# Nevoia de a vedea şi de a proiecta în romanul *Orbitor* de Mircea Cărtărescu

**Ruxandra Nechifor**
Liceul Teoretic „Vasile Alecsandri" din Iaşi

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

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

## 1. Introducere

În scrierile lui Cărtărescu, personajul este construit mai degrabă prin exploatarea posibilităţilor, a potenţialităţilor de semnificare, adică prin activarea unor forţe ale limbajului care fac să fie ceea ce în mod obişnuit/ aşteptat nu este, întemeindu-se ca activitate productivă tocmai prin acest mod al manifestării pertinente. O modalitate este reluarea unui semnificat sau a unor trăsături semantice în alte puncte ale cotextului şi în legătură cu semnificanţi diferiţi, al căror semnificat iniţial este suspendat. Derealizarea lumii este urmată de cea a personajului, într-un scenariu filmat cu încetinitorul, pentru ca semnificaţia fiecărei mişcări să fie în felul acesta augmentată.

În romanul *Orbitor*, obiectele sunt definite prin insolitare şi capătă trasături neaşteptate prin potenţarea privirii sau prin asocierea lor cu un element temporal, *zorii* sau *amurgul*. Halucinaţiile, trăirile intense, viziunile sunt plasate în spaţiul de interval deschis de *amurg*, în al cărui plan semantic fuzionează caracteristici specifice unor fragmente temporale, ziua şi noaptea, şi prin care se anulează temporar ordinea, diferenţierea şi se instituie haosul şi indistinctul. Această caracteristică definetorie a elementului temporal al amurgului, pendularea între mai multe coordonate, este împrumutată obiectelor înseşi şi mai apoi personajului principal, printr-un efect de propagare în lanţ, în succesiunea cosmos-obiect-fiinţă. Acesta este doar unul dintre raporturile care stau la baza construcţiei personajului, element care se lasă influenţat sau contagiat de celelalte componente textuale lipsite de trăsătura + *fiinţă* şi cărora le adoptă particularităţile. Poetica personajului se întemeiază în multe secvenţe pe disponibilitatea acestuia de a adopta manifestări şi trăsături care nu-i sunt proprii, dar care îi accentuează şi îi completează profilul. Mimetismul atribuit



BDD-V3605 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-21 04:12:58 UTC)

personajului în literatura postmodernă corespunde unei democratizări a modului de organizare textuală şi unei atitudini de respingere a ierarhiei structurale. Sub imperiul semnificaţiei *amurgului*, obiectul este transfigurat de privirea intensificată şi fie prinde viaţă, fie se modifică până la a recupera integral un alt obiect de care este legat în memoria personajului care priveşte. Rezumând, ambiguitatea, lipsa de diferenţiere şi echivocul, caracteristici încorporate în planul semantic al unităţii lexicale *amurg*, sunt conferite iniţial obiectelor şi, ulterior, personajului. Tot ceea ce se petrece în amurg este straniu, tocmai pentru că lucrurile suferă influenţa acestuia şi sunt considerate plecând de la ceea ce semnifică el: abandonarea legilor obişnuite, anularea ierarhiilor şi a dogmelor, a irefutabilului, cu alte cuvinte, considerarea lumii în mod suprarealist. În romanul *Orbitor*, semnificaţia acestei unităţi lexicale influenţează şi organizează planul semantic al celorlalte semne şi susţine semnificaţia ansamblului secvenţial.

## 2. Nevoia de a privi şi nevoia de a proiecta

Potenţarea privirii anulează diferenţele, întregul proces culminând cu dorinţa de a fi obiect, adică de a proiecta asupra personajului ceea ce era propriu lucrurilor din jur: dematerializarea şi derealizarea sub imperiul amurgului. Consubstanţialitatea personajului cu lucrurile care îşi pierd consistenţa sau transpunerea lui în ipostază de obiect urmează unui act de percepţie transfiguratoare, care întemeiază o nouă ordine. *Transpoziţia* ce imită lucrurile este urmată de o revenire la natura iniţială, adică la descrierea corpului, în special a feţei. Descompunerea şi recompunerea personajului, abandonarea unei semnificaţii şi întoarcerea la aceasta reprezintă cele două momente esenţiale ale construcţiei lui. Voi urmări o astfel de înlănţuire a secvenţelor (notate cu A, B, C) corespunzătoare *nevoii de a vedea*[1] şi *celei de a proiecta*[2].

**A. Nevoia de a vedea** În **amurg** sau în **zori**:
*Premisă* X vede a, b, c (obiecte).
*Dezvoltare* X transfigurează a, b, c.
*Concluzie* a, b, c sunt non-a, non-b, non-c.

[1] Numesc ***nevoie*** *semnificatul sau forţa care, făcând parte dintr-un text narativ, determină fuzionarea într-un tot coerent a unui număr de acţiuni, ce condiţionează apariţia trăsăturilor personajului*. Nevoile nu sunt preexisttente textului, ci se pot identifica numai în text, prin prelucrarea secvenţelor cu realizare concretă. Unitate coerentă a textului, secvenţa este o celulă narativă: are un nucleu sau un centru de semnificaţie, reprezentat de predicatele care exprimă o nevoie simplă sau complexă. Consider că textul este un ansamblu de celule narative sau secvenţe între care se stabilesc diferite relaţii şi care pot fi identificate în urma procesului de lectură. Numai prin acesta din urmă se ajunge la stabilirea ansamblului de nevoi care organizează textul.

[2] După conţinutul lor, nevoile sunt simple (corespund unui sens larg de identitate): nevoia de identitate, de apartenenţă, de altul, de a acţiona etc. şi complexe (cu scopul de a diferenţia personajele, marcând proiectul lor de identitate): nevoia de înţelegere, de imaginaţie, de vis, nevoia unui sistem semiotic, nevoia de a proiecta etc.



