

## SPIRALE DISCURSIVE ȘI FICȚIUNI POSTUMANE

*Turbionul narativ*

Romanul lui Petru Cimpoșu *Christina Domestica și Vânătorii de suflete* (2006) se naște, în chip evident, dintr-un turbion înșelător al întâmplărilor, în care trebuie să optezi mereu între două sau mai multe posibile interpretări ale realității. Căci ea, realitatea, *este întotdeauna* sau poate *să nu fie niciodată* ceea ce pare. Iată o parabolă exemplificatoare din roman: fie învârți o găleată plină atât de repede în jurul apei din ea încât aceasta din urmă rămâne nemișcată și inertă, fie învârți apa din ea atât de repede încât se revarsă, în mijloc rămânând un gol, dar care dă pe dinafară de preaplin. Într-un asemenea paradox se situează romanul însuși al lui Petru Cimpoșu, ca edificiu epic. La baza acestui paradox se află mișcarea anamorfotică, un soi de „lucru mecanic” narativ, urmând, dar și sfidând, în egală măsură, principiile fizice ale termodinamicii. Din jocul combinării elementelor (adică energia investită în acest „lucru mecanic”, entropia rezultată și vectorii pe care se derulează mișcarea), decurge o lume ficțională deopotrivă verosimilă (realist obiectivă) și neverosimilă (onirică sau suprarealistă), plauzibilă și fantastică. În *Povestea Marelui Brigand* (2000/2007), de pildă, identitatea realistă a lumii ficționale este mereu provocată, uneori până la disoluție, de *alteritatea* ei paralogică. Rezultă un sistem de „entități composibile”, în termenii lui Lubomir Doležel (1998, p. 277), adică unități ficționale „care pot coexista într-una și aceeași lume posibilă”, cu toată natura lor contradictorie și exclusivă. În sine, definiția lor amintește de aceea a mite-melor în concepția lui Claude Lévi-Strauss: în romanul *The Number of the Beast*, Robert Anson Heinlein le numește *fictioni*, care sunt unități indivizibile ale imaginației. Mai complicată se dovedește însă funcționarea lor, atunci când devin părți ale unui sistem ce n-ar trebui să le permită coexistența, simultaneitatea.

Descrierea statică a lui R. A. Heinlein cred că ar merita completată printr-o definiție dinamică, în termeni de *funcție*, prin care i s-ar putea atașa *fictionului* conceptul de *holon*, al lui Arthur Koestler (1967). Holonul desemnează „ceva ce este simultan” și *relațional* „un întreg și o parte” (1967, p. 48). Rămâne de analizat, din această perspectivă, identitatea romanului însuși, ca gen și realizare epică.

*Zone și heterotopii*

Structura epică din *Christina Domestica* e destul de riscată. Romanul conține o serie de episoade scurte, care urmează a se coagula pe parcurs în câteva fire narative principale. Este vorba, în esență, despre o sumă de întâmplări spectaculoase, „zvonite”, dar imposibil de demonstrat, care se petrec pe insula Roland, din Pacificul de Sud – dominion românesc, cu o bază militară americană. Pe insulă se efec-

tuează, în mare secret, experimente științifice. Despre natura și legitimitatea acestora rămâne neclar cine se poate pronunța (de la serviciile secrete române și până la cele americane) și cui îi revine responsabilitatea lor. Ceea ce face din Roland un buric al pământului, loc de origine al „Experimentului Armaghedon” și al clonării, care urmează să ducă la o nouă ordine mondială. După o astfel de introducere în temă, romanul urmează destinele mai multor personaje individuale, în existența lor de pe insula care seamănă, din punct de vedere urbanistic, cu un cartier muncitoresc din vremea comunistă.

