

Lumea lumilor narate (Concepte și scriituri optzeciste)

Maria Șleahițchi
Universitate de Stat din Moldova

Summary: The article analyzes the evolution of the postmodern Romanian novel. The text analysis is based on two top writers of the eighties' Generation: Mircea Cărtărescu and Gheorghe Crăciun. There is a commentary of the concept, construction, and narrative discourse in the novels *Orbitor* (author Mircea Cărtărescu) and *Pupa russa* (author Gheorghe Crăciun). The first novel contains an analysis of the fractal structure of the represented world. In the novel *Pupa russa* there are observations on the concept of novel-synthesis and "synesthetic" narration.

Keywords: Generation '80, postmodernism, Romanian novel, fractal universe, narrative concept, synesthetic narration, holon, holarchy.

1. Ofensiva romanului optzecist

De obicei, prin sintagma „romanul românesc optzecist” se înțelege romanul românesc postmodernist, anunțat ca fenomen literar și nouă paradigmă epică începând cu anii '80 ai secolului XX. Sinonimia dintre *optzecism* și *postmodernism*, la care am recurs și noi, este acceptată din punct de vedere istoric și teoretic. Schimbările de structură internă a textelor, dar și cele exterioare, conjuncturale au determinat apariția „unui nou termen cu valoare epistemică”. Scriitorii de la sfârșitul secolului XX se lansează în grup, ca o generația – *Generația '80*, cu toate însemnele proprii fenomenului generaționist. Ei și-au formulat un program, expus în texte teoretice, și s-au manifestat concomitent în poezie, în proză, în eseu și în critică literară. Prima sinteză istorică asupra afirmării și evoluției (parțiale) a fenomenului optzecist aparține congenerului Radu G. Țeposu - autorul *Istoriei tragice & grotești a întunecatului deceniu literar nouă* [Țeposu 2002], unde se află „schița” generației, a ceea ce erau la momentul elaborării *Istoriei...* colegii săi, disponibilitățile lor și ceea ce puteau deveni ulterior. Deși au trecut mai bine de trei decenii, Generația '80 are în continuare o prezență activă în literatura română actuală.

Dincolo de pluralitatea de gen, noutatea postmodernistă, precum afirmă poetul Alexandru Mușina, poate fi „comensurată” și „probată” mai lesne și cu suficiente dovezi înainte de toate în structurile epice. În anii '80 ai secolului trecut s-au lansat în literatura română o serie de prozatori ca Gheorghe Crăciun, Mircea Cărtărescu, Mircea Nedelciu, Gheorghe Iova, Gheorghe Ene, Ștefan Agopian

(pentru a-i numi doar pe câțiva). Ei au propus noi concepte narrative, sincronizându-se cu experimentele românești anunțate în literatura occidentală la mijlocul secolului al XX-lea. Gestul lor a fost unul de integrare în literatura occidentală și, în mare parte, recuperator. Din rândurile prozatorilor optzeciști am ales pentru exegeza de față romanele a doi scriitorii exponențiali - Mircea Cărtărescu și Gheorghe Crăciun.

2. Lumi fractalice (romanul *Orbitor* de Mircea Cărtărescu)

Mircea Cărtărescu își publică cele trei volume ale romanului *Orbitor* pe întinderea a mai bine de un deceniu (*Aripa stângă*, în 1996; *Corpul*, în 2002; *Aripa dreaptă*, în 2007), fiind, se pare, cea mai amplă pânză epică din istoria literaturii române. Lansarea proiectului a surprins critica literară. Nicolae Manolescu afirma, bunăoară, că „nimeni n-a mai scris la noi o proză atât de densă și de profundă, populată de fapte deopotrivă reale și simbolice, de fluturi ori de păianjeni colosali, atrasă magnetic de promiscua subterană psihanalitică și luminată totodată de splendide curcubeie cerești [...]. Cu toate scăderile sale, dar și cu paginile geniale, este un roman excepțional” [Manolescu 2008: 1348]. Criticii, în majoritatea lor, au salutat eforul și ambiția scriitorului, dar s-au auzit și voci care au pus la îndoială proiectul lui Cărtărescu. Două reacții imediate apariției celui de-al treilea volum, semnate de doi critici tineri, de formație și viziuni mai noi, ar fi de invocată ca fiind exemplare pentru generația lor. Dacă Cosmin Ciotloș își deschidea cronică din revista *România literară* *O decalogie* cu un entuziasm greu de stăpânit („De curând a apărut în librării cel mai bun roman din literatura română a ultimelor cinci decenii”. Este „o carte enormă, continua el, al cărei vis și a cărei fibră constau în însăși scrierea ei. A cărei protologie și escatologie se asociază fericit cu pagina de gardă și cu caseta tehnică” [Ciotloș 2007: 32]), la cealaltă extremă Costi Rogozanu afișa o atitudine rezervată, exersând cu ostentație echidistanța. El își încheia cronică în stil sentențial, constatând că romanul „e obositor, e de citit din când în când de dragul scriitorului Cărtărescu, un tip care și-a câștigat meritul de a-ți putea servi experiment de orice fel, nu e nici marele eveniment anunțat, nici cel mai mare roman din secolul XXI, nu e nici cea mai bună carte a scriitorului cu pricina. O înscriem în categoriile straniu, ciudat, prolix, o așezăm în istoriile literare și așteptăm să vedem ce se va întâmpla” [Rogozanu 2007: 11]. În critica literară din Basarabia romanul lui Cărtărescu află o receptare amplă în revista *Contrafort*, singura publicație care a scris aici despre roman. După apariția celui de-al treilea volum al *Orbitorului*, Vitalie Ciobanu, care urmărise îndeaproape și comentase cu atenție apariția volumelor anterioare, menționa în cronică sa „*Evanghelia*” după Cărtărescu. *Trilogia Orbitor la final* că volum al treilea „încununează marea încercare a lui Mircea Cărtărescu de a concura tot ce s-a scris în materie de proză în literatura română «de la origini până în prezent». Această limită, prea apropiată, a orizonturilor naționale în ce privește romanul ca gen, preciza el, i-a nutrit constant ambiția unei cărți de anvergură, orgoliul unei opere monumentale care să-și contemple de la înălțime siderală, dacă se poate, nu doar preopinienții de acasă, ci - mai important – să-și înfrunte cu succes

concurența externă, să o surclaseze chiar, inversând termenii unui blestem transistoric: cel al respirației scurte, al eternului început, al lucrului făcut să se surpe, implacabil, sub zodia incurabilă a nepăsării și deriziunii balcanice” [Ciobanu 2008].