BDD-V3605 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-21 04:12:58 UTC)

> „De câte ori, dimineaţa, foarte devreme, pe un timp roşu, sau când apusul, […] de purpură dumnezeiască, umplea vidul dintre casele acelea spectrale, de câte ori, coborând cu liftul străvechi până la rădăcina viguroasă a blocului, nu mă grăbeam către pâlcurile de vile abandonate, cu cioburile de geam încă rămase-n rama ferestrelor arzând dement, ca să ajung la timp, în acel moment în care lumea se derealizează cu desăvârşire şi-n care casele galbene, delabrate, se descuamează foiţă cu foiţă ca să rămână […] la fel de imateriale ca şi când ar fi fost visate, la fel de iluzorii ca pictate de un vechi maestru al perspectivei. Câini galbeni, cu pielea pergamentoasă şi ochi de om transplantaţi în tigva lor îngustă de câine, se ridicau cu greu din culcuşuri şi fluturau graţios pe lângă mine. Molii cu ochi la fel de omeneşti absorbeau amurgul în penele lor dese atât de rapid, încât în jurul lor aerul devenea azuriu, ca-n miezul zilei." (Cărtărescu, O2[3], 2007: 15).

Prefacerea oraşului determină şi modificarea spaţiului care înconjoară blocul de pe Uranus, astfel încât acesta rămâne singurul intact, în mijlocul ruinelor care semnifică distrugerea unei lumi şi dispariţia unei mentalităţi. Aici personajul edifică o nouă lume, precară, întrucât este limitată la durata scurtă a amurgului sau a zorilor, însă consistentă prin substanţa ei şi indiferentă la ordinea obişnuită şi la aşezarea imuabilă a obiectelor în categorii stricte. Degradarea construcţiilor devine punct de plecare pentru o nouă genezǎ, a unei lumi care se situează în complementaritate cu un timp paradoxal, ale cărui trăsături le prelungeşte. Universul este recompus prin recurenţa trăsăturilor esenţiale ale semnului *amurg* (cumularea unor caracteristici contradictorii, amestecul de forme, suspendarea ordinii şi a succesivităţii în favoarea simultaneităţii) în fiecare dintre elementele componente: obiecte animate şi inanimate. Locuţiunea adverbială *de câte ori*, asociată elementului cosmic şi celui uman, subliniază repetitivitatea ciclului natural şi a actelor protagonistului, plasându-i în corespondenţă. Elementul natural şi cel uman sunt protagoniştii necesari unei noi faceri a lumii, cu evidenţierea caracterului ei ireal, halucinant, neobişnuit. Manifestările naturii reclamă prezenţa personajului căruia îi înlesnesc *cvasi*-psihedelic depăşirea unor limite ale corporalităţii şi îmbrăţişarea unor stări asemănătoare celor ale obiectelor transfigurate de amurg. Impresia de derealizare a lumii se produce prin convertirea obiectelor, a golului, a mişcărilor (câinilor şi a moliilor) în perechile lor opuse: obiectele prind viaţă, vidul se umple, mersul devine legănare, iar ritmul bătăilor din aripi se accelerează. Acestor operaţii de transfigurare le corespunde, de altfel, relatarea în forma reamintirii, accentuând nu o inadecvare a memoriei la real, dar, mai degrabă, o angajare a ei în sfera posibilului, astfel încât nu ar mai putea fi vorba de o reprezentare a unor evenimente trecute, ci de o întemeiere a lor, graţie puternicului ei caracter vizionar. Memoria devine un instrument necesar construirii viziunilor, convertirilor şi, mai ales, a scriiturii: „Îmi amintesc, adică inventez. Transmut năuceala clipelor în aur greu şi unsuros." (Cărtărescu, O1, 2008: 77), afirmă personajul. Scriitura este

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



BDD-V3605 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-21 04:12:58 UTC)

determinată de forţa memoriei care derealizează: abstractul, haosul temporal sunt sublimate în semnificativ. Prin urmare, memoria nu mai are funcţia de a certifica decât discursul care se iveşte în urma operării ei; timpul trecut, evenimente petrecute în anterioritate sunt instituite de aceasta, nu au o existenţă de sine stătătoare şi sunt private chiar de o cronologie. Peste sistemul de obiecte ale operei guvernează *memoria* ce construieşte într-un prezent continuu situaţii, personaje, care capătă rând pe rând ipostaze diferite, încât unele ies din altele, într-o transformare perpetuă sau într-o glisare imperceptibilă între real şi imaginar. În felul acesta, se înţelege de ce sunt convocaţi ambii protagonişti la refacerea lumii; memoria personajului şi natura (prin timpul specific, *amurgul* sau *zorii*) sunt izotopice: nu au rolul de a legitima o lume anterioară lor, ci de a contura o altă lume, izolată de ceea ce poate fi recognoscibil. Opoziţia între cele două lumi, dintre care una se construieşte prin negarea celeilalte, este marcată de contrastul între două timpuri verbale, imperfectul, timp al evocării, al continuităţii, care susţine un plan interior al personajului, şi prezentul etern, timp al suspendării cronologiei, al concilierii diferenţelor şi al anulării distanţelor. O altă opoziţie semnificativă este cea între orizontalitate şi verticalitate, anulată prin deplasarea personajului în spaţiul transfigurat: coborârea (care conotează regresiunea, suspendarea fenomenalului) are loc înspre rădăcinile blocului, cu ajutorul unui mijloc de locomoţie care intră în relaţie de incompatibilitate cu adjectivul „străvechi", cu trăsătura + *mitic*. Graba protagonistului este determinată de grija de a nu rata momentul transfigurării spaţiale şi timpul magic al realităţii, când din *gol se naşte lumea*. Dacă înainte de manifestarea aspectelor crepusculare, spaţiul accepta ideea de gol, de vacuum şi de fragmentare, odată cu instituirea amurgului, golul se transformă în plin, realul se omogenizează, graţie luminii care se solidifică. Amurgul are rostul de a şterge contururile deja stabilite, sugestia forţei creatoare fiind susţinută de adjectivul *dumnezeiască*, cu trăsătura + *sacru*, dar şi de atributul cromatic *purpură*, care capătă conotaţii sacre. Secvenţa anterioară oferă imaginea unui tablou care îşi conţine în acelaşi timp realizarea: discursul manifest este însoţit de sublimale trimiteri la principiile de construcţie: transformare, prefacere. Înainte de a se opri la determinantul care acordă trăsătura + *sacralitate*, lumina însăşi suferă modificări, aşa cum un întreg proces de devenire este subliniat la nivelul celorlalte componente ale secvenţei, fiinţă şi obiect. De exemplu, *transpoziţia* este exprimată de personajul care traversează o stare resimţită ca regresiune, pentru a ajunge în momentul în care timpul se conjugă cu spaţiul şi realul se metamorfozează, aşa cum undele luminoase se densifică, pentru ca mersul câinilor să se transforme în balet, în legănare, şi aerul din jurul moliilor să devină azuriu sau casele, iluzorii şi imateriale. Mişcările sunt înregistrate pe o peliculă când în *ralanti*, când accelerat; consecinţele sunt, evident, distorsionările obiectelor care sunt pasibile prin planul semantic de a accepta tratamente diferite în contexte diferite. Macrostructura semantică[4] a unui context

