

SPAȚIUL POETIC POSTMODERN AL GEMENILOR
The Postmodern Poetic Space of Twins

Bogdan RAȚIU, Ph.D.,
“Petru Maior” University of Țirgu Mureș

Abstract: The present paper proposes the interpretation of the short story Twins, from the novel Nostalgia by Mircea Cărtărescu, from a perspective that will include both twinhood and fictionalization. In this sense I have opted for a lectorial grid based on a strong imagism of the text, the bond between the animus-anima and the spiral architecture of the artistic imaginary. Corroborating the painting entitled Bond of Union, by of M.C. Escher and the symbolism of the photo, I revealed the configuration of the double in postmodern poetic space. Our approach is one of including, that of expanding the double through photography, that is the epitome of perspective of androgyny, extending, finally, to fulfillment .

Keywords: symbol, photo, androgyny, double, twins, animus-anima

Volumul *Nostalgia* de Mircea Cărtărescu a apărut în anul 1993 la editura Humanitas din București, iar prima ediție vede tiparul în Franța, în 1992, cu titlul *Le Rêve*, după prima formă apărută în 1989 la editura Cartea Românească – *Visul*. Volumul este construit din trei secvențe: PROLOG (*Ruletistul*), nuvelă ce nu apare în volumul inițial, NOSTALGIA (*Mendebilul* – cu titlu inițial *Jocul*), *Gemenii, Rem*), EPILOG (*Arhitectul*, cu titlu prim – *Organistul*). E vorba de un gen mixt (R. M. Albérès), având un caracter specific prin seducția pe care o are asupra cititorului și „caracterul ambiguu al artei românești”.

Critica literară și-a îndreptat atenția în nenumărate rânduri asupra volumului *Nostalgia*, de la critica intelectualizării emoției estetice (Eugen Simion, Mihaela Urso, Ovidiu Moceanu, Andrei Bodi, Constantin Cubleşan, Florin Manolescu), la istorie literară (Nicolae Manolescu, Alex Ștefănescu) și cronică literară (Ioana Pârvulescu, Corina Ciocârlie, Vasile Popovici, Emil Alexandrescu). Aceasta l-a considerat ca fiind format dintr-un grup de nuvele în care domină fantasticul hiperrealist, oniricul, viziunile cosmice, obsesiile sexuale, simbolistica sofisticată și aspectul metaliterar¹.

În lucrarea de față vom analiza nuvela *Gemenii*, încercând să supunem interpretării imaginea gemenilor într-un spațiu poetic tipic postmodern, pe care îl vom descrie pe de o parte pe baza teoriilor lui Maurice Blanchot, și pe de altă parte propunând o relație ekphrastică între textul cărtărescian și tabloul lui Escher, *Bound of union*. Mai apoi vom detalia nodurile textuale care produc dedublările succesive, sporind ficționalizarea și prevestind unirea spre care se tinde.

Cu un puternic substrat mitologic, se știe că gemenii sunt imaginea prin care dublul se identifică cel mai ușor. Oricare ar fi formele sub care sunt imaginați – fie că sunt perfect simetrice, fie că unul este întunecat, iar celălalt luminos, unul tinzând spre cer și celălalt spre pământ – ei exprimă în același timp un amestec al lumii de dincolo, precum și dualitatea oricărei ființe sau dualismul tendințelor spirituale sau materiale, diurne sau nocturne ale

¹Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române, 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, p. 1347.

acesteia. Totodată gemenii sunt expresia zilei și a nopții, a aspectelor celeste și terestre ale cosmosului și omului, iar în momentul în care gemenii sunt absolut asemănători – unul fiind dublul sau copia celuilalt, atunci ei exprimă unitatea dualității echilibrate. Ei simbolizează armonia interioară obținută prin reducerea multiplului la unu. Odată dualismul depășit, acesta nu mai este decât aparență sau joc de oglinzi. Pe de altă parte, gemenii simbolizează starea de ambivalență a universului mitic².

Dacă e să vorbim în particular, despre acțiunea nuvelei *Gemenii*, aceasta unește și despică momente influențate de jocul animus-anima, care se regăsește în fiecare oglindire a personajelor și a devenirii lor. Și de data aceasta, scriitorul se întoarce către ceea ce este mai lăuntric în el, spre gemelarietatea ființei sale. El se consumă în actul privirii geamănului, prin care spațiul (ființei sau cel poetic) se sporește, urmând risipirea ritmică³.

