin intermediul mărturiei, deoarece percepțiile și perspectivele diferă”.

¹ «Cette notion ne se substituait pas à l’autofiction mais l’englobait, permettant ainsi de redonner au néologisme doubrovskien <une cohérence sémantique>», afirmă Genon; vz. Genon 2004.

² „Text autobiografic și literar prezentând numeroase trăsături de oralitate, inovație formală, complexitate narativă, alteritate, disparitate și autocomentariu [comentariu autoreflexiv] care tind să problematizeze raportul dintre scriitură și experiență”.

³ „...1) identitatea onomastică autor – personaj narator; 2) subtitlul <roman>; 3) primatul povestirii; 4) căutarea unei formule [narative – n. mea] originale; 5) o scriitură care vizează verbalizarea imediată; 6) reconfigurarea timpului (prin selecție, stratificare, fragmentare, brouillage); 7) o folosire amplă a prezentului narativ; 8) un angajament de a relata doar fapte și evenimente strict reale; 9) impulsul de dezvăluire autentică a sinelui; 10) o strategie de influențare a cititorului”.

Gasparini într-o conferință susținută în 2009 la Universitatea din Lausanne. „Nu, desemna un text, *Fils*, căruia îi evidențiază singularitatea”¹ (Gasparini 2009). Și totuși, parcă pentru a ilustra proliferarea operelor literare asupra cărora li se aplică de atunci încoace această etichetă, precum și proliferarea studiilor literare asupra lor – și asupra conceptului propriu-zis –, Gasparini își începe conferința amintită pornind de la ideea general acceptată că autoficțiunea *este de-acum* numele unui gen (sau al unei categorii generice), cu precizarea că această etichetă se aplică în primul rând textelor literare contemporane² – lăsând astfel în paranteză (dar fără a le exclude) autoficțiunile „istorice”, autoficțiunile *avant la lettre*, am zice, precum cele enumerate și clasificate de Colonna și pe care Genette le numește „adevărate”. Dincolo de plasarea autoficțiunii în contemporaneitate, ca literatură specifică epocii recente, merită observată recunoașterea implicită a unui gen (sau categorii generice), născut(ă) grație teribilistului exercițiu narativ/teoretic al lui Doubrovsky în 1977, un gen ce a provocat apariția unor demersuri teoretice și controverse critice extinse până în prezent. Asta pentru că teritoriul pe care îl ocupă autoficțiunea rămâne în continuare unul incert, fluctuant; metaforic spus, harta autoficțiunii este mereu alta, în funcție de cel/cea care o desenează. După cum afirmă Gasparini,

„În opinia mea, termenul de autoficțiune ar trebui rezervat textelor care dezvoltă, în deplină cunoștință de cauză, tendința naturală a povestirii sinelui [*récit de soi*] de a se ficționaliza. [...] Dintr-o perspectivă pragmatică, acestea sunt romane autobiografice, bazate pe un pact lectural dublu. Totuși, din momentul în care sunt etichetate cu acest neologism vag magic, <autoficțiune>, ele devin altceva. Nu mai sunt texte izolate, răzlețe, inclasificabile, în care un scriitor își disimulează mai mult sau mai puțin abil mărturisirile sub un lustru romanesc. Ele se înscriu într-o mișcare literară și culturală ce reflectă societatea de azi și evoluează odată cu ea”. (2009)

Și, în finalul prelegerii, teoreticianul conchide:

„Puterea sa de seducție ține de ambiguitatea, de misterul lui. Fiecare și-l poate asuma sau îl poate respinge, în funcție de propria identitate narativă și de propria mitologie estetică. Cuvânt-test, cuvânt-oglină, el ne returnează definițiile pe care i le atribuim”³ (Gasparini 2009).

¹ «Désignait-il alors un genre ? Non. Il désignait un texte, *Fils*, dont il notifiât la singularité».

² «Je partirai de l'hypothèse que l'autofiction est le nom d'un genre ou d'une catégorie générique. Et que ce nom s'applique, d'abord et avant tout, à des textes littéraires contemporains» (Gasparini 2009).

³ «A mon avis, le terme d'autofiction devrait être réservé aux textes qui développent, en toute connaissance de cause, la tendance naturelle du récit de soi à se fictionnaliser. [...] D'un point de vue pragmatique, ce sont des romans autobiographiques, fondés sur un double contrat de lecture. Cependant, à partir du moment où ils sont désignés par ce néologisme un peu magique, <autofiction>, ils deviennent autre chose. Ce ne sont plus des textes isolés, épars, inclassables, dans lesquels un écrivain dissimule plus ou moins adroitement ses confidences sous un vernis romanesc, ou inversement. Ils s'inscrivent dans un mouvement littéraire et culturel qui réfléchit la société d'aujourd'hui et évolue avec elle. [...] Sa séduction tient à son ambiguïté, à son mystère. Chacun peut se l'approprier ou le rejeter en fonction de sa propre

2) Autoficțiunea la români. Literatura tânără

Într-o cronică intitulată semnificativ „Generația egolatră” și apărută în revista „Orizont” – întâmplător, aproape de aniversarea a două decenii de la lansarea colecției „Ego. Proză” a Editurii Polirom, care a oferit pentru prima oară vizibilitate scriitorilor din generația tânără –, criticul Alexandru Budac deplânge epuizarea și rutinarea (sub)genului prozastic etichetat generic ca autoficțiune:

„După două decenii, autoficțiunea nu mai este nici nouă, nici atractivă. Ambiția de a provoca prin exhibarea vieții private, reconfigurată artistic – cât de cât, pentru că prea mult stil te face inautentic, pretinde o cutumă nocivă –, perpetuează acum un tabiet de-a dreptul conservator. Moda s-a preschimbat în dogmă. Pur și simplu, așa a devenit normal să scrii roman și proză scurtă în limba română” (Budac 2024).

Fenomenul, bine surprins de criticul timișorean, nu e surprinzător: orice model ce își dovedește potențialul și devine unul de succes e emulat, imitat și degradat până la gradul de rețetă (inclusiv rețetă literară), epuizându-se și aplatizându-se. Procesul imitativ este însă declanșat de prestigiul modelului inițial și, în cazul de față, de priza la public, la critică și mai ales la autorii care au optat pentru acest tip de scriere (auto)ficțională – prestigiu și succes autentice la acel moment inaugural.

Așadar, lăsând acum la o parte realitatea literară prezentă și întorcându-ne în timp la trecutul auroral, cel al primului val autoficționar din literatura română, asociat în general cu lansarea unei noi generații de scriitori la începutul mileniului, aș propune câteva întrebări care să limpezească puțin apele, cum ar fi: în ce moment putem plasa apariția și proliferarea textelor de tip autoficțional în literatura română? Când a apărut la noi proza autoficțională și, concomitent, conștiința „de sine” a acestui tip de proză, manifestă în comentariile critice și teoretice autohtone (procese care, cum am văzut, merg mână în mână în spațiul de origine al autoficțiunii)? Și mai ales cum se explică existența – general (poate chiar exagerat) recunoscută – a unui val autoficționar la începutul anilor 2000 și de ce el s-a declanșat tocmai atunci (și nu mai devreme, de exemplu la începutul anilor 1990)?¹

Trebuie spus mai întâi că, date fiind rarele referințe ale prozatorilor români din anii 2000 la autoficțiune ca (sub)gen ori concept, „autoficționarii” autohtoni nu par să își fi scris textele trăgând cu ochiul la analizele elaborate de criticii și teoreticienii francezi, ci mai degrabă urmându-și impulsul creator; eventual, urmând ori imitând autori și opere cu caracter autoficțional. Apoi, dacă trecem în revistă numele autorilor catalogați de critica literară drept „autoficționari” și le corelăm cu perioada în care și-au

identité narrative et de sa propre mythologie esthétique. Mot-test, mot-miroir, il nous renvoie les définitions que nous lui assignons.»

¹ Ar mai fi interesant de văzut ce tipuri/modele de scrieri autoficționale au apărut la noi, ce fel de autoficțiune s-a scris și se scrie în România; mai mult, ce se înțelege aici prin autoficțiune, ce înțeleg scriitorii, ce înțeleg în special criticii, dar și, desigur, cititorii din acest joc riscant cu referențialul și ficționalul, cu autobiograficul și romanescul, de vreme ce există atâtea definiții, atâtea interpretări și atâtea criterii ce îl definesc și redefinesc. Însă un răspuns cuprinzător la această întrebare necesită o analiză separată, care ar putea, eventual, să completeze amplul și utilul studiu al Florinei Pîrjol.

lansat primele cărți (sau primele cărți la edituri cât de cât prestigioase, cu vizibilitate la nivel național), vom vedea că, într-o majoritate copleșitoare, acești prozatori (nu îndrăznesc să spun „toți”) și-au publicat autoficțiunile în intervalul aproximativ 2000-2005 și aparțin sau au fost alocați așa-numitei „generații douămiiste”, „literaturii tinere”, „noului val” ori, cu acea etichetă mai puțin măgulitoare, „mizerabilismului” literar românesc.

În *Istoria literaturii române contemporane. 1990-2020* Mihai Iovănel include o subsecțiune numită direct „Autoficțiunea”, care – remarcă autorul – „apare de-a lungul anilor 2000 ca un compromis, importat din Franța, între ficțiune și nonficțiune” (Iovănel 2021, 429). După un scurt excurs în trecutul recent (unde reperează – ca și Florina Pîrjol – câțiva potențiali precursori precum Radu Cosașu ori Livius Ciocârlie), Iovănel îi menționează ca autoficționari pe Cezar Paul-Bădescu cu dipticul *Tinerețile lui Daniel Abagiu* (2004) și *Luminița, mon amour* (2006), Ionuț Chiva (menționat în trecere, dar al cărui roman, 69, a apărut în 2004), Adrian Schiop, elogiat pentru *Soldații. Poveste din Ferentari* (2013), „o capodoperă a literaturii recente” (Iovănel 2021, 431), dar al cărui parcurs autoficționar începe tot în 2004 cu *pe bune / pe invers*, și Alexandru Vakulovski cu *Pizdeț* (2002).