În *Povestea Marelui Brigand*, orașul-port Abraxa e capitala unei provincii dintr-un neprecizat Imperiu. Aici se desfășoară o investigație criminalistică având ca obiect un cadavru, același, fără identitate civilă, care apare de cinci ori, în cinci locuri diferite, pentru a dispărea miraculos la scurtă vreme după aceea. Judecătorul de instrucție, proaspăt sosit în oraș, comisarul Petrache, grefierul Luca, avocatul Caroteanu, medicul legist Marcu, procurorul alcătuiesc „aparaturii legii” care instrumentează, cu suspectă și exasperantă lentoare, dosarul Cazului. Un dosar care devine, să-i spun, un fel de metanarațiune legitimizează prezentului, după cum Povestea Marelui Brigand reprezintă metanarațiunea legitimizează trecutului, a întemeierii orașului. O poveste pe care n-o mai știe nimeni și este reinventată de fiecare dată când cineva e solicitat s-o rostească. Mitul întemeierii, ca narațiune care se face în prezentul ficțional, ca *work in progress*, induce deja semnele neliniștitoare și destabilizante ale unei breșe în structura logică a lumii. Suprapunerea dintre mit (ca ficțiune a prezentului etern) și istorie (ca ficțiune a morții) tulbură modelul logic al gândirii bazate pe cupluri de concepte antinomice, necesare structurării inteligibile a realului. Finalmente, orașul cade pradă războiului civil dintre trei secte filosofice („realiștii”, „furioșii” și „limonarzii”), așteptându-și inutil salvarea de la etern amânata sosire a trupelor Marelui „U” – probabil trupele imperiale.

Cât de plauzibilă este insula Roland, ale cărei dispozitive de invizibilitate îi asigură convenabila absență de pe hărțile lumii? Sau Abraxa, parte dintr-un imperiu fictiv ce nu-și asumă până la capăt propria geografie politică? Raportul de plauzibilitate al acestor lumi ficționale se calculează exclusiv în relație cu ele înseși și cu propriile lor legi structurale și funcționale. Entitățile narrative care se supun conceptului mai cuprinzător de lumi *posibile* sunt fie *lumi* sau *sublumi*, în viziunea lui Umberto Eco (1991, *passim*), *domenii narrative*, pentru Toma Pavel (1980, p. 105–114; vezi și Pavel 1992), ele bazându-se pe legea terțului exclus, în care o propoziție nu poate fi decât fie adevărată, fie falsă. Pe de altă parte, *heterotopia* lui Michel Foucault (1996, p. 35) sau *heterocosmul* lui Lubomir Doležel (1980, p. 23) desemnează lumile *imposibile*, care încalcă legea terțului exclus și în care o propoziție poate fi concomitent adevărată și falsă. Pentru U. Eco,

„efectul propriu-zis al acestor construcții narrative [...] este tocmai producerea unui sentiment de contrariere logică și de disconfort narativ. Astfel că ele generează un soi de suspiciune în ceea ce privește credințele noastre comune și afectează dispoziția noastră

de a ne baza pe cele mai demne de încredere legi ale lumii enciclopediei noastre” (Eco 1979, p. 234).

L. Doležel (1980) le numește „lumi semiotice suspendate între existență și nonexistență”. Brian McHale (2009, p. 63–65), la rândul său, optează pentru termenul de „zonă” (*ibidem*, p. 79) sau „zonă heterotopică”, în care spațiul este „deconstruit prin text sau mai degrabă construit și deconstruit în același timp” (*ibidem*, p. 80). Insula Roland și Abraxa lui P. Cimpoeșu sunt asemenea „zone”.

Efectul heterotopic, pentru a se constitui ca atare, provine, printre altele, din arsenalul fantasticului. De remarcat ar fi aici că romanele lui P. Cimpoeșu se situează la intersecția dintre teoriile clasice și cele care definesc fantasticul în postmodernitate, fiecare dintre acestea asumându-și propriul grad de exclusivitate. Explicațiile criminalistice (mai mult sau mai puțin aproximative) referitoare la apariția și dispariția cadavrului din *Povestea Marelui Brigand* intră în corelație narativă cu modelul mitologizant al descrierilor aceluiași personaj-cadavru, venite dinspre gândirea vrăjită, alchimică, a unui imaginar preraționalist. Sau proiecțiile tehnologice futurologice, determinând „concret” izolarea insulei Roland, intră în paradoxală relație de complementaritate cu mitologiile privitoare la suprarealitatea „energetică” a lumii, ducând la ritualuri colective efectuate în scopul schimbării polilor magnetici ai Pământului. Aceasta înseamnă că „incertitudinea” epistemologică (Todorov 1973, p. 33) a *personajelor*, cum o numește Tzvetan Todorov, se intersectează cu incertitudinea epistemologică a *cititorului* (McHale 2009, p. 124), în cazul fantasticului postmodern. Cel din urmă presupune absența vreunei uimiri a eroilor narativi în fața supranaturalului (*ibidem*, p. 126). Romanele lui Petru Cimpoeșu se mișcă liber și degajat pe acest al treilea teritoriu, de graniță. Un teritoriu, poate, al *fantasticului de interpretare*, dacă e să preluăm conceptul lui Matei Călinescu (2001). Oricum, e vorba despre o formulă care iese întrucâtva în afara ipotezelor postmoderne ale genului.

