

(AUTO)FICȚIUNE & (ALO)FICȚIUNE
ÎN ROMANUL *DEZRĂDĂCINARE SAU UN NOU ÎNCEPUT*

Asist. univ. dr. Sorina-Maria VICTORIA
Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia

Abstract: *This study attempts to explore and apply an autofictional reading grid for the works of a contemporary Romanian writer, Helene Pflitsch, which in her debut novel Dezrădăcinare sau un nou început, approaches a Reality (as all the texts pertaining to autofictional sphere), dealing with the problem of migration, discrimination, nationalism, tolerance, acceptance, adaptation..., problems transposed from the macro level into the story of the Romanian immigrant, Emma. The study will engage theories and interdisciplinary perspectives pertaining to autofictional area, focussing on Vincent Colonna's and Serge Doubrovsky's theories. By adopting a vast theoretical framework, the study will explore concepts like referential nominal protocol, fictional modal protocol, self-fictionalization in order to identify and analyse the autofictional characteristics of the novel.*

Keywords: *Romanian contemporary literature, migration literature, autofiction, self-fictionalization, reading pact*

„Orice asemănare cu realitatea este pur întâmplătoare. Numele de locuri și persoane sunt rodul ficțiunii chiar dacă **realitatea are o contribuție importantă**” avertizează în paratext scriitoarea Helene Pflitsch, plasând sub umbrela ficțiunii romanul de debut, lansat în anul 2012, *Dezrădăcinare sau un nou început*. Avertismentul, însă, atrage atenția tocmai asupra contribuției importante a realității în țesătura textului, situându-se, astfel, în sfera autoficțională, care implică o interacțiune între dimensiunile intratextuale și extratextuale, într-un permanent dialog între text și paratext. Autoficțiunea presupune recursul la îmbinarea elementelor ficționale cu propriile experiențe și trăiri, autoarea avertizând că rodul ficțiunii îl reprezintă doar numele de locuri și persoane. Textul, la fel ca toate celelalte scrieri din aria autoficțională, abordează o **realitate**, în acest caz cea a ultimelor decenii, încadrându-se în categoria literaturii migrației, care apelează la concepte precum binomul identitate-alteritate (culturală, lingvistică), rasism, naționalism, toleranță, acceptare, adaptare..., probleme transpuse de la nivel macro în povestea „dezrădăcinării și a noului început” a (i)migrantei românce, Emma, plecată la muncă în Germania. Prin extensiune, povestei Emmei este similară cu cea a oricărui exilat, chiar dacă, în acest caz, plecarea este una voită și autoimpusă din motive economice și, aparent, întoarcerea în țara natală poate avea loc în orice moment și fără repercusiuni.

„Condiția de exilat generează autoreferențialitate [...] fenomenul exilului

afectează scriitorul în chiar «miezul» identității sale: procesul de creație”¹, afirmații pe care ne fundamentăm demersul hermeneutic, în tentativa unei interpretări a romanului *Dezrădăcinare sau un nou început* în grilă de lectură autoficțională.

Scurte digresiuni teoretice

Încercând să suplinească lipsa unei delimitări teoretice concrete, autoficțiunea a fost percepută ca o formă transfigurată a autobiografiei, ca o renaștere a acestui gen de scrieri în era postmodernă, așa cum consideră Arnaud Genon, acest tip de text fiind, după cum crede Mounir Laouyen, „forma modernă a autobiografiei în era suspiciunii”².

Serge Doubrovsky definește autoficțiunea ca: „Ficțiune alcătuită din fapte și evenimente absolut reale; sau, altfel spus, autoficțiunea de a încredința limbajul unei aventuri aventurii limbajului”³. Vincent Colonna completează definiția doubrovskiană, considerând autoficțiunea drept „o operă literară prin care un scriitor își inventează o personalitate și o existență, păstrându-și, în tot acest timp, *identitatea reală (numele său real)*”⁴. Pentru Isabelle Grell autoficțiunea se definește ca o „artă angajată” prin transformarea estetică a propriei vieți prin scris sau artă, a unui presupus Eu, care mărturisește, într-un pact al adevărului post-freudian, propria-i fragmentare individuală (psihică), universală (istorico-societală), precum și problematica relație Eu-Celălalt.

Provocarea supremă în cazul autoficțiunii este decriptarea eului care, pe măsură ce devine transpus în scris, se descoperă și se transformă, într-un fel sau altul, în personaj. „Eu” nu poate fi perceput ca o „entitate” deja formată, total cunoscută, așa cum se prezintă în autobiografie, ci, mai degrabă, ca fragmente dispartate și fulgurante ale unui tot neunitar și ale unei conștiințe proteice.

Dacă autobiografia e un gen privilegiat, rezervat celor importanți, care la amurgul vieții, își romantează povestea într-un stil elaborat, estetic și estetizant⁵, autoficțiunea devine forma mai permisivă și mai accesibilă de a îngloba realitatea în ficțiune, de a scrie despre viață, fapte și evenimente absolut reale, într-o manieră fictivă. Ficționalizarea propriei existențe poate duce către o înțelegere mai profundă a propriului adevăr, dar și către o reconceptualizare a vieții autorului, în timp ce faptul de a scrie despre propria viață la modul retrospectiv, cu ajutorul tehnicilor fictive, poate duce la o reconciliere cu trecutul și chiar cu sinele. Ordonând evenimentele vieții într-o nouă formă, prin scris, poate avea ca finalitate atât o cunoaștere de sine mai profundă, cât și descoperirea unei alte fațete, mai puțin

¹ Georgeta Orian, *Vintilă Horia, un scriitor contra timpului său*, Prefață de Mircea Angheliescu, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2008, p. 64.

