

Valorizări ale sacralului în romanul *Orbitor* de Mircea Cărtărescu

Ruxandra NECHIFOR

Orbitor novel brings together eclectic, realistic-magical, playful, self-referential writings which configure real worlds and, on the other hand, worlds which are situated in fabulous and mythical locations, always linked by the **Unlimited Text**. The sacred is the relational element among fictional worlds which are put together in this **Illegible Book**, governed by the game structures. Some of the hypersensitive characters of the novel are expected to detect the obscure aspect, the less visible dimension the world, following the negative ways or those imposed by tradition, starting with the magic knowledge to a quasi-scientific one. Deities, priests, versant or just factual writers, characters pertain to the hidden part of the world, they reveal it according to different scales and perform rituals whose importance they can partly deduct.

Trilogia *Orbitor* de Mircea Cărtărescu (*Aripa stîngă*, 1996, *Corpul*, 2002, *Aripa dreaptă*, 2007) este o construcție impresionantă nu numai prin tehnicile narative sau discursive, prin multitudinea de personaje create, care aparțin unor spații și timpuri diferite, unor lumi recognoscibile sau plasate în mit, dar mai ales prin relațiile pe care le stabilește la nivel intertextual cu alte creații ale spiritului uman.

Discursul romanesc recuperează, într-o formă disimulată, manifestări ale dimensiunii imaginante specifice individului creator. Preocuparea pentru investigarea și cuprinderea *Totului*, categorie cu implicații revelatoare pentru ordonarea în roman a lumilor ficționale și a formelor de discurs și de limbaj, presupune recuperarea, în formă singulară, a creațiilor fixate în memoria culturală a umanității. Pretextul este întotdeauna o poveste, apendice ontologic al ființelor ficționale, însă, dincolo de structura de suprafață, se conturează în palimpsest, cel puțin pentru un cititor atent, o țesătură de texte care par a avea un numitor comun, raportul creator-creație. Dominanta ontologică a scrierilor postmoderniste, principala mutație față de modernism, după Brian McHale (2009), implică fascinația în grade diferite față de forța creatorului de a contura lumi plurale, în simultaneitate, într-un heterocosmos apropiat de universul lumii reale, *hiperrealitate* sau *Existență*, concept preferat de scriitorul român. Existențialul este dublat și filtrat prin scriitură, prin textul instalat în afara și înăuntrul sinelui. De vreme ce sensul unic se pulverizează în constelații de alte sensuri, perfect valabile în lumile de care sînt atașate, consecință a neîncrederii față de *marile narațiuni*, eul postmodernist, multiplu el însuși, își concentrează interesul pe ramă, discurs și