Oricât ar părea de paradoxal, Mircea Cărtărescu, perceput de exegeți ca autor de noi concepte paradigmatică atât în poezie, cât și în proză, nu a ezitat să se arate uneori neîncredător tocmai... în concepte. La întâlnirea cu membrii Clubului de dezbateri teoretice *Phantasma* de la Cluj (februarie 2006) scriitorul mărturisea: „V-aș fi adus un concept, ca acel trandafir absent din orice buchet al lui Mallarme, dacă aș crede în concepte în primul rând, și apoi dacă aș fi în stare să concep un astfel de concept” [Cărtărescu 2006]. Din cele trei argumente invocate de scriitor în ampla sa conferință îl reținem pe cel din urmă care explică natura relațiilor dintre textele cărtăresciene și marile lucrări „gnostice”. „Al treilea și cel mai important motiv pentru care am mefiență față de concepte, afirmă autorul *Orbitorului*, este cel al iubirii mele pentru Wittgenstein, primul dintre filosofii europeni care și-au manifestat îndoiala și neîncrederea în privința Ideii platonice. Ce este un concept decât trecerea în sferă intelectuală a Ideii lui Platon? Wittgenstein este primul care se îndoiește de faptul că există ceva de felul unui concept al unui copac sau al unei frunze în care există cumva trăsăturile tuturor copacilor sau ale tuturor frunzelor care există în realitate. [...]. În ultima sa scriere, *Investigații filosofice*, Wittgenstein aseamăna limbajul cu o trusă de scule, în care există un ciocan, un clește, cuie, un borcânel de clei, o șurubelniță și multe alte lucruri” [Cărtărescu 2006]. Prin urmare, răsturnând în față cititorului „trusa sa de scule”, scriitorul îl îndemna să le identifice funcția în construcția romanelor sale.

Precum se știe, Mircea Cărtărescu a debutat în 1980 cu volumul *Faruri, vitrine, fotografii*, despre care Nicolae Manolescu spune că „promitea un mare poet” [Manolescu 2008: 1340]. Din momentul lansării s-a putut observa marea pasiune (am spune obsesie) a lui Cărtărescu pentru limbaj, pentru „inventivitatea lexicală”. „Întâiul lucru care s-a observat la el, remarca directorul revistei România literară, era plăcerea cuvintelor. Rareori un poet a fost astfel vorbit de cuvintele sale ca Mircea Cărtărescu. Nu în sensul stupid, de inconveniență verbală; căci aproape totul e la locul lui, în aparent nesfârșitele lui poeme, și inteligența stă cu ochii deschiși la căpătâiul inventivității lexicale” [Manolescu 2008: 1340].

La aproape un deceniu de la debut, afirmat deplin ca poet, ocupând un loc sigur în topul optzeciștilor, Mircea Cărtărescu scotea prima sa carte de proză, *Visul* [Cărtărescu 1989], care se dovedi „cu nimic inferioară poeziei” [Manolescu 2008: 1347]. Cartea anunța conturarea unui concept în mișcare: onirismul metafizic, ancestral, obsedant al universului cărtărescian. Volumele următoare au marșat pe aceeași traiectorie a discursului narativ, care se constituia, precum afirma autorul la dezbaterile de la Clubul *Phantasma*, din așa-zisele prototexte - „texte foarte vechi scrise în clasa a V-a, a VI-a, primele mele «romane»” – adevărate obsesii ale scrisului său.

2.1. Prototextele: Mendebilul

Unul din textele de referință din proza lui Mircea Cărtărescu este nuvela *Mendebilul* [Cărtărescu 2000: 31-63]. Cu ea autorul pune începutul unor neordinari naratori de vise. *Mendebilul* este prima lucrare în care universul este construit prin misteriosul, la acel moment, concept al fractalilor. „Doar ca să vă faceți o idee, se destăinuiește naratorul-scriitor, notez aici, numerotate, puținele astfel de teorii, pe care mi le amintesc, rostite de Mendebil în serile roșii ca flacăra sau în diminețile albastre, cu ziduri galben-sclipitoare, de la Scara Unu:

1. În capul meu, sub bolta țestei, se află un omuleț, care seamănă perfect cu mine: are aceleași trăsături, se îmbracă la fel. Ce face el, fac și eu. Când el mănâncă, eu mănânc. Când el doarme și visează, eu dorm și visez exact aceleași vise. Când el mișcă mâna dreaptă, o mișc și eu pe a mea. Pentru că el e păpușarul meu” [Cărtărescu 2000: 48]. Și tot așa la nesfârșit. Prin urmare, Mendebilul are revelația lumilor care se „îmbucă una pe alta”, a lumilor în lumi, ceea ce mai numim, prin celebra expresie, păpușa rusească. În stenograma de la Clubul *Phantasma* citim aceeași mărturisire, dată acum cu numele scriitorului Cărtărescu, care spunea că aceasta „este una dintre ideile adesea inserate în diverse locuri ale scrisului meu, alcătuiind uneori coloana vertebrală a câte unei povești, alteori câte o articulație de la genunchi sau știu eu de unde, dar în orice caz, sub diverse metamorfoze, este una dintre ideile cele mai puternice ale scrisului meu dintotdeauna” [Cărtărescu 2006].

2.2. Prototextele, holonii și holarhia

„Prototextele” lui Cărtărescu (texte scrise în adolescență sau cărți citite de mama în copilărie) vor constitui o materie specială care substituie tradiționalii piloni ai construcțiilor epice. Seria exemplurilor poate spori cu *Insula Tombukutu* („Povești cu oameni negri și cu vrăjitori”) – neuitata carte a copilăriei evocată mereu de naratorul din *Orbitor. Aripa dreaptă* [Cărtărescu 2007: 131]. Prototextele au devenit, prin urmare, holoni ai structurii narrative, construite după legițile holarhiei. Explicațiile despre funcționarea acestei structuri le furnizează autorul însuși: „Ideea că lumile sunt un fel de cascadă care curge din nivel în nivel, fiecare element al unui nivel devenind nivelul următor, alcătuit la rândul său din alte elemente, ce se alcătuesc din alte elemente, holonul inițial fiind de fapt stâlpul de bază al holarhiei, al întregului care, în cele din urmă, privit într-o perspectivă amețitoare, devine Total” [Cărtărescu 2006]. În felul acesta, *Mendebilul* devine primul holon al epicii holarhice a lui Mircea Cărtărescu. În legătură cu apariția personajul său emblematic, prozatorul mărturisea că a încercat la un moment dat să interpreteze prin grilă gnostică una din povestirile sale din tinerețe: „Copilul divin care structurează prin puterea fabulației, a fantasmelor existența pământeană a lumii sale, alcătuite din grupuri de copii, pe care îi fascinează și îi îndrumă o vreme, mi se pare un rit gnostic *sui generis* pe care eu l-am inventat total dominat de impulsuri și forțe interioare” [Cărtărescu 2006].