² Mounir Laouyen, *L'autofiction: une réception problématique*, în vol. Mounir Laouyen, (coord.), *Perceptions et réalisations du Moi*, Université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand II, 2000.

³ Serge Doubrovsky, *Autobiographie / Vérité / Psychanalyse*, în „L'Esprit créateur”, XX, nr. 3, 1980, p. 96.

⁴ Vincent Colonna, *L'Autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*, p. 30, disponibil la <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document>, accesat la 17.02.2021.

⁵ Serge Doubrovsky, *art. cit.*

cunoscută a acestei „entități”, așa cum și autoficțiunea permite autorului și naratorului să se imagineze și să se recreeze, în orice mod voit, pentru a atinge succedanee identitare nebănuite. Astfel se ajunge la o ficționalizare de sine și chiar la o re-creare a propriei vieți și identități, surprinsă într-o largă paletă de ipostaze ființiale, datorate inventării de sine, o tendință absolut imperativă într-o epocă în care autorul își proclamă un rol din ce în ce mai vizibil, după ce Roland Barthes îi hotărâse sfârșitul. Reconsiderând mult-aclamata barthyană moarte a autorului, Sonjia Longolius introduce un nou concept, cel de „performative authorship” care înglobează suita de ipostaze auctoriale interpretative și de auto-creare prin scris. Autoarea e de părere că deși autorul mimetic poate fi mort, „reprezentantul” e departe de această moarte⁶, întrucât în contextul postmodernismului reflexiv și al post-postmodernismului, autorul e angajat într-un proces auto-poetic, al „devenirii”, în care acesta își joacă, în mod conștient, propria existență⁷.

Pentru a distinge cele două „genuri”, autobiografic și autoficțional, Vincent Colonna a stabilit două concepte teoretice pentru analiza autoficțiunii – *protocolul nominal* și *protocolul modal*, având drept reper cele două criterii lejeuniene pentru genul autobiografic - identitatea nominală a autorului și a personajului principal și afirmarea acestei identități, în titlu sau în prefață. *Protocolul nominal* cu toate variațiunile sale se referă la identitatea onomastică pe care o împart atât autorul, cât și unul dintre personaje (personaj principal sau un alt personaj), iar prin *protocolul modal* se desemnează toate elementele textuale sau paratextuale care sunt valabile pentru afirmarea ficțiunii sau a referențialității, adică a veridicității. În primul caz, protocolul modal e unul ficțional, iar în cel de-al doilea, un protocol modal referențial⁸.

Protocolul nominal nu rezidă numai în echivalența stabilită direct sau indirect, între autor și unul dintre personaje, prin intermediul unui nume propriu sau a unui pseudonim, ci într-o relație de omonimie între numele „auctorial” (numele autorului) și numele „actorial” (numele unuia dintre personaje). Termenul de omonimie este unul justificat deoarece numele autorului și al personajului cu toate că au aceeași formă, nu au același înțeles, nu pretind că ar desemna cu adevărat aceeași persoană. Această condiție este necesară și, uneori, chiar suficientă pentru realizarea protocolului nominal, omonimia onomastică fiind singurul criteriu riguros și indiscutabil pentru a distinge cazurile în care are loc o *ficționalizare de sine* a unui scriitor în una sau mai multe din lucrările sale. Similitudinile fizice, biografice sau de orice altă natură, între un autor și unul dintre personajele sale nu pot înlocui complet această identitate a numelui, altfel ar fi imposibil de distins autoficțiunea de romanul personal. Cu doar niște simple analogii, aproape întreaga literatură ar trebui considerată o tentativă de *ficționalizare de sine*, prin urmare, protocolul nominal nu trebuie confundat cu o oarecare asemănare între autor și eroul său. Pentru a scrie

⁶ Sonja Longolius, *Strategies of »Becoming an Author« in the Works of Paul Auster, Candice Breitz, Sophie Calle, and Jonathan Safran Foer*, New York, Verlag, 2016, p. 43.

⁷ *Ibidem*, p. 50.

⁸ Vincent Colonna, *L'Autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*, ed. cit., p. 37.

autoficțiune nu este suficient ca autorul să imprime ficțiunii câteva trăsături biografice, la fel cum nici inspirația autobiografică nu transformă un text în autobiografie. Ca să putem vorbi de autoficțiune, este necesar ca autorul să își pună în joc propriul nume, propria identitate, ceea ce implică mai mult decât niște asemănări și afinități cu unul dintre personajele sale. Împrumutând unui personaj propriul său nume, un scriitor își implică la nivel afectiv, dar și simbolic propria persoană, sinele profund. Ceea ce este esențial este identitatea în sens strict, numele propriu-zis, omonimia onomastică fiind condiția suficientă pentru realizarea protocolului nominal. Nu are nicio importanță dacă personajul care poartă numele autorului diferă total ca vârstă, fizic, caracter, naționalitate sau profesie, întrucât scriitorul se poate reprezenta pe sine ca o orice ființă ori, chiar, obiect, potrivit lui Vincent Colonna. Personajul poate să nu arate deloc ca autorul, autoficțiunea fiind o ficționalizare a propriei persoane, care acordă scriitorului posibilitatea de a-și schimba personalitatea sau existența, orice metamorfoză devenind acceptată.