interdiscurs care permit atât focalizarea diferitelor semne, libere de ierarhie, cât și construcția și deconstrucția. Genurile de discurs își modifică natura constituenților, astfel încât granițele devin permeabile. *Contre jour*, tehnică fotografică și cinematografică, este asimilată de scriitura postmodernă, conectată de obicei vizualului. Focalizat din spate, conținutul își pierde identitatea, devine incognoscibil, dar cu atât mai mult deschis interpretării și umplerii cu un nouă substanță, cu o accentuare a puterii imaginative și a atitudinii ludice a subiectului creator, astfel încât mitul, povestea, ritualul, aproape simple rame, devin forme permissive unor expresii ale conținutului ce pot fi considerate improprii în mod tradițional. Toleranța formelor permite proliferarea lumilor ficționale atașate unei subiectivități în continua expansiune, în trecutul încorporat în memoria personală, dar și în trecutul posibil al textelor, în *memoria discursivă*, sumă a enunțurilor despre lume. În *Postmodernismul românesc*, Mircea Cărtărescu (1999: 65) afirmă: „Dacă omul modernist era prin excelență *tragic*, strivit, ca personajele existențialiste, de confruntarea cu neantul, vehiculând o mistică a suferinței și o paranoia intelectualistă centrată pe omniprezența (sau omniabsența) *sensului*, postmodernul, în schimb, pare să-și fi găsit cel mai confortabil adăpost chiar în inima neantului. Eliberat de obsesia semnificațiilor și de tortura căutării adevărilor absolute, el pornește de la acceptarea lumii *ca poveste*, ca realitate *slabă*, des-fondată, pe care un *eu* la fel de iluzoriu o poate explora în toate direcțiile, cu voluptate senzorială, ca pe o epidermă nesfârșită. Atitudinea umană fundamentală față de lume devine astfel una *estetică*, hedonistă. Această estetizare generală a lumii, substituind mai vechea atitudine metafizică, este însoțită de o legitimare la rîndul ei *slabă*, contextuală și consensuală, în care ideea de *ființă devine*, ca pentru Wittgenstein, inoperantă: dacă există cumva, despre ea trebuie, în orice caz, să se tacă. Acest fapt are consecințe vaste în privința abordării estetice a fenomenului artistic”. Estetizarea lumii echivalează cu interpretarea ei prin prisma textelor sedimentate în memoria colectivă și individuală, a celui „totul a fost spus”, o trăire sub semnul unei Existențe, care nu reprezintă totuși o formă goală și nu este rezultat al unei fantazări lipsite de consistență. A citi lumea ca poveste sau a te așeza, în configurarea sensului ei, sub incidența nu atât a (im)posibilului, cât sub aceea a cuvîntului deja rostit, prin asumarea unor reprezentări discursive diferite, este departe de a o interpreta într-un fel simplist hedonist, care anulează eficacitatea demersului cognitiv și afectiv, ci, dimpotrivă, mai aproape de angajarea individului, edificîndu-l numai în parte, căci existența textualiza(n)tă ar putea coincide cu o disoluție a autenticului. Imposibilitatea aflării adevărilor absolute, refuzul transcendenței de a se revela sau conștiința unei transcendențe goale generează angoasă și neliniștește sufletul modernist. Postmodernul, scriitor și receptor, se plasează dintru început într-un spațiu al culturii, este preocupat de adevărurile posibile, înscrise în Textul Infinit, arhetip al textului generator de alte texte, în concepția lui Borges, sau „carte a cărților”, rezultat din infinite conexiuni,