„Realitatea e un efect condiționat”, se afirmă de mai multe ori în *Christina Domestica*. De asemenea, naratorul mărturisește la un moment dat, spre sfârșit, senzația că „eram înconjurat din toate părțile de *irealitate*”. Sigur, toate acestea însumate ar duce către stabilirea unui gen proxim al imaginarului din roman. Acela ar fi, poate, blecherienele *Întâmplări din irealitatea imediată*, combinate (actualizate) cu schemele narativ-politologice ale teoriilor conspirației, precum și cu ingredientele comerciale ale noilor „povești de mistere”, de tipul *Dosarelor X*. Sau o tipologie mai apropiată ar fi expresionismul central-european al lui Bruno Schulz, cu reflexul lui în creația autohtonă a unui H. Bonciu (*Bagaj. Strania dublă existență a unui om în patru labe și Pensiunea doamnei Pipersberg*). Cred, totuși, că „holometria”, invocată explicit în textul lui P. Cimpoeșu, uneori chiar prin formule de tipul „lumea ca hologramă”, acunde o teorie mai complicată a romanului. Nu doar forma ectoplasmatică, „hologramatică” a lumii o definește pe aceasta ca „incertă” și imposibil de prins în tipare fixe. Mai mult decât forma, chiar *esența* lumii din aceste romane este fluctuantă, sâmburele ei de sens schimbându-și mereu polaritatea, ca și când ar

exista de fapt mai multe miezuri ale mai multor lumi, concrescute unele din altele. „[...] Totul este doar holon / Lumi turtite-ntreșesură / Ca să facă lumi balon” scria, la un moment dat, Mircea Cărtărescu în *Levantul*. Nu „holometrică”, ci „holonometrică” par mai degrabă a fi *Christina Domestica* și *Povestea Marelui Brigand*, în care P. Cimpoeșu ia drept firesc un atare model și îl pune în joc, cu dexteritate și complexitate narativă.

Intenția lui Petru Cimpoeșu de a construi o proză dinamică de mari dimensiuni este limpede și, de altfel, legitimă. Miza episoadelor scurte este atomizarea de tip fractalic. Organizate după o formulă cinematografică a tăieturilor de montaj, „cartușele” narative rămân, uneori, independente de întregul narațiunii. Un exemplu poate fi, în *Christina Domestica*, seria fragmentelor din jurnalul ficțional al lui Nicolae Ceaușescu, elaborat de un pacient al unei clinici psihiatrice (Pablo). Paginilor nu le lipsește umorul intrinsec, prin reluarea multor clișee de vorbire (și de gândire) ale personajului istoric Ceaușescu, precum și a multor clișee din discursul oficial al epocii. Episoadele constituie, la prima vedere, un artificiu narativ, o mostră de măiestrie epică indubitabilă, dar cu valoare de anexă în raport cu întregul romanului<sup>1</sup>. Statutul de parodie realistă ar fi putut fi, în acest caz, eticheta cea mai potrivită pentru roman.

Se mai pot invoca și alte exemple (ocasionale panseuri filosofico-morale ale Christinei, mai puțin plauzibile pentru statutul de mediocră „housewife” al eroinei, ori discursuri speculativ filosofice și științifice fabulatorii ale unor personaje precum madam Soprosina, domnul Șarl sau agentul Xava din *Povestea Marelui Brigand*; Dr. Thomas, Nut și tovarășul său din *Christina Domestica*). Astfel de bucle în țesătura narativă, statice și manieriste, generează lungimi ce pot părea, la o primă vedere, mai puțin utile în funcționarea mașinii narative. Ele nu oferă date în plus despre lumea descrisă, nu modifică natura sau caracterul unor personaje, nu schimbă sensul unor evenimente. Explicația lor, funcția lor operativă stă în altă parte. E vorba despre inserții fie de tip filosofico-moral, fie de tipul teoriilor futurologice, prin care structura romanului se „despletește” discursiv. Forma ficțională urmează și servește așadar structura ficțiunii. În paranteză fie spus, aceste coincidențe dintre substanța ficțională și reprezentările ei formale sunt, îndeobște, condiția optimă pentru nașterea „capodoperei”, în termenii epistemologiei estetice moderniste. Oricum, ele constituie probe pentru ceea ce s-ar putea numi *alteritatea* narativă/narativ-discursivă a romanului lui Petru Cimpoeșu. Adică locurile în care el, romanul, nu se regăsește ca întreg coerent, în sens teleologic. Chestiunea are implicații asupra speciei literare. Căci astfel de inserții nu mai funcționează ca *părți* ale unui *roman*, ci mai degrabă ca *noduri în țesătura de relații ficționale*, ca ficțiuni ai unei meta-lumi a ideilor, ca holoni ai spiralei discursive ce vertebreează (fie și fractalic) corpusul textual.

