

Nevoia de a vedea și de a proiecta în romanul *Orbitor* de Mircea Cărtărescu

Ruxandra Nechifor

Liceul Teoretic „Vasile Alecsandri” din Iași

Abstract: Îmi propun în această lucrare să evidențiez câteva elemente de poetică a personajului cu referire la romanul *Orbitor* de Mircea Cărtărescu. Dintre elementele care contribuie la realizarea imaginii agentului, două mi se par mai importante: nevoia de a privi și nevoia de a proiecta. Acestea sunt operații aflate în succesiune, cu scopul de a (de-)realiza sau de a propune o nouă identitate protagonistului. Împărțirea textului în secvențe și analizarea lor reprezintă metoda de cercetare.

Cuvinte-cheie: *personaj, nevoie, poetică, trăsături, structură.*

1. Introducere

În scrierile lui Cărtărescu, personajul este construit mai degrabă prin exploatarea posibilităților, a potențialităților de semnificare, adică prin activarea unor forțe ale limbajului care fac să fie ceea ce în mod obișnuit/ așteptat nu este, întemeindu-se ca activitate productivă tocmai prin acest mod al manifestării pertinente. O modalitate este reluarea unui semnificat sau a unor trăsături semantice în alte puncte ale contextului și în legătură cu semnificații diferiți, al căror semnificat inițial este suspendat. Derealizarea lumii este urmată de cea a personajului, într-un scenariu filmat cu încetinitorul, pentru ca semnificația fiecărei mișcări să fie în felul acesta augmentată.

În romanul *Orbitor*, obiectele sunt definite prin insolitare și capătă trăsături neașteptate prin potențarea privirii sau prin asocierea lor cu un element temporal, *șorii* sau *amurgul*. Halucinațiile, trăirile intense, viziunile sunt plasate în spațiul de interval deschis de *amurg*, în al cărui plan semantic fuzionează caracteristici specifice unor fragmente temporale, ziua și noaptea, și prin care se anulează temporar ordinea, diferențierea și se instituie haosul și indistinctul. Această caracteristică definitorie a elementului temporal al amurgului, pendularea între mai multe coordonate, este împrumutată obiectelor înseși și mai apoi personajului principal, printr-un efect de propagare în lanț, în succesiunea cosmos-obiect-ființă. Acesta este doar unul dintre raporturile care stau la baza construcției personajului, element care se lasă influențat sau contagiat de celelalte componente textuale lipsite de trăsătura + *ființă* și cărora le adoptă particularitățile. Poetica personajului se întemeiază în multe secvențe pe disponibilitatea acestuia de a adopta manifestări și trăsături care nu-i sunt proprii, dar care îi accentuează și îi completează profilul. Mimetismul atribuit

personajului în literatura postmodernă corespunde unei democratizări a modului de organizare textuală și unei atitudini de respingere a ierarhiei structurale. Sub imperiul semnificației *amurgului*, obiectul este transfigurat de privirea intensificată și fie prinde viață, fie se modifică până la a recupera integral un alt obiect de care este legat în memoria personajului care privește. Rezumând, ambiguitatea, lipsa de diferențiere și echivocul, caracteristici încorporate în planul semantic al unității lexicale *amurg*, sunt conferite inițial obiectelor și, ulterior, personajului. Tot ceea ce se petrece în amurg este straniu, tocmai pentru că lucrurile suferă influența acestuia și sunt considerate plecând de la ceea ce semnifică el: abandonarea legilor obișnuite, anularea ierarhiilor și a dogmelor, a irefutabilului, cu alte cuvinte, considerarea lumii în mod suprarealist. În romanul *Orbitor*, semnificația acestei unități lexicale influențează și organizează planul semantic al celorlalte semne și susține semnificația ansamblului secvențial.

2. Nevoia de a privi și nevoia de a proiecta

Potențarea privirii anulează diferențele, întregul proces culminând cu dorința de a fi obiect, adică de a proiecta asupra personajului ceea ce era propriu lucrurilor din jur: dematerializarea și derealizarea sub imperiul amurgului. Consubstanțialitatea personajului cu lucrurile care își pierd consistența sau transpunerea lui în ipostază de obiect urmează unui act de percepție transfiguratoare, care întemeiază o nouă ordine. *Transpoziția* ce imită lucrurile este urmată de o revenire la natura inițială, adică la descrierea corpului, în special a feței. Descompunerea și recompunerea personajului, abandonarea unei semnificații și întoarcerea la aceasta reprezintă cele două momente esențiale ale construcției lui. Voi urmări o astfel de înlănțuire a secvențelor (notate cu A, B, C) corespunzătoare *nevoii de a vedea*¹ și *cele de a proiecta*².

A. Nevoia de a vedea În amurg sau în zori:

Premisă X vede a, b, c (obiecte).

Dezvoltare X transfigurează a, b, c.

Concluzie a, b, c sunt non-a, non-b, non-c.

¹ Numesc *nevoie* semnificatul sau forța care, făcând parte dintr-un text narativ, determină fuzionarea într-un tot coerent a unui număr de acțiuni, ce condiționează apariția trăsăturilor personajului. Nevoile nu sunt preexistente textului, ci se pot identifica numai în text, prin prelucrarea secvențelor cu realizare concretă. Unitate coerentă a textului, secvența este o celulă narativă: are un nucleu sau un centru de semnificație, reprezentat de predicatele care exprimă o nevoie simplă sau complexă. Consider că textul este un ansamblu de celule narrative sau secvențe între care se stabilesc diferite relații și care pot fi identificate în urma procesului de lectură. Numai prin acesta din urmă se ajunge la stabilirea ansamblului de nevoi care organizează textul.

² După conținutul lor, nevoile sunt simple (corespund unui sens larg de identitate): nevoia de identitate, de apartenență, de altul, de a acționa etc. și complexe (cu scopul de a diferenția personajele, marcând proiectul lor de identitate): nevoia de înțelegere, de imaginație, de vis, nevoia unui sistem semiotic, nevoia de a proiecta etc.

„De câte ori, dimineața, foarte devreme, pe un timp roșu, sau când apusul, [...] de purpură dumnezeiască, umplea vidul dintre casele acele spectrale, de câte ori, coborând cu liftul străvechi până la rădăcina viguroasă a blocului, nu mă grăbeam către pâcurile de vile abandonate, cu cioburile de geam încă rămase-n rama ferestrelor arzând dement, ca să ajung la timp, în acel moment în care lumea se derealizează cu desăvârșire și-n care casele galbene, delabrate, se descuamează foiță cu foiță ca să rămână [...] la fel de imateriale ca și când ar fi fost visate, la fel de iluzorii ca pictate de un vechi maestru al perspectivei. Câini galbeni, cu pielea pergamentoasă și ochi de om transplantați în tigva lor îngustă de câine, se ridicau cu greu din culcușuri și fluturau grațios pe lângă mine. Moliu cu ochi la fel de omenești absorbeau amurgul în penele lor dese atât de rapid, încât în jurul lor aerul devenea azuriu, ca-n miezul zilei.” (Cărtărescu, O2³, 2007: 15).

