Forme contemporane ale sacralităţii în literatură

Călin BÎRLEANU

The three parts of the novel Orbitor *cannot be analized as a whole in the absence of some elements related to psychic or spirituality. The psychological or theological influences, to name only two of them, are combining in the trilogy in order to form a literary corpus, both dense and fertile, where androgyns and angels, saints and deamons, earth and sky, complete each other, sometimes even to the limit of confusion.*

Reamintirea prozei cărtăresciene trece de barierele evenimenţiale ale realităţii trăite sau chiar imaginate, accesînd un fond mitic de informaţii, cu surse antropologice şi arhetipale. Viziunea textului cuprinde *totul*: „... căci limbajul n-a apărut decît ca sublimarea emoţiilor, pe pămîntul fosilizat al fricii, dragostei şi urii *adevărate*, faţă de care ce numim noi astăzi aşa nu sînt doar umbre ale umbrelor, ci mult mai rău: trădări, strîmbări, etimologii siluite. Căci nu vom mai orăcăi niciodată din răsputeri, nici în torturi, nici în disperarea lui Iov, cum am făcut-o-n pruncie, şi nu vom reuşi, nu ni se va da, orice-am face, harul de a-l iubi pe Dumnezeu cu pasiunea rătăcită, pustiitoare, cu care ne-am iubit o dată mama, cînd dragostea nu era numai dragoste şi noi nu eram numai noi, şi mama nu era numai mama. Esenţa esenţei sacrului: reamintirea. Memoria care precede memoria." (Cărtărescu, 2002: 326)

Unul dintre cele mai captivante fragmente regăsite în *Aripa stîngă*, reluat şi dezvoltat în celelalte volume, este o adevărată „coborîre în timp" (Ştefănescu 2005: 915). Acest proces iniţiatic cu trăsături mitice reconstruieşte fidel dictonul cărtărescian, „orice descoperire e o rememorare" (Cărtărescu, 2002: 73), istoria strămoşilor din partea mamei şi a lui Vasili. Macul este motivul declanşator al întregului fragment. *Amintindu-şi* acel an, distinct („Îmi amintesc, adică inventez", Cărtărescu, 2002: 67) scriitorul evocă prezenţa macului în satul strămoşilor mamei, adus de o şatră care străbătea Balcanii: „Acel an a fost însă anul macului. Încă din iarnă Badislavii priviseră, în palmele pline de bătături, seminţele mărunte şi cenuşii de mac, necunoscute de ei pe atunci, aduse de o şatră" (Cărtărescu, 2002: 39). În ciuda precizărilor pe care cei din şatră le fac în legătură cu efectele macului (adoarme copiii şi măreşte pupilele femeilor stimulîndu-le) Badislavii cultivă seminţele: „Cînd petalele s-au scuturat şi s-au făcut curînd una cu ţărîna, au rămas măciuliile mustoase de lapte, emanînd o duhoare atît de dulce, că păsările nu treceau peste ogorul otrăvit, nici gîndacii şi lăcustele nu se-ncumetau printre

BDD-A81 © 2010 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:14 UTC)

tulpinele pale" (Cărtărescu, 2002: 40). Culegînd rodul rezultat şi amestecîndu-l în toate mîncărurile, de la colaci la vin, tot satul s-a „adunat [...] la o clacă de pomină" care a rezultat într-un consum comun general al macului sub diferite forme: „...aburii macului li s-au suit la cap şi toţi grămadă, de la flăcăi la moşnegi, au căzut într-o *nălucire ciudată*. Căci li s-a arătat un *înger gol* de lumină, *cu ţîţe de muiere*, dar *cu ruşine de bărbat*, cu *păr de aur împletit* în mii de cosiţe. Şi îngerul le-a spus: «Sînteţi fără păcat. Fiţi ca moşul vostru Adam şi moaşa voastră Eva, căci aţi fost iertaţi de păcate.» Şi toţi, flăcăi şi fete, gospodari şi neveste, şi-au scos bundele şi cămeşile şi s-au împreunat de-a valma, printre cîini şi copii, mamă cu fiu, tată cu fiică, frate cu soră, şi-aşa au ţinut-o, cu *pupilele largi cît irişii ochilor*, cu o sudoare limpede şi-nghеţată picurîndu-le de pe obraji, pînă cînd toamna s-a arătat, întîi blîndă ca sucul de struguri, apoi aspră ca vinul negru" (Cărtărescu, 2002: 40) (s.n.). Echivalenţa îngerului cu androginia nu apare numai aici, nefiind surprinzător faptul că îngerul are atît sîni cît şi organe genitale masculine, la polul opus concepţiei tradiţionale conform căreia duhurile nu pot fi catalogate în funcţie de sex sau gen. Părul de aur, însă, trezeşte asocieri facile cu „codiţele de aur" conturate atît de des în roman: „cît de curat eram şi cum îmi sticleau codiţele aurii..." (Cărtărescu, 2002: 244). Comparaţia cu imaginea lui Hristos devine mai clară pe parcusul ultimelor două volume ale trilogiei. Mărirea pupilei ochiului este, în adevăr, un efect al drogului halucinogen, dar faptul că acest motiv apare în mai multe rînduri, mai ales, în absenţa unui stimul efectiv, halucinant, ne îndeamnă să vedem, din nou, ochiul dilatat, ca o formă acută de conştiinţă, dincolo de înţelegerea cognitiv-senzorială medie, umană. Regresia umană, sugerată în primele proze prin transformarea globului ocular şi apoi a corpului, pare să fie aici limitată la nivelul ochilor, de unde şi imposibilitatea sau indiferenţa oamenilor în legătură cu identitatea partenerului. Dilatarea ochiului, în sensul cărtărescian, permite accesul spre o cu totul alt tip de informaţie, diferită esenţial de cea perceptibilă în starea de veghe, naturală, a individului.

Efectul macului pare să fie şi unul compensator, înlăturînd, în mod evident, inhibiţiile consumatorilor, mai cu seamă în rîndul femeilor, care „se măritaseră fete mari şi nu-ndrăzneau să ridice ochii din pămînt în faţa omului lor" (Cărtărescu, 2002: 41). Această anulare a barierelor morale transformă radical comportamentul femeilor, acestea „îşi suflecau acum fustele-n faţă, arătîndu-şi pulpele groase şi dîmbul păros dintre ele, şi se lăsau călărite acolo, pe sacii de grîu, în mirosul de hamuri date cu dohot" (Cărtărescu, 2002: 41). *Practicile orgiastice* sînt strîns legate de cele ale iniţierii şi jertfei constituind „o comemorare rituală a potopului, a întoarcerii la haosul din care fiinţa trebuie să iasă regenerată [...] în orgie are loc o pierdere a formelor: norme sociale, personalităţi şi personaje..." (Durand, 1977: 387). Este, în fapt, reîntoarcerea la starea primordială, haotică, care reprezintă în opinia lui Eliade „dobîndirea condiţiei seminţelor care se descompun în pămînt, părăsindu-şi forma pentru a da naştere unei plante noi" (Cărtărescu, 2002: 41).

