SPAŢIUL POETIC POSTMODERN AL GEMENILOR
The Postmodern Poetic Space of Twins

Bogdan RAŢIU, Ph.D.,
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

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 Bucureşti, iar prima ediţie vede tiparul în Franţa, în 1992, cu titlul *Le Rêve,* după prima formă apărută în 1989 la editura Cartea Românească – *Visul.* Volumul este construit din trei secvenţe: PROLOG (*Ruletistul*), nuvelă ce nu apare în volumul iniţial, NOSTALGIA (*Mendebilul* – cu titlu iniţial *Jocul*), *Gemenii*, *Rem*), EPILOG (*Arhitectul,* cu titlu prim – *Organistul*). E vorba de un gen mixt (R. M. Albérès), având un caracter specific prin seducţia pe care o are asupra cititorului şi „caracterul ambiguu al artei romaneşti".

Critica literară şi-a îndreptat atenţia în nenumărate rânduri asupra volumului *Nostalgia,* de la critica intelectualizării emoţiei estetice (Eugen Simion, Mihaela Ursa, Ovidiu Moceanu, Andrei Bodiu, Constantin Cubleşan, Florin Manolescu), la istorie literară (Nicolae Manolescu, Alex Ştefănescu) şi 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 şi aspectul metaliterar[1].

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

Cu un puternic substrat mitologic, se ştie că gemenii sunt imaginea prin care dublul se identifică cel mai uşor. Oricare ar fi formele sub care sunt imaginaţi – fie că sunt perfect simetrici, fie că unul este întunecat, iar celălalt luminos, unul tinzând spre cer şi celălalt spre pământ – ei exprimă în acelaşi timp un amestec al lumii de dincolo, precum şi dualitatea oricărei fiinţe sau dualismul tendinţelor spirituale sau materiale, diurne sau nocturne ale

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

BDD-A23355 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:04:30 UTC)

acesteia. Totodată gemenii sunt expresia zilei şi a nopţii, a aspectelor celeste şi terestre ale cosmosului şi omului, iar în momentul în care gemenii sunt absolut asemănători – unul fiind dublul sau copia celuilalt, atunci ei exprimă unitatea dualităţii echilibrate. Ei simbolizează armonia interioară obţinută prin reducerea multiplului la unu. Odată dualismul depăşit, acesta nu mai este decât aparenţă sau joc de oglinzi. Pe de altă parte, gemenii simbolizează starea de ambivalenţă a universului mitic[2].

Dacă e să vorbim în particular, despre acţiunea nuvelei *Gemenii,* aceasta uneşte şi despică momente influenţate de jocul animus-anima, care se regăseşte în fiecare oglindire a personajelor şi a devenirii lor. Şi de data aceasta, scriitorul se întoarce către ceea ce este mai lăuntric în el, spre gemelaritatea fiinţei sale. El se consumă în actul privirii geamănului, prin care spaţiul (fiinţei sau cel poetic) se sporeşte, urmând risipirea ritmică[3].

Actul scrierii capătă succesiv semnificaţia drumului, a călătoriei, a depăşirii unei frontiere, a unui prag, pentru a merge mai departe, pentru că „a scrie înseamnă a avansa în lumea urmelor, până la ştergerea urmelor, a tuturor urmelor". Presărate pe tot cuprinsul cărţii, astfel de metafore şi imagini creează o ambianţă ambiguă, între realitate şi vis, fiind spaţiul imaginar al interiorităţii, ce transmite cititorului senzaţia de irealitate.

Nuvela *Gemenii* se dezvoltă progresiv în linie şi concetric, prin reveniri ale simbolurilor. Imaginea dominantă este cea a gemenilor, a transmutării bărbatului în femeie şi invers, a contopirii celor două virtualităţi – animus şi anima. Lumile propuse de acestea intră într-o acţiune ludică de apropiere şi distanţare, de dezvoltare în spirală. Gemenii sunt unul dintre miturile obsesive ale autorului; ei sunt preluaţi din zonele străfunde[4], acolo unde imaginea lor în spirală şi efortul de a se privi în ochi, de a se oglindi, de a se regăsi, produc într-un final unirea. Doar originea şi punctul spre care tind îi uneşte total, restul momentelor sunt noduri dublante, iar acestea apar în clipe epifanice. Întunericul inspiră şi imaginarul nocturn oferă o atmosferă a halucinaţiilor, a incertitudinii evenimentelor, iar încercările de oglindire numesc posibilitatea descoperirii sensurilor multiple ale existenţei. Dominaţi de nocturn, gemenii se iniţiază, ating momente de revelaţie, se rătăcesc şi identităţile lor sunt strămutate, mediate fiind de iubire, şi de o evoluţie asimptotică:

> „Am privit brusc în sus, ca şi când cineva m-ar fi strigat, şi la un metru deasupra mea şi puţin mai în faţă am văzut o sferă albastră. Avea cam şaizeci de centimetri diametru şi era de un bleu intens, chiar fosforescent, hipnotic. Stătea încremenită în aer, părând un uriaş balon de săpun, de o consistenţă gelatinoasă."[5]

---

[2] *Cf.* Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, Editura Artemis, Bucureşti, 1997, vol. 2, art. „Geamăn", pp. 87-89.

[3] Maurice Blanchot, *Spaţiul literar*, traducere de Irina Mavrodin, Editura Minerva, Bucureşti, 2007, p. 190.

[4] A se vedea imaginea lui M.C. Escher, *Bond of Union*, 1956. Într-o relaţie ekphrastică, gemenii, şi contopirea antinomiei masculin-feminin din nuvela lui Mircea Cărtărescu, se pot apropia de imaginea creată de artist. Apropierea este realizată în sensul sublinierii relaţiilor pe care ochiul le produce în actul lecturii şi al vizualizării gemelarităţii şi a androginiei. O abordare interpretativă realizată pe baza teoriilor lui Blanchot şi a imaginii lui Escher, a se vedea Arleen Ionescu, „Artifices of Construction: The Unlimited Space of Literature in Adrian Oţoiu'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*, ediţia a IV-a, Editura Humanitas, Bucureşti, 2003, p. 87.

BDD-A23355 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:04:30 UTC)

Gemelaritatea şi androginia sunt două modalităţi de textualizare şi ficţionalizare. Oglindirea în poveste a personajelor, iar apoi, pe rând, oglindirea autorului în momentul creaţiei şi a cititorului în descifrarea dedublării, din mediu ficţional, înseamnă o legătură androgină, prin care se textualizează existenţe – *texistenţe*. Scufundarea în gemelaritatea din inconştient devine monstruoasă, în sensul oferit de Marcel Moreau, iar eliberarea se produce prin actul scriptic, chiar dacă asta presupune transpuneri în ireal, în halucinaţie şi vis, cu amalgamarea realului şi a inserţiilor suprareale, fantastice. Până la urmă, această ficţionalizare în spirală rămâne „semnul echilibrului în dezechilibru, al ordinei, al fiinţei în sânul schimbării”[6]. Spaţiul 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 existenţiale 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 deţin propriile modalităţi de oglindire şi de unire: cuplul de la doi ani – Andrei şi Marcela, iubirea adolescentină – Andrei şi Lili şi iubirea totală – Andrei şi Gina, reconstruirea *androginiei.* Am ales cele două principii: iubirea şi obiectele oglindirii, motivaţi fiind de simbolistica începutului, când pe secretair apare imaginea cu litere aurii „AMOR OMNIA VINCIT”, iar dominanta imaginii gemenilor se află pe paharul transparent unde „era imprimat cu vopsea verde zodiacul Gemenilor”. Fiind o proză autoreflexivă, textul oferă posibilele modalităţi interpretative.

***

Sub influenţă kafkiană, scriitorul îşi reia activitatea de ţesător, 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 şi al viziunii, al viitorului – „Mă gândesc doar să îmi rechem trecutul, sau să îmi modelez trecutul, sau să-l inventez. […] Am şi senzaţii cu adevărat particulare, neîntâlnite de mine nicăieri în literatură”[7].

