

## HISTORY'S EVIL AND CĂRTĂRESCU'S BESTIARY

**Alexandru Ionașcu**  
**PhD student, University of Craiova**

*Abstract: This study will explore the interplay between history as a grand narrative, the way Jean-François Lyotard formulated this concept, and the micro-narrative of history as a family journey through the transformations and the dangerous of Communist Romania. As Mihai Iovănel points out, after 1989, Romanian authors could't keep with the social changes taking place during the so-called postcommunist transition, so opted to place their personal stories and biography at the forefront of their narrative works. In this sense, Mircea Cărtărescu's trilogy Orbitor can be read as a family history, with the children and young adolescent's imagination subverting the symbols created by the adults around and a gnostic evil replacing the historical evil like the Securitate secret police. Here, monsters are part of conterfactual narratives that function as an example of both the omnipresence of evil in the world, and as a textual substitute for historical events, with the postmodern Book being present as both a cultural text, with religious symbolism. In his novels, Mircea Cărtărescu imagines a bestiary composed of vastity and the confusion regnum and identities, with nature becoming an extended space and the genders losing their cohesion. In his Nostalgia volume, which is composed of several long narratives that can be read as novels, the focus point is the average man in the face of history that he confronts with his own interests and passions, thereby transforming it into a personal history, and the childhood imagination that revolts against reality as it is set forth by the rules of the adults.*

*Keywords: social changes, postcommunist transition, personal stories, religious symbolism, bestiary.*

### 1. Introducere

După Revoluția din 1989, cenzura dispare și pe piața de carte apare literatura de consum, inițial privită drept un competitor care amenință să relativizeze ierarhiile literare construite în deceniile comuniste, cât și să îndepărteze cititorii obișnuiți de literatura artistică, iar Mircea Cărtărescu dădea glas cel mai bine (deși, evident, destul de patetic), acestei spaime: literatura de consum este „dușmanul nostru [...] de mâine, implacabil, deși în alt fel, ca și cenzura”, care va marginaliza literatura generațiilor '60, '70 și optzeciști, și va aduce în prim-plan paraliteratura, „Genurile paraliterare vor exploda [...] pe piață și vor aduce editurilor cea mai mare parte a resurselor financiare.”(apud Iovănel 2017:164). Ceea ce scriitori precum Cărtărescu nu luau în considerare este că și în cele patru decenii de comunism a existat un important filon de literatură science fiction, a cărui dezvoltare se datorează aceluși regim, alimentat fiind de accentul comunismului sovietic pe progresul științific, progres motivat, cel puțin în prima fază, de cursa spațială dintre cele două superputeri: „În România, science-fictionul are un brevet sovietic, ținând de estetica realist-socialistă a anilor '50 din secolul al XX-lea.”(Iovănel 2017:165).

Mihai Iovănel făcea observația acută că, după 1990, scriitorii nu mai au „instrumente conceptuale” penru a surprinde mobilitatea socială și schimbările dintr-o societate deschisă și în curs de-a se integra unei economii de piață globalizate. Spre deosebire de tematicile scriitorilor din comunism, acum va fi descoperit marginalul, un bun exemplu fiind romanele lui Radu Aldulescu, în care personaje aflate la marginea societății au dificultăți în a înțelege noile realități sociale. Iovănel instituțiile din societatea postdecembristă pe care prozatorii nu reușesc să le surprindă în literatura lor: lipsesc proze

care să prezinte luzmea financiară, instituția bisericii ortodoxe rămâne opacă pentru prozatorii români, la fel și cea militară, în timp ce lumea politică apare doar sub forma unor personaje singulare, nu și prin analiza noului sistem politic (Iovănel 2017:40). Scriitorii încearcă să compenseze incapacitatea de-a ține pasul cu evoluțiile sociale din postcomunism prin apelul la propria biografie, iar cel mai reprezentativ este, de altfel, Mircea Cărtărescu. Dar observațiile lui Mihai Iovănel sunt mult mai scute și subversive: imaginea activistului din literatura și cinematografia deceniilor comuniste, mereu prezentată pozitiv, va fi inversată, după '90, cu anticomunistul în diverse ipostaze, „rezistenți, disidenți, luptători împotriva comunismului, personaje ale prozei memorialistice cu subiect concentraționar care inundă piașă imediat după 1989”, prozatorii preferând un maniheism tezig, uneori cu elemente fantastice, dar evită să înțeleagă acel sistem prin analize socio-politice (Iovănel 2017:58).

