

# Verosimilitatea fantasticului. Elemente de poetică a romanului în opera lui Mircea Cărtărescu

Șerban Axinte\*

---

**Keywords:** *fantastic; plausibility; the poetics of the novel; diarist discourse; hyperrealism*

Opera lui Mircea Cărtărescu a evoluat organic. Multe dintre poeme par astăzi niște *flash*-uri din *Nostalgia* sau *Travesti*, iar *Nostalgia* e comprimarea tuturor obsesiilor, ideilor și procedeelelor narrative valorificate pe spații extinse în *Orbitor* și *Solenoid*. Singura scriere ce doar aparent nu face parte din această ecuație a autogenerării e *Levantul*, o carte unică prin natura ei, căreia critica literară îi conferă un statut aparte. Totuși, un fragment montat într-un chenar – ce marchează inserția *ex abrupto* – ia cititorul *Levantului* prin surprindere, îl smulge din acel Babel al vocilor dificil de identificat și îl aduce în intimitatea autorului:

Eu, Mircea Cărtărescu, am scris LEVANTUL într-un moment greu al vieții mele, la vârsta de treizeci și unu de ani, când, nemaicrezând în poezie (toată viața mea de până atunci) și în realitatea lumii și în destinul meu în această lume, m-am hotărât să îmi ocup timpul clocind o iluzie (Cărtărescu 1998: 146).

În cazul acestui scriitor, poetica romanului se află în strânsă legătură cu un comportament aparte al fantasticului, așa cum este înțeles de unii teoreticieni ai genului, precum Roger Caillois, Tzvetan Todorov, Gaston Bachelard, Jean-Luc Steinmetz ș.a.

Dacă *fantasticul*, ca gen autonom, cu un statut ontologic radical diferit în raport cu narațiunea realistă exclude ideea de verosimil, la Mircea Cărtărescu lucrurile stau diferit. *Fantasticul* și ideea de verosimilitate, de încredere în veridicitatea faptelor descrise, ajung să se intersecteze, chiar să se susțină reciproc. Asistăm la o bulversare a codurilor și a categoriilor presupuse de acestea. Poetica romanului la Mircea Cărtărescu, așa cum reiese ea, la modul implicit, din *Orbitor* și *Solenoid* și, la modul explicit, din unele fragmente din *Jurnal*, este următoarea: cu cât se păstrează mai mult convenția realistă, cu atât ceea ce poate fi înțeles ca aparținând fantasticului poate fi resimțit de cititor ca

---

\* Institutul de Filologie Română „A. Philippide” – Filiala din Iași a Academiei Române, Iași, România.

verosimil. În continuare voi încerca să arăt cum funcționează, cum se împlinește *verosimilitatea fantasticului* în romanele *Orbitor* și *Solenoid*.

Putem începe o interpretare a *Orbitorului*, plecând de la o declamație auctorială existentă în *Aripa stîngă*: „Totul e peste tot deodată și-n fiecare clipă” (Cărtărescu 2007: 59) Iată principiul ordonator fundamental după care se ghidează scriitorul. A reuși să spui și să te comunici în totalitate prin fiecare semn pe care îl lansezi către exterior. Bineînțeles că „totalitatea” cunoaște foarte multe nuanțe, e în strânsă legătură cu problematica timpului, presupune parcurgerea simultană a mai multor coordonate temporale. Omul, deși e „un organ neînsemnat al lumii”, poate fi considerat „întreaga lume”. Ceea ce e vizibil pentru noi din spațiu și timp nu e decât o secțiune longitudinală, o simplă fațetă a întregului. Singura care face posibilă trăirea concomitentă a prezentului și a trecutului este *nostalgia*. Ea reactivează sentimentele, le oferă dimensiunea reală.

