AUTOFICTIONAL FAMILY – CONTINUITIES AND UN-CONTINUITIES IN IDENTITY: FATA DIN CASA VAGON, *ANA MARIA SANDU*

Violeta-Teodora Iorga (Lungeanu), PhD Student, ”Dunărea de Jos” University of Galați

Abstract: Literary designed at Mircea Cărtărescu's circle from the Faculty of Letters in Bucharest, Ana Maria Sandu practices a feminine writing assimilated to personal, intimacy and sensuality. Making her debut in poetry – "Din amintirile unui Chelbasan" (2003) – Ana Maria Sandu is the author of three novels "Fata din casa vagon" (2006), "Omoară-mă!" (2010), "Aleargă" (2013) which revalorize women who had been repressed and forgotten. Wrote both on the discursive axis of autofiction and psychoanalysis, "Fata din casa vagon" is claimed as a feminine writing which asserts a thematic and stylistic pattern. As the increasing sensibility, the exploring of sexuality and the returning to childhood compose the nucleus of the feminine theme, the discourse folds on the poematic prose which is a non-epic writing based on poetic images and obsessive symbols. The structure rest on the wagon-novel model sustains another aspect of the autofictional writing – the identity projected as Matrioşka puppets and the presence of a ventriloquist voice overlap on a unique image – that of the”girl on the wagon-house”. From this point of view, the analysis of the thematic and discursive field of the novel shows the way in which feminine writing makes the transgression from (auto)biography to fictional writing – a basic qualification for this type of discourse.

Keywords: autofiction, feminine writing, feminine, identity, discourse.

Autoficțiunea la feminin

Potrivit opiniilor critice generalizate, atenția acordată intimității și sensibilității, ca reflectare evidentă a narcisismului feminin, a pasionalului și a (im)pudorii, reprezintă o trăsătură specifică scriiturii feminine. Și autoarele române vorbesc deschis astăzi despre sexualitatea lor (Cecilia Ștefănescu), despre dorințele lor (Ruxandra Cesereanu), despre nevoia de iubire (Ana Maria Sandu) sau despre identitatea sexuală (Simona Popescu) și cea socială (Herta Müller). Aderarea scriitoarelor la un nou tematism s-a făcut în acord cu adoptarea unei noi paradigme discursive – modelul autoficțional funcționează prin exhibiționism, impudoare, narcisism. Genul bastard, hibrid, ilegitim, caracterizat „feminin” prin forța sensibilității și preocuparea pentru limbă și stil, constituie un discurs pe care unele autoare l-au îmbrățișat cu entuziasm, apropriindu-l chiar ca formă de angajare a propriei persoane într-un discurs asumat[1]. Este evident că spectrul larg al practicii autoficționale feminine de astăzi are nevoie de o jalonare care să evidențieze legăturile dintre

[1] Analizând modul în care autoficțiunea se pliază pe raportul dintre gen autorului și necesitățile sale discursive, Annie Ernaux observă asocierea literaturii feminine cu această scriitură: „Je n’ai jamais entendu le mot autofiction à propos de Philippe Roth, Philippe Sollers, Jean Rouaud, Emmanuel Carrère, Frédéric-Yves Jeannet, etc. […] Tout se passe très subtilement comme si l’autofiction était principalement un genre féminin, avec un cote sentimentalo-trash, narcissique, façon détournée, inconsciente, d’assigner aux femmes leur domaine, leurs limites et littérature.”(Nu am înțeles niciodată cuvântul *autoficțiune* atribuit lui Philippe Roth, Philippe Sollers, Jean Rouaud, Emmanuel Carrère, Frédéric-Yves Jeannet, etc. […] Totul se petrece foarte subtil ca și când autoficțiunea este, în principal, un gen feminin, cu o latură sentimentalistă (consumistă), narcisistă, manieră deturnată, inconștientă de a atribui femeilor domeniul lor, limitele lor și literatura.)"Toute écriture de vérité déclenche les passions", interviu cu Annie Ernaux, Camille Laurens, în *Le Monde*, disponibil la http://www.lemonde.fr/livres/article/2011/02/03/camille-laurens-et-annie-ernaux-toute-ecriture-de-verite-declenche-les-passions_1474360_3260.html , accesat la data de 18.06.2014.