În ideea constituirii unei ordini proprii a lumii, cartea care l-a adus pe Mircea Cărtărescu către sine a fost romanul *Travesti* (1994), „cel mai lipsit de succes” din romanele sale, precum afirma autorul. „Travesti a fost șansa vieții mele de fapt, așa cum văd eu lucrurile astăzi, pentru că el, deși nu este o carte reușită, a fost un fel de poartă către recuperarea mea de sine, în *Travesti* am îndrăznit prima dată să fac lucruri pe care nu le visasem măcar până atunci, să mă apropiez extraordinar de mult de miezul creației, cum spunea Paul Klee (deși «nu îndeajuns de aproape», cum adăuga tot el în jurnalul său)” [Cărtărescu 2006]. La puțin timp de la apariția romanului, notam în eseului *Ambiguitatea în romanul românesc optzecist* că autorul concentra acolo „tot ghemul de obsesii, halucinații, topicul care va iradia în toate părțile de-odată în căutarea identității individului” [Șleahițchi 2002: 132]. „Pe lângă faptul că literatura este ambiguă prin însăși esența ei, continuam atunci să tatonez exegetic terenul unui concept narativ, în care se năștea misterul scriiturii, Cărtărescu își elaborează deliberat romanul într-o tehnică a ambiguității: prin alternarea ludică a alterităților, suprapunerea planurilor, a secvențelor de vis cu realitatea, încât cititorul își dă seama cu dificultate în ce registru se află împreună cu naratorul” [Șleahițchi 2002: 132]. Sau nu-și mai dă seama deloc, fiindcă totul se dezvoltă pe spirală, și diametrul ei crește continuu. Totul se ambiguizează și reperatele dispar. „Eu am folosit de câteva ori acest gen de dezvoltare nerezonabilă a unor imagini, mărturisește Cărtărescu. Unul dintre exemple este cel din *Travesti* la pagina unde vorbesc despre creșterea adolescentului. Adolescentul are sentimentul că va crește la infinit, că nimic nu va opri evoluția sa, a minții sale către viitor, către Dumnezeu, către nemurire. [...] Adolescența este exact această perioadă de levitație în care absolut totul pare posibil, în care te simți nu numai un Dumnezeu în devenire, ci cu mult mai mult. Nu te simți Totul, ci Totul la puterea Totul” [Cărtărescu 2006].

Intențiile, despre care narează autorul, se pun în pagină cu ajutorul unor „scule din geanta sa de romancier”. Astfel, putem afirma că holonii, care se comportă concomitent ca sistem și subsistem, ca personaj și metapersonaj - de-o vorbă, ca matur căzând repetat în trecutul său adolescent - dau naștere acelei meta-metastructuri românești, numită, cu un termen preluat din științele abstracte, holarhie.

2.3. *Orbitor* – „romanul fractalic”

Unul din momentele esențiale ale conceptului lumilor în neconținută mișcare de rotație, care impune schimbarea punctelor de vedere – în căutarea perspectivei pierdute, este concentrat în meditația metanaratorului din romanul *Orbitor*: „Dacă s-ar fi putut vedea (cum îl vedea Mircea, scriind febril la manuscrisul lui viu și opalin, desenând cu pixul literă după literă, ce imediat întind micelii în grosimea păroasă a paginilor și se interconectează, prin sinapse cu mii de butoni, cu toate celelalte litere, dispuse-n straturi și-n grupuri autorezonante, pentru ca-n cele din urmă foile să rămână doar suportul de cultură, hrănit și susținător, al unei tridimensionale rețele de litere, scânteind în aer ca un burete albastru și gânditor; și cum îl vedea celălalt Mircea, în sihăstria de la Solitude, uitându-i-se primului peste umăr și mâzgăind la

rândul său, cu pixul, litere în caietul cu copertă albastră; și cum îi cuprindea pe toți, cei vii și cei morți, cei reali și cei virtuali și cei creodici și cei de vânt și cei de foc Mircea adevăratul, cel care nu scria, ci sculpta o lume fractalică într-o sticloasă carne neuronală), Mircișor n-ar fi văzut atunci un copil, ci un fel de iluzie optică, o formă de umbre, fluturi și flori, un caleidoscop în săndăluțe bălțate și ele, camuflaj perfect, topire totală în adâncul colorat al verii și al amintirii” [Cărtărescu 2007: 122]. Citatul conține cheia de lectură a romanului. De la primul volum, trecând prin cel de-al doilea, ajungând la pagina 122 al celui de-al treilea, abia atunci cititorul începe să înțeleagă care este sensul romanului, cum se încheagă, cum și de ce își răsuțește neconținut spirala narativă.

În ședința aceluiași Club, Mircea Cărtărescu recunoaște că cea mai mare influență asupra scrisului său a avut-o teoria fractalilor. „Dacă pot defini cumva în mod decisiv romanul meu *Orbitor*, l-aș numi un roman fractalic” [Cărtărescu 2006]. Deși fractalul ia naștere ca termen științific cu semnificație exactă, metaforismul fiind exclus, el a intrat destul de repede în lumea artelor. Aici însă semantica s-a relativizat, s-a „diletantizat”. În lucrarea sa de doctorat *Postmodernismul românesc*, elaborată concomitent cu primul volum al *Orbitorului. Aripa stângă*, Cărtărescu făcea un excurs terminologic în spațiul teoriilor științifice, precum teoria cuantică a fizicii atomice sau principiul de indeterminare al lui Heisenberg, care au impulsivat declanșarea și afirmarea postmodernității ca o stare quazitotală a lumii contemporane, și teoria fractalilor. „Teoriile ecuațiilor nonlineare din matematică, afirmă exegetul, (teoria catastrofelor a lui Rene Thum, teoria haosului, teoria fractalilor a lui Mandelbrot) au contribuit și ele, în același sens, la congruența teoretică a lumii postmoderne. Determinismul absolut nu mai are nici sens, nici realitate. Nu mai putem vorbi decât de „insule de determinism”, instabile, produse de stare locală a sistemului, într-un ocean în mișcare haotică. Vom întâlni, prin urmare, paralogii pretutindeni în universul postindustrial. Cultura și artele se vor confrunta și ele cu dezordinea, paradoxul, indeterminarea” [Cărtărescu 1999: 42].

2.4. *Orbitor* – imaginea „scintigrafică” a minții autorului/naratorului

Romanul pornește de la un șir de fractali, printre care - pata lupus în formă de fluture de pe șoldul mamei, care, văzută în frageda copilărie, îi marchează copilului imaginația. Devenit matur, acea primă imagine a memoriei sale fragile îi va reveni neconținut în memorie, iar lumea, setată după modelul fractalului, se va configura și reconfigura mereu. Prin urmare, eul narator este halonul central care pune universul romanului într-o mișcare holarhică de proporții cosmice. În general, romanul *Orbitor* ia proporțiile unei imense mișcări holarhice, în cascadă. Ruxandra Cesăreanu, care își intitula exegeza *O trilogie gnostică și fractalică*, menționa în acest sens că „chiar numele trilogiei este legat de așa ceva: are funcția unei mantră care, repetată ritualic, produce iluminarea. Nirvana, intrarea în Lume și în carte. Obsesia demiurghiei este, la rândul-i, intim relaționată de această mantră: cartea se scrie, tocmai este scrisă sau se va scrie cândva de un autor-matrice, dar va fi scrisă direct prin intermediul hărții sale craniene care este Lumea” [Cesăreanu 2007]. Fractalul, un arhetip și totodată

un anarhetip (conform teoriei lui Corina Braga), este harta, cu nenumăratele sale bifurcări și ramificații. Harta va putea fi regăsită în multiple reluări care împânzesc romanul. De la fluturile lupus de pe corpul mamei, de la ramificațiile aripilor de fluture, a imaginii fluturului gigantic până la harta boțită în forma creierului uman, până la harta fetusului care se naște în craniul nefericitului Herman. Romanul reprezintă esențialmente lumea în neconținută mișcare. Obsesivă (de unde și acuza de redundanță adusă autorului), monotona uneori, implacabilă și impacientată, indiferentă, o indiferență metafizică, proprie germinării cosmice. Lumea (cea aievea și cea a gândurilor, visurilor, angoaselor etc.) se mișcă, se mișcă continuu, de o continuitate înspăimântătoare.

