

Ochiul reprimat și embrionul creației

Asist. dr. Călin-Horia Bârleanu
Universitatea „Ștefan cel Mare”,
Suceava

Résumé *Au cours de l'histoire, les écrivains confrontés aux régimes totalitaires ont toujours réussi à trouver, malgré l'oppression et la censure, des modalités de défendre la littérature authentique : cette dernière leur offrait, en outre, un univers compensatoire, une forme de survivance, mais aussi l'espace d'une mise en cause, plus ou moins manifeste, des idéologies politiques censées légitimer les totalitarismes. De ce point de vue, la prose littéraire de Mircea Cărtărescu propose une réconfiguration du style artistique afin que le lecteur puisse saisir le décalage entre l'écriture d'avant la révolution roumaine de 1989 et d'après.*

Mots-clés : totalitarisme, littérature subversive, valeur esthétique, idéologie politique

Între cei mai ofensivi promotori ai postmodernismului îl putem plasa pe Mircea Cărtărescu, cel care construiește în nuvelele și în romanele sale un continuum de realitate-halucinație-vis în care motive cum ar fi acela al *mamei*, al *Bucureștiului* sau al *Totului* contribuie la ridicarea unui uriaș univers imaginar. Nuvelele autorului trăiesc din acest continuum, principiu care va da naștere întregii sale opere, iar cele din *Visul* vin să completeze debutul pe care Cărtărescu îl face cu antologia *Desant '83* [1], câștigătoare a Premiului Academiei Române chiar pentru anul 1989. Cele două corpusuri de texte sunt republicate integral sub titlul *Nostalgia*, în anul 1993, când autorul reușește să stârnească un deosebit interes național și internațional ca prozator. Dar Mircea Cărtărescu, odată cu volumul *Visul*, începe să scrie subconștient și *Orbitor*, pentru a porni parcă lunga germinare spre trilogia fluvială. Evidențiem, în acest context, o particularitate esențială a creației cărtăresciene, cu sursele în perioada poeziei: coeziunea tematică. Astfel, scriitorul păstrează și îmbogățește continuu temele sale fundamentale. Dincolo de motivele constante ale *mamei* și *Bucureștiului*, remarcăm unul dominant, care își ocupă locul de frunte în texte: *orbitorul*. Fără a se încadra printre posibilele motive cromatice, *orbitor* contribuie esențial la complexitatea și la acuratețea trăirii încifrate în pagină.

Evident, perioada posttotalitară a însemnat și libertate de exprimare, scriitorii români profitând primii de posibilitatea atenuării sau eliminării, uneori chiar rescrierii, unor opere apărute sub regimul dictaturii comuniste. Ca urmare, diferențele dintre cele două volume, *Visul* și *Nostalgia*, fie ele majore sau minore, nu sunt lipsite de semnificație. Însă, schimbarea care se poate remarca după apariția volumului integral aduce o serie de lămuriri, atât de natură estetică, a operei, cât și tehnică, permițând un acces supravegheat în laboratorul creației cărtăresciene. Încercarea scriitorului de a umple personajele cu viață autentică se face începând cu marele cenzurat, la noi, «erosul». Astfel, în *Visul* [2], la pagina 14, după: „Să fie adevărat că acel cuvânt foarte scurt pe care îl găseam scris pe gardul de beton sau zgâriat pe smoala vreunei țevi de canalizare însemna că toți oamenii mari ...” se continuă cu un text descriptiv, iar în *Nostalgia* [3], la pagina 38, Cărtărescu adaugă: „Și atunci toate cântecele pe care le cântam cu atâta plăcere: «Selene-ene-a, fuge baba-n pijama/ Selene-ene-a, moșul fuge după ea» etc., nu se refereau la același lucru scârbos?”. Mai mult, în continuare, Luci începe să povestească o istorioară imaginată în care „mama și cu tăticul fac lucrul ăsta”, într-o cameră de spital, unde pe un pat stă mama, iar într-un hamac la care ajunge *cu o scară*, tot simbol psihanalitic cunoscut, datorită relației cu erosul, se instalează tatăl. Urmează apoi coborârea hamacului spre pat, unde mama stă cu fața în sus, iar tata, pe hamac, cu fața în jos. Probabil că autorul, eliberat de ipocrita pudibonderie și apărarea bunelor moravuri - „valori naționale” - a trecut cu ușurință peste acest zid, înainte, greu de neglijat. În același registru erotic, în *Nostalgia*, la pagina 60, întâlnim o descriere a Iolande: „Corpul ei îl văd aievea în fața ochilor și acum,

când scriu. Era fin și alb, cu bănuții sânilor arămii, cu sexul doar ca o liniuță schițată între pulpe”. Acest text lipsește în *Visul*.