(re)poziționarea autoficțională a eului și condiția feminină. Pentru unele dintre autoare, distanțarea de tip autoficțional este forma de reprezentare a unor experiențe resimțite violent, chiar traumatic, care au determinat o fracturare a sinelui soluționată doar printr-un proces psihanalitic. Incestul, violul, violența, boala sau moartea sunt toate atâtea experiențe limită care provoacă ruptura identitară. De aceea, unele autoare practică narațiuni concentrice care realizează repetate imersiuni în aceleași „ape adânci" pentru a scoate la suprafață imagini obsesive, tensiuni, nevroze.

Accepțiunea autoficțiunii pe care femeile autoare o adoptă în scriitură este cea oferită de Serge Doubrovsky, aceea de „gest autocritic", în care universitarul francez face practica personală a scriiturii și explică modul în care psihanaliza îi permite crearea propriului limbaj în a-și povesti viața. Aventura de tip lingvistic pe care o propune Doubrovsky se raportează la o paradigmă față de care autoficțiunea este, pentru moment, extrem de îndatorată – modelul psihanalitic. Aparenta dezordine, neglijența față de text sau micile scăpări reprezintă într-o astfel de grilă transcrierea unor sesiuni de analiză nereușite. Într-un al doilea articol autocritic la *Fils, Autobiographie/ vérité/ psychanalyse*, Doubrovsky evidențiază legătura intimă între reprezentările arhetipale și încercările de recuperare ale individualității: autoficțiunea devine un gen de ficțiune care „să mă redea pe mine mie însumi"[2]. O astfel de scriitură asociativă, perpetuu bifurcată, care nu poate fi niciodată bine ordonată, are marele merit de a reda abundența vieții psihice, contradicțiile și rătăcirile ei.

Discursul femeilor, înglobat de cele mai multe ori într-un nebulos discurs feminin, a fost asociat unui limbaj al emoțiilor, al vieții private, favorizând aluzia, eufemismul, ambiguitatea, mai degrabă decât concentrarea logică, argumentarea clară a subiectului discutat, folosirea consistentă a unor strategii retorice. Această scriitură este inspirată din înțelegerea inconștientului femeiesc și mai ales a trupului femeii, motto-ul scriiturii feminine fiind „scrie cu propriul trup". Pentru Helene Cixous, limbajul în sine este o activitate a trupului, femeile trebuind să-și descopere propriile definiții și percepții ale trupului, căci până acum acestea au fost emise și formulate de bărbați. Din această perspectivă, se creează conexiuni între diferite forme de reprezentare și genuri textuale prin raportarea la intimitatea biologică şi emoţională a scriitorului. Subiectul unor astfel de texte nu mai este o simplă entitate ideologică şi de limbaj, ci un subiect din carne, sânge şi oase, o entitate care suferă fizic şi emoţional, care moare. Autoficțiunea feminină, „plagiatul psihic", după Camille Laurens, descoperă o puternică latură autoreflexivă transpusă într-o permanentă căutare a sinelui și într-o permanentă raportare a individului la ceilalți.

Chelbasan și obsesiile ei

Ana Maria Sandu își trasează liniile de bază ale profilului său literar la cenaclul de la Facultatea de Litere din București, sub îndrumarea lui Mircea Cărtărescu. Ca și congenerele sale, Ana Maria Sandu se afirmă ca o continuatoare a imageriilor cărtăresciene, dar și a prozei feminine de analiză practicate de Simona Popescu. Dacă Cecilia Ștefănescu aderă spre un bovarism livresc și excentric, iar Ioana Niculae spre o poezie minimalistă și biografistă pe alocuri, Ana Maria Sandu debutează cu poezie, *Din amintirile unui Chelbasan* (2003), trecând apoi la romane cu o construcție narativă originală, în care palierul autoficțional și cel psihanalitic se dizolvă în arabescuri narative: *Fata din casa vagon* (2006), *Omoară-mă!* (2010), *Aleargă* (2013). În radiografierile prozei postdecembriste, primul dintre romanele sale e așezat fie în categoria „realismului subiectiv şi autoficţional"[3], fie în ficțiunile eului, ca