Într-un capitol din volumul dedicat aceleiași perioade istorice, *Proza românească după 1990. Tradiție, modele internaționale și forțele pieței* (apărut în 2020), criticul Cătălin Sturza analizează și el literatura autoficțională autohtonă, furnizând un cadru teoretic și istoric în care face conexiunea directă cu autoficțiunile de sorginte franceză. Sturza se oprește la „trei romane reprezentative pentru acest gen: 69, de Ionuț Chiva (Polirom, 2004); *Băgău*, de Ioana Bradea (Editura Est, 2004), și *Vară în Siam*, de Claudia Golea (Polirom, 2004)” (Sturza 2020, 451). Pe lângă aceștia, criticul îi mai menționează la începutul capitolului pe Dan Sociu (poet remarcabil, acesta a publicat și câteva volume de proză etichetate drept autoficționale, primele apărând în 2008: *Urbancolia* și *Nevoi speciale*), Ioana Baetica (debut cu *Fișă de înregistrare* în 2004), Adrian Schiop și Dragoș Bucurenci (*RealK*, 2004), și comentează într-un capitol dedicat prozei scurte nuanțele autoficționale din romanul lui Sorin Stoica *O limbă comună* (2005)¹.

În fine, Florina Pîrjol analizează în volumul citat aici, *Carte de identități*, și dedicat exact acestui gen prozastic, doi autori nouăzeciști, Simona Popescu (într-un studiu asupra *Exuviilor*) și Mircea Cărtărescu (într-un subcapitol intitulat „*Totul ca*

¹ Merită menționat că, cu excepția romanelor *Băgău* de Ioana Bradea și *Pizdeț* de Alexandru Vakulovski, toate celelalte volume au apărut la Editura Polirom, în colecția „Ego. Proză”, ceea ce susține suplimentar comentariul lui Alexandru Budac, citat anterior. Pe de altă parte, aici au apărut și numeroase (mult mai numeroase) romane și volume de proză scurtă „tradițională”, ficțională (fără „auto-”). Consecvența cu care Editura Polirom a urmărit – pentru prima dată în lumea editorială românească de după 1989 – valorificarea potențialului creator al scriitorilor din noua generație aproape că a dus la identificarea acestei generații (autoficționale sau nu) cu colecția respectivă. Chiar și autorii tineri care au debutat la edituri mai mici, mai puțin vizibile, s-au îndreptat ulterior spre Polirom: Sorin Stoica a debutat la Editura Paralela 45 cu *Povestiri cu înjurături*, în 2000, și romanul *Dincolo de frontiere*, în 2002, înainte de a apărea în „Ego. Proză”; Ioana Bradea a publicat în 2010 romanul *Scotch* în colecția „Ego. Proză”; Alexandru Vakulovski a publicat la Polirom în 2007 romanul *Bong* și în 2020 și-a reeditat tot aici *Pizdeț* (apărut inițial la Editura Aula) și *Letopizdeț* (cu o primă ediție în 2004, la editura Idea Design).

obsesie auctorială”). Deși autoficțiunea nu constituie centrul de greutate al textelor celor doi, Pîrjol reperează elemente încadrabile în subgen, cu un accent suplimentar pe *Exuvii*, romanul Simonei Popescu, catalogându-i însă pe cei doi drept autoficționari introverți sau simbolici, spre deosebire de autorii din valul douămiist, așa-numiții autoficționari extroverți (sau referențiali) – care urmează mai fidel modelul autoficțional propus de Doubrovsky și apoi extins, modificat, chiar stereotipizat. Acești autori, incluși colectiv în „generația 2000”, constituie tema celei de-a doua părți a *Cărții de identități*. Pîrjol își divide studiul în două secțiuni, după genul autorilor/autoarelor. În secțiunea dedicată „autoficțiunii la feminine” apare, pe lângă Ioana Baetica, Claudia Golea (cu trei romane: *Planeta Tokyo*, *Tokyo by Night* și *Vară în Siam*) și Ioana Bradea, o a patra prozatoare, Cecilia Ștefănescu, cu romanul *Legături bolnăvicioase*, apărut în 2002 la Editura Paralela 45, ecranizat de Tudor Giurgiu în 2006 și reeditat (la Editura Polirom, în colecția „Ego. Proză”) în 2005. În ce privește „autoficțiunea la masculine”, cei patru autori selectați sunt Ionuț Chiva, Dragoș Bucurenci, Adrian Schiop și Alexandru Vakulovski; așadar, nici un nume nou față de cele amintite deja la Iovănel și Sturza. Chiar și așa, combinând cele trei liste (departe de a fi exhaustive, ci doar selective, așa cum își și propun cei trei critici și teoreticieni), avem deja un set consistent de opere cu caracter autoficțional, publicate de autori dintr-o nouă generație literară, într-o perioadă destul de scurtă și cu un impact consistent la public și, după cum se vede, la teoreticienii și criticii epocii, mulți congeneri ei înșiși cu autorii analizați.

Primul deceniu al mileniului – și mai ales prima lui jumătate – este perioada în care se lansează, practic, o nouă generație de prozatori (nu neapărat biologică, deși diferențele de vârstă între autorii apăruiți acum sunt nesemnificative), dintre care majoritatea coplesitoare sunt născuți în ultimele două decenii de comunism, motiv pentru care au fost numiți uneori și „decreței”, cu trimitere la faimosul decret 770 de interdicere a întreruperilor de sarcină, emis în octombrie 1966. Dintre ei se selectează și autoficționarii „autentici” din literatura română, iar atunci, la începutul anilor 2000, scrierile de acest tip sunt printre cele mai vizibile și, cu siguranță, cele mai comentate. La vizibilitatea lor contribuie, desigur, noutatea pe care acest gen de proză o reprezintă în spațiul literar românesc – deși aici ar trebui să spunem că, dacă nu primul, atunci unul dintre primele texte de autoficțiune autohtone este romanul Claudiei Golea *Planeta Tokyo*, care a apărut în 1998 la Editura Nemira. Deși nu foarte diferit ca stil, valoare și manieră narativă de *Vară în Siam*, la data apariției sale *Planeta Tokyo* a trecut aproape neobservat.

O explicație sociologic-metaforică pentru slaba receptare a romanului Claudiei Golea ar fi că mediul cultural, publicul larg și cel specializat, nu era „copt” pentru o astfel de literatură și, în general, pentru literatura scrisă de autori tineri și/sau necunoscuți publicului. În 1998 nu doar autoficțiunea, ci și ficțiunea autohtonă – orice fel de ficțiune autohtonă – aveau șanse foarte mici să stârnească interesul cititorilor. Primul deceniu de după Revoluția din Decembrie 1989 n-a fost unul foarte fast pentru scriitorii de proză din România. Cum afirma prozatorul Ștefan Agopian într-un interviu cu Marius Chivu, „După ’89 lumea avea alte treburi decât să aștepte cărți, mai ales de la autori români. A fost o perioadă proastă pentru literatura autohtonă...” (Chivu 2013, 9). O altă explicație, mai pragmatică, ține de reușita de ansamblu a proiectului

reprezentat de colecția „Ego. Proză”, lansată în iunie 2004 printr-o campanie publicitară fără precedent în spațiul editorial românesc, cu bannere imense pe care erau etalate chipurile celor șapte autori promovați și copertele cărților acestora, cu mobilizarea masivă a mass-media, cu interviuri preprogramate și mese rotunde – o campanie profesionistă pe model occidental, în beneficiul unor autori al căror prestigiu l-a construit atunci, într-o primă etapă, tocmai publicitatea concentrată asupra lor¹ și, cu bătaie lungă, asupra prozei tinere în general.

Însă bruscă emergență a scrierilor autoficționale în rândul acestei (noi) generații de scriitori nu se justifică prin oportunitatea oferită de colecția „Ego. Proză” – și nici prin numele acesteia. Autoficțiunile sau „ego-ficțiunile” (cum li s-a mai spus) tinerilor prozatori români apar ca urmare a altor resorturi, ce pot fi lămurite doar dacă am putea răspunde la întrebările enunțate ceva mai sus. Am văzut care ar fi momentul „nașterii” și proliferării acestui gen de proză în România. Motivele și mecanismele adoptării modelului autoficțional de către scriitorii din noua generație (sau, mai exact, de o parte dintre ei) sunt mai greu de decelat. E ceea ce voi încerca în rândurile următoare.

a) Influența/presiunea exercitate de modelul de prestigiu al scrierilor autobiografice și memorialistice

„...[P]iața de carte este acaparată în primul deceniu postcomunist de o literatură testimonială care documentează un spectru larg de experiențe, în special experiențe de inadeziune și traumă în raport cu comunismul” (Iovănel 2021, 348). Dincolo de calitatea lor de mărturii ilustrative pentru o epocă și o realitate socială, narațiunile de tip testimonial, la persoana întâi, impun un model de lectură – și, îndrăznesc să presupun, *de scriitură* – ce privilegiază (auto)referențialul în detrimentul ficționalului. Dacă lăsăm la o parte traducerile – foarte numeroase – și recuperările de scrieri și autori interziși în anii comunismului (cum ar fi *Luntrea lui Caron* de Lucian Blaga, *Rusoaica* lui Gib Mihăescu, *Biserica neagră* de A.E. Baconsky, *Ferestrele zidite* de Alexandru Vona etc.), acestea din urmă nu foarte numeroase și nici foarte prizate de publicul larg, proza memorialistică reprezintă principala sursă de literatură autohtonă atât pentru cititori, cât și pentru comentatorii profesioniști ai fenomenului literar. În literatura autohtonă bestsellerurile deceniului zece al secolului trecut – bestselleruri autentice, tipărite în zeci de mii de exemplare – provin din acest rezervor autobiografic și recuperator (din perspectiva istoriei literare și a istoriei în general): *Jurnalul fericirii* de Nicolae Steinhardt, „text de sertar” scris în anii comunismului și apărut inițial la Editura Dacia în 1991, și *Jurnal. 1935-1944* al lui Mihail Sebastian, publicat de Editura Humanitas în 1996. Și aici s-ar mai putea adăuga scrisorile inedite ale lui Mihai Eminescu către Veronica Micle, publicate în 2000 la Editura Polirom într-un volum ce a constituit evenimentul editorial al anului.

