

Grigore Cugler și dimensiunea spectaculară a „romanului” *Apunake*

Alexandru Foitoș*

Grigore Cugler and the spectacular dimension of *Apunake* “novel”

Abstract:

This article aims to focus on a marginal author of the Romanian literary avant-garde, Grigore Cugler, considered one of the “epigones” of the post-Urmuz generation of writers. Considering an applied hermeneutic approach, through which we highlight those aspects of Grigore Cugler’s most known text, the false ‘novel’ *Apunake*, from the volume *Apunake și alte fenomene* (1934). Through our research, we aim to trace the way in which a true poetics of the absurd spectacular takes shape, both at the level of the imaginary, as well as at the linguistic level, with stylistic effects. Thus, through a close reading applied to the constituent parts of *Apunake*, it will be possible to observe the configuration of a particular literary discourse, specific to the writer, based on an original modern vision, which distances itself from that of the central model of the avant-garde, Urmuz and his volume *Pagini bizarre* (1930). The proposed approach falls within the scope of the revalorization of the texts of post-Urmuz writers, considered epigones of the avant-garde literary model.

Keywords: Grigore Cugler, Urmuz, Romanian avant-garde literature, spectacular dimension, absurd, *Apunake*

Grigore Cugler și configurarea poeziei spectacularului

Configurarea unei bogate poezii a spectacularului reprezintă, indubitabil, una dintre constantele discursului literar al lui Grigore Cugler. Aceasta se manifestă atât la nivel de imaginar, prin apel la un discurs construit pe o fantezie exotică debordantă și, astfel, fundamentată pe o dimensiune vizuală pregnantă, cât și la nivel de limbaj, prin experimente lingvistice, cu efecte stilistice. Viziunea cugleriană demonstrează, printr-un asemenea discurs, îndepărtarea de modelul Urmuz, atât de intens evocat de critica literară în discuțiile despre așa-zișii „epigoni” urmuzieni.

Studiile critice de după 2000 configurează un tablou amplu al caracteristicilor discursului cuglerian, identificând, la nivelul universului imaginar, configurarea unei dimensiuni absurde, verva imagistică,

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

umorul, „fantezia exotică”, evidențierea lumii pe dos și a personajelor alienate, monstruoase, reificate, lipsa comunicării, surprinderea banalului cotidian, crearea unei suprarealități spre evadare, surprinderea continuă a cititorului, prin spațiile și situațiile absurde surprinse. Mai mult, la nivelul experimentelor de limbaj, remarcăm dese asocieri lexicale surprinzătoare, verva și fantezia lexicală, dimensiunea ludică a limbajului prin calambururi, alternanța sensurilor proprii cu cele figurate, a abstractului și a concretului – abstractizarea concretului și concretizarea abstractului – caracterul experimental al limbajului, ironia, parodia diverselor genuri, specii, tipuri de discurs și de literatură, a descrierii, a tehnicii portretului, a cronotopului convențional, a dialogului, a narațiunii tradiționale, a miturilor, a credințelor și a aspectelor morale din societate etc., anularea relației cauză–efect, sfidarea clișeeilor și a discursurilor convenționale ș.a.

Spectacularul vizual absurd este o trăsătură specifică lui Grigore Cugler și care amintește, mai degrabă, de poetica suprealistă. Ovidiu Morar definește, în acest sens, *imaginea* de tip suprealist ca o fundamentare pe „gratuitatea asocierilor dintre elemente”, care impactează prin „neprevăzut” și „imposibil” (Morar, 2003: 70-71). O aglomerare de astfel de imagini va conduce spre un caracter vizual pregnant al textelor, care amintește de imagismul încărcat și insolit al lui Ilarie Voronca. În acest sens, și Ion Pop analizează puternica dimensiune vizuală configurată în opera unor scriitori avangardiști preocupați de imagini, astfel că acesta definește imaginea drept o „plăsmuire abstractă”, un „raport dur a două elemente cât mai depărtate (sau cât mai apropiate) între ele” (Pop, 2017: 129), concepție perpetuată în suprealism. Continuând, Ion Pop adaugă că

rezultatul vizat e dinamizarea viziunii prin multiplicarea relațiilor interobiectuale, prin atragerea în spațiul imaginar a unor elemente cât mai diverse, capabile să distrugă coerența imaginii naturale, exterioare, «logice», și a «gramaticii» ce o ilustrează. Nu *comparația*, așadar, trimitând la o astfel de realitate externă, ci asocierea bruscă, nepremeditată, oferind, ca să zicem așa, o soluție deschisă viziunii, e scoasă în relief (Pop, 2017: 130).

Astfel, etalarea drept spectacol a unor asocieri bruște de imagini incompatibile, cu un grad ridicat de arbitraritate, reprezintă elementul insolit, neprevăzut, care surprinde cititorul, configurând un adevărat spectacolar vizual absurd. Ion Pop numește această configurare drept o „dominantă fantezist-spectaculară” (Pop, 2017: 241), fundamentată pe un imagism bogat.

Vom supune unei analize microscopice „romanul” (după cum îl numește Grigore Cugler, evident, ironic) *Apunake*, apărut în volumul *Apunake și alte fenomene* (1934). Printr-o analiză de tip *close reading* a

părților textului, vom urmări configurarea unei bogate poetici a spectacularului, reprezentată în mod complementar, după cum am anuțat anterior, prin spectacolul la nivel de imaginar, al fanteziei exotice bogate din punct de vedere vizual, respectiv prin spectacolul experimentelor de limbaj. Dimensiunea vizuală este, de altfel, absurdă, întrucât poetica spectacularului pe care o remarcăm în scrierile cugleriene stă, cu certitudine, sub semnul absurdului, manifestat prin absurdul situațional, absurdul vizual/imagistic, absurdul personajului, absurdul spațialității și al temporalității. Astfel, este „un spectacol, adesea delectabil, prin care spiritul critic-relativizant al avangardei istorice [...] se ilustrează cu înfățișările sale de comedie a literaturii” (Pop, 2009: 9). Este un spectacol al răsturnărilor de situație, al surprinderii în mod constant a cititorului, un spectacol denumit, în mod particular, *apunakism*. Despre această paradigmă particulară lui Cugler discută și Paul Cernat: „Hiperludicul, fantasmagoricul microroman *Apunake*, care – deși ignorat de critica vremii – îi creează o gloriolă în unele cercuri ale boemei literare, care dezvoltă și un stil de viață (apunakismul)” (Cernat, 2018: 267).

Considerații despre volumul *Apunake și alte fenomene* (1934)

În *Apunake și alte fenomene* se observă un discurs literar care „mizează pe surpriză, pe această permanentă uimire a cititorului, în fața unui limbaj deturnat” (Popa, 1996: 18). Jocul cu așteptările cititorului, surprinderea constantă prin etalarea unui spectacol exotic al absurdului, al lumilor pe dos, al contrastelor, prin aglomerarea detaliilor imagistice ce configurează o dimensiune vizuală încărcată și prin densitatea lexicală a discursului reprezintă elemente care definesc poetica spectacularului la Grigore Cugler. Discursul literar din *Apunake și alte fenomene* are drept fundament o viziune ancorată în modernitate, rezonând cu problematica omului modern alienat, *omul viitorului*. În acest sens, „într-o epocă interbelică marcată de multiple orientări sociale, dintre care experiențele crude ale fascismului și comunismului ieșeau clar la lumină, Grigore Cugler gândește și el un personaj preocupat de noua religie a omului, de noul Mesia, parodiind cu mijloacele literaturii farsa aceasta ridicolă” (Popa, 1996: 19). *Omul nou, omul viitorului* este mecanicizat, tehnologizat, devenind, astfel, alienat, reificat într-o „lume dominată de automatizare, o lume desacralizată, care face din obiecte un fetiș, iar obiectul supraréalist este un obiect alienant, care deturneză psihologia umană” (Popa, 1996: 21).