<sup>1</sup> Convenția este, la rândul ei, supralicitată, discursul dictatorului părănd „emanația” unor consilieri ai lui de specialitate, contaminați voit sau involuntar de cunoscuta retorică de gen.

*Epicul melodramatic între viziune apocaliptică și narațiune parabolică*

O sumă de fire narative complicate se țes, la P. Cimpoeșu, prin redarea tuturor convențiilor, uneori ridicole, cărora lumea descrisă în roman li se supune. Situațiile se derulează amețitor, cu legături multiple și stranii între personaje, legături de o natură forțat coincidentală. Există un singur lucru previzibil în aceste romane multifacetate, și anume faptul, destul de evident deja după lectura primului capitol, că oricât de contradictorii sunt datele persoanelor care populează lumea lui Petru Cimpoeșu și oricât de îndepărtate sunt unele de altele ca loc, timp, acțiune și caracter, ele vor ajunge, mai devreme sau mai târziu, într-o *relație de dependență* unele față de celelalte. Deducem de aici, în legătură cu mișcarea anamorfotică invocată mai devreme, că, de fapt, *întâmplările* sunt principalele personaje ale cărții, pilonii fundamentali pe care se sprijină edificiul narativ. Putem înțelege atunci de ce multe fapte din roman sunt fie neverosimile, fie „neterminate” ca destin epic. În schimb „întâmplările”, deși halucinante și enorm dilatate ca număr, rămân impregnate în memorie, chiar cu detalii. La P. Cimpoeșu, *întâmplările* sunt o formă puternică de expresie narativă, de reprezentare a *relațiilor*.

Pentru teoreticianul Robert Heilman (1968, p. 79), ceea ce deosebește tragicul de melodramatic este faptul că „în structura melodramei, omul este esențialmente «întreg»”, ceea ce înseamnă „absența unui conflict interior fundamental, care, dacă ar fi prezent, ne-ar solicita în chip primordial atenția”. Așadar, spre deosebire de personajul tragic, personajul melodramatic este nedivizat. „În tragedie, conflictul este în interiorul omului; în melodramă, el este între oameni, ori între oameni și lucruri”, „fenomene”, „forțe” sau „elemente” (*ibidem*, p. 79–82) din afară. Deducem din tezele lui R. Heilman, în sensul unei convenții a formei, că nu e vorba de integralitatea personajului ca destin epic sau chiar ca o construcție narativă, ci de integralitatea lui ca *natură*. Astfel încât, fără a fi un *tip*, realist monocord, personajul melodramei este *consecvent* cu sine și cu propria umanitate.

Pe de altă parte, pentru Peter Brooks, cel din *The Melodramatic Imagination* (1976, p. IX–XI), caracterul excesiv și teatral al melodramei devine un „mod al viziunii ficționale”, „descoperind, demonstrând și făcând operativ universul moral esențial al unei ere post-sacre” (*ibidem*, p. 11–15). De notat faptul că, din această perspectivă, precum și din cea a evaluărilor istorice ale funcției sale imaginative, melodrama accede, conform autorului, la statutul (sau la „starea” teoretică, dacă putem s-o numim așa) de „constantă a literaturii imaginative” (*ibidem*, p. XI). I-aș zice eu, de „bazin semantic”, așa cum argumenta cândva G. Durand asupra barocului.