Dar autorul poate interpreta și alte roluri pe scena autoficțiunii, protocolul nominal suferind în acest caz – în absența unei omonimii onomastice complete - diferite variațiuni. Vincent Colonna a stabilit câteva dintre ele: autorul își poate ficționaliza existența vorbind despre sine la persoana a III-a, cum, de asemenea, nu e absolut obligatoriu ca autorul să devină personajul principal al propriei ficțiuni, ci un personaj secundar care nici măcar nu coincide cu naratorul, eroul autoficțiunii poate să nu aibă același nume ca autorul, acesta poate să-i creeze „dublului său fictiv” o identitate care să aibă doar un „aer familial”⁹, există cazuri de identificare ambiguă, formulată de așa natură încât devine imposibil de stabilit dacă autorul și-a dorit să se „întrupeze” într-unul din personajele sale, sau cazuri în care autorul își creează o identitate contradictorie, acestea fiind doar o parte din totalitatea variațiilor care se pot întâlni în cazul protocolului nominal.

Pentru analizarea acestuia, dar și pentru a distinge toate variațiunile pe care le poate îmbrăca, Vincent Colonna ia în considerare trei factori care guvernează protocolul onomastic: semiologic, topologic și naratologic¹⁰. Numele este, de fapt, un semn, a cărui funcție este de a reprezenta altceva – o entitate fictivă sau reală, așadar principala caracteristică a protocolului nominal este de natură semiologică: acest protocol reprezintă o relație între două semne, două nume – cel al unui autor și cel al unui personaj. Cea mai evidentă și cea mai frecvent întâlnită formă a protocolului nominal, la nivel semiologic o reprezintă omonimia completă, în care autorul nu se mulțumește doar cu împărțirea numelui cu omologul său fictiv, ci creează din numele său un adevărat motiv literar. Pe lângă omonimia completă – existentă în situația în care autorul și personajul au același prenume și nume de familie -, mai există și alte forme precum: omonimia fragmentată când prenumele sau numele de familie suferă diverse transformări onomastice – cele două pot fi abreviate, trunchiate, combinate etc. – autorul reușind astfel să creeze un nume asemănător celui real; omonimia indirectă, când numele este înlocuit, dar diverși indici textuali permit identificarea autorului ascuns sub masca personajului, dar cel

⁹ *Ibidem*, p. 52.

¹⁰ *Ibidem*.

mai „delicat” caz îl reprezintă omonimia cifrată când figura auctorială nu poate fi recunoscută nici prin nume, nici prin titlul operei.

Aceste tipuri de echivalențe onomastice nu sunt exclusive, ele pot să apară împreună, cititorului revenindu-i sarcina de a le interpreta și de a distinge diferențele dintre acestea, precum și modul lor de operare în text. Dacă omonimia directă, fie că e completă sau fragmentată, permite decriptarea, cu ușurință, a dublului fictiv al figurii auctoriale, prin indicii precum: un prenume, o inițială sau o monogramă, o anagramă etc., fiind vorba de o relație de echivalență ușor perceptibilă, fără a mai fi nevoie ca cititorul să recurgă la alți indici textuali sau paratextuali, omonimia prin substituție ridică oarecare semne de întrebare. Aceasta presupune un al treilea termen care să stabilească o echivalență între autor și personaj, o echivalență indirectă care va obliga cititorul la un de mai mare efort în decriptarea relației autor-personaj. Firește, acest al treilea termen comun, specific omonimiei prin substituție, nu poate fi o trăsătură biografică sau cronologică, întrucât o astfel de caracteristică ar stabili doar o relație de analogie între cei doi și asta ar însemna o întoarcere înapoi la noțiunea de asemănare, iar pentru existența acestei forme de omonimie e necesară o relație de omologie între autor și personaj, și nu de analogie. Omonimia prin substituție se poate realiza printr-un „substitut livresc” – autorul se poate identifica cu personajul în cazul atribuirii paternității uneia sau a mai multor lucrări care îi aparțin, fiind suficientă menționarea unui singur titlu pentru a constitui un „substitut livresc” pentru „numele auctorial”¹¹.

Există, însă, și o a doua clasă de omonimie indirectă realizată printr-un „substitut onomastic” când autorul își numește unul din personaje printr-un substitut onomastic legat de propriul său nume (un apelativ pe care l-a folosit în diverse situații) sau poate exista situația în care un autor combină numele său de stare civilă cu un pseudonim, ori chiar să-i atribuie propriul nume unui personaj în cazul în care el a devenit cunoscut publicului printr-un pseudonim.

În ciuda diferențelor dintre cele două tipuri de omonimie, acestea au totuși o bază comună, de o valoare incontestabilă, cea onomastică, absentă în cazul celui de-al treilea tip de omonimie, cea cifrată, în care identificarea autorului cu personajul e sugerată de alți indici textuali, decât cei de natură onomastică. Din punct de vedere legal, identitatea unei persoane nu include date de ordine onomastică, ci un set de calități, inerente persoanei, cărora legea civilă le conferă efecte juridice, calități date de statutul civil: naționalitatea, ocupația, situația familială, data și locul nașterii, adresa¹² etc., elemente ale statutului civil luate în considerare în definiția legală a unei persoane. Prin urmare, aceste indicații contribuie la stabilirea unei omonimii indirecte între autor și unul dintre personajele sale, însă prezența izolată a unui singur element din cele mai sus menționate nu reprezintă un criteriu de identificare a autorului cu dublul său fictiv.