Respectînd teoria haosului, dar încercînd exemplificarea acesteia în alt registru, opus umanului, scriitorul oferă proporţii temporale uriaşe orgiei, prelungind-o pe

BDD-A81 © 2010 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:14 UTC)

parcursul a patruzeci de zile, timp în care, paralel vieţii satului, începe să se manifeste viaţa satului de dedesubt, a morţilor îngropaţi şi uitaţi de cei vii: „Sub ţărînă, în căsuţele lor strîmte de brad, morţii flămînziseră. De patruzeci de zile nu mai fuseseră pomeniţi în biserică [...] înspăimîntaţi că vor muri a doua oară de foame şi uitare” (Cărtărescu, 2002: 41), morţii sapă tuneluri unul spre celălalt, adevărate labirinte în textul cărtărescian, pentru a se sfătui. „Trei sute de morţi [...] la-nceputul iernii [...] o oaste putredă, pleşuvă şi rînjită şi-a croit drum către lumea albă. [...] Strigoii năvăleau în tinde, apoi în odăi, unde, sub ochii femeilor ce credeau că visează, smulgeau pruncii-nfăşaţi din leagăne şi rupeau cu poftă din carnea lor fragedă [...] se dădeau la muieri, le-ncălecau pe laviţe şi le pătrundeau cu viermele negru ihtifalic...” (Cărtărescu, 2002: 41-42).

Unicul loc intact din sat rămîne biserica, unde cîţiva dintre Badislavi se refugiază, treziţi din halucinaţia macului, pentru a căuta ajutorul preotului, „singurul din sat care nu curvise cu puterile florii-ntunecate” (Cărtărescu, 2002: 43). Aflaţi sub un adevărat asediu din partea demonilor, care par să arunce adevărate molime biblice asupra bisericii vechi, Badislavii se apără cu ajutorul icoanelor, a crucilor şi a unui dinte aparţinînd unui martir, cu puteri divine: „... lăcriţa de sticlă cu dintele unuia dintre cei două sute de învăţăcei ai sfîntului mucenic Nicon, comoară fără preţ a bisericii” (Cărtărescu, 2002: 43). Dintele, ca simbol totemic, este puternic încărcat de înţelesuri, Evseev asociindu-i activităţi ca „masticaţia, sfîşierea, dorinţa de dominare”: „În culturile arhaice, dinţii oamenilor şi ai animalelor au o mare importanţă în actele de magie simpatetică, deoarece dintele e o adevărată sinecdocă a omului, reflectată şi în dictonul biblic «dinte pentru dinte»” (Evseev, 2007: 172-173). Dinţii reprezintă în multe culturi vitalitatea, fără a fi explicată legătura, probabil antropologică, a simbolului cu sensul purtat, ei reprezentînd mijlocul esenţial al supravieţuirii speciei, atît umane, cît şi animale. Tăria dinţilor, astăzi sau acum cîteva milioane de ani, a condiţionat felul şi calitatea alimentelor consumate. Ca urmare, Hans Biedermann, în dicţionarul său, identifică prin simbolul dintelui atît metafore ale sexualităţii, cît şi ale spiritului războinic sau ale spiritului martirilor: „Creştinii din nordul Africii iau în derîdere chipurile cioplite (idolii) sau se luptă cu ele, arătîndu-şi dinţii, [...] dinţii puternici care apucă hrana şi o sfărîmă simbolizează vitalitatea [...]. În iconografia creştină Sf. Apollonia este înfăţişată ţinînd un dinte într-o pereche de cleşti, întrucît în timpul martiriului său i-au fost scoşi dinţii cu cleştele” (Biedermann, 2002: I/132).

Episodul asediului asupra bisericii se încheie cu lupta dintre puterile cerului, prin îngeri veniţi pe pămînt, cu demonii subpămînteni. Finalul acestui apocalips limitat la graniţele unui sat surprinde nu doar victoria forţelor cereşti, ci şi un înger care îmbrăţişează „o enoriaşă cu ţîţe obraznice”. Rezultatul duce la căderea îngerului: „... îşi văzu poala veşmîntului îmbăţoşată, ridicîndu-se-ncet, nespus de dureros şi de dulce, pînă se-nţepeni drept în sus, pe cînd cămeşa de lumină, proptită parcă-ntr-un par nevăzut, se sumeţea cutată [...] Cîntarea de slavă îi rămase în gît, şi în locul ei un urlet gutural, ca de lup tînăr, i se tîrî afară din gură. Ochii [...] se

BDD-A81 © 2010 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:14 UTC)

tulburară de lacrimi, şi îngerul turbat se azvîrli deodată, schimonosindu-şi chipul dumnezeiesc, în fîntîna de foc, pe urmele ultimului diavol...” (Cărtărescu, 2002: 47). Realizînd o utilă şi pertinentă clasificare a simbolurilor (Durand, 1977: 137) găseşte două mari direcţii ale acestora: *simbolurile catamorfe* şi cele *ascensionale*. Simbolurile catamorfe sînt reprezentate de „imaginile dinamice ale căderii.” Căderea îngerului este, în fapt, aruncare conştientă, cădere dorită, cu funcţie de canon aplicat sinelui pentru revelarea slăbiciunii specifice umanului. Nu folosim întîmplător acest termen de *slăbiciune*, continuarea romanului cu celelalte volume prezentînd cîteva exemple potrivite pentru acest caz. Sexualitatea, atît de prezentă, de la demitizarea copilăriei, ajunge, aici, în contextul divin. Imperiul erosului pare să domnească, astfel, peste toate lumile textului cărtărescian.

Durand alătură căderii „prima experienţă a fricii”, opusă total aspiraţiilor şi elanurilor spre înălţimi. „Această temă a căderii apare ca un semn al pedepsei şi se vede multiplicată într-una şi aceeaşi cultură [...] aşa cum putem de asemenea arăta că stau lucrurile în tradiţia iudaică: căderea lui Adam se repetă prin căderea îngerilor răi.” (Durand, 1977: 139).

Povestea Badislavilor este departe de încheiere, preotul luînd rolul unui Moise modern, care îşi conduce sătenii peste Dunăre spre locuri mai bune, în căutarea unui nou început, a unui loc sacru pentru a pune temeliile noului sat.

Cărtărescu mărturiseşte în *Jurnal* că lecturile din *Biblie* reprezintă o sursă de inspiraţie în timpul elaborării unui text, lucrul fiind evident peste tot în opera sa. Exceptînd aluziile hristice care satisfac în mare măsură complexul eroului, Maria Magdalena şi Fecioara Maria se ascund în spatele personajelor scriitorului sau reprezintă direct anumite trăsături pe care acesta le induce mamei, spre exemplu.