Revenind, dacă *întâmplările* sunt personaje, integralitatea lor consecventă prilejuește, cel puțin la fel de mult ca în cazul personajelor cu identitate civilă, o problematizare a universului moral al lumilor ficționale, din chiar interiorul acestora. Căci o alta dintre legile ce compun profilul melodramaticului este imperativul *rostitirii* „judecăților morale despre lume” (*ibidem*, p. 35). La Petru Cimpoeșu, specificul vine din faptul că mai multe asemenea povești rostite, fie individuale, fie colec-

tive, intră în coliziune, constituind tablouri etice asemănătoare unor clișee fotografice suprapuse. Povestea Marelui Brigand, cea uitată și spusă de fiecare dată altfel, *relativizează* – mai mult decât consfințește – întemeierea mitică a Abraxei. Rezultă o difuză criză de legitimitate, transferată asupra realului, care duce la subțierea granițelor logicii și ale cauzalității, făcând plauzibile (desigur, într-o ordine stranie) aparițiile și disparițiile celebrului cadavru. Heterotopia discursivă, aliată cu manieismul etic la care melodrama obligă, oferă deodată semnul sub care trebuie citită „zona” Abraxei – un semn negativ. Lectura retrospectivă a romanului va *recunoaște* apoi semnele „răului” lumii, presărate la tot pasul în text, dar care au nevoie de această cheie pentru a fi citite corect. Sau, în *Christina Domestica*, presupusa invazie a extraterestrilor pe insula Roland, situație venită din afară și percepută ca „rea”, ori știrea despre schimbarea catastrofală a polilor Pământului, ce determină mai mult de o sută de persoane să efectueze în van ritualul Marii Spirale Cosmice, e o „drama of disaster” (Heilman 1968, p. 32–74), în care, cu lipsa de uimire pe care o pomeneam în altă parte, se scufundă multe victime. Se mai poate invoca, de dragul demonstrației monografice, și un alt roman al scriitorului, nu mai puțin celebru – *Simion liftnicul* (2001/2011). Secvența finală prezintă testamentul ficțional lăsat de către straniul personaj Simion, ca moștenire, locatarilor blocului. Eroul dispăre aproape la fel de miraculos precum cadavrul din Abraxa, iar povestea lăsată în urmă imaginează ipotetica prăbușire (morală!, abia apoi fizică) a blocului – o altă dramă a dezastrului proiectată în scopuri morale.

Toate aceste zone heterotopice ale lui P. Cimpoeșu se dovedesc a fi *rele*, toate aceste povești care le vertebreează sunt parabole ale căderii, toate aceste lumi se prăbușesc în apocalipsă. Și totuși, *starea de lectură* în raport cu ficțiunile autorului e cumva, paradoxal, izbăvită de „catastrofism”. Ce salvează oare parabolele lui apocaliptice de la sentimentul de straniețe insuportabilă ontologic? Răspunsul se află, cred, tocmai în retorica melodramatică, aliată cu funcțiunea heterotopică a acestor lumi. Imagini dincolo de imagini, „organe” ficționale dincolo de „organe” ficționale, stabilitatea unui sistem fractalic e dată tocmai de implacabila sa multiplicitate. Sistemul își e sieși singura transcendență. Iată o posibilă identitate comună a multiplexelor alterități ce constituie epica lui Petru Cimpoeșu. Iar o alta poate fi explicată prin apartenența acestei epici la o poetică a postumanului. Dacă poeziei moderniste îi era specifică „dominanta epistemologică”, iar poeziei postmoderne „dominanta ontologică” (McHale 2009, p. 29, 31–32), ei bine, poezia lui P. Cimpoeșu are o dominantă *postumană*. Dar în zonele lui ficționale au loc negocieri imaginare compensatoare<sup>2</sup> pentru pierderea centralității speciei.

<sup>2</sup> Deși nu este într-un totu sinonim cu postumanismul (analizat, acesta, de teoreticieni ca Robert Pepperell (2003), Katherine N. Hales, Donna Haraway), transhumanismul – ca o ideologie a universului tehnologizat – depășește prin sursele și atributele sale formula gândirii occidentale tradiționale, bazate pe concepte binare opozitive. În romanele lui Petru Cimpoeșu, se poate vorbi despre recursul (paradoxal!) la *transumanism*, o categorie destabilizatoare, nici modernistă, nici postmodernă, o variabilă incontrolabilă „politic” și aproape incalificabilă. Ficțiunile lui Petru Cimpoeșu sunt și rămân însă controlabile *estetic*.