Începutul nuvelei stă sub semnul căutării chipului în oglindă, e un moment de înţelegere a formelor sale, a identităţii şi a androginiei, „Chipul sporise în frumuseţe, avea o frumuseţe 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 reuşeşte să ia în posesie eul. Dar, odată, e acel eu care trăieşte şi experimentează, cel subiectiv, iar, pe de altă parte, este eul care se obiectivizează, se detaşează pentru o ulterioară apropiere conştientă, lucidă.

Spaţiul 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 şi şoseaua Ştefan cel Mare. Fereastra devine un spaţiu *medium*, de legătură, un topos spectral, al închiderii spre intimitate şi al deschiderii spre evenimenţialul ce va perturba relaţiile gemelare. Camera sa va fi un spaţiu al reveriei intime şi al dublului spectral.

---

[6] Gilbert Durand, *Structuri antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, traducere de Marcel Aderca, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2000, p. 391.
[7] Mircea Cărtărescu, *Nostalgia*, ed. cit., p. 74-75.
[8] *Ibidem*, p. 68.
[9] *Ibidem*, p. 64 şi urm.

BDD-A23355 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:04:30 UTC)

„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 reflecţie asupra unui semn al descoperirii şi al creaţiei. Apare acum simbolul fotografiei, reprezentativ pentru poetica dublului, „se afla o poză cam îngălbenită, cu un colţ îndoit, dar foarte clară. Înfăţişa, gol-goluţ, în picioare, într-o grădină, un băieţel de vreo doi ani, până la trei ani, cu o buclă deasupra frunţii şi cu părul împletit, de-o parte şi de alta, în două codiţe cenuşii-gălbui, care-i veneau până mai jos de umeri”[11]. Acest simbol devine unul apt pentru crearea semnificaţiilor şi a atmosferei în sensul M. Neţ.

Paul Cernat[12] într-o abordare a fotografiei în romanul *Enigma Otiliei* de G. Călinescu considera că acest simbol „serveşte prin excelenţă, drept revelator al misterelor identităţii, mediind între prezenţa şi absenţa acesteia”[13]. Şi în textul nostru, fotografia are rolul de catalizator al iubirii şi dacă luăm în considerare perspectiva Mihaelei Ursa[14], eroticul dublului este un icon, o imagine ce rămâne în text şi în mintea celuilalt, a lectorului. Doru Pop[15] într-un studiu dedicat imaginii consideră că fotografia actionează ca „probe” ale existenţei realităţii, iar fotografia din textul cărtărescian va fi o probă elocventă a gemelarităţii şi a focalizării ficţiunii dinspre imagine spre personaj.

Prima fotografie din copilărie ne furnizează primul semn al androginiei, pentru că naratorul-personaj era îmbrăcat de mamă precum o fetiţă. E o îmbinare între masculinitate şi feminitatea oferită de un simbol pe măsură – şorţuleţul alb. Dacă lui i se impunea feminitatea, destinul îi impune şi întâlnirea cu o masculinitate care îl intimidează – băieţoasa fetiţă, Marcela. Ea e cea care i-a arătat în semiîntuneric diferenţele dintre ei, „diferenţe căutate între toate fetele şi toţi băieţii”[16]. Aflarea adevărului despre identitatea lui în raport cu a celorlalţi, momentul de a înţelege 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 simţi afecţiune autentică şi ce înseamnă să fii cu o fată. Deşi îl dispreţuieşte, ajunge la vorbele sale prin Livia. Se reîntâlnesc după şapte ani, moment în care Andrei îl evită, văzându-se ca într-o oglindă. Întâlnirile şi revelaţiile oferite prin ceilalţi nu îl ajută foarte mult; se produce în el o timiditate exacerbată, iar oglindirea în ochii celuilalt, 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 şi o nouă fotografie, dar de data aceasta marchează încadrarea lor în colectivitate – „am o poză de grup în care apare şi ea”[17]. Imaginea fotografică include atât lumea interioară a memoriei, cât şi pe cea exterioară a realităţii, fiind „coextensivă psihismului prin conservarea integrală a amintirilor şi este şi consubstanţială fiinţei înseşi a corpurilor naturale”[18]. Prin perceperea succesivă a acestor imaginii-fotografii percepţia

[10] *Ibidem*, p. 75 şi urm.
[11] *Ibidem*, p. 77.
[12] *Cf.* Paul Cernat, *Modernismul retro în romanul interbelic românesc*, Editura Art, Bucureşti, 2009.
[13] *Ibidem*, p. 137.
[14] *Cf.* Mihaela Ursa, *Eroticon. Tratat despre ficţiunea amoroasă*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2012.
[15] Doru Pop, „Abordări empirice în analiza imaginilor” în Corin Braga (coord.), în *Caietele Echinox – Teoria si 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*, traduere de Muguraş Constantinescu, ediţie îngrijită şi postfaţă de Sorin Alexandrescu, Editura Polirom, Iaşi, 2004, p. 224.