Fantezia debordantă a lui Cugler reprezintă, în acest sens, un mod de evadare dintr-o realitate violentă, a convențiilor și normelor sociale, astfel încât textele de factură avangardistă mizează pe acele mecanisme de distrugere a unui sistem considerat desuet, prin dinamitarea valorilor

tradiționale, a convențiilor, a structurilor și elementelor încetățenite. Spectacolul absurd conturează o

contra-utopie, o utopie neagră, absurdă, burlescă, în care satira socială coexistă cu demistificarea concepțiilor cu privire la familie, căsătorie, sex, comunicare dintre oameni (alegeri, guvernare, revoluție, putere, egalitate între semeni, libertate, fericire), devenind o parodie totală a lumii locuite, a universului uman absurd” (Popa, 1996: 24).

Această parodiare a realităților sociale și politice este prezentă și la Urmuz, dar la Cugler se realizează prin evadarea în lumi alternative, prin fantezii exotice, delirante și absurde totodată, fantezii încărcate de un imagism puternic și bizar. După cum precizează și Mircea Popa,

lumea lui Apunake este lumea spectacolului [...]. Romanul vieții lui Apunake evoluează între căsătoria sa cu Kematta și spectacolul nupțial al cetății, continuând cu călătoria și moartea, moarte survenită în același timp cu un alt spectacol, acela al nașterii fiului său, monstrul gigantoid” (Popa, 1996: 27).

Apunake și alte fenomene reprezintă un volum cu texte situate între absurd și ludic, tragic și comic, uman și mecanic, construcție și deconstrucție, real și „ireal” ș.a., dihotomii care generează o adevărată poetică a spectacularului la nivel de imaginar și de limbaj, absurdul fiind mecanismul textual comun celor două niveluri. Grigore Cugler demonstrează frenezia creatoare și bogăția fanteziilor exotice, aglomerate de o serie de detalii vizuale de factură suprarealistă.

Absurdul situațional este surprins printr-o multitudine de evenimente neașteptate, care șochează cititorul, prin lipsa unei logici „reale”, a coerenței, a relației de tip cauză–efect. În ceea ce privește absurdul vizual sau imagistic, acesta este complementar absurdului situațional și este manifestat prin asocieri imprevizibile, prin densitatea imaginilor care par a nu se potrivi una cu cealaltă într-un tot coerent, omogen. Absurdul personajului este reprezentat prin figurile grotesci, hibride, bizare, personaje monstruoase, alienate și reificate, care pierd orice urmă de comunicare. Absurdul spațio-temporal contrazice perspectivele „tradiționale”, convențiile legate de spațiu și timp; un spațiu și un timp bizare, care surprind cititorul la orice pas. Ion Simuț numește câteva dintre sursele absurdului, înainte de a oferi unele trăsături specifice poeziei cugleriene: textul ca „fantezie în stil suprarealist, o farsă onirică și absurdă”, în care se remarcă criza formelor literare, criza de sens, incoerența, delirul, non-sensul, absurditatea, poanta scatologică din final (Simuț, 2004). Din punctul de vedere al surselor absurdului, exegetul precizează alternanța sensului figurat cu cel propriu, „aglomerările de obiecte dispartate, adunate într-un fel de ruină a lumii;

asocierile imposibile, ilogice; lipsa de sens; invențiile artificioase, de fantezie pură și gratuită, în virtutea unui joc al limbajului” (Simuț, 2004).

Aceste elemente conturează un spectacular al imaginării, bazat pe fanteziile exotice bogate, prin densitatea imagistică înțeleasă ca o continuă evadare din lumea alienantă și absurdă:

Putem discuta în acest caz unic de metaforă absurdă. Personajele lui Cugler, ca și întreaga lume în care acestea se învârt, sunt paradoxale: deși sunt constituite după regulile absurdului, sunt alegorii, transmit o concepție asupra lumii, iar în interpretarea ideală fac sens, ceea ce în literatura absurdă pură nu se poate întâmpla” (Perța, 2012: 4).

De asemenea, absurdul de la nivelul limbajului reprezintă baza unei poetici a spectacularului lingvistic, care surprinde cititorul prin ineditul jocurilor lexicale, al calambururilor, al polisemantismului și omonimiei, prin jocul cu sonoritățile, prin tehnica echivocului ce provoacă confuzie, prin alternanța concret/abstract și, în fapt, prin demontarea clișeelelor de limbaj. După cum afirmă și Dan Gulea, discursul cuglerian este

descompus și refăcut prin mai multe jocuri. Astfel, dezarticularea narativă are drept scop denunțarea articulațiilor textului [...], literatura pe care o scrie Cugler este propriul referent, subiect de analiză, autosubminându-se. Mijlocul folosit, care a atras comparațiile cu Urmuz, este incriminarea limbajului; nemulțumirea față de expresivitatea limbajului se traduce prin dislocarea acestuia, păstrând sensurile gramaticale (afixe, desinențe, terminații) și sprijinindu-se, din când în când, pe câte un sens lexical (Gulea, 2007: 248).

„Romanul” *Apunake*, o analiză microscopică

Discursul narativ al „romanului” *Apunake* debutează coerent, dar *ex abrupto*, prin surprinderea unui eveniment esențial din viața personajului, căsătoria. Aglomerarea imagistică se poate remarca încă din partea I, prin conturarea unui decor încărcat, fiind un element ce sugerează excentricitatea imaginației și discursului lui Grigore Cugler. Aglomerarea imagistică este, desigur, într-o relație directă cu densitatea lexicală ridicată a discursului. În partea I, întâlnirea cititorului cu textul se realizează sub semnul insolitului, astfel că pot fi observate elemente care conturează absurdul situațional și cel vizual. Remarcăm încă de la început prezența unui factor declanșator al pătrunderii în sfera irealității: „Lumea se plimba mâncând felii de capete de mort cu unt. Deodată clopotele prinseră să intoneze romanța *Secretul junei*, iar din limbile lor începură să iasă, la fiecare legănare, stoluri de cucui, aruncând în văzduh cele două note ale cântecului lor, ca două pietricele” (Cugler, 1996: 35). Discursul cuglerian prezintă o permanentă oscilare între conturarea unui discurs firesc și coerent și existența unui element insolit, o „prezență, la orice pas, a elementului-surpriză”, prin care se face „devierea” spre