din „amintirea” marilor cărți ale lumii, care provoacă un sistem de corespondențe, de asocieri neașteptate, de analogii fascinante¹. Impresia de eclecticism este un efect al situării sub altă zodie decât cea a modernismului logocentric care se abandonează unui semnificat transcendental apt să ordoneze nivelurile de semnificație. Romanele postmoderniste beneficiază într-un mod aparte de motivele biblice, Isus, apocalipsa, hierofania, de credințele Orientului, de numeroase semne asociate câmpului semantic al sacrului, însă le conferă o nouă funcționalitate, convertind specificitatea discursului religios într-o modalitate de configurare a lumilor posibile. Referindu-se la societățile tradiționale, Mircea Eliade (1995) definea sacrul ca realitate esențială, transcendentă, opusă lumii profane. Opoziția sacru-profan se reflectă în viziunea tradițională asupra lumii, spațiului, timpului, ființei și este parte a unei rețele de opoziții, real-ireal, ființă-non-ființă, realitate-iluzie. În concepția lui Eliade, sacrul, nucleu ontologic și semantic, delimitează o realitate imobilă, centrată, în care elementele componente se înscriu într-o mișcare centripetă. Întoarcerea la origini este esențială pentru omul religios tradițional, care dispune de două căi importante pentru regresia la starea primordială: prin abolirea bruscă a istoricității, ca în cazul ritualurilor, și „printr-o rememorare meticuloasă și exhaustivă a evenimentelor personale și istorice. Desigur, și în cazul acesta, scopul ultim e de a «arde» aceste amintiri, de a le suprima întrucâtva, retrăindu-le și desprinzându-ne de ele. Dar nu mai e vorba să le ștergem instantaneu spre a da cât mai repede cu putință de clipa originală. Dimpotrivă, important este să ne rememorăm chiar și amănunțele cele mai neînsemnate ale existenței (prezente sau anterioare), căci numai mulțumită acestei amintiri ajungem să «ardem» trecutul nostru, să-l dominăm, să-l împiedicăm să intervină în prezent.[...] Aici *memoria* (s.a.) joacă rolul capital. Ne eliberăm prin acțiunea timpului prin rememorare, prin *anâmnesis*” (Eliade, 1978: 84). Mai este valabil acest concept de sacru în hiperrealitatea postmodernă, care conjugă în același plan realul și irealul, situate la niveluri net opuse în societatea tradițională? O respingere a valabilității acestei interogații ar putea viza hierofaniile, manifestarea sacrului în profan, după Eliade, moment de fuziune a acelor două planuri într-unul singur. Dar Eliade menționează că sacrul, în această situație, rămâne în esență o realitate diferită ontologic, se comunică drept sacru, în timp ce în postmodernism, această categorie este exploatată de cele mai multe ori ca semnificat disociat de un semnificat transcendental. Dacă virtualul și realul se confundă, conceptul de sacru își modifică sensul, contagiindu-se de caracterul de simulacru al lumii extralingvistice. Pentru Baudrillard (1981), în lumea postmodernă saturată de semne, simularea nu mai are legătură cu un referent, cu o substanță, ci devine un model al „realității fără realitate”, o prevalare a reprezentării în dauna experimentării directe. Lumea, sacrul prin urmare, este considerată sub auspiciile lui „ca și altceva” (un text din memoria universală – lumea ca un film) sau „văzută de...” o individualitate, un curent literar sau critic, o epocă (sacrul văzut de Dante, în baroc, în mit, de Eliade,