Firește că aceste concepte devin operaționale doar în măsura în care lectorul cunoaște suficient de bine biografia autorului, detalii, aluzii sau nume, fiind, de cele mai multe ori, trecute cu vederea de către un lector neavizat. Dacă în cazul

¹¹ *Ibidem*, p. 58.

¹² *Ibidem*, p. 68.

omonimiei indirecte, fie că e de natură onomastică sau prin substituit, lectorul nu are nevoie de informații exterioare pentru a identifica un reprezentant al autorului în ficțiune, nu se implică într-o anchetă de istorie literară pentru a percepe relația dintre autor și personaj, acest tip de omonimie fiind de natură explicită, în cazul omonimiei cifrate, fiind de natură implicită, lectorul trebuie să apeleze la o cunoaștere exterioară a textului. Astfel protocolul nominal, în special cel de tipul omonimiei cifrate, își dezvăluie dependența de contextul paratextual, acesta fiind, de fapt, un criteriu de identificare a acestui tip de omonimie, prin informațiile pe care autorul însuși le oferă în notele de subsol, în prefață sau chiar în titlurile capitolelor - toate elementele care determină orientarea lecturii unui text.

Vincent Colonna preia cele două aspecte diferite ale paratextului, așa cum apar în studiile de naratologie ale mentorului său, Gérard Genette, peritextul și epitextul care joacă roluri de o mai mică sau mai mare importanță în contextul paratextual. Spre deosebire de epitext, care însumează comentariile și declarațiile auctoriale, editoriale, adică tot ce ține de exteriorul textului, având un rol minimal, peritextul – fiind atașat direct de text - se dovedește foarte eficient pentru constituirea protocolului nominal. Elementele peritextuale – titlul, subtitluri, titluri de capitole sau note de subsol – fiind legate organic de text au efecte mult mai vizibile pentru lector, furnizându-i acestuia conexiunile necesare pentru a distinge diversele tipuri de omonimii. Funcția acestor elemente paratextuale în autoficțiune este importantă, întrucât creează iluzia veridicității informațiilor care, găsite în interiorul textului – o ficțiune, până la urmă – ar fi puse la îndoială.

Protocolul nominal este doar unul din conceptele definitorii care i se atribuie autoficțiunii, întrucât aceasta nu poate fi limitată doar la autoreferențialitate, această practică având la bază dihotomia ficțiune vs. non-ficțiune, real – ficțional, două registre care la nivel narativ și tematic coexistă în autoficțiune. Vincent Colonna găsește un concept, care să înglobeze această degringoladă narativă, pe care îl numește *protocol modal*, adică acele mijloace prin care autorul poate defini registrul fictiv al textului său, toate elemente textului sau ale paratextului (de la indicația generică la prefață) care sunt valabile pentru afirmarea ficțiunii sau a referențialității, adică a veridicității. În primul caz, vom avea de-a face cu protocolul modal ficțional, iar în cel de-al doilea cu protocolul modal referențial, așa cum descrie Vincent Colonna în lucrarea sa. La fel ca în cazul protocolului nominal, pentru elementele paratextuale, Vincent Colonna operează cu cele două aspecte diferite ale paratextului, epitextul și peritextul, care dezvăluie și în cazul protocolului modal aceleași atribuții. Dacă epitextul, adică declarațiile publice sau private ale autorului despre opera sa nu pot constitui protocolul modal, peritextul joacă un rol mai important în a pune în aplicare acest protocol.

Principalele forme peritextuale care produc efecte în constituirea protocolului modal sunt: titlul, în special titlurile detaliate, pe modelul titlului-rezumat, indicația generică – elementul care garantează constituirea unui protocol modal, indicația „roman” inserată pe coperta unei lucrări devenind garantul întocmirii protocolului modal ficțional, dedicația, care vine în sprijinul registrului

real sau ficțional, epigraful sau avertismentul care permit plasarea lucrării în registrul ficțional, fără o explicație prea laborioasă.

Există, însă, și câteva proceduri de ficționalizare indirecte: trăsăturile stilistice, tematice sau textuale, care determină clasificarea unei opere în registrul ficțional și pe care Colonna îi clasifică în trei tipuri de indici: sintactici, semantici și pragmatici. Primul tip indică relația pe care o au unele semne cu celelalte, indicii sintactici făcând din ficțiune un discurs marcat lingvistic, Vincent Colonna referindu-se, în special, la expresii precum: „A fost odată...” sau „O dată la un moment dat...”¹³, printre indicii semantici ai ficțiunii se disting anumite elemente dintr-o lucrare care sunt plasate exclusiv pentru a indica natura arbitrară a unei povestiri, pentru a scoate în evidență irealitatea istoriei, protocolul modal ficțional fiind îndeplinit numai prin elementele diegetice ale povestirii, iar indicii pragmatici apar în lucrări pentru a construi propriul context pragmatic, de natură fictivă, care înlocuiește contextul pragmatic real. Desigur, acest context pragmatic diferit, această imitare a realității, apare întotdeauna ca fiind reală, ca o poveste care caută aderența spectatorului ca și cum oamenii și evenimentele ar fi reale. Așadar indicii protocolului modal descriu felul în care autorul concepe natura propriei sale opere: indicii sintactici desemnează relațiile mai mult sau mai puțin ficționale dintre semnele lingvistice, cei semantici indică condițiile de probabilitate și implauzibilitate ale povestirii, iar cei pragmatici servesc pentru a descrie relația dintre poveste și instrumentul povestirii ca o posibilă formă de ficționalizare.