Actul scrierii capătă succesiv semnificația drumului, a călătoriei, a depășirii unei frontiere, a unui prag, pentru a merge mai departe, pentru că „a scrie înseamnă a avansa în lumea urmelor, până la ștergerea urmelor, a tuturor urmelor”. Presărate pe tot cuprinsul cărții, astfel de metafore și imagini creează o ambianță ambiguă, între realitate și vis, fiind spațiul imaginar al interiorității, ce transmite cititorului senzația de irealitate.

Nuvela *Gemenii* se dezvoltă progresiv în linie și concentric, prin reveniri ale simbolurilor. Imaginea dominantă este cea a gemenilor, a transmutării bărbatului în femeie și invers, a contopirii celor două virtualități – animus și anima. Lumile propuse de acestea intră într-o acțiune ludică de apropiere și distanțare, de dezvoltare în spirală. Gemenii sunt unul dintre miturile obsesive ale autorului; ei sunt preluați din zonele străfunde⁴, acolo unde imaginea lor în spirală și efortul de a se privi în ochi, de a se oglindi, de a se regăsi, produc într-un final unirea. Doar originea și punctul spre care tind îi unește total, restul momentelor sunt noduri dublante, iar acestea apar în clipe epifanice. Întunericul inspiră și imaginarul nocturn oferă o atmosferă a halucinațiilor, a incertitudinii evenimentelor, iar încercările de oglindire numesc posibilitatea descoperirii sensurilor multiple ale existenței. Dominați de nocturn, gemenii se inițiază, ating momente de revelație, se rătăcesc și identitățile lor sunt strămutate, mediate fiind de iubire, și de o evoluție asimptotică:

„Am privit brusc în sus, ca și când cineva m-ar fi strigat, și la un metru deasupra mea și puțin mai în față am văzut o sferă albastră. Avea cam șaizeci de centimetri diametru și era de un bleu intens, chiar fosforescent, hipnotic. Stătea încremenită în aer, părând un uriaș balon de săpun, de o consistență gelatinoasă.”⁵

²Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Editura Artemis, București, 1997, vol. 2, art. „Geamăn”, pp. 87-89.

³ Maurice Blanchot, *Spațiul literar*, traducere de Irina Mavrodin, Editura Minerva, București, 2007, p. 190.

⁴ A se vedea imaginea lui M.C. Escher, *Bond of Union*, 1956. Într-o relație ekphrastică, gemenii, și contopirea antinomiei masculin-feminin din nuvela lui Mircea Cărtărescu, se pot apropia de imaginea creată de artist. Apropierea este realizată în sensul sublinierii relațiilor pe care ochiul le produce în actul lecturii și al vizualizării gemelariității și a androginiei. O abordare interpretativă realizată pe baza teoriilor lui Blanchot și a imaginii lui Escher, a se vedea Arleen Ionescu, „Artifices of Construction: The Unlimited Space of Literature in Adrian Oțoiu's Coaja lucrurilor sau Dansând cu Jupuita” în *Word and Text. A Journal of Literary Studies and Linguistics*, vol 1, decembrie 2011, pp. 101-110.

⁵ Mircea Cărtărescu, *Nostalgia*, ediția a IV-a, Editura Humanitas, București, 2003, p. 87.