¹ Jorge Luis Borges, *Notă despre Walt Whitman*, apud Ion Vlad, *În labirintul lecturii*, 1999, Editura Dacia, Cluj-Napoca, p. 9.

Caillois etc.). Reprezentările domină conștiința și imprimă, prin formațiunile socio-discursive, traiecte interpretative, care se îndepărtează de o tradiția teologică autoritară, monolitică. În postmodernism, sacrul îndeplinește funcția *suplimentului* derridean, situându-se atât în exteriorul, cât și în interiorul lucrurilor sau nici în exterior, nici în interior, fiind necesar pentru ca lucrul să-și atingă plenitudinea. Tehnica cinematografică, despre care am pomenit mai sus, *contre jour*, ar putea să releve această nouă condiție a sacrului.

În romanul *Orbitor*, prin creativitatea *povestașului*, credințele religioase, miturile, riturile sînt decupate din contextul stabilit prin tradiție, lăsînd singură rama să poarte un conținut nou sau găsindu-și ele o altă ramă, într-un univers disonant, polimorf, în care sacrul este difuz, opalescent.

Totul, rîvnit ca substitut nicidecum convenabil al adevărurilor absolute, se află cuprins în Akasia, document universal care transcende timpul, eon al gîndurilor rostite și scrise, care au fost și care vor fi: „Există o memorie universală, cuprinzînd, stocînd și distrugînd ideea de timp. Există Akasia, și Akasia este salvatoarea universului, și-n afara Akasiei nu este posibilă vreo speranță de mîntuire. Ea este ochiul din fruntea Totului, care cuprinde istoria Totului cu tot ce este, a fost și va fi. În Akasia nu există moarte, nici naștere, totul este coplanar și iluzoriu” (Cărtărescu, 2008: 66-67). Sustrasă devenirii, oferindu-se în „clișee de extatice și privilegiate” (Cărtărescu, 2008: 67), Akasia este inclusă într-o altă memorie, la rîndul ei, în viziunea ludică a instanței discursive, parte a unei alte memorii, toate originare în creatorul de iluzii, păianjenul care țese spații și timpuri. Creația, ca centru de iradiere semantică, se dezvoltă în imagini grandioase, și își atrage semne din cîmpul semantic al facerii, *țesătura, acul, suveica*, simboluri ale mișcării care imprimă un ritm specific, al devenirii. Suveica inițială imprimă același tipar tuturor lucrurilor, construcția bipolară definind toate ființele, holonii și holarhia. Fiecare parte reflectă întregul asemenea unui Aleph, strălucitoare sferă microcosmică, reflectînd întregul univers văzut din toate unghiurile posibile, o metaforă a Marelui Text, care se dispersează în mii de fire, în alte texte. Oximoronic, omul unește contrariile, creierul-spațiu și sexul-timp, paradisul și infernul, pol animal și pol vegetativ, parte a lumii și lume în același timp. Cosmogonia, existența și eschatologia sînt descrise prin intermediul formelor împrumutate din alte texte. Geneza, parte esențială a oricărei religii, este imaginată ca act de violență a viitorului, care destramă omogenitatea inițială: „Cine și cum a fabricat înstrăinările începuturilor? Cine-a putut suporta troznetul inițial al fisurării Totului? Viitorul, care e înstrăinare, depărtare și rătăcire, a rupt în mii de ciozvirte globul inițial, a căscat răni hidoase în trupul unității ființei, goluri care s-au lățit tot mai mult, depărtînd grăunțele de substanță și lăsînd un sînge fonic, gîlgîitor, să circule între ele” (Cărtărescu, 2008: 65-66). Structura explicativă, alcătuită din interogații retorice, în care se stabilesc temele, urmate de explicații, poate fi o aluzie la o schemă discursivă din *Scrisoarea I* a lui Eminescu, așa cum prezența cîmpului semantic al trupului trimite la credințele orientale, potrivit cărora facerea lumii a fost posibilă prin sacrificarea unei divinități. Existența este justificată de

imperativul cunoașterii în concepția lui Herman, personaj care aparține deopotrivă sacralului și profanului, ghebos alcoolic, învestit cu funcția de inițiator, care facilitează înțelegerea îngemănării lucrurilor. Pentru Herman, pandant al lui Zaharias Lichter, cartea, metonimie pentru toate creațiile culturale, trebuie să servească mântuirii omului, căci nu este un mediu intermediar inofensiv, prilej pentru a visa frumos, adică simplă gratuitate, ci, prin încercările succesive, unul al trăirilor cathartice: „O carte n-avea de ce să fie un aparat de visat frumos, ea nu se justifică decât ca săgeată îndreptată spre mântuire. [...] O carte era pînă la urmă o sită, un mecanism selectiv, o succesiune de grile și probe din ce în ce mai dificile, așa încît hoarda de cititori ce pătrundea în marea sală inițială să se piardă pe drum, să se-njumătățească dacă se putea, după primele zece pagini și să rămînă redusă doar la o zecime după prima sută de pagini. De-acolo tunelurile ar deveni mai strîmte, trapele și capcanele s-ar înmulți, fiare monstruoase ar prinde grai și ar spune lucruri pe care puțini ar putea să le primească, și-n nici un caz cei deprinși cu lapte și terci” (Cărtărescu, 2007: 161). Aluzia la *Epistolele* Sfîntului Apostol Pavel este evidentă. Personajul din *Orbitor* postulează două tipuri de cititori ce ar corespunde celor două corpuri, trupesc și duhovnicesc, despre care pomenește Pavel. Corpul trupesc se hrănește cu lapte și terci, alimente menite să evidențieze precaritatea condiției materiale a omului, în timp ce corpul duhovnicesc se întărește prin cuvîntul adevărat, ce-L revelează pe Dumnezeu. Activitatea cititorului eficace este consubstanțială creativității scriitorului; reușește să iasă din labirintul creației, întrucît el își construiește acest labirint și cunoaște răspunsul pentru că tot el formulase interogația. Reflexivitatea, implicarea în decodarea semnelor textuale se opun pasivității și tratării epidermice a operei de către cititorul consumator. Dar Herman este un Știutor, ca și Fra Armando, bătrînul Catana, Witold, indianul Vînaprashtna, Vasili. Misiunea lor este de a-l plăsmui pe creatorul care are să-i modeleze *din lut și dire de pix* în viitor. Toți acești Știutori sînt în legătură cu lumea sacralului diferențiat în funcție de spațiile culturale și timpul cărora le aparțin. Prin ei se valorizează sacrul așa cum a fost conceput de comunitatea primitivă (regăsit în sărbătoare și rituri) și explicat de teoreticieni. Vom regăsi și o modalitate oblică de valorizare a sacralului prin topirea în hipertext a operelor care se leagă tematic de sacru.