[2] Doubrovsky, Serge, «Autobiographie/ vérité/ psychanalyse», în *Autobiographiques, de Corneille à Sartre, Paris, PUF, 1988.*

[3] În articolul „Ficţiune şi autoficţiune în proza românească", Carmen Muşat identifică o serie de categorii prozastice, între care cea a realismul subiectiv şi autoficţional, reprezentat de Norman Manea (*Întoarcerea huliganului, Vizuina*), Alexandru Vlad (*Viaţa mea în slujba statului; Curcubeul dublu*), Ioan Lăcustă (*Luminare*), Ana Maria Sandu (*Fata din casa vagon*), Varujan Vosganian (*Cartea şoaptelor*). Aşadar, autoarea vede în autoficţiune una din faţetele realismului actual şi pune laolaltă modele narative diferite în virtutea relaţiei dintre lumea reprezentată prin limbaj şi subiectul-creator. Muşat, Carmen, „Ficţiune şi autoficţiune în proza românească", în Bucureştiul Cultural,

„roman ce psihanalizează fantasme ale copilăriei, integrându-le unei viziuni poetice, contemplative”[4]

Poeziei de factură „realistă” și „autentică”[5] din concentrata biografie poetică i-au luat foarte repede locul romanele de o construcție savantă, care afirmă deja un tipar observat de critică: „*Omoară-mă!*, noul roman al Anei Maria Sandu, nu diferă foarte mult ca formulă de *Fata din casa vagon*, cum susţin unii comentatori. Şi construcţia întregului – realizată dintr-o succesiune de poveşti aranjate pe model «Matrioşka» –, şi «universul» feminin închis asupra căruia focalizează naraţiunea, şi restrîngerea teritoriului «realist» sub presiunea unui plan fantasmatic, şi obsesia ficţiunii devoratoare (devenită, într-un fel, «teză» în acest al doilea roman ce priveşte cu un ochi spre *Igiena asasinului*, cartea lui Amélie Nothomb) sunt elemente comune celor două volume de proză ale autoarei.”[6]

De altfel, Mircea Cărtărescu, cel care prefațează romanul *Fata din casa vagon*, vede în construcție marele câștig al cărții: „Cartea are o construcție originală și derutantă. Cititorul de literatură modernă acceptă un anumit grad de *suspense* narativ, de plutire în ceață, de amânare a deznodământului, în așteptarea răsplății finale. El e obișnuit cu ideea că trebuie să-și suspende o vreme nevoia de a înțelege ce se-ntâmplă în carte. În cartea de față i se cere o așteptare neobișnuit de lungă. Abia în ultimul sfert al romanului ni se dă cheia înțelegerii lui. Abia atunci ne dăm seama că am citit o carte în care faptele au fost radical manevrate narativ.”

O altă direcție de receptare critică a romanului se îndreaptă spre proza poematică rezultată din diverse procedee cu efect de acumulare – constelații de imagini, simboluri și metafore repetitive – din irupțiile lirice și din supralicitarea imaginilor onirice și suprarealiste: „E foarte greu de «rezumat» cartea, construcția ei e mai degrabă organizata în profunzime, pe cercuri concentrice, pe grupuri de imagini poetice și simboluri obsesive (inelul cu rubin, apa în diversele ipostaze, de la râul Șușița, în care Ileana încearcă să se sinucidă, precum în reveria Inei în fața vitrinei cu fotografii, până la robinetul de la duș, pe care Ileana îl lasă să curgă la nesfârșit), iar personajele își schimbă vocile (de la copilărie la maturitate), așa cum fac schimb de identități, migrează nomad (înlăturând cronologiile): Ina împrumută identitatea mamei, se cuibărește întâi în șifonier, în raftul cu lenjerie intimă (ca la Simona Popescu), apoi sub pielea mamei și în burta ei, în starea de dinainte de a se naște.”[7]