Două voci feminine din literatura română s-au apropiat, se pare, cât se poate de adecvat de romanul lui Cărtărescu, de esența acestei construcții narative vaste. Este poeta și exegeta Ruxandra Cesăreanu și romanciera și exegeta Doina Ruști. Autoarea romanului *Zogru* menționa că „setea de sistem”, „dorința de sinteză, care amintește de epoca elenistă, constituie și trăsătura principală a romanului cărtărescian” [Ruști 2001]. Constatând că romanul lui Cărtărescu se edifică pe conceptul păpușii ruse (fapt observat de majoritatea exegeților, dar mărturisit și de autor), R. Cesăreanu conchide următoarele: „Gnostic, fractalic, holarhic, asimptotic, spiralat, termitier, toate aceste calificative aplicate romanului *Orbitor* sunt valabile, pentru că autorul însuși și le-a asumat creator și, practic vorbind, nu doar teoretic. Că este vorba despre un roman postmodern, în același timp apropiat cabalistic, cu structură și de ambiție, să spunem, pynchoniană (Thomas Pynchon fiind unul din autorii favoriți ai lui Mircea Cărtărescu), contează mai puțin. Dacă autorul a izbutit ceea ce și-a dorit, aceasta este esențial” [Cesăreanu 2007]. Remarcăm totodată că procedeul de construcție a lumilor în lume/în lumi - altfel spus pupa russa, cutiile chineze - nu este nici pe departe original. S-au scris nenumărate romane, având la bază acest principiu. Cu toate acestea proza lui Cărtărescu uimește în continuare, deoarece el „imprimă o puternică originalitate” procedeelor aflate la îndemâna mai multor autori [Manolescu 2008: 1347]. Prin urmare, nu conceptele, tehnicile abstracte și nude atribuie unei opere originalitate, ci modul prin care autorul lucrării le pune în ecuație. Arta sa constă în măiestria de a face din toate acestea (teorii științifice, filosofice, tehnici și procedee de construcție narativă, puncte de vedere, perspective diegetice etc.) o excepțională operă de limbaj. Lui Mircea Cărtărescu îi reușește această performanță. Romanul lui ar putea fi plasat, ca o mare realizare narativă, în șirul, mic – este adevărat - al altor câteva lucrări care își propuseseră o construcție narativă barocă, or, precum afirmă vocile critice cu autoritate, tocmai asta este romanul *Orbitor*: „Imaginația prozatorului e barocă. Nu există nimic comparabil în proza românească, exceptând-o pe a lui Eminescu și Blecher” [Manolescu 2008: 1347].

3. Conceptul lumii în lume (romanul-sinteză *Pupa russa*)

Cei interesați de evoluția artei românești a lui Gheorghe Crăciun, citind cele cinci romane (cel din urmă – *Femeile albastre* - neterminat, apărut de curând [Crăciun 2013]), dar și cele două jurnale, vor observa că *Pupa russa* este opera esențelor conceptuale, abilităților de stil, a virtuozității construcției, a originalității narațiunii, a forței limbajului de întemeiere a lumii – este, într-un cuvânt, sinteza artei narative a autorului. Mircea Cărtărescu a văzut în congenerul său „un prozator care progresează de la o carte la alta, cu o ambiție literară egalată doar de fervoare și talent. Eu cred că drumul său literar, scria el în necrologul *O imensă tristețe*, a fost frânt într-o perioadă ascendentă, că a fost unul dintre prozatorii care, asemenea vinului, devin tot mai buni pe măsură ce înaintează în vârstă” [Cărtărescu 2012: 139].

3.1. Corpul și corporalitatea scrisului

„Progresul” lui Gheorghe Crăciun nu ține doar de calitatea artistică a textelor sale, ci, în același timp, de modul de a explora și experimenta posibilitățile unei singure teme. Încă de la apariția primului său roman *Acte originale, copii legalizate* în 1982 scriitorul intra în tema-axă a programului său artistic: tema corpului. Radu G. Țeposu menționa că prin această temă Crăciun urmărea să ridice textualismul la un alt nivel, ceea ce constituia de fapt proiectul unei autentice strategii conceptuale și naratoriale. „Corporalitatea povestirii e o temă constantă a lui Gheorghe Crăciun, care traduce voința ascunsă de a identifica senzația cu cuvântul, de a le pune într-un raport de fuziune secretă, de contiguitate” [Țeposu 2002: 197], constata autorul *Istoriei tragice & grotesci a întunecatului deceniu literar nouă*. De altfel, romancierul însuși și-a mărturisit în repetate rânduri și cu diverse ocazii predilecția tematică. În interviul acordat săptămânalului *Observator cultural*, din 6 octombrie 2005, afirma, bunăoară, cu referire la *Pupa russa* următoarele: „În cărțile mele anterioare, m-am apropiat de această temă într-un mod pieziș. De această dată am vrut să o abordez frontal” [Crăciun 2005]. Prin urmare, preocuparea pentru corp și corporalitate devine tema și conceptul fundamental ale întregii sale opere de prozator. În primele două romane se pot urmări involburările ei, mulate pe grațiozitatea trupeză a unui șir de femei sau conotate de imaginea carnal-vaporoasă a *frumoasei fără corp* - corp pe care în ultimul său roman antum îl întoarce pe toate fețele (atât fizic, moral, cât și naratologic). Tania Radu avea să afirme metaforic în eseu *Priveghi cu Mona Lisa* că „*Pupa russa* e o carte sângerândă [...]. E rezultatul unui auto-carnagi, prin care autorul și-a smuls vechea himeră - corporalitatea scrisului, au numit-o comentatorii - din sine însuși” [Radu 2004]. Și în meditațiile diaristice din *Mecanica fluidului* se regăsesc căutările obsesive ale sensurilor somei, ea devenind nucleul latent spre care converg energiile creatoare ale lui Gh. Crăciun, or, el are convingerea că „întotdeauna vei avea o mai mare libertate în explorarea zonei umanului dacă ajungi în imaginar pornind de la trup”. Ceea ce își propunea Gheorghe Crăciun încă în 1982 ținea de cunoașterea alfabetului trupului, care ar fi permis intrarea în codul

plin de mistere al percepției, memoriei olfactive, gustative, al memoriei cărnii..., prin care ființa e rechemată spre origini, intrând în faliile timpului ca în disecția propriilor instincte. Romancierul pune în text viața interioară și exterioară a trupului unei femei, iar prin ea și a unui lung șir de bărbați, dar și tumultoasa natură a relațiilor dintre sexe. Trupul devine, prin urmare, temă și vehicul narativ totodată, în ideea descoperirii celuilalt, ca parte inerentă naturii androgine a ființei umane.