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



**BDD-V3605 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"**
**Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-21 04:12:58 UTC)**

influenţează comportamentul tuturor obiectelor semantice pe care le-am putea considera *goale* până la intrarea lor în lanţurile sintagmatice, abia acestea oferindu-le o semnificaţie. Obiectele animate şi inanimate devin izotopice cu macrostructura guvernatoare a sensurilor, *amurgul*: spaţiul, timpul, fiinţa, casele conjugă caracteristici contradictorii, scandaloase pentru o logică obişnuită. Imaterialitatea şi iluzoriul sunt două aspecte ataşate de macrostructura semantică *amurg* componentelor secvenţiale, comparaţiile cu domeniul visului şi al creativităţii marcând manifestarea specifică. Ceea ce caută personajul se plasează în intervalul dintre două caracteristici sau două lumi, care ignoră imuabilul şi perspectiva unică asupra lucrurilor. Această opţiune justfică şi atitudinea sa mimetică: personajul se contaminează de modalităţilor de manifestare ale obiectelor semantice duale.

**B. Nevoia de a proiecta**
*Premisă* X imită a, b, c.
*Dezvoltare* X se transfigurează.
*Concluzie* X este non-X.

> „...pătrundeam, deschizând lame adânci de lumină rubinie, în fanta dintre aripile clădirii, glisam pe duşumele vopsite-n chihlimbar, mă lipeam de peretele încins la roşu de soarele pătrunzând prin fereastră. Mă afundam în forfota de flori palide, crescute din podele şi împinse-n sus, hipnotic, de curenţi nevăzuţi. Mă lăsam scăldat de amurg, incendiat de amurg. Mă lăsam distrus de amurg, emaciat de amurg. Mă resorbeam în peretele fluorescent, absorbit de ceşcuţele transparente de pe tapet, mă răspândeam în pereţii de hârtie ai casei, o posedam în întregime, o închideam în mintea mea în formă de casă-n ruine." (Cărtărescu, O2, 2007: 16).

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

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



BDD-V3605 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-21 04:12:58 UTC)

tea în absenţa unei macrostructuri semantice pe care am identifycat-o deja: guvernarea sensului global asupra componentelor cotextuale le orientează semnificaţia.

Din tabloul anterior sunt păstrate cromatica, *roşul* devenind o marcă a coordonatei temporale, cu cele două variate, *purpură* şi *rubiniu*, şi impresia de suprareal dată de alăturarea unor termeni incompatibili. Alături de cele două atribute cromatice, *purpură* şi *rubiniu*, care concretizează pe de o parte, substantivul *lumină* a amurgului, şi, pe de altă parte, mişcarea protagonistului, apare un al treilea, adjectivul *roşu*, care determină din punct de vedere caloric obiectele materiale, neînsufleţite (peretele încins de căldură). Nuanţele cromatice se diferenţiază în text în grade de expresivitate în funcţie de planul pe care îl ilustrează: ireal, misterios sau real. În acest sens, *timpul roşu* apare nemarcat stilistic[5], cu atât mai mult cu cât ţine de planul neutru, obiectiv, real, şi intră în opoziţie cu *purpură dumnezeiască* sau *lumină rubinie*, marcate stilistic şi purtând amprenta subiectivităţii şi afectivităţii. Secvenţa de mai sus descrie scenariul de cunoaştere al protagonistului care se implică în calitate de subiect cunoscător, dar se ipostaziază şi ca obiect al unei intervenţiei exterioare. Imaginarul acvatic defineşte elementele constituente ale decorului, care pierd din materialitate şi din concreteţe, şi înscrie mişcările personajului în sfera imponderabilului. Glisarea pe duşumelele clădirii, forfota plantelor împinse în sus, undele adânci de lumină sau afundarea sunt izotopice acvaticului, marcând specificul oniric al amalgamării mediilor şi al dezinteresului pentru regularităţi. Înregistrarea gradată a actelor personajului corespunde unei treptate îndepărtări de real, care culminează cu pulverizarea extatică a identităţii în lumina amurgului. În această ultimă ipostază, personajul trece de la o atitudine activă, la una pasivă, prin intermediul unei stări de profundă abandonare, exprimată de verbul la diateza reflexivă *mă afundam*. Jocul diatezelor, activă, în prezentarea debutului acţiunilor (*pătrundeam*, *glisam*), reflexivă (*mă afundam*), care indică orientarea percepţiei înspre subiect, pasivă şi reflexivă, în punctul de maximă tensiune, când agentul devine pacient al acţiunilor înserării, corespunde modificărilor de substanţă suferite de personaj. Verbele cu trăsăturile în succesiunea + *activitate*, + *reflexivitate*, + *pasivitate,* apoi în ordinea inversă, impun caracteristici diferite agentului cu funcţia de subiect în enunţ. Acesta se orientează pe rând înspre exterior şi interior, două planuri ontice unite de al treilea, cosmic. Până la metamorfoza generată de amurg, personajul aparţine lumii exterioare, pe care o recuperează prin identificarea trăsăturilor obiective, referitoare la formă, dimensiune, mişcare, indice caloric. Planul interior, al subiectivităţii, corespunde