BDD-A23355 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:04:30 UTC)

dezvoltă o experienţă a ficţiunii 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 revelaţii – a marelui glob albastru. E vorba de sferă, de perfecţiunea spre care se tinde în infinit. E „o repetiţie", cum ar spune Kierkegaard, a intensităţii ce se va desfăşura în iubirea ulterioară, fapt observat şi de Eugen Negrici[19].

În toată această perioadă, interogarea asupra androginiei este inevitabilă. Starea de alienare, de nebunie, de halucinaţie se extinde şi devine din nou introvertit, diferit de ceilalţi. 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 exteriorităţii fetei, act animat de animus, iar interiorizarea lui, dedublare în lectură, ca act al animei. Schimbarea de roluri şi a dominantei psihice continuă. În această perioadă „Andrei […] se socoteşte un înger căzut, un damnat: îşi dispreţuieşte colegii, se retrage sfidător şi eroic în lumea cărţilor şi scrisului, ignorând tot ce iubeau tinerii de acea vârstă şi socotind femeia şi dragostea cauzele oricărui eşec"[20].

Fata din cea de-a doua poză este dominată de imagism corporal, („cu părul la spate, punând în relief o frunte bombată, nişte obraji cu gropiţe, buze pline şi insinuant zâmbitoare mereu şi ochi negri, puţin cam proeminenţi, cu o privire foarte caldă şi totuşi cumva ironică"[21]), ochii lui Andrei sunt aţintiţi asupra trupului; dorinţele sexuale se accentuează. Dar lipsa desfăşurării unui act erotic îi adânceşte 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 naşte aici o poetică a negaţiei. Andrei refuză natura sexuală, refuză comunicarea cu oamenii şi îşi neagă posibilitatea afirmării de sine, considerându-se un damnat; impulsurile psihice iau locul lucidităţii.

Pe de altă parte, demarcaţia dintre masculinitate şi feminitate i se pare extrem de problematică şi îşi expune, pe baza unei logici binare, întreg setul de trăsături pe care le deţin bărbatul şi femeia. Ele sunt văzute în evoluţia firească a omului, de la imaginea nou născutului, în care nu se poate distinge feminitatea, apoi, datorită diferenţei de culori a hainelor (albastru şi roz), diferenţa în obraji, diferenţele artificiale ale hainelor şi apoi cu o serie de „trăsături infinitezimale"[23].

Rămânând singur, fiind admirat şi, 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 şi el are aceeaşi atitudine faţă de sine, se apreciază ca geniu, dar, în secunda următoare, se receptează ca un „eşuat jalnic". E o dualitate a fiinţei tradusă într-o percepţie dihotomică.

Însă, în ultimul an de liceu se produce din nou o apropiere între el şi o femeie. De data aceasta e momentul paroxistic al androginiei căci cuplul este format din Andrei şi 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 şi reverberaţiile lui fantastice. Fabricarea fantasticului", în vol. *Literatura română sub communism*, vol. 1, Editura Fundaţiei PRO, Bucureşti, 1992, p. 369.
[20] *Ibidem*, p. 371.
[21] Mircea Cărtărescu, *Nostalgia*, ed. cit., p. 88.
[22] *Ibidem*, p. 97.
[23] *Ibidem*, p. 98.