Pe aceeași direcție a prozei infuzată de lirism se sprijină și Bianca Burța-Cernat atunci când califică proza drept una de analiză a „subteranelor”: „O poezie stranie, angoasantă înconjoară romanul Anei Maria Sandu ca un halou. Un roman cu contururi fluide, înșelătoare, în armonie cu fluiditatea fantasmelor care bântuie mentalul chinuit al personajelor. Temerara coborâre în subteranele mâloase ale sufletului, *Fata din casa vagon* este o partitură

Anul VIII/nr. 112, martie 2012, http://www.revista22.ro/bucurestiul-cultural-nr-112--fictiune-si-autofictiune-n-proza-romneasca-13820.html, accesat în 14.03.2013.

[4] Burța-Cernat, Bianca, „Cum mai stăm cu proza românească? (II), în Observator cultural, nr. 361, martie, 2007, desponibil la http://www.observatorcultural.ro/Cum-mai-stam-cu-proza-romaneasca-%28II%29*articleID_17125-articles_details.html , accesat la data de 12.03.2013.

[5] Recenzând volumul de debut al autoarei, Marius Chivu observă dimensiunea biografistă a poeziei și caracterul reflexiv pe marginea aventurilor identitare ale individului: „Alcătuită din trei părți, această sensibilă biografie narativă în versuri (poemul ca mimesis al prozei), realistă și «autentică», construită cu o simplitate dezarmantă, minim metaforică și fără artificii stilistice își dezvăluie lirismul tocmai din aparentul dezinteres pentru lirism, prin miraculoasa dicție a amalgamului de amănunte și detalii din universul infantil.[…]Cum o arată și titlul, avem în acest poem o succesiune de secvențe care pendulează între mai multe vârste, de la copilăria grădiniței și a claselor primare până la adolescența studenției, de la percepția ludică a lumii, până la cea uşor dramatică a primelor experienţe emoţional-erotice ale pubertății. Dincolo de candoarea și pitorescul secvențelor decupate, de savoarea și hazul în sine al naivităților, temerilor, credințelor, al confuziilor și superstițiilor micuței Ana, există «trecerea dureroasă de la tricicletă la bicicletă», complicatul traseu al formării, fascinanta metamorfoză a fetiței tunse chilug într-o tânără chiar dacă bondoacă și cu pulovere lălâi.” (Marius Chivu, „Copilăria și complexele ei”, în *România literară*, nr.28, 2004, disponibil la http://www.romlit.ro/numarul_28_2004_ro , accesat la data de 12.10.2014.)

[6] Burța-Cernat, Bianca, „Legături bolnăvicioase”, în *Observator cultural*, nr.527, iunie, 2010, disponibil la http://www.observatorcultural.ro/Legaturi-bolnavicioase*articleID_23785-articles_details.html , accesat la data de 2.04.2014.

[7] Dințoiu, Adina, Casa cu femei, în *Observator cultural*, nr.352-353, decembrie, 2006, disponibil la http://www.observatorcultural.ro/Casa-cu-femei*articleID_16738-articles_details.html , accesat la data de 2.04.2014.

remarcabilă în care se întâlnesc condeiul de poetă al Anei Maria Sandu și reala sa vocație pentru ficțiunea psihologizantă."[8]

Identități de schimb – Ina-Ileana-Viorica

Laborator al multiplicării identităților prin deconstrucție, divizare sau replicare a eului, autoficțiunea rămâne terenul cel mai fertil pentru desfășurările regizate ale căutărilor cu miză identitară. Din această perspectivă, *Fata din casa vagon* se compune din suprapunerea a trei povești și a trei discursuri marcate de situații repetitive, corelații și corespondențe care rezultă din destinele îngemănate ale celor trei. Ina, personajul căruia îi revine funcția de narare, este fetița care încearcă la începutul romanului să pătrundă în tăcerea absolută a mamei sale, Ileana. Alături de cele două trăiește o a treia femeie, mama Ilenei, Viorica – captivă și ea în casa vagon și responsabilă de crizele tinerei femei. Prinsă în mreaja țesută de cele două, fetița Ina se adâncește tot mai mult în liniștea dintre cele două: „Nu-mi lipsește propriu-zis nimic, dar nu pricep ce are mama, ce-o doare și de ce umblă ca o nălucă printre noi. Merge desculță și lasă urme pe linoleumul din bucătărie, așa că-i urmăresc cu talpa contururile subțiri. Piciorul meu nu atinge niciodată în cele cinci cercuri în formă de degete, dar așa vrea să mut definitiv acolo și să spun că, gata, nu mai locuiesc pe strada Unirii."[9]