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



**BDD-V3605 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"**
**Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-21 04:12:58 UTC)**

unei redimensionări sau resemantizări a lumii şi a obiectelor ei: raportarea personajului la lume se face în vederea recreării ei. Dacă *amurgul*, prin trăsăturile sale semantice, imprimă un tipar al organizării semnificaţilor pentru celelalte componente textuale, nu este mai puţin adevărat că impune şi o desfăşurare particulară raportului dintre protagonist şi lume: nu va mai fi vorba despre alinierea acestuia alături de celelalte componente, ci despre insinuarea lui în fiecare dintre obiectele lumii, adică nu se instituie un raport obiectiv, ci unul subiectiv. Sunt dezvoltate astfel două posibilităţi de cunoaştere, în funcţie de participarea sau implicarea agentului. Diferenţa de sens între componentele celor două planuri care fuzionează prin intermediul semnului *amurg* susţine acestă idee:

**Casa în ruine : Mintea în formă de casă în ruine**
Pătrundeam : Închideam
Glisam : Posedam
Mă lipeam : Mă răspândeam
Mă afundam : **mă lasam scăldat – incendiat de amurg**
Mă resorbeam : **distrus – emaciat**
duşumele – *totalitate :* în întregime + *totalitate*
roşu : fluorescent
forfota de flori : absorbit de ceşcuţele din tapet

Acţiunile şi stările personajului se distribuie aici în trei clase[6], în funcţie de tipul de selectare de către un verb-predicat în enunţ (selectare în poziţie primară sau

[6] **Clasa I. Acţiuni şi stări cu trăsătura + *activitate***
Dacă personajul deţine poziţia esenţială, are funcţia de agent/ subiect, se diferenţiază de un obiect necesar selectat sau dispensabil, atunci se defineşte clasa cu trăsătura + *activitate*.
Ex.: *pătrundeam – închideam, glisam - posedam*
**Clasa a II-a. Acţiuni şi stări cu trăsătura + *reflexivitate***
Dacă personajul deţine atât poziţia primară, cât şi pe cea secundară, dacă se stabileşte o identitate între agent/ subiect şi pacient/ obiect, adică personajul are rolul de agent şi pacient concomitent, atunci se defineşte clasa cu trăsătura + *reflexivitate*.
Ex.: *mă lipeam – mă răspândeam, mă afundam – mă resorbeam*
**Clasa a III-a. Acţiuni şi stări cu trăsătura + *pasivitate***
Dacă personajul deţine poziţia secundară, are rolul de pacient/ obiect şi se diferenţiază de un agent care acţionează asupra lui, atunci se descrie clasa cu trăsătura + *pasivitate*.
Ex.: (să fiu) *scăldat/ incendiat de amurg*
Acestora li se adaugă, în roman, **clasa a IV-a. Acţiuni şi stări cu trăsătura + *reciprocitate***
Dacă personajul deţine o poziţia primară şi se diferenţiază de un obiect, asupra căruia acţionează, iar acest obiect poate avea, la rândul lui, rolul de agent care îndreaptă aceeaşi acţiune asupra personajului devenit obiect al acţiunii, atunci se identifică o clasă cu trăsătura + *reciprocitate*. Ex.: (eu şi mama) *ne regăseam*, dar şi structurile complexe cu adverbul *şi*: „şi el (oraşul) mă spiona, şi el mă visa, şi el se excita" (Cărtărescu, O1, 2008: 13) sau structurile în care subiectul, căruia i se atribuie o acţiune specifică, se redefineşte prin reluarea în forma substantivizată a adjectivului provenit din participiul verbului care denumeşte acea acţiune a subiectului; aceeaşi acţiune este atribuită componentului textual



BDD-V3605 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-21 04:12:58 UTC)

secundară), de implicarea subiectului în desfăşurarea planului semantic global al enunţului (ca agent/subiect sau pacient/ obiect) şi de raportul cu obiectul limită pentru planul semantic al verbului (diferenţă, identitate): clasa cu trăsătura + *activitate*[7], clasa cu trăsătura + *reflexivitate*, clasa cu trăsătura + *pasivitate*.

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

**C. Nevoia de a vedea**

| | |
|---|---|
| *Introducere* | a) X se vede. |
| *Cuprins* | b) X se descrie.<br>X conţine a1, a2, a3. |
| | c) efectele privirii intense (leşinul). |
| *Încheiere* | d) interogaţiile care presupun noi posibilităţi ontice. |

care îndeplinea rolul de pacient/ obiect: „ochi în ochi cu acel craniu enorm (casa în ruine a.n.) […] aşteptam din clipă-n clipă să fiu luat în posesie, să fiu *eu* (s.a.) *cel văzut* (s.n.) cu ochii oberlichturilor, *cel urmărit* (s.n.) cu o curiozitate şi o pasiune de fetişist: o vietate măruntă în faţa unui mare portal de amurg." (Cărtărescu, O2, 2007: 16). Inversarea perspectivei de la subiect la obiect sau atribuirea aceleiaşi acţiuni elementului focalizat, transformarea focalizatorului în focalizat reprezintă procedee de conturare a unei noi identităţi a personajului. Transferul nu numai că dezvoltă una dintre posibilităţile modului de a fi al personajului, prin ignorarea principiului veridicităţii sau a oricărei logici, dar subliniază şi dispoziţia pentru plieri şi replieri a limbajului, adică funcţia lui creatoare.