„dimensiuni absurde” (DGLR, 2004: 513), ireale, după cum putem vedea, de pildă, în momentul în care ceremonialul de căsătorie devine macabru. *Absurdul situațional* și cel *vizual* se dezvoltă, în partea I a textului, printr-o prezentare graduală a elementelor contrariante, cum ar fi prezența detaliilor ce sugerează o lume a canibalismului: „Au fost întâi cinci canibali, care au dat o foarte reușită reprezentație demonstrativă de canibalism aplicat” (*Ap.*, I, p. 36), a violenței și răutății, a alienării, reificării și dezumanizării: „Neștiutoare, îi trase o palmă, crezând că face prostii” (*Ap.*, I, p. 37) „Ce rea femeie, zise Apunake” (*Ap.*, I, p. 37), „Kematta, gândindu-se că poate la fel ar fi făcut și dânsa, nu zise nimic, dar se răsuci ca o reptilă căreia i se impune să salute pe superiorii săi” (*Ap.*, I, p. 37), „O îmblânzitoare de lei îi cheltui pe toți, până la ultimul, și apoi se transformă în balon albastru și se înalță în văzduh” (*Ap.*, I, p. 36). De asemenea, în textele lui Cugler remarcăm și prezența unui spectacol al corpului, în contextul unei lumi violente, spectacol manifestat prin absurdul vizual și care evidențiază recurența detaliilor referitoare la secrețiile unui corp hibrid, atât uman, cât și vegetal sau animal: „Pe scena de sticlă, un scamator producea prin porii palmelor o substanță zaharicioasă și fire de mătase vegetală, pe care le transforma într-o crisalidă lipicioasă și moale, ce cădea îndată pradă unor femei rele și puternice, din mâinile cărora scăpa numai sub formă de vânătași” (*Ap.*, I, p. 36).

În acest context al absurdului, personajul central al operei, Apunake, se dovedește a avea interioritate, spre deosebire de personajele lui Urmuz, acesta retrăgându-se și cufundându-se într-o lume a dorințelor și a aspirațiilor. Apunake își dorește să aibă un copil, iar acesta este un alt moment în care discursul cuglerian deviază spre o lume a fanteziilor delirante. Se conturează un discurs parodic al ideii de creare a unui *om arhetipal*, a unui *supraom* (Morar, 2014: 295), în contextul progresului acestuia în societate:

Era îmbrăcat cu pielea de pe burta iepei-mamă a Calului Troian. În coapsele sale erau săpate basoreliefuri originale, în care mâna omului nu se amestecase. Fruntea lui, acoperită cu o placă de metal, părul format din hexametri încâlciți, mâinile, amândouă puse pe partea dreaptă, cu degete ascuțite și rezezi ca niște săgeți, făceau din el un adevărat copil istoric (Cugler, 1996: 37).

Conform lui Ovidiu Morar, acest text care anticipează scenariul apocaliptic din final reprezintă o

contra-utopie absurdă, ce ia în răspăr toate miturile umanității, inclusiv cel al progresului speței umane, ca de altfel toate prejudecățile fetișizate de o îndelungată tradiție, [prin crearea, n.m.] unui Mesia care să mântuiască omenirea și pentru aceasta, el își propune să cuprindă lumea împreună cu soția sa, Kematta,

urmând ca aceasta să se împreuneze cu toți bărbații pentru a colecta de la fiecare „sămânța binelui” (Morar, 2003: 183).

La nivelul universului imaginar, regăsim în partea I din *Apunake* o serie de teme care sugerează conturarea unei lumi pe dos, în care predomină absurdul și în care sunt reunite categorii precum derizoriul, banalul, grotescul și carnavalescul. În acest context, remarcăm, pe lângă spectacolul vizual absurd, un spectacol la nivel lingvistic, prin ironizarea anumitor preconcepții de tip tradițional și prin parodiarea unor discursuri literare, precum cel romantic sau cel melodramatic. De asemenea, putem observa jocul cu semantismele unor cuvinte, mai exact confuzia sensurilor și mizarea pe redundanțe lexicale și sonore ce sugerează automatismul lumii absurde și insolite. Câteva exemple sugestive regăsim în următoarele pasaje: ironia – „Fecioare, care, la rândul lor, își băgaseră câte un ou intact sub limbă, semn al castității și al instinctului matern” (Cugler, 1996: 36); confuzia/suprapunerea sensurilor unor cuvinte (omonime) – „O îmblânzitoare de lei îi cheltui pe toți, până la ultimul” (Cugler, 1996: 36); redundanțe ale alienării, ale automatismului – „cal cu voce de cal” (Cugler, 1996: 36); parodiarea discursului romantic/melodramatic – „Iar eu suspin și-mi tremur fesul sub fumul alb din cafea/ Iubita mi-a murit azi-noapte, făcând o pată pe saltea” (Cugler, 1996: 37). Este concretizată, așadar, „o lume a contrastelor, a bizareriilor, a absurdităților” (Popa, 1996: 18), care îl înconjoară pe Apunake.

În partea a II-a, reprezentativ este *absurdul spațial*, prin demontarea oricăror structuri încetățenite, a concepțiilor tradiționale cu privire la spațiul firesc, bine determinat al unei ficțiuni de tip realist. Elementele absurdului spațial însoțesc, totuși, un fir narativ coerent, reprezentat, în această parte a textului, prin episodul începerii nunții. Spațiul este treptat ancorat în absurd, chiar dacă debutul acestei părți se realizează în mod firesc, prin configurarea concretă a unui palat și prin primirea oaspeților într-o primă sală, un spațiu la fel de bine determinat și geometrizat – o sală hexagonală. Interesant este modul în care Grigore Cugler creează din aceste spații comune niște locuri în care se desfășoară un spectacol impresionant la nivel vizual, surprins, de pildă, prin alternanța lumină/întuneric: „Lumea dădu năvală în Palat, oprindu-se într-o primă sală hexagonală, luminată numai de făclii înalte de cedru, cu mai multe ramuri, care în întuneric păreau niște arbori cu flori de foc” (Cugler, 1996: 38). Spațiile Palatului devin, astfel, treptat, diferite, insolite, exotice, evidențiindu-se excentricitatea lor și diversitatea elementelor componente. Dacă prin această primă sală hexagonală a palatului se urmărește etalarea unui spectacol surprinzător din punct de vedere vizual, în cel de-al doilea spațiu, sala de ceremonie, remarcăm plasarea completă în sfera irealității: „Aceasta era o spirală lungă, ca la

un kilometru și jumătate și lată numai de un metru, pentru ca invitații să poată sta câte doi alături, fără să se stingherească unii pe alții” (Cugler, 1996: 41). Cel de-al treilea spațiu stă sub semnul dualității firesc/absurd, fiind organizat în mod coerent, însă forma sa geometrică definește excentricitatea spațiului: „A treia sală, sferică și foarte încăpătoare” (Cugler, 1996: 41). Pătrunderea în această a treia sală se realizează printr-un spațiu de tranziție, descris printr-un exotism exuberant și la fel de absurd. Astfel, până la ajunge la cea de-a treia sală a palatului, personajele trebuie să treacă prin „cascade de apă, care goliră locul într-o clipită” (Cugler, 1996: 41). Odată intrați în acest nou spațiu care conturează, practic, o incursiune într-o lume pe dos, *absurdul vizual* abundă la nivelul textului, printr-un discurs dens, în care sunt reunite elemente *kitsch* cu imagini scandaloase, care amintesc de textele anticonvenționale pre-dadaiste ale lui Tristan Tzara:

Pe jos, pentru a feri picioarele de apa care intrase odată cu invitații, era întins un frumos covor de broscuțe verzi, legate între ele prin strânse legături de familie. În mijlocul sălii, un cioban gol împotriva unui jet-d'eau, iar pereții purtau, în firide închise cu geamuri, o serie de tablouri vivante pe tema *E fiica ta, e fiica lui, e fiica tapișerului* (Cugler, 1996: 41).