Drama copilului se consumă între dorința de a-și descoperi mama (o serie de imagini simbolice refac un veritabil *regressus ad uterum*) și momentele de intimă complicitate care situează perechea mamă-fiică în opoziție cu exteriorul (bunica Viorica, tatăl Ștefan). În fața dughenei pe care scrie FOTO, mama și fiica confecționează destine pentru cei imortalizați, într-un absurd joc al puterii (reprezentarea raporturilor între cel dominat și cel care domină fusese experimentat de cele două puse față în față cu autoritatea violentă a tatălui): „O strâng pe mama de mână. Inelul ei pulsează. Palmele mele încep să șiroiască și degetele noastre se bălăcesc într-un lichid scârbos. Nu mai știu unde încep eu și unde se termină mama, avem o singură mână, uriașă și puternică. S-ar putea răzbuna pentru tot ce ni s-a întâmplat rău de-a lungul timpului, ar putea să ucidă pentru noi printr-o simplă atingere sau ne-ar putea arunca atât de departe încât să nu ne mai găsească nimeni. […]Râdem zgomotos, așa că nimeni n-ar putea bănui ce răni îngrozitoare ascundem în palmele noastre lipite, unsuroase."[10]

Pe aceeași coordonată a concatenărilor de tip identitar, Ina, copilul născut de Ileana la șaptesprezece ani, va prelua de la mamă eticheta de copil indezirabil. La rândul său, Ileana venise pe lume ca al doilea copil al Vioricăi cu Ion, la doi ani după ce Viorica își zărește soțul într-o plăcintărie cu o altă femeie. Cu devotamentul și dragostea resorbite („Nu-și mai iubește copilul, nu-l mai poate privi, Viorica e acum o grasă cumplită căreia i s-a zdrobit inima în mașina de tocat și cu pasta cârlionțată s-a umplut o roată imensă de plăcintă, din care au mâncat bărba-su și curva."[11]), Viorica va vedea în Ileana semnul crizei în căsnicie, determinându-și copilul să se lege indisolubil de tatăl bețiv. Atunci când acesta va muri, lăsându-i fiicei unică amintire o pereche de pantofi albi păstrați cu sfințenie în șifonier[12], naratoarea adultă Ina va remarca suferința care leagă indisolubil cele două copilării: „Atunci când era doar o puștoaică la fel ca mine a trăit Ileana cel mai mult."[13]

Echivalențele dintre personaje iau forma unor pulsiuni regresive în care Ina se reîntoarce imaginar în copilăria Ilenei pentru a-și satisface irepresibila dorință de intimitate cu

[8] Burța-Cernat, Bianca, „Fantasme, nevroze, «ape adânci»", în *Observator cultural*, nr.352-353, iunie, 2006, disponibil la http://www.observatorcultural.ro/Fantasme-nevroze-ape-adinci*articleID_16735-articles_details.html , accesat la date de 2.04.2014.
[9] Sandu, Ana-Maria, *Fata din casa vagon*, prefață de Mircea Cărtărescu, Polirom, 2006, p. 19.
[10] *Ibidem*, pp. 30-31.
[11] *Ibidem*, p. 135.
[12] În același spațiu al interiorului care concentrează obsesii ale copilăriei își proiectează și micuța Ina dorințele „Dacă aș încăpea în sertar, m-aș cuibări acolo fără nici o grijă, contururile și dantelele de la lenjeria mamei m-ar învălui ca o pânză de păianjen. Doar când aș încerca să ies, mi-aș da seama că m-am evaporat, că picioarele și mâinile mele au fost niște dropsuri aurii cu gust de lămâie."(Sandu, Ana-Maria, *Fata din casa vagon*, prefață de Mircea Cărtărescu, Polirom, 2006, p. 32.)
[13] *Ibidem*, p. 120.