Prefacerea orașului determină și modificarea spațiului care înconjoară blocul de pe Uranus, astfel încât acesta rămâne singurul intact, în mijlocul ruinelor care semnifică distrugerea unei lumi și dispariția unei mentalități. Aici personajul edifică o nouă lume, precară, întrucât este limitată la durata scurtă a amurgului sau a zorilor, însă consistentă prin substanța ei și indiferentă la ordinea obișnuită și la așezarea imuabilă a obiectelor în categorii stricte. Degradarea construcțiilor devine punct de plecare pentru o nouă genезă, a unei lumi care se situează în complementaritate cu un timp paradoxal, ale cărui trăsături le prelungește. Universul este recompus prin recurența trăsăturilor esențiale ale semnului *amurg* (cumularea unor caracteristici contradictorii, amestecul de forme, suspendarea ordinii și a succesivității în favoarea simultaneității) în fiecare dintre elementele componente: obiecte animate și inanimate. Locuțiunea adverbială *de câte ori*, asociată elementului cosmic și celui uman, subliniază repetitivitatea ciclului natural și a actelor protagonistului, plasându-i în corespondență. Elementul natural și cel uman sunt protagoniștii necesari unei noi faceri a lumii, cu evidențierea caracterului ei ireal, halucinant, neobișnuit. Manifestările naturii reclamă prezența personajului căruia îi înlesnesc *vasi*-psihedelic depășirea unor limite ale corporalității și îmbrățișarea unor stări asemănătoare celor ale obiectelor transfigurate de amurg. Impresia de derealizare a lumii se produce prin convertirea obiectelor, a golului, a mișcărilor (câinilor și a moliilor) în perechile lor opuse: obiectele prind viață, vidul se umple, mersul devine legănare, iar ritmul bățăilor din aripi se accelerează. Acestor operații de transfigurare le corespunde, de altfel, relatarea în forma reamintirii, accentuând nu o inadecvare a memoriei la real, dar, mai degrabă, o angajare a ei în sfera posibilului, astfel încât nu ar mai putea fi vorba de o reprezentare a unor evenimente trecute, ci de o întemeiere a lor, grație puternicului ei caracter vizionar. Memoria devine un instrument necesar construirii viziunilor, convertirilor și, mai ales, a scriiturii: „Îmi amintesc, adică inventez. Transmut năuceala clipelor în aur greu și unsuros.” (Cărtărescu, O1, 2008: 77), afirmă personajul. Scriitura este

³ Pentru fiecare dintre volumele romanului *Orbitor* am folosit siglele, în ordine: O1, O2, O3.

determinată de forța memoriei care derealizează: abstractul, haosul temporal sunt sublimate în semnificativ. Prin urmare, memoria nu mai are funcția de a certifica decât discursul care se ivește în urma operării ei; timpul trecut, evenimente petrecute în anterioritate sunt instituite de aceasta, nu au o existență de sine stătătoare și sunt private chiar de o cronologie. Peste sistemul de obiecte ale operei guvernează *memoria* ce construiește într-un prezent continuu situații, personaje, care capătă rând pe rând ipostaze diferite, încât unele ies din altele, într-o transformare perpetuă sau într-o glisare imperceptibilă între real și imaginar. În felul acesta, se înțelege de ce sunt convocați ambii protagoniști la refacerea lumii; memoria personajului și natura (prin timpul specific, *amurgul* sau *zorii*) sunt izotopice: nu au rolul de a legitima o lume anterioară lor, ci de a contura o altă lume, izolată de ceea ce poate fi recunoscut. Opoziția între cele două lumi, dintre care una se construiește prin negarea celeilalte, este marcată de contrastul între două timpuri verbale, imperfectul, timp al evocării, al continuității, care susține un plan interior al personajului, și prezentul etern, timp al suspendării cronologiei, al concilierii diferențelor și al anulării distanțelor. O altă opoziție semnificativă este cea între orizontalitate și verticalitate, anulată prin deplasarea personajului în spațiul transfigurat: coborârea (care conotează regresivitatea, suspendarea fenomenului) are loc înspre rădăcinile blocului, cu ajutorul unui mijloc de locomoție care intră în relație de incompatibilitate cu adjectivul „străvechi”, cu trăsătura + *mitic*. Graba protagonistului este determinată de grija de a nu rata momentul transfigurării spațiale și timpul magic al realității, când din *gol se naște lumea*. Dacă înainte de manifestarea aspectelor crepusculare, spațiul accepta ideea de gol, de vacuum și de fragmentare, odată cu instituirea amurgului, golul se transformă în plin, realul se omogenizează, grație luminii care se solidifică. Amurgul are rostul de a șterge contururile deja stabilite, sugestia forței creatoare fiind susținută de adjectivul *dumnezeiască*, cu trăsătura + *sacru*, dar și de atributul cromatic *purpură*, care capătă conotații sacre. Secvența anterioară oferă imaginea unui tablou care își conține în același timp realizarea: discursul manifest este însoțit de sublimale trimiteri la principiile de construcție: transformare, prefacere. Înainte de a se opri la determinantul care acordă trăsătura + *sacralitate*, lumina însăși suferă modificări, așa cum un întreg proces de devenire este subliniat la nivelul celorlalte componente ale secvenței, fiind și obiect. De exemplu, *transpoziția* este exprimată de personajul care traversează o stare resimțită ca regresivitate, pentru a ajunge în momentul în care timpul se conjugă cu spațiul și realul se metamorfozează, așa cum undele luminoase se densifică, pentru ca mersul câinilor să se transforme în balet, în legănare, și aerul din jurul moliiilor să devină azuriu sau casele, iluzorii și imateriale. Mișcările sunt înregistrate pe o peliculă când în *ralanti*, când accelerează; consecințele sunt, evident, distorsionările obiectelor care sunt pasibile prin planul semantic de a accepta tratamente diferite în contexte diferite. Macrostructura semantică⁴ a unui context

⁴ Teoretizând *gramatica textului*, Van Dijk consideră că acesta este alcătuit din punct de vedere semantic dintr-o structură de suprafață și una de adâncime (macrostructura): „a text grammar

influențează comportamentul tuturor obiectelor semantice pe care le-am putea considera *goale* până la intrarea lor în lanțurile sintagmice, abia acestea oferindu-le o semnificație. Obiectele animate și inanimate devin izotopice cu macrostructura guvernatoare a sensurilor, *amurgul*: spațiul, timpul, ființa, casele conjugă caracteristici contradictorii, scandaloase pentru o logică obișnuită. Imaterialitatea și iluzoriul sunt două aspecte atașate de macrostructura semantică *amurg* componentelor secvențiale, comparațiile cu domeniul visului și al creativității marcând manifestarea specifică. Ceea ce caută personajul se plasează în intervalul dintre două caracteristici sau două lumi, care ignoră imuabilul și perspectiva unică asupra lucrurilor. Această opțiune justifică și atitudinea sa mimetică: personajul se contaminează de modalităților de manifestare ale obiectelor semantice duale.

B. Nevoia de a proiecta

Premisă X imită a, b, c.

Dezvoltare X se transfigurează.

Concluzie X este non-X.

