

## ***THE APOCALYPSE OF REALITY AND THE AUCTORIAL MYTHS IN GHEORGHE CRĂCIUN'S FRUMOASA FĂRĂ CORP***

**Liliana Truță, Assist. Prof., PhD, Partium Christian university of Oradea**

*Abstract : This paper follows the complexity of the relationship between text and reality, as regarded by the author. The auctorial myths are here, as everywhere in Crăciun's prose, in close connection with the paradoxical and apparently contradictory images of feminine corporality and unreality.*

**Keywords: reality-textualization, the auctorial myth, corporality, unreality.**

### **1. Himeră și revelație**

Cu romanul *Frumoasa fără corp* (1993), Gheorghe Crăciun devine pe deplin stăpân pe tehnicile pe care le experimentase în cărțile anterioare. Păstrând fragmentarismul, romanul se construiește, ca și *Compunere cu paralele inegale*, sub tutela unei teme unificatoare ce migrează de la un capitol la altul: himericul, a cărei matrice narativă este textul eminescian *Miron și frumoasa fără corp*, decelabilă și în titlu. Ca și Miron din textul eminescian ( în roman există un personaj masculin cu acest nume), bărbații ajung să conștientizeze divorțul dintre concret și himeric prin „starea de grație” pe care o declanșează în ei o prezență feminină marcantă. Dacă romanele anterioare ale scriitorului aveau în vedere ipostaze ale concretului și femeia funcționa mai ales ca obiect estetic, aici ea dobândește funcția de catalizator al unor revelații în ordine cognitivă. Toate capitolele romanului reiau această structură: în labirintul prăfuit al cotidianului, o apariție feminină himerică stârnește obsesii, declanșând prin chiar corporalitatea ei percepția mirajului niciodată atins. Romanul experimentează astfel felul în care concretul viu feminin se poate transforma în opusul lui, în himeră, și modul în care acest himeric poate descătușa energii latente în sufletul bărbatului, experiență ce se traduce apoi textual, deoarece bărbatul este de fiecare dată scriitor în primul rând.

Feminitatea nu este prezentă în opera lui Gheorghe Crăciun ca psihologie sau ca mecanism activ, ci mai degrabă e valorificată ca dat simbolic. Ea se cere citită ca anatomie expresivă, ca prezență și corporalitate magică ce magnetizează revelații de ordinul esteticului. E expresie a frumosului oferit de lectura lumii, o corporalitate imaterială ce se cere descifrată, singura formă de posesie reală. Frumosul din lume e o necunoscută ce poate fi percepută de simțurile pe care le poate îmbăta, dar are misterul himerei, o origine „nepământescă”. Toți bărbații din roman, ca avatari multiplicați ai ființei auctoriale își dau seama, pe rând, că, pentru a avea acces la recunoașterea frumosului e nevoie de o stare de grație, de un moment mistic aproape de revelație, în care frumosul nu se oferă decât prin descoperirea breșei, a unei discontinuități în textura realității.

### **2. Autorul ca lector al realității**

Vom analiza, în cele ce urmează, prima parte a romanului, emblematică pentru structura întregii cărți, pentru că aceeași aventură, a descoperirii realului și a auctorialității se

va repeta și în următoarele părți: *Caietul albastru*, *Sfârșitul verii*, *Somnul băutorului de apă*, *Lepădarea de piele*. Toate aceste părți ale romanului au în vedere două revelații succesive: realitatea (prin reprezentările feminității) și auctorialitatea (întâlnirea dintre personaj și autorul care-l scrie).

La începutul cărții, în prima parte a romanului, *Starea de grație*, Octavian intră în satul pe care-l părăsise cu ani în urmă. Satul Nereju este toposul ce face parte dintr-o mitologie personală a autorului Gheorghe Crăciun. E ombilicul lumii, centrul din care iradiază toate experiențele auctoriale ale personajelor. Poate fi văzut ca o „matrice narativă” din care autorul se expulzează în realitatea textuală. Drumul spre sat echivalează cu o scufundare în haosul realității neîmblânzite încă... Dar să urmărim descrierile prin care ochiul, sau mai degrabă *corpul* lui Octavian ia în stăpânire peisajul:

„Acum așteaptă și nu știe ce să facă. Stă și privește în jur, mirat de concretețea locului. E ceva caraghios, își dă seama. Dar lucrurile îl atarg, îl îmbie, îl cheamă. Casa cu obloane albastre, de prăvălie, a domnului Găină strălucește în soare. O strălucire cețoasă. Lumina se așterne ca o pânză aurie peste pereții vechi, de curând văruiți. Mai proaspătă acum decât și-o aminte, clădirea a rămas neschimbată: albă, masivă și neprimitoare.(...)”