O altă scenă cenzurată este remarcabilă prin cruzimea ei. Astfel, dacă în *Visul*, la pagina 16, nu găsim nici un detaliu în plus despre jocurile băieților, în varianta posttotalitară din *Nostalgia*, la pagina 39, citim: „Îl văd și acum pe Luță bătând, cu o singură lovitură de cataroi, un cui în pieptul unei pisici adormite”. După descriere, în același timbru, a spasmelor pe care le îndură animalul, se trece la un pui de vrabie care suportă, în linii generale, același tratament.

Deși finalul *Jocului* este identic în cele două volume, fac excepție doar punctele de suspensie, pe care le vom găsi în nenumărate rânduri în ediția necenzurată: „căci nevastă-mea este meșteră la așa *ceva*” și „căci nevastă-mea este meșteră la așa *ceva* ...”. La fel, puncte de suspensie mai găsim și la pagina 89, în *Nostalgia*, care în *Visul* lipsesc: „Nici măcar nu mi-a fost teamă în clipele alea, m-am dezmeticit mult mai târziu...”. Punctele de suspensie pot reprezenta o reflexivitate în exces, reflexivitate care convine scopurilor comerciale, dar și scopurilor scriiturii. Naratorul învăluie cititorul în incertitudine, în impresia că ar mai fi ceva de spus, de adăugat, invitându-l în același timp spre posibilele sensuri ale textului.

Mai mult, între cele două ediții există și diferențe la nivel lexical. Dacă în *Nostalgia*, la pagina 101, Cărtărescu scria: „*Mai obscure* erau Grigoriță și Negruță [...]”, în *Visul*, la pagina 71, putem citi: „*Mai de fundal* erau Grigoriță și Negruță [...]”. Fără să aducă schimbări importante, asemenea diferențe arată grija autorului pentru detaliu și pentru cele mai mici semnificații care se manifestă, uneori, și la nivelul formelor verbale. Astfel, în *Nostalgia*, la pagina 102, găsim: „Dar nici unele *nu mă interesau* prea mult [...]”, în timp ce în nuvela cenzurată, la pagina 72, autorul schimbă timpul verbului: „Dar nici unele *nu mă interesaseră* prea mult [...]”. Alte diferențe, mai puține însă, constau în introducerea unor texte ample sau în reformulări ale scriiturii. Dacă în *Nostalgia*, la pagina 103, citim: „Mă întreb când *am discutat prima oară*”, în *Visul*, la pagina 73, apare o nouă formulare: „Mă întreb când *am avut prima oară o discuție*”. În aceste situații, diferențele sunt justificate, în „varianta adăugită”, nu numai de economia limbajului, ci și de căutarea continuă a celei mai potrivite forme artistice.

Și formele pronominale sunt uneori schimbate. Dacă în *Visul*, la pagina 80, forma de singular sugerează, în mod evident, o subtilă plasare numai a sinelui în centrul textului: „*Mi* s-au întâmplat multe lucruri ciudate în timpul drumurilor spre casa ei”, în *Nostalgia*, la pagina 110, apare persoana I plural: „*Ni* s-au întâmplat multe lucruri ciudate în timpul drumurilor spre casa ei”. În mod evident, în *Nostalgia*, accentul este pus, prin aceste forme pronominale, mai mult pe relația dintre cei doi protagoniști, pe constituirea imaginii de cuplu, decât pe cea a personajului solitar, izolat. Abia la pagina 115 din *Nostalgia* putem găsi o diferență explicabilă prin chiar particularitățile celor două contexte istorice sau doctrinare în care a apărut cartea. Astfel, dacă în *Visul*, la pagina 86, citim - „staniolul purpuriu al veșmântului vreunui *Moș Gerilă ...*”, în noua ediție găsim: „staniolul purpuriu al veșmântului vreunui *Moș Crăciun ...*”.