mama prin evocarea prieteniei cu Duduța, „sora de cruce" a Ilenei, retrăgându-se apoi în spațiul embrionar de care se mai simte încă legată: „Mă lipesc de pântecul ei plat și am senzația că n-am plecat niciodată, că locul meu e înăuntru, protejată de pilea subțire și albă."[14] De aici, schimbul de identități: fiica își simte mama în pântece și este gata să o renască pentru a o menaja de resentimentele bunicii, de violența soțului, de iminenta sinucidere, conștientizând în același timp eșecul „resuscitării": „Numai că e cam târziu, nu te mai pot ajuta, n-am decât să mă mulțumesc cu tine, mamă, sub formă intrauterină."[15]

Cele trei femei compun un tablou al feminității care trăiește într-un șir de fatalități, ca într-un joc al păpușilor rusești: Ina coboară în copilăria Ilenei, încercând să găsească acolo viața care s-a scurs picătură cu picătură în încercarea de a sinucide în Șușița, în lupta cu Ștefan, alcoolicul agresiv, în eforturile de a-și reface viața alături de Alexandru. Ileana încearcă, la rândul ei, să înțeleagă comportamentul mamei din tinerețe, însă toate trei rămân captive în casa vagon și captivitatea uneia le absoarbe și pe celelalte două: „Știe că n-are unde să plece și se agață de viața ei jerpelită. Casa vagon a înghițit-o bucățică cu bucățică și nici nu-și mai amintește că și-a dorit să fie măcar puțin fericită."[16]

Traumă și poezie

Toate personajele romanului plutesc indistinct într-un spațiu halucinant, luptă în permanență cu un trecut traumatizant. Boala psihică a mamei, violul Duduței, moartea tatălui, descoperirea infidelității soțului, violența din familie sau avortul – toate acestea reprezintă experiențe traumatice care determină o existență simultană, o fracturare a ființei între două lumi – prezent și trecut. Ca răspuns (tardiv) al psihicului la un eveniment cu impact puternic asupra individului, trauma irupe în prezent prin reprezentări de tipul halucinațiilor, viselor, flash-back-urilor. Din această perspectivă, romanul se compune din imagini care răbufnesc din inconștient, din senzații aproximate metaforic, din analogii mentale închegate spontan, lipsite de logică discursivă.

Copilăria Inei, populată de un tată alcoolic și violent și de o mamă depresivă se reia printr-o serie de imagini simbolice, dar care lasă în urmă goluri ce se umplu pe măsură ce discursul avansează cu descrieri nelămurite, cu senzații aproape imperceptibile și cu dorințe vag exprimate. Între cele două „deliruri" din partea a doua a romanului, în care Ina își imaginează cum își salvează părinții, rămâne aceeași stare nelămurită, reflexie a apelor adânci ale subconștientului. Aici, proza respiră un aer blecherian, cu tușe hipnotizante, suprarealiste: „*Primul delir: cum o salvez pe mama. Când trece prin dreptul ușii, o deschid. O iau pe Ileana de mână și pășim printr-o ceață groasă. Căptușită cu blană. Nu știm unde o să ajungem. Orbecăim, important este că am scos-o pa mama din camera aia meschină, cu o sută de mirosuri. Ne subțiem și începem să coborâm. Prindem viteză, mă strigă când nu mă mai vede. Îi fac cu mâna. Degeaba, mă dau pe derdeluș pe sub limfa ei aurie. Un bob de porumb, poate nici atât nu sunt. O denivelare și amețesc. Am nimerit pe un canal greșit, dar mai am timp să virez. Și să mă întorc.*"[17](s.a.)