„...pătrundeam, deschizând lame adânci de lumină rubinie, în fanta dintre aripile clădirii, glisam pe dușumele vopsite-n chihlimbar, mă lipeam de perețele încins la roșu de soarele pătrunzând prin fereastră. Mă afundam în forfota de flori palide, crescute din podele și împinse-n sus, hipnotic, de curenți nevăzuți. Mă lăsam scaldat de amurg, incendiat de amurg. Mă lăsam distrus de amurg, emaciat de amurg. Mă resorbeam în peretele fluorescent, absorbit de ceșcuțele transparente de pe tapet, mă răspândeam în pereții de hârtie ai casei, o posedam în întregime, o închideam în mintea mea în formă de casă-n ruine.” (Cărtărescu, O2, 2007: 16).

Macrostructura semantică impune, cum am văzut, pe de o parte, coreferențialitatea termenilor implicați în cotext, și, pe de altă parte, furnizează, prin modul de organizare a planului său semantic, un model de funcționare membrilor structurii. Dacă avem în vedere posibilitatea contextului lingvistic de a actualiza acele sensuri care frustrează așteptările, putem spune că imaginea personajului este determinată de modul de concretizare a semnificației insolite. Macrostructura semantică determină structurarea personajului în puncte divergente unele cu altele, dar convergente cu întregul pe care îl reflectă. Cu alte cuvinte, fiecare dintre punctele de interes ale personajului este o repetiție în mic a unei macrostructuri semantice (de aici și multitudinea de obiecte care țin locul numelui predicativ pe lângă copula *sunt* și pluralitatea eului) sau se aliniază unei direcții de sens implicate de aceasta. În secvența curentă, acțiunile atribuite personajului sunt absurde și frizează anormalita-

is not limited to an explicit description of sets of linearly ordered sentences, but that a level of more GLOBAL and abstract structures must also be postulated. There are many reasons for considering this level, in analogy with generative grammar, to be the DEEP STRUCTURE OF THE TEXT.” (Van Dijk 1972: 130).

tea în absența unei macrostructuri semantice pe care am identificat-o deja: guvernarea sensului global asupra componentelor cotextuale le orientează semnificația.

Din tabloul anterior sunt păstrate cromatica, *roșul* devenind o marcă a coordonatei temporale, cu cele două variate, *purpură* și *rubiniu*, și impresia de suprareal dată de alăturarea unor termeni incompatibili. Alături de cele două atribute cromatice, *purpură* și *rubiniu*, care concretizează pe de o parte, substantivul *lumină* a amurgului, și, pe de altă parte, mișcarea protagonistului, apare un al treilea, adjectivul *roșu*, care determină din punct de vedere caloric obiectele materiale, neînsuflețite (peretele încins de căldură). Nuanțele cromatice se diferențiază în text în grade de expresivitate în funcție de planul pe care îl ilustrează: ireal, misterios sau real. În acest sens, *timpul roșu* apare nemarcat stilistic⁵, cu atât mai mult cu cât ține de planul neutru, obiectiv, real, și intră în opoziție cu *purpură dumnezeiască* sau *lumină rubinie*, marcate stilistic și purtând amprenta subiectivității și afectivității. Secvența de mai sus descrie scenariul de cunoaștere al protagonistului care se implică în calitate de subiect cunoscător, dar se ipostaziază și ca obiect al unei intervenții exterioare. Imaginarul acvatic definește elementele constituente ale decorului, care pierd din materialitate și din concretețe, și înscrie mișcările personajului în sfera imponderabilului. Glisarea pe dușumelele clădirii, forfota plantelor împinse în sus, undele adânci de lumină sau afundarea sunt izotopice acvaticului, marcând specificul oniric al amalgamării mediilor și al dezinteresului pentru regularități. Înregistrarea gradată a actelor personajului corespunde unei treptate îndepărtări de real, care culminează cu pulverizarea extatică a identității în lumina amurgului. În această ultimă ipostază, personajul trece de la o atitudine activă, la una pasivă, prin intermediul unei stări de profundă abandonare, exprimată de verbul la diateza reflexivă *mă afundam*. Jocul diatezelor, activă, în prezentarea debutului acțiunilor (*pătrundeam, glisam*), reflexivă (*mă afundam*), care indică orientarea percepției înspre subiect, pasivă și reflexivă, în punctul de maximă tensiune, când agentul devine pacient al acțiunilor înserării, corespunde modificărilor de substanță suferite de personaj. Verbele cu trăsăturile în succesiunea + *activitate*, + *reflexivitate*, + *pasivitate*, apoi în ordinea inversă, impun caracteristici diferite agentului cu funcția de subiect în enunț. Acesta se orientează pe rând înspre exterior și interior, două planuri ontice unite de al treilea, cosmic. Până la metamorfoza generată de amurg, personajul aparține lumii exterioare, pe care o recuperează prin identificarea trăsăturilor obiective, referitoare la formă, dimensiune, mișcare, indice caloric. Planul interior, al subiectivității, corespunde

⁵ Riffaterre înlocuiește noțiunea de normă generală cu ideea de *context stilistic*, pe care îl descrie ca inseparabil de procedeu stilistic și ca *pattern* suspendat odată cu apariția unui element imprezvizibil: „Nous pouvons ainsi définir le contexte stylistique comme un *pattern* rompu par un élément imprévisible. Le style n'est pas fait d'une succession de figures, de tropes, de procédés; ce n'est pas une mise en relief continue. Ce qui fait la structure stylistique d'un texte, c'est une séquence d'éléments marqués en contraste avec des éléments non marqués, de dyades, de groupes binaires dont les pôles (contexte, contraste par rapport à ce contexte) sont inséparables, inexistants indépendamment l'un de l'autre (chaque fait style comprend donc un contexte et un contraste).” (Riffaterre 1971: 65-66).

unei redimensionări sau resemantizării a lumii și a obiectelor ei: raportarea personajului la lume se face în vederea recreării ei. Dacă *amurgul*, prin trăsăturile sale semantice, imprimă un tipar al organizării semnificațiilor pentru celelalte componente textuale, nu este mai puțin adevărat că impune și o desfășurare particulară raportului dintre protagonist și lume: nu va mai fi vorba despre alinierea acestuia alături de celelalte componente, ci despre insinuarea lui în fiecare dintre obiectele lumii, adică nu se instituie un raport obiectiv, ci unul subiectiv. Sunt dezvoltate astfel două posibilități de cunoaștere, în funcție de participarea sau implicarea agentului. Diferența de sens între componentele celor două planuri care fuzionează prin intermediul semnului *amurg* susține această idee:

Casa în ruine : Mîntea în formă de casă în ruine

Pătrundeam : Închideam

Glisam : Posedam

Mă lipeam : Mă răspândeam

Mă afundam : **mă lasam scaldat – incendiat de amurg**

Mă resorbeam : **distrus – emaciat**

dușumele – *totalitate* : în întregime + *totalitate*

roșu : fluorescent

forfota de flori : absorbit de ceșcuțele din tapet

Acțiunile și stările personajului se distribuie aici în trei clase⁶, în funcție de tipul de selectare de către un verb-predicat în enunț (selectare în poziție primară sau

⁶ Clasa I. Acțiuni și stări cu trăsătura + activitate

Dacă personajul deține poziția esențială, are funcția de agent/ subiect, se diferențiază de un obiect necesar selectat sau dispensabil, atunci se definește clasa cu trăsătura + *activitate*.