¹ „Nu cred că vreodată până atunci să fi apărut chipul unui tânăr scriitor pe bannere și *mash-uri* atât de mari, pe atât de multe cataloage și pliante de prezentare”, își amintește prozatorul Florin Lăzărescu, coordonatorul campaniei din 2004, desfășurată sub sloganul „Votează literatura tânără!” (Lăzărescu 2024).

Așadar, e foarte posibil ca, în decursul deceniului în cauză, referențialitatea confesivă, ilustrată printr-un model narativ homodiegetic, să fi influențat persistent noua generație de prozatori, formată exact în această perioadă postdecembristă, cu lecturi „recente” din numeroasele mărturii recuperatorii despre epoca interbelică și cea comunistă. Explorarea și exploatarea propriei biografii este oricum un demers tentant și, cel puțin la prima vedere, mai accesibil decât construcțiile prozastice complexe, cu un narator independent de autor și, eventual, de protagonist. „Viața mea e un roman” nu e doar un clișeu – rareori prozatorii pot evita recursul la propria biografie, ce se strecoară în diverse forme chiar și în cea mai tradițională proză ficțională. Tentația era cu atât mai mare cu cât genul autobiografic s-a dovedit pe parcursul unui deceniu întreg o resursă creativă fertilă, ce produce scrieri cu aderență la public și la critică.

Iar prozatorii douămiiști nu evită autobiograficul. Reacția favorabilă a publicului îi încurajează – cel puțin pe unii dintre ei – să utilizeze această formulă, ba chiar să folosească decorul social și istoric care și-au dovedit eficiența: anii comunismului. Doar că, fiind vorba de biografii care se suprapun anilor comunismului la vârsta copilăriei și, eventual, adolescenței, aceste texte nu mai sunt „experiențe de inadeziune și traumă în raport cu comunismul”, ci încercări de a recupera fragmente mai luminoase, de căldură umană, de viață mărunță, dar autentică, sustrasă ideologiei și mecanismelor totalitare, bucați din copilăria aureolată nostalgic, în ciuda sistemului. Ele s-au înscris în fenomenul mai amplu al *ostalgiei*, surprinzătoarea nostalgie după trecutul recent (fenomen, ce-i drept, montat și asamblat din felii de viață „normal”, chiar fericită, în ciuda și împotriva regimului), ce s-a manifestat spre sfârșitul mileniului în întreaga Europă de Est. Simbolic pentru fenomen este titlul unei antologii de texte autobiografice „ostalgice” publicată în 2004 de grupul de scriitori ieșeni numit Clubul 8 la Editura Versus, sub coordonarea lui Gabriel H. Decuble: *Cartea roz a comunismului*¹. Dintre volumele de autor din această categorie, scrise de autori lansați după 2000, destule au avut priză la public și la critică – și amintesc aici doar volumul de amintiri *Băiuștii*, scris de Filip și Matei Florian, și *Născut în URSS* de Vasile Ernu, ambele reeditate de câteva ori și traduse în străinătate².

Autobiograficul e atractiv. E un fapt de care tinerii scriitori și-au dat seama imediat. Autobiograficul prinde la public chiar și sub eticheta ficțiunii: *Băiuștii* a fost publicat în prima ediție în 2006, în colecția „Ego. Proză”, dedicată ficțiunii scrise de autori încă neafirmați, și a apărut cu indicația paratextuală „roman”, dar n-a fost considerat niciodată ca atare – nici de comentatori și nici măcar de cei doi autori. Pe de altă parte, tot în „Ego. Proză” a apărut și volumul lui Cezar Paul-Bădescu *Tinerețile lui Daniel Abagiu*, una dintre cărțile alese de Mihai Iovănel în *Istoria...* sa pentru a ilustra genul autoficțional. Deși etichetate diferit, ambele sunt scrieri care exploatează filonul

¹ În prefața-argument intitulată „*Communism, walk with me!*” (referință cinematografică deloc inocentă la serialul american *Twin Peaks*, în vogă la acea vreme în România), Gabriel Decuble scrie: „Zâmbetul straniu al unui copil, sărutul stângace al adolescentului, plânsul etern inscrutabil al unei femei, nevolnicia suspectă a bătrânilor – au avut toate acestea ceva de spus în vreme comunismului? Ar trebui...” (Decuble 2004, 7).

² *Băiuștii* a fost tradus în Polonia, Marea Britanie și Ungaria, iar *Născut în URSS*, în Rusia, Bulgaria, Spania, Italia, Ungaria, Polonia, Georgia. În 2020 ambele volume au apărut la Editura Polirom în a cincea ediție.

proaspăt descoperit al autobiograficului recent, al amintirilor „la firul ierbii” din copilăria și adolescența trăite în comunism, și, chiar dacă nu se încadrează foarte strict în genul autoficțional (în cazul *Tinereților lui Daniel Abagiu* discuția e mai complicată), ele tentează granița subgenului, oricum indefinită: se îndreaptă – nu găsesc un termen mai potrivit – spre autoficțiune. (Aș spune, riscând o clasificare controversabilă, că *Băiușii* e un text „pur” autobiografic, *Tinerețile lui Daniel Abagiu* unul autoficțional, iar *Născut în URSS* al lui Vasile Ernu – și, poate, într-o măsură mai mare volumele sale ulterioare, cum ar fi *Sălbaticii copii dingo*, apărut în 2021 –, o formă de autonarațiune¹.) Toate marchează interesul pentru autobiografia literaturizată (deși nu neapărat ficționalizată) al unei noi generații de prozatori. Și toate sunt – conform unuia din criteriile ce definesc, atât cât e posibil, și autobiografia, și autoficțiunea „pură”, cel al identificării autor-narator-protagonist – narațiuni homodiegetice.

b) Predominanța narațiunii homodiegetice în scrierile autorilor din generația „douămiișă”

„De fiecare dată când m-apuc să scriu ceva, îmi vine să încep cu <bună ziua>”. Așa se deschide romanul lui Sorin Stoica *Dincolo de frontiere*, apărut în 2002. În al doilea paragraf naratorul, Jul, alter ego transparent al autorului, se adresează direct unui public cu care comunică unidirecțional prin text: „Nu prea știu io să povestesc, da’ o să încerc totuși să vă zic măcar câte ceva despre mine” (Stoica 2002, 9).

Frazele de mai sus sunt reprezentative pentru tipul de discurs narativ al multora dintre autorii generației 2000. Verbul „a povesti”, folosit la persoana întâi, apare permanent, iar narațiunea de tip homodiegetic – autoficțională sau nu –, unde naratorul se identifică cu protagonistul și controlează fluxul narativ, oferind o perspectivă limitată, subiectivă, asupra evenimentelor, e utilizată sistematic în romanele lor. Un bun exemplu îl constituie conținutul editorial inaugural al colecției „Ego. Proză” din iunie 2024, amintită anterior. Dintre cele șapte volume lansate atunci la Bookfest București, șase sunt scrise la persoana întâi – sau hai să zicem cinci și jumătate, deoarece într-unul din ele, volumul de proză scurtă al lui Lucian Dan Teodorovici *Atunci i-am ars două palme*, o parte din povestiri și schițe sunt narate la persoana a treia. (Majoritatea însă nu sunt, iar însuși titlul volumului sugerează o predispoziție spre persoana întâi.²) Singurul care utilizează narațiunea heterodiegetică tradițională este Dan Lungu în romanul *Raiul găinilor*. Chiar și în cazurile în care recursul la

¹ O marcă de subgen care s-ar potrivi, poate, mai bine unor volume precum cele ale lui Vasile Ernu ori altora similare, etichetate uneori în ultimii ani și cu un termen împrumutat din cinematografie, *docu-fiction*, ar fi cea de *autobiograficțiune* (*autobiografiction*), concept inventat și teoretizat de un scriitor englez obscur, Stephen Reynolds (1881-1919), într-un articol cu titlu omonim publicat în 1906 în *Speaker* (vz. <https://blogs.kcl.ac.uk/maxsaunders/autobiografiction/transcription-of-reynolds-essay/>).

² Mai mult, așa cum scrie Teodorovici în șapoul uneia dintre părțile cele mai consistente din carte, intitulată „Să ne ierte Pistruiatul”, „Textul următor este unul scris la comandă. <La comanda> poetului Michael Astner, care intenționa să alcătuiască o antologie numită *Cartea roz a comunismului*. [...] Cred totuși că este o povestire autobiografică ce merită să aibă parte și de consistența hârtiei...” (Teodorovici 2004, 122). Antologia a apărut ceva mai târziu în același an, fără textul lui L.D. Teodorovici (deja publicat), care însă ilustrează încă o dată tendința pomenită aici.

biografie sau ficționalizarea ei sunt extrem de improbabile pentru cititor, ca în cazul romanului lui T.O. Bobe *Cum mi-am petrecut vacanța de vară* (o compunere-fluviu – de 350 de pagini de carte – scrisă ca temă de vacanță de un băiețel pe nume Luca, care tocmai a terminat clasa a patra și are încă probleme cu ortografia și exprimarea) sau al propriei mele scrieri, romanul *fantasy/SF Fairia – o lume îndepărtată*, unde povestea e relatată/rememorată de un bătrân astronaut, autorii preferă un narator-protagonist care se adresează direct unui cititor (sau mai degrabă unui public) model¹.