Ca forme de manifestare a traumei, percepția asupra propriului corp suportă modificări esențiale: corpul alienat – ca expresie a subiectului fractalic[18] – suferința fizică pe care

[14] *Ibidem*, pp. 19-20.
[15] *Ibidem*, p. 118.
[16] *Ibidem*, p. 122.
[17] *Ibidem*, pp. 146-147.
[18] Jean Baudrillard, în (*L'Autre par lui-même*, Éditions Galilée, 1987) consideră că subiectul postmodern este destructurat pe ideea unificării pe seama asemănării cu sine, nu cu celălalt: „La fel putem să vorbim astăzi despre un subiect fractal care, în loc să se transceandă într-o finalitate sau într-un ansamblu care îl depășește, se difractă într-o multitudine de ego-uri miniaturizate, asemănătoare toate unele cu celelalte, demultiplicându-se după modelul embrionar ca într-o cultură biologică, saturându-și mediul prin sciziparitate la infinit. Așa cum componentele sale elementare, subiectul fractal nu visează decât să-și semene sieși în fiecare dintre fracțiunile sale.[…] E nevoie de o soluție care să ne elibereze de asemănarea cu ceilalți, Astăzi, obsesia e de a nu semăna decât cu sine însuși. A ne regăsi pretutindeni, demultiplicați, dar fideli propriei noastre formule pretutindeni același generic, a trece pe toate ecranele în același timp. (Jean Baudrillard, *Celălalt prin sine însuși*, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 1997, p.31)

personajele și-o provoacă involuntar, reacțiile fizice incontrolabile – sunt toate prezente în roman. Divizarea propriului trup provoacă curiozitatea Inei („M-am dus la doctor să-mi smulgă unghia și nu prea știam ce m-așteaptă, dar speram să mă cruțe și să plecăm cât mai repede din sala de operații. […] Bucata de carne atârna în gol și aș fi vrut să o pot lua acasă, să o studiez pe masa din bucătărie, întorcând-o de pe o parte pe alta și oripilând-o pe bunica pentru că pot să mă joc cu așa o chestie scârboasă.”[19]), iar dizolvarea limitelor corporale descoperă spații interioare necunoscute până atunci („Înăuntrul meu a început să crească o stradă, de undeva din dreptul măselelor. Am strigat să mă extragă cineva dintre pernele alea moi care se tot rostogoleau aiurea pe lângă amigdalele mele. Un pled după altul mă acopereau, un rând de piele peste alt rând de piele, am apăsat cu degetul și nu simțeam nimic, din fața mea a rămas numai o gropiță de carne moale și am început să plâng în hohote.”[20])

În plan discursiv, romanul se bazează pe relația privilegiată dintre discursul autoficțional și traumă. Abolirea cronologiei și a cauzalității, poetizarea limbii, privilegierea discursului în detrimentul istoriei fac posibilă reprezentarea traumei. Este cunoscut faptul că aceasta se definește, în primul rând, prin imposibilitatea integrării în ordinea narativă. Așa cum susține Lyn Marven, semnele traumei nu pot fi articulate, astfel că își fac loc în tăcerile textului și sunt decelabile doar la nivelul macrostructurii romanului. Textul abundă în procedee care apropie textul de proza poetică, de monologul interior sau de redarea fluxului conștiinței permițând organizării discursive (récit) să devină element distinctiv în rapoartele autoficțiunii cu alte categorii de texte. Aceste tehnici sunt de cele mai multe ori de ordin sintactic: un anumit tip de frază, în care topica este sistematic destructurată prin elipsă, prin absența sau prin multiplicarea punctuației; diferite figuri de construcție; noi forme de exprimare a raporturilor de coordonare sau de subordonare. Toate figurile enumerate mai sus activează funcția poetică a limbii care, în comunicarea artistică, atât la nivelul expresiei, cât și la nivel semantic, instituie limbajul poetic ca sistem autonom de semne.