Astfel, discutînd aspectul divinităţii în Vechiul Testament, scriitorul descrie obiceiurile stricte ale slujirii Domnului sau ale vestimentaţiei preoţilor: „Aveau haine pe care le-mbrăcau numai la intrarea în cort, şi le scoteau la ieşire. Marele preot purta efodul ce avea pe piept un alt artefact cu totul misterios, numit Urim şi Tummim, prin care se puneau întrebări Domnului […] *Ce* erau Urim şi Tummin…?” (Cărtărescu, 2007: 377). Vechiul Testament prezintă cele două elemente, care sînt cuvintele ebraice pentru *strălucire* şi *înţelepciune* şi care capătă în lumina traducerii sensuri clare: „Şi va purta Aaron, cînd va intra în cortul adunării, numele fiilor lui Israel pe hoşenul judecăţii, la inima sa, spre veşnică pomenire înaintea Domnului. În hoşenul judecăţii să pui Urim şi Tumim, şi vor fi acestea la inima lui Aaron, cînd va intra el în cortul adunării…”[1].

Pornind de la extrase biblice, Cărtărescu scrie pagini de literatură introspectivă, raportîndu-se, spre exemplu, la harul divin, cu trimiteri evidente spre existenţa eroului: „«Harul Meu îţi este de ajuns; căci puterea Mea în slăbiciune se desăvîrşeşte»[2]. Cred că şi alţii, mult mai tîrziu, au avut parte de influenţa Duhului. Ce stranie prima amintire a lui Da Vinci: la vîrsta de doi ani, în coşuleţul său lăsat

[1] *Biblia* sau *Sfînta Scriptură*, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, (*Exodul*, 28, 29-30), 1968, p. 99.

[2] *Ibidem*, p. 1303 (12, 9).

BDD-A81 © 2010 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:14 UTC)

de Caterina pe pajişte, copilul a fost umbrit de o mare pasăre. Aceasta i-a deschis gura cu coada." (Cărtărescu, 2007: 385). Celebra amintire a lui Leonardo Da Vinci nu a fost străină de aplicaţiile psihanalizei, Sigmund Freud preluînd-o şi analizînd-o în raport cu viaţa şi opera artistului şi omului de ştiinţă. În eseul *O amintire din copilărie a lui Leonardo da Vinci*[3] savantul vienez analizează amintirea prin prisma celebrei picturi *Sfînta Ana, fecioara şi pruncul* şi a incursiunilor în istoria simbolurilor, obţinînd adevărate revelaţii care au asigurat pînă astăzi strălucirea capacităţii analitice a psihanalistului. Da Vinci (apud Freud, 1999: I/117) întrerupe brusc un pasaj explicativ cu referire la zborul vulturului: „«Se pare că mi-a fost sortit să mă ocup atît de temeinic de vulture pentru că îmi apare ca o amintire foarte timpurie; cînd eram încă în leagăn, un vulture a venit la mine, mi-a deschis buzele cu coada şi m-a izbit de multe ori cu ea peste buze»". Fără să ne cramponăm de acest amănunt al prozei cărtăresciene, amintim concluziile freudiene, care găsesc în vultur imaginea zeiţei egiptene Mut. Savantul diferenţiază între amintire şi fantasmă: „Cînd descompunem o amintire din copilărie, tindem să separăm conţinutul real al amintirii de motivele ulterioare care îl modifică şi îl denaturează. În cazul lui Leonardo, credem că ştim acum conţinutul real al fantasmei; înlocuirea mamei cu vulturul ne arată că acel copil simţea lipsa tatălui..." (Freud, 1999: I/124). Modificarea procesului amintirii la Cărtărescu încalcă în mod voit tocmai precauţiile pe care Freud le stabileşte. Mai mult, psihanalistul vede în spatele fantasmei motive care se aplică în mod direct la textul cărtărescian: „... zeiţa Mut întruneşte aceleaşi caracteristici materne şi masculine ca şi în fantasma cu vulturul […]. Să se explice oare acest lucru prin aceea că, din lecturile sale, Leonardo ar fi putut afla despre caracterul androgin al vulturului matern?" (Freud, 1999: I/126). Scriitorul preia, în concluzie, un fragment din viaţa lui Da Vinci pentru a-l folosi în sensul literar al inspiraţiei de ordin divin.

Atribuierea unei afecţiuni cu reminiscenţe culturale aupra copilului Mircea este evidentă într-un fragment din al treilea volum, în care tratamentul şi modalitatea de aplicare par să fi rămas adînc întipărite în memorie: „Cu acest Graal înfăşurat în curcubeu între degete, mama se-apropia de patul în care dormeam […], apoi îmi desfăcea delicat buzele şi-mi turna printre ele lichidul […] ca un şir de briliante moi […]. Am găsit fiola de Quilibrex…" (Cărtărescu, 2007: 448).

Problematizarea esenţei creştine nu este străină de romanul cărtărescian, raiul, existenţa ca trup sau amintirile celui înviat întru Hristos fiind abordate într-un spirit interogativ, din care angoasa necunoscutului respiră prin text: „oare mîntuirea va salva memoria, gîndurile şi fiinţa noastră? Vom fi tot noi cei reînviaţi, dacă va fi o-nviere? La ce mi-ar folosi viaţa eternă dacă mi-aş pierde amintirile? […] Vom mai fi, deci, noi înşine, cei reînviaţi, ne vom mai aduce aminte de cei pe care i-am iubit?" (Cărtărescu, 2007: 448-449). Memoria care integrează şi cuprinde *totul* este într-un raport magnetic opus cu moartea, fie ea şi reînviere într-un spirit superior, independent de lumea fizică, a amintirilor şi iubirilor care au constituit chintesenţa

[3] Sigmund Freud, *Eseuri de psihanaliză aplicată*, vol. 1, Bucureşti, Editura Trei, 1999.

BDD-A81 © 2010 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:14 UTC)

vieţii pământeşti. Orice metamorfoză a trupului sau a spiritului care nu include principalul proces al vieţii şi textului cărtărescian – rememorarea, imaginaţia – este privit, de fapt, ca o stingere a orbitorului soare şi o instaurare a nopţii adînci. Schimbarea care îl obsedează pe autorul trilogiei este căutată permanent: „Apostolul Pavel e fie mai informat, fie mai indiscret, pentru că […] dezvăluie enigma învierii finale […]: «Iată, vă spun o taină: nu toţi vom adormi, dar toţi vom fi schimbaţi […] morţii vor învia nesupuşi putrezimii şi noi vom fi schimbaţi. […] ceea ce este supus putrezirii să se îmbrace în neputrezire…»" (Cărtărescu, 2007: 490). *Noul Testament* conţine textul, cu o diferenţă în ce priveşte cuvîntul „putrezire": „Căci trebuie ca acest trup stricăcios să se îmbrace în nestricăciune..."[4].