Mai mult, complementar absurdului vizual, *absurdul situațional* poate fi remarcat prin acțiunile invitaților de la nunta lui Apunake și a Kemattei, astfel că unul dintre invitați, „apucând cu dreapta una din făclii, începu să-i lingă cu deliciu flacăra parfumată. O pisică neagră purtând un șorțuleț de mușama, i se urcă pe cap, căutându-și un loc de odihnă” (Cugler, 1996: 38).

Absurdul personajului este și el întâlnit în partea a II-a a textului Apunake. După marcarea reperelor spațiale în care alternează elementele firești cu cele absurde, Grigore Cugler alege să fixeze în scenă apariții bizare ale invitațiilor, personaje care sunt prezentate panoramic, fără a fi individualizate precum cele din textele urmuziene. Desigur, și această valență a absurdului este complementară *absurdului situațional*, respectiv celui *vizual*, întrucât acestea coexistă la nivelul textului. În partea a II-a, Grigore Cugler descrie invitații la nuntă și primirea darurilor din partea acestora, iar întreaga scenă, care, de altfel pleacă de la o miză coerentă, firească, bine fixată, tinde să devieze într-o dimensiune absurdă. Astfel, aflăm că printre invitați se numără doi măcelari care au oferit cadou „optzeci de boi vii în miniatură” (Cugler, 1996: 42), o matroană cu un copil, care oferă „primul scutec maculat al fătului ei, lucru care, după credința poporului, poartă noroc în dragoste” (Cugler, 1996: 42). Mai mult, sunt surprinși invitați care par dezumanizați, reificați sau hibridi, și care au manifestări, comportamente nefirești, absurde: „Un fost zugrav, actualmente diacon, care făcea pe

cangurul. Fostul zugrav se identificase atât de bine cu rolul ce întruchipa, încât, la sfârșit, ascunzându-se după un stâlp, dădu naștere la pui de cangur veritabili” (Cugler, 1996: 42), „O femeie, având în sânul drept lapte, în cel stâng cafea și dinții de zahăr, servea celor de față o mică gustare, în sunetul a cincizeci de copii ascunși într-un dulap cu roate, pe care-l trăgea după ea” (Cugler, 1996: 42).

Această parte a textului este conchisă de o simplă afirmație care ancorează evenimentialul într-o dimensiune de basm, dar care reprezintă o manifestare a *absurdului temporal*, deoarece aflăm că întregul eveniment, nunta, „a durat, în totul, un veac” (Cugler, 1996: 42). O asemenea precizare cronologică deschide, aici, o discuție cu privire la ironizarea concepției riguroase a literaturii clasice în ceea ce privește, de pildă, regula celor trei unități, prin care acțiunea operei trebuie să se realizeze în același spațiu restrâns, într-un timp relativ scurt.

La nivelul limbajului, remarcăm ironizarea și parodierea discursului romantic, prin cuvântarea lui Apunake, care cuprinde opt întrebări pe care acesta le adresează femeii iubite, printre care: „5. Cine bate noaptea la fereastra mea?” (Cugler, 1996: 39), „7. Văzut-ați vreodată un înger udat de ploaie?” (Cugler, 1996: 39). Pe lângă ironizarea unor aspecte ce țin de literatură, sunt ironizate și anumite concepții tradiționale, din credința populară: „Primul scutec maculat al fătului ei, lucru care, după credința poporului, poartă noroc în dragoste” (Cugler, 1996: 42). Mai mult, remarcăm schimbarea registrului, în contextul absurd al existenței unor personaje bizare și a unor situații care sfidează logica firească a lucrurilor. Abordarea iubirii dintr-o perspectivă filosofică (concepția despre iubire din *Banchetul* lui Platon) de către Apunake dovedește faptul că acest personaj este un fantezist, în contextul unei lumi pe dos. Apunake visează, astfel, la iubirea adevărată:

Iubirea ține treapta cea mai de sus din scara simțămintelor frumoase; pentru ca să ajungă până la ea, un suflet trebuie să facă, pe rând, ucenicia tuturor celorlalte, să le pătrundă, să și le însușească și numai în urmă să iubească, căci iubirea este răsplata sufletelor care s-au trudit spre a ajunge bune (Cugler, 1996: 41).

Un alt aspect novator la nivel de limbaj în partea a II-a a textului este prezența unor jocuri lexicale, calambururi, reliefând cuvinte noi, surprinzătoare, respectiv a unor jocuri sintactice, discursul devenind, pe alocuri, fragmentat: „Era îmbrăcat într-o cămașă *excentricotată*, lungă până la pământ” (Cugler, 1996: 38), „După cum se spune *măseaua minții* măselei care crește mai târziu, pentru ce nu se spune și *părul minții* părului cu aceeași caracteristică?” (Cugler, 1996: 39). Mai mult, remarcăm un joc al opozițiilor, scos în evidență, la nivel formal, prin prezența explicațiilor suplimentare notate între paranteze rotunde: „Când reușești să faci să-ți cadă pe cap vreo femeie, nu uita să pui un ban

deoparte (ban alb), ca să știe ea de unde să-l ia, când i-o veni cheful (zile negre) să-și facă gusturile” (Cugler, 1996: 39). Tot la nivel formal, spectacolul lingvistic este observabil prin excentricitatea dispunerii discursului, astfel că în momentul în care Apunake afirmă că soțiile sale „s-au perindat în ordinea” (Cugler, 1996: 40), acesta înșiră întregul alfabet al limbii române, literele fiind dispuse pe verticală, ocupând un spațiu destul de însemnat din text. O asemenea manieră de dispunere a discursului amintește în mod clar de experimentele avangardiste, scriitorii recurgând la tehnica aleatoriului în momentul înșirării unor cuvinte sau a unor pasaje de text. Este vorba, după cum menționează Mircea Popa, de o „dispunere personală a vocabulelor sau a literelor cuvintelor în text” (Popa, 1996: 26), o alegere proprie, specifică viziunii scriitorului.

Aglomerarea detaliilor vizuale este în rezonanță cu densitatea lexicală care, de cele mai multe ori, amplifică spectacolul lingvistic prezent în opera cugleriană. Enumerațiile nesfârșite, în care elementele componente par a fi alese în mod aleatoriu, amintesc de densitatea lexicală ridicată a discursului suprarealist, după cum întâlnim, de pildă, la Tristan Tzara, în *Omul aproximativ*, sau în volumele lui Ilarie Voronca. La Cugler, observăm prezența multor devieri care amintesc de discursul suprarealist, cu scopul evadării într-o lume a fanteziei exuberante. De exemplu, o asemenea deviere este declanșată de momentul rememorării unei amintiri, evidențiată printr-un limbaj dens și prin alăturarea unor elemente în mod aleatoriu:

În ceea ce privește gusturile lor, am cunoscut de aproape femei care aveau gustul berei, altele aveau gustul de trandafiri, unele de miel tânăr, altele aveau un gust de fripturi moderne (în sens figurat); cele mai multe aveau gust de pernă, de șal, de cauciucuri vulcanizate, de secret profesional, de undiță, de resorturi, de filantropie, de țări îndepărtate, de crampe, de polichromotitotipografo-plastii, de ION, Wati, oameni, pomi, sarailii, cazane, pălării de paie, unchi, mânuși, substanțe stupefiante, filme noi și una singură, în toată viața mea, am găsit-o să aibă gust de baie de aburi (Cugler, 1996: 39).

