

Grigore Cugler și apunakismul.
De la prozele scurte din *Apunake și alte fenomene*
la *Afară-de-Unu-Singur*

Alexandru Foitoș*

DOI 10.56177/jhss.1.15.2024.art.1

Grigore Cugler and the apunakism. From the short prose of *Apunake și alte fenomene* to *Afară-de-Unu-Singur*

Abstract:

This article continues a previous approach on Grigore Cugler's avant-garde texts (re)exploration and (re)discovery, *Grigore Cugler și dimensiunea spectaculară a „romanului” Apunake / Grigore Cugler and the spectacular dimension of Apunake 'novel'* (2023). As it is already known, Grigore Cugler represents a writer often associated with Urmuz, one of the central models of Romanian avant-garde literature. By using *close reading* methods with connections to stylistic analysis, the article focuses on the short stories that accompany the false 'novel' *Apunake* from the volume *Apunake și alte fenomene* (1934), such as *Match nul*, *Logodin*, *Criptomestrula*, *Drumul dragostei*, *Scrisoare*, and *Erată*. By continuing a previous approach on which we highlighted the way the poetics of the absurd spectacular is presented in Cugler's texts, we aim to show a perpetuation of the writer's specific poetics, that of *apunakism*. *Apunakism* represents a form of manifestation of Grigore Cugler's poetics of absurd in his avant-garde texts, characterized by the presence of 'twists and turns' type of situations, 'upside-down' and alienated characters, alternate worlds, linguistic and stylistic mechanisms and experiments that continuously surprise the reader. We will also observe the perpetuation of this specific poetics and a particular narrative discourse of the writer crystallized in the texts from the 1934 volume to the 1946 volume, *Afară-de-Unu-Singur*.

Keywords: Grigore Cugler, Romanian avant-garde literature, apunakism, *Apunake și alte fenomene*, *Afară-de-Unu-Singur*

Introducere. Grigore Cugler și apunakismul

Grigore Cugler este, fără îndoială, unul dintre scriitorii avangardei secundare românești, scriitor care, în continuare, suscită interes prin modul în care discursul său literar se distanțează de cel al modelului avangardist, Urmuz. Deși (re)explorarea avangardistului din exil a

* PhD Student, West University of Timișoara, Doctoral School of Humanities, alexandru.foitos@e-uvt.ro

început să se realizeze după 2000, în studiile literare recente, aceasta este departe de a se fi încheiat. Grigore Cugler este reprezentativ pentru etapa avangardismului exilului românesc, articulată după 1945, în urma instalării regimului comunist, etapă din care fac parte și autori precum Jacques Costin, Claude Sernet, Ștefan Baciuc. Cu toate acestea, precum Urmuz, Grigore Cugler nu a avut parte de o receptare bogată în timpul vieții, ceea ce a făcut ca discursurile critice contemporane acestui scriitor să îl plaseze în umbra lui Urmuz, figură emblematică, impunătoare a unui model de inovare discursivă. Redescoperirea dimensiunii spectaculare a prozelor lui Grigore Cugler s-a realizat tardiv, când experimentele avangardiste se aflaseră, deja, în declin în spațiul românesc, în anii '40, perioadă în care scriitorul revine în țară și frecventează activitățile cultural-literare din București.

Configurarea unei poetici spectaculare a textelor cugleriene, aspect evidențiat într-un demers întreprins anterior, a reprezentat o provocare spre a surprinde un tablou amplu al trăsăturilor de imaginar și de limbaj, care, astfel, să îl distanțeze pe scriitor de modelul central al avangardei. Elementul vizual predominant, evidențierea lumilor exotice, delirul lexical dens, experimentul căutat la orice pas reprezintă numai câteva dintre particularitățile poeticii cugleriene, pe care o putem identifica în mod constant în volumele acestuia: *Apunake și alte fenomene* (1934), *Afară-de-Unu-Singur* (1946), *Vi-l prezint pe Țeavă* (1975).

O constantă a poeticii lui Grigore Cugler este tocmai remarcarea răsturnărilor de situație, a lumilor pe dos, a surprizelor la orice pas în jocul cu cititorul, a personajelor „anapoda”, cum este, de pildă, protagonistul Apunake din primul volum, toate acestea fundamentând specificitatea scriiturii lui Grigore Cugler, *apunakismul*. Acesta poate fi văzut ca o extensie a atitudinii de frondă cu care Grigore Cugler pare să fi rezonat (dezideratele avangardiste ale „dinamitării” clișeele și normelor).

Scopul discuției noastre este de a continua un demers anterior, dedicat „falsului roman” *Apunake* din volumul *Apunake și alte fenomene* (1934), ce vizează perpetuarea poeticii cugleriene a apunakismului, sub o privire evolutivă de la primele texte ale volumului din 1934, la volumul *Afară-de-Unu-Singur* din 1946. Vom urmări cum se conturează această poetică specifică scriitorului, a apunakismului spectaculos, surprinzător, vizual în prozele scurte care însoțesc romanul *Apunake* din volumul din 1934, și anume *Match nul*, *Logodin*, *Criptomestrula*, *Drumul dragostei*, *Scrisoare* și *Erată*, respectiv în volumul *Afară-de-Unu-Singur*. În acest sens, vom supune unor analize hermeneutice, cu deschideri spre observații de natură stilistică, de tip *close reading*, atât prozele scurte din primul volum al lui Grigore Cugler, cât și volumul din 1946.

Prozele scurte din *Apunake și alte fenomene* (1934) „Falsul roman” *Apunake* este însoțit de câteva proze scurte care întregesc

volumul *Apunake și alte fenomene* din 1934. Acestea nu au o legătură tematică și de sens cu textul care deschide volumul, putând fi citite și analizate în mod independent. Cu toate acestea, se remarcă o perpetuare a aceluiași stil cu care am fost obișnuiți încă din textul *Apunake*. În aceste proze din volum, regăsim alternarea spectacularului la nivel de imaginar cu cel la nivel de limbaj, astfel că acestea surprind cititorul atât prin tematicile și situațiile absurde, prin recurența unei dimensiuni vizuale care spectacularizează textul și frapează cititorul, respectiv prin inventivitatea bogată la nivel lexical, cu efecte stilistice.

În *Match nul*, proza cu care Grigore Cugler debutează în anii '20, identificăm un discurs parodic în ceea ce privește modul în care se realizează și se desfășoară un meci de box. Acest aspect sugerează continua surprindere a cititorului, prin crearea unor lumi pe dos în care se remarcă apunakismul, paradigmă proprie scriitorului, ce evidențiază diversele răsturnări de situații. Astfel, valențele absurdului se împletesc și regăsim *absurdul situațional* (arbitrul care ține o conferință în timpul meciului, existența unor situații scandaloase, finalul meciului, prin proclamarea lui ca „match nul”), *absurdul vizual* (descrierea personajelor prezente, exhibiționismul, concretizarea unor elemente abstracte, astfel încât acestea să fie ancorate unei dimensiuni vizuale bizare), *absurdul personajului* (felul în care sunt surprinse personajele vulnerabile, deformate și alienate în acest context al lumii pe dos: o fată de trei ani care prezintă meciul, o prostituată bătrână și mutilată, o „babă” care se apropie de moarte, cei trei magi), *absurdul temporal* (durata de trei zile a meciului). Câteva exemple care ilustrează aceste categorii ale absurdului, generând un spectacol exuberant al lumii pe dos ar fi: arbitrul „dădu drumul conferinței pe el, ceea ce îi creă între genunchi o pungă în formă de circonferință” (Cugler, 1996: 72), „O fată de trei ani, care pentru prima oară în viața ei vedea un bărbat gol, avu spasaturi. Lumea invidioasă sări și i le luă, așa încât, la sfârșitul primului rond, fiecare aplaudă cu spasaturi” (Cugler, 1996: 72), „O prostituată bătrână, cu sânii amputați și care, în loc de gură avea, avea o oală neagră de lut afumat, în fundul căreia se vedea sclipind o monedă” (Cugler, 1996: 73), „O babă înghiți ultima fâșie din rochia ei de mireasă și apoi, pornind, cu spinarea încovoiată și cu pașii mici, se duse spre locul ei de veci” (Cugler, 1996: 73), „Al treilea boxer se dete jos de pe ring. Trei magi îl așteptau, în tunici de mătase albă, brodate cu icre negre și vorbeau între ei prin tusea măgărească” (Cugler, 1996: 73), „Atmosferă perfectă de cordialitate” (Cugler, 1996: 73), „Juriul, când fu să hotărască asupra rezultatului, proclamă match nul” (Cugler, 1996: 73).