Alte diferențe, deși aparent minore, ascund atitudini diferențiate de timp sau chiar de noua viziune a autorului. Astfel, prin întărirea pronumelui „eu” cu adverbul „chiar”, în *Visul*, naratorul pare el însuși surprins și încearcă să transmită starea de stupefacție și cititorului: „*acel tânăr eram chiar eu*” (p. 92). În *Nostalgia*, apare: „*acel tânăr eram eu*” (p. 121). Contextul este cel al întâlnirii dublului, în nuvela *Gemenii*. Prin lipsa acestui element al potențării, fraza și atitudinea naratorului capătă o nuanță mult mai detașată, neimplicată. Într-un anume fel, naratorul se rupe, în mod discordant, de ceea ce a fost până în acest punct, aspirând deodată la starea lucidă, detașată.

Diferențe între texte apar și în unele detalii vestimentare. În *Nostalgia*, la pagina 122,

Gina îi arată un obiect de lenjerie lui Andrei: „Când mi-a dat voie să mă uit, nu mi-a venit să cred. Furoul era negru și lucios, cu dantelă neagră. Îi ajungea până mai sus de pulpe, așa încât i se vedeau chiloțelii *cache-sexe*, tot de mătase neagră”. În *Visul*, autorul, la pagina 93, s-a oprit doar la semnalarea că Gina primise un furou de la mama ei. La fel, în *Nostalgia*, la pagina 138, există un fragment întreg, de aproximativ două pagini, care în *Visul* nici măcar nu a fost sugerat. Acesta se referă la o noapte și o la dimineață din spitalul de boli psihice în care naratorul-erou este transportat și găzduit într-un salon de femei. Descrierea stării dezolante a salonului care nu are „nici măcar draperii la geam”, de parcă ar fi doar un salon al unui penitenciar, este urmată de „manifestările” colegelor: „Normal că Elisabeta, a cărei stare cred că se înrăutățește din ce în ce mai mult, a găsit cu cale să cadă iar și să facă spume la gură tresăltând ca o apucată”. Aceeași Elisabeta va suporta după această criză „acel lucru îngrozitor, pe care-l știam numai din povestire, care se numește puncție lombară”. Descrierea are aparența sadismului, detașat, din perspectiva „bolnavei” narator. Mai aproape, în sens utopic, de sensul literaturii ca artă a frumosului, cenzura, nu doar a urâtului, ci a realității, a urmărit sistematic menținerea socială a stării de obediență prin estetizarea inutilă a realului.

Există diferențe și în ceea ce privește structura textului. Avem în vedere doar una: în *Nostalgia*, la pagina 147, autorul adaugă un nou paragraf cu textul care făcea parte inițial dintr-un fragment mai mare în *Visul*, aflat la pagina 117: „În beznă luceau stins, verzui, mari suprafețe de sticlă”. Acțiunea, neschimbată, îi prezintă pe aceiași eroi, în același context. Dar o parte din text, cum ar fi „în beznă luceau stins ...”, a fost rupt de fragment prin alineat. La începutul nuvelei *Gemenii*, ca și la sfârșit, de altfel, apar câteva pagini care nu se găsesc în volumul *Visul*. La început, întinzându-se pe mai bine de șapte pagini, naratorul include un personaj masculin care intrigă nu doar prin atitudine, dar și prin gândurile sale și pe care le aflăm de la un narator-personaj. Acesta este îmbrăcat în femeie, în *Travesti* [4]. Aici, se cuvine să evidențiem că, în această nuvelă, Cărtărescu pornește de la dihotomia arhetipală dintre *Anima* și *Animus*, unde un bărbat reușește prin travesti să-și conceptualizeze, să-și poată vedea, propriul tipar feminin. Bărbatul urmărește să își facă dispărute firele de barbă: „Fără pilozitate, fața aceea prelungă părea și mai bărbătoasă, mai greu de disciplinat. Înainte să spele aparatul trase cu el «pe uscat», de câteva ori de-a lungul sternului sacrificând păienjenişul timid de păr care se cuibărise acolo” [5]. Acesta este surprins încercând să folosească trusa de machiaj, pensatul, fardatul, privindu-se în oglindă, într-un adevărat și autentic ritual feminin de pregătire. Faptul că barba pare și mai deasă și mai masculină, bărbierită fiind, denotă rezistența psihicului la travesti, oferindu-ne, în același timp, pentru prima dată, un indiciu în privința identității bărbatului. Ne sunt prezentate rochii și pantofi: „Cât iubise întotdeauna *pantofii*!” (s.n). Întâmplările în opera cărtăresciană sunt fie intenționate, fie semne ale motivelor profunde, specifice eului creator. Făcându-și și unghiile, în final, personajul își adaugă o pereche de sâni falși și „se așază pe pat și vru să plângă, dar nu îndrăzni din cauza fardului”. Având în vedere că înghite trei grămăjoare de pastile, pentru a fi găsit a doua zi în dormitorul său, mort, ca o „preafrumoasă doamnă palidă”, abținerea de la impulsul de a plânge, pentru a nu-și strica machiajul, ne atrage atenția. Plânsul, fără a-l pune în relație cu feminitatea, în ultimele clipe, este inhibat. Eroul vrea să moară ca o femeie, ca un tipar de femeie, arătând un „fals” travesti, al unui bărbat incapabil, până la urmă, să ajungă la feminitatea sa și să o înțeleagă.