Sinonimia pe care o are copilăria lui Mircişor cu unele trimiteri biblice la existenţa lui Iisus nu mai are darul, aici, de a surprinde. Fragmentul debutează cu aparent obişnuita scenă în care copilul este chemat la masă de părinţi: „Pe un fund de lemn e un *peşte mare*, întunecat şi bălos […]. Mama ia un cuţit şi deodată despică burta alburie a peştelui […], smulge băşica sidefie – două burdufuri ţuguiate, pline de sînge – şi-o pune pe farfuria curată […]: «Hai, papă! Să nu rămînă nimic»" (Cărtărescu, 2007: 494) (s.n.). Greaţa cu care copilul primeşte invitaţia constrînge părinţii la un comportament neobişnuit, ca însăşi obiectul cinei: „... deodată amîndoi se ridică de pe scaune, vin spre mine, mă apucă şi încearcă să mă silească să mănînc. Urlu disperat, mă trîntesc pe podea […]. M-au încolţit, tata mă ţine strîns, mama se apropie cu o lingură uriaşă în care luceşte […] băşica sidefie […] mi se-ndeasă pe gît mizeria aia […] de undeva apare un *enorm pahar* cu apă, «*bea*», *îmi spune tata* […] mama îmi şterge lacrimile […] pe şoldul ei *fusta albastră crapă cu un trosnet metalic* şi *văd* deodată *fluturele*, pata de lupus eritematos […] pe pielea ei" (Cărtărescu, 2007: 495) (s.n.). *Peştele* este puternic valorizat de tradiţia creştină, pînă la identificarea cu Iisus Hristos. Ivan Evseev (2007: 468) identifică în motiv şi substratul sexual, cu care lucrează şi psihanaliza, dar şi semne ale ambivalenţei: „apare atît ca simbol matricial feminin, cît şi ca simbol falic". Consumarea peştelui este şi ea însoţită de multe semnificaţii sau restricţii, eroinele din unele basme „rămîn gravide consumînd un peşte sau înghiţind numai un os de peşte" (Evseev, 2007: 468), Biserica acordînd dezlegări în zilele de Buna Vestire sau de Florii, pentru consumarea lui ca hrană. Enormul *pahar* cu apă, din care tatăl îi porunceşte (în al treilea volum al trilogiei abia, al tatălui), lucru foarte rar în text, să bea şi *ruperea* fustei mamei care descoperă fluturele încifrat pe corpul ei, constituie, fără îndoială, influenţe puternice ale textelor biblice. Înghiţirea ciudatului aliment, parte esenţială doar la unii peşti, reprezintă o adevărată împărtăşanie a copilului cu un element pe care nu îl înţelege la adevărata valoare şi pe care părinţii, înconjuraţi de aure divine, cu un tată-zeu, nemaiîntîlnit pînă acum, i-l oferă aproape ritualic. Scena pare să fie, deloc întîmplător, identică, din perspectiva denaturării unor amintiri, cu cea a lui

[4] *Biblia* sau *Sfînta Scriptură*, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1968 (*Corinteni*, 15, 53), p. 1293.

BDD-A81 © 2010 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:14 UTC)

Leonardo Da Vinci, la care scriitorul se şi referă. Amintirea unei cine poate interfera cu cea a administrării forţate a unui medicament, la care copiii sînt deseori supuşi de părinţi. Vulturul, explicat de Freud în amintirea fantasmatică a lui Da Vinci, este înlocuit, la Cărtărescu, de peşte. *Vezica înotătoare*, ca parte anatomică a peştelui, este specifică doar speciilor care înoată atît la suprafaţă, cît şi la fundul apei, peştii din a doua categorie fiind uneori complet lipsiţi de vezică. Această parte reglează, cu ajutorul gazului, plutirea şi adîncimea la care peştele înoată, cei de adîncime fiind complet lipsiţi de ea, înotînd rar în plină apă. Prin forţarea ingerării *simbolului ascensional*, copilul are o împărtăşanie cu totemul care îi va transmite ceea ce pînă atunci nu avea: capacitatea de a se ridica, echivalentă, simbolic, cu aripile fluturelui. Paharul primit de Mîntuitor în grădina Ghetsimani este aici forţat la gura copilului, imediat după consumarea ritualului, fusta mamei despicîndu-se îi arătă *fluturele* care, acum, nu mai este interzis noului om împărtăşit cu puterile lui. *Noul Testament* prezintă cîteva similitudini cu fragmentul cărtărescian, în special în ce priveşte ruperea materialului care acoperă mama: „Şi, alergînd, unul a umplut un burete de oţet, l-a pus într-o trestie şi I-a dat să bea […]. Iar Iisus, scoţînd un strigăt mare, şi-a dat duhul. Şi catapeteasma templului s-a rupt în două, de sus pînă jos”[5]. Forţarea şi chinul celui răstignit, imobilizat, urmată de moartea care susţine însăşi esenţa creştinismului, prin reînviere, în spirit şi spre cer, constituie suficientul argument pentru a demonstra influenţele *Bibliei* în pasaj şi în operă. Esenţa simbolică a *paharului*, încă din *Nostalgia*, asociat pe rînd fetiţei, mamei şi, aici, copilului Mircea, este explicată de Jung în strînsă relaţie cu legenda Graalului şi cultul feminităţii: „Reprezentarea religioasă centrală a acestei materii legendare, cunoscută în multiple variante, este recipientul sacru, o imagine absolut necreştină – după cum îşi dă oricine seama – a cărei obîrşie este de căutat în altă parte decît în izvoarele canonice” (Jung, 1997: 256). Psihanalistul identifică în tradiţia celtică o posibilă sursă a motivului cupei prin „oala magică” asociată divinităţilor vechii Irlande.

O formă de sacralitate incipientă se ascunde şi în povestea *arhitectului*, pasionat de noua maşină achiziţionată, de care se ataşează din ce în ce mai mult: „Cînd trîntea portiera, zgomotul lumii înceta şi arhitectul se simţea fericit în acel spaţiu tandru şi confortabil, în care totul era făcut ca să-l servească. Nici în patul conjugal nu se simţea mai bine” (Cărtărescu, 1993: 294). Este vizibilă în atitudinea arhitectului tendinţa de fetişizare a obiectului. Analizîndu-l, fără a intra în detalii, fetişismul eroului apare în text ca prima vîrstă a devenirii personale. O asemenea formă de fetişism este caracteristică şi formelor de viaţă primitive, sălbatice, desemnînd, în fapt, religia acestora. Spre exemplu, divinizarea vietăţilor moarte şi înzestrarea acestora cu puteri magice sau învestirea diferitor obiecte, animate sau nu, cu valenţe spirituale: „Obiectele ce servesc de totem aparţin, în majoritatea cazurilor, fie regnului vegetal, fie regnului animal [...] cît despre lucrurile neînsufleţite, ele sînt utilizate mult mai rar” (Durkheim, 1995: 103). Vorbind de

[5] *Biblia* sau *Sfînta Scriptură*, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1968 (*Marcu*, 15, 36-38), p. 1156.