În partea a III-a din *Apunake* se remarcă focalizarea pe protagonistul care își exteriorizează dorințele și aspirațiile de a călători, de a evada într-o lume exotica, diferita, pentru a-și îndeplini unul dintre scopuri. Este configurat un spectacol al gândurilor și fanteziilor personajului, legate de nașterea copilului pe care și-l dorește atât de mult, de călătoriile în lumea întreagă, de erotism:

Vom colinda lumea întreagă. Din toate colțurile, vom culege sămânța binelui, vom aduna bunătatea de la cei ce nu știu ce să facă cu ea și vom da naștere, adică tu vei da naștere, că de aceea ești femeie, fiului nostru, menit să domnească peste tot pământul. Vei deveni mama Individului-Mostră (Cugler, 1996: 43).

Pe lângă aceste dese introspecții ale lui Apunake, devieri spre lumi ale fanteziei, care, în contextul evenimentialului din opera cugleriană, reprezintă spectacole ale comicalului, regăsim elemente surprinzătoare la nivelul limbajului: felul aproape redundant, dar, ironic și cu efecte comice în care este exprimată perioada pe care Apunake și Kematta o petrec în moara de vânt – „6 săptămâni și 7 zile” (Cugler, 1996: 42). Această pretenție a exactității temporale surprinde la o primă lectură, stârnește râsul și anticipează discursul pseudo-științific al lui Apunake, reprezentat printr-o înșiruire delirantă a unor termeni inexistenți, într-o limbă necunoscută, situație care stă sub semnul unei dimensiuni ludice și fanteziste:

Plerofontagii azgubatici sunt ermostria clopusului nostru. Oricare sesuină frapnică lartează fospecrul pecreului tedat. A râvni cinta fespoștilor sau pagea vezvecată, cet mengiul brogelui, nu pot. Angomesa trisescizei potice ajută zemul tubricei ag span, tengetă mosa chernelui tausuc, egalizând-o cu feura conatei din om (Cugler, 1996: 44).

Astfel, la nivelul limbajului, remarcăm ironizarea și parodiarea discursului pretențios, științific, tocmai cu scopul de a evidenția limitele acestui tip de discurs. Același lucru se întâmplă și în momentul în care ne este spusă „istoria bățului”, tot printr-un discurs de înalte pretenții științifice, academice: „Încă din vechime, lemnul s-a popularizat sub formă de Băț” (Cugler, 1996: 45). Tot la nivelul limbajului regăsim jocul cu cititorul și cu așteptările sale, prin adresarea directă către acesta, implicarea sa în cadrul textului, element pe care l-am identificat și în textele lui Ionathan X. Uranus. Dacă în cazul lui Uranus, cititorul este sfidat, la Cugler implicarea cititorului are o miză mai degrabă ludică:

Cititorule, nici n-ai observat că, încă de la începutul acestei povestiri, un om stă în picioare la spatele tău. NU TE ÎNTOARCE să-l privești, căci ar dispărea imediat. El ține în mână un băț de abanos, în jurul căruia se încolăcește un șarpe de sticlă, cu ochi de safir. E chel, și din nările sale izvorăște o barbă ruginie, ce i se prelinge până la amiazi, pe pieptul crăpat în dreptul inimii (Cugler, 1996: 45-46).

În urma adresării directe către cititor, Cugler recurge la utilizarea unor structuri metatextuale, surprinse la nivelul discursului: „Dar asta în paranteză și numai pentru a încheia acest capitol)” (Cugler, 1996: 46). Astfel, în această parte a textului, spectacolul este etalat în mod gradual și, de asemenea, într-un mod divers, original, care surprinde pe măsură ce parcurgem întregul text.

Discursul cuglerian din *Apunake* reprezintă, cu siguranță, un amestec al jocului lingvistic cu cel al imaginației, constituindu-se, astfel, o adevărată poetică a spectacularului, manifestată prin diferite valențe ale

absurdului. Începând cu partea a IV-a a textului, vom regăsi, preponderent, elemente ale diferitelor spații exotice pe care protagonistul le parcurge în căutarea Kemattei. Aceste spații descrise îl fac pe cititor să pătrundă într-o dimensiune onirică a textului cuglerian, în lumi alternative. După cum precizează și Mircea Popa, „onirismul este transplantat în mod intenționat într-un mediu utopic și ucronic, deoarece proiecțiile futurologice se îmbină nu de puține ori cu aluzii la realități social-politice contrastante, care se cer schimbate” (Popa, 1996: 19). În această parte a textului, Apunake ajunge într-un prim ținut exotic, Limonorado, în care este ilustrat *absurdul personajului*, alături de cel *situațional* și *vizual*, prin evocarea unui personaj legendar care, la rândul său, a plecat în căutarea unui lucru spre care aspira. Cu toate acestea, marele învățat Biju este descris drept un personaj care are manifestări bizare, astfel că sunt prezentate diferite situații absurde în centrul cărora se află acest personaj. Comportamentul personajului este unul care stârnește râsul, oferind cititorului un adevărat spectacol al absurdului comic și al corpului, la nivel vizual:

Scotea limba la soare, ca s-o usuce de umezeala din timpul nopții. La amiază, desfundându-și urechile, lăsă să se creeze între ele un curent de aer mentolat, care îi răcorea ficatului. Seara, după ce își ungea palmele în prealabil cu alifie de catifea, le aplica pe fese și apoi se așeza deasupra, reușind prin acest procedeu să imprime liniile mâinii pe acea parte a corpului (Cugler, 1996: 46).

Asemănător personajelor Maddei Holda, care au capacitatea de a inventa, de a plăsmui, de a crea, sau similar celor lui Ionathan X. Uranus, care pot metamorfoza lucrurile, personajul Biju al lui Cugler produce obiecte sau spații bizare, precum, de pildă, un „pod-tren”. Mai mult, spre deosebire de personajele urmuziene, aproape fiecare personaj introdus în scenă în textele lui Cugler are o interioritate destul de complexă, cu gânduri, sentimente, frământări, emoții puternice. De pildă, în momentul în care personajele pleacă să identifice cauza care face ca Pământul să se învârtă mai încet două ore pe zi, acestea întâlnesc un personaj monstruos, situat în perimetrul unei cetăți „ce răsărise ca-n povești” (Cugler, 1996: 49), Mama-Petre. Acest personaj este, de asemenea, reprezentativ pentru categoria absurdului, fiind descris ca monstruos, grotesc și înspăimântător, astfel încât stârnește anumite reacții puternice personajului Biju: „Biju, cu toată groaza ce i se strecura în oase” (Cugler, 1996: 48). După cum sugera și Ion Pop, într-un articol evocat pe parcursul capitolului, observăm la Cugler continua necesitate de a genera un efect comic la nivelul discursului. Acest aspect poate fi observat prin introducerea personajului feminin monstruos, care tensionează atmosfera prin evidențierea comportamentului bizar și ludic: „Mama-Petre,

înfățișând cea mai nestăpânită furie, izbucni: Paprapanap, paprapanap, paprapanap etc.” (Cugler, 1996: 48).