Gemelaritatea și androginia sunt două modalități de textualizare și ficționalizare. Oglindirea în poveste a personajelor, iar apoi, pe rând, oglindirea autorului în momentul creației și a cititorului în descifrarea dedublării, din mediu ficțional, înseamnă o legătură androgină, prin care se textualizează existențe – *textistențe*. Scufundarea în gemelaritatea din inconștient devine monstruoasă, în sensul oferit de Marcel Moreau, iar eliberarea se produce prin actul scriptic, chiar dacă asta presupune transpuneri în ireal, în halucinație și vis, cu amalgamarea realului și a inserțiilor suprareale, fantastice. Până la urmă, această ficționalizare în spirală rămâne „semnul echilibrului în dezechilibru, al ordinii, al ființei în sânul schimbării”⁶. Spațiul poetic postmodern creat în nuvela *Gemenii* are în prim-plan, pe de o parte, risipirea dublului, iar pe de altă parte configurarea în spirală, a unei tensiuni existențiale care se suprapune ekphrastic peste imaginea creată de Escher. Odată prezentate aceste considerente de ordin general, analiza noastră se va realiza în jurul a trei nuclee simbolice care dețin propriile modalități de oglindire și de unire: cuplul de la doi ani – Andrei și Marcela, iubirea adolescentină – Andrei și Lili și iubirea totală – Andrei și Gina, reconstruirea *androginiei*. Am ales cele două principii: iubirea și obiectele oglinirii, motivați fiind de simbolistica începutului, când pe secretair apare imaginea cu litere aurii „AMOR OMNIA VINCIT”, iar dominantă imaginii gemenilor se află pe paharul transparent unde „era imprimat cu vopsea verde zodiacul Gemenilor”. Fiind o proză autoreflexivă, textul oferă posibilele modalități interpretative.

Sub influență kafkiană, scriitorul își reia activitatea de țesător, de păianjen pentru a face o nouă husă textuală bazată pe *déjà-vu*, *déjà-lu*, *déjà-ecrit* sau *jamais-vu*. Scrisul său va fi unul al reamintirii, al trecutului, dar și al viziunii, al viitorului – „Mă gândesc doar să îmi rechem trecutul, sau să îmi modelez trecutul, sau să-l inventez. [...] Am și senzații cu adevărat particulare, neîntâlnite de mine nicăieri în literatură”⁷.

Începutul nuvelei stă sub semnul căutării chipului în oglindă, e un moment de înțelegere a formelor sale, a identității și a androginiei, „Chipul sporise în frumusețe, avea o frumusețe pe care niciodată un chip de bărbat sau de femeie nu ar fi sperat s-o dobândească”⁸.

Singur, în apartament, personajul „se privea în oglindă”⁹, „se contempla în oglindă”, „se privea încă o dată în oglindă”, „se privea în oglindă strâmbându-se”. Repetitiva privire reușește să ia în posesie eul. Dar, odată, e acel eu care trăiește și experimentează, cel subiectiv, iar, pe de altă parte, este eul care se obiectivizează, se detașează pentru o ulterioară apropiere conștientă, lucidă.

Spațiul în care se află personajul este unul al multiplicării imaginii, al dedublării. Apartamentul său are legătură cu o fereastră în care se vedea atât cerul, cât și șoseaua Ștefan cel Mare. Fereastra devine un spațiu *medium*, de legătură, un topos spectral, al închiderii spre intimitate și al deschiderii spre evenimentialul ce va perturba relațiile gemelare. Camera sa va fi un spațiu al reveriei intime și al dublului spectral.

⁶ Gilbert Durand, *Structuri antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, traducere de Marcel Aderca, Editura Univers Enciclopedic, București, 2000, p. 391.

⁷ Mircea Cărtărescu, *Nostalgia*, ed. cit., p. 74-75.

⁸ *Ibidem*, p. 68.

⁹ *Ibidem*, p. 64 și urm.

„Mi se trezesc mai întâi câteva amintiri fulgurante, cred că de pe la vârsta de doi sau trei ani”¹⁰ – e un timp exterior ce se subiectivizează, se interiorizează, fiind un prim moment de reflecție asupra unui semn al descoperirii și al creației. Apare acum simbolul fotografiei, reprezentativ pentru poetica dublului, „se afla o poză cam îngălbenită, cu un colț îndoit, dar foarte clară. Înfățișa, gol-goluț, în picioare, într-o grădină, un băiețel de vreo doi ani, până la trei ani, cu o buclă deasupra frunții și cu părul împletit, de-o parte și de alta, în două codițe cenușii-gălbui, care-i veneau până mai jos de umeri”¹¹. Acest simbol devine unul apt pentru crearea semnificațiilor și a atmosferei în sensul M. Neț.