Omul Șarpe, indianul Vînaprashtna, introduce credințele budiste, metempsihoza, Yoga, chakra, Shahasrara, iluminarea. Numele personajului indică statutul său social, de ermit, obligat prin tradiție să se retragă din comunitate. Expulzat din mediul familiar, profan, nevoit să accepte asceza, indianul are acces la lumea sacralului, care i se deschide, prin anularea forțelor constrîngătoare din lumea profană. Personajul dobîndește cunoștințe despre viețile anterioare complementare, cu întîmplări obscure, care îi apăreau uneori în vis. Într-una din vieți este chiar Budha, cutreieră întreg universul, printr-o operație misterioasă care anulează devenirea timpului, distribuirea lui succesivă pentru a nu fi decât prezent. Practicile Yoga îi permit să-și activeze ochiul interior Shiva și să evadeze din corpul prezent în altul construit treptat ca la origine: schelet, mușchi, organe,

creier, piele, suflet. Al treilea zeu după Brahma, creatorul universului, și Vishnu, păstrătorul, Shiva reprezintă distrugerea, care va fi urmată de o nouă creație. Shiva este necesar reconfirmării ordinii cosmosului și reprezintă, prin simbolurile sale, șarpele și dansul Tantava, continuitatea dintre moarte și viață. Roger Caillois, în *Omul și sacrul*, subliniază corespondența dintre profan și sacru, complementaritatea dintre ordine și dezordine în mentalitatea primitivă. Pentru a subzista sau pentru a se îndepărta de impuritățile acumulate prin trecerea timpului, prin încălcarea interdictelor, societățile primitive recurg la riturile de purificare, echivalente cu întoarcerea în timpul primordial, al haosului, când toate erau confuzie și nediferențiere, adică atunci când lumea începea să fie. Funcția aceasta a ritului se conjugă intim cu simbolismul zeului Shiva. Cred că unul dintre atributele zeului, dansul Tântava, ar putea trimite prin nume la un spațiu organizat de neamul Badislavilor, Tîntava, după o perioadă de haos instalat involuntar.

Neamul Badislavilor, a cărui istorie este imaginată de Mircea, traversează o experiență care va avea drept consecință dezagregarea colectivității, aruncarea ei în haos, când puterile cerești și cele demonice se vor confrunta ca la începutul lumii pentru a întemeia cosmosul. Acceptarea influențelor străine, adică macii țiganilor, care nu sînt în concordanță cu propriile cutume, echivalează cu o abdicare de la ordinea firească a lucrurilor, cu o contaminare cu forțe nefaste. Intruziunea țiganilor în cadrul colectivității, ispitirea ei cu semințele magice, care ar avea puteri neîngăduite omului obișnuit, căci îi promiteau întâlnirea cu îngerii, recuperarea raiului, reprezintă o aluzie la căderea primilor oameni relatată în *Biblie*. Marques investește țiganii cu aceeași forță de seducție în al său *Un veac de singurătate*. Prin intermediul lor, lumi separate în spațiu comunică, însă intervenția lor nu este lipsită de risc, întrucît destabilizează ordinea socială. Iar vina sătenilor este aceea de a ignora o lege ce le-a fost stabilită prin intervenția strămoșilor: își părăsesc morții, încalcă ceea ce le-a fost prohibit, astfel încît satul de jos, strigoii, ce simbolizează în mentalitatea populară frica de moarte, caută răzbunarea. Confruntarea se mută pe un alt plan, implică îngerii și demonii, a căror apariție amintește de imaginarul Evului Mediu și de literatura populară. „Curînd, aripi pieloose de liliac, cozi șfichiuitoare, ciocuri corioate, piepturi gheboase, coarne de taur și de berbec și de țap și de mufon și de viperă cu corn și de dragon se iscară dintr-o mocirlă de urlete [...]. Demonii-greieri năvăliră pe acoperișul bisericii, își înfipse fierăstraiele din coadă printre olane și sloboziră-năuntru ouă prelungi, din care-ntr-o clipă ieșeau păianjeni veninoși, cu o sută de picioare” (Cărtărescu, 2008: 50); „Ochii limpezi de la facerea lumii se tulburară de lacrimi, și îngerul turbat se azvîrli deodată, schimonosindu-și chipul dumnezeiesc, în fîntîna de foc, pe urmele ultimului diavol, pe care-l apucă de coada cu ghimpi veninoși” (Cărtărescu, 2008: 54). De altfel, dispunerea părților trilogiei, organizarea nucleelor narrative sînt în strînsă legătură cu structura tripticului.