Spațiul e paradisul, timpul este infernul. Și cât de ciudat este că, la fel ca în emblema bipolarității, în miezul umbrei este lumină și în lumină stă sămânța umbrei. Căci altminteri ce este memoria, fântâna asta otrăvită din miezul minții, din paradis? [...] Și ce e dragostea, apa limpede și răcoroasă din adâncul iadului sexual, perla cenușie din scoica de foc și de urlete sfâșietoare? Memoria, timpul regatului fără timp. Dragostea, spațiul domeniului fără spațiu. Semințele opuse și totuși atât de asemănătoare ale existenței noastre, unite peste marea simetrie, și anulând-o, într-un singur mare sentiment: nostalgia (Cărtărescu 2007: 60).

Dacă *Orbitorul* nu ar fi altceva decât un colaj de meditații filosofice și redefiniri de concepte fundamentale, romanul nu ne-ar spune mare lucru. Din fericire, „tratatul filosofic” e dependent de povestire. Organicitatea ideilor se verifică prin fiecare rând, prin fiecare „istorie” relatată, prinsă în pasta discursului autoreflexiv. Totodată, romanul își dezvăluie propria poetică, una care pune în relație ideea de *realitate* cu cea de *fantastic*, relație ce va deveni și mai clară în *Solenoid*. Dacă pentru onirici realitatea era analogă visului, la Mircea Cărtărescu, fantasticul e analog realității. Deși pare o contradicție în termeni, chiar una flagrantă, textul cărtărescian elimină această posibilă suspiciune. *Fantasticul* se traduce uneori prin *halucinație*. Cum *verosimilul* este „o categorie a esteticii care exprimă ceea ce este conform cu adevărul, fără a pretinde că este în măsură să garanteze credibilitatea și probabilitatea unui fapt” (Grati, Corcinschi 2017), mezalianța cu fantasticul are drept efect îmbogățirea ambelor componente ale dihotomiei.

În ciuda faptului că Mircea Cărtărescu a mărturisit de mai multe ori că nu știe niciodată despre ce va fi următorul rând așternut pe hârtie, nu putem să nu remarcăm felul în care cele trei volume răspund dezideratelor inițiale, exprimate chiar la începutul *Aripii stîngi*. Vorbim despre „continuum-ul *realitate – halucinație – vis*” (Cărtărescu 2007: 27), despre o descoperire a lumii prin înțelegerea sinelui tripartit. De la fiecare dintre componentele enumerate mai

sus se țese câte un tip distinct de imaginar. Toate au, până la un punct, autonomie, autorul pare că tratează exhaustiv problematica asupra căreia se oprește, dar, încet-încet, cerurile atât de diferite ale lumilor contrastive se completează, se împlinesc în Empireu.

*Realității* i se subordonează un imaginar anatomic, filigranat cu minuțiozitate pe un trup nevăzut, dar pulsabil, deci real. De multe ori, ceea ce pare metaforă se dovedește a fi o descriere stilizată și spiritualizată a unui mecanism concret de funcționare a organelor și sistemelor ce compun corpul omenesc. În acest sens, creierul e privilegiat. El dirijează toate conexiunile. Emisfera stângă controlează mâna dreaptă, emisfera dreaptă controlează mâna stângă. Ambele fac posibile vederea, vorbirea și memoria, cu alte cuvinte, nivelează drumul de la perceperea nudă a imediatului, până la capacitatea de a înțelege și comunica idei abstracte. Cele două emisfere, interconectate prin *corpul* calos, protejează și acoperă creierul mic, cel în formă de fluture. Iată cum Mircea Cărtărescu amplifică misterul ființei umane, utilizând date științifice. Imaginarul anatomic cărtărescian propune o răsturnare completă a unghiului de vedere comun. De aici pornește o explorare a lumii și a adâncimilor sufletești, fără precedent în literatura română, cu excepția mult discutatei filiații eminesciene care se verifică pe alocuri.

*Halucinația* e un alt mod de a înțelege realitatea. Pe de o parte, este *visul* fără somn, pe de altă parte, e un accident, distorsionare a acestei realități. Nimic nu e, cum ar putea să pară, definiție a lui  $x$  în funcție de  $x$ . Uneori frazele sunt reluate în formă aproape identică, dar ceea ce le deosebește dezvăluie esența, în dinamica ei *festina lente*. Din acest motiv, romanul ne apare ca o spirală infinită. În orice punct ne situăm avem perspectiva întregului edificiu, pe verticală și pe orizontală, doar în trecut și în prezent, pentru că „viitorul este nimic”.