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



BDD-V3605 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-21 04:12:58 UTC)

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

Conjuncţia *iar* fixează raportul de coordonare între două secvenţe echivalente din punctul de vedere al importanţei mesajului pe care îl poartă. Şi această secvenţă este construită pe antiteza dintre continuitate şi discontinuitate: se prezintă iniţial câteva aspecte legate de fizionomia personajului circumscrise unei identităţi unitare, coerente, pentru ca, ulterior, accentul să cadă pe anularea perspectivei respective, şi, inclusiv, a unui tip de cunoaştere. Semnul *oglindă* implică existenţa a două planuri contradictorii, unul care se reflectă şi altul care reflectă, adică unul real, deja distorsionat de acţiunea amurgului, altul aparent, care-i conferă celui iniţial un alt grad de real. Cele două planuri condiţionate de implicarea conştientă a observatorului sunt anulate de intensificarea privirii care duce la pierderea cunoştinţei. Prin urmare, se conturează trei planuri care au în comun trăsătura + *provizorat*. *Oglinda*, *amurgul*, *conştienţa* sunt semne selectate tocmai prin capacitatea lor de a exprima trecerea de la continuu la discontinuu, de la ferm la tranzitoriu, oferind situaţii concrete pentru construirea unor caracteristici ale personajului. În aceste secvenţe, personajul este prezent metonimic în permanenţă prin trupul său, semnificantul, care se poate asocia cu semnificaţi diferiţi pentru a transmite sensuri incongruente, exploatând, în felul acesta, multiplele posibilităţi de afirmare. O preocupare a lui Cărtărescu pare să fie ruperea, analogă procesului metaforic, legăturii dintre semnificant şi semnificat şi instituirea alteia, ca o continuă creativitate a limbajului. Dacă *trupul* reprezintă un prag la Cărtărescu, el este mereu depăşit. Secvenţa de mai sus corespunde semantic intenţiilor destabilizatoare ale scriitorului, exprimate şi în paragrafele anterioare, şi evidenţiază, coreferenţial, consecinţele transfiguratoare ale amurgului asupra lumii. Prin cele trei planuri dezvoltate, se ilustrează moduri posibile de a fi ale personajului; două planuri afirmă, deşi distorsionat, conceptele de spaţiu şi conştiinţă perceptivă, *planul suprareal*, din faţa oglinzii, şi *planul oglinzii*, şi un alt plan, *al vidului*, care anulează ideea de spaţiu şi de percepţie conştientă. Modificărilor de substanţă ale spaţiului li se asociază ipostaze diferite ale protagonistului, prin reiterarea jocului afirmaţiilor şi negaţiilor. Dacă primul plan este construit pe o izotopie spaţială, impunând trăsătura + *static* prin unităţile lexicale



BDD-V3605 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-21 04:12:58 UTC)

*pictură*, *bloc de purpură*, *fondul negru*, al doilea plan, care corespunde suprarealităţii produse de dominarea indicelui *amurg*, dezvoltă o izotopie temporală, cu trăsătura + *dinamic* a semnelor *fluturând*, *unduiau*, *ritmic*. Nu mai există o coincidenţă între cele două planuri, unul nu mai este copia fidelă a celuilalt: semnul *oglindă* funcţionează neconvenţional şi doar ca pretext pentru a introduce portretul personajului. Paradoxal, spaţiului spectral îi este destinată funcţia de generare, nu şi cea de reluare sau de reprezentare; oglinda funcţionează ca semn în sine şi pentru sine, şi-a pierdut dimensiunea mimetică. Dacă primul plan este preponderent spaţial şi static, iar al doilea, dominant temporal şi dinamic, al treilea nivel neagă cele două realizări, le anulează şi impune vidul spaţial, temporal şi al conştienţei, fără să însemne totuşi dispariţie totală, ci numai accentuează posibilitatea unor dimensiuni paralele în care nu mai sunt funcţionali aceşti organizatori, ci alţii. Despre aceştia nu se pot face decât conjecturi, tocmai pentru că timpul, spaţiul şi conştienţa se intercondiţionează numai într-un anumit univers, nefiind operaţionale în altul. Modificarea parţială a unuia atrage schimbarea celorlalţi, iar discontinuitatea unuia implică variaţia celorlalţi. Suspendarea totală a stării de conştienţă presupune anularea provizorie a acelui univers pentru care este o componentă esenţială. Absenţa, care scurtcircuitează fluxul manifestărilor pentru personaj, constituie punctul de iniţiere a unui alt scenariu, la fel de revelator pentru conturarea unei identităţi. Absenţa se asociază golului, nedeterminatului, care trebuie umplut, pentru a se stabili coerenţa întregului. Şi golul, hiatusul temporal sau spaţial ori existenţial, într-un cuvânt, lipsa de informaţie, mesajul vidat pot fi sublimate în poveste: copilăria, viaţa intrauterină, istoriile părinţilor, desfăşurarea întregului univers, viitorul sunt tot atâtea goluri, absenţe, surmontate de cuvântul ordonator şi întemeietor. Discursul se dezvoltă prin postularea unei absenţe care poate fi depăşită, iar istoria personajului este o pregătire în vederea unei absenţe şi, ulterior, conturarea unui scenariu care să rezolve acel gol. Rezolvarea poate fi continuă sau discontinuă planului originar; cert este că lanţul *determinare – nedeterminare* devine un principiu de organizare. Nu este vorba numai de o prezenţă la nivel tematic, ca mai sus, personajul ieşind o clipă din universul lui, ci de o distribuire a limbajului şi a sensurilor după acest calapod: ceea ce este absent, unul dintre sensurile neactualizate, va fi prezentificat ulterior. Astfel:

| **Primul plan** | **Al doilea plan** |
|---|---|
| **-** *mişcare* (mai grea ca plumbul) | + *mişcare* (unduiau ritmic) |
| + *static* (pictură) | + *dinamic* (mişcarea plantelor într-o parte şi alta) |
| + *solid* (pâslă) | + *lichid* (lichid) |
| + *dezordine* (părul nepieptănat) | + *ordine* (plantele pieptănate de un pieptăn de apă) |
| + *nediferenţiere* (întuneric compact) | + *diferenţiere* (identificarea componentelor camerei) |