Făcuse câțiva pași. Știa că puțin mai în față, în dreapta, va zări imediat clădirea mare a școlii. Pare și ea aceeași. Un spațiu trapezoidal, unduitor și lichid – acoperișul sclipitor de tablă. Pereții, văruiți într-un roz pastelat, și ferestrele oarbe ca niște oglinzi de mercur. Înainta agale pe marginea drumului. Privi încă o dată înainte, nu se vedea nici un om, doar în dreptul bufetului, lângă rastelul pentru biciclete, conturul alb și leneș, legănător, al unei găște rătăcite de cârd. Și mai departe, în lumina usactă, subțire ca un geam vălurit și fragil, acoperișuri cenușii de case, pomi și tufișuri, iarbă, linia tot mai subțire, încovoiată, a drumului. Sulul lănos de praf din spatele mașinii se destrăma acum deasupra podului, aluneaca dus de vântul ușor peste coroanele maronii ale nucilor, printre crucile părăginite din lemn. Sclipățul stins al apei alunecând la vale, printr-o enormă albie de bolovani, pe sub dealul Sahastru, lucirea ei îngustă și gălbuie ca o incizie adâncă, purulentă se pierdea multă vreme înapoia grădinilor și răsărea aici, la câțiva pași, de după casa domnului Găină.

Cerul n-avea culoare și pe întinderea lui leșioasă se proiecta, rotundă și ușoară – minge imobilă de cretă – turla bisericii. Anticipând întâlnirea cu acea porțiune de spațiu de dincolo de pod, când drumul începea să urce, printre ogrăzi, panta Popii, în simțurile lui reveniră o clipă, într-un fior anemic, foșnetul zemos al ierburilor înalte, izul lor dulce și apăsător, liniștea nefirească, zumzăitoare și friguroasă, a cimitirului. I se făcuse sete, pășea mai hotărât, căci până la fântâna de lângă școală nu mai erau decât șapte-opt pași. Un individ cu un rucsac în spate, într-o vestimentație ciudată, rareori întâlnită pe acele drumuri șerpuitoare și lungi de la poalele munților, acesta era el.”<sup>1</sup>

La o primă lectură, ruptă din context, ni se deschide în față o descriere realistă, aproape rebreniană. Parcă ne aflăm în fragmentul ce deschide romanul *Ion*. Dacă suntem mai atenți însă la tehnica descriptivă, observăm că ceva s-a modificat totuși... Drumul lui Octavian este o luptă cu concretul: când ajunge în sat este mai întâi frapat de „concretețea locului” și această realitate este o ispită neînvinsă.

<sup>1</sup> Gheorghe Crăciun, *Frumoasa fără corp*, Editura Grupul Editorial Art, ediția a II-a, București, 2007, p. 22-24

Mai întâi trebuie să remarcăm modul suprapus în care se oferă realitatea, după un mecanism simili-oniric: peisajul fiind deja cunoscut din memorie, el nu se arată ochiului ca o realitate virgină, ci ca una perfect previzibilă, excluzând efectul-surpriză, transformându-se treptat într-o arhitectură de imagini. Personajul știe că „ puțin mai în față, la dreapta, va zări imediat clădirea mare a școlii”, sau, „ mai proaspătă decât și-o amintea, clădirea a rămas neschimbată”. Privitorul nu mai este un inocent, cu atât mai puțin naratorul, și tehnica descriptivă utilizată aici de Crăciun este una anticipativă, bazându-se pe o suprapunere de imagini: un peisaj mental, interior și unul real, exterior, care absoarbe și două dimensiuni temporale: trecutul și prezentul. În ciuda lipsei de virginitate a peisajului privit, interesant este că, în ciuda previzibilității, personajul se lasă mereu șocat de concretețea agresivă a realului și se situează cu dificultate în prezent, o dimensiune în care se menține cu greu.

De observat că dominantă nu e neapărat doar imaginea care i se dezvăluie în prezent, ci harta senzorială a acelorași imagini, conservate de memorie. Nu văzul, ci simțurile. Concretul, perceput doar vizual, nu are suficientă materialitate câtă vreme nu se asociază cu percepția senzorială, chiar dacă pe aceasta din urmă o redă mai bine memoria.