BDD-A81 © 2010 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:14 UTC)

această primă vîrstă a umanităţii, Freud a conceput studiul *Totem şi Tabu* (2000), anunţînd că fetişismul este o formă primară de manifestare a individului. Fetişismul poate fi uşor identificat la copii, de unde şi ipoteza că vîrsta infantilă corespunde „vîrstei sălbatice" care trebuie să avanseze spre stadiul matur, adult al civilizaţiei. Din această perspectivă, Emil Popescu va parcurge toate etapele pentru a evolua spre un „individ matur". Ne referim aici la maturitatea umanităţii din interiorul personajului.

Reconstituirea imaginii mamei are adevărate aspecte mistic-religioase. „Mama uriaşă" a poemelor revine prin intermediul curajului scriitorului în abordarea tematică a unui caracter mitologic: „Apărea în poemele mele mama, păşind pe şoseaua Ştefan cel Mare, mai înaltă decît blocurile, răsturnînd camioanele şi tramvaiele, strivind cu tălpi uriaşe chioşcurile de tablă, măturînd trecătorii cu fusta ei ieftină de diftină. Se oprea în dreptul ferestrei triple a camerei mele, se ghemuia şi privea înăuntru. Toată fereastra se umplea de marele ei ochi albastru" (Cărtărescu, 2002: 17). Ritualic, pornind de la obiecte simple, cum ar fi o proteză dentară, eroul clădeşte parcă felie după felie, corpul şi existenţa imaginar-reală a mamei. Evocînd reminiscenţele divine pe care Maria Cărtărescu le avea în ochii copilului (părinţii sînt zei pentru copii prin capacitatea de a pedepsi sau oferi recompense; imaginea şi raportarea copiilor la aceştia va determina viitoarea relaţie cu divinitatea[6]) scriitorul îi naşte un trecut fantastic din care va rezulta nu un clasic complex Oedip, ci un adevărat complex al eroului. Inversînd rolul de divinitate, adolescentul devine creator: „Am ridicat proteza deasupra capului meu, şi dinţii au prins să sclipească galbeni ca flacăra de sare, pe cînd gingiile au dispărut, topite-n culoarea identică a înserării. «Ah, mamă», am şoptit în nebunia acelei tăceri. Am rămas cîteva minute privind în lumina tot mai întunecată proteza, pînă cînd, amurgul devenind stacojiu ca sîngele venos, aparatul dentar căpăta un fel de lumină interioară, de parcă un gaz uşor fluorescent ar fi umplut arcul gingiilor de cauciuc. Şi-n jurul lor se alcătui, fantomatic, mama" (Cărtărescu, 2002: 23).

„Insectă cu valenţe mitice şi cu funcţii augurale în folclorul românesc, *încarnare a sufletului mortului*" (Evseev, 2007: 211) (s.n.), fluturele poartă complexe semnificaţii mitice prin alegoria prezentă în fazele evoluţiei sale: „crisalida este un ou care conţine toate potenţialităţile fiinţei [...] e un simbol al regenerării sau chiar o fiinţă primordială demiurgică" (Evseev, 2007: 212). Reprezentînd neîncetata metamorfoză, fluturele se ascunde în textul lui Mircea Cărtărescu în emisferele cerebrale, în măduva spinării („secţionează-mi măduva spinală şi vei găsi, pe un disc alb, desenul unui fluture cenuşiu...", Cărtărescu, 2002: 235), în burta femeilor sau sub întinse ape îngheţate. Simbolizînd viaţa şi veşnica năzuinţă umană spre mai sus[7], *fluturele* pare în permanenţă pîndit de opusul său, *păianjenul*.

[6] Cf. Donald W. Winnicott, *De la pediatrie la psihanaliză*, Bucureşti, Editura Trei, 2003; vezi şi Sigmund Freud, *Nevroza la copil*, Bucureşti, Editura Trei, 2000.

[7] Ivan Evseev subliniază traducerea cuvîntului grecesc *phsysche* care înseamnă 'în acelaşi timp, suflet, respiraţie, dar şi fluture'.

BDD-A81 © 2010 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:14 UTC)

Motivul pare o echivalenţă metaforică a timpului, aşa cum este perceput în opera cărtăresciană de personaje şi de narator. Timpul în textul lui Cărtărescu poate constitui un cu totul alt demers, fiind structurat pe nivele diferite, latente şi manifeste, pasive sau dinamice, în incubaţie sau în explozivă expansiune.

Fluturele poate fi inclus printre *simbolurile ascensionale*: „Schema înălţării şi simbolurile verticalizante sînt prin excelenţă «metafore axiomatice»" (Durand, 1977: 153) care angajează toate structurile psihicului. Durand vede un punct maxim al simbolurilor ascensionale în *aripă*. Aceasta devine un mijloc simbolic de purificare. Mai mult, „psihologii care utilizează testul Rorschach ne arată că interpretările de păsări şi de fluturi alcătuiesc un grup perfect distinct de celelalte simboluri teriomorfe [...] Imaginile ornitologice răspund toate dorinţei dinamice de înălţare, de sublimare" (Durand, 1977: 160). Testul Rorschach nu este străin scriitorului, care îl utilizează simbolic din ce în ce mai des, începînd cu al doilea volum al trilogiei („... care-i amintea petele de cerneală din planşele Rorschach...", Cărtărescu, 2002: 297). Însăşi descrierea celor zece planşe desenate de psihiatrul Hermann Rorschach (numele Herman este atribuit în *Orbitor* unui personaj cu valenţe arhetipale) constituie parcă o fidelă descriere a universului tematic cărtărescian. O simplă trimitere la semnificaţiile analitice sau arhetipale ale planşelor constituie argumentul suficient. Teoretizate de Didier Anzieu, cele zece planşe ascund următoarele *semnificaţii analitice*, în ordine numeric crescătoare: angoasa pierderii obiectului, scena primitivă sau cuplul originar, situaţia oedipiană, supraeul patern, imaginea mamei falice, bisexualitatea, separarea de partenerul matern, mediul exterior, străin de familie, pulsiunea morţii şi angoasa de îmbucătăţire, distrugere a ansamblului cu păstrarea disponibilităţii reîntregirii. Cum complexitatea textului nu poate fi redusă doar la o singură metodă aplicativă, vom prezenta şi *semnificaţiile arhetipale* ale testului, teoretizate de McCully, pentru fiecare planşă, în aceeaşi ordine: autoritatea feminină matriarhală (Anima), ideea naşterii, continuitatea vieţii şi elemente bisexuale, complexele personale şi psihismul individual profund, principiul masculin – puterea, virilitatea (Animus), psihismul personal primar şi imaginea de sine, funcţionarea principiului masculin şi investirea energiei masculine, arhetipul feminităţii – energia şi funcţionarea principiului feminin, disponibilităţile adaptive ale subiectului şi lumea străină, transpersonalul şi unirea marilor opoziţii cu angoasa morţii, iar în cele din urmă, arhetipul-sursă, inconştient, în care se identifică sursa inconştientă profundă, simbolică, cum ar fi principiul acvatic sau al metamorfozei.