Construcția romanului afirmă un specific al scriiturii autoarei: o proză poematică, cu rădăcini suprarealiste, care se realizează la granița dintre proză și poezie, rezultând din operații întreprinse asupra limbii. Poetizarea limbii, fie în sensul funcției poetice a limbajului, instituite de Roman Jakobson, fie în sensul privilegierii inscriptorului, așa cum explică Dominique Maingueneau, rezultă dintr-o serie de metaforizări: „Visul mamei atârnă pe frânghie, e o haină înghețată bocnă și, dacă încerc să aflu mai multe, se rupe foarte ușor, așa cum s-a întâmplat astă-iarnă cu helanca bleu.”[21] Autoarea instituie astfel o relație deosebită cu limba scrisă: ordinea scrisului produce o realitate de gradul al doilea care reorganizează și conferă un sens trecutului, așa cum vorbirea nu ar putea să o facă.

Ordonat pe axa discursivă autoficțională, dar și pe cea psihanalitică, romanul *Fata din casa vagon* se revendică de la o scriitură feminină care afirmă un tipar tematic și stilistic propriu. Discursul autoficțional se pliază pe tiparul stilistic al prozei poematice, concretizându-se într-o scriitură fără înaintare epică, traversată de imagini poetice și simboluri obsesive, iar construcția unei identități de tip Matrioșka și prezența unor voci ventriloce se suprapun pe o unică imagine – a *fetei din casa vagon.*

Bibliografie

Baudrillard, Jean, *Celălalt prin sine însuși*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 1997, p.31

[19] Sandu, Ana Maria, *op. cit*., p. 109.
[20] Sandu, Ana Maria, *op. cit*., p. 108.
[21] Sandu, Ana Maria, *op. cit*., p. 45.

Burța-Cernat, Bianca, „Fantasme, nevroze, «ape adânci»”, în *Observator cultural*, nr.352-353, iunie, 2006, disponibil la http://www.observatorcultural.ro/Fantasme-nevroze-ape-adinci*articleID_16735-articles_details.html , accesat la date de 2.04.2014.

Burța-Cernat, Bianca, „Cum mai stăm cu proza românească? (II), în Observator cultural, nr. 361, martie, 2007, desponibil la http://www.observatorcultural.ro/Cum-mai-stam-cu-proza-romaneasca-%28II%29*articleID_17125-articles_details.html , accesat la data de 12.03.2013.

Burța-Cernat, Bianca, „Legături bolnăvicioase”, în *Observator cultural*, nr.527, iunie, 2010, disponibil la http://www.observatorcultural.ro/Legaturi-bolnavicioase*articleID_23785-articles_details.html , accesat la data de 2.04.2014.

Chivu, Marius, „Copilăria și complexele ei”, în *România literară*, nr.28, 2004, disponibil la http://www.romlit.ro/numarul_28_2004_ro , accesat la data de 12.10.2014.

Dințoiu, Adina, Casa cu femei, în *Observator cultural*, nr.352-353, decembrie, 2006, disponibil la http://www.observatorcultural.ro/Casa-cu-femei*articleID_16738-articles_details.html , accesat la data de 2.04.2014.

Doubrovsky, Serge, «Autobiographie/ vérité/ psychanalyse», în *Autobiographiques, de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, 1988.

Ernaux, Annie, Camille Laurens "Toute écriture de vérité déclenche les passions", interviu cu Annie Ernaux, Camille Laurens, în *Le Monde*, disponibil la http://www.lemonde.fr/livres/article/2011/02/03/camille-laurens-et-annie-ernaux-toute-ecriture-de-verite-declenche-les-passions_1474360_3260.html , accesat la data de 18.06.2014.

Marven, Lyn, *Body and Narrative in Contemporary Literatures in German Herta Müller, Libuse Monıkova, and Kerstin Hensel*, Oxford University Press, 2005.

Mușat, Carmen, „Ficţiune şi autoficţiune în proza românească”, în Bucureştiul Cultural, Anul VIII/nr. 112, martie 2012, http://www.revista22.ro/bucurestiul-cultural-nr-112--fictiune-si-autofictiune-n-proza-romneasca-13820.html, accesat în 14.03.2013.

Sandu, Ana Maria, *Fata din casa vagon*, prefață de Mircea Cărtărescu, Polirom, Iași, 2006