## 2. Familia și istoria

Confruntarea cu comunismul este una din temele din romanele lui Mircea Cărtărescu de după 1990. Aceasta are loc prin opunerea biografiei, imaginarea unui București fantastic, cu descrieri baroce, transformarea textului într-un adevăr de tip gnostic, destinat mântuirii autorului și a celor cuprinși în Cartea sa. Prin intertextualitate, Cărtărescu caută să plaseze Bucureștiul într-un topos al literaturii mondiale prin remodelarea orașului într-o „culoare romantică și gotică: case vechi cu stucaturi baroce și ruinate, labirinturi subpământene etc.” (Iovănel 2017:227). Bucureștiul fantastic, cu zone magice se opune și înlocuiește, în realitatea Cărții, orașul real planificat și extins de autoritățile comuniste și va avea loc, în trilogia *Orbitor*, o confruntare între cele două lumi, una real-istorică, reprezentată de dictatura comunistă, și cea „imaginar-ficțională”, adică istoria familială și imaginația prin care autorul remodelează magic spațiul urban al capitalei: „[...] interacționează cu realitatea socio-istorică și politică a orașului, se conturează cele două dimensiuni ale imaginarului Bucureștiului, cea individuală (Bucureștiul imaginat și scris de Mircea) și cea colectivă.” (Ghiță 2013:192). Agresiunile istoriei asupra capitalei, arată Roxana Andreea Ghiță, precum demolarea cartierului Uranus pentru construirea Casei Poporului, sunt resimțite la nivel corporal (sentimente de umilință și neputință), iar trilogia constituie un document care prezervă memoria colectivă: „[...] *Orbitor* constituie un document extrem de prețios și un caz exemplar al modului în care literatura își exercită rolul de prezervare/construire a memoriei colective.” (Ghiță 2013:196).

În privința copilăriei, contrastează instituționalizarea acesteia, adică activități prin care copiii sunt inserați în societatea socialistă, de la activități școlare la petrecerea timpului liber: „[...] prezentări detaliate ale cărților și ale programelor pentru copii de la televizor, bancuri porcoase colportate de băieți în timpul liber, mersul la stadion [...]” (Ghiță 2013:207). După cum arată Roxana Andreea Ghiță, formarea conștiinței personajului narator cuprinde patru etape: copilăria care nu conștientizează ideologia adulților, adolescența despre care nu se oferă informații, lalfe și tinerețea (când, la vârsta de treizeci de ani, se mută în garsoniera din blocul-turn și începe să „scrie la manuscrisul Cărții”, pentru ca vârsta adultă să însemne conștientizarea realității social-politice, conștientizare declanșată de „trauma brutală a demolării blocului din Uranus.” Punctul-forțe al întregii trilogii s-ar afla în faptul că autorul, prin stilul indirect liber, preferă să deconstruiască absurdul sistemului comunist, reducându-l la privirea inocentă a copilului (Ghiță 2013:209).

Pe lângă relevarea interacțiunii dintre istorie și biografie personală, dar și familială, studiul Roxanei Andreea Ghiță mai are un merit: este cel mai detaliat de până acum în privința unei linii gnostice în proza cărtăresciană, în special în trilogia *Orbitor*, însă, așa cum vom vedea, prezentă și în *Solenoid*. O viziune centrală deoarece, în opinia cercetătoarei, se transmit „meditațiile autorului despre natura umană, esența răului, vină și responsabilitate.” Gnosticismul nu este doar o religie dualistă, prefigurând salvarea sufletului de lumea

materială ireductibil decăzută deoarece este creația unui demiur rău, ci și, arată un specialist citat de Roxana Andreea Ghiță, un „fenomen mitologic” care a exercitat o atracție de-a lungul secolelor și a stârnit interesul lui Jung, pentru ca, în trilogia cărtăresciană, aceste mituri să fie reflectate în scriitorul ipostaziat ca un Ales a cărui naștere a fost vegheată și pregătită printr-o conspirație întinsă de-a lungul secolelor (secta Știutorilor are valențe gnostice), iar cartea este lumea redusă la Text.