Motivul apare particularizat şi în scena apocaliptică a trezirii morţilor. Descrie anatomia femeilor după halucinanta orgie ritualică: „... erau muieri cu *fluturele şoldului* lăţit de naşteri..." (Cărtărescu, 2002: 42). Această descriere a oaselor bazinului este regăsită şi în ultimul volum, fiind revelatoare atît pentru imaginea maternă, cît şi pentru cea a copiilor născuţi în apropierea simbolică a fluturelui.

În urma ritualului sacrificial al umbrei copilului Vasili este introdus un alt fragment memorabil al romanului, dominat de motivul fluturelui. Pentru a-şi asigura trecerea în siguranţă peste apa Dunării, Badislavii apelează la acest rit

BDD-A81 © 2010 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:14 UTC)

specific antropologic. Gheaţa Dunării primeşte ofranda, lăsînd copilul fără umbră, într-o stare aproape inertă şi dezvăluind oamenilor un covor înaripat: „Niciodată nu şi-ar fi-nchipuit atîta frumuseţe încremenită în crusta groasă de gheaţă. [...] Căci la un stînjen sub cleştar se aflau pretutindenea, cu aripile întinse, fluturi. Trupurile lor delicate şi păroase ca viermuşii, stacojii sau galben-pal sau negricioase, aveau mai bine de douăzeci de paşi lungime [...]. Pretutindeni, pe toată întinderea fluviului, cît zăreai cu ochii, fluturi coloraţi, cu aripile-ntinse, la cîţiva paşi unele de altele..." (Cărtărescu, 2002: 52).

Discuţia de început asupra motivului fluturelui oferă ritualului un aspect mai puţin barbar pentru copil, umbra acestuia fiind pusă de scriitor în legătură directă cu apariţia fluturilor sub gheaţă. Viaţa lui Vasili, prin oferirea umbrei, se schimbă în mod radical şi este urmărită de evoluţia romanului tocmai în aceeaşi idee a omului excepţional. Ne limităm deocamdată la trimiterea spre Gilbert Durand (1977: 213), care consideră zăpada ca „o apă purificatoare prin excelenţă", atît prin culoare, cît şi prin răceala ei. Vedem în gheaţă, aşa cum scriitorul sugerează, nu doar aluzia apei, ci şi pe cea biblică, preotul satului începînd ritualul sacrificial cu Evanghelia deschisă „la fila în care fugarii din Eghipet, cu Moisi-n frunte, trec Marea Roşie între zidurile de apă"[8], pare să fie axată pe cîteva momente-cheie în care apa joacă rolul esenţial. Astfel, Moise este găsit în apă şi ocrotit, pentru a deveni personajul de importanţă biblică. Nu este preotul cel care îi ia aici, în mod simbolic, locul, ci, paradoxal, Vasili, care îşi lasă umbra în *apele* îngheţate ale fluviului. Este satisfăcut astfel registrul esenţial pentru apariţia individului *ales*, excepţional, diferit în mod fundamental de ceilalţi şi care este pus la baza rădăcinilor genealogice ale eroului narator. Nu se va insista asupra similitudinilor dintre fragmentul trecerii Dunării şi cel al minunii trecerii prin Marea Roşie, aceasta fiind semnalată chiar de Cărtărescu, ca inspiraţie pentru fragmentul *exodului* strămoşilor.

Revenind la textul cărtărescian, se cuvine să punem în evidenţă fragmentul din *Orbitor* în care Badislavii se opresc să mănînce şi observă, în timp ce „scoaseră zacusca" sau „ciozvîrtele de porc", de care „*li se urîse de-atîta amar de vreme*", „spinarea unui fluture gigantic" care „se ivea sub ei, doar la cîţiva paşi sub gheaţă, asemenea cefei unui dulf sub valurile mării. «*Cum o fi carnea de flutur*?» se pomeni vorbind *un ţînc* cu mucii curgînd lumînare pe buza de sus, şi, *brusc însufleţiţi*, ţăranii începură să-şi dea cu părerea, ba că ar fi ca pieptul de gîscă, ba ca piciorul bălos al melcului, ba ca muşchiul moale şi fraged din crusta racilor fierţi [...] în ciuda îndemnului la chibzuinţă al popii, *înfierbîntaţi* de şliboviţă, cîţiva săteni apucară săpăligi şi ţăruşi [...] şi începură să spargă gheaţa [...] ca să scoată bivolul înaripat la iveală" (Cărtărescu, 2002: 53) (s.n.). Întrebarea, aparent retorică, a copilului, specifică vîrstei, declanşează un comportament atipic din partea oamenilor, care nu doar că se implică imediat şi total în încercarea unui răspuns, dar se şi hotărăsc să scoată fluturele din gheaţă. Plictiseala Badislavilor de aceeaşi

[8] Mircea Cărtărescu, 2002: 51; cf. şi . *Biblia* (ed.cit., *Ieşirea*, 2, 1-8: 69).

BDD-A81 © 2010 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:14 UTC)

mîncare şi nevoia apărută subit, imperioasă, de a diversifica cina, aminteşte de *piramida nevoilor umane*, teoretizată de Maslow, la baza căreia putem găsi, între năzuinţele primare, *mîncarea, apa, sexul* şi *somnul*. Nu vom transforma textul într-o oglindire a acestor nevoi, cu toate că, dintr-un anumit punct de vedere, demersul ar fi justificat, imaginarul scriitorului pornind de la nevoile elementare, umane, spre uriaşe compoziţii narative, de sondare a subconştientului, întocmai ca o bătaie din aripi a unui fluture supranatural care provoacă imense furtuni la mii de kilometri distanţă. Cărtărescu pare că exemplifică literar, pas cu pas, baza piramidei.

Nici registrul teologic nu poate fi ignorat, ceea ce este numit *păcatul pîntecelui*, în sens tradiţional, fiind echivalentul *desfrînării*, prin încălcarea celei de-a şaptea porunci. Instinctual şi raportat la piramida lui Maslow, gestul oamenilor capătă puternice conotaţii sexuale, susţinute de starea de saturaţie în faţa aceleiaşi alimentaţii şi de *înfierbîntarea* care ascunde, aşa cum Bachelard 2002 a demonstrat, o intenţie sexuală. Chiar şi în *Divina Comedie* (Dante, 2000: 99), în *Infern*, în cîntul al VI-lea, se identifică *cercul lacomilor*, acest aspect întărind echivalenţa pe care ne susţinem analiza. Cea mai concretă relaţie între sexualitate şi mîncare, ca patimă, reiese din *Filocalia sfintelor nevoinţe ale desăvîrşirii*, unde *neînfrînarea pîntecelui* este urmată de păcatul *curviei*: „să nu se amăgească nimeni cu săturarea pîntecelui şi să nu se lase furat de plăcerea gîtlejului. Pentru că nu numai deosebirea felurilor, ci şi mărimea cantităţii mîncărurilor face să se aprinză săgeţile curviei. Căci cu orice fel de hrană de se va umplea pîntecele, naşte sămînţa desfrînării; asemenea nu numai aburii vinului fac mintea să se îmbete, ci şi săturarea de apă, precum şi prisosul a orice fel de hrană…”[9].