Cazul nu e unul izolat și nici explicabil, să zicem, printr-o strategie editorială de delimitare a cadrului tematic pentru o colecție nouă, cu un nume aparent ilustrativ. La persoana întâi au scris adesea autorii tineri încă dinainte de a se lansa „Ego. Proză” – cum au făcut-o de fapt și după aceea. Pe lângă autoficționarii declarați sau etichetați ca atare de critică, mulți alți autori din noul val preferă, cel puțin la primele lor scrieri, narațiunea homodiegetică. Aleg aici câteva exemple, aproape la întâmplare, dintre numele mai cunoscute ale generației: Lucian Dan Teodorovici, cu două romane publicate anterior lansării colecției „Ego. Proză”, *Cu puțin timp înaintea coborârii extratereștrilor printre noi* (Outopos, 1999) și *Cercul nostru vă prezintă:* (Polirom, 2002), Sorin Stoica cu *Dincolo de frontiere* (Paralela 45, 2002) și *O limbă comună* (Polirom, 2005), Ovidiu Verdeș, autor ceva mai vârstnic decât noul desant douămiist, cu emblematicul roman *Muzici și faze* (Univers, 2000), Filip Florian (tot la Polirom, cu *Degete mici* în 2005 și, mai târziu, *Toate bufnițele* în 2012 – dar nu și *Zilele regelui*, apărut în 2008), Matei Florian cu *Și Hams și Regretel* (Polirom, 2009), Dan Lungu cu *Sunt o babă comunistă!* (Polirom, 2007), Ana Maria Sandu cu *Fata din casa vagon* (Polirom, 2006), iar lista ar putea continua. Ipoteza pe care o avansează este că autorii din noua generație, care pun accent pe revenirea la poveste, pe narațiunea directă, nesubminată de referințe livrești, jocuri intertextuale etc., au tendința să povestească adoptând masca narațiunii sau confesiunii personale (chiar dacă ficționale), iar atunci când o fac, e posibil să adopte o asemenea strategie narativă dintr-un mimetism inconștient, imitând modelul dominant și familiar din literatura autohtonă de prestigiu a anilor 1990: memoriile, jurnalele, confesiunile, recuperările de tip testimonial.

În plus, așa cum afirmă Arnaud Schmitt atunci când vorbește despre autonarațiune, preluând o idee a teoreticienei germane Käte Hamburger², «le récit à la première personne ne faisant que représenter, non pas la réalité, mais un discours représentant la réalité» (Schmitt 207, 21). Pare chiar firesc ca scriitorii douămiști, dornici să își popularizeze vocea și perspectiva asupra lumii, asupra unei realități prelucrate ficțional ori autoficțional, să favorizeze o reprezentare a realității filtrate printr-un discurs subiectiv, al unui protagonist-narator care de multe ori se constituie într-un alter ego al autorului și într-un împuternicit al acestuia, fapt foarte probabil la

¹ *Fairia – o lume îndepărtată* începe cu cuvintele „Ceea ce vă voi povesti acum...”, iar mai jos prima intervenție a protagonistului-narator al poveștii propriu-zise o reprezintă fraza „O să-ți povestesc, chiar am chef s-o fac”.

² “It is a mimesis of reality statement – which is obviously something different from a mimesis of reality itself, which constitutes the fictional genre” (Käte Hamburger, *The Logic of Literature*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, [1973] 1993, p. 330, *apud* Schmitt 2007, p. 28, nota 21).

Sorin Stoica, adesea evident la autoficționarii citați mai sus și mai puțin evident, dar nu exclus, la autori ca Lucian Dan Teodorovici sau Filip Florian.

În fine, o bucată de explicație ce nu ține de tendințele literare ale momentului sau de spiritul generațional, ci mai degrabă de procesul creator individual, ar fi aceea că folosirea persoanei întâi și perspectiva personală pe care ea o presupune (fie a naratorului implicat, fie a protagonistului) constituie o strategie narativă mai ușor de utilizat decât pluriperspectivismul naratorului omniscient. Avantajele sunt evidente. În plan formal, narațiunea la persoana întâi acceptă și permite perspectiva limitată, erori factuale, fracturi logice sau epice, inconsistență și inconsecvențe narrative. În planul conținutului, experiențele personale se inserează mai ușor, direct și nemediat, în țesătura narațiunii, laolaltă cu opiniile, ideile și interpretările unui narator a cărui subiectivitate e asumată – și impusă cititorului – de la bun început. În plus, ceea ce pare că lipsește în anvergură (amplitudinea perspectivei detașate) se poate câștiga în profunzime (explorarea în adâncime a trăirilor, percepțiilor și manifestărilor naratorului/protagonistului). Iar scriitorii din noul val sunt conștienți de aceste beneficii.

Nu trebuie să uităm rolul jucat de publicul cititor – specializat sau nu – în promovarea sau cel puțin în selectarea unor scrieri și autori pe baza propriilor preferințe, a ceea ce numim de obicei „orizontul de așteptare”. Orizontul de așteptare al cititorului român de la începutul mileniului al treilea este și el modelat de lecturile anterioare, de un val cu care merg mai departe în opțiunile de lectură și pe coama căruia se plasează și autorii ce se sincronizează trendului. Poate că și din acest motiv scrieri valoroase, dar nepotrivite cu așteptările cititorilor, au trecut neobservate sau s-au bucurat de un succes relativ redus în raport cu valoarea lor – un exemplu notabil fiind excepționalul roman al lui Bogdan Popescu *Cine adoarme ultimul*, apărut în aceeași colecție „Ego. Proză” în 2007, o narațiune de tip heterodiegetic, cu un povestitor impersonal, ce amintește de romanele anilor 1970 ale unor autori ca Ștefan Bănulescu sau Constantin Țoiu.

c) Influența exercitată de literatura franceză contemporană și de scrierile autoficționale franceze

Deși încă din anii 1980 modelul cultural dominant din literatura română îl constituie literatura de limbă engleză (britanică și americană), care își menține dominația și după 1989, înlocuind tradiționala filieră franceză, influența exercitată de cultura și literatura franceze asupra spațiului umanist autohton nu dispăre, ci doar se diminuează. Cultura umanistă franceză înregistrează chiar un reviriment la începutul mileniului al treilea, mai ales în rândul scriitorilor tineri, mulți dintre ei absolvenți de Litere sau de (alte) facultăți umaniste, familiarizați din timpul studiilor universitare cu scrierile unor prozatori, teoreticieni, esești și gânditori francezi: Michel Foucault e o referință recurentă, la fel și George Bataille, Pascal Bruckner e citit și citat, iar Ionuț Chiva îl menționează pe Le Clézio, alături de Salinger și Jack Kerouac, printre cei trei „străbunici ai fracturismului, dintre străini” (Chiva 2001). În *Planeta Tokyo*, primul roman românesc ce poate fi catalogat fără rezerve drept autoficțional în sens dubrovskian – naratoarea este și protagonistă a cărții și se identifică onomastic și

referențial cu autoarea, iar limbajul dezinhibat, obscen, exotismul, erotismul, drogurile sunt omniprezente –, Claudia (sau Claudia-san) ajunge la Tokyo via Paris. Parisul este pentru tânăra din România orașul în care își desăvârșește formația culturală, mai întâi în copilărie, iar apoi ca studentă: „...pentru moment [...] locuiesc într-un cămin studentesc pe undeva pe lângă Plaisance, în sud-vestul Parisului” (Golea 1998, 20).

Atunci când analizează sursele de inspirație ale autorilor de scrieri autoficționale autohtone de la începutul mileniului, Cătălin Sturza remarcă această tendință și o supune unei analize detaliate. „Modelele internaționale – în special cele din literatura franceză contemporană – sunt cele care îi influențează cel mai puternic pe scriitorii români”, scrie el, după care detaliază: „*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” (Sturza 2020, 301-302). Cu precizarea că ediția în limba română a romanului lui Pascal Bruckner menționată de Sturza este de fapt a treia. Prima a apărut imediat după Revoluția din Decembrie, în 1991, la Editura Babel, iar a doua tot la Editura Trei, în 2005, în perioada de maximă înflorire a autoficțiunii românești, având și o copertă grăitoare pentru dezinhibarea ce se insinua agil în spațiul editorial în acei ani: un tors de femeie dezgolit, acoperit doar cu un fel de năvod și cu sfârcul unui sân scăpat obraznic printr-un ochi al năvodului. Și tot acum, pe lângă câteva din scrierile autoficționale „clasice” din Franța (inclusiv *Truismes* al lui Marie Darrieussecq, prozatoare și, concomitent, teoreticiană a subgenului), se traduce la noi și trilogia lui Henry Miller *Sexus* (2000), *Plexus* (2002), *Nexus* (2006), apărută la aceeași editură ca și romanul Catherinei Millet sau *Băgău* al Ioanei Bradea.

Cătălin Sturza identifică și trei trăsături specifice autoficțiunilor contemporane franceze, ce au fost „împrumutate”, cum spune el, „de (*toți*) scriitorii români autoficționali... [...] În primul rând, este chiar metoda de lucru a autoficțiunii” (Sturza 2020, 302, subl. mea), așa cum e ea definită de Serge Doubrovsky în 1977. Apoi – și poate chiar mai important – Sturza observă că autoficționarii români preiau teme dominante ale romanelor de acest gen apărute în Franța (și, aș adăuga, ale altor romane din literatura franceză contemporană cu tematică similară, chiar dacă nu sunt și autoficționale, cum e cazul scrierilor lui Pascal Bruckner sau Michel Houellebecq):

„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 de exploatare a suprarealității (produsă de mintea umană, cu toate cavernele și subteranele subconștientului);

III) critica societății capitaliste și de consum, care transformă individul în sclav al sistemului” (Sturza 2020, 303).