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



**BDD-V3605 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”**
**Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-21 04:12:58 UTC)**

construcţia celor două planuri se au în vedere meronimiile[8], părţile ansamblurilor *construcţie* şi *fiinţă*. Planul al treilea se iveşte ca urmare a negării acestora:

| **Planul I, al II-lea** | **Planul al III-lea** |
|---|---|
| + *prezenţă* (planul reflectat sau pentru reflectat) | + *absenţă* (golul) |
| + *conştienţă* (priveam, mă vedeam) | - *conştienţă* (îmi pierdeam cunoştinţa) |
| + *cognoscibil* (camera) | + *indeterminat* (nu ştiam unde fusesem) |

+ *compatibilitate* fiinţă – construcţie (prin parigmenonul *împâslindu-se-n pâsla*) Ø

Prin urmare, un nivel ontic se obţine:

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

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

Alte modalităţi de expansiune a secvenţei şi, bineînţeles, de dezvoltare a trăsăturilor personajului sunt: descompunerea întregului în constituenţi de descris (*faţă*: *ochi*, *mustaţă*, *gură*, *păr*), metonimiile (materialul din care este fabricat pentru obiect: *azotat de argint* – *oglindă*), valorificarea familiilor de cuvinte sau a câmpurilor lexicale: *pictură* – *pictor*; *a privi* – *a vedea*). La rândul lor, aceste unităţi pot avea compliniri, determinări succesive, devenind surse de dezvoltare ulterioară, dar sunt şi reluări ale unor unităţi, mărci stabile ale personajului: de exemplu, asimetria feţei, disparitatea ochilor, antinomia expresiei faciale. Aceste trăsături fizice revin cel mai adesea după secvenţele care descompun identitatea personajului, prin disoluţie sau dedublare, căutând s-o recompună şi conferind, în acest fel, coerenţă textului. Elementele de portret sunt integrate uneori unor structuri simetrice: componentul/ întregul este determinat de un adjectiv, la rândul lui explicat printr-o comparaţie sau construcţie explicativă. De cele mai multe ori, componentele au unul sau două determinante. Repetarea aceloraşi construcţii creează un ritm armonios:

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



BDD-V3605 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-21 04:12:58 UTC)

**1. Determinat + determinant (variază cantitativ) adjectival/ substantival/ verbal**
**a) gura** + senzuală + tristă
**b) mustaţa** + fibroasă + căprie
**2. Determinat + determinant adjectival + determinant substantival**
**viţe** + negre + de păr
**3. Determinat + determinant adjectival/ substantival/ adverbial etc. + determinant (simplu, comparaţie etc.)**
**a) viţe** + negre + de păr + crescute + pieptănate + împâslindu-se + dezordonat + rareori
**b) faţa** + subţire + cu trăsături + ca de sidef + asimetrice
(aici, comparaţia în construcţia incidentă determină adjectivul *subţire*)
**4. Determinat + determinant adjectival/ substantival/ adverbial etc. + determinant + determinant**
**a) ochiul stâng** + întunecat + de o pareză + veche
**b) (ochi) dreptul** + sticlind + atât de omenesc şi de cald + ca o boabă + de rouă.

Structura iniţială este **determinat + Ø,** ce se va complica în **determinat + determinant**, care poate cunoaşte dezvoltări simple sau arborescente, fiecare determinant având posibilitatea, la rândul său, de a primi compliniri dintre cele mai diverse, marcând **cauzalitatea** (v. 4. a), **temporalitatea** (v. 3. a), **calificarea** (v. 3. a, b), **modalitatea** (v. 4 b, 3. b). Determinanţii au rolul de a concretiza determinatul, dezambiguizându-l, prin întregirea planului său semantic, fie în sensul iniţiat de acesta, fie prin impunerea unei noi direcţii de semnificare, adică alternând modalităţile de expresie: de la neutru, la expresiv sau modificând registrele stilistice. De exemplu, unitatea lexicală *viţe* aparţine registrului popular, arhaic, şi îşi păstrează funcţionalitatea numai ca semn poetic, cu trăsătura + *poeticitate*, în timp ce *păr*, lexemul care reia parţial sensurile primului, este nemarcat stilistic. Opoziţia cromatică *alb – negru* exprimată de sintagmele *faţa ca de sidef* şi *viţele negre de păr*, atribute esenţiale ale personajului, care au fost identificate prin interpretarea semnelor din oglindă, dezvoltă relaţia de intertextualitatea cu *Sărmanul Dionis* şi *Luceafărul* de Eminescu. În portretele de factură romantică, sunt două elemente recurente: părul negru, care cade *în viţe* pe spate (v. portretul lui Dionis, eroul lui Eminescu, sau al Luceafărului, în acest sens), şi faţa albă, *de marmură*. Determinanţii *crescute*, *pieptănate* situează în derizoriu şi banal conţinutul substantivului *viţe*, suspendându-i forţa expresivă, în timp ce determinantul verbal *împâslindu-se*, i-o reconfirmă, prin parigmenonul (*împâslindu-se în pâsla*), care marchează disiparea



BDD-V3605 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-21 04:12:58 UTC)