BDD-A23355 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:04:30 UTC)

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 ieşiri dureroase pentru Andrei, alături de Silviu sau Sergiu. Această atitudine a fetei îi oferă o „adevărată entropatie, amestec de dragoste, ură, dispreţ, admiraţie, idolatrie şi 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 păpuşa chinezească (ecouri ale copilăriei). Portretul fetei este fotografiat (în sensul etimologic); ochii gălbui ai fetei (lumina) sunt grafaţi, notaţi în jurnalul tânărului, care va fi reluat în momentul reîntâlnirii. Chipul fetei este admirat în portretul realizat în jurnal şi în textul de acum, pentru că doar în astfel de „spaţii" estetice este inofensivă. Dar frica de ea nu înseamnă depărtare, înţelege 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 şi viaţă, între trecut şi prezent, între chipuri contopite.

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

Dar cine era acel copil blond? Ce legătură are cu chipul din prima fotografie? De ce se află îngheţat? Şi, 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 gheaţă a zmeului din *Enciclopedia zmeilor*. Acelaşi impuls de oglindire în dublul său se regăseşte 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 gemelaritatea, ca obsesiei a fiinţei 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 existenţei prezente. Dar sentimentul de spaimă îngheţată Andrei îl are şi în clipa în care Gina adoarme cu ochii deschişi şi se reflectă chipul ei în loc de-al lui. Schimbarea de identitate se produce în paralel şi suprapus între Andrei şi gemeni. Această

[24] *Ibidem*, p.112, 144.
[25] *Ibidem*, p. 112.
[26] *Ibidem*, p. 116.

BDD-A23355 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:04:30 UTC)

oglindire, această privire îndreptată „spre altul şi spre mine" va fi dominantă în viaţa lui Andrei. Fie că se află în spital şi îşi analizează colegele, fie se identifică cu imaginea valetului din cărţile Elisabetei sau priveşte în oglinda de husă „propriul ei chip în loc de-al meu" sau diascopul, Andrei trăieşte într-o viaţă a dublului. Visele sale unt obsedant vizitate de feminitate. Într-un vis din momentele de nebunie, în lupta singurătăţii cu frigul, îi apare o femeie (Gina) care călca pe drumul de oglindă. În Grădina Icoanei, dublul şi androginia produc o imagine intim legată de profunzimea trăirilor lui Andrei, îmbogăţind fiinţa cu o nouă promovare ontologică, „Era o femeie, dar imaginea ei în oglinda de dedesubt era a unui bărbat. Se apropie de mine şi-mi luă faţa în palme. Mă privi adânc în ochi […]". Textul plăsmuieşte o imagine-centru din paradigma dublului. Narcisicul şi autoreflectarea, dublul spectral şi fluctuant se îngemănează, devin un Tot.

După împăcarea dintre Andrei şi Gina, împreună trec la o altă formă de iniţiere. Privind doar relaţia lor, iubirea dintre cei doi se iniţiază în principal la nivel erotic, corporal, exterior, apoi destinele se bifurcă, unul în amantlâcuri, iar celălalt în suferinţă şi crize interioare. Acum urmează împreunarea, apartenenţa unuia la celălalt. Unul are drept asupra celuilalt, datorită sacrificiului pe care îl acceptă amândoi:

> „Uneori ne simţeam ca doi gemeni strânşi unul în altul într-un uter colorat halucinant, lipsit de deschidere, gemeni cărora orice naştere le este de la început refuzată. De altfel, atât Gina cât şi eu suntem născuţi în Gemeni, în iunie, la câteva zile unul după celălalt."[27]

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

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

În al doilea rând, parcurgerea drumului înseamnă o iniţiere spre centru. Muzeul este o *opera mundi*, refacerea întregului traseu poate echivala cu o trecere prin toate etapele lumii, spre o cunoaştere adâncă a existenţei, care să ofere sentimentul totului. Eugen Negrici o receptează ca pe o coborâre în peştera lui Platon[29], pentru Andrei Bodiu este „un *regressus ad uterum*, o revenire în plasma prenatală"[30] pentru Al. Cistelecan este o materializare a istoriei

[27] *Ibidem*., p. 143.
[28] *Ibidem*., p. 147.
[29] *Cf*. Eugen Negrici, *op. cit*. , p. 370.
[30] Andrei Bodiu, *Mircea Cărtărescu. Monografie,* Editura Aula, Braşov, 2000, p. 45.