Dezrădăcinare sau un nou început – exercițiu de (auto)ficționalizare

Considerând prima tentativă dubrovskiană de a defini autoficțiunea (într-o exprimare tautologică) ca ficțiunea ce derivă din fapte și evenimente absolut reale, coroborată cu *evenimentele absolut reale* din viața autoarei ne determină să includem (chiar și parțial) romanul de debut al Helenei Pflitsch în categoria scrierilor autoficționale. În sprijinul acestei afirmații vin și elemente paratextuale și peritextuale care potențează registrul real (și produc, astfel, efecte în constituirea protocolului modal), precum dedicația sugestivă către soțul Klaus care apare pe prima pagină și deschide romanul „Lui Klaus, fără de care titlul acestei cărți ar fi fost doar *Dezrădăcinare*”¹⁴, „contribuția importantă a realității”¹⁵, dar și avertismentul autoarei, prin elementele paratextuale, că numele de locuri și persoane reprezintă „rodul ficțiunii”¹⁶. Elementele paratextuale, efectele acestora asupra cititorului, faptele care determină perceperea unui personaj ca fiind unul real sunt problemele tipice ale acestui tip de ficțiune, iar funcția elementelor paratextuale în autoficțiune este importantă, întrucât creează iluzia veridicității informațiilor care, găsite în interiorul textului – o ficțiune, până la urmă – ar fi puse la îndoială.

În acest context putem afirma că romanul Helenei Pflitsch tinde să

¹³ *Ibidem*, p. 203.

¹⁴ Helene Pflitsch, *Dezrădăcinare sau un nou început*, Iași, Symposium, 2012, p. 5.

¹⁵ *Ibidem*, p. 7.

¹⁶ *Ibidem*.

problematizeze relația dintre scriere și experiență, având ca intenție ficționalizarea realității în contextul narativ, autoarea putând afirma, așa cum a făcut-o și Serge Doubrovsky, că romanul reprezintă „ficțiunea pe care eu, în calitate de scriitor, am decis s-o fac din mine și pentru mine, încorporând în ea, în adevăratul sens al cuvântului, experiența analizei, nu doar în privința tematicii, ci chiar și în producția textului”¹⁷. Însă dacă ne amintim că pentru Jacques Lecarme principala caracteristică a autoficțiunii rămâne identitatea nominală a autorului-personaj-narator, protejată sub umbrela ficțiunii și pentru Vincent Colonna autoficțiunea e „o operă literară prin care un scriitor își inventează o personalitate și o existență, păstrându-și, în tot acest timp, *identitatea reală (numele său real)*”¹⁸ [s.n.S.V.], avem oarecare rezerve în a plasa textul Helenei Pflitsch sub generoasa umbrela a scrierilor autoficționale, întrucât numele autoarei nu apare nici măcar o singură dată în text, numele personajului principal fiind Emma. Să reprezinte Emma o anagramă a numelui autoarei Elena (Helene)? Protocolul nominal nu poate fi stabilit în mod evident, întrucât nu există o echivalență stabilită direct sau indirect, între autor și unul dintre personaje, prin intermediul unui nume propriu sau a unui pseudonim și nicio relație de omonimie între numele „auctorial” (numele autorului) și numele „actorial” (numele unuia dintre personaje). Cu toate că prin termenul de omonimie nu se pretinde că ar desemna cu adevărat aceeași persoană deoarece numele autorului și al personajului cu toate că au aceeași formă, nu au același înțeles, această condiție este necesară și, uneori, chiar suficientă pentru realizarea protocolului nominal. Omonimia onomastică, în concepția lui Vincent Colonna, e singurul criteriu riguros și indiscutabil pentru a distinge cazurile în care are loc o *ficționalizare de sine* a unui scriitor în una sau mai multe din lucrările sale, iar similitudinile fizice, biografice sau de orice altă natură, între un autor și unul dintre personajele sale nu pot înlocui complet această identitate a numelui, altfel ar fi imposibil de distins autoficțiunea de romanul personal.

În cazul autoficțiunii, Vincent Colonna vede o condiție absolut necesară ca autorul să își pună în joc propriul nume, propria identitate, ceea ce implică mai mult decât niște asemănări și afinități cu unul dintre personajele sale, iar această condiție pare să lipsească în cazul textului Helenei Pflitsch, întrucât în ciuda asemănărilor pe care le regăsim cu ușurință, autoarea nu aduce în scenă propriul nume. Împrumutând unui personaj propriul său nume, un scriitor își implică la nivel afectiv, dar și simbolic propria persoană, sinele profund, iar autoarea pare să nu-și dorească această implicare. Esențial este, după cum afirma Vincent Colonna identitatea în sens strict, numele propriu-zis, omonimia onomastică fiind condiția suficientă pentru realizarea protocolului nominal, neavând nicio importanță dacă personajul care poartă numele autorului diferă total ca vârstă, fizic, caracter, naționalitate sau profesie. Dar autorul poate interpreta și alte roluri pe scena autoficțiunii, protocolul nominal suferind în acest caz – în absența unei omonimii onomastice complete - diferite variațiuni, despre care am pomenit în scurta paranteză teoretică a lucrării noastre. Aceste variațiuni se referă la omonimia completă, omonimia prin substituție și omonimia

¹⁷ Serge Doubrovsky, *Autobiographie / Vérité / Psychanalyse*, art. cit., p. 96.