continuă a personajului în spaţiu, cu anularea identităţii (această din urmă construcţie are rolul de a trage atenţia asupra discursului, dezvăluindu-i caracterul metaliterar). În acelaşi fel, determinanţii de intensitate maximă, *atât de omenesc şi de cald* reconfirmă izotopic planul semantic al substantivului *ochi*, după ce fusese invalidat prin comparaţia cu un element al naturii, *strălucind ca o boabă de rouă*. Pe de altă parte, asocierea cu un anumit lanţ de determinanţi poate situa elementul respectiv în relaţie de compatibilitate sau incompatibilitate, de opoziţie sau de identitate cu alte elemente: prin determinanţii săi, care marchează evenimenţialul, concretul, realul, semnul *ochiul stâng* se opune semnului *ochiul drept*, determinat de construcţii care nu confirmă un plan real, ci întemeiază o eventualitate sau o posibilă asociere cu un alt domeniu, deviant de la o dezvoltare previzibilă. În felul acesta, se probează conţinutul determinantului *trăsături asimetrice*. Undele oglinzii recompun faţa în *adânc*, vector descendent necesar derealizării, într-un mod care concordă cu un anume tip de producere estetică, marcând irealul. *Portretul* şi *pictura* sunt produse ale activităţii creatoare neasumate de cel care priveşte; ele sunt atribuite oglinzii: faţa este desenată în acest spaţiu cu îndemânarea unui pictor. Din limită spaţială a activităţii protagonistului (privirea în oglindă), semnul *oglindă* devine agentul necesar semnificaţiei de derealizare. Aspectul durativ al verbului *desena* plasează în devenire portretul, în momentul facerii lui, spaţialitatea conjugându-se cu temporalitatea prin acţiunea creatoare a oglinzii. La nivelul frazei, verbele de clasa I, cu trăsătura + *activitate*, se combină cu cele din clasa a II-a, cu marca + *reflexivitate*, *priveam – mă vedeam*, *mă priveam – desena*. Şi aici, ca şi în alte părţi, se impune diferenţa de sens între *a privi* şi *a vedea*: primul are sens recuperator, fiind asociat recunoaşterii unui ansamblu, în timp ce al doilea presupune cunoaşterea detaliată a obiectelor.

## 3. Concluzii

Absenţa, disoluţia, fragmentarea, stările psihedelice şi duplicarea reprezintă încercări de forţare a graniţelor date ca impermeabile, regulate, geometrizate. Extazul, ieşirea din sine, amestecul halucinaţiei cu realul, contopirea elementelor incompatibile, demitizarea şi remitizarea, convertirea semnificaţiilor în opusul lor, căutarea discontinuităţilor[9] şi metafora asimptotică fac parte din marele joc postmodern.

[9] Într-o intervenţie cu caracter revelator pentru laboratorul său de creaţie, Cărtărescu numeşte trei mari influenţe pe care le suferă scrisul său: holarhia, generarea succesivă a lumilor una din celalaltă, metafora asimptotică, „creşterea exponenţială în imagini", „dublarea continuă sau ridicarea continuă la putere", „un fel de praştie textuală" şi descoperirile din ştiinţe, în special din matematici. În viziunea lui Cărtărescu, teoriile morfologice, teoria catastrofelor a lui René Thom, teoria haosului şi teoria fractalilor a lui Mendelbrot conţin o doză de poezie care fascinează: „Fiecare dintre aceste teorii m-au fascinat epistemologic la un moment dat prin poezia naturală pe care o conţine. Fiecare a produs o breşă sau, dimpotrivă, o creastă, un fluture, un vârtej de zăpadă, un cuib de rândunică thomian în textele mele. Într-un fel, modul în care eu gestionez textul, mai ales în *Orbitor*, dar şi în alte scrieri ale mele, este



BDD-V3605 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-21 04:12:58 UTC)

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

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

Aşa cum am precizat anterior, se conturează aici un nou nivel ontic prin suprimarea unui plan deja dat şi a componentelor lui: spaţiu, timp, conştiinţă. Interpretarea şi explicaţia, operatori ai conştiinţei, component fundamental negat, vor adopta forma enunţurilor interogative, ca mărci ale incertitudinii. Din perspectiva personajului, a cauta o explicaţie fenomenelor, cu scopul de a şi le apropria, reprezintă una dintre coordonatele universului care îl instituie. Pe de altă parte, interpretarea lumii este un act nesatisfăcător, trunchiat şi falsificator. Incompletitudinea interpretării vine, în viziunea personajului Mircea, dintr-o constituţie organică nefastă, raportat la fiinţă, sau dintr-o limitare la câteva dimensiuni, cu privire la lumea imperfectă.

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

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

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



BDD-V3605 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-21 04:12:58 UTC)

3. Fixarea interesului în punctele de tensiune, contradictorii;

4. Dezechilibrarea internă a lumii prin extrapolarea structurii punctelor de tensiune (*amurg*, *zori*) către structura întregii lumi;

5. Dezechilibrarea lumii cu *n* dimensiuni prin duplicare, situând-o într-un plan cu *n + 1* dimensiuni.

Situarea unei lumi exponenţial, la un alt nivel, este exprimată prin verbul *a se adânci*, care îşi are limita în substantivul *ţeasta*, variantă colocvială a unităţii *conştiinţă*, exprimat anterior. De fapt, primele două fraze se situează pe poziţii de egalitate, în exprimarea aceluiaşi înţeles, numai că diferă domeniul pe care îl reliefează. Duplicarea este exprimată astfel şi la nivelul formei sau al registrelor stilistice. Prima interogaţie retorică vizează domeniul ştiinţific, actualizat prin *pliu*, component al familiei lexicale *a plia* cu acelaşi conţinut ca *duplica*, reluat prin sinonimul *cută*, şi lexemul *thomian*, care trimite la numele matematicianului francez. A doua interogaţie plasează conţinuturile de exprimat în sfera apropiată fenomenal, colocvială, cu proprietatea esenţială a sensurilor accesibile. Această frază are rolul de a dezambiguiza sensurile primului enunţ, prin activarea funcţiei metalingvistice a limbajului, care pune în relaţie de sinonimie planul semantic al construcţiei *a face un pliu* cu cel al verbului *a se adânci*. Amplificarea *lumii actuale* presupune simultan luarea în considerare a tuturor componentelor sale, conştiinţă şi obiecte reflectate în conştiinţă, schimbarea producându-se ca intervenţie asupra ansamblului, nu numai asupra unuia dintre constituenţi, aşa cum se petrecea sub influenţa amurgului. Este aceeaşi diferenţă ca între *îmi priveam faţa în pictura din* ***adânc*** şi ***se adâncea*** *casa în ruine şi eu în mijlocul ei* (s.n.). Dacă prima construcţie presupune intervenţia unui sigur membru, cu trăsătura + *fiinţă*, asupra obiectelor, a doua construcţie dilată graniţele şi încorporează coordonata spaţială (- *fiinţă*), în care se desfăşura iniţial acţiunea, dublând astfel membrii care acţionează şi suferă, în acelaşi timp, acţiunea. Nu mai este vorba despre o transpunere a protagonistului în alte limite, dar în interiorul aceluiaşi context, ci de modificarea, prin metafora asimptotică, a contextului însuşi, cu toate componentele pe care le presupune. Expansiunea semantică şi situarea inedită a acţiunii iniţiale trădează o nouă perspectivă asupra lucrurilor şi a raporturilor dintre gândire, lume şi limbaj. Ceea ce îi era propriu limbajului, de exemplu, relaţia de echivalenţă între termeni din domenii diferite, devine un principiu al construcţiei lumii româneşti, printr-un efort de narativizare a teoriei înseşi. Ce se petrece cu personajul în aceste noi condiţii, care îl situează, cumva, la periferia intereselor scriiturii, când accentul cade pe contextul acţiunii sau pe ceea ce era tranzitoriu, amânat, superfluu în poetica modernistă? Când esenţial este discursul, nu sinele personajului, dispersat acum în multiple euri[10]? Unele dintre