Pupa russa e romanul care a schimbat fața literaturii române de la începutul secolului XXI. Se pare însă că unda de șoc declanșată de larga emanciparea a limbajului dacă nu a redus la tăcere critica literară, frustrări oarecum i-a provocat. Faptul că autorul nu trage cortina pudorii în scenele despre viața intimă a personajelor sale, dezinhibările de limbaj din *Pupa russa* nu constituie totuși o noutate a literaturii române actuale. Așa sau altfel, la momentul apariției, romanul nu s-a bucurat de o receptare pe potrivă valorii sale. Întrebat dacă „n-a trăit un sentiment de nemulțămire că, în raport cu alte cărți din 2004, despre *Pupa russa* s-a vorbit prea puțin”, Gheorghe Crăciun se dovedește vizionar: „N-aș spune așa ceva. Și eu sunt un autor atent la felul în care reacționează critica. Nu am așteptări atât de mari de la critică încât să ajung la frustrări. Problema este, până la urmă, a scrisului meu și a următoarei cărți. Dacă o carte va rezista, cu siguranță se va reveni asupra ei” [Crăciun 2005]. *Pupa russa* a rezistat. La ea s-a revenit și se va reveni.

Trama romanului se constituie din câteva linii. În centrul narațiunii este destinul Leontinei Guran, încadrat contextual de comunismul postbelic românesc și istoria postdecembristă, ceea ce ar constitui linia politică a romanului, deși „politicul, preciza Gheorghe Crăciun în interviul invocat, e doar un fundal, un fel de durere surdă care pulsează în organismul întregii povestiri”. Cea de-a treia linie de subiect, deloc de neglijat, e istoria scrierii romanului însuși – scrisul de plăcere. Plăcerea textului.

3.2. Pre-textul

Romanul este declanșat de o experiență inedită a autorului-personaj, dacă e să-l credem pe cuvânt pe cel care narează în una din cele trei *Nota auctoris* [Crăciun 2004: 227-230]. „Era vară și mă aflam în gara unui orașel din Transilvania, așteptam trenul”, astfel începe el confesiunea. Simți nevoia să folosească closetul, unde descoperi privesți și mirosuri specifice gărilor suprasolicitate, într-o vară toridă. „Cabina pentru bărbați era închisă, nu mai avea nici clanță. Nimeni în jur, lumea era ascunsă în aerul putred și vag răcoros al sălii de așteptare. Am împins cu piciorul ușa compartimentului pentru femei.” Impresia a fost dezolantă, naratorul-autor descoperind pe pereți aceleași, obișnuite, injurii, grosolăni, indecențe și mizerii din compartimentul pentru bărbați. Firește, „revelația” capătă semnificații simbolice: femeia, cântată de-a lungul istoriei, cădea în cel mai fetid noroi. „Stupoarea îmi bloca orice reacție. Experiența mea de viață lăsa mult de dorit. Eram un om matur, împlinisem de mult 30 de ani și nu-mi venea să cred. [...] Descoperisem în mine o stare destul de urâtă, un fel de dezamăgire ruinătoare pe care n-o mai cunoscusem niciodată până atunci. Înțelegeam ca un prost că și în natura feminină există zone de

vulgaritate, murdărie și instinctualitate brutală. Deși mai târziu, de-a lungul anilor, pe măsură ce mă gândeam la ce descoperisem în acea mică gară transilvană, mi-am dat seama că exagerasem mult șocul acelor inscripții și că nu vulgaritatea naturii feminine alcătuija substanța revelației mele” [Crăciun 2004: 228-229].

O istorie a corpului uman nu va înregistra prea multe studii, fiind, se pare, o temă oarecum ocolită până prin secolul XX¹. Cu toate acestea, tema frumuseții corpului uman a făcut obiectul inspirației artistice din cele mai vechi timpuri. Analogiile dintre natura masculină și cea feminină a ființei umane au condus spre descoperirea esențelor profunde ale naturii umane, spre recunoașterea femeii nu doar ca bibelou sau păpușă, dată bărbatului spre desfătare și alinare, ci ca o ființă complexă, plină de contradicții, cu partea ei de lumină și întuneric. „Îmi pare rău, am să devin abstract, continuă firul confesiunilor George, dar simt nevoia să spun că femeia nu e prin definiție o ființă pasivă și gingașă, cum ne place nouă bărbaților să credem. Puritatea naturii femeii nici n-ar fi cu puțință decât ca rezultat al unei îndelungate decantări. Obscenitatea stă în chip firesc la baza acestei purități, așa cum alcoolul cel mai curat se naște din fructele terciute, dospite în borșul scârbos din vasul alambicului. Puritatea naturii feminine ca și sfințenia pustnicilor se înalță pe un strat originar de murdărie și animalitate. Așa suntem făcuți noi, oamenii. Înclinația lubrică, impudoria și nerușinarea sunt peste tot, și în aerul care îmbracă cele mai fine epiderme, și dedesubtul celor mai vapoase rochii. Iată de ce întotdeauna e nevoie de un Dumnezeu” [Crăciun 2004: 229].

Discuția purtată cu colega de compartiment, o femeie tânără, „volubilă și inteligentă, fără prejudecăți”, căreia naratorul îi povestește uimitoarea descoperire, îl făcu să constate că „modul ei de a gândi” era chiar modul său de a gândi, „în ciuda diferenței de sex”. De la acea întâmplare a trecut timp, George a mai publicat alte cărți, dar orice încercate de a detabuiza anumite zone ale existenței umane erau sortite eșecului („Cuvintele referitoare la sex și fiziologia iubirii mi se tăiau din manuscrise”). Ideile din fragmentele *Nota auctoris* dau cheia de lectură a cărții. Ele sunt note de artă poetică și conduc spre înțelegerea multiplelor semnificații ale gestului de transgresiune experimentală în alt corp. Aici se află de fapt miezul programatic al romanului: „Îmbătrâneam și într-o bună zi mi-am spus că n-ar trebui să-mi fie prea greu să ies o vreme din natura mea masculină, cu toate prejudecățile ei, pentru a încerca să aflu ce înseamnă să îmbraci, scriind o carte, pielea celeilalte naturi. Mă gândeam la o carte atât de necruțătoare și directă, încât să mi se facă rușine de toată lumea, mai ales de femeile care m-au cunoscut ca pe un bărbat

¹ Igor Mocanu își începe exegeza cu o scurtă „pseudoistorie a corpului uman”: „1543. André Vesale publică *De humani corporis fabrica*, primul atlas al corpului uman, cu 300 de planșe, desenate de Calcar, elevul lui Tizian. 1632 - Rembrandt - *Lecția de anatomie*. Până în secolul nostru, în jurul anilor '30, corpul propriu a rămas un obiect necunoscut. În afară de câteva note ale lui Platon, Descartes, Main de Biran, abia odată cu fenomenologia se va vorbi despre corp. Nume de reținut: Husserl, Heidegger, Scheler, Marcel Mauss, Gabriel Marcel, Sartre, Merleau-Ponty, Valéry. Prima carte intitulată pur și simplu *Corpul* apare în 1933 (Chipraz)” [Mocanu 2006].

tandru și pudic. Iar acum e o zi însorită de mai și eu am împlinit de mult 40 de ani. Continuu să scriu cartea asta” [Crăciun 2004: 230].