La nivel lingvistic, în *Match nul* se remarcă funcția ludică a limbajului și inventivitatea lingvistică a lui Cugler, fiind utilizate jocuri lexicale prin care cuvintele sunt generate în mod automat și aleatoriu, cu

scopul obținerii de sonorități și efecte comice: „Rezultatul rondului al treilea a fost următorul: trei delicatese, trei pelicanese, trei arhiducese” (Cugler, 1996: 73). Mai mult, se pot observa aspecte precum literalitatea limbajului și concretizarea abstractului: „Vorbeau între ei prin tusea măgărească” (Cugler, 1996: 73), „Lumea huidui din nou și la sfârșitul rondului al treilea nu mai rămăseseră în sală decât huiduielile agățate de grinzile tavanului, ca niște trențe, da! ca niște trențe! (Cugler, 1996: 73). Pe lângă aceste trăsături, spectacolul absurd este întreținut de un discurs ironic-parodic.

Prozele *Logodin*, *Criptomestrula* și *Scrisoare* mizează pe o poetică a spectacularului la nivel de imaginar, prin tematicile și situațiile absurde care sunt etalate cititorului precum un spectacol al alienării. Și în cadrul acestor scrieri, absurdul se manifestă prin diferite valențe, de la absurdul situațional până la cel spațial. Câțiva termeni-cheie care se regăsesc în aceste proze ar fi *corporalitatea*, *deformarea*, *alienarea*, *reificarea*, *hibridizarea*, *scandalosul*, *monstruosul*. Totodată, acestea reprezintă tematici regăsite în mod recurent în literatura modernă și, mai ales, în cea de avangardă, sub semnul crizei omului modern. În aceste proze, dimensiunea personajelor este relevantă, Gabriela Glăvan precizând că, la Grigore Cugler, regăsim

personajul „diform”, mecanomorf, tarat fizic, rătăcitor, nevrotic [...] Ca și la Urmuz, ontologia se definește în limitele irealului, deoarece personajele sunt cel mult metafora unei alcătuirii neobișnuite, fără a face trimitere la altceva decât propria neputință de a exista în real (Glăvan, 2014: 222).

În *Logodin*, această ancorare în ireal se face printr-un spectacol al corpului aflat în criză, mecanomorf, hibrid, fragmentat, reificat. Este vorba despre prevalarea *absurdului vizual* și al celui *al personajului* care denotă un mod *ex-centric* de a debuta o proză: „Logodnica mea are sâni ca două cutii de conserve, adică cu cheie și tinichelați. Totuși atracția pe care o exercită asupra mea este de natură chimică și am reușit să găsesc formula care să reprezinte acest fenomen” (Cugler, 1996: 74), „Corpul ei gol se perinda prin fața ochilor mei ca un tren de marfă cu vagoane de diferite forme, plus un vagon pentru animale și două vagoane-cisternă” (Cugler, 1996: 74), „Întregul convoi exploda și bucățile de carne se transformau în formula de mai sus, umplând spațiul cu o sumedenie de $CA^2RO^4TA^2$ ce se aprindeau și se stingeau ca orice reclamă luminoasă” (Cugler, 1996: 74). Evident, este un text marcat de ironie, iar felul în care se narează este similar prezentării unui spectacol al complementarității dintre tragic, ironic și comic. În următorul pasaj, putem observa ironizarea și parodiarea discursului literar romantic, cu scopul obținerii unor efecte comice, prin utilizarea de jocuri lexicale și sonore. De asemenea, se poate remarca felul în care discursul este construit, prin

debutul firesc al narațiunii, care este brusc dinamitată prin alunecarea în ireal:

Ideea de a face acest lucru mi-a venit în noaptea logodnei, în vis. Mi se părea că scumpa plutea prin aerul odăii, într-o legănare care o apropia și o depărta de mine, ca și cum ar fi fost o barcă de bălci. Vedeam apropiindu-se chipul ei, împodobit cu o botniță, alunecând pe cercul aerian al cărui centru putea fi mijlocul tavanului și atunci, pe figura diformată de mișcare și apropiere, citeam, scris cu litere mărunte, adunate în șiruri dese: *logodin*, *logodon*, *logodingodanghidon*, după cum la școală ți se dă să scrii, drept pedeapsă, de o mie de ori, aceeași frază (Cugler, 1996: 74).

Spectacolul tragic al corpului din proza scurtă *Logodin* frapează prin faptul că acesta „acaparează” și naratorul-personaj. Criza corpului iubitei este împărtășită, acum, și de personajul masculin, dominat de frământări interioare. Este etalat un spectacol al corpului fragmentat, al „corpurilor în bucăți”, întrucât „iubita performează, în locul ritualului erotic, un adevărat măcel. Abuzat și rănit, logodnicul își vede iubita «sleindu-se pe unul dintre pereți»” (Glăvan, 2014: 231): „Sunt un om pudic și aș fi dorit să închid ochii în fața acestei vedenii goale” (Cugler, 1996: 74), „Deodată o greață nebună mi se nascoci prin tot trupul” (Cugler, 1996: 75), „Mă simțeam tăiat în trei felii de crestele logodnicei, care, cu această ocazie, se întăriseră ca niște guri de ferăstrău” (Cugler, 1996: 75), „Femeia era despicață în două” (Cugler, 1996: 76).

Complementară acestei poetici a spectacularului din *Logodin* este și poetica transformărilor, a metamorfozelor, pe care o vom observa mai ales în prozele lui Ionathan X. Uranus. Și aceste metamorfoze stau tot sub imperiul unui spectacol al fanteziilor exuberante și al evadărilor din lumi reale opresante. În *Logodin*, finalul surprinde, în mod sugestiv, o transformare a diamantelor în termite, întregul spectacol fiind încheiat de „sonoritățile neașteptate ale obiectelor ce mimează limbajul. În cadrul aceleiași istorii de dragoste cu logodnica, eroul aude sunete stranii ce contextualizează povestea-cadru unui fundal în care sunetele rezonază cu aceasta în aliterații bizare” (Glăvan, 2014: 231): „Mormanul de diamante se prefăcuse într-un cuib de termite, care privindu-mă cu înțeleș, murmurară zâmbind: Beltul mare, Beltul mic, Skagerak și Kattagat, logodin, logodon, logodingodanghidon” (Cugler, 1996: 76).

În ceea ce privește textul *Criptomestrula*, corporalul este asociat unei sexualități deviante, maladive, întrucât „ritualul erotic este deviat înspre gesturi stranii, marcate de primitivism și violență [...]. Personaje stranii, precum *Criptomestrula* sau Alexandrul, au istorii fabuloase, imortalizate în opere de artă suprarealiste” (Glăvan, 2014: 232). Astfel, proza debutează cu imaginarea unui spectacol al corpului, al sexualității deviante și al unor fantezii grotești, precum și al transformărilor și hibridizărilor. Pornind de la o pictură suprarealistă, în care Alexandrul o

vede pe Criptomestrula „cântând dintr-o lebădă, la poalele unei coline cioplite în formă de cruce” (Cugler, 1996: 77), acesta se imaginează în cadrul respectiv. Spectacolul scandalos al sfidării oricăror norme și al devianței se regăsește în cadrul cântecului Criptomestrelui și în cel al poveștii erotice bizare, zoofile, care marchează o manifestare a *absurdului situațional*: „Criptomestrula își acordă lebăda și începu să cânte: Va curge grăsime din buicile zeului *Mamos*/ Jos, jos, sub talpa Dumnezeilor mă'sii/ Mor, mor liliacii artificiali” (Cugler, 1996: 78), „Alexandru, obsedat de idee, se suite în pat cu calul, din distracție” (Cugler, 1996: 77), „Mireasma cearceafului primei nopți de dragoste a Criptomestrelui cu calul” (Cugler, 1996: 79). Spectacolul culminează cu o serie de metamorfoze surprinzătoare, ancorate în sfera „parodiei narațiunii mitice, al cărei limbaj elevat este desolemnizat în mod deliberat” (Glodeanu, 1999: 186). De asemenea, în cadrul acestor metamorfoze, este evidențiată și reificarea omului:

Pământul devenise de carne omenească, albă, fragedă, jilavă și se ridică sub răsufierea liniștită a veacurilor ce treceau, iar oamenii care fuseseră de față la întâmplare, se schimbaseră într-un fel de alge submarine, cu membrele despărțite în fâșii lungi, ca și cum fiecare deget, și de la picioare și de la mâini, s-ar fi continuat în sus, până la șolduri, până la gât. Aceste arătări nu se mai sprijineau pe pământ, ci pluteau în aer, ca într-o apă, fluturându-și șuvițele lor de carne, într-o legănare molatecă și necurmată (Cugler, 1996: 78).