Ex.: *pătrundeam – închideam, glisam – posedam*

Clasa a II-a. Acțiuni și stări cu trăsătura + reflexivitate

Dacă personajul deține atât poziția primară, cât și pe cea secundară, dacă se stabilește o identitate între agent/ subiect și pacient/ obiect, adică personajul are rolul de agent și pacient concomitent, atunci se definește clasa cu trăsătura + *reflexivitate*.

Ex.: *mă lipeam – mă răspândeam, mă afundam – mă resorbeam*

Clasa a III-a. Acțiuni și stări cu trăsătura + pasivitate

Dacă personajul deține poziția secundară, are rolul de pacient/ obiect și se diferențiază de un agent care acționează asupra lui, atunci se descrie clasa cu trăsătura + *pasivitate*.

Ex.: (să fiu) *scaldat/ incendiat de amurg*

Acestora li se adaugă, în roman, **clasa a IV-a. Acțiuni și stări cu trăsătura + reciprocitate**

Dacă personajul deține o poziție primară și se diferențiază de un obiect, asupra căruia acționează, iar acest obiect poate avea, la rândul lui, rolul de agent care îndreaptă aceeași acțiune asupra personajului devenit obiect al acțiunii, atunci se identifică o clasă cu trăsătura + *reciprocitate*. Ex.: (eu și mama) *ne regăseam*, dar și structurile complexe cu adverbul *și*: „și el (orașul) mă spiona, și el mă visa, și el se excita” (Cărtărescu, O1, 2008: 13) sau structurile în care subiectul, căruia i se atribuie o acțiune specifică, se redefinește prin reluarea în forma substantivizată a adjectivului provenit din participiul verbului care denumește acea acțiune a subiectului; aceeași acțiune este atribuită componentului textual

secundară), de implicarea subiectului în desfășurarea planului semantic global al enunțului (ca agent/subiect sau pacient/ obiect) și de raportul cu obiectul limită pentru planul semantic al verbului (diferență, identitate): clasa cu trăsătura + *activitate*⁷, clasa cu trăsătura + *reflexivitate*, clasa cu trăsătura + *pasivitate*.

Revenind la secvența în care se prezintă efectele induse de amurg personajului, se constată din analiza celor trei coloane, o contopire a unor trăsături opozitive în concretizarea planului semantic global: + *exterior* – + *interior* (*pătrundeam* – *închideam*), + *dinamic* – + *static* (*glisam* – *posedam*), + *unitate* – + *diversitate* (*mă lipeam* – *mă răspândeam*), + *coeziune* – + *dezarticulare* (*mă afundam* – *mă resorbeam*), + *parte* – + *întreg* (*dușumele* – *în întrețime*), +/- *intensitate* (*fluorescent* – *roșu*); în raport cu personajul, semnele *ceșcuțele din tapet* îl transfigurează, produc un efect anihilator asupra lui, prin trăsătura + *activitate*, față de *florile din podele*, cu trăsătura + *pasivitate*, care nu acționează direct. În acest interval temporal, care este și sursă a transformărilor, esențial devine efectul de dispersie, de fragmentare. Se repetă în roman schema *stimul* – *răspuns*: personajul reacționează la un impuls exterior, într-un mod care imită răspunsul obiectelor la aceeași forță. Prefacerile sunt exprimate metaforic prin participiile *incendiat* și *scăldat*, care intră în componența diatezei pasive cu verbul auxiliar *a fi* eliptic, iar alături de verbul la diateza reflexivă *mă lăsam*, din clasa a III-a, semnifică participarea personajului. Același efect are și parigmenonul *mă resorbeam* – *absorbii*: alăturarea celor două clase, a II-a și a III-a, a reflexivității și a pasivității, exprimă sintonia personajului, ca și solidaritatea dintre subiect și obiect. Semnul *amurg*, care se propagă în obiectele semantice ca sumă de trăsături contrare, impune și logica secvenței analizate, fundamentată pe estomparea diferențelor și acțiunea lor sinergică. În acest sens, personajul, exprimat metonimic prin semnul *minte*, este echivalat unui obiect: mintea capată forma unei case în ruine.

C. Nevoia de a vedea

Introducere

a) X se vede.

Cuprins

b) X se descrie.

X conține a1, a2, a3.

Încheiere

c) efectele privirii intense (leșinul).

d) interogațiile care presupun noi posibilități ontice.

care îndeplinea rolul de pacient/ obiect: „ochi în ochi cu acel craniu enorm (casa în ruine a.n.) [...] așteptam din clipă-n clipă să fiu luat în posesie, să fiu eu (s.a.) *cel văzut* (s.n.) cu ochii oberlichturilor, *cel urmărit* (s.n.) cu o curiozitate și o pasiune de fetișist: o vietate mărunță în fața unui mare portal de amurg.” (Cărtărescu, O2, 2007: 16). Inversarea perspectivei de la subiect la obiect sau atribuirea aceleiași acțiuni elementului focalizat, transformarea focalizatorului în focalizat reprezintă procedee de conturare a unei noi identități a personajului. Transferul nu numai că dezvoltă una dintre posibilitățile modului de a fi al personajului, prin ignorarea principiului veridicității sau a oricărei logici, dar subliniază și dispoziția pentru plieri și replieri a limbajului, adică funcția lui creatoare.

⁷ Cf. Irimia, 2008, capitolul *Diateza*, p. 223-240. Irimia identifică cinci diateze: activă, reflexivă, pasivă, reciprocă, impersonală.

„Iar când ajungeam în fața unei buretoase mobile cu oglindă, mai grea ca plumbul [...], îmi priveam fața în pictura decolorată din adânc, în care mă vedeam sculptat într-un singur bloc de purpură, având în spate camera uriașă, neagră ca zmoala. Mă priveam în ochi în azotatul de argint care-mi desena fața cu dexteritatea celui mai enigmatic pictor din lume. Fața subțire, ca de sedef, cu trăsături ușor asimetrice, cu ochiul stâng întunecat de o veche pareză, dar cu dreptul sticlind ca o boabă de rouă, atât de omenesc și de cald... Gura senzuală și tristă, mustața fibroasă, căpruie, vițe negre de păr crescute dezordonat, rareori pieptănate, împâslindu-se-n pâsla compactă de întuneric din jur. În fața oglinzii, fluturând în lichidul uleios ce umplea salonul pân-la tavan și-n care plantele din tapet unduiau ritmic toate-ntr-o parte și apoi, brusc, ca pieptănate de un pieptăn de apă, în partea cealaltă, îmi pierdeam uneori cunoștința și apoi, când îmi reveneam, mă-ntrebam unde fusesem în acea clipă de absență.” (Cărtărescu, O2, 2007: 16-17).