Ceea ce frapează încă în redarea imaginilor este senzația că ne aflăm în fața unei realități prea intens luminate, prea expuse, supuse unei supra-reprezentări. Totul se scaldă într-o strălucire ireală, în ciuda descrierii mioape, tipice pentru scriitor. Senzația rămâne, după ce citim fragmentul, de o irealitate halucinantă, peisajul e dizolvat în propria sa luminozitate, cumva fluidizat acvatic și reflectat în oglinzi minuscule: casa „strălucește în soare”, strălucirea e „cețoasă”, lumina devine o „pânză aurie”, clădirea școlii e un spațiu „unduitor și lichid”, ferestrele devin ca niște „oglinzi de mercur”, lumina e „subțire ca un geam vălurit și fragil”, apa e lucitoare și ea... Accentul cade nu atât pe contururi, ci pe luminozitatea intensă în care acestea se scaldă și între ochi și obiecte se interpune un vâl luminos, reflector, sub forma geamului sau a oglinzii. Oglinda acvatică va reapărea și în alte capitole ale cărții, fiind, credem, un element preluat din imagologia eminesciană.

Prezentul înseamnă pentru Octavian deocamdată două constante strict senzoriale: durerea intensă de măsă și setea. Senzațiile lucrează asupra realității, încetinind mișcările, fluidizând contururile, experiența concretă poartă, în mod paradoxal mărcile irealității: omul cu care se întâlnește își „deapănă mai departe țesătura grăbită a mersului”. Realitatea e doar în aparență o realitate de gradul unu, în fapt ea este deja o realitate a scriiturii, a *țesăturii* lucrate. Totul este amortit, chiar și acoperișul școlii e ca „de gheață incandescentă”, ca și cum cititorul ar fi plimbat în interiorul unui tablou glacial.

Percepția temporală, după cum am arătat mai sus, este și ea dereglată, situarea în prezent este problematică, plutind în confuzie și indeterminare: personajul încurcă la un moment dat ordinea zilelor și nu mai știe în ce zi a săptămânii se află. În mijlocul acestui tablou static, încremenit într-o nefirească paralizie temporală, de o ireală transparentă, Octavian zărește o femeie. Privind-o, privirea se bifurcă din nou: vede o femeie frumoasă și tânără aruncându-i o privire provocatoare, dar îmbrăcată neadecvat, în neconcordanță cu ceea ce reprezintă: trupul ei este doar ghicit, frumusețea acestuia e acoperită, pierzându-se într-un „halat lălău și ponosit, cu poalele pătate de vopsele și var”. Să ne amintim că în felul acesta este descrisă și Leontina Guran la prima ei apariție, în introducerea romanului *Pupa russa*... Urmează, la vederea Cenușăresei ciudate, un moment de perplexitate și admirație „înghețată”. Își dă seama că nu visează ( iată, din nou irealitatea propriei existențe și realități),

și primul semn al realității este durerea de dinți care reizbucnește cu violență din nou. Realitatea se impune cu brutalitate, corpul, la fel.

Devine previzibilă, în acest context, interogația legitimă adresată realității:

„ Însă care realitate? Care este acum realitatea lui, lumea lui adevărată și clară, pregnantă și implacabilă, de care n-avea niciun drept să se îndoiască? Lumea lui este, înainte de toate, dintele, durerea, neliniștea persistentă, drumul pustiu și lumina uscată, apa rece pe care așteaptă s-o bea. (...) Realitatea lui era durerea. Pulsul greoi al gingiei i se zbătea în urechi.”<sup>2</sup>

### 3. Realitatea: transfigurarea Cenușăresei

De la realitatea lumii se va trece apoi, pe nesimțite, la realitatea textului. Literele înșirate cu ani în urmă de prietenul său Vlad se estompaseră, scrisul se desfoliase, rămânând doar niște resturi de cuvinte care, citite, nu mai semnifică, iar sensul inexistent este restabilit de Octavian cu ajutorul imaginației. În acest episod e îngropat însuși mecanismul de producere a literaturii, apar personaje ce prind concretețe din jocul fanteziei creatoare, tabloul se populează cu oameni care mișună, fac gălăgie și acest tablou, pus alături de cel care tocmai s-a conturat până acum, cel al realității, este dinamic, viu, trăiește, și este născut din golul celorlalte. Realitatea nu e un plin, nu are concretețe, ea e un gol, o încremenire glacială ce trebuie umplută cu viață. Umplerea cu viață (adică sens) a realității se numește literatură.