Cartea (adică manuscrisul romanului) este o istorie a mântuirii și se opune, pentru cercetătoare, viziunii raționaliste a marxism-leninismului, în care istoria este văzută prin optică strict materialistă, deci lipsită de spiritual, și are ca scop definirea paradisiului socialist. Prin urmare, totalitarismul, scrie cercetătoarea, are o natură gnostică, iar marxismul însuși este o religie gnostică cu scopul de-a crea un paradis terestru în care natura umană a fost depășită, marxismul urmărind, conform lui Eric Voegelin, cel care a popularizat această direcție în politologie (și pe care îl citează Roxana Andreea Ghiță), cunoașterea completă a realității. De unde provine pericolul marxismului? Acesta ar dori să imanentizeze transcendentul. Deși Roxana Andreea Ghiță observă corect că trilogia *Orbitor* este construită conform unor dualisme gnostice, nu are dreptate în privința marxismului. Marxismul nu este o religie gnostică, nu este o religie de nici un fel, de fapt, în *Manifestul comunist* menționându-se că ideile, opiniile și concepțiile omului, inclusiv conștiința sa, suferă schimbări odată cu fiecare schimbare apărută în condițiile existenței sale materiale, în relațiile și în viața sa socială.<sup>1</sup> După cum afirma Terry Eagleton, Marx era suspicios în privința imaginilor despre viitor deoarece, în vremea sa, erau multe asemenea scenarii în privința unui viitor ideal, de obicei provenind din mediile radicale; cu toate acestea, ideea că istoria avansează spre o viitoare societate perfectă nu este de stânga, ci aparține clasei de mijloc din vremea Iluminismului occidental. (Eagleton 2018: 67). Aflată în plină ascensiune, această clasă de mijloc iluministă credea că despotismul este învins de rațiune și știința va înfrânge superstiția, astfel că întreaga istorie umană (de fapt, acești gânditori, ne informează Terry Eagleton, aveau în vedere doar Europa Occidentală) va culmina într-o lungă epocă de libertate și prosperitate comercială (Eagleton 2018:67). Marx nu împărtășea acest optimism, chiar dacă și el credea că viitorul înseamnă progres, totuși, observa că dezvoltarea civilizației este inseparabilă de nedreptăți și brutalitate.<sup>2</sup> Cum se observă și în *Manifestul comunist*, Marx credea că ideile oamenilor provin de felul cum muncesc și, pentru a ști ce cred aceștia, trebuie să urmărești ce fac, nu ce spun.<sup>3</sup>

### 3. Orașul imaginar, răul gnostic și monstruosul

Cele trei tematici observate de Roxana Andreea Ghiță, copilăria mitică, orașul imaginar și răul istoric sunt prezente, cum scriam, nu doar în trilogia *Orbitor*, ci și în romanul

<sup>1</sup> A se vedea Karl Marx&Friedrich Engels, *The Communist Manifesto*, with an introduction and notes by Gareth Stedman Jones, Penguin Classics, 2002, p. 351. De asemenea, în *Ideologia germană*, Marx&Engels scriau că ideile dominante dintr-o societate aparțin, în realitate, claselor dominante, iar clasa care deține producția materială este și o forță intelectuală deoarece are la dispoziție mijloacele producției intelectuale (Marx&Engels 2011:39). În ceea ce privește gnosticismul, acesta nu deținut niciodată puterea, fiind vorba de o serie de secte închise și cu un mesaj obscur și disponibil doar pentru inițiați: „Delirul verbal al gnosticismului îi obosește chiar și pe specialiști – Jacques Lacarrière, de exemplu... Cum să nu-ți imaginezi că acest exces radical de termeni noi, de noțiuni necunoscute, nu presupune într-o oarecare măsură și testul destinat aspirantului? Cu cât limba pusă la punct e mai greu de învățat, de reținut, de stăpânit, cu atât utilizarea ei lesnicioasă devine privilegiul unui număr mai mic de oameni, în mod obligatoriu minim [...] Exercițiu inițiativ și, simultan, instrument eficient de măsurare a plasticității mentale a subiectului, a hotărârii sale de a intra în rândul inițiatilor...”(Onfray 2008:27).

<sup>2</sup> Terry Eagleton ar fi putut la fel de bine să citeze capitolul 26 din primul volum *Capitalul*, unde Marx scrie că, în istorie, cuceririle, sclavia, jaful și crima au un rol semnificativ (Marx 2013: 502).

<sup>3</sup> „If you want to see what men and women really believe, look at what they do, not what they say.”(Eagleton 2018: 68).

*Solenoid*, care, conține, printre multe alte niveluri narative și intertextuale, un scenariu contrafactual în care protagonistul-narator, o versiune ficționalizată a scriitorului, nu devine scriitorul din viața reală, Mircea Cărtărescu, iar această deviație de traiectorie are loc deoarece, după ce își citește poemul *Căderea* (în viața reală, acest poem lung deschide primul volum de poezie, *Faruri, vitrine, fotografii*, apărut în 1980), nu stârnește interesul poezilor de la Cenaclul Lunii, iar criticul care conducea cenaclul, într-o secvență ironică, îl întreabă: „de fapt, cum te numești cu adevărat?” Evident, criticul este Nicolae Manolescu și cenaclul se numește Cenaclul de Luni, condus de acesta în anii 80'. Prin urmare, protagonistul nu va deveni scriitorul din prezent, tradus și publicat de Humanitas, ci va deveni, în narațiunea *Solenoid*, un profesor dintr-o școală generală de la periferia Bucureștiului. Ceea ce nu înseamnă că nu este urmărit, așa cum ne-a obișnuit proza cărtăresciană de după '90, de întâmplări fantastice, personaje din trecut care îi afectează viața, vaste conspirații, iubiri neașteptate și ștergerea granițelor dintre istorie și ficțiune textuală. De fapt, în ciuda pleiadei obișnuite de intertext, realism magic și conspiraționism gnostic, se poate spune că *Solenoid*, mai mult decât oricare altă proză scrisă de Mircea Cărtărescu, este un roman al omului obișnuit și neremarcant, care nu reflectează dacă viața sa are vreun rost înalt, așa cum este portarul Ispas:

„N-am râs niciodată de portar și de farfuriile lui zburătoare. E doar unul din cei ce se simt străini în lumea noastră. Unul din cei ce se zbat, caută și așteaptă. Cred că neliniștea celor ca el, oricât de ridicolă, e deja semnul unei alegeri. Căci nimeni în această lume, în care totul conspiră la construirea unei iluzii perfecte și a unei disperări pe măsură, nu poate spera dacă nu i-a fost dat să sperie și nu poate căuta dacă nu are instinctul căutării adânc gravat în carnea minții lui. Căutăm prostește, căutăm în locuri în care nu e nimic de găsit, ca păianjenii ce-și țes plasa în săli de baie în care nicio muscă, nici un fânțar nu poate pătrunde.” (Cărtărescu 2015:102).

Cel mai spectaculos exemplu al temei omului obișnuit este proza *Arhitectul* din volumul *Nostalgia*, în care Emil Popescu, un taximetrist obișnuit, dorind să asculte muzică simfonică la Dacia sa 1300, instalează la bordul mașinii o orgă cu un keyboard ciudat și ascultă în continuu muzică (personajul este o reactualizare postmodernă a lui Fuchs din miniepopoarea urmuziană) din toată istoria umanității, cel puțin celei occidentale, de la Palestrina și Ceaikovski la *Rolling Stones*, până când întreaga planetă este înghițită și puținii oameni supraviețuitori devin „simple accesorii ale arhitectului”, al cărui corp se dilată și cuprinde întreg universul:

„Când ajunse la centru, brațele sale răsucite în spirală umplură întregul spațial fostei galaxii. Materia corpului și-a brațelor sale, ajunsă în timpul migrării la o rarefiere extremă, se condensă de-a lungul unei perioade incomensurabile de timp, își pierdu continuitatea și se concentrează în fărâme stelare care se aprinseră deodată în universul gol și întunecat. O galaxie tânără se rotea acum, zvâcnind și pulsând, pe locul celei vechi.” (Cărtărescu 2013: 398).

Alături de omul obișnuit, o altă temă a romanului este nevoia unei mântuirii secrete și personale, dincolo de orice instituție sau concept religios, la care se adaugă un conspiraționism vast, ieșit din înseși istoria malignă sau care încearcă să țină pieptul acestei istorii defavorabile oamenilor. Elementul conspiraționist din *Solenoid* este reprezentat de secta pichetiștilor, o altă construcție pe tipar gnostic<sup>4</sup>, care presupune ca grupuri de oameni anonimi și îmbrăcați în negru să protesteze în fața unor instituții funeste ca Securitatea, dar și, mai

<sup>4</sup> Filosoful britanic John Gray spunea că gnosticismul este o religie pur paranoică, adică găsește un înțeles acolo unde nu există așa ceva, a se vedea [https://www.vice.com/en\\_us/article/exmj3e/john-gray-freedom](https://www.vice.com/en_us/article/exmj3e/john-gray-freedom)

ales, în fața cimitirelor, a spitalelor și Crematoriului, cerințele lor fiind simple – încetarea suferinței umane, văzută drept distrugătoare a adevăratei spiritualități:

„Cum e posibil să-ți aștepți rândul la execuție, cu tăcerea cretină a oilor, nevinovat ca și ele, când ești spirit, când ești parte din Dumnezeu? Noi, pichetiștii, strigăm muți contra incerdibilului, incalificabilului, impardonabilului genocid uman.” (Cărtărescu 2015:191). Cum este de așteptat, acești anonimi sunt anchetați brutal de securitate (suntem în ultima decadă a ceaușismului), dar de fiecare dată pichetiștii își reiau protestele, cerințele lor fiind aceleași: << Jos moartea!>>, <<Jos bolile!>>, <<Jos suferința!>>, <<Opriți carnajul!>>, <<Protestați contra durerii!>>.