Paul Cernat¹² într-o abordare a fotografiei în romanul *Enigma Otiliei* de G. Călinescu considera că acest simbol „servește prin excelență, drept revelator al misterelor identității, mediind între prezența și absența acesteia”¹³. Și în textul nostru, fotografia are rolul de catalizator al iubirii și dacă luăm în considerare perspectiva Mihaelei Ursa¹⁴, eroticul dublului este un icon, o imagine ce rămâne în text și în mintea celui alt, a lectorului. Doru Pop¹⁵ într-un studiu dedicat imaginii consideră că fotografia acționează ca „probe” ale existenței realității, iar fotografia din textul cärtărescian va fi o probă elocventă a gemelării și a focalizării ficțiunii dinspre imagine spre personaj.

Prima fotografie din copilărie ne furnizează primul semn al androginiei, pentru că naratorul-personaj era îmbrăcat de mamă precum o fetiță. E o îmbinare între masculinitate și feminitatea oferită de un simbol pe măsură – șorțulețul alb. Dacă lui i se impunea feminitatea, destinul îi impune și întâlnirea cu o masculinitate care îl intimidează – băiețoasa fetiță, Marcela. Ea e cea care i-a arătat în semiîntineric diferențele dintre ei, „diferențe căutate între toate fetele și toți băieții”¹⁶. Aflarea adevărului despre identitatea lui în raport cu a celorlalți, momentul de a înțelege rostul lumii se produce în diferite întâlniri cu prieteni de-o vârstă. Îi deschide ochii Traian, un băiat care îi explică modul adevărat de a iubi, de a simți afecțiune autentică și ce înseamnă să fii cu o fată. Deși îl disprețuiește, ajunge la vorbele sale prin Livia. Se reîntâlnesc după șapte ani, moment în care Andrei îl evită, văzându-se ca într-o oglindă. Întâlnirile și revelațiile oferite prin ceilalți nu îl ajută foarte mult; se produce în el o timiditate exacerbată, iar oglindirea în ochii celui alt, fie el, bărbat sau femeie, era de nesuportat.

Se închide în el, în carapacea sa, până în clasa a opta când îi apare Lili. Odată cu iubirea, apare și o nouă fotografie, dar de data aceasta marchează încadrarea lor în colectivitate – „am o poză de grup în care apare și ea”¹⁷. Imaginea fotografică include atât lumea interioară a memoriei, cât și pe cea exterioară a realității, fiind „coextensivă psihismului prin conservarea integrală a amintirilor și este și consubstanțială ființei înseși a corpurilor naturale”¹⁸. Prin perceperea succesivă a acestor imaginii-fotografii percepția

¹⁰ *Ibidem*, p. 75 și urm.

¹¹ *Ibidem*, p. 77.

¹² Cf. Paul Cernat, *Modernismul retro în romanul interbelic românesc*, Editura Art, București, 2009.

¹³ *Ibidem*, p. 137.

¹⁴ Cf. Mihaela Ursa, *Eroticon. Tratat despre ficțiunea amoroasă*, Editura Cartea Românească, București, 2012.

¹⁵ Doru Pop, „Abordări empirice în analiza imaginilor” în Corin Braga (coord.), în *Caietele Echinoc – Teoria și practica imaginii I. Imaginar social*, vol. 3, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002, p. 46.

¹⁶ Mircea Cărtărescu, *Nostalgia*, ed. cit., p. 79.

¹⁷ *Ibidem*, p. 88.

¹⁸ Jean-Jacques Wunenburger, *Filozofia imaginilor*, traducere de Muguraș Constantinescu, ediție îngrijită și postfață de Sorin Alexandrescu, Editura Polirom, Iași, 2004, p. 224.

dezvoltă o experiență a ficțiunii în care universurile de imagini sunt articulate, iar personajele se reflectă unele pe celelalte.

Acum e o iubire ce apare din senin, care exista, dar s-a materializat doar în momentul unei revelații – a marelui glob albastru. E vorba de sferă, de perfecțiunea spre care se tinde în infinit. E „o repetiție”, cum ar spune Kierkegaard, a intensității ce se va desfășura în iubirea ulterioară, fapt observat și de Eugen Negrici¹⁹.