Conjuncția *iar* fixează raportul de coordonare între două secvențe echivalente din punctul de vedere al importanței mesajului pe care îl poartă. Și această secvență este construită pe antiteza dintre continuitate și discontinuitate: se prezintă inițial câteva aspecte legate de fizionomia personajului circumscrise unei identități unitare, coerente, pentru ca, ulterior, accentul să cadă pe anularea perspectivei respective, și, inclusiv, a unui tip de cunoaștere. Semnul *oglinďă* implică existența a două planuri contradictorii, unul care se reflectă și altul care reflectă, adică unul real, deja distorsionat de acțiunea amurgului, altul aparent, care-i conferă celui inițial un alt grad de real. Cele două planuri condiționate de implicarea conștiință a observatorului sunt anulate de intensificarea privirii care duce la pierderea cunoștinței. Prin urmare, se conturează trei planuri care au în comun trăsătura + *provizorat*. *Oglinďa*, *amurgul*, *conștiința* sunt semne selectate tocmai prin capacitatea lor de a exprima trecerea de la continuu la discontinuu, de la ferm la tranzitoriu, oferind situații concrete pentru construirea unor caracteristici ale personajului. În aceste secvențe, personajul este prezent metonimic în permanență prin trupul său, semnificantul, care se poate asocia cu semnificații diferiți pentru a transmite sensuri incongruente, exploatând, în felul acesta, multiplele posibilități de afirmare. O preocupare a lui Cărtărescu pare să fie ruperea, analogă procesului metaforic, legăturii dintre semnificant și semnificat și instituirea alteia, ca o continuă creativitate a limbajului. Dacă *trupul* reprezintă un prag la Cărtărescu, el este mereu depășit. Secvența de mai sus corespunde semantic intențiilor destabilizatoare ale scriitorului, exprimate și în paragrafele anterioare, și evidențiază, coreferențial, consecințele transfiguratoare ale amurgului asupra lumii. Prin cele trei planuri dezvoltate, se ilustrează moduri posibile de a fi ale personajului; două planuri afirmă, deși distorsionat, conceptele de spațiu și conștiință perceptivă, *planul suprareal*, din fața oglinzii, și *planul oglinzii*, și un alt plan, *al vidului*, care anulează ideea de spațiu și de percepție conștiință. Modificărilor de substanță ale spațiului li se asociază ipostaze diferite ale protagonistului, prin reiterarea jocului afirmațiilor și negațiilor. Dacă primul plan este construit pe o izotopie spațială, impunând trăsătura + *static* prin unitățile lexicale

pictură, bloc de purpură, fondul negru, al doilea plan, care corespunde suprarealității produse de dominarea indicelui *amurg*, dezvoltă o izotopie temporală, cu trăsătura + *dinamic* a semnelor *fluturând, unduiiau, ritmic*. Nu mai există o coincidență între cele două planuri, unul nu mai este copia fidelă a celuilalt: semnul *oglină* funcționează neconvențional și doar ca pretext pentru a introduce portretul personajului. Paradoxal, spațiului spectral îi este destinată funcția de generare, nu și cea de reluare sau de reprezentare; oglinda funcționează ca semn în sine și pentru sine, și-a pierdut dimensiunea mimetică. Dacă primul plan este preponderent spațial și static, iar al doilea, dominant temporal și dinamic, al treilea nivel neagă cele două realizări, le anulează și impune vidul spațial, temporal și al conștiinței, fără să însemne totuși dispariție totală, ci numai accentuează posibilitatea unor dimensiuni paralele în care nu mai sunt funcționali acești organizatori, ci alții. Despre aceștia nu se pot face decât conjecturi, tocmai pentru că timpul, spațiul și conștiința se interconstruiesc numai într-un anumit univers, nefiind operaționale în altul. Modificarea parțială a unuia atrage schimbarea celorlalți, iar discontinuitatea unuia implică variația celorlalți. Suspendarea totală a stării de conștiință presupune anularea provizorie a acelui univers pentru care este o componentă esențială. Absența, care scurtcircuitează fluxul manifestărilor pentru personaj, constituie punctul de inițiere a unui alt scenariu, la fel de revelator pentru conturarea unei identități. Absența se asociază golului, nedeterminatului, care trebuie umplut, pentru a se stabili coerența întregului. Și golul, hiatusul temporal sau spațial ori existențial, într-un cuvânt, lipsa de informație, mesajul vidat pot fi sublimite în poveste: copilăria, viața intrauterină, istoriile părinților, desfășurarea întregului univers, viitorul sunt tot atâtea goluri, absențe, surmontate de cuvântul ordonator și întemeietor. Discursul se dezvoltă prin postularea unei absențe care poate fi depășită, iar istoria personajului este o pregătire în vederea unei absențe și, ulterior, conturarea unui scenariu care să rezolve acel gol. Rezolvarea poate fi continuă sau discontinuă planului original; cert este că lanțul *determinare – nedeterminare* devine un principiu de organizare. Nu este vorba numai de o prezență la nivel tematic, ca mai sus, personajul ieșind o clipă din universul lui, ci de o distribuire a limbajului și a sensurilor după acest calapod: ceea ce este absent, unul dintre sensurile neactualizate, va fi prezentificat ulterior. Astfel:

Primul plan

- *mișcare* (mai grea ca plumbul)
- + *static* (pictură)
- + *solid* (pâslă)
- + *dezordine* (părul nepieptănat)
- + *nediferențiere* (întuneric compact)

Al doilea plan

- + *mișcare* (unduiiau ritmic)
- + *dinamic* (mișcarea plantelor într-o parte și alta)
- + *lichid* (lichid)
- + *ordine* (plantele pieptănate de un pieptăn de apă)
- + *diferențiere* (identificarea componentelor camerei)

Al doilea plan apare prin actualizarea sensurilor negate inițial: mobila, întunericul, densitatea materială își găsesc un corespondent în celălalt plan. Pentru

construcția celor două planuri se au în vedere meronimiile⁸, părțile ansamblurilor *construcție* și *ființă*. Planul al treilea se ivește ca urmare a negării acestora:

Planul I, al II-lea

+ *prezență* (planul reflectat sau pentru reflectat)
 + *conștiință* (priveam, mă vedeam)
 + *cognoscibil* (camera)

Planul al III-lea

+ *absență* (golul)
 - *conștiință* (îmi pierdeam cunoștința)
 + *indeterminat* (nu știam unde fusesem)
 + *compatibilitate* ființă – construcție (prin parigmenonul *împăslindu-se-n pâsla*) Ø

Prin urmare, un nivel ontic se obține:

a) În interiorul aceluiași univers de sensuri, prin actualizarea *urmelor*, în legătură cu elementele componente ale aceluși univers (de exemplu, planul I și al II-lea, nivelul de reflectat și cel care reflectă);

b) Ca actualizare negativă a unui univers deja dat, a tuturor componentelor esențiale și, implicit, a determinanților acestora. După cum vom vedea imediat, înțelegerea acestui nou univers presupune starea de incertitudine exprimată la nivel sintactic prin enunțurile interogative (de exemplu, planul al III-lea, al nedeterminării, al golului care se lasă umplut).