BDD-A23355 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:04:30 UTC)

speţei umane[31]. Coborârea în subteran şi traversarea muzeului pot coincide cu dorinţa de a se reîntoarce în matricea originară unde eul se poate contopi. Muzeul devine un spaţiu herotopic, în sensul lui Foucault[32], totodată spectral, derridean vorbind, dar şi caleidoscopic. Se produce un clivaj între două spaţialităţi şi două temporalităţi, 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 şi senzaţia acaparării Totului:

> „Am avut brusc sentimental totului. Era o lumină palidă, o tensiune fără limite, o intuiţie fără comunicare. Am stat o clipă suspendaţi şi apoi, ca şopârlele dimineaţa, ne-am dezmorţit încetul cu încetul, revenind la viaţa noastră limitată. *M-am trezit transformat, transferat în Gina* […] mi-am privit corpul, care era corpul femeii pe care-o iubeam: aveam braţele ei, sânii ei, părul ei, şoldurile, picioarele ei. Aveam pielea ei şi 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 şi prin ochii-oglindă. Manifestarea identităţii lor nu este determinată doar de o apropiere erotică, ci şi de o iubire agapé prin care se traduce dinamica amoroasă a înnoirii fiinţelor. Armonia şi pacea din aceste momente au un dinamism creator, care complineşte şi instaurează echilibrul. Jocul privirilor face trecerea de la dualitate la unitate prin forţa trupului şi puterea spiritului. În actul erotic săvârşit, fiecare îl iubeşte pe celălalt plecând de la sine însuşi – folosind concluzia lui Aurel Codoban – pentru că este vorba de un dublu narcisism, existând şi pasiune şi dispreţ[34]. 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-şi conştiinţa 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 relaţia de androginie creată prin fotografie şi nu numai. Gemelaritatea se află în „actualitatea faptului de a vedea", iar analiza noastră prezintă indicii vizuali ai unei legături ekphrastice între evoluţia gemenilor în spirală, în textul cărtărescian şi transferul animus-anima pe care îl vizualizăm şi în spaţiul 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. Cistelecan, „Mircea Cărtărescu", în Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu (coord.) *Dicţionarul Esenţial al Scriitorilor Români*, Editura Albatros, Bucureşti, 2000, p. 163.
[32] Foucault *apud*., Brian McHale, *Ficţiunea postmodernistă*, traducere de Dan H. Popescu, Editura Polirom, Iaşi, 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.

BDD-A23355 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:04:30 UTC)

Bibliografie selectivă

Blanchot, Maurice, *Spaţiul literar*, traducere de Irina Mavrodin, Editura Minerva, Bucureşti, 2007.

Bodiu, Andrei, *Mircea Cărtărescu. Monografie*, Editura Aula, Braşov, 2000.

Cărtărescu, Mircea, *Nostalgia*, ediţia a IV-a, Editura Humanitas, Bucureşti, 2003.

Cernat, Paul, *Modernismul retro în romanul interbelic românesc*, Editura Art, Bucureşti, 2009.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri*, Editura Artemis, Bucureşti, 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, Bucureşti, 2000.

Ionescu, Arleen, „Artifices of Construction: The Unlimited Space of Literature in Adrian Oţoiu'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, Piteşti, 2008.

McHale, Brian, *Ficţiunea postmodernistă*, traducere de Dan H. Popescu, Editura Polirom, Iaşi, 2009.

Negrici, Eugen, *Literatura română sub communism*, Editura Fundaţiei PRO, Bucureşti, 1992.

Pop, Doru, „Abordări empirice în analiza imaginilor" în Corin Braga (coord.), în *Caietele Echinox – Teoria si practica imaginii I. Imaginar social*, vol. 3, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002.

Ursa, Mihaela, *Eroticon. Tratat despre ficţiunea amoroasă*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2012.

Wunenburger, Jean-Jacques, *Filozofia imaginilor*, traduere de Muguraş Constantinescu, ediţie îngrijită şi postfaţă de Sorin Alexandrescu, Editura Polirom, Iaşi, 2004.

Zaciu, Mircea, Papahagi, Marian, Sasu, Aurel (coord.) *Dicţionarul Esenţial al Scriitorilor Români*, Editura Albatros, Bucureşti, 2000.

BDD-A23355 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:04:30 UTC)