În toată această perioadă, interogarea asupra androginiei este inevitabilă. Starea de alienare, de nebunie, de halucinație se extinde și devine din nou introvertit, diferit de ceilalți. Ea, Lili, poate fi cu ei, cu majoritatea, dar, pentru Andrei, majoritatea devine reprezentată de Camus, Kafka, Sartre, Céline, Bacovia, Voronca, Rimbaud, Valéry. E aici devoalarea exteriorității fetei, act animat de animus, iar interiorizarea lui, dedublare în lectură, ca act al animei. Schimbarea de roluri și a dominantei psihice continuă. În această perioadă „Andrei [...] se socotește un înger căzut, un damnat: își disprețuiește colegii, se retrage sfidător și eroic în lumea cărților și scrisului, ignorând tot ce iubeau tinerii de acea vârstă și socotind femeia și dragostea cauzele oricărui eșec”²⁰.

Fata din cea de-a doua poză este dominată de imagism corporal, („cu părul la spate, punând în relief o frunte bombată, niște obraji cu gropițe, buze pline și insinuant zâmbitoare mereu și ochi negri, puțin cam proeminenți, cu o privire foarte caldă și totuși cumva ironică”²¹), ochii lui Andrei sunt ațintiți asupra trupului; dorințele sexuale se accentuează. Dar lipsa desfășurării unui act erotic îi adâncește criza, ajungând femeia să o vadă sub chip hermafrodit; „Femeia mi se părea un monstru. Vedeam în ea de fapt un bărbat modificat, estropiat”²². Se naște aici o poetică a negației. Andrei refuză natura sexuală, refuză comunicarea cu oamenii și își neagă posibilitatea afirmării de sine, considerându-se un damnat; impulsurile psihice iau locul lucidității.

Pe de altă parte, demarcația dintre masculinitate și feminitate i se pare extrem de problematică și își expune, pe baza unei logici binare, întreg setul de trăsături pe care le dețin bărbatul și femeia. Ele sunt văzute în evoluția firească a omului, de la imaginea nou născutului, în care nu se poate distinge feminitatea, apoi, datorită diferenței de culori a hainelor (albastru și roz), diferența în obraji, diferențele artificiale ale hainelor și apoi cu o serie de „trăsături infinitezimale”²³.

Rămânând singur, fiind admirat și, totodată, respins de colegi, egoul său narcisic se extinde treptat, nimeni nu mai are individualitatea sa proprie, fiind extensii ale unui individ ce simte cosmosul, universul. Totodată și el are aceeași atitudine față de sine, se apreciază ca geniu, dar, în secunda următoare, se receptează ca un „eșuat jalnic”. E o dualitate a ființei tradusă într-o percepție dihotomică.

Însă, în ultimul an de liceu se produce din nou o apropiere între el și o femeie. De data aceasta e momentul paroxistic al androginiei căci cuplul este format din Andrei și Gina, fragmente onomastice ale androginiei platoniciene. E femeia care îl va devora, care îi va „dezarticula edificiul interior”, asemenea păianjenului de femelă. Dar o simte ca fiindu-i

¹⁹ Eugen Negrici, „Realismul cotidian și reverberațiile lui fantastice. Fabricarea fantasticului”, în vol. *Literatura română sub comunism*, vol. 1, Editura Fundației PRO, București, 1992, p. 369.

²⁰ *Ibidem*, p. 371.

²¹ Mircea Cărtărescu, *Nostalgia*, ed. cit., p. 88.

²² *Ibidem*, p. 97.

²³ *Ibidem*, p. 98.

predestinată, reprezentând pentru el totul – „Gina devenea Totul” sau “fiecare moment cu ea era toate momentele cu ea, fiecare lucru pe care îl privea, se suprapunea peste toate amintirile mele”²⁴; este o iubire năbădăioasă. Ea este mai emancipată, având ieșiri dureroase pentru Andrei, alături de Silviu sau Sergiu. Această atitudine a fetei îi oferă o „adevărată entropatie, amestec de dragoste, ură, dispreț, admirație, idolatrie și silă”²⁵.