Magistrale ale visului virau brusc în autostrăzi ale realității, creând constelații și engrame pe care cineva, de foarte sus, le-ar fi putut citi ca pe un tatuaj multicolor, iar cineva de foarte jos le-ar fi simțit pe propria piele ca pe tortura sadică a tatuării (Cărtărescu 2007: 31).

Acest fragment ne oferă posibilitatea de a numi o altă teorie ce stă la baza *Orbitorului*: teoria haosului, efectul de fluture. Bătaia aripilor unui fluture provoacă o anomalie în curenții de aer, un mic vârtej căruia îi corespunde, la celălalt capăt al lumii, o catastrofă. Scriitorul nu lasă niciun culoar neexplorat, croiește simultan fața și reversul fiecărui lucru (și am arătat mai sus cum e reversul în raport cu fața). Mircea din prezent este efectul lui Mircișor și invers, prin retrăirea nostalgică a trecutului. Puși față în față, fiecare îi apare celuilalt ca o halucinație.

*Visul* cuprinde totul, e realitatea în varianta ei monstruoasă, căreia uneori îi spunem nu, nu, nu... din spatele unei cortine gelatinoase. Vorbim despre acea stare paradoxală din timpul somnului, în care undele cerebrale sunt aidoma celor specifice stării de trezie. *Rapid eye movement* – un element

preexistent în opera lui Cărtărescu – se dovedește a fi un alt principiu generator al materiei narative. Important de subliniat e faptul că valorificarea datelor anatomice și cognitive nu se face de dragul generării unui discurs delirant și ilizibil (după cum se acuză în nenumărate rânduri scriitorul). Rezultatul e descoperirea unor noi tehnici narative ce depășesc nivelul artificiilor de construcție. Ele se împlinesc printr-o mare teorie asupra lumilor narative, teorie la care autorul și cititorul ajung simultan, abia după descifrarea unei criptografii uriașe. Textul ne oferă foarte multe dovezi în acest sens. Să ne amintim de *desenul din covor* al lui Henry James, celebra metaforă a esenței literaturii, și de desenul din covor, vehicul al unor mesaje subversive, capabile să pună în pericol siguranța statului român. Mircea Cărtărescu absoarbe modelul în scrierea sa, îl integrează în propria țesătură, al cărei sens se amplifică automat pentru că în spatele ei nu se află doar un narator-dispecer, ci unul integrat în metafora pe care tot el o zămislește.

După cum am mai afirmat, „tratatul filosofic” este dependent de povestire. Fără istoria evenimentelor petrecute în satul Tîntava (un spațiu ce ne amintește de un Macondo îndepărtat), fără peripețiile lui Vasile Badislav și ale scopiților ruși, fără nașterea din lift sau din cutia craniană a lui Herman, fără buclele temporale prin care ajung să se depene în fața noastră viețile atâtor personaje alegorice, dar fixate în real, cum sunt Catana, Costel, Maria, Cedric, Stănilă, Victor, Silvia, sau Mendebilul, fără toate acestea, nu am înțelege „codul tikitan”, nu am ști cine sunt Știutorii și ce vor ei, nu am realiza de ce **ORBITOR** e un cuvânt care produce panică, precedă revelații sau luminează o lume exact în momentul în care aceasta se stinge, odată cu citirea ultimului rând scris din carte.

### O poetică implicită a romanului

Mircea Cărtărescu reușește cel mai bine în romanul *Solenoid* să-și consolideze poetica scrisului său (poetica romanului, una implicită, firește) și, concomitent, să-și exprime în cheie parabolică convingerile sale referitoare la raporturile dintre individ și existența lucrurilor în genere. Îndrăznesc să spun că, în cazul de față, avem de-a face cu un mod insolit de reflecție, prin inserarea în discursul narativ a unor provocatoare elemente paraștiințifice ce devoalează unele realități situate „la limita cunoașterii”. Practic, gândirea sinelui și a lumii, aflată în dependență de aceste fenomene noi ale cunoașterii umane, generează o viziune bine încheată asupra realității, asupra unei realități extinse însă.