3.3. *Leontina, personajul complex, „excesiv”, frumoasa cu corp – eu*

S-a afirmat că Gheorghe Crăciun a dat literaturii române unul din cele mai memorabile personaje feminine, cea mai emancipată și dezinhibată femeie. În ședința de lansare a romanului, din 9 iunie 2004, la *Lăptăria lui Enache* din București, Carmen Mușat spunea că „personajul pe care îl construiește Gheorghe Crăciun este o femeie, o femeie singulară în literatura română, un personaj căruia nu-i pot găsi nici un fel de corespondent” [Anghelescu 2004]. Pe bună dreptate, căci Leontina te buimăcește, te agasează, te neliniștește. Amplele și redundantele descrieri din viața ei intimă o fac dezagreabilă și seducătoare totodată. De altfel, autorul și-a propus să creeze un personaj dezgustător, atât moral cât și sexual, care ar friza normele și tabieturile. Efectele de lectură au fost cele scontate, de vreme ce chiar cititorul avizat, criticul, este tentat să o evite, și în mod categoric să nu vrea se identifice cu ea („Este un personaj cu care nu te poți identifica, pe care nu-l poți simpatiza, față de care însă nu ai nici reacții de antipatie”, - afirma tot Carmen Mușat [Anghelescu 2004]), deși identificarea e implacabilă. Numele ei e „un cuvânt rupt în două, ca noaptea și ziua, ca lumina și umbra, iată că e un copil curios și neastâmpărat, apoi o fetiță, o fată, o femeie, o babă surdă și foarte bătrână, cu două suflete și două respirații și două porniri. Se trezește în întunericul lui Leon și apoi zboară împreună cu Tina prin cortina luminoasă a zilei” [Crăciun 2004: 37]. Adesea trăiește experiența confuză a dedublărilor, momente în care nu mai știe care parte a sinelui îi dirijează instinctele, Leon sau Tina. Structura androgenă a Leontinei, o androgenie ancestrală, o împinge spre experiențe dintre cele mai neprevăzute, adevărate exorcizări ale naturii ei duble. Leontina e femeia „compusă din două jumătăți: cea de jos, vie, înnebunitor de vie și de sexuală, și cea de sus, încremenită, rece, ironică” [Crăciun 2004: 156].

Frumoasă, excepțional de frumoasă și atractivă, cu un corp de sportiv de performanță (a practicat ani buni baschetul), deși cunoscuse vraja erotică încă din adolescență, Leontina va fi măcinată de un ideal, de o himeră pe care nu va înceta s-o caute până la sfârșitul vieții. Tumultoasa experiență sexuală va accentua, în mod paradoxal, sentimentul febril al neîmplinirii. „Devenise o fată frumoasă, observă naratorul, pe care n-avea cine s-o iubească. Nimeni nu încercase să afle cum ar fi trebuit să o iubească pe ea. Era dorită de bărbați, era invidiată de colege și prietene, de parcă ei i-ar fi fost mai ușor pentru că nu avea suflet. Și așa a și început să meargă înainte de la o vârstă încolo, de parcă sufletul ei nici n-ar fi existat” [Crăciun 2004: 160].

Viața Leontinei Guran este parcursă retrospectiv. Iată, e mică jucându-se în grădinile bunicilor ei Marcu, Tase (Anastasia), când mai crește puțin e fetița ageră și neastâmpărată, luându-se la întrecere în năzbâtii cu colegii de joacă, apoi urmează școala, liceul la internatul din orașul medieval S. (Sighișoara, se prea poate, unde și-a făcut liceul și autorul), ratarea admiterii la Facultatea de Medicină, înscrierea la

Facultatea de Sport, intrarea pe neobservate - cam în glumă, cam în serios - în activitatea UTC, angajarea în sistemul de politrucci, semnarea angajamentului de colaborare cu securitatea, căderea din sistem, profundele crize de nevroză, tratamentul, revenirea la București, căsătoria cu profesorul și doctorul Darvari, nașterea fiicei Berta, participarea la complotul securiștilor și foștilor activiști de partid împotriva dictaturii ceaușiste, dezamăgitoarea experiență a schimbărilor postdecembriste, abandonarea lui Darvari în favoarea amantului său Dorin Mareș, cu care planifică evadarea în America, luând-o și pe fiică cu sine. În așteptarea lui Dorin într-un hotel din Mangalia, între veghe și somn, este ucisă de cineva cu o lovitură în cap, „și capul ei cel frumos de păpușă rusească se sparge în mii de țândări, în mii de senzații și de idei și cele 143 990 de cuvinte ale acestei cărți se împrăștiară pe suprafața lucrurilor din jur ca resturile unui creier explodat” [Crăciun 2004: 397].

3.4. Reacțiile somatice și narațiunea „sinestezică”

Ca istorie, viața Leontinei e simplă. Am putea stabili că a trăit 53 de ani, s-a născut în 1949 („Scrisoarea purta o dată: 17.III.1980. pe atunci ea avea 31 de ani” [Crăciun 2004: 375]), având aproape vârsta autorului, și a decedat în 2002, anul încheierii romanului. Leontina reprezintă o lume construită din reflexele unei memorii a simțurilor. Anume percepția lumii prin simțuri, prin natura corporală a ființei umane, constituie marea noutate a romanului lui Gheorghe Crăciun. Deși corpul și corporalitatea sunt teme cunoscute artei (de la *Divina comedie* a lui Dante la *Comedia umană* a lui Balzac, de la sculpturile lui Michelangelo la cele ale lui Rodin, tema trupului a cunoscut variate interpretări și limbaje), Crăciun a construit universul romanului și al personajului său cu alte mijloace și din alte perspective, preocupat ostentativ de autenticitatea percepțiilor. Întoarcerile în timp (anacronii și analepse) sunt declanșate de impulsurile și memoria cărnii, de reacțiile somatice, despre care scria inspirat în *Mecanica fluidului*. Între autor și lumea pe care o reprezintă este o legătură organică. În prefața la romanul *Femeile albastre*, Carmen Mușat definește într-o fericită formulă sincretică întregul concept al prozei lui Gheorghe Crăciun. „Scriitorul, afirmă exegeta, continuă în acest ultim roman, un demers evident încă de la prima sa carte, *Acte originale, copii legalizate*, omniprezent în *Compunere cu paralele inegale* și desăvârșit în *Frumoasa fără corp* și în *Pușca rusa*: acela al reprezentării sinestezice a lumii” [Mușat 2013: 5-6]. Pe de altă parte, „Gh. Crăciun creează un personaj ca și cum el însuși ar fi acel personaj, observa Igor Mocanu în comentariul său la *Trupul știe mai mult. Fals jurnal la Pușca rusa*, scrie un roman ca și cum el însuși, în corporalitatea sa, ar fi acel roman, distribuie jocuri de limbaj ca și cum personajele însele ar consta din acele jocuri de limbaj” [Mocanu 2006].