Până la întâlnirea intensă dintre cei doi, se conturează două scene problematice. Una dedicată fotografiei textuale, produsă de creierul naratorului, iar cealaltă dedicată dublului thanatic sădit în Andrei. Pentru prima scenă ne referim la momentul reîntâlnirii cu Gina. Odinioară, el văzuse chipul aristocratic al fetei în geam, privirea fiindu-i condusă de cântecul oriental al mandarinului, de păpușa chinezească (ecouri ale copilăriei). Portretul fetei este fotografiat (în sensul etimologic); ochii gălbui ai fetei (lumina) sunt grafați, notați în jurnalul tânărului, care va fi reluat în momentul reîntâlnirii. Chipul fetei este admirat în portretul realizat în jurnal și în textul de acum, pentru că doar în astfel de „spații” estetice este inofensivă. Dar frica de ea nu înseamnă depărtare, înțelege că fără ea e „nimic”.

Al doilea moment este unul de o profunzime rar întânită. E o scenă construită ca un edificiu imaginar spectral, realizat pe verticală: între thanatos și viață, între trecut și prezent, între chipuri contopite.

„Am pășit pe gheața acoperită de zăpada moale. Abia îmi vedeam mâna întinsă prin pâcla de aici. Am mers mult cu pași mici pe gheața lacului, apoi, năpădit brusc de-o undă de durere, m-am ghemuit și am îndepărtat cu mâinile înmănușate stratul de zăpadă. Dedesubt, gheața era netedă și neagră. Plutea o tăcere de plantă moartă. Nu se vedea nimic nici la doi metri. Eram singur în mijlocul lumii înghețate. Fermecat de acea lume nouă și stranie, uitasem complet de Gina și de orice. Privind adânc sub gheață, am putut vedea, încurcat în mătasea broaștei, un copil înecat. Era blond și avea fața verde ca smaraldul. Nu am putut să-l privesc prea mult timp, căci deodată am auzit un zgomot sacadat. Am simțit că asud brusc și că inima mi se dizolvă, pur și simplu, în torace.”²⁶

Dar cine era acel copil blond? Ce legătură are cu chipul din prima fotografie? De ce se află înghețat? Și, nu în ultimul rând, de ce uită de Gina în acele momente? Imaginea creată în fragmentul citat se poate citi în analogie cu descoperirea în bloc de gheață a zmeului din *Enciclopedia zmeilor*. Același impuls de oglindire în dublul său se regăsește în ambele texte. Andrei se identifică cu celălalt pe care îl vede în apă. Scena, de un narcisism profund, înseamnă admirare a dublului. Imaginea asemănătoare a copilăriei reflectă gemelăritatea, ca obsesiei a ființei sale. Într-un moment în care oglindirea se poate face la nivelul întregului cosmos, Andrei vede dublul, iar mitic vorbind, lacul poartă însemnele apei Lethe, pentru că a privi în ea înseamnă uitarea existenței prezente. Dar sentimentul de spaimă înghețată Andrei îl are și în clipa în care Gina adoarme cu ochii deschiși și se reflectă chipul ei în loc de-al lui. Schimbarea de identitate se produce în paralel și suprapus între Andrei și gemeni. Această

²⁴ *Ibidem*, p.112, 144.

²⁵ *Ibidem*, p. 112.

²⁶ *Ibidem*, p. 116.

oglundire, această privire îndreptată „spre altul și spre mine” va fi dominantă în viața lui Andrei. Fie că se află în spital și își analizează colegile, fie se identifică cu imaginea valetului din cărțile Elisabetei sau privește în oglinda de husă „propriul ei chip în loc de-al meu” sau diascopul, Andrei trăiește într-o viață a dublului. Visele sale unt obsedant vizitate de feminitate. Într-un vis din momentele de nebunie, în lupta singurătății cu frigul, îi apare o femeie (Gina) care călca pe drumul de oglindă. În Grădina Icoanei, dublul și androginia produc o imagine intim legată de profunzimea trăirilor lui Andrei, îmbogățind ființa cu o nouă promovare ontologică, „Era o femeie, dar imaginea ei în oglinda de dedesubt era a unui bărbat. Se apropie de mine și-mi luă fața în palme. Mă privi adânc în ochi [...]”. Textul plâsmuiește o imagine-centru din paradigma dublului. Narcisicul și autorefectarea, dublul spectral și fluctuant se îngemănează, devin un Tot.