Drumul dragostei este un text experimental, în care se remarcă un spectacol al felului în care este conturat discursul, fiecare cuvânt începând cu litera „D”: „Damian, damblagiu, dospește două dubii: Dorinel dorește deveni de-a binelea doamna Damian? Dar dacă doar drumul dă domnișoarei dorinți de depravare? Dozarea deciziei devine de dorit” (Cugler, 1996: 81). Cu toate acestea, un asemenea experiment literar al lui Grigore Cugler este similar cu cel dintr-o proză apărută în revista „unu”, textul *Alfabet* al lui Sașa Pană și Moldov. Acest roman al celor doi scriitori avangardiști grupează texte alfabetice, pe secțiuni similare dicționarelor, astfel încât toate cuvintele unui text încep cu litera respectivă. Astfel de experimente avangardiste originale demonstrează „funcția joculară a limbajului, uneori exploatat până la dizolvarea în formulă și mecanism” (Glăvan, 2014: 231).

Textele *Scrisoare* și *Erată* sunt reprezentative pentru spectacularul la nivelul imaginarului, în cadrul primului text, respectiv la nivel de limbaj și de discurs în ceea ce privește textul din urmă menționat. În *Scrisoare*, asistăm la un spectacol al hibridizării personajelor, regăsind, în acest sens, manifestări ale *absurdului vizual, spațial și al personajului*: „Hatetipura, având pe cap un uger de vacă” (Cugler, 1996: 85), „Hatetipura era brahman și om de zăpadă. El se plimba încălțat cu ghete de marmoră, înconjurat de o ceată de leopardzi numerotați pe care se

culca, de la care mânca și cu care se înviora” (Cugler, 1996: 85), „Nuferi blonzi” (Cugler, 1996: 83), „Un soi de mică încăpere, în subsolul unei case. Când deschise ușa, o ceată de oameni scunzi, în haine de sărbătoare, dădură buzna afară, cu câte un cotlet crud de porc în mână” (Cugler, 1996: 83-84). Din punct de vedere lingvistic, remarcăm la nivelul textului o repetiție continuă a finalului care pare că nu va încheia vreodată textul. Este vorba despre „un sfârșit de nuvelă imposibil prin nesfârșirea lui”, ancorat într-o „repetiție mecanoidă” (Popa, 1996: 28): „Înfuriat peste măsură, Hatetipura îl nimici irevocabil. Însă altul îi luă locul. Hatetipura îl nimici și pe al doilea. Însă altul îi luă locul [...] Hatetipura îl nimici și pe ultimul. Însă altul îi luă locul” (Cugler, 1996: 25).

În ceea ce privește textul *Erată*, acesta reunește două blocuri de text: un text ce pare că aparține tendințelor literaturii convenționale, un text îngrijit, coerent și cu sens, respectiv un text în care sensul este golit aproape în totalitate, în care sunt remarcate dinamități ale clișeelelor din primul text. Este vorba, practic, despre o confruntare între discursul tradițional și discursul radical modern, de avangardă, între clișeu și destrucție, între sens și golirea sensului: „Parcul era plin de vile” – „Țarul era plin de vite” (Cugler, 1996: 86), „Marea, în spume, fugea de la malul adormit, pe care-l vrăjise cu ceata bătrână a legănatelor unde” – „Manea, în spume, sugea de la calul adormit, pe care-l prăjise cu ceapa bătrână a legănatelor urde” (Cugler, 1996: 86), „Portul își pleca farul ca o torță uriașă, muindu-l în lava arzătoare ce clocotea în apus” – „Mortul își freca părul cu o forță uriașă, muindu-l în tava arzătoare ce clocotea în apus” (Cugler, 1996: 86), „Pânzele, nostalgii brodate cu motive de chimeră, pornesc amuțite pe ape și tivul înspumat al mării le însoțește spre o înmărmureală veșnică” (Cugler, 1996: 86); „Rânzele, nostalgii brodate cu motive de chimeră, pornesc amuțite de aperitivul înspumat al Mariei ce le întetește spre o mahmureală veșnică” (Cugler, 1996: 86).

Volumul *Afară-de-Unu-Singur* (1946). Analize hermeneutice și stilistice

Ulterior „romanului” *Apunake* și prozelor adiacente cuprinse în volumul din 1934, Grigore Cugler precizează că, în jurul anului 1927, când și-a început activitatea diplomatică din Suedia, a început să lucreze la un nou roman, *Afară-de-Unu-Singur*, dar care va fi publicat după mult timp. Următoarele analize vor viza texte regăsite în acest volum din 1946, care nu s-a bucurat de succes la momentul publicării.

Dimensiunea spectaculară a textelor cugleriene este vizibilă și în cazul celor cuprinse în volumul *Afară-de-Unu-Singur*, remarcându-se dihotomia construcție/deconstrucție. Astfel, discursul se construiește în mod coerent și firesc pentru ca, într-un anumit punct al narațiunii, să se

producă dinamitarea așteptărilor cititorului și devierea spre o lume absurdă. După cum precizează și Barbu Brezianu:

Scrierile lui Grigore Cugler se desfășoară, până la un punct, logic și coerent, având un fir narativ și un stil uneori convențional, dar foarte armonios – pentru ca, la un moment dat, ca la o greșală de tipar, fraza că capete brusc o notă stridentă, un ton insolit, hilar și absurd – și să deraieze... (Brezianu, 1998: 318-319).

De asemenea, perpetuarea stilului particular al lui Grigore Cugler se realizează și prin spectaculozitatea lingvistică, prin diversitatea strategiilor de limbaj la care scriitorul apelează.

Textele cuprinse în *Afară-de-Unu-Singur* denotă continuitatea unei viziuni de tip avangardist, încă de la momentul Urmuz, remarcându-se elemente particulare discursului cuglerian. Astfel, acestea sunt, în perspectiva lui Barbu Brezianu (1998),

antiproze suprarealiste, pline de bizarerie, inventivitate și haz, un umor sec cu jocuri de cuvinte simulând uneori greșeli de tipar, ori făcând țândări vetustele clișee verbale, alteori parodiind fraze stereotipe sau folosind qui-pro-quo-uri (Brezianu, 1998: 319).

Gabriela Glăvan (2014) consideră că acest volum reprezintă

un proiect mai riguros sub aspect formal. Roman structurat în «etaje», nu pe capitole, acesta păstrează tonul unui umor «curat», lipsit de gravitate, pe fundalul căruia Cugler inserează nenumăratele distorsionări semantice ce îl definesc deja în această etapă a creației. Narațiunea la persoana întâi singular implică, între instanțele textului, o voce nouă, a cărei funcție este, în acest caz, recuperarea omniscienței auctoriale, recuperarea centralității într-o lume necontrolabilă prin simțuri, ininteligibilă prin efortul percepției mentale. Odată luată distanța față de Apunake, „celelalte fenomene” ale prozei lui Cugler vor desfășura bogate adiacențe semantice (Glăvan, 2014: 229).

În continuarea discuției despre modalitatea de construcție a textului, Marian Victor Buciu adaugă că acest volum prezintă o „construcție arhitecturală”, cu „capitole-etaje în ordine haotică”, în „dezordine” (Buciu, 2006: 140), iar în ceea ce-l privește pe Dan Gulea, exegetul consideră că volumul se bazează pe „explorarea suprarealității”, identificând trăsături precum: „automatisme de limbaj”, prezența povestirilor care „încep și se termină cu aceeași acțiune a personajelor, sfârșitul corespunzând unui nou început” (Gulea, 2007: 251), procedeu specific cuglerian și întâlnit și în textul *Match nul*, prezența unor texte care par teoretice, metaliterare, în care „semnul lingvistic transferă textului narativ calitatea de arbitrar”, „literaturizarea vieții” (Gulea, 2007: 252).