Argumentul final pentru lăcomia Badislavilor şi pentru *păcatul pîntecelui* vine chiar din fragmentul textului: „Toţi grămadă trudiră cîteva ceasuri, pînă cînd putură, de jur-împrejur, să pipăie blana de catifea de pe pîntecul inelat [...] deodată, un tremur însufleţi corniţele cu măciulii ale fluturului şi picioarele subţiri începură să zvîcnească, ţăranii retezară cu securea capul cît un butoi şi-l rostogoliră mai departe. [...] Apoi începură să reteze hălci întregi din spinare. Carnea era sticloasă şi tremurătoare ca piftia, dar ceva mai închegată, şi mirosea dulceag. Nici un os nu o străbătea. [...] O puseră la fiert în oale de lut, pe pirostrii. *Mîncară din ea cu toţii*, afară de popă [...] Nu se-ntîmplă însă nimic rău: ţăranii îşi lingeau degetele de plăcerea gustului celui straşnic” (Cărtărescu, 2002: 53) (s.n.). După ospăţ bărbaţii taie bucăţi din aripile fluturelui pentru a împodobi femeile: „... bucăţi din pînzele ca de corabie ale aripelor văpsite în mii de culori, chemîndu-şi muierile şi înconjurîndu-le şoldurile cu cergile zdrenţuite.” (Cărtărescu, 2002: 53). Fragmentul aminteşte de *prînzul totemic* pe care Freud îl prezintă în eseul său, *Totem şi tabu*, ca împărtăşire a indivizilor din puterea conducătorului printr-un act sacrificial, canibal: „... fraţii *alungaţi* s-au unit, şi-au ucis şi *devorat tatăl* şi au pus astfel capăt hoardei tatălui. Ei au luptat uniţi şi au realizat ceea ce, individual, le-ar fi rămas

[9] *Filocalia sfintelor nevoinţe ale desăvîrşirii*, Traducere de Preot Profesor Doctor Dumitru Stăniloae, Ediţia a IV-a, Bucureşti, Editura Harisma, 1993, p. 133.

BDD-A81 © 2010 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:14 UTC)

imposibil. (Poate un *progres cultural*, mînuirea unei noi arme, le-ar fi dat sentimentul superiorităţii.). [...] Violentul tată primitiv era desigur modelul invidiat şi temut al fiecăruia din cohorta de fraţi. Astfel, prin actul devorării lui au realizat *identificarea cu el*, şi-au apropiat fiecare o parte din puterea sa. Masa totemică, poate prima sărbătoare a umanităţii, ar fi deci repetarea şi amintirea acestei fapte memorabile..." (s.n.). Textul cărtărescian aminteşte, de asemenea, şi de *Mana* biblică, cînd poporul lui Israel se plînge lui Moise: „«Mai bine muream bătuţi de Domnul în pămîntul Egiptului, cînd şedeam împrejurul clădirilor *cu carne* şi mîncam»" (Freud, 2000: IV/ 319-320) (s.n.). Fluturele devine, astfel, masă a împărtăşaniei ritualice cu spiritul purităţii, prin umbra pe care Vasili a lăsat-o în apele îngheţate ale fluviului şi care s-a metamorfozat în fluturi.

Émile Durkheim analizează motivul totemului în studiul său dedicat manifestărilor religioase primitive, observînd diferitele comportamente ritualice care prezintă pentru noi apropieri evidente cu cel descris în roman. Postul este principiul de bază al pelerinajelor tribale, Badislavii fiind mai mult decît motivaţi spre acesta, prin spirituala călătorie a descoperirii noului aşezămînt. Părăsirea vechiului sat, datorată demonilor, este continuată astfel cu *exodul* oamenilor spre locuri prielnice, în care să poată întemeia o nouă vatră. Antropologul descrie un ritual specific clanului omizii witchetty: „*Ţinutul* pe *care-l traversează* este populat de amintirile glorioase ale strămoşilor. În cele din urmă ajung într-un loc unde este înfipt în pămînt un bloc mare de *cuarţit*, înconjurat de mici pietre rotunjite. *Blocul întruchipează omida witchetty la maturitate*. Alantunja îl *loveşte* cu un fel de albie mică *din lemn* numită *apmara*, în timp ce psalmodiază un cîntec care invită animalul să se ouă" (Durkheim, 1995: 302) (s.n.). Sublinierile făcute reprezintă suficienta apropiere care delimitează asemănările dintre cele două comportamente. Durkheim (1995: 310) continuă analiza riturilor cu masa totemică: „Unele părţi din trupul victimei sînt rezervate divinităţii; altele sînt consumate de cei care execută sacrificiul; de aceea, în Biblie, sacrificiul este uneori denumit masă luată în prezenţa lui Iahve. Or, în multe societăţi, se consideră că mesele luate în comun creează legături de rudenie artificială între comeseni. [...] Alimentaţia în comun poate deci reproduce aceleaşi efecte ca şi originea comună, [...] banchetele sacrificiale ar avea drept scop producerea unei comuniuni carnale între credincios şi zeul său...". Contopirea mitică prin masa simbolică satisface complexul eroului, la care ne-am referit, strămoşii acestuia fiind consumatorii animalului totem, spiritual. Mai mult, împodobirea cu părţi ale fluturelui simbolizează, în aceeaşi accepţiune antropologică, metamorfoza oamenilor: „... podoabele [...] sînt mai curînd reprezentările materiale ale transformării sale interioare..." (Durkheim, 1995: 203). În concluzie, paradoxul absenţei efectelor negative este explicat prin spiritualitatea care însoţeşte această masă neobişnuită şi care compensează instinctualitatea căreia Badislavii îi cedează din nou prin *nebunia stomacului*.

Fluturele cărtărescian, aşa cum scriitorul va dezvolta în volumele următoare, se comportă, de multe ori, ca un organism parazit, fără a prelua şi funcţiile distructive ale acestuia. Gazda sa este, de fapt, *alesul*, care va moşteni prin această întîlnire

BDD-A81 © 2010 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:14 UTC)

metamorfoza şi ieşirea din *eu*, atît de căutată în textele lui Cărtărescu: „... simţi intrîndu-i în carne şase gheare ascuţite ca acele, şi ştiu atunci că imensele aripi nu-i crescuseră, bizarerie anatomică, dintre omoplaţi, ci că în spinare i se suise un mare fluture, bine ancorat de coastele lui, cît el însuşi de lung şi privindu-l cu ochii bulbucaţi...” (Cărtărescu, 2002: 155).