## ABREVIERI BIBLIOGRAFICE

## A. Texte literare

- Cimpoeșu 2000 = Petru Cimpoeșu, *Povestea Marelui Brigand*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2000 (ediția a doua, Iași, Editura Polirom, 2007).
- Cimpoeșu 2006 = Petru Cimpoeșu, *Christina Domestica și Vânătorii de suflete*, București, Editura Humanitas, 2006.
- Cimpoeșu 2001 = Petru Cimpoeșu, *Simion liftnicul. Roman cu îngeri și moldoveni*, București, Editura Compania, 2001 (ediția a doua revăzută, Iași, Editura Polirom, 2007; ediția a treia, 2011).

## B. Referințe critice

- Brooks 1976 = Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven–London, Yale University Press, 1976.
- Călinescu 2001 = Matei Călinescu, *Despre Ioan P. Culianu și Mircea Eliade. Amintiri, lecturi, reflecții*, Iași, Editura Polirom, 2001.
- Doležel 1998 = Lubomir Doležel, *Truth and authenticity in narrative*, în „Poetics Today”, 1, 1980, nr. 3, p. 7–25.
- Doležel 1998 = Lubomir Doležel, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, Baltimore–London, The John Hopkins University Press, 1998.
- Eco 1979 = Umberto Eco, *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington–London, Indiana University Press, 1979.
- Eco 1991 = Umberto Eco, *Lector in fabula. Cooperarea interpretativă în textele narative*. Traducere de Marina Spalas. Prefață de Cornel Mihai Ionescu, București, Editura Univers, 1991; cf. *Lector in Fabula. Pragmatic strategy in a metanarrative text*, în idem, *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington–London, Indiana University Press, 1979.
- Foucault 1996 = Michel Foucault, *Cuvintele și lucrurile. O arheologie a științelor umane*. Traducere de Bogdan Ghiu și Mircea Vasilescu. Studiu introductiv de Mircea Martin. Dosar de Bogdan Ghiu, București, Editura Univers, 1996.
- Heilman 1968 = Robert Heilman, *Tragedy and Melodrama. Versions of Experience*, Seattle–London, University of Washington Press, 1968.
- Koestler 1967 = Arthur Koestler, *The Ghost in the Machine*, London, Hutchinson & Co., 1967.
- McHale 2009 = Brian McHale, *Ficțiunea postmodernistă*. Traducere de Dan H. Popescu, Iași, Editura Polirom, 2009.
- Pavel 1980 = Thomas G. Pavel, *Narrative Domains*, în „Poetics Today”, 1, 1980, nr. 4, p. 105–114.
- Pavel 1992 = Toma Pavel, *Lumi ficționale*. Traducere de Maria Mociorniță. Prefață de Paul Cornea, București, Editura Minerva, 1992.
- Pepperell 2003 = Robert Pepperell, *The Posthuman Condition. Consciousness beyond the Brain*, Bristol, UK–Portland, Oregon, USA, Intellect Books, 2003.
- Todorov 1973 = Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*. Traducere de Virgil Tănase. Prefață de Alexandru Sincu, București, Editura Univers, 1973.

## SPIRALS OF DISCOURSE AND POSTHUMAN FICTIONS

## (Abstract)

The narrative entities that inhabit Petru Cimpoeșu’s novels can be interpreted through the lens of the comprehensive concepts of *possible worlds*, of *narrative domains* (Toma Pavel), or “heterotopian” zones (Brian McHale). Cimpoeșu’s Roland Island and Abraxa are such “zones” in which the text simultaneously constructs and deconstructs a space of ontological strangeness. The apocalyptic parables in Cimpoeșu’s prose are populated by characters who apparently guide themselves by Manichaean ethical tenets, of the melodramatic type. The strangeness of the characters and the

imaginary zones they inhabit also makes it apparent that these narratives pertain to a poetics of the posthuman.

**Cuvinte-cheie:** *turbion narativ, lumi ficționale, heterotopii, postuman, Petru Cimpoeșu.*

**Keywords:** *narrative vortex, fictional worlds, heterotopias, posthuman, Petru Cimpoeșu.*

*Institutul de Lingvistică și Istorie Literară  
„Sextil Pușcariu”  
Cluj-Napoca, str. E. Racoviță, 21  
cteutisan@yahoo.com*