După împăcarea dintre Andrei și Gina, împreună trec la o altă formă de inițiere. Privind doar relația lor, iubirea dintre cei doi se inițiază în principal la nivel erotic, corporal, exterior, apoi destinele se bifurcă, unul în amantlăcuri, iar celălalt în suferință și crize interioare. Acum urmează împreunarea, apartenența unuia la celălalt. Unul are drept asupra celuilalt, datorită sacrificiului pe care îl acceptă amândoi:

„Uneori ne simțeam ca doi gemeni strânși unul în altul într-un uter colorat halucinant, lipsit de deschidere, gemeni cărora orice naștere le este de la început refuzată. De altfel, atât Gina cât și eu suntem născuți în Gemeni, în iunie, la câteva zile unul după celălalt.”²⁷

Andrei nu trebuie să aleagă între Gina de acum și cea de altădată. Repetiția este posibilă, fiecare moment se înglobează în toate celelalte, fiecare lucru este suprapus peste celelalte amintiri, vocea ei, timpul, spațiul, absolut totul se suprapune. În această confuzie ontologică, preludiul dintre cei doi o determină pe Gina să propună o călătorie inițiată prin Muzeul Antipa, care se află în legătură cu camera ei.

Marea sală din *Levantul*, scena de sub cupolă din *Orbitor* și scena din Muzeul Antipa sunt expansiuni narcisice ale eului. Monumentalitatea, grandoarea decorului e o proiecție a cotelor tensiunii dedublante a personajelor. În cazul nostru, trecerea lui Andrei prin coridoare și culoare subterane are un dublu sens. Fabula și textul comunică precum o unitate, iar culoarul întortocheat din subteran denotă coerența internă a operei, printr-un imaginar ce acaparează un conglomerat infinit de simboluri, un spațiu al iluziei, al suprapunerii ecourilor, al repetiției. Acestea au un mecanism propriu de funcționare, dominantă fiind duplicarea „vedeam fața Ginei reflectată în toate vitrinele”²⁸.

În al doilea rând, parcurgerea drumului înseamnă o inițiere spre centru. Muzeul este o *opera mundi*, refacerea întregului traseu poate echivala cu o trecere prin toate etapele lumii, spre o cunoaștere adâncă a existenței, care să ofere sentimentul totului. Eugen Negrici o receptează ca pe o coborâre în peștera lui Platon²⁹, pentru Andrei Bodiș este „un *regressus ad uterum*, o revenire în plasma prenatală”³⁰ pentru Al. Cistelean este o materializare a istoriei

²⁷ *Ibidem.*, p. 143.

²⁸ *Ibidem.*, p. 147.

²⁹ Cf. Eugen Negrici, *op. cit.*, p. 370.

³⁰ Andrei Bodiș, *Mircea Cărtărescu. Monografie*, Editura Aula, Brașov, 2000, p. 45.

speței umane³¹. Coborârea în subteran și traversarea muzeului pot coincide cu dorința de a se reîntoarce în matricea originară unde eul se poate contopi. Muzeul devine un spațiu herotopic, în sensul lui Foucault³², totodată spectral, derridean vorbind, dar și caleidoscopic. Se produce un clivaj între două spațialități și două temporalități, pe axa aici-odinioară, trecut-prezent. Discursul narcisic construit din evenimentele petrecute în muzeu este o *mise-en-abyme*, prin care contopirea va oferi libertatea și senzația acaparării Totului:

„Am avut brusc sentimental totului. Era o lumină palidă, o tensiune fără limite, o intuiție fără comunicare. Am stat o clipă suspendați și apoi, ca șopârlele dimineața, ne-am dezmoșit încetul cu încetul, revenind la viața noastră limitată. *M-am trezit transformat, transferat în Gina* [...] mi-am privit corpul, care era corpul femeii pe care-o iubeam: aveam brațele ei, sânii ei, părul ei, șoldurile, picioarele ei. Aveam pielea ei și oasele ei, iar pe buze gustul de eter al rujului ei.”³³