Pe de altă parte, în *Gemenii*, transpus în corpul Ginei, după ieșirea din muzeul Antipa, Andrei este surprins în camera fetei, în corpul spiritual al acesteia, pregătindu-se să moară. „Totul începea să arate cum trebuie. Mai rămânea șifonierul [...] începu să scoată brațe întregi de lenjerie de corp, de bluzițe, tricouri, pantaloni și foșnitoare, vestuțe.” [6] Acestea sunt aruncate într-un morman de haine în mijlocul camerei pentru a fi, în cele din urmă, incendiate, cu Andrei în mijlocul lor. „Râdea isteric, în hohote, târându-se de-a

lungul pereților goi și minunându-se de ecoul râsului în camera devastată. Abia se mai ținea pe picioare [...] Își trecu palmele peste sâni, peste șolduri, își mângâie privind în gol părul lung, care-i cădea în bucle pe umeri. Se îndreptă spre marea sobă de teracotă și scoase de după ea bidonașul pregătit din vreme. Stropi bine toată acea îngrămădeală de mobile și țoale și apoi, întorcând capul ca să nu inhaleze vaporii lichidului galben-brun, își turnă și pe rochie. «*Asta-i tot*», strigă. «*Tot, tot!*» Îi venea să verse și chiar vomă într-un colț de odaie [...] Când auzi trosnetul flăcărilor, se întoarse cu fața în jos, cufundându-și obraji în valurile de pânzeturi amețitoare. Adormi instantaneu.” [7] Dacă la începutul nuvelei ne este prezentat un bărbat încercând să ascundă parcă semnele masculinității proprii, spre final înțelegem că cele două personaje, unite în același trup, se pregătesc pentru singura soluție care le-ar putea aduce pacea – moartea. Posibila cheie a acestui final se află într-o meditație a lui Andrei, înainte de pătrunderea în muzeul Antipa: „Uneori ne simțeam ca doi gemeni strânși unul în altul într-un uter colorat halucinant, lipsit de deschidere, gemeni cărora orice naștere le este de la început refuzată.” [8]

Mircea Cărtărescu se joacă, în câteva fragmente din *Orbitor*, cu planurile realității, realizând viziuni din perspectiva unui gândac sau a unui păianjen. Așa cum pentru o insectă becul incandescent atrage orbitor și neîncetat, cu aceeași putere, spre suprafața fierbinte care duce la moarte, („cum se apropie o insectă străvezie de coaja becului fierbinte și orbitor” [9]), apropierea celor două personaje se produce oarecum în același registru. Pentru clipa orbitoare de apropiere și contopire absolută, cei doi trebuie să plătească prețul, până la urmă mic, al întoarcerii în neființă. Nu întâmplător focul este ales pentru sinucidere, între covoare, pânzeturi și miresme, invocând parcă un ritual hindus de incinerare.

În general, diferențele dintre cele două volume sunt mai mult de ordin tehnic. În *REM*, găsim, de exemplu, la pagina 193: „Pe Marcel *nu-l* impresiona ...”. În celălalt volum, cenzurat, avem, însă, la pagina 161: „Pe Marcel *nu îl* impresiona ...”. Asemenea forme demonstrează din nou migala cu care este lucrat textul și încercarea de a-i conferi acestuia un plus de fluiditate. Tot aici - fără să mai cităm - frecvența punctelor de suspensie, de reflexivitate crește. Astfel, putem vedea la pagina 195 din *Nostalgia*, față de 164, la pagina 200, față de 169, la 212, față de pagina 181 din volumul *Visul* și la 248, față de pagina 219, secvențe în care semnul de întrebare este înlocuit cu punctele de suspensie.