În continuare, vom analiza textele existente în primul volum menționat, făcând anumite observații care gravitează în jurul elementelor specifice discursului literar al lui Grigore Cugler. În cadrul acestor texte,

remarcăm următoarele trăsături: o continuitate a tematicilor care articulează o poetică a spectacularului, manifestată prin valențe ale absurdului; recurența metamorfozelor, regăsită și la Ionathan X. Uranus; tematici precum alienarea, reificarea, hibridizarea, criza corpului, maladivul, scandalosul, specifice literaturii moderne; spectaculozitatea limbajului, prin jocuri de cuvinte, asocieri surprinzătoare, reciclarea și deconstrucția clișeeleor, ironia, parodia; dimensiunea ludică ș.a.

În *Consultație gratuită*, povestea debutează coerent, fiind vorba despre un personaj feminin numit Annilina, discursul deviind spre un adevărat spectacol al absurdului, care are la bază o manifestare a *absurdului situațional*:

Este povestea unei rude îndepărtate, o fată al cărei nume era Annilina, cu doi *n*, și care, în timpul examenului de bacalaureat, încurcându-se cu niște întrebări la geografie, se emoționează atât de tare, încât fu apucată, fără nici o pregătire anterioară, de dureri și începu să nască. Timp de trei ore născu în serie, umplând clasa de nenumărați gemeni mici. Dar partea cea mai frumoasă a acestei faceri este că gemenii erau de rase și naționalități diferite, chiar de rase de mult dispărute, despre care nu se vorbește decât în manualele de curs superior (Cugler, 2005: 84-85).

Astfel, dacă textul debutează firesc, confirmând așteptările cititorului, situația absurdă este etalată drept un spectacol delirant și scandalos, întrucât „asistența fu foarte scandalizată” (Cugler, 2005: 85).

Dimensiunea absurdă de la nivelul imaginarului alternează cu spectaculozitatea și inventivitatea lexicală, așa cum Grigore Cugler ne-a obișnuit încă din volumul său de debut. În acest text, situațiile tragice sunt brusc întrerupte de dimensiunea ludică a limbajului, care, astfel, generează un efect comic la nivelul discursului: după ce Annilina rămase cu doi copii, gemeni, „aceștia primiră respectiv numele de Marin și Submarin, în cinstea profesorului de geografie, care se numea Ultramarin” (Cugler, 2005: 85). Remarcăm, în acest sens, un *pattern* de tipul *discurs coerent, firesc – alunecări spre dimensiunea absurdă (note de tragism) – dimensiunea ludică (note comice) – revenirea la un discurs coerent, firesc*. În urma absurdului situațional în care se regăsește un personaj precum Annilina, remarcăm o serie de noi evenimente insolite ce sugerează absurdul situațional: faptul că Submarin prezintă capacitatea de reîncarnare, fiind vorba, astfel, despre metamorfoze continue: „Se putea materializa și dematerializa după voie” (Cugler, 2005: 85), „O serie de reîncarnări” (Cugler, 2005: 85).

O notă traği-comică este oferită în cadrul episodului în care bolnavul este consultat de către medic, sugestie a unui spectacol alcătuit dintr-o serie de situații absurde. Consultația pe care medicul i-o face bolnavului este destul de dură, întreaga scenă ilustrând reificarea omului, dar prin care se încearcă obținerea unor efecte comice:

Bolnavul, odată imobilizat, este spălat, lustruit frumos cu ceară de parchete și pus apoi cu picioarele într-o găleată plină cu *ochi proaspeți de vițel*, care îl privesc fix, ceea ce îl face să se calmeze complet. În acest timp, medicul face o incizie cât mai semnificativă la genunchi și scoate de sub rotulă rifanii ascunși acolo și care sunt cauza bolii (Cugler, 2005: 91).

La nivelul limbajului și al construcției discursului, remarcăm, în *Consultație gratuită*, o apetență pentru parodiarea și ironizarea anumitor convenții literare sau a unor genuri și specii. De exemplu, remarcăm felul în care sunt reciclate anumite clișee specifice basmului: existența formulilor mediane, care sugerează trecerea rapidă a timpului (surprinzătoare, neașteptată, având în vedere dimensiunea textului și faptul că acțiunea nu este atât de complexă): „Trecu un ceas, trecură două” (Cugler, 2005: 83), „Trecu o zi, trecură două” (Cugler, 2005: 83), „Trecură săptămâni, trecură luni” (Cugler, 2005: 83).

Întâlnire în larg ne proiectează într-o lume exotică specifică lumilor alternative cugleriene pe care le-am regăsit în *Apunake și alte fenomene*. Într-un cadru care pare de basm, cu personaje regale, observăm, la primul contact cu textul, o parodiare a cronotopului bine determinat, specific romanelor realiste:

În locul unde șoseaua Bataviei face o curbă cuviincioasă spre a nu tulbura pe mica Prințesă letonă care pândește, neobosită și plină de încredere, încolțirea Asului de Pică îngropat cu doi ani în urmă în pământul gras, se oprire față-n față doi drumeți (Cugler, 2005: 94).

Ulterior, textul ne proiectează într-o discuție metafizică, legată de soarta amintirilor după moarte, care sugerează un nou spațiu al evadării: amintirile „nu putrezesc în groapă, la un loc cu trupul”, „ele sunt prelungirea trecutului [...], eterne” (Cugler, 2005: 95). Dacă o asemenea discuție pare firească, aspectul spectacular intervine prin surprinzătorul mecanism al concretizării elementelor abstracte, pe care l-am regăsit în mod recurent în textele lui Cugler: „Amintirile suspendate în aer” (Cugler, 2005: 96).

Un text emblematic, care poartă același titlu precum volumul, ne introduce în lumea unui personaj la fel de emblematic, care îi corespunde lui Apunake din romanul anterior analizat. În acest caz, este vorba despre personajul Kaparak, cu un nume sonor, pe care cititorul îl cunoaște într-un mod surprinzător, *ex abrupto*, printr-o prezentare densă, care are sens, dar care alunecă spre un alt plan (concretizarea abstractului): „Karak, zis Ruve, zis Starețul, zis Îmblânzitorul de Tenii, duse la gură cupa de termopil albastru în care pregătise un amestec de apă grea și de *cele mai bune intenții* și o goli pe nerăsuflăte” (Cugler, 2005: 97).

Spațialitatea exotică este cea care dă și titlul textului și volumului, fiind vorba despre numele unui far: personajul „locuia într-un far, cel mai înalt din colonia de optsprezece faruri întemeiată de el și de șaptesprezece prieteni ai lui” (Cugler, 2005: 98), „Viața de far prezenta toate avantajele, afară de unul singur” (Cugler, 2005: 98), „Avantajul care lipsea ca fiind o făptură vie, un al nouăsprezecelea prieten, și chiar construirea pentru el un far, căruia i se dădu numele de Afară-de-Unu-Singur” (Cugler, 2005: 98). Acest topos exotic al farului este inclus unui discurs parodic despre suprainterpretarea valențelor simbolice ale farului, mizându-se pe demontarea anumitor clișee, structuri preexistente, uzitate: „Farul, simbol al verticalității monopode, luminează a vieții, mereu stinsă și iarăși reaprinsă, prodrom și apoteoză finală a dinamismului static, Punct-Bază-Spațiu-Dimensiune-Scop” (Cugler, 2005: 98).

În *Saturație*, regăsim un personaj numit Kaparak, o făptură mecanoidă apropiată personajelor urmuziene. Discursul deviază, din nou, spre o dimensiune configurată pe baza automatismelor lexicale, miza căzând asupra jocului cu sonoritățile, o caracteristică a spectacularului lingvistic: „Karak se întorcea spre casă, cu fața la perete. Mergea domol, legănat de tangajul nocturn al străzii, cu fruntea capabilă, cu mâna valabilă, cu limba amabilă și inima stabilă” (Cugler, 2005: 102). La nivelul textului, survine poetica metamorfozelor, care va conduce discursul spre un alt plan. Astfel, protagonistul are capacitatea de a-și transforma părțile corpului: „Karak își transformase unul din picioare în trompă de elefant [...] Fiecare os al corpului poate fi preschimbat, fără nici un neajuns, în cartilagii” (Cugler, 2005: 103).