Alte modalități de expansiune a secvenței și, bineînțeles, de dezvoltare a trăsăturilor personajului sunt: descompunerea întregului în constituenți de descris (*față: ochi, mustață, gură, păr*), metonimiile (materialul din care este fabricat pentru obiect: *așotat de argint – oglindă*), valorificarea familiilor de cuvinte sau a câmpurilor lexicale: *pictură – pictor, a privi – a vedea*. La rândul lor, aceste unități pot avea compliniri, determinări succesive, devenind surse de dezvoltare ulterioară, dar sunt și reluări ale unor unități, mărci stabile ale personajului: de exemplu, asimetria feței, disparitatea ochilor, antinomia expresiei faciale. Aceste trăsături fizice revin cel mai adesea după secvențele care descompun identitatea personajului, prin disoluție sau dedublare, căutând s-o recompună și conferind, în acest fel, coerență textului. Elementele de portret sunt integrate uneori unor structuri simetrice: componentul/întregul este determinat de un adjectiv, la rândul lui explicat printr-o comparație sau construcție explicativă. De cele mai multe ori, componentele au unul sau două determinante. Repetarea aceluiași construcții creează un ritm armonios:

⁸ Meronimia este o relație paradigmatică ierarhică, asemeni hiponimiei, și se bazează pe incluziunea unei părți inferioare într-una superioară. Tip de ierarhie lexicală arborescentă, implică o relație între parte (*meronim*) și întreg (*holonim*). Cf. Cruse (1986: 157-180). „The semantic relation between a lexical item denoting a part and that denoting the corresponding whole will be termed meronymy.” (Cruse 1986: 159). Meronimia este *tranzitivă* când părțile sunt integrante și *intransitivă*, când integrarea este negativă, incompletă. După Cruse, partea se definește prin autonomie, limite non-arbitrare (motivate) și funcție determinată. (*ibidem*: 157-159). Întregul este heterogen, iar părțile sale sunt în relație de co-meronimie. Această relație este specifică numai substantivelor concrete, deoarece pentru cele abstracte sunt definatorii ambele tipuri de relație, meronimică și hiponimică.

1. **Determinat + determinant (variază cantitativ) adjectival/ substantival/ verbal**

a) **gura** + senzuală + tristă

b) **mustața** + fibroasă + căprioară

2. **Determinat + determinant adjectival + determinant substantival**

vițe + negre + de păr

3. **Determinat + determinant adjectival/ substantival/ adverbial etc. + determinant (simplu, comparație etc.)**

a) **vițe** + negre + de păr + crescute + pieptănate + împâslindu-se + dezordonat + rareori

b) **fața** + subțire + cu trăsături + ca de sidef + asimetrice

(aici, comparația în construcția incidentă determină adjectivul *subțire*)

4. **Determinat + determinant adjectival/ substantival/ adverbial etc. + determinant**

+ determinant

a) **ochiul stâng** + întunecat

+ de o pareză

+ veche

b) (**ochi**) **dreptul** + sticlind + atât de omenesc și de cald

+ ca o boabă

+ de rouă.

Structura inițială este **determinat + Ø**, ce se va complica în **determinat + determinant**, care poate cunoaște dezvoltări simple sau arborescente, fiecare determinant având posibilitatea, la rândul său, de a primi compliniri dintre cele mai diverse, marcând **cauzalitatea** (v. 4. a), **temporalitatea** (v. 3. a), **calificarea** (v. 3. a, b), **modalitatea** (v. 4 b, 3. b). Determinanții au rolul de a concretiza determinatul, dezambiguizându-l, prin întregirea planului său semantic, fie în sensul inițiat de acesta, fie prin impunerea unei noi direcții de semnificare, adică alternând modalitățile de expresie: de la neutru, la expresiv sau modificând registrele stilistice. De exemplu, unitatea lexicală *vițe* aparține registrului popular, arhaic, și își păstrează funcționalitatea numai ca semn poetic, cu trăsătura + *poeticitate*, în timp ce *păr*, lexemul care reia parțial sensurile primului, este nemarcat stilistic. Opoziția cromatică *alb – negru* exprimată de sintagmele *fața ca de sidef* și *vițele negre de păr*, atribute esențiale ale personajului, care au fost identificate prin interpretarea semnelor din oglindă, dezvoltă relația de intertextualitate cu *Sărmanul Dionis* și *Luceafărul* de Eminescu. În portretele de factură romantică, sunt două elemente recurente: părul negru, care cade *în vițe* pe spate (v. portretul lui Dionis, eroul lui Eminescu, sau al Luceafărului, în acest sens), și fața albă, *de marmură*. Determinanții *crescute*, *pieptănate* situează în derizoriu și banal conținutul substantivului *vițe*, suspendându-i forța expresivă, în timp ce determinantul verbal *împâslindu-se*, i-o reconfirmă, prin parigmenonul (*împâslindu-se în pâslă*), care marchează dispariția

continuă a personajului în spațiu, cu anularea identității (această din urmă construcție are rolul de a trage atenția asupra discursului, dezvăluindu-i caracterul metaliterar). În același fel, determinanții de intensitate maximă, *atât de omenesc și de cald* reconfirmă izotopic planul semantic al substantivului *ochi*, după ce fusese invalidat prin comparația cu un element al naturii, *strălucind ca o boabă de rouă*. Pe de altă parte, asocierea cu un anumit lanț de determinanți poate situa elementul respectiv în relație de compatibilitate sau incompatibilitate, de opoziție sau de identitate cu alte elemente: prin determinanții săi, care marchează evenimentialul, concretul, realul, semnul *ochiul stâng* se opune semnului *ochiul drept*, determinat de construcții care nu confirmă un plan real, ci întemeiază o eventualitate sau o posibilă asociere cu un alt domeniu, deviant de la o dezvoltare previzibilă. În felul acesta, se probează conținutul determinantului *trăsături asimetrice*. Undele oglinzii recompun fața în *adânc*, vector descendent necesar derealizării, într-un mod care concordă cu un anumit tip de producere estetică, marcând irealul. *Portretul și pictura* sunt produse ale activității creatoare neasumate de cel care privește; ele sunt atribuite oglinzii: fața este desenată în acest spațiu cu îndemânarea unui pictor. Din limită spațială a activității protagonistului (privirea în oglindă), semnul *oglinză* devine agentul necesar semnificației de derealizare. Aspectul durativ al verbului *desena* plasează în devenire portretul, în momentul facerii lui, spațialitatea conjugându-se cu temporalitatea prin acțiunea creatoare a oglinzii. La nivelul frazei, verbele de clasa I, cu trăsătura + *activitate*, se combină cu cele din clasa a II-a, cu marca + *reflexivitate*, *priveam – mă vedeam, mă priveam – desena*. Și aici, ca și în alte părți, se impune diferența de sens între *a privi* și *a vedea*: primul are sens recuperator, fiind asociat recunoașterii unui ansamblu, în timp ce al doilea presupune cunoașterea detaliată a obiectelor.

3. Concluzii

Absența, disoluția, fragmentarea, stările psihedelize și duplicarea reprezintă încercări de forțare a granițelor date ca impermeabile, regulate, geometrizate. Extazul, ieșirea din sine, amestecul halucinației cu realul, contopirea elementelor incompatibile, demitizarea și remitizarea, convertirea semnificațiilor în opusul lor, căutarea discontinuităților⁹ și metafora asimptotică fac parte din marele joc postmodern.