Pornind de la „anomaliile” sale, personajul narator vrea să scrie un roman, în ciuda faptului că el consideră că acest gen literar tulbură și ambiguizează sensul faptelor. De fapt, el nici nu poate face delimitări precise între ficțiunile restrictive și diversele forme de realitate reproduse în „laboratoarele” minții sale:

Nici măcar nu pot face, în cazul anomaliilor mele, distincția dintre vis, amintiri străvechi și realitate, între fantastic și magic, între științific și paranoic. Bănuiala mea este că, de fapt, anomaliile mele își au sursa în zona minții în care distincțiile astea nu funcționează, iar zona asta a minții mele nu este decât o altă anomalie. Faptele din darea mea de seamă vor fi fantomatice și străvezii, dar așa sunt lumile în care trăim simultan (Cărtărescu 2015: 90–91).

Această convingere apare în carte foarte des, în diferite forme. La un moment dat, naratorul afirmă oarecum tranșant că *ficțiunea* este chiar *realitatea* sau, cel puțin, face parte din ea.

Romanul – darea de seamă, manuscrisul – decurge dintr-un jurnal, considerat dovada clară că, „în câte o clipă și-un loc cu coordonate precise, lumea s-a deschis, a făcut o breșă prin care s-au strecurat înăuntru pseudopodele, fermecătoare și teribile, ale altei lumi, nu ale uneia ficționale, nici ale unui creier înfierbântat, ci încrustate în ceea ce încă mai numim realitate”. Transferul continuu al paginilor diaristice în roman face posibilă deschiderea eului către celelalte euri aflate „în sertarele de morgă” ale conștiinței și, totodată, către celelalte dimensiuni ale realității:

Nici un roman n-a arătat vreodată vreun drum, toate, dar absolut toate se resorb în inutilul neant al literaturii. Lumea s-a umplut de milioane de romane care escamotează singurul sens pe care l-a avut scrisul vreodată: cel de-a te-nțelege pe tine însuși până la capăt. [...] Singurele texte care-ar trebui citite vreodată sunt cele neartistice și cele neliterare, cele aspre și imposibil de-nțeles, cele pe care autorii lor au fost nebuni să le scrie [...]. Și sutele de voci fără chip care-au scris pe fiecare pagină singurul cuvânt care contează: eu. Niciodată el, niciodată ea, niciodată, tu. Eu, secțiunea prin timp a imposibilei persoane a patra (Cărtărescu 2015: 276–277).

Dar persoana a patra introduce dimensiunea a patra. Problematika celei de-a patra dimensiuni se dovedește a fi esențială în economia narativă. Prin intermediul ei se redefinesc continuu nu doar viziunea despre lume, ci și cea despre scris – ca mod de explorare a ființei secrete. Din acest motiv, romanul se hrănește, nu din observarea lumii exterioare, ci din paginile unui jurnal, din realitățile eului/ eurilor.

### **Hiperrealitatea și mistificarea biografică**

Această hiperrealitate face posibilă regândirea genului literar. Jurnalul este dimensiunea a patra a romanului. Discursul diaristic, deși se aseamănă cu cel romanesc, vede adânc în text, îl poate „vindeca” de bolile sale specifice. Îi oferă acces la afinitățile subterane pe care creatorul le are cu diferitele ipostaze ale creației sale. Aici intră și experiențele livrești esențiale. Nici ele nu rămân în afară, ci sunt asimilate, regândite. Cu referire la omul „inteligent” și „fantast” Raskolnikov, se spune la un moment dat că „oroarea cărții aleia e chiar asta: că omul de pe stradă poate ucide din stupida necunoaștere de sine. Fiindcă