Pluritatea corporală din interiorul ființei, decojirea ei aproape ritualică, lepădarea de piele – element de bază în construcția și desfacerea păpușii rusești - e asemenea lepădării de sine și proiectării într-o altă formă. Identificarea naratorului (sau a autorului din roman!) cu personajul nu este doar un gest flaubertian. Redescoperirea instantanee a propriei alterități în ființa complexă a Leontinei -

realitate și iluzie (Tina este ființa de mucava) - incertitudinile, decantate de orgoliul unui discurs naratologic masculin, ascund un personaj narator fragil, frustrat, cinic și misogin totodată: „Dar cui îi umblă prin cap aceste gânduri, ție sau mie? Mie, desigur, mie și numai mie, pentru că LEONTINA SUNT EU. Eu știu că în carnea fiecărei femei singure se află ascuns un băiat, un bărbat, un domn Leon care se teme de moarte” [Crăciun 2004: 385].

Leontina moare neașteptat, deși pentru un cititor atent finalul este sugerat printr-o ușoară aluzie în una din *Notele auctoris*: „Ea e femeia ta pe care nu ai curajul s-o ucizi. Iei cuvintele bob cu bob și faci din ele un conglomerat de granule, le lași să-ți curgă din palmă ca o dără de praf de pușcă. Desenezi această line care se tot închide până face un cerc. Aprinzi chibritul și fugi” [Crăciun 2004: 316]. Imaginea ucigașului rămâne în suspans. În secvențele finale ale romanului autorul insinuează că presupusul criminal ar putea fi soția lui Mareș sau altcineva, care se răzbună din gelozie, sau poate securitatea de cândva, dar... Insinuarea e o simplă provocare adresată cititorului. Adevăratul ucigaș e tipul care o urmărește fără încetare de la primele rânduri ale cărții. Este individul care joacă rolul de autor. Este... chiar autorul romanului, care își mărturisește crima în „instanța” *Observatorului cultural*: „Am omorât-o pentru că eu însumi nu-mi mai suportam personajul. Am simțit la un moment dat, când mă apropiam de finalul cărții, că personajul, prin experiențele pe care le-a acumulat, a devenit excesiv” [Crăciun 2005]. Amândoi nu o mai puteau suporta.

Nicolae Manolescu consideră că prin romanul *Pupa russa* Crăciun a câștigat pariul ambițios al destinului său de romancier, fiindcă „el nu se mulțumește să scrie *Bildungsromanul* și, la urmă, prăbușirea și moartea unei nimfomane perverse și fascinante. Noua Emma Bovary, punctează criticul, e produsul unei epoci infinit mai rele decât aceea din prima parte a secolului al XIX-lea francez. Leontina exprimă, conform spuselor autorului, din același «fals jurnal», «bovarismul femeii ca secreție a unei lumi fundamental bolnave»” [Manolescu 2008: 1362].

3.5. Întoarcerea autorului

După mult deplânsa moarte a autorului, Gh. Crăciun reabilitează (dar cum?!) una din componentele estetice esențiale ale romanului contemporan: instituția autorului. Nu este vorba de revenirea „autorului omnipotent și impersonal”, firește, ci reactualizarea „rolului” de autor. Carmen Mușat menționa în cartea sa *Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă* că, „întors către propria sa interioritate cu asupra de măsură, Crăciun construiește lumi ficționale în care se joacă pe sine însuși, în roluri diferite, același și altul de fiecare dată” [Mușat 2008: 323]. Romanul *Pupa russa* readuce în text imaginea autorului prin *Nota auctoris* (inserate simetric în cele trei părți ale romanului). El se confesează în legătură cu „asistența infrastructurală” de care a beneficiat (ustensile, redactări), făcând și explicite precizări cu privire la structură, concept, scriitură etc. Autor demiurgic și personaj, el reușește să transgreseze genul natural, transformându-se într-o femeie de o frumusețe frenetică. Pentru a vedea cât de mult se identifică scriitorul Gheorghe

Crăciun cu autorul George nu este nevoie de analize cu infraroșu, or suprapunerea afirmațiilor din interviurile care au urmat apariției romanului pe cele trei *Note auctoris* dau certitudine trecerii existenței reale în realitatea românească, asemenea circuitului din vasele comunicante. Deși autorul afirmă categoric că *Pupa russa* „este o carte de ficțiune”, ar trebui să reținem că ficțiunea ține, în accepția prozatorului, de „schimbarea de identitate corporală și sexuală” în ideea creării unui personaj feminin cu care să se identifice. În rest, fondul romanului ține de „o zonă a obsesiei personale și colective, pe care, mărturisește Crăciun, n-am avut nici maturitatea, nici curajul, nici... pregătirea strategică să o abordez înainte de 1994, la câțiva ani de la prăbușirea regimului comunist”. Întrebat cu cine „se răfuieste” în această carte, Crăciun afirmă că are „o răfuială cu propriul sine și cu propria conștiință. Cartea a fost, pentru mine, și o exorciză, o încercare de a mă elibera de o parte din biografia mea, destul de apăsătoare, biografia mea e marcată de contextul în care m-am născut, am copilărit” [Crăciun 2005].

3.6. *Naratorul discret*

Scriitură complexă, *Pupa russa* se constituie într-un ritm narativ aparte. De altfel, scriitura, plasarea textului în pagină, absența, acolo unde o cere norma, a virgulei sau sacadarea voită a segmentelor frastice, denotă pulsul textului, ritmul perfect pliat pe structura internă și temperamentul personajelor de acțiune sau narative. În general, naratorul principal își schimbă mereu perspectiva, stând „pe mijlocul” liniei diegetice, între *ea* și *tu*, adresându-se concomitent celor doi interlocutori ai săi. Cu alte cuvinte, George (numele naratorului apare abia în partea finală a romanului), nareză unui cititor ideal, unui iminent interlocutor al său, experiența de viață a Leontinei („Iat-o acum călare, o mogâldeață de om cu degetuțele înfipte în coama aspră, lucioasă a lui Cezar, calul cel murg cu burta pătată de alb” [Crăciun 2004: 48]). Schimbându-se interlocutorul, se schimbă și regimul pronominal. Cititorul este substituit de Leontina însăși, căreia George fie că îi citește paginile de roman, fie că îi savurează chipul reflectat în propriul ei jurnal („Tu cu pudorile tale mascate de adolescentă de 17 ani, cu moliciunea șmecheră a gesturilor, cu aciditatea ta verbală și tăișul verde al privirii strecurate pe sub breton” [Crăciun 2004: 47]).