Revenirea la discursul coerent se realizează prin evidențierea interiorității personajului, aflat într-un cadru derizoriu, ascultând „corul organizat de gurile de canal de pe stradă” (Cugler, 2005: 103), sugestie a singurătății și alienării lui Kaparak. Deși personaj mecanomorf, are interioritate, spre deosebire de marionetele urmuziene: „Își lipi inima, care bătea cu putere” (Cugler, 2005: 104), „Contemplarea tabloului” (Cugler, 2005: 106). Evadarea dintr-o lume alienantă, care vulnerabilizează, se realizează printr-un elan vitalist, sugestie a paradigmei futuriste, prin intermediul căreia se conturează o lume a automatismelor și a tehnicității: „Gesturile lui deveniseră acelea ale unui automat, dar un automat care vibra de exaltare, care-și simțea țeasta săltând de clocotul vieții, ca un capac pe o cratiță uitată la foc. Carnea înfiorată de o voluptate nouă deslușea cântări uitate de secole” (Cugler, 2005: 105). Frenezia futuristă este evidențiată și la nivelul limbajului, prin crearea unor enumerații ce conțin asocieri aleatorii ale cuvintelor: „Cai gotici, cai rococo, cai empire, cai biedermeier, cai rustici, cai

decapotabili, cai cu unde scurte, cai botezați, cai-elegie, cai amabili, cai puțin amabili” (Cugler, 2005: 106).

Întâlnirea personajului Kaparak cu „autorul modern” este, de asemenea, spectaculoasă, prin frenezia descrierii ce denotă imaginația bogată a lui Cugler. Descrierea „autorului modern” demontează orice așteptare a cititorului care crede că va regăsi o descriere firească, expresivă, care va utiliza convențiile literare specifice. După cum Grigore Cugler ne-a obișnuit, descrierea „autorului modern” se face precum un spectacol brutal, ancorat în sfera *absurdului vizual*, în care se remarcă bizareria, hibridizarea și spectacolul unui corp uman mecanicizat:

Era ceea ce se numește un autor modern, adică cu antenă de radio montată în arcada ochiului, cu nas-rezervor și urechi sugative. În deschizăturile nărilor avea niște ventilatoare cu aripile nichelate, iar în jurul gâtului purta o frânghie atât de strâns înnodată, încât i se îngropa adânc în carne, dând feței culoarea roșie-vânăță a ficatului de bou crud. Prin contrast cu figura, umerii, pe care-i purta goi, erau albi ca floarea de crin. Îmbrăcămintea lui începea de la jumătatea pieptului în jos și consta din felii subțiri de pâine muiate în lapte de biber (Cugler, 2005: 107).

Absurdul spațial se poate observa în cadrul acestui text, spațiile prezentate fiind clausturate, sufocante pentru personaje. În *Saturație*, se construiește un spațiu monoton, uniform, marcat de duritate: „Într-o sală ai cărei pereți, podea și tavan erau de marmură albă, sclipitoare, netedă. Sala nu avea nici ferestre și nici vreun ornament, iar după ce ușa, care și ea era o simplă placă de marmură, se închise în urma lor” (Cugler, 2005: 109). În continuare, se revine la o descriere anticonvențională, prin prezentarea graduală a fizionomiei „femeii-etalon”, într-un discurs care îmbină elemente expresive cu cele de tip *kitsch*, dinamitând așteptările cititorului:

Prezența unei arătări feminine, dreaptă și majestuoasă, înveșmântată într-o rochie de culoarea pluralității lumilor locuite. Fața ei, neasemuit de frumoasă, răsărea albă și senină sub podoaba bogată a părului cu reflexe de bumerang, iar când surâdea, buzele întredeschise lăsau să se vadă sclipirea dinților minunați, dintre care doi, chiar în față, erau de aur adevărat (Cugler, 2005: 109).

Și în *Horoscop* regăsim același joc al spațiilor bizare, derutante, care rezonează cu interioritatea personajelor, cu frământările interioare ale eunucilor. Astfel, observăm geometrizarea surprinzătoare a primului spațiu, o „terasă în formă de nicovală” (Cugler, 2005: 113), respectiv „labirintul de ulicioare întunecoase de la poalele zidurilor” (Cugler, 2005: 115), spații care neliniștesc, care claustrează: „Nu știu ce se întâmplă cu mine, spunea unul dintre ei, plimbându-se agitat de colo până colo. Am simțirea că s-a petrecut o schimbare în toată ființa mea, în lucrurile ce mă înconjoară, în aerul pe care-l respir” (Cugler, 2005: 113),

„Ciudata stare sufletească ce pusese stăpânire pe ei” (Cugler, 2005: 113). *Absurdul spațial* și, în același timp, *vizual*, este surprins, în continuare, printr-o metamorfoză a spațiului, în care acesta pare că se antropomorfizează. Elemente hibride, din sfera umanului, a obiectualului și a vegetalului sunt reunite într-un spectacol bizar în care spațiul devine un corp vulnerabil și bolnăvicios, marcat de trecerea timpului:

Se înnoptase de-a binelea când se opriră în fața unei uși, ascunsă în umbra unei firide adânci. Era o ușă străveche, acoperită cu zdrențe, zbârcită și ciupită de vărsat, cu părul vâlvoi, încălțit de murdărie, cu un ochi pe jumătate închis de o pleopă sângerândă, cu celălalt acoperit de albeață și atât de bulbucată, încât aducea cu o ciupercă crescută în scoarța crăpată a unei buturugi mucegăite (Cugler, 2005: 115),

„Ușa de deschise, parcă în silă, lăsând să scape o duhoare de necrezut” (Cugler, 2005: 115). Ușa devine reperul central prin care se realizează trecerea dintr-un spațiu în altul, spre o „încăpere circulară de dimensiuni impunătoare, cu patru deschizături” (Cugler, 2005: 116). Hibridizarea spațiului este evidențiată și de narator, printr-un discurs care sugerează surprinderea acestuia, discurs aflat sub imperiul influenței futuriste: „Toate limbile pământului adunate la un loc sunt neputincioase să slăvească îndeajuns chipul în care îndemânarea tehnicii se împerechease cu misterele chirurgiei și plămădiseră acele născociri din beton și fier, ce aveau însușirile materiei vii!” (Cugler, 2005: 116). În finalul textului, spațialitatea devine complet corporală, discursul oferind cititorilor un spectacol anatomic surprinzător: „O punte aeriană de nervi umani, uscați și unși cu miere de stele” (Cugler, 2005: 117), „O draperie grea de false membrane” (Cugler, 2005: 117), „Interiorul unui nas” (Cugler, 2005: 117).

În *Dialog cu policandrul* sunt regăsite mai multe elemente ce caracterizează literatura lui Grigore Cugler. În acest text, se mizează pe o spectaculozitate la nivelul discursului și al limbajului, observând jocuri lexicale (dimensiunea ludică, funcția joculară a limbajului), parodierea și ironizarea literaturii clasice, respectiv a discursului pseudo-științific, aleatoriul structurii textului. La nivelul universului imaginar, observăm *absurdul situațional* și *vizual*, printr-un spectacol al reificării umane, al deformărilor corporale, al comportamentelor bizare alienate, al anihilării relațiilor de tip cauză–efect, în care comunicarea dintre personaje devine iluzorie, al lumii pe dos. Întrucât ineditul lingvistic predomină în această parte a volumului, oferim, în continuare, câteva elemente specifice, însoțite de exemple sugestive.