⁹ Într-o intervenție cu caracter revelator pentru laboratorul său de creație, Cărtărescu numește trei mari influențe pe care le suferă scrisul său: holarhia, generarea succesivă a lumilor una din celalaltă, metafora asimptotică, „creșterea exponențială în imagini”, „dublarea continuă sau ridicarea continuă la putere”, „un fel de praștie textuală” și descoperirile din științe, în special din matematici. În viziunea lui Cărtărescu, teoriile morfologice, teoria catastrofelor a lui René Thom, teoria haosului și teoria fractalilor a lui Mandelbrot conțin o doză de poezie care fascinează: „Fiecare dintre aceste teorii m-au fascinat epistemologic la un moment dat prin poezia naturală pe care o conține. Fiecare a produs o breșă sau, dimpotrivă, o creastă, un fluture, un vârtej de zăpadă, un cuib de rândunică thomian în textele mele. Într-un fel, modul în care eu gestionez textul, mai ales în *Orbitor*, dar și în alte scrieri ale mele, este

Trecerea de la persoana I la persoana a III-a reprezintă o modalitate de suprimare a unei identități, fiind o anticipare, la nivel gramatical, a unei dispariții prezentate ulterior:

„Făcuse oare-n acel moment conștiința mea un fel de pliu, o cută, un cuib de rândunică thomian? Se adâncea deodată în țeasta mea casa-n ruine și eu însumi în mijlocul ei, în fața oglinzii din mobila străveche? Mă găseam deodată în centrul minții mele, ochi în ochi cu un frate tăcut? Era acela singurul loc de pe lume în care ne puteam încă vorbi și atinge? Apoi cuta se netezea și creierul meu eviscerat mă pompa iarăși afară, în puerila, jalnica iluzie a realității. Mă dezmeticeam și amurgul vira deja către noapte.” (Cărtărescu, O2, 2007: 16-17).

Așa cum am precizat anterior, se conturează aici un nou nivel ontic prin suprimarea unui plan deja dat și a componentelor lui: spațiu, timp, conștiință. Interpretarea și explicația, operatori ai conștiinței, component fundamental negat, vor adopta forma enunțurilor interogative, ca mărci ale incertitudinii. Din perspectiva personajului, a căuta o explicație fenomenelor, cu scopul de a și le apropria, reprezintă una dintre coordonatele universului care îl instituie. Pe de altă parte, interpretarea lumii este un act nesatisfăcător, trunchiat și falsificator. Incompletitudinea interpretării vine, în viziunea personajului Mircea, dintr-o constituție organică nefastă, raportat la ființă, sau dintr-o limitare la câteva dimensiuni, cu privire la lumea imperfectă.

Unul dintre semnalizatorii textuali ai acestor răsturnări sau deturnări voluntare este adverbul *deodată*; el reprezintă punctul de trecere către un alt univers fundamental, diferit de cel anterior. *Deodată* marchează aici momentul duplicării, al trecerii de la un univers cu n dimensiuni la un univers cu $n + 1$ dimensiuni și desparte două moduri ale lumii de a se manifesta: unul recognoscibil, altul alternativ, evazionist, incognoscibil. Conturarea acestui al doilea univers devine posibilă odată cu stabilirea structurii unei lumi posibile, care conține în ea însăși elemente rebele, neobediente, puncte de dezechilibru, așa cum se întâmplă cu semnele *amurg* și *șori*. Urmează concentrarea interesului în aceste puncte, contaminarea celorlalte elemente, cu subminarea coerenței întregului, și apoi, o altă negare, a universului întreg. Este un joc între echilibru și dezechilibru:

1. Construirea lumii recognoscibile și organizate după principii ferme;
2. Includerea punctelor de tensiune, negatoare a normelor;

«catastrofic» în sensul lui René Thom: pornesc de la o stare de echilibru extrem de precar. O sferă așezată pe o lamă de cuțit cade imprevizibil la dreapta sau la stânga lamei, pentru că o infinitate de condiții locale îi distruge echilibrul. Fiecare frază a mea se comportă la fel, este total imprevizibilă pentru mine. Nu știu nicio clipă încotro mă-ndrept, nu știu nicio clipă cum va arăta pagina următoare și nici măcar fraza următoare. Știu doar ce-am scris până atunci, recitesc câteva pagini de câte ori mă așez la masa de scris, iar fraza următoare pur și simplu cade. Pe cap, pe pajură și uneori pe muchie.” (*Mircea Cărtărescu despre bolarbie, metaforă, fractali*. Dezbatere Phantasma, februarie 2006, <http://www.phantasma.ro/>).

3. Fixarea interesului în punctele de tensiune, contradictorii;
4. Dezechilibrarea internă a lumii prin extrapolarea structurii punctelor de tensiune (*amurg, zori*) către structura întregii lumi;
5. Dezechilibrarea lumii cu n dimensiuni prin duplicare, situând-o într-un plan cu $n + 1$ dimensiuni.

Situarea unei lumi exponențial, la un alt nivel, este exprimată prin verbul *a se adânci*, care își are limita în substantivul *feasta*, variantă colocvială a unității *conștiință*, exprimat anterior. De fapt, primele două fraze se situează pe poziții de egalitate, în exprimarea aceluiași înțeles, numai că diferă domeniul pe care îl reliefează. Duplicarea este exprimată astfel și la nivelul formei sau al registrelor stilistice. Prima interogație retorică vizează domeniul științific, actualizat prin *pliu*, component al familiei lexicale *a plia* cu același conținut ca *duplica*, reluat prin sinonimul *cută*, și lexemul *thomian*, care trimite la numele matematicianului francez. A doua interogație plasează conținuturile de exprimat în sfera apropiată fenomenal, colocvială, cu proprietatea esențială a sensurilor accesibile. Această frază are rolul de a dezambiguiza sensurile primului enunț, prin activarea funcției metalingvistice a limbajului, care pune în relație de sinonimie planul semantic al construcției *a face un pliu* cu cel al verbului *a se adânci*. Amplificarea *lumii actuale* presupune simultan luarea în considerare a tuturor componentelor sale, conștiință și obiecte reflectate în conștiință, schimbarea producându-se ca intervenție asupra ansamblului, nu numai asupra unuia dintre constituenți, așa cum se petrecea sub influența amurgului. Este aceeași diferență ca între *imi priveam fața în pictura din adânc* și *se adâncea casa în ruine și eu în mijlocul ei* (s.n.). Dacă prima construcție presupune intervenția unui sigur membru, cu trăsătura + *ființă*, asupra obiectelor, a doua construcție dilată granițele și încorporează coordonata spațială (- *ființă*), în care se desfășura inițial acțiunea, dublând astfel membrii care acționează și suferă, în același timp, acțiunea. Nu mai este vorba despre o transpunere a protagonistului în alte limite, dar în interiorul aceluiași context, ci de modificarea, prin metafora asimptotică, a contextului însuși, cu toate componentele pe care le presupune. Expansiunea semantică și situarea inedită a acțiunii inițiale trădează o nouă perspectivă asupra lucrurilor și a raporturilor dintre gândire, lume și limbaj. Ceea ce îi era propriu limbajului, de exemplu, relația de echivalență între termeni din domenii diferite, devine un principiu al construcției lumii românești, printr-un efort de narativizare a teoriei înseși. Ce se petrece cu personajul în aceste noi condiții, care îl situează, cumva, la periferia intereselor scriiturii, când accentul cade pe contextul acțiunii sau pe ceea ce era tranzitoriu, amânat, superfluu în poetica modernistă? Când esențial este discursul, nu sinele personajului, dispersat acum în multiple euri¹⁰? Unele dintre