Legătura simbolică a Mariei cu simbolul fluturelui este evidentă, scriitorul alăturînd în planul amintirii (deci al imaginaţiei şi al fantasmei, în sens psihanalitic, al dorinţei) cele două mari motive: „... Maria [...] ştiu că venise primăvara. Căci un fluture purpuriu stătea, cu aripile lipite, pe o ţeavă de pe perete, mişcîndu-şi din cînd în cînd picioruşele filiforme. Maria l-a privit mult timp, cu aviditate, păstrînd doar pentru ea descoperirea asta. Nu i-l arătă nici măcar lui Costel [...] Şi, într-adevăr, numai la trecerea Mariei fluturele s-a desprins...” (Cărtărescu, 2002: 185).

Tot de prezenţa mamei este condiţionată apariţia mamei arhetipale, ca exemplu fidel extras din planşele Rorschach. Maria este descrisă în mijlocul unui episod halucinant, întîlnind o femeie „orbitoare în maturitatea lăptoasă a pielii ei, ţinînd în braţe, ca pe-o lebădă şi la fel de greu, un imens fluture cu corpul gros şi pluşat...” (Cărtărescu, 2002: 193). Este sugerată aici o anumită stagnare evolutivă a femeii blocate într-un stadiu inferior ca într-o crisalidă de netrecut. Invariabil, primul volum al trilogiei plasează motivul ascensional cu precădere în preajma femeilor, finalul textului evocînd comuniunea totemică a Badislavilor. Şi, mai mult, în spatele femeii, scriitorul ascunde un sens angelic, alimentînd în continuare complexul eroului, prin acordarea unor valenţe divine chiar propriei sale mame: „Bucură-te, Marie!” (Cărtărescu, 2002: 193) *Buna Vestire* în care este mama implicată ajunge pînă la contopirea lui Mircea cu eroul salvator. Fluturele este prezentat şi ca un „zburător din poveşti” care lasă fetele tinere, după însămînţarea lor cu „ouă mici ca seminţele de mac” (Cărtărescu, 2002: 333), „să bocească-ntre flori” ca siluite de un spirit necunoscut.

Marthe Robert (1983) îşi susţine modelul de analiză a romanelor pornind de la descoperirile lui Freud în „folclorul pacienţilor”: „... se cunoaşte, într-adevăr, la jumătatea drumului între psihologie şi literatură, o formă de ficţiune elementară care, conştientă la copii, inconştientă la adultul normal şi tenace în numeroase cazuri de nevroză [...] poate varia sensibil de la caz la caz şi poate trece prin diferite stadii de dezvoltare”, fără să-şi schimbe însă „coloratura afectivă” (atitudinea copilului în faţa tatălui, şi ca matur, pare neschimbată). *Romanul familial al nevroticilor* are drept catalizator psihic fantasmele copilului care sînt apoi refulate de exigenţele evoluţiei naturale şi reale, ajungînd „doar un biet fragment, uitat din arheologia noastră, una dintre acele rămăşiţe, pe care în mod conştient (sau mai degrabă inconştient) le putem considera inexistente...” (Robert, 1983: 70). Fragmentul la care face referire Marthe Robert este, în primul rînd, plin de semnificaţii pentru psihologie, dar poate fi privit, în contextul cărtărescian, ca „o bucată de literatură tăcută, un text nescris care, deşi compus fără cuvinte şi lipsit de orice public, are totuşi intensitatea şi sensul unei creaţii autentice” (Robert, 1983: 70). Între rîndurile care construiesc imaginile şi poveştile mamei sau pe cele

BDD-A81 © 2010 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:14 UTC)

ale tatălui, putem citi tocmai aceste influenţe ale „micului mit". Copilul îşi percepe părinţii întocmai ca eroul narator din textele lui Cărtărescu: „... mult timp copilul vede în părinţii săi puteri tutelare care îi dăruie fără încetare dragostea şi atenţiile lor [...], considerîndu-i desăvîrşiţi, cu însuşiri care îi plasează într-o sferă aparte, deasupra lumii omeneşti" (Robert, 1983: 71). Complexul eroului, la care s-a făcut pînă acum referire, îşi are originile tocmai aici, în mijlocul familiei, adevărate sau imaginate: „... *a-ţi diviniza părinţii înseamnă a deveni tu însuţi copil-zeu*", afirmă Marthe Robert.

Bibliografie

Alighieri, Dante, 2000, *Divina Comedie*, Iaşi, Editura Polirom

Bachelard, Gaston, 2002, *Psihanaliza focului*, Bucureşti, Editura Univers

Biedermann, Hans, 2002, *Dicţionar de simboluri,* vol. I, Bucureşti, Editura Saeculum I.O.

Cărtărescu, Mircea, 2002, *Orbitor. Aripa stângă*, Bucureşti, Editura Humanitas

Cărtărescu, Mircea, 2007, *Orbitor. Aripa dreaptă*, , Bucureşti, Editura Humanitas

Cărtărescu, Mircea, 1993, *Arhitectul*, în vol. *Nostalgia,* Bucureşti, Editura Humanitas

Durand, Gilbert, 1977, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Bucureşti, Editura Univers

Durkheim, Émile, 1995, *Formele elementare ale vieţii religioase*, Iaşi, Editura Polirom

Evseev, Ivan, 2007, *Enciclopedia simbolurilor religioase si arhetipurilor culturale*, Timişoara, Editura Învierea

Freud, Sigmund, 1999, *Eseuri de psihanaliză aplicată*, vol. 1, Bucureşti, Editura Trei

Freud, Sigmund, 2000, *Opere*, vol. 4, *Studii despre societate şi religie*, Bucureşti, Editura Trei

Freud, Sigmund, 2000, *Studii despre societate şi religie*, vol. 4, Bucureşti, Editura Trei

Jung, Carl Gustav, 1997, *Tipuri psihologice*, Bucureşti, Editura Humanitas

Winnicott, Donald W., 2003, *De la pediatrie la psihanaliză*, Bucureşti, Editura Trei

Robert, Marthe, 1983, *Romanul începuturilor şi începuturile romanului*, Bucureşti, Editura Univers

Ştefănescu, Alex, 2005, *Istoria literaturii române contemporane*, *1941-2000*, Bucureşti, Editura Maşina de scris

Filocalia sfintelor nevoinţe ale desăvârşirii, 1993, Traducere de Preot Profesor Doctor Dumitru Stăniloae, Ediţia a IV-a, Bucureşti, Editura Harisma

Biblia sau Sfânta Scriptură, 1968, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române

BDD-A81 © 2010 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:14 UTC)