Realitatea nu e doar, pentru Octavian, concretul brut al vieții, ci ascunde în sine ispitirile și chemările amețitoare ale himericului. E un magnet periculos, vertij în care te poți îneca și risipi dacă nu-l împlânzești prin textualizare: „ Umerii i s-au cutremurat de fiorul unei senzații nedeslușite, pleoapele s-au atins una de alta, și-a petrecut o mână peste frunte, încercând să alunge tentația, nălucirea, visul acela al lumii vechi, ce-i revenea acum în minte ca o pagină proaspăt citită din cine știe ce roman patriarhal. Se surprinsese încă o dată greșind. Era un vicios incorigibil. Îl fascinează lumea aceasta concretă, dar îl și obosește.”<sup>3</sup>

Ciocnirea de realitate îi produce o dublă reacție, contradictorie: atracție magnetică, dar și anxietate, o frică de existență și de forțele oarbe ale formelor primare. În acest increat care este realitatea, se pot închea însă forme sublimite, întrezărite himeric: corpul perfect al literaturii, ca și cel al feminității himerice, se extrage din praful obscur al realului.

Femeia cu părul roșu, zărită pentru o clipă în ciudatul ei deghizament e metafora acestei himere ascunse în praful realității concrete. Sub hainele ei colbuite se ascunde corpul perfect pe care scriitorul trebuie să-l presimtă, să-l descifreze și să-l extragă din haine fără a-i știrbi perfecțiunea. Aceeași imagine a hainelor ponosite care ascund corpul hieratic sau demonic al perfecțiunii apare și în apertura romanului *Pupa russa*, în scena care introduce personajul feminin al cărții, Leontina: sub hainele ei de Cenușăreasă, se ghicește corpul viu, perfect, fascinant, fremătând de viață. Desfolierea, dezbrăcarea, lepădarea de haine și de piele, toate sunt forme de adorație sacră (în absența sacralului, bineînțeles), reprezentări ale relației dintre scriitor-realitate-literatură. Realul ispitește doar pentru că el conține perfecțiunea, desăvârșirea ce trebuie să fie dezghiocată de mâna scriitorului. Ipostaza auctorialității se apropie aici mai degrabă de imaginea artistului-sculptor care vede forma perfectă în inerția

<sup>2</sup> Ibidem, p.27

<sup>3</sup> Ibidem, p.31

materiei crude (ne aflăm din nou în plin eminescianism). Tocmai de aici și demonizarea acestei apariții feminine prin vocea profetică a nebunului satului care-și spune Lot și răstălmăcește Apocalipsa, numind-o pe Pia „fecioara cu părul de foc” și arătându-i lui Octavian că: „Diavolul se schimbă la chip și ispitește cu obraz de muier”...

Următoarea secvență din prima parte a romanului, *Starea de grație*, are în centru nu scrisul, ci lectura, în casa unde Octavian stătuse cu ani în urmă împreună cu prietenul său Vlad Ștefan. Acum, chiriașa de aici este chiar frumoasa anonimă, „Cenușăreasa” zărită de Octavian lângă clădirea școlii.

Aici, tehnica narațiunii se schimbă: prima parte se construia în jurul unei descripții anticipative și se focaliza în direcția unei percepții dedublate mereu, situate între realitate și literatură. Litera scrisă și realitatea sunt din nou primele idei enunțate, apoi narațiunea recuperează evenimentele prin care s-a ajuns în acest punct: Octavian se află acum singur în casa din care Pia Ionescu, frumoasa cu părul roșu întârzie să apară și, în răstimpul așteptării citește caietele scrise de Vlad Ștefan cu ani în urmă.