nu-nțelege și nu suportă valoarea anonimatului”. Să fie oare dorința de a înțelege și de a suporta valoarea anonimatului motivul pentru care Mircea Cărtărescu își mistifică biografia? Numeroase aspecte ale biografiei autorului sunt comune cu cele ale naratorului, doar că acesta din urmă reprezintă și reversul celui dintâi. Mistificarea e aici o deschidere spre o altă posibilitate a destinului. Naratorul citește poemul *Căderea* la „Cenaclul de luni” și este pur și simplu desființat atât de colegii săi de generație, cât și de „marele critic”. Acceptându-și condiția de scriitor ratat, naratorului nu-i mai rămâne decât posibilitatea de a fi profesor la o școală mărginașă și mizerabilă. De altfel, romanul se deschide cu următoarele fraze:

Am luat din nou păduchi, nici măcar nu mă mai miră, nu mă mai sperie, nu-mi mai provoacă greață. Doar mă mănâncă. [...]. N-am cum să nu iau păduchi – sunt profesor la o școală de periferie. Jumătate din copii au păduchi (Cărtărescu 2015: 9).

Această imagine a omului invadat de paraziți își are corespondentul spre finalul cărții în povestea lui Palamar, cel care își cultivase în mod deliberat pe propria piele o colonie de sarcopti:

Mircea Cărtărescu știe foarte bine să deschidă și să închidă parabolele. Nu lasă nimic în obscuritate, amplul său text parcurgând încă de la primele fraze un drum spre închidere și împlinire. Doar că în cazul de față nu avem de-a face cu un cerc ce se închide, ci cu o amplă spirală a cărei împlinire constă în deschiderea sa către alt nivel. Manuscrisul e realitatea, iar aceasta nu poate fi altceva decât o spirală. Romanul de față conține mai multe povești, mai multe întâlniri determinante pentru destinul naratorului. Acestea pot reprezenta niște etaje ce trebuie parcurse în scopul nemărturisit al unei elevări spirituale, cea care face posibil accesul în *dimensiunea a patra*.

### **Entomologia fricii**

Cele mai bune pagini ale cărții sunt provocate de revelația unei lumi de jos, cea a acarienilor, acești demoni invizibili capabili să preia controlul ființei din interior. Frica se dovedește a fi cea mai cumplită boală. Aceasta însă e capabilă să miște ceva în individ, să nu-l abandoneze la nivelul propriului confort interior. Avem de-a face cu un conflict dintre material și imaterial, cu o ieșire a naturii din cadrele ei obișnuite, pentru a se reinventa pe tărâmul fanteziei:

Uitându-mă la animaliculele astea înrudite cu pegra și abominația absolută a regnului animal, cu păianjenii, căpușele și sarcoptii râiei, cu sugătorii de sânge și mâncătorii de țesuturi vii, mă mira mai puțin, totuși, cruzimea oarbă a naturii, cât fantezia ei fără sfârșit (Cărtărescu 2015: 759).

Nu întâmplător apariția acarienilor este pusă în legătură cu însăși ideea de fantezie. Aceasta generează întotdeauna realități alternative ce îmbogățesc așa-zisa realitate prozaică, cea care de fapt nici nu există. Nu există, deoarece

realitatea deschisă are un efect iradiant, modelator și asupra contingenței. Frica devorează mintea, o golește de vechiul conținut, dar nu reușește să o dizolve, ci să o facă permeabilă la *fantezia realității*, să se poată umple cu un nou conținut, unul imprevizibil.

### **Eu sunt Mântuitorul!**

Ca să revin la ideea că romanul ar fi o spirală mereu deschisă spre alt nivel, amintesc aici de *Parabola Mântuitorului* abil controlată de autor și în complet asumată de narator. Ne aflăm în zona cea mai intensă a cărții din punctul de vedere al trăirilor și cea mai bogată din perspectiva semnificațiilor pe care le propune. Naratorul este pe cale – prin puterea solenoidului bătrânului Palamar – să coboare în lumea sarcoptilor de râie ca să le dea acestora speranța mântuirii:

Vei fi mesagerul meu. Te voi trimite la ei cu mesajul meu de izbăvire. Să nu-ți fie teamă, totul va dura doar câteva ore aici, tot atâția ani acolo. Pot transforma [...] întreaga ființă interioară a unei făpturi omenești în trupul unui sarcopt orb, născut și crescut acolo, în lumea oarbă a galeriilor lui, între mormane de ouă și dejecții. Va fi un acarian fără cusur, ales de mine încă din pântecul mamei sale (Cărtărescu 2015: 766).