O diferență esențială, ușor de remarcat în nuvelele *Organistul* și *Arhitectul*, nu poate fi omisă. În prima, soția lui Emil Popescu este „Maria Popescu, născută Deleanu”, iar în a doua, cu toate că celelalte trăsături ale protagonistei rămân neschimbate, numele soției este „Elena Popescu, născută Deleanu”. Nu suntem pe deplin convinși că această intervenție asupra numelui ar avea și o nuanță politică, în ciuda posibilității ca cenzura să-i fi impus alegerea unui alt nume pentru personaj. O sugestie voalată, ca urmare a suprasolicitării textului, ar putea fi legătura dintre cuplul prezidențial al timpului și soții Popescu. Creația celui care reinventează muzica pentru a înrobi lumea și universul cu ea ar putea reprezenta o parabolă prin care se incriminează regimul de tip totalitar. Mai mult, o abordare psihocritică a fenomenului și a ipotezei ar putea întări abordarea, totalitarismul condiționând un registru mental inconștient de creație, caracterizat de revoltă și rezistență.

Cealaltă particularitate comună în cele două volume, neschimbată de această dată, *orbitorul*, pare nesemnificativă pe harta creației lui Cărtărescu. Sensurile implicate, însă, prin folosirea sa, niciodată parcă în aceeași direcție simbolică, oferă scriiturii și personajelor autenticitate. Nevoia de a reprimă mesajul și creația artistică găsește aici o supapă prin care lumea recreată se umple cu viață.

Mult înainte de geneza trilogiei *Orbitor*, romanul a fost anunțat de un motiv care apare risipit pe întreg parcursul operei de până aici. Astfel, putem evidenția motivul *orbitorului*, în opera cărtăresciană, alături de unul al *transparentului*, pe care îl percepem ca fiind în

relație strânsă cu primul. Frecvența cu care apar este la fel de mare în ambele volume, setea de lumină până la anularea simțului vederii putând accepta registre diferite de abordare, înainte de 1989, când văzul social suporta restricții, și după, când setea și explozia tinerei societăți de consum au invadat până la refuz „ochiul reprimat”. Alegem să cităm din *Visul*.

Vom observa că noțiunea de *orbitor* suportă mai multe posibile interpretări, aceasta acoperind o paletă destul de largă a simțurilor umane. În nuvela *Jocul* întâlnim pentru prima dată termenul de „orbitor”: „Țin minte cum, în mijlocul unei camere absolut goale și albe, unde lumina intra pe o fereastră fără perdele și galerie, mama stătea pe un scaun și, *luminată orbitor* de soarele alb al primăverii, îi dădea să sugă copilului” [10]. „Dezolat, m-am lăsat pe vine, și atunci, deodată (pentru că o priveam acum de la înălțimea copilului de doi ani?), totul mi-a explodat în creier într-un *flux orbitor* de lumină. M-am ridicat, am deschis poarta și am înaintat spre ușa întredeschisă. Am urcat o răsucită scară-n spirală, la capătul căreia o ușă stacojie, enormă, mă aștepta. Am deschis-o și m-am oprit în prag, năucit de strălucirea din cameră: pe patul cu cearceafuri de o albeață ireală stătea mama, tânără și goală, cu pata roșie de *lupus* pe șold, cu părul răsfirat pe sâni și pe umeri, cu ochii strălucind ca briliantele, zâmbindu-mi de bun-sosit” [11], scrie Cărtărescu în *Bucureștiul meu*. Am citat pentru a demonstra rolul imaginilor din copilărie, fantasme sau realități, pentru dezvoltarea ulterioară a personajului.

Tot în *Gemenii* putem citi: „Și totuși sufeream ca un câine în momentele acelea, mă simțeam din nou exclus, rămas pe dinafară, oprit de la o experiență terifiantă și totuși *orbitor de frumoasă*” [12]. Se observă, în aceste prime exemple, un „orbitor” în legătură cu feminitatea.