Al treilea „împrumut” pe care îl decelează Sturza este cel al unor formule sau rețete literare utilizate de scriitorii 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 [...], toate sunt părți ale rețetei autoficționale aplicate, cu succes comercial sigur, de scriitorii francezi” (Sturza 2020, 304-305).

Și, într-adevăr, destule din caracteristicile amintite pot fi descoperite în romanele autorilor români de autoficțiune – nu neapărat toate, nu neapărat urmând o rețetă, dar preluând și valorificând temele sau maniera de scris ale acestora (parțial novatoare în Franța secolului trecut și cu siguranță inedite în România). Descrierea de mai sus, ce rezumă tiparul scriiturii autoficționale franceze, se potrivește cu certitudine unor romane ca 69 al lui Ionuț Chiva, *Fișă de înregistrare* al Ioanei Baetica, *Pizdeț* al lui Alexandru Vakulovski, romanelor Claudiei Golea, de la *Planeta Tokyo* la *Vară în Siam* și *Tokyo by Night*, și, parțial, altor scrieri catalogate drept autoficțiuni, fie din pricina erotismului și sexualității exhibate în ele (temă mereu sensibilă, mai ales în literatura română din mileniul trecut), ca la Ioana Bradea ori Adrian Schiop, fie prin abordarea temei drogurilor (tabu până în acel moment) în romane ca *RealK*, în *Pizdeț* sau în cărțile Claudiei Golea.

Cătălin Sturza mai remarcă și faptul că, dacă în Franța autoficțiunea are priză la public, scriitorii ce adoptă această manieră în România nu se bucură de un succes similar, o explicație fiind și faptul că „tinerii scriitori români evoluează în umbra traducerilor, foarte numeroase, din mult mai popularii autori francezi” (Sturza 2020, 305). Partea pozitivă a lucrurilor ar fi, în opinia criticului citat, că „în spațiul românesc, autoficțiunea [s-]a dovedit a fi generatoarea unei varietăți mai mari decât ne-am aștepta, la o primă privire, și, totodată [...] (așa cum se întâmplă în romanul Ioanei Bradea), a arătat că poate conține și germenul unor romane mai puțin comerciale – sau facile” (Sturza 2020, 305-306). Intuiția lui Cătălin Sturza e corectă: chiar dacă modelul preluat din cultura franceză e recognoscibil în scrierile multor autori români, prelucrarea lui creatoare în context local a dat destule romane notabile, chiar excepționale – și, alături de *Băgău* al Ioanei Bradea, aș adăuga fără rețineri 69 al lui Chiva și *Pizdeț* al lui Vakulovski, precum și *Soldații. Poveste din Ferentari* (2013) al lui Adrian Schiop.

Încercări de exploatare comercială a erotismului în cheie autobiografică (autoficțională) au existat însă și, în contextul dat, merită amintită cea mai interesantă dintre ele: publicarea în 2007 la Editura Trei a unei presupuse confesiuni anonime contemporane intitulată *Belle de Nuit. Aventurile intime ale unei prostituate de lux bucureștene*, o replică autohtonă la romanul lui Joseph Kessel *Belle de jour* din 1928, dar trimițând mai degrabă la ecranizarea lui Buñuel din 1967, cu Catherine Deneuve în rolul prostituatei din lumea bună. Campania de promovare a cărții a inclus și un interviu – dat sub protecția anonimatului – de presupusa autoare, care combină, în pur stil autoficțional francez, referințele culturale înalte cu sexualitatea rafinată a unei „însoțitoare” rasate pentru bărbații din lumea bună și care afirmă în carte, sfidător-teribilist, că a renunțat la Patapievici și Liiceanu în favoarea lui Dolce și Gabanna. În

interviul amintit, atunci când este întrebată care sunt cărțile ei preferate, „Belle de Nuit” răspunde: „Îmi plac scriitori extrem de diferiți: Cărtărescu (dar nu fiindcă e la modă! l-am cunoscut la facultate și pot să spun că era fascinant!) și Bruckner, Henry Miller și Apollinaire, primele romane ale lui Breban, Leonard Cohen, Anaïs Nin și Ștefan Agopian. Și încă o mie de autori. A, și Beigbeder” (Eduard 2007).

Lecturile prezumtivei prostituate de lux bucureștene (care îi includ pe Bruckner și Beigbeder, pe Anaïs Nin și Henry Miller), precum și aluzia la Facultatea de Litere pe care ar fi urmat-o, sugerează profilul autorului real. Ele indică un potențial scriitor tânăr, un „negru” aparținând generației douămiiste, absolvent de Litere ce încearcă să supraviețuiască financiar prin diverse expediente în Bucureștiul acelei epoci. Numele cel mai vehiculat ca posibil autor al cărții a fost cel al poetului Dan Sociu, *freelancer* etern, asociat grupării fracturiste și (viitor) autor de romane autoficționale. Sociu, care a semnat postfața volumului (de unde și ipoteza că el ar fi autorul ascuns al acestuia), a negat mereu că *Belle de Nuit* ar fi creația lui¹, dar, oricare ar fi adevărul, falsă confesiune a „frumoasei nopții” – scrisă cu certitudine de unul dintre prozatorii tineri ai momentului – certifică influența literaturii franceze și a unor teme și maniere de scriere specifice autoficțiunii asupra acestei promoții de scriitori. Specifice autoficțiunii, dar *nu exclusiv* autoficționale.

Fiindcă un lucru trebuie precizat: scriitorii români folosesc ca surse de inspirație *opere literare, nu modele teoretice* franceze precum cel al lui Doubrovsky. (De altfel, mi se pare semnificativ faptul că Serge Doubrovsky, „părintele” autoficțiunii contemporane, nici măcar nu a fost tradus în română.) Aceste surse nu trebuie neapărat să fie – și *nici nu sunt* – exclusiv autoficționale. Influența *Luni de fier* al lui Bruckner este scris la persoana întâi, dar nu e în nici un caz o autoficțiune. Include totuși un erotism exacerbat, sex, foarte mult sex, multă imoralitate și o critică socială implicită – elemente care se potrivesc foarte bine perspectivei fracturiștilor asupra realității și manierei lor de a o transpune în ficțiune; în plus, bifează și toate cele trei trăsături „de împrumut” ale narațiunilor mai mult sau mai puțin autoficționale traduse din franceză, trăsături decelate de Sturza la autoficționarii români.

d) Proiectul „autenticist” al grupului literar fracturist

Probabil că grupul literar cel mai vizibil de la începutul anilor 2000 a fost cel al fracturiștilor, iar afinitatea scriitorilor fracturiști cu proza autoficțională nu poate fi pusă la îndoială. Din cei opt scriitori analizați de Florina Pîrjol în *Carte de identități*, patru aparțin grupului fracturist (cei mai autoficționali, dacă mi se permite gradația – și dacă facem abstracție de Claudia Golea –, și cei mai valoroși – dacă facem abstracție de Ioana Bradea, al cărei roman Pîrjol îl plasează cu rețineri printre scrierile de acest gen): Ioana Baetica, Ionuț Chiva, Adrian Schiop și Alexandru Vakulovski. Din cei șapte „autoficționali” menționați de Cătălin Sturza, patru sunt fracturiști: Ioana Baetica, Ionuț Chiva, Adrian Schiop și Dan Sociu. Iar în *Istoria literaturii române*

¹ Într-un interviu din martie 2015, la opt ani după apariția cărții, Elena Vlădăreanu îl întreabă pe Dan Sociu „Ce a fost cu *Belle de Nuit*? De ce ai intrat în povestea asta? Pentru bani?”, iar acesta răspunde scurt și sec: „Ce bani, că am luat bani pe o postfață. Cum am tot spus, n-am scris eu cartea aia, nu știu mai multe” (Vlădăreanu 2015).

contemporane a lui Iovănel, din cei patru autori menționați, trei sunt fracturiști sau asociați grupului fracturist: Ionuț Chiva, Adrian Schiop și Alexandru Vakulovski (în vreme ce Ioana Bradea e integrată unui alt set de autori, aparținând așa-numitului „realism capitalist”). Îndrăznesc să spun că, în zona ei cea mai vizibilă și cu cel mai mare impact la public, proza autoficțională de la noi e majoritar de sorginte fracturistă.