Absurdul imagistic, alături de cel *situational*, domină finalul părții a IV-a din *Apunake*. Este ilustrat un spectacol tragic-comic al foamei, în care sunt enumerate feluri de mâncare ce amintesc de rețetele bizare ale lui Cugler din *Carte de bucate*:

Luați spinare de milcov, zeamă de iepure, stors în aer uscat și la rece, piciorușe de melc, sirop de herghelie, capot de babă cu fiu inginer, presărați pe deasupra un praf de dinți de mreană pisați și înveliți totul în cocă de caolin. Mâncați și veți deveni superiori (Cugler, 1996: 50).

Ultima frază cuprinsă în pasajul ilustrat face referire la falsele promisiuni făcute oamenilor deveniți alienați și dezumanizați. Aspectul anterior menționat se poate observa, în continuare, printr-un spectacol al derizoriului, al secrețiilor, care frapează din punct de vedere vizual: „Mulțimea începu să urineze de bucurie” (Cugler, 1996: 50). Astfel de imagini grotești ale personajelor (Mama-Petre, respectiv ființele înfometate), imagini recurente în opera cugleriană, ne demonstrează, încă o dată, faptul că imaginația lui Grigore Cugler este

funambulescă, alienată, insolită. Combinații absurde de scabros, oribil, monstruos, grotesc angrenează construcții textuale fantastice care denunță convențiile plate ale realului și oferă o alternativă aspirației transcendente. Personajele lui Cugler se animalizează treptat, suferă un proces de continuă degradare (Perța, 2012: 4).

Din punct de vedere lingvistic, se remarcă prezența recurentă a jocurilor de cuvinte, Cugler mizând pe această dimensiune ludică a limbajului și pe generarea unor sonorități surprinzătoare, spectaculoase, fie prin repetarea alienantă a unor structuri, fie prin generarea automată a unor cuvinte rimate și ritmate: „Paprapanap, paprapanap, paprapanap etc.” (Cugler, 1996: 48), „Bere beți, vine vin, apa apare” (Cugler, 1996: 50). Gabriela Glăvan numește această funcție a limbajului drept „joculară”, exegeta considerând că limbajul este „uneori exploatat până la dizolvarea în formulă și mecanism” (Glăvan, 2014: 231).

În partea a V-a, remarcăm existența unui spațiu surprinzător prin însăși denumirea sa, „orașul-surpriză” Bastonbach. Încă din primele pasaje ale acestei părți observăm devierea spre o lume a automatismelor, prin generarea aleatorie, delirantă a unor sintagme care denumesc orașul: „Orașul-surpriză, orașul-de-Sud, orașul-fără-nume, orașul-epocă, orașul-erezie, orașul-dropie, Bastonbach” (Cugler, 1996: 52). Această enumerație sugerează mecanicitatea discursului, care pare să fie constituit pe baza unor îmbinări aleatorii de sintagme, în mod automat. Mecanicitatea discursului anticipează un detaliu referitor la modul în

care oamenii își duc existența în acest oraș: o existență a hazardului, o viață mecanicizată, alienată, reificată, căci „în concepția lui Cugler, omul vremii sale era un om mecanoid” (Popa, 1996: 21).

Absurdul situațional și cel *vizual* predomină și în această parte a textului, cu precădere în descrierea fizică monstruoasă a locuitorilor orașului și a ocupațiilor absurde ale acestora: „Locuitorii nu umblă, ci se târăsc pe o parte a trupului, cu urechea lipită de pământ, din care cauză a început să le crească coadă și zbârânăitoare ca la zmeu” (Cugler, 1996: 52), „Principala ocupație a locuitorilor din Bastonbach este crearea de materii nule pe care le expediază apoi în străinătate sub formă de globule sedative sau de marule fanerogame” (Cugler, 1996: 53). De asemenea, o situație absurdă existentă în această lume exotică o reprezintă urmarea „zguduitoarei povești a Dorobanțului care a băgat o oaie în cinematograf” (Cugler, 1996: 53). Astfel, acest personaj excentric, Dorobanțul, va fi linșat și întrebuințat ca obiect, sugerând dezumanizarea, reificarea personajului și actele de cruzime ale oamenilor. În acest punct al textului remarcăm împletirea celor două tipuri de spectacular, astfel că dacă Bastonbach și locuitorii din săi sunt descriși ca fiind cuprinși într-un spațiu al mecanicității și al automatismelor, la nivelul limbajului se regăsesc aceleași trăsături. În acest sens, sunt recurente jocurile de cuvinte, calambururile, integrate unor enumerații aleatorii, cu scopul generării unui joc de sonorități: „Afară de globule și marule mai produc: rotule, libelule, ampule, celule, capsule și patule” (Cugler, 1996: 53), „Geamantanul viu este gata și se va numi *geaman-porc*, *geamanlup*, *geamancal*, *geamanțap* sau *geamancuc*, după animalul din pielea căruia a fost lucrat” (Cugler, 1996: 56).

Partea a VI-a evidențiază călătoriile personajului în diferite spații exotice, precum Santa Fani sul Mar, Phlegmont, Vesquenouille și Askaridowsk, spații care se dovedesc a fi contra-utopice și în cadrul cărora regăsim diverse spectacole ale unor lumi alienate, pe dos. *Absurdul situațional* și cel *vizual* prezintă recurențe în acest sens. De pildă, în Santa Fani sul Mar se află o populație alienată, deoarece „locuitorii nu se cunoșteau între ei, fiind grozav de asemănători unii altora” (Cugler, 1996: 58). Mai mult, în Phlegmont, absurdul vizual este marcat de felul bizar prin care locuitorii se deplasează: „În acest oraș nimeni nu umblă pe jos: doamnele umblă pe struți, domnii umblă pe morse, iar copiii umblă pe șezutul bunicilor lor” (Cugler, 1996: 59). Desigur, aceste pasaje ilustrează și un adevărat spectacol din punct de vedere lingvistic, prin prezența constantă a ironiei, respectiv a parodierii discursului științific, în partea care descrie orașul părăsit Vesquenouille, unde populația a fost decimată de o boală: „Paleofizica transmutărilor psihopermutative a Eu-lui declanșat sub influența drenării senzațiilor monotesticulare” (Cugler, 1996: 59). Un adevărat spectacol al

propagandei politice este schițat în orașul Askaridowsk, Apunake ajungând în acest spațiu în plină perioadă a alegerilor. Se configurează o lume a agitației, a țipetelor, a sloganurilor politice pe care le aude în mod simultan: „O amețeală grozavă îl cuprinse și nu reușea să mai înțeleagă decât crâmpete din ce auzea” (Cugler, 1996: 59). Din punct de vedere lingvistic, se remarcă apetența pentru jocurile de cuvinte, cu scopul obținerii unor efecte comice: „1) Ardeni, 2) Ardeal, 3) Ardezie, 4) Ardetroia” (Cugler, 1996: 60), „Filiațiunea a dat mult de lucru comisiunii pentru popularizarea coitului. S-a hotărât, într-un sfârșit, ca rudele să se numească mamarude, când sunt în linie maternă și paparude, când sunt din partea tatălui” (Cugler, 1996: 61).