După rătăcirea din muzeul Antipa, cei doi se contopesc, se unesc nu doar prin trup, ci și prin ochii-oglină. Manifestarea identității lor nu este determinată doar de o apropiere erotică, ci și de o iubire agapé prin care se traduce dinamica amoroasă a înnoirii ființelor. Armonia și pacea din aceste momente au un dinamism creator, care completează și instaurează echilibrul. Jocul privirilor face trecerea de la dualitate la unitate prin forța trupului și puterea spiritului. În actul erotic săvârșit, fiecare îl iubește pe celălalt plecând de la sine însuși – folosind concluzia lui Aurel Codoban – pentru că este vorba de un dublu narcisism, existând și pasiune și dispreț³⁴. Amalgamarea acestor atitudini se produce în clipa uniunii, când dezmărginirea este cuvântul care-i poate călăuzi. Într-un final, Andrei revine într-un decor tarkovskian, apărându-și conștiința de imaginea fetei – e din nou în limitele realului.

Am încercat să realizăm o interpretare care să se manifeste ca dublu al operei, având în plan secund un imagism postmodern în spirală, cu diferite noduri unificatoare demonstrate prin relația de androginitate creată prin fotografie și nu numai. Gemelitatea se află în „actualitatea faptului de a vedea”, iar analiza noastră prezintă indicii vizuali ai unei legături ekphrastică între evoluția gemenilor în spirală, în textul cărtărescian și transferul animus-anima pe care îl vizualizăm și în spațiul pictural la Escher în *Bond of Union* (un artist plastic apropiat autorului). Demersul nostru este unul al cuprinderii expansiunii dublului prin simbolul fotografiei, centrul de perspectivă al androginiei, extinzându-se, într-un final, spre complinire.

³¹ Cf. Al. Cistelean, „Mircea Cărtărescu”, în Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu (coord.) *Dicționarul Esențial al Scriitorilor Români*, Editura Albatros, București, 2000, p. 163.

³² Foucault *apud.*, Brian McHale, *Ficțiunea postmodernistă*, traducere de Dan H. Popescu, Editura Polirom, Iași, 2009, p. 250.

³³ Mircea Cărtărescu, *Nostalgia*, ed. cit., p. 155.

³⁴ Aurel Codoban, *Amurgul iubirii. De la iubirea pasiune la comunicarea corporală*, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2004, p. 72.

Bibliografie selectivă

- Blanchot, Maurice, *Spațiul literar*, traducere de Irina Mavrodin, Editura Minerva, București, 2007.
- Bodiu, Andrei, *Mircea Cărtărescu. Monografie*, Editura Aula, Brașov, 2000.
- Cărtărescu, Mircea, *Nostalgia*, ediția a IV-a, Editura Humanitas, București, 2003.
- Cernat, Paul, *Modernismul retro în romanul interbelic românesc*, Editura Art, București, 2009.
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, Editura Artemis, București, 1997.
- Codoban, Aurel, *Amurgul iubirii. De la iubirea pasiune la comunicarea corporală*, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2004.
- Durand, Gilbert, *Structuri antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, traducere de Marcel Aderca, Editura Univers Enciclopedic, București, 2000.
- Ionescu, Arleen, „Artifices of Construction: The Unlimited Space of Literature in Adrian Oțoiu’s Coaja lucrurilor sau Dansând cu Jupuita” în *Word and Text. A Journal of Literary Studies and Linguistics*, vol 1, decembrie 2011.
- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române, 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008.
- McHale, Brian, *Ficțiunea postmodernistă*, traducere de Dan H. Popescu, Editura Polirom, Iași, 2009.
- Negrici, Eugen, *Literatura română sub communism*, Editura Fundației PRO, București, 1992.
- Pop, Doru, „Abordări empirice în analiza imaginilor” în Corin Braga (coord.), în *Caietele Echinox – Teoria și practica imaginii I. Imaginar social*, vol. 3, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002.
- Ursa, Mihaela, *Eroticon. Tratat despre ficțiunea amoroasă*, Editura Cartea Românească, București, 2012.
- Wunenburger, Jean-Jacques, *Filozofia imaginilor*, traduire de Muguraș Constantinescu, ediție îngrijită și postfață de Sorin Alexandrescu, Editura Polirom, Iași, 2004.
- Zaciu, Mircea, Papahagi, Marian, Sasu, Aurel (coord.) *Dicționarul Esențial al Scriitorilor Români*, Editura Albatros, București, 2000.