Remarcăm în text funcția joculară a limbajului, prin jocul alternărilor unor construcții disjunctive care anulează logica firească a lucrurilor și prin concretizarea elementelor abstracte: „Semnalul poate fi

de fier, de os sau de amândouă” (Cugler, 2005: 121), „Covoarele pot fi de ieri, de mâine sau de amândouă. Ele se împart, de obicei, în covoare și orientale” (Cugler, 2005: 127), „E o lipsă, o eclipsă, parțială sau totală, de lună, de soare sau de amândouă” (Cugler, 2005: 127), „Procesul de reproducere are loc fără întrerupere între ciucurii paltonului sau ai covorului, sau amândouă” (Cugler, 2005: 128). Jocurile lexicale sunt și ele prezente, prin alăturarea unor cuvinte cu forme asemănătoare, aproape paronimice, cu scopul generării ambiguității sensului, dar și cu miza obținerii unor efecte comice: „Primesc schimbul, ca o orfană” – „Ca o ofrandă” (Cugler, 2005: 123), „Corespunde oare părerea cu puterea?” – „Nu, căci nu putem cât părem” (Cugler, 2005: 121). Funcția joculară a limbajului este surprinsă și prin enumerații care cuprind cuvinte alese în mod automat, cu scopul generării unor rime cu efecte sonore, muzicale: „Cunoașteți balada marinarului din Antilopia, care nu purta nici inele, nici mărgelile, nici zadarnice bretele, hainele direct pe piele, cizmele fără obiele?” (Cugler, 2005: 123). De asemenea, sunt parodiate diferite tipologii discursive, precum cel pseudo-științific, Cugler mizând pe demascarea limitelor acestui tip de text, în excursul despre paraziții din covoare, care se reproduc prin „nehotărâre”: „Cu cât sunt mai nehotărâți, cu atât numărul loc crește” (Cugler, 2005: 128), „Procesul de reproducere are loc fără întrerupere între ciucurii paltonului sau ai covorului, sau amândouă” (Cugler, 2005: 128). Mecanismul parodiei este utilizat și în momentul în care se face referire la literatura clasică, la romanele de dimensiuni ample în care cititorii regăesc aceleași tematici și structuri:

Romanele de colo, din raft, au ceva care-mi amintesc de fostele mele amante: sute de foi fără convingere, legate împreună, cu despletirea mai bogată sau mai săracă a frazelor, cu monotonia insistării asupra aceluiași subiect, cu deprecierea suferită de îndată ce li s-au tăiat filele și cu erata absolut inutilă (Cugler, 2005: 122).

Comunicarea iluzorie reprezintă o tematică a textelor cugleriene, bine evidențiată în partea intitulată *Intermezzo dramatic* a textului *Dialog cu policandrul*, prin manifestarea unui *absurd situațional* în ceea ce privește relația personajelor Roger și Gardenia. Legăturile interumane sunt surprinse în cadrul unor evenimente bizare, în care relația cauză–efect este dinamitată. În acest sens, dialogul personajelor este unul ambiguu, evidențiindu-se confuziile, situațiile absurde, qui-pro-quo-urile, contradicțiile și chiar dedublarea personajelor: existența celor două personaje numite Gardenia (Adevărata Gardenia și Falsa Gardenia), personajul masculin, Roger, care, în mod contradictoriu, nu s-ar numi Roger, „Nu-l cheamă Roger!” (Cugler, 2005: 131), „Falsa Gardenia orbește brusc, se retrage într-un colț, șade în genunchi și, ridicându-și poalele, își acoperă capul” (Cugler, 2005: 131), „Deodată se aprinde un reflector puternic, din plafon. Izbucnește o cacofonie violentă de

trompete, flaute, piculine și tobe. Lumina cade vertical în primul plan, asupra celor două umbrele ale Gardeniei” (Cugler, 2005: 132).

Reificarea umanului și regăsirea unor elemente aleatorii și absurde alternează în acest text, cu scopul obținerii unor efecte comice, urmând ca spectacolul să devieze într-unul al corporalității deformate, o corporalitate tragică, aflată în criză: reificarea umanului: „Tot prin cuiere trăiți, Domnule Adriané?” (Cugler, 2005: 123); elemente aleatorii și absurde: „Ouă de barcă, să le puneți la clocit” (Cugler, 2005: 123), deformări corporale:

Am comparat odată femeia grasă, cu brațe puternice, care îți frânge mijlocul cu o putere de bărbat, cu femeia slabă, cu brațe pîrpirii, ca de copil, și cu șira spinării în relief, ca nasturii de la tunica de mare ținută. Covorul a hotărât în favoarea femeii grase, căreia urmează însă să i se schimbe brațele cu cele ale femeii slabe (Cugler, 2005: 127).

Textul *Miraje* aduce în prim-plan o hibridizare a spațiului și a personajelor, acestea fiind alcătuite din elemente eterogene, care aparțin unor lumi distincte. Spațiile sunt surprinzătoare și spectaculoase, formate din detalii bizare. De exemplu, despre spațiul descris din interiorul unui automobil, naratorul din *Miraje* ne amintește, ca într-un discuție deschisă cu cititorul, că „pentru a evita orice neplăcere și orice îndoială, am scos chiar de la început pernele și canapelele, și am pus în locul lor niște scaune obișnuite de bucătărie. Am demontat volanul și l-am înlocuit cu o căpățână de zahăr învelită în hârtie albastră” (Cugler, 2005: 134), „Am ajuns la o cafenea în interiorul căreia crescuse o pădure” (Cugler, 2005: 134). Spațiul este reprezentat ca o *lume într-o lume*, după cum vom vedea și în textul *Atunci Torpedușu...* În această lume hibridă, regăsim și personaje descrise tot printr-o alăturare de elemente eterogene, amintind de personajul Emil Gayk din proza lui Urmuz: „Un chelner între două vârste, cu cioc lung de barză” (Cugler, 2005: 135). Un element ce conchide aceste manifestări ale „mirajelor” face parte, de asemenea, din cadrul descris, dar este parodiat, amintind de clișeele textelor romantice; este vorba despre motivul selenar: „Afară, luna se ridică la pătrat și la cub” (Cugler, 2005: 135).

Cel mai complex text regăsit în acest volum este *Atunci Torpedușu...*, un „roman” împărțit în nouă „etaje”, corespunzând capitolului. Încă de la primul contact cu textul se remarcă excentricitatea structurală a acestuia. Complexitatea este dată de existența unei povestiri în ramă, aspect sugerat încă din începutul textului, în care aflăm că există o rutină, o repetitivitate a evenimentelor: portarul unui hotel îi spune în fiecare seară un basm naratorului. Textul exprimă în mod direct felul în care se face trecerea de la lumea reală spre lumea povestită, sugestie a evadării spre o lume exotice, distinctă, a fanteziei exuberante, o lume de

basn, dar pe dos, în care metamorfozele și multiplicările sunt posibile: „Răcoarea proaspătă a așternutului, făcut din aripi diafane de liliaci, mă învăluia ca o mângâiere de undă” (Cugler, 2005: 137), „Portarii de hotel nu mor. Ei se transformă, cu timpul, în alți portari” (Cugler, 2005: 137). În continuare, este mărturisită povestirea Portarului, care alege această modalitate inedită de a-și împărți textul pe „etaje”, „pentru a-i păstra caracterul de poveste-hotel” (Cugler, 2005: 137). Povestea Portarului pare să se deschidă cu un spațiu bizar, dar care face parte din banalitatea lumii cotidiene, un spațiu concret, surprins în culori închise: „O insulă verde de pace și frăgezime, înconjurată de marea de piatră a cetății”, cu „străzi prăfuite” (Cugler, 2005: 138), în care oamenii trăiau în case cu „fațade înnegrite, purtând pecetea necazurilor și a tuturor nevoilor ce se ascundeau în ele” (Cugler, 2005: 138). Etalarea unui spectacol absurd se realizează prin descrierea unui joc bizar și dur, numit 80=08, un fel de pat al lui Procust:

După aceea se făcea întineric în odaie și jucătorii, perechi-perechi, un bărbat și o femeie, cărau un pat pe care trebuiau să-l așeze cu fiecare din cele patru picioare în cele patru rotoace ale opturilor. Aprinzându-se lumina, se vedea dacă izbutiseră sau nu (Cugler, 2005, 138).

Pătrunderea într-o lume absurdă se realizează încă din etajul al II-lea, unde remarcăm *absurdul situațional*. Evenimentele care surprind în această parte a textului sunt reprezentate de capacitatea personajelor de a metamorfoza și de a inventa lucruri, amintind de personajele din plachetele Maddei Holda: „Împăratul, mare iubitor de câini, inventase un praf numit Koproflux, care avea proprietatea de a face fosforescente excrementele acelor animale” (Cugler, 2005: 139). Răsturnarea de situație într-o lume pe dos survine în momentul în care oamenii mănâncă praful inventat de Împărat: oamenii „mâncară Koproflux și muriră ca muștele” (Cugler, 2005: 140), sugestie a banalității existenței oamenilor. Evenimentele absurde sunt prezentate în mod succesiv, continuând cu „inaugurarea festivă a noului bordel pentru câini” (Cugler, 2005: 140). Intriga povestirii Portarului este surprinsă prin parodierea crizei care declanșează evenimentele unui basn, oferind un spectacol tragi-comic: Împăratul află despre iubirea lui Torpeduțu pentru o Clopotniță și „orbit de gelozie, se gândi să exproprieze Clopotnița și să-l taie pe uriaș” (Cugler, 2005: 142). Personajul central, Torpeduțu, are „măsurile de uriaș” (Cugler, 2005: 142), în ciuda numelui său diminutiv.