În privința copilăriei, această este prezentată ca o lume secretă, de data această opunându-i pe elevii profesorilor din școala numărul 86, unde predă protagonistul Mircea, care va fi însărcinat de director să meargă împreună cu un coleg, profesorul de matematică Goia, să-i observe pe elevii și elevele care se duceau la o fabrică abandonată și, atunci când erau chestionați de profesori, nu divulgau nimic. Adulții nu pot ști ce anume făceau elevii la fabrica abandonată, elevii fiind, în universul cărtărescian, o altă specie cu o lume fantastică și în răspăr cu realitatea limitată și cenușie: „În ostilitatea lor ireductibilă, cele două specii umane ce gândeau altfel, visau altfel și secretau altfel neurotransmițătorii în intervalele dintre sinapse se-nfruntau într-un joc neîncetat al secretelor, și cei înalți și aroganți uitau adesea cât de vulnerabili sunt în acest război.” (Cărtărescu 2015:119). Când Mircea și profesorul de matematică Goia ajung la fabrica părăsită, începe să se întunece și fabrica părăsită pare a fi un microcosm al Bucureștiului: ca și orașul, este supusă decrepitudinii într-o melancolie impenetrabilă și este descrisă cu accente baroce: „Căci pe zidurile fabricii întâlneai ferestre ovale încadrate de îngeri de ghips, acum ciungi și decapitați, cu aripile îngălbenite, ce le țineau ramele cum ai ține o mare și grea oglindă [...]” (Cărtărescu 2015:126). Pătrunzând în fabrică printr-un loc obscur, cei doi descoperă o lume fantastică, în care ființe monstruoase trăiesc în simbioză cu tehnologii avansate, a căror origine le este complet necunoscută. Ajungând în subsolul fabricii, descoperă monumente și morminte din vremuri imemorabile, cărora nu li se poate atașa o identitate istorică; înaintând în interiorul fabricii care devine din ce în ce mai greu de asociat cu ceva existent în realitate, cei doi descoperă „cinci agregate gigantice”, a căror proveniență este imposibil de aflat: „Nu păreau mașini cu aburi, dar nici electrice. Nu existau cabluri, doar foarte stranii linii de montaj, de-o parte și de alta a celor cinci monstruoase aparate, comunicând cu ele printr-un fel de vene îngroșate-n podea.” (Cărtărescu 2015:13). Fascinează, în acest fragment, dar și în tot acest capitol din roman, al unsprezecelea, abilitatea prin care prozatorul reușește să aducă împreună un imaginar romantic și o imaginație tehnologică, similară cu picturile cu pulverizatorul ale artistului elvețian H.R. Giger, cel care a imaginat creatura din filmele *Alien*, cunoscut pentru desenele în care tehnologicul se îmbina cu viul, fie că acest viu era ceva uman, de obicei feminin, sau monstruos cu o anatomie aerodinamică.<sup>5</sup> Descoperind un cifru și pătrunzând într-o hală, cei doi se despart și protagonistul se găsește într-un fel de muzeu natural în care sunt expozate, în borcane și în diorame, insecte supradimensionate, ceea ce le dă un aspect monstruos, iar protagonistului îi stârnește doar teroare: „Monștri, monștri pe care mintea nu-i poate concepe, nici adăposti, nici încăpea, atârnați, ca păianjenii pe firele lor scânteietoare, de reflexele noastre ancestrale, de paloarea pielii, de clănțănitul dinților, de ieșirea ochilor din orbite.” Senzația de frică paroxistică va lăsa loc fricii ultima, spaima de neant: „Ca groaza de

<sup>5</sup> Artistul elvețian își numea desene ca ființele din filmele *Alien* biomecanoizi („biomechanoids”) și afirma că era inspirat de suprealismul care vedea frumosul drept întâlnirea neașteptată dintre o mașină de cusut și o umbrelă pe o masă de disecție, și progresele tehnologice din cea de-a doua jumătate a secolului XX, el alăturând aceste surse într-o armonioasă fuziune a mecanicii cu creatura, a se vedea HR Giger Arh+, Taschen, 2007, p. 48.

dincolo de groată, groaza cea mare, mama tuturor spaimelor noastre: cea de eternitatea în care nu mai ești.”