¹⁸ Vincent Colonna, *L'Autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*, ed. cit., p. 30.

cifrată, cel mai „delicat” caz, când figura auctorială nu poate fi recunoscută nici prin nume, nici prin titlul operei, așa cum se întâmplă în cazul Helenei Pflitsch. Aceasta nu ne permite decriptarea, cu ușurință, a dublului fictiv al figurii auctoriale, prin indicii precum: un prenume, o inițială sau o monogramă, o anagramă etc., așadar cititorul nu poate stabili, cu ușurință, o relație de echivalență, fără a mai fi nevoie să recurgă la alți indici textuali sau paratextuali. De asemenea nu poate fi vorba în cazul autoarei de o omonimie prin substituție, care se poate realiza printr-un „substitut livresc”. În cazul autoficțiunii Helenei Pflitsch e prezentă omonimia cifrată, în care identificarea autorului cu personajul e sugerată de alți indici textuali, decât cei de natură onomastică.

Acest tip de omonimie fiind de natură implicită, lectorul trebuie să apeleze la o cunoaștere exterioară a textului, apelând la ceea ce Vincent Colonna numea un set de calități, inerente persoanei, cărora legea civilă le conferă efecte juridice, calități date de statutul civil: naționalitatea, ocupația, situația familială, data și locul nașterii, adresa etc., elemente ale statutului civil luate în considerare în definiția legală a unei persoane, care conduc la stabilirea unei omonimii indirecte între autor și personaj. În acest context e necesară stabilirea unor corespondențe între calitățile date de statutul civil ale autoarei cu datele personajului pentru a putea determina o relație de echivalență între autoare și dublul său fictiv. E evident că există concordanțe între personajul romanului Helenei Pflitsch și autoarea însăși în privința naționalității – ambele sunt românce – atât personajul romanului, cât și autoarea pleacă în Germania la muncă, fiind prezente și diferite alte „efecte de real” strecurate în text, însă cea mai plauzibilă dovadă în favoarea încadrării acestui roman în categoria scrierilor autoficționale o regăsim în contextul paratextual. Protocolul nominal, în special cel de tipul omonimiei cifrate, își dezvăluie dependența de contextul paratextual, acesta fiind, de fapt, un criteriu de identificare a acestui tip de omonimie, prin informațiile pe care autorul însuși le oferă. Dar *Dezrădăcinare sau un nou început* face parte dintr-o categorie aparte a autoficțiunilor, pe care Philippe Vilain le definește ca autoficțiuni *anominale* – acele scrieri pe care un individ le face din propria-i viață sau dintr-un fragment al acesteia, îndepărtându-se de concepția lui Serge Doubrovsky, care le numește autoficțiuni *anominale* sau *quasi-autoficțiuni* și care reprezintă textele în care granița dintre ficțional și referențial e slab demarcată.

Dezrădăcinare sau un nou început poate fi catalogat drept o autoficțiune biografică în care autoarea își ficționalizează existența pornind de la fapte reale, menținându-se, astfel, mai aproape de probabilitate și creditează textul cu un adevăr mai puțin subiectiv, autoarea, construindu-și propria sa legendă, adoptă o postură echivocă, ambivalentă și, chiar, paradoxală, efectul literar fiind singurul care contează. Rămâne o discuție deschisă în ce măsură romanul Helenei Pflitsch respectă „decalogul lui Doubrovsky” și câte din cele zece criterii prin care se recunoaște autoficțiunea se regăsesc în romanul său, întrucât nu există o identitate onomastică a autorului și a eroului narator, însă există celelalte elemente despre care am amintit deja, care conduc la stabilirea echivalenței între autoare și dublul său fictiv. Condiții precum o scriitură care vizează „verbalizarea imediată”, reconfigurarea timpului linear (prin selecție, intensificare, fragmentare, bruiaje), predilecția pentru utilizarea

prezentului narațiunii, dorința/ impulsul de a se dezvălui cu adevărat și o strategie de a influența cititorul (prin adresare directă) sunt respectate în autoficțiunea Helenei Pflitsch. Și cu toate că în roman nu e respectat criteriul echivalenței onomastice (criteriu absolut de identificare a unei autoficțiuni pentru Vincent Colonna, Serge Doubrovsky și Jacques Lecarme, alături de alte criterii, bineînțeles), dar considerând accepțiunea altor critici, ca Philippe Gasparini și Régine Robin care preferă o abordare hibridă și consideră necesară o extindere a acestor criterii, operând cu o nuanțare a dihotomiei realitate-ficțiune, sinceritate-adevăr, ego-alter-ego, romanul *Dezrădăcinare sau un nou început* poate fi inclus în inedita tagmă a lucrărilor autoficționale.

Prin „efectele de viață” sau frânturile de realitate, suprema particularitate a acestui gen de texte, coroborate cu afirmația lui Serge Doubrovsky, potrivit căruia autoficțiunea poate fi un fragment al vieții, autoficțiunea Helenei Pflitsch se situează suspendată undeva între real și ficțional, viața prelungindu-se, astfel prin scris, iar cea care scrie despre propria viață o transformă, în mod inevitabil, într-un roman, după cum afirma Philippe Forest. Într-o tentativă de a cataloga textul Helenei Pflitsch, putem afirma că e o ficțiune bazată pe evenimente reale, în care verosimilitatea e întreținută de frânturi de viață absolut palpabile, care reprezintă punctul de pornire pentru o realitate imaginară, trăită de un autor-narator-personaj chiar în momentul scrierii și pentru care viața „scripturală” e pretextul căutării de sine. Protejată de umbrela ficțiunii, imposibilul devine posibil pentru autoarea care își trăiește prezentul imediat, prin scris, acțiunea desfășurându-se între „un aici” și „un acum”, între niște repere spațio-temporale cât se poate de reale, ceea ce ne determină alături de toate celelalte argumente să încadrăm textul Helenei Pflitsch în marea familie a textelor autoficționale – a crochiurilor textuale care împletesc realitatea și ficțiunea, cu ale lor linii de demarcație ușor insesizabile.