Apunake își dorește să evadeze din această „zăpăceală” amețitoare și brutală, din lumea opresantă a orașului Askaridowsk, astfel că reușește să fugă și să aibă un moment introspectiv, demonstrându-ne, încă o dată, existența interiorității personajelor cugleriene. Evadarea dintr-o lume haotică a derizoriului politic se face prin retragerea într-un spațiu periferic, în care personajul își adună gândurile fanteziste: „Apunake fugi din oraș și se opri, plin de întristare, în mijlocul unei păduri” (Cugler, 1996: 62), „Visurile lui, dorința de a vedea născându-se omul mai presus de ceilalți oameni, fuseseră spulberate de nesocotința unei femei care, folosindu-se de libertatea ce i se dăduse, se lăsase răpită de vârtejul simțurilor ei josnice” (Cugler, 1996: 62). În acest punct al textului, asistăm la o schimbare, prin introducerea unui nou personaj, bătrânul Sport, care îi face cunoscut lui Apunake un întreg spectacol al „artei noi”, bazată pe elemente tehnice și mecanice, într-o lume a automatismelor, a hazardului, în care oamenii devin mecanomorfi.

În această parte a textului, regăsim complementaritatea *absurdului spațial* cu cel *situational* și *vizual*, prin vizita lui Apunake într-un nou spațiu surprinzător, o sală bizară, de o formă nedefinită, în care sunt regăsite elemente ale unei lumi mecanicizate și în care omul devine vulnerabil:

Apunake păși pragul unei imense Săli hemisferice, toată vopsită în roșu, cu ferestre triunghiulare distribuite simetric pe întreaga boltă. Prin geamurile lor gălbui lumina zilei, care se ridicase între timp, năvălea în încăpere și se prelingea pe pieile lustruite ale unei mulțimi de oameni despuiți, ce-și forțau trupurile vâjnoase și mari pe podeaua acoperită cu pilitură de fier (Cugler, 1996: 63).

Sport îi prezintă lui Apunake „arta nouă”, posibilă „grație mecanizării mijloacelor tehnice” (Cugler, 1996: 65), într-o lume a viitorului, în care omul modern este mecanomorf, alienat, reificat. Astfel, ilustrăm câteva pasaje care surprind *absurdul vizual*, decelat prin hibridizarea uman/ mecanic și vulnerabilitatea corpului: „Umflarea cu

aer a unei femei bătrâne” (Cugler, 1996: 65), „Ca o mingie bine umflată” (Cugler, 1996: 66),

Femeia era instalată pe un cântar foarte sensibil și primea aer de la o pompă. Aerul, intrat în corp, se strecura prin fibre, umplea celulele, dilata limfaticele, ocupa porii osoși, învăluia organele, gazifica lichidele, umfla tuburile interne, sfericizând corpul, a cărui greutate scădea treptat-treptat (Cugler, 1996: 66).

Absurdul situațional este remarcat prin comportamentul personajului feminin, Kematta, care, pe lângă faptul că este de negăsit de către Apunake, pare să acționeze în mod hazardat, pe baza unor automatisme ce denotă alienarea personajului: „Umblă cu câte o sută de bărbați după ea și spune la toată lumea că adună, dar dacă o întrebi, nu știe să spună nici ce, nici pentru ce adună” (Cugler, 1996: 62). La nivelul limbajului, remarcăm, din nou, prezența ironiei și a parodierii discursului literar romantic. În acest sens, alături de spectacolul interiorității protagonistului, ne este oferit și un cadru specific romantic. Grigore Cugler mizează, în acest caz, pe o deturnare a clișeelelor, a convențiilor unui anumit tip de literatură: „Liniștea nopții se lasă pătrunzătoare, îngreunându-i și mai tare sufletul. Luna, răsărită nu știu când, țesea între trunchiurile înalte și drepte ale copacilor o urzeală de vis” (Cugler, 1996: 62).

Partea a VIII-a prezintă unul dintre cele mai spectaculoase episoade din cadrul operei cugleriene. În această parte regăsim metamorfoza protagonistului într-un element mecanic, devenind, astfel, „omul-roată”. Putem spune că acest subcapitol al romanului cuglerian pare a fi influențat de estetica futuristă, prin prezența elementelor mecanice, a sugestiei vitezei și a elanului, într-o lume guvernată de „lozinca vremurilor noi” (Cugler, 1996: 65). Alăturarea elementelor corporale cu cele ale sferei mecanicității sugerează, din nou, reificarea omului, într-un spațiu care evoluează între uman și mecanic. În acest punct, regăsim elemente comune cu textele lui Urmuz, numai că felul în care Grigore Cugler ancorează aceste aspecte într-o dimensiune fantezist-ludică demonstrează particularizarea discursivă a scriitorului. Astfel, pot fi observate și în această parte manifestări ale *absurdului vizual*, alături de cele ale *absurdului situațional*, printr-un spectacol fantezist, halucinant și comic al corpului uman, al transformărilor acestuia într-un corp reificat, mecanic și al manifestărilor bizare ale noului corp-hibrid:

Îl luă, îl făcu ghem, fixându-i capul între genunchi, îi tăie picioarele, care atârnav ca simple accesorii inutile, ciopli colțurozitățile umerilor, trecut peste dolsuri cu un tăvălug de fontă înroșită în foc, ținu întregul corp 20 de minute în apă clocotită” (Cugler, 1996: 67),

Un val de cauciuc îi năpădi plămânii, îi năvăli în stomac, răcindu-se și învelind astfel tot corpul, pe dinafară și pe dinăuntru, cu un strat subțire și impermeabil.

Apoi, luând o șină îngustă de metal, o ajustă în jurul corpului pacientului făcut sferă, întocmai ca un ecuator lucios pe un glob de cenușă” (Cugler, 1996: 67).

Felul în care este descris episodul transformării omului mecanoid demonstrează imaginația fantezistă bogată, fiind surprinse și elemente spectaculoase la nivelul limbajului, precum literalitatea limbajului, concretizarea abstractului – „Greutatea somnului (somm ușor – somm greu)” (Cugler, 1996: 66), „mărul lui Adam atât crud cât și copț” (Cugler, 1996: 66) – jocuri lexicale și sonore, respectiv înșiriri automate ale cuvintelor, în care sunt incluse și calambururi, tot cu miză sonoră, ritmică: „Înțeleg, teleg, leg, gâ, gâ, gâ!” (Cugler, 1996: 66), „Te fac zburător, galoși cu motor, patine cu roate sau skiuri brodate” (Cugler, 1996: 67), „Te fac disc, lance, ciocan, bumerang ori iatagan” (Cugler, 1996: 67), „Te fac tricicletă, bicicletă, motocicletă, gabrioletă, camionetă, avionetă” (Cugler, 1996: 67), „Te fac tren, mașină, trăsură, drezină, tramcar, limuzină” (Cugler, 1996: 67).

Așa cum am observat pe parcursul analizei textuale, Apunake este un personaj care are dorințe, aspirații, emoții puternice. Dorind să zboare și fiindu-i îndeplinită această dorință de către Sport, ne este oferit un adevărat spectacol al fanteziei delirante, de natură futuristă, care evidențiază manifestările lui Apunake devenit un om mecanoid, un corp mecanic. Observăm un spectacol vizual, ce evidențiază mișcările lui Apunake, alături de cel lingvistic, prin alăturarea unor cuvinte generate tocmai de isteria vitezei futuriste, înșirate în mod algoritmic:

Gonea cicloid, rotoform, sterofil, rotoform, cicloid, alerga, globaceu, rotoform, înghițea distanțe pe care le digera imediat, eliminându-le tot sub formă de distanțe și gonea/ cicloid,/ rotoform,/ globaceu,/ sferoid,/ gonind,/ fugind,/ gonea,/ fugea,/ goni,/ fugi,/ sterofil,/ rotoform,/ cicloid,/ globaceu,/ sferotociclobaceu! (Cugler, 1996: 68).