Ființele monstruoase prin imensitatea îi declanșează naratorului fluxul conștiinței și acesta aduce în prim-plan un eveniment din adolescența sa, când, în timpul unei vacanțe de vară, când compensa singurătatea printr-un citit compulsiv care cuprindea devora orice însemna text, inclusiv „ce scria pe cutiile de pateu de ficat și pe borcanele cu miere, și instrucțiunile din cutia aspiratorului de prat”. Mergând în gazdă, timp de o lună de zile, la un inginer agronom, Mircea-adolescent citește cărți de specialitate și ajunge la un tratat de parazitologie „jerpelit, cu o copertă mizerabilă și scămoasă”, dar va descoperi că lumea insectelor și paraziților din acel tratat curpinde o întreagă lume care nu a fost concepută nici de poeți ca Dante, pictori ca Bosch sau presuprerealistul Lautréamont, insecte monstruoase care sunt omnisciente, pătrund și în cele mai mici cute din lumea noastră, dar ființe capabile de comportamente de neînțeles și cu atât mai atroce:

„Am văzut figura de prunc angelic a parazitului care-ți mănâncă limba și-apoi i se substituie, luându-și tainul din tot ce îngurgitezi și învățându-te un grai necunoscut. Am văzut larva străvezie ce-ți pătrunde în creier și-ți modifică, scormonind cu perii ei lungi de hipotalamus, amintirile și dorințele. Am privit figura oarbă, cu apendice exuberante, cu un fel de mânuțe și un fel de cuțite în jurul ciocului de seringă hipodermică, a parazitului ce-ți sapă canale-n timpan, și m-am înfiorat la lipsa de chip și de trup și de organe a crustaceului parazit ce infectează crabul pagurus, pătrunzându-i în torace și-n abdomen, intrând în tuburile subțiri ale picioarelor, golindu-l de carne și substituindu-e lui pe de-a-ntregul, până ce crusta goală începe să-și miște segmentele la o voință străină și falsul pagur își răspândește ouăle împerechindu-se cu paguri adevărați.” (Cărtărescu 2015:145).

Dar și înaintea romanului *Solenoid*, bestiarul specific al lui Mircea Cărtărescu poate fi observat în romanele trilogiei *Orbitor*, unde, în *Aripa stângă*, primul volum al trilogiei, apar scenele învierii morților cu aspect demonic ca urmare a exceselor sexuale făcute de badislavi, antecesorii adzși la iveală de imaginația naratorului-personaj; o „armată de oase și cârpe” cu aspect terifiant, de ființe cu aspect insectivor: „Demonii-greieri năvăliră pe-acoperișul bisericii, își înfipseră fierăstraiele din coadă printre olane și sloboziră-năuntru ouă prelungi, din care-ntr-o clipă ieșeau păianjeni veninoși, cu o sută de picioare.” Această descriere dantescă, rară în literatura română, după cum scria Cătălin Ghiță, care face legătura și cu invazia lăcustelor din letopiseștul lui Miron Costin, este construită în jurul unei lupte dintre bine și rău, una din influențele maniheiste din proza cărtăresciană (Cătălin Ghiță amintește de catari, cunoscuta religie dualistă din Occidentul medieval), dar lupta și descrierile au loc într-un cadru romantic, lectura putând fi citită din mai multe unghiuri, „de la anecdotic la parabolic și de la erotic la autoscopic.” (Ghiță 2011:183). În *Aripa dreaptă*, ultimul volum din trilogie, prezentând ultimii ani ai dictaturii ceaușiste, Bucureștiul are un aspect decrepit, de oraș aflat în pragul dezastrului și fără șanse de-a mai fi salvat, iar apropierea Revoluției are valențe apocaliptice; în acest context, în interiorul Casei Poporului, care funcționează ca un axis mundi al răului istoric, în care, ca într-un scenariu anticomunist al exorcizării realităților totalitarismului, locuitorii Bucureștiului pătrund în casa Poporului, a cărei descriere provine din zona realismului magic sud-american. În acest context miraculos, statuile unor personaje istorice, atât autohtone, cât și reprezentanți ai revoluției bolșevice capătă viață:

„Sutele, miile de statui înaintau, ca niște fire de praf, sub cupola îndepărtată, pășind pe o podea dulce, cadrilată de dalele de porfir și de malachită. Sala rotundă era atât de mare, încât capătul ei opus se pierdea în cețuri albastrui șicobora, precum catargele corăbiilor, sub curbura Pământului. De jur-împrejurul ei se-nălțau statui ce aduceau sângele-n obraji nefericiților acarieni ce-naintau pe oglinbda sălii. Nici măcar matahala de bronz a lui Lenin, ca să nu mai vorbim de Kogălniceanu, Spiru

Haret sau Mihai Viteazul, nu ajungea cu creștetul măcar până la unghiile de la picioare ale titanilor ce-nconjurau, în număr de doisprezece, hala monstruoasă.”(Cărtărescu 2007:526).