Nu știu cât reușește naratorul să le aducă acarienilor pe lângă vestea mântuirii și legea nouă, cea a iubirii, dar în mod sigur izbutește să-și ofere sieși această lecție christică, identificându-se doar în primă instanță cu însuși mântuitorul. Cert este că romanul se încheie într-o atmosferă dantescă, într-o lume în care dragostea reușise deja să mute sori și alte stele. Empireul – ce a luat locul visurilor și coșmarurilor năucitoare – rezistă apocalipsei terestre ce face să dispară și „legiunile de demoni ce ne parazitaseră, ca niște larve de trichinela, viața interioară” (Cărtărescu 2015: 837). Acolo în Empireu (într-o capelă părăsită) naratorul își află ultima locuință în care va trăi împreună cu cele două Irine, soția și fiica:

Acolo, între pereții ei dărăpânați și-acoperiți de fresce, ne vom muta, acolo ne vom iubi și ne vom crește fetița, acolo vom îmbătrâni împreună. Îmi voi împinge, acolo, adânc, capul în apele visului (Cărtărescu 2015: 837).

*Solenoid* este una dintre acele cărți care prin seducție își transformă cititorii în ipostaze ale naratorului. Nu mă refer doar la lectura empatică. Solenoidul nu mai rămâne o bobină goală, ci una supraîncărcată de fantezia tuturor celor care citesc.

### **Bibliografie**

- Cărtărescu 1998: Mircea Cărtărescu, *Levantul*, București, Editura Humanitas.  
Cărtărescu 2007: Mircea Cărtărescu, *Orbitor. Aripa stângă*, București, Editura Humanitas.  
Cărtărescu 2015: Mircea Cărtărescu, *Solenoid*, București, Editura Humanitas.

- Crăciun 1999: Gheorghe Crăciun, *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, Pitești, Editura Paralela 45.
- Dobrescu 1998: Caius Dobrescu, *Modernitatea ultimă. Eseuri*, București, Editura Univers.
- Ferber 2001: Michael Ferber, *Dicționar de simboluri*, traducere de Florin Sicoe, Chișinău, Editura Cartier.
- Grati, Corcinschi 2017: Aliona Grati, Nina Corcinschi, *Dicționar de teorie literară*, Chișinău, Editura Arc.

### **The Plausibility of the Fantastic. Elements of the Poetics of the Novel in Mircea Cărtărescu's Work**

This article has as a starting point the following observation: if *the fantastic*, as an autonomous genre, as it is understood by some theoreticians like Roger Caillois, Tzvetan Todorov, Gaston Bachelard, Jean-Luc Steinmetz and others, with an ontological status radically different from the realist narration excludes the idea of plausibility, in Mircea Cărtărescu's work the things are a little bit different. *The Fantastic* and the idea of plausibility, of trust in the described facts, intersect each other, even support each other. We are witnessing an upheaval of codes and of the categories related to them. The poetics of the novel at Mircea Cărtărescu as it implicitly appears in *Orbitor* and *Solenoid* and explicitly in some parts of the Journal and in some interviews, is the following: the more the realistic convention is preserved, the more what can be understood as belonging to the fantastic can be felt by the reader as plausible. In addition, the writer is feeding his novels with the diary writings. The continuous transfer of diarist pages into the novel makes it possible to open the self to the other selves in the consciousness' drawers and, at the same time, to the other dimensions of reality including the *fantastic*. Another issue explored in this study is that of the fourth dimension that proves to be essential in the narrative economy.