(Auto)ficțiune & (alo)ficțiune – Eul și Alogenu

În *Dezrădăcinare sau un nou început* un presupus Eu mărturisește propria-i fragmentare individuală (psihică) și universală (istorico-societală), precum și problematica relație Eu-Celălalt, după cum definea Isabelle Grell autoficțiunea. Dintr-o abordare a romanului prin prisma teoriei imaginarului derivă structura polifonică a personajului, percepută prin prisma relației complexe dintre Eu și Celălalt, în care interacționează șase „personaje” Eul real, Eul așa cum e perceput de Sine, Eul așa cum e perceput de Celălalt, Celălalt cel real, Celălalt așa cum e perceput de către Sine, Celălalt așa cum e perceput de Eu.

Din punct de vedere tematic, literatura despre migrație prezintă personaje care încearcă să facă față migrației în diferite moduri. Această reacție variază de la experiența incertitudinii personajelor strămutate ca fiind „distructivă, agonizantă și dureroasă” la experiența migrației ca fiind „productivă, fascinantă și atrăgătoare”, ambele având același scop de rescriere a identităților. Personajele se recrează la nesfârșit prin întâlnirile cu complexitatea culturală și experiența discriminatorie de a fi minoritar, ceea ce face ca identitatea să depășească amintirile trecutului și să atingă

un fel de maturitate¹⁹. Până la dobândirea noii identități, personajul romanului trece prin diferite faze ale „dezrădăcinării”: șoc lingvistic și cultural, contactul (uneori agresiv) cu celălalt – Alogenui - care, la rândul său, percepe prezența imigrantului drept invadatoare și chiar agresivă, până la acceptarea noului statut de imigrant, perceput ca Celălalt de către toți ceilalți, ajungând, într-un final, la adaptare și chiar integrare. Declanșarea experienței personajului stă „sub incidența refuzului unei lumi. Intrarea în rol a actantului presupune despărțirea de un statut primar, ruperea de un spațiu-timp al firescului și tentația accederii către un Altceva/ Altundeva proiectate ca teritoriu al tuturor posibilităților”²⁰.

În spațiul străin și ostil, Emma constientizează, pentru prima dată, din prima seară în casa bătrânilor pe care trebuie să îi îngrijească, „dezrădăcinarea”: „Mă simțeam o plantă ruptă. Rădăcinile mi-au rămas undeva, la două mii de kilometri și nu știam dacă voi găsi pământ bun să pot supraviețui”²¹.

Emma, imigranta care renunță la propria viață pentru a îngriji, în permanență, cei doi străini, și a trăi, astfel, prin substituție, o altă viață, reprezintă străina – Alogenui – tolerată de către cei doi bătrâni de aproximativ 90 de ani, Oma și Opa. Prin relația cu Celălalt, cu soțul, cu străinii, cu bătrânii, Emmei i se dezvăluie noua identitate, modul în care aceasta este percepută. Pentru Erich, soțul bolnav, manipulator și dependent (financiar) de ea, Emma reprezintă doar sursa de venit, așa cum e percepută și de către prietenii și familia soțului. Pentru prietenii și familia ei, Emma are două vieți și identități, cea puternică, demnă și hotărâtă până la momentul în care își cunoaște actualul soț, apoi persoana de neînțeles și ușor de manipulat. Pentru Oma și Opa, Emma nu reprezintă doar străina de care cei doi bătrâni depind și pe care sunt nevoiți să o tolereze, întrucât le-a invadat spațiul, ci și „țiganca proastă”²², după cum este catalogată, în mod rasist, în diferite rânduri.

Această nouă identitate conține un germene de alteritate, Emmei fiindu-i imposibil să se identifice în această nouă postură: „M-am privit în oglindă și m-am revăzut. Nu mai eram eu. Doar ochii, ochii îi mai aveam. Erau la fel de mari și de triști cum îi avusesem în cea mai mare parte a vieții mele”²³. Prin extrapolare, alteritatea nu s-a concretizat doar în relația cu ceilalți, ci și cu propriul sine, după cum afirmă Ștefan Augustin Doinaș, „alteritatea se afirmă ca o condiție de existență nu numai în afara mea, prin raportarea la ceilalți, ci și în lăuntru meu, prin raportarea la mine însumi: propriile-mi ipostaze fac din mine o ființă multiplă: Eu este un Unu plural”²⁴. Străinul nu mai reprezintă, astfel, doar Celălalt, ci chiar propria persoană, fiind afectate și relațiile cu ceilalți și chiar cu sine. Relațiile cu străinii sunt, în

¹⁹ Fatemeh Pourjafari; Abdolali Vahidpour, *Migration literature: a theoretical perspective*, în „THE DAWN JOURNAL”, vol. 3, no. 1, January - June 2014, p. 8, disponibil la <https://www.thedawnjournal.in/wp-content/uploads/2013/12/2-Fatemeh-Pourjafari.pdf>, accesat la 27.07.2023.

²⁰ Diana Câmpan, *Gâtul de lebedă întors – utopiile răsturnate și confesiunile mascate ale lui A. E. Baconsky*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2003, p. 225.