Roxana Andreea Ghiță observa că motivul statuilor se găsește în toată trilogia *Orbitor*, dar cu funcții diferite în cele trei romane: Bucureștiul este „orașul statuilor devenite oameni”, la fel cum Amsterdam, din Corpul, al doilea volum al trilogiei, reprezintă orașul oamenilor-statui (Ghiță 2013:198). Mitul statuii este atât de răspândit în trilogia cărtăresciană deoarece acest mit este legat de interesul romanticilor, în special romanticilor germani, pentru ființele artificiale, Cărtărescu având „multiple afinități” cu literatura romantică(Ghiță 2013:198). Aceste statui sunt hiperbolizate în descrieri grotești și de monstruos corporal: „Giganții păreau a nu fi de marmură, nici de aramă, ci dintr-o carne verzuie și suferindă, ce exhiba infirmități și boli cumplite. Unul avea testicule enorme, coborâte la pământ, altuia palmele chircite-i creșteau de-a dreptul din umeri. Unul avea capul așezat pe un torace ghebos în față și-n spate, altuia un chist hidatic îi bomba pântecul într-o parte.”(Cărtărescu 2007:526). În *Aripa stângă*, primul volum din trilogia *Orbitor*, orașul fetișizat este New Orleans și fluturii masivi apar de-a lungul romanului: „Un fluture mare și greu, venit de nicăieri, le dăduse roată, iar ele se trântiseră acolo-ntre crăițe și cerceluși și, dintr-un impuls interior, de parc-ar fi vrut, iarna, să prindă un fulg de zăpadă, scoaseră limbuțele de mici jivine și lăsaseră fluturul să li se așeze acolo și să le mângâie cuaripile palatul striat ca al pisicilor.”(Cărtărescu 2008:392). Dar Cărtărescu mai are antecedente în privința unor episoade în care teroarea este produsă prin apariția unor ființe care nu par să aibă legătură cu lumea adulților, ci cu imaginația copiilor care construiesc scenarii și geografii corporale în contradicție cu empiricul realității cunoscute de adulți. Această revoltă a copiilor prin intermediul imaginației apare în *REM*, o nvelă extinsă sau un roman autonom din cadrul volumului *Nostalgia*.<sup>6</sup> Când fetele își încep jocul magic, descoperă un schelet uriaș dintr-un scenariu halucinant descris astfel:

„În aura aceea ultramarină, revărsată de pretutindeni, cât era sala de lungă, odihnea în fața noastră, pe stape, cu tălpile spre noi și oasele mâinilor pe lângă coaste și bazin, un uriaș schelet de om. Îl priveam cu gura căscată, fără să ne vină să credem. Am înaintat, unele prin dreapta lui, altele prin stânga, măsurându-l cu pasul și privindu-i rotulele bolovănoase ale genunchilor, femurul nesfârșit, șira sopnării ca de reptilă antediluviană, coastele ca o corabie, unite prin osul triumphiular și dantelat al sternului. Dincolo de clavicule și omoplați, după cele șapte vertebre ale gâtului, craniul rânjea cu aerul celui care râde la urmă. Fiecare măsea era cât pumnii noștri. Bolta craniană avea un metru și jumătate diametru, poate mai mult, și se vedeau foarte bine pe suprafața ei fildeșie suturile zigzagate. Scheletul măsura din tălpi până-n creștet vreo patruzeci de pași de-ai mei, adică aproape douăzeci de metri.”(Cărtărescu 2013:280).

Este interesant că geografiile și ființele descoperite de fetele din romanul *REM* sunt închipuiri ale imaginației de care doar copiii par a fi în stare, complet separate, spre deosebire de trilogia *Orbitor*, de lumea adulților, așa cum, în romanul *It* al lui Stephen King, doar protagoniștii copii îl puteau vedea pe clovnul ucigaș cu corp monstruos, numit Pennywise, lafel cum, în același volum, exponatele din muzeul Antipa prind viață în momentul în care în muzeu se află protagoniștii Andrei și Gina: „Aerul era înțesat de de fluturi multicolori, lăcuste, cicade, cărăbuși, lilieci, câini zburători. Un pește zburător evadase din borcanul său și săgetă sala izbindu-se de un perete. Gândacii uriași, coropișnițele, păianjenii și corpionii mișunau pe podea, alcătuiind un covor viu de oroare. La fiecare pas striveam cu zecile. Viermii se târau la un loc cu cobrele, pitonul începuse să-și desfacă inelele de pe trunchiul lui de copac, iar crotalul clincheterea amenințător din coadă. Toate aceste ființe păreau încă

<sup>6</sup> Prima ediție a apărut în 1989 și avea titlul *Visul*, însă toate pasajele erotice și politice fuseseră tăiate de cenzură, ediția completă apărând în 1993, la editura Humanitas.

amețite, dar își reveneau văzând cu ochii.”(Cărtărescu 2013:198). Această trezire a unei faune are loc după ce protagonistul masculin face schimb de corpuri cu personajul feminin, Andrei-Gina fiind o trimitere la și o refuncționalizare postmodernă a mitului androgenului conform trecerii protagonistului de la adolescență la maturitate.