În *Violența și sacrul*, Rene Girard așază la originea sacrului violența generică, de durată, a individului care își găsește satisfacția și eliberarea, prin deturnare, într-o victimă – țap ispășitor. Sacrificiul se ivește ca formă de purificare de forțele

destructive ale violenței, cu necesitatea ca victima sacrificială să fie străină de colectivitatea care săvârșește ritualul, tocmai pentru a nu stîrni răzburarea, sursă a unei alte violențe, în societatea primitivă, lipsită de sistemul judiciar. Prin repetiție, sacrificiul este pus în legătură cu forțele sacralului. Vasili, copilul fără buric, din afara comunității, va fi ales drept victimă sacrificială pentru a îmbuna Dunărea înghețată, entitate panteistă, mai puternică decît oamenii. Cel care prezidează ritualul de sacrificare repetă gestul unui antecesor, tot preot, care jertfise Dunării o fetiță, pentru a trece peste apa înghețată, însă, odată cu trecerea timpului, ritualul își pierde din caracterul sîngeros, căci umbra devine rîvnită de toate *puterile Zidirii, fie luminoase, fie neprietene*, nu trupul. Ritualul acesta este prezent în toate acțiunile care presupun transfigurarea unui loc și este necesar pentru a atrage influența benefică a puterilor nevăzute ale aceluia spațiu. Odată ordinea restabilită, ea trebuie protejată prin multiple interdicții, după cum afirmă Roger Caillois în opera citată. Ingerarea fluturelui devenit animal totemic reprezintă o încălcare a prohibițiilor, un gest impur, dar și pur în același timp, dată fiind natura ambivalentă a sacralului. Ritualul sîngeros își pierde din eficacitate și importanță în lumea modernă, care uită semnificația originală. Nimeni nu înțelege de ce trebuie unse colturile unei camere proaspăt văruite, dar toți știu că așa trebuie să se facă. Degradate în forma basmului, a poveștii, riturile eșuează în forma lor modernă, palide copii lipsite de semnificație, ale sărbătorii și ciroului. Ele și-au pierdut funcția de revigorare a lumii sociale și a universului, cînd indivizii suspendau devenirea pentru a intra în lumea de dinaintea creației și a statornicirii în structuri care impun respectul. Istoria Badislavilor se constituie într-un mit fondator, în care își are originea devenirea lui Mircea, cel care scrie manuscrisul.

Aplicînd o lectură psihanalitică romanului *Orbitor*, Simona Sora (2008: 245) consideră că în centrul acestuia se află o imagine conștientă și inconștientă a corpului, „o explozie a Eului și, ulterior, o autostructurare a lui prin reconstituirea (în corp) a triadei mitice, Eul-Mama-Tatăl, iar mai apoi prin întemeierea unei lumi compensatorii, mirifice și aventuroase (ORBITOR) care răscumpără anomia lumii celeilalte, închisă într-o istorie ridicolă și tragică, inevitabil anecdotică, dar, inevitabil, apocaliptică.” Cred că imaginea corpului, pregnantă în proza cărtăresciană, ocupă un loc secundar, deoarece acest semn se subordonează raportului creator-creație, esențial pentru configurarea sensurilor acestui roman. În concepția lui Freud, la baza credințelor religioase se află un transfer simbolic de la un tată real, cu a cărui imagine un copil se identifică, la unul mai puternic, care îi asigură adultului protecția. În romanul *Orbitor*, mai degrabă mama se erijează în Supraeul care prescrie și sancționează, mama *gigantică*, simbol al potenței creatoare.