„Dimineața era *orbitoare*” [13]. O astfel de constatare asupra vremii este, de fapt, o anunțare a stării psihice pe care o are tânărul: „o stare de exaltare”. Interesant este și faptul că afirmația apare în momentul în care tânărul își dă seama că „Gina devenea Totul”. Pornind de aici, acesta pleacă și se lovește de dimineața orbitoare. Putem vedea aici „orbitorul” ca pe o reacție la ceea ce frământă sufletul personajului, ajutat ca de un analgezic de *orbitorul* care îi transformă gândurile în lumină, readucându-i liniștea.

„Faptul că exista o minimă șansă ca totul să fie adevărat *mă orbea*, mă făcea să vreau să cred că Gina poate fi a mea ...” [14]. Încă un exemplu care poate susține ipoteza existenței unui „orbitor – analgezic”, rază divină care alină cu speranță și cu iluzii pe cei aflați în deznădejde, personajele cărtăresciene situându-se într-o permanentă stare conflictuală cu lumea sau cu propriul eu.

Și în *REM* putem întâlni acest motiv al orbitorului, dar cu diferența că acesta este în vis: „În noaptea aceea m-am visat din nou în pădure. Era tot dimineață, *o dimineață eternă, orbitoare*” [15]. În acest caz, se pare că fiecare vis pe care îl are fetița se desfășoară dimineața, iar fiecare dimineață este însoțită; așa încât, putem presupune că toate diminețile visate sunt orbitoare pentru micuța Nana. Ca urmare, se poate interpreta „orbitorul” ca un model inconștient de protecție în vis prin care, de fiecare dată, fetița se simte în siguranță în mediul străin al pădurii, sugerându-se în acest mod și un simbol al labirintului inițiativ. Încercând un joc de imaginație, considerăm că, în eventualitatea în care dimineața ar fi luat locul nopții, ca spațiu de manifestare a evocărilor sau acțiunilor, psihologiile personajelor ar fi fost cu totul altele. Orbitorul dimineții ar putea avea același rol ca și în cazul lui Andrei, protejând printr-o lumină puternică individul, scăldat acum în baia de lumină care pare să acopere până și cele mai ascunse colțuri ale textului. Însă nu trebuie să uităm că, aici, vorbim, totuși, despre vis. Într-un alt vis, Nana, înconjurată de pădure, vede că „*soarele se ivea, orbitor*, printre crengile scuturate de o boare verde de vânt” [16].

În scena în care fetițele se joacă în clasa părăsită și aprind focul, un alt simbol care joacă acum un rol deosebit, ele văd cum „*flăcări orbitoare* se înălțară troznind, purpuriu-

șofranii, răspândind deodată în jur o lumină pâlpâitoare, înroșind pereții și pictându-ne fețele ...” [17]. Așa cum orbitorul din celelalte exemple se extinde asupra naturii, cuprinzând și indivizii implicați, focul, cu flăcări orbitoare, pictează și luminează pereții și chipurile fetelor. Aici, focul reprezintă încercarea de adaptare, înrădăcinată adânc în subconștient, copiii urmărind alungarea unor lilieci. Dacă focul și fumul dezorientează animalele, îndeplinindu-și, astfel, misiunea, orbitorul acestuia și căldura lui provoacă fetelor o stare de transă euforică.

„În jurul *becului orbitor* se învâртеau mii de musculițe ...” [18]. Încheiem cu acest ultim exemplu, care ne surprinde prin înlocuirea elementelor naturale (soarele, focul) cu un element artificial – becul. Chiar dacă este orbitor, încadrându-se între celelalte exemple, vedem aici și artificialul care poate sta ascuns, uneori, în spatele „orbitorului”. Același orbitor, având ca sursă naturalul, chiar spiritualul, este urbanizat, idee la care se vor face referiri și în cele două romane cărtăresciene cu același titlu. Urbanizarea orbitorului este inevitabilă, pentru că originile personajelor-narator sunt, invariabil, urbane. De aici și banalizarea motivului în fața mediului urban, care nu oferă orbitorul natural decât celor gata să îl vadă, să îl găsească. În acest sens, observăm importanța spațiului interior autentic în *REM* și importanța visului real, care să ducă spre esența *REM*-ului. Așa cum *REM*-ul este pentru toți cei aleși să viseze, *Orbitor*-ul este numai pentru cei aleși să vadă.