Revenind la *Solenoid*, adolescentul Mircea descoperă că acest univers al parazitării și devorării este lipsită de vreo etică, nu cunoaște divinitatea și este „damnată pentru totdeauna.” Însă, revenit la ființele expuse în dioramele din fabrica părăsită, observă că vietățile par vii, se agită, unele larve chiar încearcă să evadeze din borcanele imense în care sunt izolate, în timp ce un „animal viu” conținea sarcopti care se devorau și se înmulțeau, moment în care naratorul-personaj observă că și viața umană este similară cu existența insectelor microscopice, presupunând o căutare continuă și irațională într-o lume incomprehensibilă, o altă idee de tip gnostic: „Asta suntem cu toții, acarieni orbi fojgăind pe firul nostru de praf în înfinitatea neștiută, irațională, în fundătura oribilă-a acestei lumi.” Ajungând într-o „mare rotundă”, naratorul Mircea descoperă cea mai ciudată ființă din acest univers neștiut al Fabricii de Țevi Sudate (cum se numea fabrica unde el și colegul profesor de matematică Goia fuseseră trimiși să o cerceteze) este o fetiță „de-o colosală mărime”, estimată de narator la cincizeci de metri, care doarme, dar începe să se trezească, moment în care el și profesorul Goia părăsesc încăperea, urcă pe o scară în spirală și ajung pe în vârful castelului de apă, prilej pentru două observații: Goia, profesorul de matematică, se întreabă dacă nu cumva interiorul fabricii părăsite, cu tehnologia misterioasă și insectele supradimensionate din diorame și acvarii, era destinat doar pentru fata gigantică („Locul ăsta e poate doar pentru ea...”), în timp ce Mircea-naratorul are o viziune din zona realismului magic: „M-am uitat în golul luminat din miezul turnului și-am văzut, înfiorat, că trupul lui Goia se răsucea ca un șarpe negrupână în josul scării, de-a lungul întregului turn, iar tălpile sale erau jos, pe pământ.” A doua zi, la școală, cei doi intră în biroul directorului și Goia îi povestește acestuia cum el și cu Mircea au ajuns la „fabrica veche”, au intrat „printr-o spărtură-n zid”, dar au văzut doar „murdării, moloz și pereți goi”, astfel că va rămâne în continuare un mister ce caută elevii acolo: „Poate se strâng să fumeze în grup, poate joacă gajuri cocoțați pe străvechile poduri rulante...” În ciuda acestei mărturii sincere, directorul le cere să mai treacă pe la fabrica părăsită, „cel puțin odată pe lună”, doar ca să nu scape „situația de sub control.”

### Concluzii

Proza de după 1989 a lui Mircea Cărtărescu este exemplară pentru amestec din mai multe modalități estetice și etape istorice, precum realismul magic și folosirea biografiei drept vehicul pentru expunerea diferitelor episoade din istoria de dinainte de 1989 a României. Monstruosul din romane ca trilogia *Orbitor* se formează prin înlocuirea metanațiunilor istorice, a istoriei mari, cu narațiunile micro-istorice, a familiei și tribulațiile copilăriei, în timp ce *Solenoid* propune o istorie contrafactuală și plasarea imaginarului copilăriei în fruntea discursului auctorial.

### BIBLIOGRAPHY

- Cărtărescu, Mircea. 2015. *Solenoid*, București: Humanitas.
- Cărtărescu, Mircea. 2008. *Orbitor: aripa stângă*, ediție definitivă, București: Humanitas.
- Cărtărescu, Mircea. 2007. *Orbitor: aripa dreaptă*, ediție definitivă, București: Humanitas.
- Cărtărescu, Mircea. 2013. *Nostalgia*, ediția a X-a, București: Humanitas.
- Eagleton, Terry. 2018. *Materialism*, Yale University Press, New Heaven&London.

Ghiță, Roxana, Andreea. 2013. *Poetica și poietica Revoluției: de la romantismul german la anul 1989 în romanul contemporan din România și Germania*, Iași: Editura Muzeului Național al Literaturii Române.

Giger, H.R. 2007. Arh+, Taschen.

Iovănel, Mihai. 2017. *Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc*, București: Editura MLR.

Marx, Karl, Engels, Friedrich. 2002. *The Communist Manifesto*, with an introduction and notes by Gareth Stedman Jones, London: Penguin Classics.

Marx, Karl, Engels, Friedrich, 2011. *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*, Translated by Martin Milligan, Blacksburg, VA: Wilder Publications.

Onfray, Michel. 2008. *O contraistorie a filosofiei. Creștinismul hedonist*, vol. 2, traducere de Mihai Ungureanu, București, Polirom.