Autoficțiunea pare a li se potrivi ca o mănășă prozatorilor din acest grup, perceput preponderent ca unul al poezilor – și de fapt mulți dintre ei s-au remarcat și în lirică: Ștefan Baștovoi (dinainte de retragerea în monahism), Ionuț Chiva (cu volumul de poezie *Instituția moartă a poștei* din 2011), Dumitru Crudu, Dan Sociu, Alexandru Vakulovski, Mihai Vakulovski. Sursa acestei afinități clare o constituie chiar programul fracturist și crezul artistic profesat de membrii grupului, cu o acută componentă socială, așa cum este el schițat în „Manifestul fracturist”. Autenticismul asumat explicit, ca atitudine, manieră, tehnică creatoare, facilitează această apropiere, chiar dacă fracturismul nu înseamnă neapărat sau exclusiv proză autoficțională sau poezie autobiografică. „[I]deea de la care pleacă nevoia de autenticitate pe care o tot vânturăm deasupra capului este următoarea: nu poți să determini nașterea unei stări fără să ai experiența ei sau măcar experiențe apropiate (chiar numai mentale, adică obsesii, dar ele să existe)”, subliniază Ianuș în „Anexa” lui la „Manifest” (Crudu, Ianuș 2001). Enunțând legătura inextricabilă între autenticitate și experiența personală, Ianuș afirmă necesitatea perspectivei proprii asupra realității (*unica* autentică), care în proza fracturistă implică autobiografism sau autoficțiune. Practic, *ceea ce în poezia fracturistă duce la așa-numitul minimalism biografic, în proza fracturiștilor duce la autoficțiune* sau la un gen de proză în principal homodiegetică, pe care am ajuns să o numim generic drept autoficțională, căutând – și adesea găsim – în ambele mărcile autoreferențialității. Poezia fracturistă este acut autoreferențială, ca la Marius Ianuș, „care introduce în vers, în stilul hip-hopului, schije cele mai triviale ale realității personale, făcând *name-dropping* cu cunoscuții săi (de pildă, colegi/colege la Litere și la cenaclul lui Cărtărescu)” (Iovănel 2021, 579), și nu altfel este proza Ioanei Baetica din microromanul *Pulsul lui Pan*, subintitulat „roman fracturist” și inclus în volumul *Fișă de înregistrare*. Elena Vlădăreanu practică în poezia de început (de exemplu, în volumul *Pagini* din 2001) ceea ce Iovănel numește „narativism autobiografic minimalist” (Iovănel 2021, 581) și cam același lucru îl face Adrian Schiop în primul lui roman, *pe bune / pe invers*. Și în următoarele.

O caracteristică pe care Cătălin Sturza consideră (pe bună dreptate) că o au în comun autoficționarii români cu cei francezi este cea a criticii sociale inserate în scrierile lor. Atâta doar că în cazul scriitorilor autohtoni criticile nu țintesc specific societatea capitalistă și consumerismul, ci societatea românească în faza „de tranziție” de la început de mileniu, când cu greu se putea vorbi de consumerism. Epoca în care cresc și se maturizează fracturiștii (și congengerii lor) este una dintre cele mai tulburate în plan politic, mai precare în plan economic și mai lipsite de orizont pentru generația ajunsă la maturitate la începutul anilor 2000. Membrii ei reprezintă generația revoltată din literatură, iar revolta lor – deși similară cu cea reperată de Sturza în textele autoficționarilor francezi – are un alt context social și istoric, altă dimensiune existențială și alte mize decât revolta livrescă (poate chiar ușor jucată) a scriitorilor (mai maturi) dintr-o Franță relativ stabilă, prosperă și rutinată în nemulțumire, unde

protestul este în anumite perioade un *modus vivendi*, iar intelectualii revoltați ocupă o poziție centrală în câmpul socio-literar. Căci revolta fracturiștilor – poeți și prozatori deopotrivă – este una a marginalilor, a scriitorilor (a intelectualilor) dintr-o generație a deziluziei, a speranțelor distruse, a lipsei de perspectivă, într-o societate a capitalismului sălbatic, controlată de structuri constituite în anii 1990 pe armătura comunismului sălbatic. Fracturiștii aparțin precariatului intelectual tânăr și, ca voce a unei generații educate în postcomunism, care se zbate să supraviețuiască și nu-și găsește locul și rostul în noua (în haotica) ordine socială post-2000, își manifestă adversitatea generațională în scris.

Revolta socială, revolta lor împotriva ordinii existente, a realității culturale și a realității în general, e enunțată programatic încă din manifestul fracturist. Punctul de tangență al acestora nu este însă neapărat cu revolta autoficționarilor francezi, ci cu cea a avangardiștilor din perioada interbelică, în principal români¹, dar nu numai (în volumul *Ursul din containăr* Marius Ianuș adoptă structura etajată a versului maiakovskian, la care și trimite în câteva pasaje, transformându-l pe poetul avangardist rus/sovietic în personaj al propriilor versuri: „Îl sun pe Maiakovski în cer”). Împărtășesc totuși cu ei o afinitate politică față de stânga (marxistă), revoltătoare pentru *establishmentul* intelectual românesc anterior, tradițional anticomunist, dar explicabilă și justificată de realitatea mizeră și deziluzionantă a societății agresiv-capitaliste apărute pe ruinele comunismului. În proza (ca și în poezia) fracturiștilor tonurile sumbre, agresive, revoltate, limbajul dur, agresiv, al defulării și revoltei, violențele – nu doar de limbaj, ci și de conținut – sunt omniprezente, contribuind la etichetarea lor ca „mizerabiliști“, etichetă extinsă adesea la întreg grupul prozatorilor douămiiști.

Limbajul dur, dezinhibat, licențios, vulgar, pornografic sau oricum l-am numi este o componentă centrală a acestei revolte ce îi caracterizează pe fracturiști și, în același timp, îi leagă – peste decenii – de poezia revoltei avangardiste împotriva societății meschine, mic-burgheze, a epocii lor. Concomitent, utilizarea lui se înscrie și într-o tendință de recuperare a autenticității, de reproducere veridică a discursului oral actual, cu mărcile specifice uneia sau alteia dintre categoriile sociale reprezentate de personaje. Pe de altă parte, nu putem exclude nici influența exercitată de limbajul și scenariile erotice explicite prezente în traduceri postdecembriste din operele autorilor francezi contemporani – dar, cum am zis, nu exclusiv autoficționari (cum e cazul cu popularul Pascal Bruckner) și nici exclusiv francezi, unul dintre autorii cei mai citați din această zonă tematică fiind americanul Henry Miller, tradus la începutul mileniului la aceeași editură (EST) unde apar și Catherine Millet, și Ioana Bradea, și *Belle de Nuit*, și *Belle du seigneur* (2000), un roman erotic de inspirație autobiografică al prozatorului elvețian postbelic Albert Cohen.

Limbajul obscen, trivial, vulgar, violența expresivă, erotismul dezlănțuit și dezinhibat, exhibarea crizelor și dependențelor – alcoolism, droguri, sex –, abordarea temei homosexualității (încă tabu în România imediat postrevoluționară) sunt, cu

¹ În ediția a doua, (auto)comentată, a volumului de poezie *europa. zece cântece funerare*, Elena Vlădăreanu adaugă la un vers dintr-un poem, pe albitura paginii, următorul comentariu-explicație: „Gherasim Luca? Probabil. Întotdeauna mi-a plăcut să creez niște conexiuni cu avangarda, dar s-o fac în așa fel încât nimeni să nu se prindă. Nu știu dacă mi-a ieșit” (Vlădăreanu 2018, 67).

siguranță, menite, să „șocheze burghezul”, să îl scandalizeze, așa cum au stat lucrurile și în cazul avangardiștilor. Și sunt, poate, prelucrări și adaptări ale modelelor autoficționale franceze sus-pomenite, cum consideră mulți critici și istorici literari, deși aici înclin să mă îndoiesc de existența unei relații directe. Similaritate nu înseamnă cauzalitate. Dacă a existat o influență a autoficționarilor francezi contemporani (și a altor autori de aceeași factură) asupra fracturiștilor, ea a fost mai degrabă una de încurajare și de confirmare a opțiunii lor stilistice. Mai mult, de vreme ce *și poezia, și proza fracturiștilor* împărtășesc atât o concepție asupra scrisului, cât și registre tematice și lingvistice (inclusiv rapelul la subculturi alternative anterior ignorate de literați, cum ar fi lirica formațiilor de rap și hip-hop autohton), putem presupune că demersul lor e unul colectiv, de grup, și că e independent de autoficționarii francezi (dacă nu cumva aceștia vor fi influențați și lirica fracturiștilor, ceea ce e puțin probabil).

O explicație mai plauzibilă o sugerează conceptul *punctelor de rezistență*, propus de Mihai Iovănel în *Istoria...* sa, concept inspirat de un eseu al scriitorului Stanisław Lem intitulat “Metafantasia: The Possibilities of Science Fiction” (apărut în numărul 8 din 1981 al revistei “Science Fiction Studies”). Istoricul literar român afirmă că, „[P]otrivit lui Lem (un autor polonez care și-a publicat cea mai mare parte a cărților în condiții de cenzură), pentru un scriitor sistemul de restricții pe care îl are de înfruntat (adică un tip de condiționare negativă) este la fel de important ca alegerile așa-zicând pozitive pe care le face” (Iovănel 2021, 273). „Scriitorii au nevoie de o rezistență a materialului lor așa cum au nevoie de aer”, scria Lem (*apud* Iovănel, *loc. cit.*), iar pentru scriitorii români de la începutul anilor 2000 – în condițiile în care cenzura ideologică și teama de eventualele represalii sau restricții dispăruseră – noile puncte de rezistență, atât de necesare (conform teoriei lui Lem, actualizată și susținută convingător de Mihai Iovănel), trebuie descoperite euristic, printr-un proces sistematic de tip *trial and error*. Cenzura ideologică dispăruse, însă funcționa (funcționează) în continuare un gen de cenzură morală la nivel societal, inclusiv în spațiul literar, cu care scriitorii se confruntă și o înfruntă, descoperind treptat „punctele de rezistență” și exploatându-le creativ. Limbajul obscen sau explicit sexual, deși comun în viața cotidiană, era reprodus cu rețineri în operele literare și privit cu mefiență inclusiv de cititorii specializați, o consecință (probabil) a pudibonderiei specifice moralei comuniste, dar și a unei viziunii tradiționalist-conservatoare asupra operei de artă (înaltă). Teme precum homosexualitatea, consumul de droguri, prostituția – teritorii sensibile moral – sunt sursă potențială de scandal¹, iar abordarea lor directă în literatură garanta, într-o primă fază, o vizibilitate maximă – e drept că riscantă, dar cu atât mai tentantă, căci tocmai nouatea abordărilor, exploatarea unor zone tematice și formule stilistice inedite îi atrag pe artiști. În timp, desigur, odată cu depășirea acestor puncte de rezistență, formulele inovatoare devin rețete, nouatea devine rutină, șocul inițial se transformă în acceptare.