Revenind la ultimul citat din *Visul*, referitor la *orbitor*, evidențiem faptul că momentul observării becului are loc în compania tatălui, care „se oprea din când în când din mâncat ca să-mi spună ce filme mai erau prin oraș. Măine era ultima zi când mai puteam să văd *Ucenicul vrăjitor* ...” [19]. Tatăl apare aici în mijlocul universului copilăriei, univers al fetelor, al jocului și al visului. Aducând cu el încărcătura instanțelor supra-eului și a imaginii inconfundabile a orașului, tatăl devine elementul de construcție a „orbitorului artificial”, exterior interiorității, spiritualului Nanei. Menționăm că *orbitor*-ul, ca motiv, face parte din *Tot*, acel *Tot* care urmărește naratorul în creație și care este atins doar de cei ce depășesc condiția simplă umană, de cei ce trec peste „nu-ul” existențial. *Totul* poate fi reprezentat pornind de la imaginea Bucureștiului, oglindă lichidă, în care cei care au curajul să intre încep drumul spre *Totul* interior.

În ceea ce privește volumul *Nostalgia*, întâlnim *orbitor*-ul în nuvela care lipsește din volumul cenzurat, *Ruletistul*: „ne-am simțit tot drumul vizați de-o privire parcă dizolvată în tot ce ne înconjură, în *stratul orbitor, fluorescent, de zăpadă* depus peste tot...” [20]. Oamenii care au această impresie tocmai au ieșit de la o reprezentare a *Ruletistului*, *noaptea*. Este același exemplu, aplicat cu mai multă veridicitate asupra adulților profani, urbani. Ei se plimbă noaptea, nu dimineața, dar sentimentul de angoasă este declanșat de impresia pe care o au, că ar fi urmăriti de o „privire dizolvată”, care ar putea fi simbolul morții. Pentru a întări afirmația, amintim că aceștia erau ieșiți din sala subterană, unde *Ruletistul* tocmai sfidase moartea din nou, provocând reacții de isterie: „Am plâns atunci ca un copil, de emoție și disperare ...” [21]. Urmăriți de imaginea „*Ruletistului nemuritor*”, ei nu se pot gândi decât la propria lor condiție efemeră. În acest context, zăpada devine analgezic urban, neartificializat, care luminează totul fluorescent și care pare să abată atenția de la misterioasele și ciudatele priviri lichide.

Referindu-ne și la *Orbitor*, putem vorbi și despre un *motiv al transparenței*: „Nu puteam sta o clipă în casă, ieșeam și hoinăream prin *Bucureștiul galben-transparent de soare*, așteptând mereu să întâlnesc pe cineva cunoscut” [22]. Galbenul-transparent poate fi văzut aici ca o formă mascată a orbitorului, situat însă pe un alt nivel de receptare. Se sugerează aici o intensitate a luminii mai redusă, puternică totuși, dar lichidă, transformând orașul într-o formă fizică, solidă, străpunsă de razele orbitoare ale soarelui, spațiu care absoarbe lumina. Rezultatul acestei absorbții este fluidizarea urbei, a orașului – imens, imposibil de acoperit, și metamorfozarea ființei acestuia într-un alt oraș, în care lumina se

reflectă din tot.

O altă formă a *Transparenței* este construită în text după ce naratorul-personaj este dus la spitalul de psihiatrie: „Aici ne aflăm, mi-am zis, într-un fel de limb luminat până la transparență de auriul autumnal de afară” [23]. Mai îndepărtat de orbitor, auriul autumnal luminează un fel de loc imaginar, *limbul*, care în religia catolică reprezintă locul unde ajung sufletele copiilor nebotezați sau ale oamenilor virtuoși. Tot pentru a sugera locul în care se află, naratorul-personaj imaginează o viziune a acestui limb din perspectiva celui internat.

Revenind la fetița din *REM*, observăm că după ce ea se scaldă cu voluptate, cu o „plăcere chinuitoare”, într-o „apă rece ca gheața”, vrea să se usuce: „M-am uscat, cu brațele depărtate în soarele verde – albastru – galben – *transparent* – sonor al dimineții” [24]. Observăm, din nou, capacitatea autorului de a vedea cu ochii copilului, prin cromatica deosebit de bogată a detaliului. Nana nu face aici decât să includă în viziunea sa elementul naturii, verdele, pe cel al cerului, albastrul, pe cel al soarelui, galbenul, și pe cel al ogindirii în apă prin transparența care o caracterizează și, în fine, elementul sonor, caracteristic ciripitului păsărilor. Soarele devine un centru, orbitor, al tuturor caracteristicilor naturale.