Realitatea este și aici violentă, ba chiar își întetește forțele, furtuna declanșată afară marchează o invazie amenințătoare. Trecerea de la text la realitate e din nou marcată de o explozivă violență, mergând până la pulverizare:

„ Citea, aproape că uitase unde e află, apoi, deodată, aerul se fărâmiță. O explozie vegetală. Zgomot brutal, exterior și apropiat. Ca o lovitură în moalele capului. Octavian recunoscuse imediat, de parcă ieri îl auzise ultima oară, freamătul violent al frunzelor de vișin. Smulsă din spațiul aseptice al literelor înșirate pe hârtia verzuie, privirea lui știa că geamul ferestrei din față se înnegrește, devine gălbui și opac. Vedea o curgere viforoasă de aer, un fel de apă murdară, turbure.(...) Perdeaua groasă a prafului învăluise totul, cap și mâini, piept, pânțe și picioare, într-o senzație aspră și alarmantă. Numai închihuindu-și că l-ar putea cuprinde murdăria aceea fluidă, și trupul lui se cutremură.”<sup>4</sup>

Realitatea este reprezentată ca un fluid haotic amenințător ce declanșează anxietate. Descompunerea, legea entropică ce domină realul, îl face să devină ca o cascadă agresivă de materie, sunete și senzații ce brutalizează lumea trupului. Furtuna ca o rebeliune a realității apare și într-un al capitol al romanului, *Sfârșitul verii*, producându-i anxietate lui Miron, alt personaj auctorial al romanului, în timpul unui drum nevinovat prin pădure.

Prin lectură, Octavian se retrage din nou din prezent, prin claustrarea securizantă, se adăpostește de invaziile realității. Captivitatea în odaia Piei ( „prizonier într-o odaie străină”) e o captivitate în trup. Așa cum realitatea ascunde un trup himeric, interior, ascuns de hainele dinamice ale fenomenalului, tot așa există și un „corp superior”, „trupul de sus”, adică o transcendență a cărnii, o matrice a corpului material. Octavian are sentimentul unei irealități a realului, sentimentul că adevărata realitate e ascunsă după un văl iluzoriu ce poate fi dat la o parte prin revelație, „o înțelegere orbitoare și esențială” despre care discutase cu Pia. În această claustrare sau captivitate Octavian simte o neliniște stranie, o stranietate ce marchează iminența unei revelații...

<sup>4</sup> Ibidem, p. 53

#### 4. Autorul – un demiurg precar

Pia apare ca o zână ce stăpânește palatul de cleștar, vorbește cu el de parcă l-ar cunoaște deja, îl „citește” corect, îi intuiește secretele. De aici și teama lui permanentă că ea va dispărea la un moment dat „ca o nălucă”. Palatul de sticlă din basme e reprodus parodic printr-un borcan în care stă încolăcit un hamster alb și gras, casa femeii-zână apare ca un microunivers domestic, în care ea pare să fie preoteasa ce păzește misterele lumii de dincolo. Apare apoi și motivul ușii interzise din basme, cea pe care eroul de basm o deschide la modul previzibil și inevitabil, atras de chemarea misterului, ca un sens ascuns și ca un adevăr teribil și fatal ce trebuie descoperit. Adevăr care poate întuneca sau lumina destinul eroului.

Intrarea pe ușa secretă echivalează cu pătrunderea într-o altă realitate: dincolo de ușă, el aude o „liniște locuită, o tăcere omenească”. Întâlnirea cu George echivalează cu întâlnirea lui Moise cu Creatorul său pe muntele sacru, dar fără ca întâmplarea să aibă solemnitatea teribilă și gravitatea zguduitoare a episodului din textele sacre. În plus, toate personajele romanului vor avea asemenea întâlniri cu creatorul lor, dar, în mod ciudat, toți par să-l cunoască deja pe George. Drumul până aici, durerea de măsea ce îl însoțise, par, din această perspectivă, un drum prin infernul realității, iar Pia apare ca o păzitoare a focului sacru, aflată la granița dintre cele două lumi. Sensul acestei călătorii este întâlnirea cu creatorul, adică luarea în posesie a adevărului. Personajele „alese” nu conștientizează însă până la capăt sensul acestor întâlniri, căci demiurgul lor este atât de bine deghizat în aparențele realului, încât pare de nerecunoscut...Salturile metaleptice pe care le fac personajele par să fie mai domoale, în ordinea firescului, fără impactul șocant al intrării în alt tărâm.

Interesant, în acest context este cu câtă forță acționează gândirea inițiativă la un scriitor „textualist” și cât de departe împinge Crăciun spectrul unei gândiri metafizice fără sacru. Acolo unde nu mai există sacru, scriitorul îl re-crează pe cale textuală. Revelațiile din roman sunt niște iluminări ale personajelor care păstrează totuși ceva din forța revelațiilor ontologice și gnoseologice, acționând în chip de destin asupra lor: o altă realitate se lasă întrezărită de personajele auctoriale care parcurg drumul misterios al „aleșilor”.