Fracturiștii (și nu doar ei) au descoperit pe cont propriu aceste puncte de rezistență și le-au atacat, abordându-le conform ideologiei lor literare. Faptul că astfel de teme scandalizante, în mare măsură tabu pentru societatea românească, coincid cu

¹ Merită, poate, menționat că în România postcomunistă etalarea în public și promovarea explicită a relațiilor homosexuale au fost dezincriminate penal abia în 2001, cam în aceeași perioadă în care încep să se manifeste scriitorii din noua generație, cei care descoperă aceste (noi) puncte de rezistență amintite aici.

teme și tehnici specifice autoficționarilor francezi din a doua jumătate a secolului al XX-lea e, cum spuneam, mai degrabă o coincidență fertilă pentru noua literatură a anilor 2000. Mijloacele vor fi fiind similare – autoreferențialitatea, de exemplu, e o tehnică predilectă a membrilor grupului atât în poezie, cât și în proză –, dar motivația fracturiștilor români este cu totul alta: e manifestarea artistică violentă, protestatară, a unei generații părăsite, lipsite de speranță, abandonată „de către sistem, de către părinți, de către toate instanțele purtătoare de putere” (cum scrie M. Iovănel, cu referire la poezia Ruxandrei Novac – vz. Iovănel 2021, 566), generație care sfidează societatea unde li se refuză un loc, o șansă, un viitor.

Câteva concluzii

În prezent, când comentăm proza de tip autoficțional autohtonă, avem tendința să o asociem cu scrierile autoficționale din spațiul francez post-Doubrovsky, ceea ce e firesc. Însă, făcând această asociere, avem și tendința de a presupune o filiație directă – justificată de anumiți factori – de la autoficțiunea franceză la cea românească, ceea ce e mai puțin evident și mai puțin probabil. O influență a existat și putem găsi suficiente argumente pentru a o admite, însă nu cred că a fost singura și nici determinantă în raport cu alte influențe interne, ce țin de dinamica câmpului literar autohton.

Fracturiștii, de exemplu, nu au avut un proiect sau un cadru teoretic autoficțional de la care să pornească, nici intenția sau conștiința elaborării unor texte în proză care să urmeze modelul „tare” propus de Doubrovsky. Nu și-au propus să submineze autobiograficul prin ficțiune, nici să ficționalizeze biografiile, ci au urmat dezideratul exprimat în „Manifestul fracturist” de Crudu și Ianuș – să existe așa cum scrii; ori, cum afirma Ionuț Chiva în „Fracturismul în proză”, să trăiești cum scrii. Așa s-a ajuns la ficțiunea homodiegetică, cu inserturi autobiografice, a prozatorilor reprezentativi din grupul fracturist și, inevitabil – din pricina filiațiilor comune, a unor teme și abordări parțial similare (inclusiv a unor influențe recunoscute) –, la asocierea ulterioară cu autoficțiunea contemporană de sorginte franceză.

Am spus în paginile anterioare că atunci, la începutul anilor 2000, fracturiștii (sau alți potențiali autoficționali autohtoni) nu par să fi fost conștienți de demersul programatic al lui Serge Doubrovsky sau de dezbaterile teoretice pe tema autoficțiunii (Doubrovsky nu este nici astăzi un prozator cunoscut în România). Ionuț Chiva *nu* pomeneste în textul lui militant de autoficțiune, ci de autenticitate, de sinceritate, de scrisul exorcist. Nici Mircea Martin, în prefața romanului acestuia, 69 (unde îl numește pe Chiva „micul Burroughs”, cu trimitere la un model *american*) și nici Costi Rogozanu în prefața romanului (totuși) autoficțional al lui Adrian Schiop *pe bune / pe invers* nu folosesc termenul de *autoficțiune* sau vreun derivat al lui. În istoricul comentariilor critice asupra scrierilor românești de acest gen, l-am întâlnit pentru prima oară în prefața romanului lui Cezar Paul-Bădescu *Luminița, mon amour* din 2006 (apărut tot în colecția „Ego. Proză”), prefață scrisă de Paul Cernat. După ce amintește de cartea anterioară a autorului („romanul autoficțional *Tinerețile lui Daniel Abagiu*”), Cernat

precizează: „Ne aflăm, aşadar, în faţa unei noi autoficţiuni *made in C.P.-B.*”. Căci, scrie criticul, relatând fapte reale din propria biografie, istoria unei iubiri şi, ulterior, a unei căsnicii încheiate nefericit, Paul-Bădescu construieşte aici un „text românesc, tot mai răspândit în noua proză de la noi şi de aiurea sub numele de autoficţiune”, o autoficţiune demitizantă, cu tonuri ironice şi autoironice, cu sarcasm şi tragism, unde autorul este protagonist, narator şi „antierou fără voie”. Însă Paul Cernat ţine să precizeze: „Mă grăbesc să adaug că nu e vorba (doar) de o autoficţiune defulatorie. Dacă decupajul autobiografic n-ar fi fost semnificativ în sine, romanul nici n-ar fi meritat, de altfel, osteneala” (Cernat 2006, *passim*). Tot el enumeră, într-o descriere a romanului, câteva trăsături specifice autoficţiunii paul-bădesciene, care se constituie aici într-o veritabilă definiţie a (sub)genului – sau, mai exact, a acelei varietăţi a autoficţiunii ce ficţionalizează autobiograficul fără a da senzaţia că ar „fabula un pic”, ca în autonaraţiunea definită de Schmitt –:

„*Atâta câtă e* [subl. mea], ficţionalizarea stă în relevanţa decupajului, în expresivitatea punerii în cadru, în direcţea fără fasoane, în umorul conţinut sau coroziv al relatării albe, cvasireportericeşti, în exerciţiul ironic al distanţei faţă de sine şi faţă de propriul text. Un prozator în stil american...” (Cernat 2006, 6).

După cum se poate observa, şi Paul Cernat raportează (corect) scriitura lui Paul-Bădescu la proza americană, aşa cum face şi Mircea Martin cu romanul lui Chiva 69, etichetat ulterior tot drept o autoficţiune. Americană, nu franceză – e o distincţie ce merită reţinută.

Succesul la public de care s-au bucurat aceste romane ale autorilor români (în limitele date de o piaţă literară restrânsă) şi interesul arătat de critici sunt însă incontestabile. Ele au şi determinat pe de o parte un interes sporit al criticii faţă de „noua” manieră narativă – critică ce a găsit ulterior instrumentarul teoretic necesar evaluării lor în dezbaterile asupra autoficţiunii, desfăşurate predominant în spaţiul francez – şi, pe de altă parte, o perpetuare a modelului generic de scriere homodiegetică cu tentă autobiografică (nu o dată înşelătoare), unde naratorul-protagonist e identificabil aproximativ cu autorul. Folosesc aici formulări şi termeni relativizanţi pentru că nu putem vorbi de un model autoficţional unic, ce va fi fost imitat, calchiat, pastişat, ci de o varietate de scrieri în proză care, deşi au în comun unele trăsături dominante (naraţiune la persoana întâi, identitate onomastică autor-narator-protagonist, similitudini biografice autor-narator) – şi nu neapărat pe toate –, ele se deosebesc consistent atât în privinţa conţinutului, a perspectivei, a intenţionalităţii, cât şi în privinţa esenţialului raport ficţiune-autobiografie pe care mizează autoficţiunea „autentică”. Uneori diferenţele sunt decelabile cu uşurinţă chiar şi în scrierile/romanele aceluiaşi autor: e o mare diferenţă, de exemplu, între parcursul protagonistului-narator Dan din *Urbancolia* (2008) lui Dan Sociu, unde datele biografice ale autorului se împletesc cu o intrigă conspiraţionist-fantasmatică relatată în cheie parodică, şi protagonistul-narator Dan din *La gunoi* (2024), al cărui traseu narativ e superpozabil aproape fără rest pe traseul biografic al autorului.

În fine, trebuie reamintit că la succesul – sau cel puţin vizibilitatea – de care s-au bucurat scrierile autohtone etichetate ulterior ca autoficţiuni a contribuit

fundamental campania Editurii Polirom de promovare a literaturii tinere prin intermediul colecției „Ego. Proză” din vara anului 2004. Acea campanie fără precedent, făcută după toate regulile publicitare, nu doar a lansat un grup de scriitori, ci a impus recunoașterea unei noi promoții în proza românească, în continuitatea celor anterioare, dar cu mărcile ei generaționale distincte. Campania în sine, promovarea masivă de care au beneficiat scriitorii tineri, discuțiile și polemicile iscate atunci, inclusiv criticile (mai mult sau mai puțin justificate) și reacțiile de respingere – cu tot cu etichetele peiorative ce s-au lipit anumitor autori, romane sau teme –, n-au făcut altceva decât să le sporească vizibilitatea. Anunțul apariției unei noi generații în literatura română a jucat rolul unei *self-fulfilling prophecy*: deschiderea arătată de Polirom față de prozatorii tineri, unii aflați chiar la debut, și declarația de susținere implicită a campaniei promoționale din 2004 au dus la publicarea a zeci, apoi sute de volume de proză în sus-amintita colecție, creând astfel pentru mai bine de un deceniu un monopol asupra „noii literatură”. Iar aici intervine un fenomen ciudat: dacă vom consulta lista aparițiilor din colecția „Ego. Proză”, care a dominat într-adevăr piața de carte autohtonă pe acest segment, vom vedea o diversitate de autori și texte, unde scrierile autoficționale constituie doar o parte. Și totuși colecția e în continuare asociată și chiar asimilată autoficțiunii autohtone. Explicația o constituie chiar numele ei, care a determinat și utilizarea unui termen alternativ la cel de autoficțiune: egoficțiunea.