În etajul V regăsim o atmosferă tensionată, alimentată de furia naturii, amintind de textul *După furtună* al lui Urmuz. Este vorba despre o reciclare a clișeelelor melodramei literaturii universale: „Ploaia cădea grea și rece, în timp ce vântul, ca o pânză udă, neagră, atârnată de cer, se zbuciuma cu furie, biciuindu-l cu faldurile-i nevăzute în obraz” (Cugler, 2005: 143). În continuare se remarcă sugestia *lumii într-o lume*, întrucât

aflăm că Împăratul trăiește într-un teatru, iar în cadrul scenei teatrului, surprinsă în vastitatea ei, se află, geometrizată, camera Reginei: „Într-un colț al camerei, Regina, așezată sub un umbrar, la marginea unei ape, încrustă într-un morcov pietre prețioase, pe care le potrivea astfel încât să alcătuiască monograma Împăratului străjuită de coroană” (Cugler, 2005: 143-144).

Spectacularul la nivel de imaginar este însoțit de un spectacular lingvistic, remarcând în acest sens prezența jocurilor de cuvinte alăturate în mod automat, cu scopul obținerii acelorași efecte muzicale și comice, ca de pildă în etajul III: „Lumea agramaților, trepanaților, comaților, croaților, statifraților, AJUNGE!” (Cugler, 2005: 141). Generarea automată a cuvintelor, fără legătură aparentă, mizându-se pe o „potrivire” comică și muzicală, este dinamitată de forma verbală imperativă, care pare să „scurtcircuiteze” discursul și să surprindă cititorul, scoțându-l din jocul automatismelor și al rimelor facile. Mai mult, în etajul V observăm câteva jocuri lexicale și sintactice mai complexe, care amintesc de textele de tip *tongue-twisters* („încurcături de limbă”), folosite în exercițiile pentru dicție: „Umbrar, ierbar, un brad e rar,/ Un bard, în bar, da iar o bardă în dar/ N-are habar că e barbar/ Când arde halebarde în hambar” (Cugler, 2005: 144). În etajul VI este evidențiat mecanismul parodic al discursului pseudo-științific despre o specie animalieră hibridă, aflată la granița dintre animal și vegetal, „lupii pergamuți”. Se constituie un discurs cu pretenții de înaltă ținută academică, un discurs științific care imită un text riguros, bazat pe convenții, dar care prezintă limite. Astfel, discursul capătă o nuanță absurdă în descrierea aproape „cu lupa” a unei noi specii mutante:

Lupii pergamuți sunt acoperiți cu o blană deasă de cili vibratili, în continuă mișcare sub suflul binecuvântat al vânturilor lăuntrice. O cărare bine îngrijită, pornind din creștetul capului, coboară de-a lungul spinării până la rădăcina cozii, pe care lupii pergamuți o poartă învelită în poleială argintie. Cele patru labe ale lor sunt terminate cu ventuze, mulțumită cărora lupii pergamuți pot fi întrebuițați atât orizontal, cât și vertical (Cugler, 2005: 144-145).

Textul etajului VII este complex în sensul în care sunt reunite manifestări ale *absurdului situațional*, ale *absurdului personajului*, alături de o poetică spectaculară a metamorfozelor cromatice. Această lume exotică surprinsă în textul cuglerian prezintă multiple situații în care relația cauză–efect este abolită, în care se regăsesc personaje bizare cu comportamente la fel de bizare și o atmosferă tensionată, alimentată de prezența unor elemente neliniștitoare, confuze, delirante, iraționale. În acest sens, etajul VII se deschide cu o confuzie generată de ceața groasă surprinsă în continue metamorfoze cromatice spectaculoase, exprimate prin comparații care dinamitează așteptările cititorului: „La început

albă-cenușie, prinse să schimbe culoare dup culoare, devenind odată roșie ca cizmele coapte, odată verde ca francul elvețian, odată albastră ca răpirea Sabinelor, odată violetă ca cravata pe care o purtam ieri” (Cugler, 2005: 145). Acest spectacol al culorilor este urmat de unul olfactiv, în aparență coerent, dar care deviază spre *absurdul situațional*, *al personajului* și totodată *lingvistic*, prin comparații surprinzătoare, prin introducerea unor personaje atipice, excentrice, și prin golirea oricărui sens al discursului dominat de funcția joculară a limbajului: „Împăratul simți un miros dulceag gădilându-i nările, ca și cum cineva i-ar fi picurat boboci de țâță-n nas” (Cugler, 2005: 146), „Miroase a pitic” (Cugler, 2005: 146), apariția piticului cu pricina, care vorbește într-un grai străin:

Împăratul cunoștea, din fericire, graiul piticilor și știa că ei întrebunțează cuvintele din limba noastră, dându-le însă cu totul alt înțeles. Pricupei deci că *scrumbie cu rețineri* înseamnă *încotro, stimate Domn?* și răspunse fără șovăire: *Cum arăt ceașca grasă, pâunii amuțesc*, voind să spună: *Am plecat să fac o plimbare*, și, tot pe limba piticească, arătă că rătăcise prin pădure și ruga să fie îndrumat spre lumină (Cugler, 2005: 146).

În etajul VIII al textului se realizează tranziția spre un ultim spațiu exotic al textului, iar această trecere se face printr-un nou moment tensionat și marcat de dramatism, izbucnirea unei furtuni apocaliptice: „Vântul, când fierbinte, când înghețat, alerga nebun, purtând, ca pe niște frunze uscate, mii de mâini tăiate care, cu palmele deschise și degetele răsfirate, plesneau cu furie tot ce le ieșea în cale” (Cugler, 2005: 148). Sugestia a unei lumi distopice, etajul IX ne poartă într-un nou spațiu exotic, vast, dominat de elemente vegetale și rămășițe umane, elemente ale unei corporalități fragmentate. Acest aspect este surprins prin utilizarea unor jocuri lexicale automate, formate din cuvinte și structuri rimate și ritmate:

Când, în sfârșit, ieși din post, se trezi în fața unui ținut neted și lucios, care se întindea în toate părțile, cât vedeai cu ochii. După ușurința cu care înainta, drumețul își dădu seama că pășea pe fundul unei fârfurii uriașe. Ici-colo, tufe de *Opopudo xerofilis* și *Alloturnia vesicans* (vulgar *ștevie*) aruncau umbre violete pe solul lustruit. De crengile lor atârnavă guși omenești de cel mai frumos model, care scoteau, la fiecare legănare a vântului, un șuierat necăjit. Niște ființe ciudate, având ceva din păstrugă și guzgan, din busolă și faza, din poet și peizan, țâșneau iuți ca fulgerul din tufă-n tufă (Cugler, 2005: 149).

În finalul textului, cititorul nu află nimic despre soarta personajelor, „spectacolul” fiind întrerupt brusc de o explicare metatextuală a finalului poveștii: „Povestea se termină aici, fără să adauge nici o vorbă despre soarta împărăției, a lui Torpeduțu, a Reginei sau a Clopotniței” (Cugler, 2005: 150).

Ultimul text cuprins în acest volum, *Proiect pentru o antologie proprie. Trei studii în galben, liliachiu și lotru* este spectaculos prin inventivitatea lingvistică și sintactică, astfel că regăsim o serie de opoziții, de contradicții, o ambiguitate de sens și o lipsă de logică, elemente care generează o poetică a spectacularului lingvistic. Întregul text se prezintă ca un discurs academic, conținând referințe și note de subsol, cu titluri și fragmente inventate, parodiind discursul pseudo-științific. În primul studiu cuprins în text regăsim structuri contradictorii și ilogice, care amintesc de *Paginile bizare* ale lui Urmuz. Este vorba despre un discurs care parodiază textul științific, academic, bazat pe rigori și convenții: „Pendula arăta ora 5 fără 5 sau, mai precis, 12 fără 5” (Cugler, 2005: 151). Se realizează o teoretizare a termenului *pendulă*, care devine, printr-un proces abstractizare a concretului: „Constatăm că pendula este un gest, deci o prezență. Iată pentru ce socotesc că fiecare scriitor ar face bine să se gândească de două ori înainte de a se hotărî să impună cititorilor săi un gest și o prezență, poate, nedorite” (Cugler, 2005: 151). De asemenea, discursul este adus și în zona derizoriului, prin notații cu privire la parodiarea așa-ziselor scrieri academice plagiate: „Cuvintele spuse de Celsius în decursul procesului de plagiat intentat de el lui Paracelsus” (Cugler, 2005: 151). Dimensiunea ludică este surprinsă prin imaginația bogată aplicată în inventarea cuvintelor sau în realizarea unor asocieri lexicale neașteptate, prin jocuri de cuvinte și cu grupuri de sunete, părți din cuvinte, de multe ori redundante, prin jocul cu notele de subsol imaginare, parodiind, din nou, literatura de tip tradițional: „O femeie din trupă (din trup de femeie)” (Cugler, 2005: 152), oferirea unor titluri de volume care parodiază literatura tradițională sau contrazic logica firească a lucrurilor, precum *Scări fără trepte, Prin Vâlcea Pitorească*, „Copilul primi numele șoricăresc de Adu Milmor’t” (Cugler, 2005: 153), „Poetul cerebrospinal” (Cugler, 2005: 152).