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



BDD-V3605 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-21 04:12:58 UTC)

personajele lui Cărtărescu au atâta realitate cât le este conferită de către discurs: nu au profunzime, se situează epidermic; nu au istorie, nu au trecut – sunt emanaţii sau funcţii ale discursului[11]. Cred că una dintre principalele mutaţii realizate de scriitorul postmodern este legată de situarea personajului alături de celelalte obiecte ale lumii ficţionale, pe care nu le mai consideră izolat, ci împreună, formând *Totul*. Sunt componente pe care personajul nu le mai subordonează şi cărora nici nu li se mai subordonează. Ele sunt situate pe acelaşi plan de semnificaţie. Bineînţeles, nu toate personajele suferă această mutaţie; există încă unele reconstruite ironic după codul realist, după cum şi utilizarea metaforei asimptotice poate fi considerată un pretext pentru a introduce alte personaje sau pentru dezvoltarea acţiunii. Aici, duplicarea, avansată ca ipoteză în enunţurile interogative, permite apariţia rizomatică a unui personaj emblemă a romanului, fratele geamăn. Noul univers construit, ce deţine o dimensiune în plus, este plasat în *centrul* minţii, spaţiu care uneşte contrariile şi destramă diferenţele şi continuitatea spaţio-temporală. Motivul întâlnirii cu geamănul este reluat în finalul romanului, confruntarea cu el marcând deschiderea *strălucitoarei Shahasrara*, ultima *chakra*, şi fiind totodată, în ţesătura iluzorie a lumii, o ruptură, prin care pătrunde lumina orbitoare a ceea ce este adevărat. Diferenţa dintre cele două spaţii este marcată în secvenţa actuală şi la nivelul timpurilor verbale: şirul de verbe la imperfect, timp absolut, este întrerupt de verbul la mai-mult-ca-perfect (*făcuse o cută*), timp relativ, care îşi realizează planul semantic în relaţie cu o acţiune situată în trecut. Se prezintă astfel un eveniment plasat în anterioritate ireversibilă faţă de o altă acţiune trecută. Aspectul perfectiv al verbului indică posibilitatea de a fi recuperat, sub forma interogaţiilor, din perspectiva unui timp al enunţării. Faţă de acesta, se situează în discontinuitate, spre deosebire de imperfectul dominant care impune continuitatea. Prin toate aceste forme se conturează jocul afirmărilor şi al negărilor, al continuităţilor şi al discontinuităţilor virtuale în limbă şi actualizate în text. Coordonata spaţială creată prin duplicare sau prin *adâncire* adăposteşte o efigie a personajului făcută dintr-un material neconvenţional, emoţiile care se asociază unui timp anume şi unei structuri identitare specifice. Centrul sau *miezul* minţii este locul memoriei, aşa cum se precizează într-o altă parte a romanului. Iar memoria ţese în *ochiul din frunte*, *chakra cu trei petale*, un om, geamănul[12] pe care personajul îl poate întâlni *ochi în ochi* numai printr-o duplicare a

tranşant anti-totalizatoare. Hassan recunoaşte că unii scriitori postmoderni încearcă să recupereze profunzimea eului, acţiunea lor purtând, totuşi, marca unei suspiciuni specifice poststructuralismului.

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

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



**BDD-V3605 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"**
**Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-21 04:12:58 UTC)**

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

## Bibliografie

### *A. Surse*

Jorge Luis Borges, *Opere*, vol. I, II. Traducere de Cristina Hăulică ş. a., ediţie îngrijită şi prezentări de Andrei Ionescu, Editura Univers, Bucureşti, 1989.

Mircea Cărtărescu, 1, *Orbitor. Aripa stângă*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2008.

Mircea Cărtărescu, 2, *Orbitor. Corpul*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007.

Mircea Cărtărescu, 3, *Orbitor. Aripa dreaptă*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007.

### *B. Literatură secundară*

Betens 1987: Hans Bertens, *Postmodern Characterization and the Intrusion of Language*, în Matei Călinescu, Douwe Fokkema, 1987.

Bremond 1981: Claude Bremond, *Logica povestirii*. Traducere de Mihaela Slăvescu, Editura Univers, Bucureşti, 1981.

Cărtărescu 1999: Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1999.

Cruse 1986: David Alan Cruse, *Lexical Semantics*, Cambridge University Press, 1986.

Van Dijk 1972: Teun A. Van Dijk, *Some Aspects of Text Grammars. A Study in Theoretical Linguistics and Poetics*, Mouton, Paris, 1972.

Hassan 1987: Ihab Hassan, *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture,* Ohio State University Press, 1987.

Irimia 2008: Dumitru Irimia, *Gramatica limbii române*, Editura Polirom, Iaşi, 2008.

Riffaterre 1971: Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Flammarion, Paris, 1971.

http://www.phantasma.ro/.

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



BDD-V3605 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-21 04:12:58 UTC)