²¹ Helene Pflitsch, *Dezrădăcinare sau un nou început*, ed. cit., 18.

²² *Ibidem*, p. 44.

²³ *Ibidem*, p. 171.

²⁴ Ștefan Aug. Doinaș, *Fragmente despre alteritate*, în „Secolul 21”, nr. 1-7, 2002, p. 23.

principal, ostile, Emma având doar statutul de tolerat, dar nu acceptat și integrat, fiind percepută mereu ca străinul fără drepturi: „Când am îndrăznit să mă plâng mi s-a strigat flegmatic: Du-te în România!”²⁵.

Relația cu cei doi și modul în care Emma îi percepe pe cei doi bătrâni diferă. Dacă relația cu Opa este umană și caldă, „Îl înțeleg și îl iubesc ca și cum ar fi propriul meu bunic. De fapt, este aliatul meu din umbră”²⁶, descrierea acestuia fiind făcută în termeni de afecțiune și chiar compasiune, „Este simpatic Opa. Cred că a fost un om foarte blând și bun întreaga lui viață, deși o fotografie îl arată ca ofițer al Gestapoului. Și mai cred că toată viața i-a fost frică de Oma”²⁷, relația cu Oma este rece și conflictuală, Emma fiind considerată de către aceasta o îngrijitoare fără drepturi. Relația cu soțul, prietenii și familia acestuia este una toxică, Emma reprezentând pentru aceștia doar o sursă de venit, după cum ea însăși înțelege că este percepută: „Știi tu cum se câștigă 500 de euro?! [...] Am fost nevoită să mă transform într-un robot... Fără minte, fără simțuri!...”²⁸.

Toți acești Ceilalți și relațiile cu aceștia reprezintă doar pârgăria necesară pentru a ajunge la Sine, plecarea spre o țară necunoscută reprezentând întoarcerea spre Sine și spre *un nou început*, cea mai importantă călătorie fiind cea interioară, a regăsirii de sine. Această regăsire reprezintă o eliberare, o detașare de toate problemele și toate relațiile toxice pentru *un alt început* în viață: „Eram liberă! Pentru a doua oară în viață aveam impresia că îmi luasem zborul dintr-o colivie în care nu pătruseseră nici razele soarelui, nici lumina stelelor. Și pentru a doua oară în viață mi-am jurat să nu mă mai las prinsă în cușcă, indiferent din ce era confecționată”²⁹.

Cu toate că actualitatea romanului surprinde prin experiențele și întâmplările până la acest „nou început”, cu oamenii alături de care a parcurs această călătorie, emigranții cu problemele, speranțele, visele și dezamăgirile lor, critica a remarcat „începutul încurajator al autoarei în acest alt «nou început», în lumea scrisului cu această carte cu tentă autobiografică despre curajul (sau disperarea?) de a lua viața de la capăt”³⁰ (Chelaru, 2012), realitatea reprezentând o importantă componentă a scrisului său.

²⁵ Helene Pflitsch, *Dezrădăcinare sau un nou început*, ed. cit., 121.

²⁶ *Ibidem*, p. 25.

²⁷ *Ibidem*, p. 21.

²⁸ *Ibidem*, p. 72.

²⁹ *Ibidem*, p. 71.

³⁰ Marius Chelaru, Helene Pflitsch, *Dezrădăcinare sau un nou început* – recenzie, în „Convorbiri literare”, Iasi, Octombrie 2012, Nr. 10 (202).

Bibliografie

- BAUDRILLARD, Jean, *Celălalt prin sine însuși*, Traducere de Ciprian Mihali, Cluj-Napoca Casa Cărții de Știință, 1997.
- CÂMPAN, Diana, *Gâtul de lebădă întors – utopiile răsturnate și confesiunile mascate ale lui A. E. Baconsky*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2003.
- CHELARU, Marius, Helene Pflitsch, *Dezrădăcinare sau un nou început* – recenzie, în „Convorbiri literare”, Iasi, Octombrie 2012, Nr.10 (202).
- COLONNA, Vincent, *L’Autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature, L’autofiction, essai sur le fictionalisation de soi en Littérature*, disponibil la <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document>, accesat la 17.02.2021.
- DOINAȘ, Ștefan Aug., *Fragmente despre alteritate*, în „Secolul 21”, nr. 1-7, 2002.
- DOUBROVSKY, Serge, *Autobiographie / Vérité / Psychanalyse*, în „L’Esprit créateur”, XX, nr. 3, 1980.
- LAOUYEN, Mounir, *L’autofiction: une réception problématique*, in Mounir Laouyen, coord., *Perceptions et réalisations du Moi*, Université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand II, 2000.
- LONGOLIUS, Sonja, *Strategies of »Becoming an Author« in the Works of Paul Auster, Candice Breitz, Sophie Calle, and Jonathan Safran Foer*, New York, Verlag, 2016.
- ORIAN, Georgeta, *Vintilă Horia, un scriitor contra timpului său*, Prefață de Mircea Anghelescu, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2008.
- PFLITSCH, Helene, *Dezrădăcinare sau un nou început*, Iași, SYMPOESIUM, 2012.
- POURJAFARI, Fatemeh; VAHIDPOUR, Abdolali, *Migration literature: a theoretical perspective*, THE DAWN JOURNAL, vol. 3, no. 1, January - June 2014, disponibil la <https://www.thedawnjournal.in/wp-content/uploads/2013/12/2-Fatemeh-Pourjafari.pdf>, accesat la 27.07.2023.