În eseu său critic „Generația egolatră”, Alexandru Budac observă că:

„Dincolo de beneficiile unei colecții orientate spre autori la început de drum, de oportunitatea inițială pentru diversificarea pieței de carte, «Ego. Proză» ne-a împovărat literatura cu o moștenire de care nu vom scăpa curând, și anume greutatea primului cuvânt din denumire” (Budac 2004).

E o percepție care s-a construit în timp. Dintre volumele lansate în campania amintită și pe întreg parcursul anului 2004 în colecția „Ego. Proză”, cele mai controversate și mai comentate – deci mai vizibile și cu impact imediat maxim – au fost tocmai romanele etichetate ulterior drept *autoficționale* și în primul rând cele ale fracturiștilor. Alexandru Budac pomeneste în textul citat aici, printre altele, de „discuția televizată și tensionată dintre Dan C. Mihăilescu, Claudia Golea și Ionuț Chiva” (Budac 2024), discuție pe care mi-o amintesc și eu foarte bine și cred că a rămas imprimată în mintea tuturor celor care au urmărit-o: cu un Ionuț Chiva tăcut și timid, cu o Claudia Golea îndrăzneată și sigură pe ea, chiar tupeistă, și cu un Dan C. Mihăilescu străduindu-se să fie binevoitor, dar vizibil – sau teatral – bulversat și întrebând de câteva ori (reproduc aproximativ) de ce trebuia ca Vladimir (un personaj din romanul lui Chiva) să penetreze (sau să violeze?) un curcan, timp în care autorul interogată tăcea și își încolăcea obsesiv pe arătător o șuviță de păr. În acei ani, când televiziunea era centrul universului domestic (internetul încă nu era accesibil pe scară largă) și sursa cea mai populară de informație și divertisment, o asemenea emisiune – în care se vorbea despre sex, ciudățenii și perversiuni sexuale, despre droguri și literatură – era sortită să stârnească maximum de interes. Apoi polemicile lansate în revistele literare și în suplimentele culturale ale ziarelor, ce au marcat și răbufnirile unei mocnite lupte intergeneraționale, au sporit impactul acestor cărți care, deloc întâmplător, erau tocmai

romanele percepute drept confesiuni autobiografice sau, cum au fost catalogate după aceea, *autoficțiuni*. În 2004, adică într-un moment din intervalul pe care l-am numit apogeul autoficțiunii românești, au apărut cele mai comentate – și, în epocă, cele mai controversate – volume etichetate astfel, analizate ulterior în majoritatea studiilor asupra subgenului în literatura autohtonă: *Tinerețile lui Daniel Abagiu* de Cezar Paul-Bădescu, *Fișă de înregistrare* de Ioana Baetica, *pe bune / pe invers* de Adrian Schiop, 69 de Ionuț Chiva, *Vară în Siam* de Claudia Golea (toate în colecția „Ego. Proză”) și *Băgău* de Ioana Bradea. Trei dintre ele aparțin unor fracturiști declarați: pe pagina a doua a volumelor lui Schiop, Baetica și Chiva, sub prezentarea biografică, se specifică chiar, pe un rând separat, că autorul este membru al grupului literar *Fracturi*.

Așadar, s-ar putea spune că nu doar literatura noii generații, ci și – mai ales – autoficțiunea autohtonă a beneficiat de un moment de conjunctură favorabil, care i-a adus o vizibilitate maximă, susținută și de numele colecției de proză de la Polirom. În ce măsură aceste scrieri autoficționale sunt autoficțiuni „veritabile”, cât sunt de asimilabile modelului francez, la care le raportăm inevitabil, și prin ce se individualizează ele în contextul social și cultural românesc al anilor 2000, asta e o altă discuție; cu siguranță, una promițătoare.

Referințe bibliografice

- Budac, Alexandru. 2024. *Generația egolatră*, in „Orizont”, nr. 4 (1704), aprilie.
- Cernat, Paul. 2006. *Despre dragoste și alți demoni cu Cezar Paul-Bădescu*, prefață la Cezar Paul-Bădescu, *Luminița, mon amour*. Iași: Editura Polirom, pp. 5-8.
- Chiva, Ionuț. 2001. *Fracturismul în proză*, in „Observator de Constanța. Suplimentul de marți”, nr. 85-86, 5 iunie, https://asalt.tripod.com/a_086.htm, ultima accesare la 3 iunie 2024.
- Crudu, Dumitru; Ianuș, Marius. 2001. *Manifestul fracturist*, in „Observator de Constanța. Suplimentul de marți”, nr. 85-86, 5 iunie, https://asalt.tripod.com/a_086.htm, ultima accesare la 12 iunie 2024.
- Chivu, Marius. 2013. *Ce-a vrut să spună autorul*. Iași: Editura Polirom.
- Darrieussecq, Marie. 1996. *L'autofiction, un genre pas sérieux*, in «Poétique», nr. 107/ septembrie, Paris, pp. 369-380.
- Decuble, Gabriel H. (coord.). 2004. *Cartea roz a comunismului*. Iași: Editura Versus.
- Dobrovsky, Serge. 1977. *Fils*. Paris: Éditions Galilée.
- Dobrovsky, Serge. 1980. *Autobiographie/Vérité/Psychanalyse*, in «L'Esprit Créateur», vol. 20, nr. 3, toamnă, număr tematic “Autobiography in 20th-Century French Literature”, pp. 87-97, <https://www.jstor.org/stable/26283821>, ultima accesare la 27 mai 2024.
- Eduard, Sebastian S. 2007. *Belle de Nuit – Patapievici și Liiceanu vs. Dolce și Gabanna*, in „jurnalul.ro”, 12 februarie, <https://jurnalul.ro/cultura/arte-vizuale/belle-de-nuit-patapievici-si-liiceanu-vs-dolce-si-gabanna-2256.html>, ultima accesare la 2 august 2024.
- Gasparini, Philippe. 2008. *Autofiction: un aventure de langage*. Paris: Éditions du Seuil, <https://books.google.ro/books?id=MpQHCwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ro#v=onepage&q&f=false>, ultima accesare la 2 august 2024.
- Gasparini, Philippe. 2009. *De quoi l'autofiction est-elle le nom?*. Conferință prezentată la Universitatea din Lausanne, 9 octombrie, <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>, ultima accesare la 28 mai 2024.
- Genette, Gérard. 1994. *Povestire ficțională, povestire factuală*, in Gérard Genette, *Introducere în arhitext. Ficțiune și dicțiune*, traducere și prefață de Ion Pop. București: Editura Univers, pp. 134-159.

- Genon, Arnaud. 2004. *De l'autofiction à l'autonarration*, <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/12/05/De-lautofiction-a-lautonarration>, ultima accesare la 28 mai 2024.
- Golea, Claudia. 1998. *Planeta Tokyo*. București: Editura Nemira.
- Iovănel, Mihai. 2021. *Istoria literaturii române contemporane. 1990-2020*. Iași: Editura Polirom.
- Lăzărescu, Florin. 2024. *Ar fi existat o singură posibilitate de mai bine: „Ego. Proză” să fi apărut cu câțiva ani mai devreme*, interviu în „Suplimentul de cultură”, nr. 852, 28 mai.
- Lejeune, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Matei, Alexandru. 2008. *Ultimele zile din viața literaturii. Enorm și insignifiant în literatura franceză contemporană*. București: Editura Cartea Românească.
- Ott, Christine. 2021. *L'autofiction, quel scandale!*, in Claudia Jacobi, Christine Ott, Lena Schönwälder (coord.), *Autofiction(s) et scandale*, „Romanische Studien”, Beihefte 12, Akademische Verlagsgemeinschaft München, pp. 5-20.
- Petrescu, Dan. 2000. *În răspăr*. București: Editura Nemira.
- Pîrjol, Florina. 2014a. *Carte de identități. Mutații ale autobiograficului în proza românească de după 1989*. București: Editura Cartea Românească.
- Pîrjol, Florina. 2014b. *Carte de identități (mutații ale autobiograficului în proza românească de după 1989)*, in „Observator cultural”, nr. 731, 18 iulie.
- Pîrjol, Florina. 2015. *Nimeni nu mai știe, astăzi, ce înseamnă autoficțiune*, interviu realizat de UN Cristian, in „Observator cultural”, nr. 786, 21 august.
- Reynolds, Stephen. 1906. *Autobiografiction*, in “Speaker” (serie nouă), 15, nr. 366, 6 octombrie, pp. 28, 30; <https://blogs.kcl.ac.uk/maxsaunders/autobiografiction/transcription-of-reynolds-essay/>, ultima accesare la 1 iunie 2024.
- Schmitt, Arnaud. 2007. *La perspective de l'autonarration*, in «Poétique», nr. 149, pp. 15-29.
- Stoica, Sorin. 2002. *Dincolo de frontiere*. Pitești: Editura Paralela 45.
- Sturza, Cătălin. 2020. *Proza românească după 1990. Tradiție, modele internaționale și forțele pieței*. București: Editura Muzeul Literaturii Române.
- Teodorovici, Lucian Dan. 2004. *Atunci i-am ars două palme*. Iași: Editura Polirom.
- Vlădăreanu, Elena. 2015. *Sunt dependent de inspirație, nu vreau să scriu altfel*, interviu cu Dan Sociu, in „Suplimentul de cultură”, nr. 474, 9 martie, <https://suplimentuldecultura.ro/10178/interviu-cu-dan-sociu-sunt-dependent-de-inspiratie-nu-vreau-sa-scriu-altfel/>, ultima accesare la 1 august 2024.
- Vlădăreanu, Elena. 2018. *europa. zece cântece funerare*. Ediție revăzută, comentată și adăugită. București: Editura Tracus Arte.