¹⁰ Una dintre trăsăturile postmodernismului identificate de Ihab Hassan este lipsa profunzimii (*depth-less-ness*), lipsa sinelui (*self-less-ness*): „Postmodernism vacates the traditional self, simulating self-effacement – a fake flatness, without inside/ outside – or its opposite, self-multiplication, self-reflection.” (Hassan 1987: 19). Cercetătorul american motivează suprimarea și dispersia profunzimii eului romantic prin atitudinea postmodernă

personajele lui Cărtărescu au atâta realitate cât le este conferită de către discurs: nu au profunzime, se situează epidermic; nu au istorie, nu au trecut – sunt emanații sau funcții ale discursului¹¹. Cred că una dintre principalele mutații realizate de scriitorul postmodern este legată de situarea personajului alături de celelalte obiecte ale lumii ficționale, pe care nu le mai consideră izolat, ci împreună, formând *Totul*. Sunt componente pe care personajul nu le mai subordonează și cărora nici nu li se mai subordonează. Ele sunt situate pe același plan de semnificație. Bineînțeles, nu toate personajele suferă această mutație; există încă unele reconstruite ironic după codul realist, după cum și utilizarea metaforei asimptotice poate fi considerată un pretext pentru a introduce alte personaje sau pentru dezvoltarea acțiunii. Aici, duplicarea, avansată ca ipoteză în enunțurile interogative, permite apariția rizomatică a unui personaj emblemă a romanului, fratele geamăn. Noul univers construit, ce deține o dimensiune în plus, este plasat în *centrul* minții, spațiu care unește contrariile și destramă diferențele și continuitatea spațio-temporală. Motivul întâlnirii cu geamănul este reluat în finalul romanului, confruntarea cu el marcând deschiderea *strălucitoare* *Shahasrara*, ultima *chakra*, și fiind totodată, în țesătura iluzorie a lumii, o ruptură, prin care pătrunde lumina orbitoare a ceea ce este adevărat. Diferența dintre cele două spații este marcată în secvența actuală și la nivelul timpurilor verbale: șirul de verbe la imperfect, timp absolut, este întrerupt de verbul la mai-mult-ca-perfect (*făcuse o cută*), timp relativ, care își realizează planul semantic în relație cu o acțiune situată în trecut. Se prezintă astfel un eveniment plasat în anterioritate ireversibilă față de o altă acțiune trecută. Aspectul perfectiv al verbului indică posibilitatea de a fi recuperat, sub forma interogațiilor, din perspectiva unui timp al enunțării. Față de acesta, se situează în discontinuitate, spre deosebire de imperfectul dominant care impune continuitatea. Prin toate aceste forme se conturează jocul afirmărilor și al negărilor, al continuităților și al discontinuităților virtuale în limbă și actualizate în text. Coordonata spațială creată prin duplicare sau prin *adâncire* adăpostește o efigie a personajului făcută dintr-un material neconvențional, emoțiile care se asociază unui timp anume și unei structuri identitare specifice. Centrul sau *miezul* minții este locul memoriei, așa cum se precizează într-o altă parte a romanului. Iar memoria țese în *ochiul din frunte*, *chakra cu trei petale*, un om, geamănul¹² pe care personajul îl poate întâlni *ochi în ochi* numai printr-o duplicare a

tranzant anti-totalizatoare. Hassan recunoaște că unii scriitori postmoderni încearcă să recupereze profunzimea eului, acțiunea lor purtând, totuși, marca unei suspiciuni specifice poststructuralismului.

¹¹ Hans Bertens descrie personajul postmodernist ca *non-subiectiv*, *pluralist* sau *potențial pluralist*, *inconsistent*, reflectând imposibilitatea reprezentării în mod tradițional: „we are not dealing with character at all in Postmodernist characterization, that is, with character in the traditional representational sense, but with various kinds of discourse that are not grounded in what Alan Wilde calls a *self*, but that seem to be floating into and out of certain fictional structures that are endowed with proper names.” (Bertens 1987: 141).

¹² Ideea dublului necesar scriitorului apare și la Borges; de exemplu, în *Borges și eu*, în volumul *Făuritorul* (1989, 2: 162). Dualitatea este exprimată în diferența dintre un *eu* care

lumii sau prin anularea coordonatelor spațio-temporale și a conștiinței limitative. Toate aceste presupuneri, care fundamentează *un proiect de identitate* a personajului, vor căpăta formă concretă în manuscrisul pe care îl redactează. Prin reificare, *geamănul*, expresie metaforică sau concept al pluralității în timp și al urmei păstrate în memorie, va dobândi o identitate, se va antropomorfiza și i se va atașa o istorie și o devenire. Ideile se obiectualizează la Cărtărescu, iar fiecare unitate lexicală, odată contextualizată, își revendică propria istorie. Aceste aspecte pot fi clarificate într-un alt articol. Deocamdată, să mai precizez reiterarea atitudinii indiferente a personajului în fața experienței traversate: preferă să înregistreze laconic câteva date obiective privind timpul care devine *noapte* în planul real, numit metaforic *jalnică iluzie*. Nu își permite nicio tulburare, nicio lamentare: personajul nu are profunzime. Decât atunci când discursul i-o acordă.

Bibliografie

A. Surse

- Jorge Luis Borges, *Opere*, vol. I, II. Traducere de Cristina Hăulică ș. a., ediție îngrijită și prezentări de Andrei Ionescu, Editura Univers, București, 1989.
Mircea Cărtărescu, 1, *Orbitor. Aripa stângă*, Editura Humanitas, București, 2008.
Mircea Cărtărescu, 2, *Orbitor. Corpul*, Editura Humanitas, București, 2007.
Mircea Cărtărescu, 3, *Orbitor. Aripa dreaptă*, Editura Humanitas, București, 2007.

B. Literatură secundară

- Betens 1987: Hans Bertens, *Postmodern Characterization and the Intrusion of Language*, în Matei Călinescu, Douwe Fokkema, 1987.
Bremond 1981: Claude Bremond, *Logica povestirii*. Traducere de Mihaela Slăvescu, Editura Univers, București, 1981.
Cărtărescu 1999: Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 1999.
Cruse 1986: David Alan Cruse, *Lexical Semantics*, Cambridge University Press, 1986.
Van Dijk 1972: Teun A. Van Dijk, *Some Aspects of Text Grammars. A Study in Theoretical Linguistics and Poetics*, Mouton, Paris, 1972.
Hassan 1987: Ihab Hassan, *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ohio State University Press, 1987.
Irimia 2008: Dumitru Irimia, *Gramatica limbii române*, Editura Polirom, Iași, 2008.
Riffaterre 1971: Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Flammarion, Paris, 1971.
<http://www.phantasma.ro/>.

trăiește și un *eu ca altul* (Rimbaud: *je est un autre*) care plămăuiește. Considerarea eului ca înglobat de un altul străin, care îl justifică, tocmai pentru că este păstrătorul memoriei, depozitarul evenimentelor pe care le amplifică sau le falsifică prin scriitură, nu constituie o salvare; singura salvare, spune eul narant borgesian rezidă în *limbă* și în *tradiție*, tot un altul, în care probabil se oglindește acest al doilea eu.