În sfârșit, un ultim exemplu de transparență avem în nuvela *Nostalgia*, unde spiritul naratorului, prezent pe tot parcursul textului, se învâрте „prin odaie, din ce în ce mai surescitat. Labele, ghearele, pântecul meu *transparent* umplu camera, care sticlește tot mai stins în amurgul de iarnă” [25]. Referindu-se la un spirit care are capacitatea de a poseda personajele, sugerat atât în poezia lui Cărtărescu, cât și în trilogia *Orbitor*, naratorul cade pradă propriei creații, fiind împins spre construirea unui Sine transparent care să cuprindă *Totul*.

Asemeni unui parfumer cu nas încercat, Mircea Cărtărescu găsește, cu mult înainte să-i dea naștere prin actul creației, prin scriitură, motivul central al întregii sale opere. Sub represia unui regim *totalitar* subconștientul, legat direct de actul creației, a construit rețeta unei scriituri care poate fi întrezărită din poezie, dar își găsește drumul spre lume mult mai târziu. Modificând structura personajelor prin doar câteva pagini, scriitorul adaugă ceea ce nu putea scrie sub un regim restrictiv: sexualitate și nebunie, ingrediente de esență tare, specifice vieții și autenticității acesteia. Începând de aici, esențele secundare, de text, de reflexivitate, de fluentă a unor fragmente arată interesul și migala pe care creatorul o adoptă ca dulce povară.

Note

1. *Desant* '83, Antologie de proză scurtă scrisă de autori tineri. Prefață de Ovid S. Crohmălniceanu, București, Editura Cartea Românească, 1983; vezi și *Desant* '83, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, Pitești, Editura Paralela 45, 2000
2. Mircea Cărtărescu, *Visul*, București, Editura Cartea Românească, 1989
3. Mircea Cărtărescu, *Nostalgia*, Ediție integrală a cărții *Visul*, București, Editura Humanitas, 1993
4. Mircea Cărtărescu, *Travesti*, București, Editura Humanitas, 1994
5. Mircea Cărtărescu, *Gemenii*, în *Nostalgia*, ed. cit., p. 65
6. *Idem*, p. 162
7. *Idem*, p. 163
8. *Idem*, p. 144
9. Mircea Cărtărescu, *Travesti*, ed. cit., p. 61
10. Mircea Cărtărescu, *Mendebilul*, în *Nostalgia*, ed. cit., p. 35
11. Mircea Cărtărescu, *Pururi tânăr, înfășurat în pixeli, Arhitectura lui pește*, București, Editura Humanitas, 2006, p. 25
12. Mircea Cărtărescu, *Gemenii*, în *Nostalgia*, ed. cit., p. 90
13. *Idem*, p. 113
14. *Idem*, p. 114

15. Mircea Cărtărescu, *REM*, în *Nostalgia*, ed. cit., p. 227
16. *Idem*, p. 254
17. *Idem*, p. 270
18. *Idem*, p. 285
19. *Idem*, p. 285
20. Mircea Cărtărescu, *Ruletistul*, în *Nostalgia*, ed. cit., p. 18
21. *Idem*, p. 18
22. Mircea Cărtărescu, *Gemenii*, în *Nostalgia*, ed. cit., p. 100
23. *Idem*, p. 120
24. Mircea Cărtărescu, *REM*, în *Nostalgia*, ed. cit., p. 236
25. *Idem*, p. 167

Bibliografie

- Cărtărescu, Mircea, *Nostalgia*, Ediție integrală a cărții *Visul*, București, Editura Humanitas, 1993
- Cărtărescu, Mircea, *Pururi tânăr, înfășurat în pixeli, Arhitectura lu' pește*, București, Editura Humanitas, 2006
- Cărtărescu, Mircea, *Travesti*, București, Editura Humanitas, 1994
- Cărtărescu, Mircea, *Visul*, București, Editura Cartea Românească, 1989
- Desant '83*, Antologie de proză scurtă scrisă de autori tineri. Prefață de Ovid S. Crohmălniceanu, București, Editura Cartea Românească, 1983
- Desant '83*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, Pitești, Editura Paralela 45, 2000