Elaborând o complexă și rafinată construcție românească, despre care Mircea Horia Simionescu vorbește în prefața cărții („Extraordinarul roman *Pupa russa*, al nu mai puțin extraordinarului analist Gheorghe Crăciun, deopotrivă curajos inovator de formule narative” [Simionescu 2004: 5]), autorul multiplică punctele de vedere. Schimbarea de perspectivă este atât de abilă, încât cititorul, captivat de puterea de seducție a limbajului, într-un anume moment nu mai înțelege cine povestește. Este în roman o firească contopire între narator și personaj, mai ales când din apele adânci ale ființei Leontinei apare aisbergul conștiinței masculine a lui Leon. Conexiunea și simultaneitatea planurilor temporale, a construcțiilor spațiale, monitorizarea schimbării de registre narative se constituie într-un splendid spectacol al povestirii. Romanul va avea și ca scriitură modelul păpușii rusești, or, romanul aglutinează mai multe texte, de factură diferită. Leontina însăși, după primele căderi

nevrotice, va ține un jurnal, care ajunge în posesia autorului. Apoi evocările și mărturisirile colegelor ei de cândva, notele informative ale securiștilor care o urmăreau, compunerile pe care le scrie, scrisorile... Și între toate aceste fire ușor de încălțit se află un discret narator, îndrăgostit până la uitarea de sine de Leontina, pe care o dorește ca un bărbat viu, adevărat și cu care, spre final, îndemnat de prietenul său – MHS - face dragoste - replică postmodernă la mitul lui Pygmalion.

4. Contractul dintre scriitură și lectură ca un „mise en abyme”

Romanele discutate aici au calitatea de a prelungi șirul interpretărilor, precum construcția și reprezentarea lumilor în aceste lucrări este sprijinită în chip evident pe conceptul și tehnica punerii în abis. Lumile fractalice (care izvorăsc neconținut) din romanul lui Mircea Cărtărescu, lumile în lume (care nu au capăt) din romanul lui Gheorghe Crăciun germinează asemenea unor galaxii sensuri și semnificații care sunt și mai urmează a fi probate de timpul exegetic.

Bibliografie:

- Anghelescu 2004: Ioana Anghelescu, *Imaginea matrioștilor* // Revista 22, săptămânal independent de analiză politică și culturală. Anul XIV (759), Supliment cultural, nr.10, 23 septembrie 2004; <http://www.revista22.ro/ imaginea-matrioștilor-1172.html>
- Cărtărescu 1989: Mircea Cărtărescu, *Visul*, Cartea Românească, București, 1989.
- Cărtărescu 1999: Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, București, Humanitas, 1999.
- Cărtărescu 2000: Mircea Cărtărescu, *Nostalgia*, ediția a III-a, București, Humanitas, 2000.
- Cărtărescu 2006: *Mircea Cărtărescu la Phantasma*, Dezbateră 15, februarie 2006; <http://ru.scribd.com/doc/77931538/Interviu-Cartaescu>
- Cărtărescu 2007: Mircea Cărtărescu, *Orbitor. Aripa dreaptă*, București, Humanitas, 2007.
- Cărtărescu 2012: Mircea Cărtărescu, *Ochiul verșui al dragostei noastre*, București, Humanitas, 2012.
- Cesăreanu 2007: Ruxandra Cesăreanu, *O trilogie gnostică și fractalică* // Steaua, nr.9, 2007; <http://7www.romaniaculturala.ro/'articol.php?cod=6169>
- Ciobanu 2008: Vitalie Ciobanu, „Evanghelia” după Cărtărescu. *Trilogia Orbitor la final* // Contrafort, nr.3 (163), 2008; <http://www.contrafort.md/old/2008/163/1464.html>
- Ciotloș 2007: Cosmin Ciotloș, *Lecturi la zi: O decalogie* // România literară, nr. 28, 2007; http://www.romlit.ro/o_decalogie
- Crăciun 2004: Gheorghe Crăciun, *Pușa rusă*, București, Humanitas, 2004.
- Crăciun 2005: *Marele pericol pentru literatura română a momentului este mondenitatea* [Interviu cu Gheorghe Crăciun de Ovidiu Șimonca // Observator cultural, nr. 289, 8-14 octombrie 2005; http://www.observatorcultural.ro/Marele-pericol-pentru-literatura-romana-a-momentului-este-mondenitatea.-Interviu-cu-Gheorghe-CRACIUN*articleID_14043-articles_details.html
- Crăciun 2013: Gheorghe Crăciun, *Femeile albastre*, Iași, Polirom, 2013.
- Manolescu 2008: Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Paralela 45, 2008.
- Mocanu 2006: Igor Mocanu, „Corpul mi se adună în cap” // Contrafort, nr.11-12 (145-146), noiembrie-decembrie 2006; <http://www.contrafort.md/old/2006/145-146/1132.html>

- Mușat 2008: Carmen Mușat, *Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă*, Ediția a II-a, București, Cartea Românească, 2008.
- Mușat 2013: Carmen Mușat, *Un roman inedit*, în cartea Gheorghe Crăciun, *Femeile albastre*, București, Cartea Românească, 2013, p.5-18.
- Radu 2004: Tania Radu, *Priveghi cu Mona Lisa* //Revista 22, săptămânal independent de analiză politică și culturală, Anul XIV (754), 18 august - 25 august 2004; <http://www.revista22.ro/priveghi-cu-mona-lisa-1083.html>
- Rogozanu 2007: Costi Rogozanu, *Aripa frântă* //Suplimentul de Cultură, n.143, 1 – 7 septembrie 2007, p.10-11; http://suplimentuldecultura.ro/numarpdf/143_Iasi.pdf
- Ruști 2001: Doina Ruști, *Doă romane milenariste „Orbitor” de Mircea Cărtărescu și „Mesia” al lui Andrei Codrescu* // *Viața Românească*, nr. 3-4, 2001; <http://doinarusti.ro/VR.htm>
- Simionescu 2004: Mircea-Horia Simionescu, *Pupa russa...*, în cartea Gheorghe Crăciun, *Pupa russa*, București, Humanitas, 2004, p. 5.
- Șleahțișchi 2002: Maria Șleahțișchi, *Jocurile alterității*, Chișinău, Cartier, 2002.
- Țeposu 2002: Radu G. Țeposu, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Ediția a II-a, Prefață de Al. Cistelican, Cluj-Napoca, Dacia, 2002.