Intrând în cameră, Octavian îl descoperă, așadar, pe deja cunoscutul George. De remarcat imaginea încremenită, statuară a zeității care țese realitatea în care se mișcă Octavian: „ El stă pe scaun aproape nemișcat, ca o statuie de ceară, și pare să privească urzeala deasă a ploii. Ochii ui au o fixitate nefirească, trădând vederea oarbă, opacă, întoarsă înăuntru.”<sup>5</sup>

Comunicarea intertextuală cu eminescianismul din urzeala romanului este evidentă sub forma ochiului care „înăuntru se întoarce”. Interesant că George, cel pe care-l vor întâlni, pe rând, toate personajele auctoriale ale cărții, toți „aleșii” romanului, nu este recunoscut ca demiurg, niciun personaj nu poate înțelege până la capăt revelația ce i se dezvăluie. George apare pentru ochii lor doar ca o veche cunoștință, un ins perceput ca insignifiant, un simplu personaj episodic. El este o zeitățe care și-a pierdut aura de sacralitate teribilă, amestecat în colbul realității fabricate de el, strecurat printre literele textului său. O zeitățe nătângă, care nu este nici măcar recunoscută de creaturile sale și care se mulțumește doar cu un loc umil în cotloanele labirintice ale textului. Să vedem cum reacționează, așadar, Octavian în momentul deschiderii ușii:

<sup>5</sup> Ibidem, p. 73

„ Octavian deschisese ușa cu teamă, dar apoi, pășind înăuntru și văzând ceea ce vedea, s-a simțit brusc ușurat. Îi fusese puțin frică, se temuse de descoperirea a ceva oribil, teribil, și când colo îl avea în față pe George, pe nimeni altul decât George, un bărbat cărunt, ușor adus de spate.”<sup>6</sup>

Cel cu adevărat surprins de această întâmplare este chiar mărunțul, umilul demiurg a cărui omnisciență este sabotată, pulverizată de această întâmplare:

„Stăpânul încăperii îl auzise, întorsese capul mirat ca un om care știe totul și tocmai la acea întâmplare nu s-ar fi așteptat. Apoi i-a făcut semn să se așeze pe teancul de covoare din apropierea sa. N-a zis nimic, se reântorsese la vechea-i preocupare, puțin îi păsa de nepofitul oaspete. Scria, avea în față o coală de hârtie, se aplecase mult înainte cu pieptul și brațele adues deasupra mesei, ca un păianjen încordat gata să-și înșface prada.”<sup>7</sup>

Modul în care este descris aici actul scrisului e relevant: autorul apare ca un păianjen, din nou o imagine „sângeroasă”, căci tot ce se referă la actul scrisului conține violență la Ghorghe Crăciun. Rolurile se schimbă însă neconținut: fie autorul este prădătorul și textul sau realitatea sunt victimele care trebuiesc luate în posesie, fie autorul este victima realității și se simte în pericol de a fi îmghițit de ea dacă n-o îmblânzește prin textualizare, fie actul scrisului apare ca o ciopârțire dionisiacă a autorului și recompunerea lui în text... Și variantele sunt multe.

Autorul apare aici ca un intermediar între două lumi, privirea lui repetă privirea dedublată, bifurcată a lui Octavian din primele pagini ale acestei părți, captiv între cele două lumi: a realității și a celei create de el.

„Îl urmărea cum ținea stiloul în aer, era atent la mișcarea ochilor lui, când cu privirea pierdută în jumătatea albă a foii, când furat de lumina tot mai scăzută a geamului, și înțelegea că nu trebuie să-și facă griji, că orice cuvânt al lui ar fi de prisos, pentru că George nu l-ar auzi.”<sup>8</sup>

Momentul revelației e acompaniat ca o coadă de cometă, de o lumină „galbenă, sulfuroasă” ca și cum figura auctorială ar fi demonizată, și corpul autorului apare imponderabil, semn că acesta se „leapădă” de propria materialitate:

„ Capul omului din fața ferestrei, aplecat și strâns tare în menghina umerilor, părea din când în când să se înalțe în aer, rupt de trup, plutind în atmosfera aceea ca o imponderabilă minge de carne.”<sup>9</sup>