În romanul *Orbitor*, în afara tehnicii *contre jour*, o altă strategie cu funcția de a (re)configura sacralul, de asemenea împrumutată din arta fotografică, este refotografierea, juxtapunerea unor imagini ale aceluiași obiect, focalizat în circumstanțe diferite, cu rolul de a sublinia diferențele în timp și spațiu. Această tehnică se asociază alteia, stereoscopia, cu efect de insolitare a lucrurilor. În funcție

de planul narativ căruia îi aparțin, personajele poartă o altă identitate, ce alunecă între posibilitate și imposibilitate. Mama, banala femeie preocupată de pregătirea mesei, captivă mereu în spațiul strîmt al bucătăriei, în planul structurat de prezența lui Mircea, cel care își scrie Cartea, este proiectată ca „fluturiță” ce stă sub semnul unui destin fabulos în planul manuscrisului lui Mircea. Există indicații textuale care permit stabilirea unei relații de identitate și, în același timp, de excludere între personajele ce aparțin unor niveluri diferite ale narației. Diferă focalizarea, intenția și efectul.

Se identifică două modalități de valorizare a sacrului în romanul *Orbitor*: fie prin aluzie, citat, parodie, la nivel intertextual, prin rememorarea operelor centrate pe tripticul Iad-Purgatoriu-Paradis (Baudelaire, Dante, Borges, cu acesta din urmă împărtășind concepția creației care își construiește creatorul), fie prin istoriile imaginate, la nivel intratextual. Romanul *Orbitor* însumează scriituri eclecticice, realist-magice, ludice, autoreferențiale, ce configurează pe de o parte lumi veridice și, pe de altă parte, lumi situate în dimensiuni fabuloase, mitice, interconectate prin *Textul infinit*. Sacrul recontextualizat reprezintă elementul de legătură între universurile ficționale care se adună în această *Carte ilizibilă*, guvernată de structurile jocului.

Hipersensibile, unele dintre personajele romanului sînt programate să surprindă aspectul ocultat, mai puțin detectabil al lumii, urmînd căi negative sau instituite de tradiție, de la cunoașterea magică pînă la cea cvasi-științifică. Divinatori, preoți, scriitori, *Știutori* sau numai executori, personajele se raportează la o față nevăzută a lumii, o interpretează potrivit unor grile diferite, săvîrșesc ritualuri al căror rost îl rețin numai în parte.

Bibliografie

- Baudrillard Jean, 1981, *Simulacres et simulations*, Editions Galilée
- Caillois Roger, 1997, *Omul și sacrul*, Traducere de Dan Petrescu, Editura Nemira, București
- Cărtărescu, Mircea, 1999, *Postmodernismul românesc*, Postfață de Paul Cornea, Editura Humanitas, București
- Cărtărescu, Mircea, 2007, *Orbitor. Corpul*, Editura Humanitas, București
- Cărtărescu, Mircea, 2008, *Orbitor. Aripa stîngă*, Editura Humanitas, București
- Eliade, Mircea, 1995, *Sacrul și profanul*. Traducere de Brîndușa Prelipceanu, Editura Humanitas, București
- Girard, Rene, 1995, *Violența și sacrul*, Traducere de Mona Antohi, Editura Nemira, București
- McHale, Brian, 2009, *Ficțiunea postmodernistă*, Traducere de Dan H. Popescu, Editura Polirom, Iași
- Sora, Simona, 2008, *Regăsirea intimității. Corpul în proza românească interbelică și postdecembristă*, Editura Cartea Românească, București
- Vlad, Ion, 1999, *În labirintul lecturii*, Editura Dacia, Cluj-Napoca