În cel de-al doilea studiu cuprins în textul de față regăsim *absurdul situațional*, alături de aceeași spectaculozitate lingvistică, marcată de contradicții și de opoziții la nivelul semantismelor, respectiv de jocuri de cuvinte care creează confuzie cititorului și care, astfel, denotă efecte comice, prin ambiguitatea discursului: „Pe măsură ce copilul creștea, poetul descreștea” (Cugler, 2005: 153). „O oglindă în plus este o oglindă în minus, căci oglinda este înșelătoare, ca și luna. O lună în plus este o lună în minus” (Cugler, 2005: 154).

Al treilea studiu cuprinde aceste trăsături discursive existente în celelalte două studii, și anume: parodiarea discursului de tip științific, a literaturii tradiționale, bazate pe diferite strategii facile de structură și compoziție, funcția joculară a limbajului, lipsa sensului, anularea oricăror relații firești, de tip cauză–efect. Este, de asemenea, momentul în care *absurdul spațial*, *absurdul situațional*, *absurdul vizual* și *absurdul*

personajului sunt reunite într-o poetică a spectacularului la nivelul imaginarului, alături de un limbaj absurd și ludic. Se remarcă modul absurd prin care un obiect se metamorfozează și devine un spațiu amplu, populat personaje absurde în situații la fel de absurde:

După dispariția poetului, Adu Milmor't luă hotărârea să-și închine toată energia și puterea lui de muncă Așteptării. În acest scop își procură o cutie de pălării, cutie de pălării, destul de spațioasă, pe care o orânduie ca sală de așteptare și se instalează în ea (Cugler, 2005: 155).

Femeia pe care Adu Milmor't o alege este caracterizată printr-o serie ludică de cuvinte din sfera corporală a animalelor, deși cea mai mare parte a acestor cuvinte nu există, ele fiind însă construite pe structura altor cuvinte. Utilizarea lor la nivel discursiv reprezintă o sugestie a regresiei în animalic și a reificării omului, deși miza este de a genera efecte comice: „Cum n-ar fi fost loc pentru mai multe femei, Adu Milmor't se mulțumește să ia lângă el pe una singură, pe care o alege dinadins microcefală, micropedală și microbucală sau, precum obișnuia să spună chiar dânsa, picromigdală” (Cugler, 2005: 155).

La nivel lingvistic, regăsim același joc al opozițiilor, al contradicțiilor și al relațiilor de cauzalitate care nu mai au niciun sens, dar și jocuri lexicale în care remarcăm abilitatea impresionantă a lui Cugler de a crea cuvinte noi și de a se juca cu acestea în diverse contexte: „Femeia, minoră la origine, dar majoră prin destinație” (Cugler, 2005: 155), „Femeia este totodată sclavă și parazit al bărbatului. Cine este sclav este, în același timp, și parazit” (Cugler, 2005: 156), „[...] bogate zăcăminte de cimpanzol. Doi sau mai mulți domni veni să-i propună exploatarea acelor zăcăminte, oferindu-i, pe lângă obișnuitele dividende, și niște orgi-reclamă acționate prin curenți de lapte bătut” (Cugler, 2005: 156). Finalul textului, „apropierea sfârșitului”, este explicitată la nivel discursiv și apare în mod neașteptat, în încheiere: „Adu Milmor't respinse oferta cu demnitate și sacăz, sub motivul că simțea că i se apropie sfârșitul. Și, într-adevăr, nu mai avea decât foarte puțin până la sfârșit. SFÂRȘIT” (Cugler, 2005: 156). Ultima notă de subsol oferită în finalul textului parodiază literatura tradițională, prin expunerea unei strofe dintr-o poezie facilă, marcată de clișee.

Concluzie

Analiza prozelor scurte din *Apunake și alte fenomene* (1934), ne îndreptățește să credem că există o particularizare a discursului literar cuglerian, printr-o viziune proprie, bazată pe o fantezie exuberant-exotică, prin continue evadări în lumi exotice, alternative, utopice în aparență și distopice în esență, în cadrul cărora omul este alienat, reificat, cu un corp vulnerabil, respectiv printr-o dimensiune ludică și experimentală a limbajului. Aceste elemente generează adevărate

spectacole și, astfel, o poetică a spectacularului care guvernează sub semnul absurdului. Această dimensiune spectaculară a textelor lui Cugler prezintă o complementaritate a valențelor absurdului – situațional, vizual, al personajului, spațial și temporal – care conturează o poetică a spectacularului la nivelul universului imaginar. Totodată, regăsim absurdul limbajului, alături de o inventivitate impresionantă la nivel lingvistic, care etalează o poetică a spectacularului la nivel lingvistic, cu efecte stilistice. Cugler se încadrează, astfel, generației de avangardiști în care scriitorii au rezonat cu același ideal al anulării sistemului de convenții și clișee. În acest sens, în literatură, un scriitor precum Grigore Cugler a reușit să impună o viziune proprie, ancorată în modernitate, demonstrând continuitatea acesteia și perpetua necesitate de (re)înnoire discursivă. Este un mod propriu de a face literatură.

În urma analizelor hermeneutice din volumul *Afară-de-Unu-Singur* (1946), am remarcat continuitatea aceleiași viziuni coagulate în volumul de debut, o viziune bazată pe o poetică a spectacularului, necesară pentru perpetua dinamitare a așteptărilor cititorului. Spectaculozitatea lingvistică este mult mai pregnantă în acest volum, spre deosebire de *Apunake și alte fenomene*, în care am remarcat o diversitate mult mai mare a valențelor absurdului la nivelul universului imaginar (situațional, vizual/ imagistic, spațial, temporal, al personajului), respectiv constante evadări dese spre lumi exotice, diferite, în aparență utopice, aglomerate de detalii imagistice delirante. În *Afară-de-Unu-Singur* predomină absurdul spațial, situațional și cel lingvistic, în detrimentul unei puternice dimensiuni vizuale.

REFERINȚE:

- Brezianu, Barbu, *Prea uitatul nostru „APUNAKE”*, în „Manuscriptum”, nr. 1-2, an 110-111 XXIX, București, Semne, 1998, p. 316-319.
- Buciu, Marian Victor, *Avangarda și neoavangarda în literatura română*, Craiova, Tipografia Universității din Craiova, 2006.
- Cugler, Grigore, *Apunake și alte fenomene*, ediție îngrijită și prefațată de Mircea Popa, Oradea, Editura Cogito, 1996.
- Cugler, Grigore, *Apunake și alte fenomene. Afară-de-Unu-Singur*, prefață de Florin Manolescu, ilustrații de Carmen Nistorescu, București, Compania, 2005
- Glăvan, Gabriela, *Viraj în ireal. Modernități particulare în literatura română interbelică*, Timișoara, Editura Universității de Vest din Timișoara, 2014.
- Glodeanu, Gheorghe, *Incursiuni în literatura diasporei și a disidenței*, București, Editura Libra, 1999.
- Gulea, Dan, *Domni, tovarăși, camarazi. O evoluție a avangardei române*, Pitești, Editura Paralela 45, 2007.

Popa, Mircea, *Grigore Cugler și avangarda românească*, prefață la Cugler, Grigore, *Apunake și alte fenomene*, ediție îngrijită și prefațată de Mircea Popa, Oradea, Editura Cogito, 1996, p. 5-31.