Scriind, George se transfigurează, *se schimbă la față*, stiloul lui e „înfipt într-un cer numai de el știut”, semn că și deasupra lui există o transcendență care-l scrie, devine el însuși din ce în ce mai sublimat în materia lumii create de el, și, dintr-o dată, încetează să mai pară ca un prădător-păianjen, devenind matern-ocrotitor:

„ Spatele lui George se apleca și mai tare deasupra mesei, ca și cum, pe măsură ce se acoperea de urmele scrisului, bucata de hârtie ar fi devenit și mai fragilă, și mai prețioasă, având astfel nevoie de și mai multă ocrotire. *George nu mai era un păianjen și încordarea*

<sup>6</sup> Ibidem, p. 73

<sup>7</sup> idem

<sup>8</sup> Ibidem, p. 74

<sup>9</sup> idem

*aceea a întregii lui ființe nu mai avea nimic prădalnic. Trupul lui devenise zidul de apărare al unui castel de nisip.*<sup>10</sup> ( *subl.n.* )

El mai are, de asemenea, și o „demnitate de condamnat lipsit de speranță”, imagine recurentă atât în jurnal cât și în romanul de mai târziu, *Pupa russa*. Auctorialitatea se definește atât ca maternitate ocrotitoare, resimțită corporal: ca o mamă, autorul își folosește trupul pentru a apăra corpul mai fragil al progeniturii. Pe de altă parte, autorul este și captiv în universul pe care l-a construit, ca un demiurg ce s-a răspândit în propria creație. Se desprinde de aici o întreagă mitologie auctorială în care recunoaștem teoriile antice despre actul creației ca reproducere a creației divine, dar și condiția de damnat a scriitorului, aflat într-o o captivitate asumată. De aceea, finalul capitolului readuce imaginea hamsterului din borcanul Piei Ionescu, imagine parodică a condiției autorului, captiv în propria condiție demiurgică, dar și a condiției personajului, prins în palatul de cleștar al textului, în care se zbate pentru a-și defini condiția:

„Apoi, de undeva, de aproape, a auzit un foșnet și a întors capul. Hamsterul alb se trezise și, ridicat în două lăbuțe, se învârtea disperat în jurul borcanului, căutând ca prostul o posibilitate de evadare. Îi auzea gheruțele izbite ritmic de pereții transparenți ai vasului, îi vedea botul rozaliu și ochii mici, impenetrabili, ca două picături înghețate de sânge, și simțea cum i se face și de el milă. Jimmy era și el o ființă care-și trăia, ca în fiecare seară, această clipă a revenirii la viața lui fără trecut și fără viitor, mânat de cine știe instinct obscur ce-l îndemna să fugă din palatul de sticlă. Nimic pe lumea asta n-ar fi putut să-l convingă de inutilitatea acelei țopăieli absurde în cercul temniței. De unde să știe el că atât de comodul și curatul său adăpost nu are nici uși, nici ferestre și că pereții de care el se izbește zadarnic sunt prea înalți, prea netezi și lipsiți de orice protuberanță care să-i înlesnească ieșirea prin inexistentul acoperiș?”<sup>11</sup>

Revelația pe care o ascunde, printre altele, episodul, explodează când Octavian își dă seama că întreg drumul avusese scopul acesta, de a-i produce o înțelegere despre „magica putere a cuvintelor” : „Oare cu scopul ăsta să existe lumea, ca materia ei să se piardă în aburul unei fraze?”<sup>12</sup>

Destinul personajului este să se întoarcă la autorul lui, așa cum destinul realității este să se dizolve, să se sublimeze în materia prețioasă a Cărții....

## Bibliografie

Ciocârlie, Corina, *Femeia în fața oglinzii*, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1998

Ursa, Mihaela, *Optzecismul și promisiunile postmodernismului*, Editura Paralela 45, Pitești, 1999

Oțoiu, Adrian, *Trafic de frontieră. Proza generației 80*, Editura Paralela 45, Pitești, 2000

Carmen Mușat, *Strategiile subversiunii. Descriere și narațiune în proza postmodernă românească*, Editura Paralela 45, Pitești, 2002

*Trupul și litera. Explorări critice în biografia și opera lui Gheorghe Crăciun*, coordonatori: Andrei Bodi, Georgeta Moarcăș, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2012

<sup>10</sup> idem

<sup>11</sup> Ibidem, p. 86

<sup>12</sup> Ibidem, p. 84