Pasajul ne sugerează, astfel, transformarea lui Apunake într-un „om-roată” și viteza zborului său prin diferite spații, acestea oferind un spectacol vizual alături de un spectacol al desfășurării aleatorii a discursului. Și mai surprinzător este faptul că Apunake, prin împlinirea acestei fantezii a zborului, a vitezei, are puterea de a metamorfoza abstractul în concret și de a geometriza diverse elemente ale spațiilor pe care le traversează. Este, astfel, modul în care spectaculosul lingvistic se îmbină cu spectaculosul unei lumi care devine geometrică, mecanică, absurdă:

Religia deveni rotundă. Sentimentele, logica, ideile, raționamentele deveniră rotunde. Arborii creșteau în formă de sferă, ierburile în formă de cerc. O ploaie de globulețe, spulberate de un ciclon albăstrui, acoperi, emfatic, scoarța bombată a pământului... (Cugler, 1996: 69).

Ultima parte a romanului *Apunake* reprezintă un adevărat spectacol absurd al lumii tragice și monstruoase. Partea a IX-a este, așadar, punctul în care se întâlnesc toate valențele absurdului pe care le-am ilustrat. Este vorba despre spectacolul tragic care anticipează „sfârșitul simbolic al omenirii” (Popa, 1996: 24) prin nașterea fiului Kemattei și al lui Apunake, de proporții imense, care distruge omenirea printr-un dezastru scatologic, fiind un rezultat tragic al dezumanizării personajelor. Astfel, „o lume monstruoasă nu putea da naștere decât unui avorton, pe seama căruia nu se putea lăsa fericirea și viitorul omenirii” (Popa, 1996: 22). Nașterea copilului monstruos este descrisă printr-un spectacol grotesc, al *absurdului vizual și situațional*, care sugerează tragismul scenei (avortonul monstruos, oamenii cu particularități fizice grotești), alături de un spectacol al ironiei, cu efecte comice:

Deodată, ceva se desprinsese din cadrul mai sus deschis și se îndreptă cu viteză de torpilă spre mal, carbonizând valurile în drumul său. Lucrul plutitor era acum numai la treizeci de pași de țărm. Din deducțiunile majorității părea a fi o carne. La douăzeci de pași se văzu că este vorba de o carne cu păr. Atunci se născu discuția dacă părul trebuie purtat așa cum crește și acolo unde crește, sau e mai bine să i se reglementeze creșterea după anumite norme. Un bătrân dovedi că lui îi crește părul atât în afară cât și înăuntru, arătând interiorul gurii sale căptușit cu o barbă deasă, în care rămăseseră încurcate bucăți de alimente (Cugler, 1996: 70).

Sugestia elementului grotesc se face printr-un detaliu corporal, astfel că trupul nou-născutului este o „carne”, un „lucru”, rezultat al lumii pe dos, al lumii tragice, murdare și absurde, în care omul devine vulnerabil, alienat și reificat. *Absurdul situațional și vizual* survin în momentul descrierii procesului de dezvoltare extrem de rapidă a monstrului care va conduce spre o apocalipsă a mizeriei, a derizoriului:

Ceea ce ieșise din mare era un copil, copilul născut în barcă, însă un copil de dimensiuni neașteptate. Un copil de sex bărbătesc, care, la două minute de la naștere măsura doi metri înălțime. O statură de om matur, purtând încă toate semnele recente captivității din care scăpase: ochii de-abia deschiși, cu pleoapele umflate, gâtul încrețit ca un carâmb de cizmă, mâinile moi și degetele strânse pumn, iar din centrul geodezic al abdomenului atârna falnic cordonul ombilical (Cugler, 1996: 70).

Finalul este însă „pregătit” prin strategii de reciclare parodică a clișeele de limbaj cu rolul de a fixa spațiul aparent feeric, dar care este deconstruit și aruncat în derizoriu: „La poalele piedestalului se întindea marea, esență a visurilor, compot de iluzii, vomitiv energic, pepinieră a liniștei. Apunake își plimbă cu deliciu ochii pe mătasea ondulată a elementului” (Cugler, 1996: 69), „Aerul mirosea a flori tocate și a mielușei strangulați” (Cugler, 1996: 69-70). În această parte a textului, o

serie amplă de elemente absurde sunt expuse într-un spectacol înfricoșător, grotesc și scandalos, care amintește de dimensiunea lui *anti-* din experimentele avangardiste. Maniera non-conformistă, excentrică în care sunt descrise diversele imagini scandaloase demonstrează, încă o dată, fantezia exuberantă și delirul imagistic specifice lui Grigore Cugler. Ultima parte a textului reprezintă, practic, momentul de maximă tensiune, acumulată pe parcursul dezvoltării acțiunii în mod gradual, astfel că acum sunt declanșate, într-un spectacol vizual absurd și insolit, imagini derulate în mod simultan, pe măsură ce copilul-monstru se dezvoltă extrem de rapid:

Un domn, punându-i mâna pe cap, striga pe evreiește: are creștetul moale! Copilul (4,60 m) începu să urle. Imediat, o fetiță de zece ani își offeri sânii, care fură montați la un vagon-cisternă cu kefir de blondine. Apoi, atât cisterna cât și sânii fiind vopsiți cu o culoare asemănătoare trupului omenesc, copilul (8,10 m) începu să sugă (Cugler, 1996: 70).

Dezastrul scatologic din final, un spectacol grotesc al excrețiilor, anunță sfârșitul simbolic al omenirii:

Copilul (106 m) deschizând larg poarta rectală, lăsă să cadă asupra asistenței un râu de lavă puturoasă și verzuie. Mai mult de jumătate din oamenii adunați pieriră în catastrofă. Singur copilul ($+\infty$) sugea cu fericire vagonul-cisternă, cu un picior proptit în lună, cu celălalt pe muntele lui Venus (Cugler, 1996: 71).

Finalul textului îl scoate pe cititor din scena apocaliptică a sfârșitului omenirii și îl plasează într-o dimensiune comică. În ultima frază a textului, moartea oamenilor, inclusiv a lui Apunake, este evidențiată într-o manieră succintă, abruptă, Cugler inserând o notă sadic-comică referitoare la această pierire: „Cei morți, printre care se afla și Apunake, fură găsiți brozeificați, puțini mai grași și pe fruntea lor fericită se putea citi, scris cu litere fecale: SFÂRȘIT” (Cugler, 1996: 71). Gheorghe Glodeanu descrie acest final grotesc ca fiind o evidențiere a unei lumi „devorate de propriile sale excremente, înghițită de propria ei mizerie, totul semănând cu un mit întors al lui Cronos (Glodeanu, 1999: 184)”.

Concluzii

În această analiză textuală a „romanului” *Apunake*, am remarcat posibilitatea depășirii modelului urmuzian care, de altfel, nici nu îi era cunoscut lui Cugler, discursul fiind unul particularizat, prin surprinderea unei ample poetici a spectacularului absurd. Discursul lui Cugler este unul modern, în care imaginația debordantă se împletește cu o dimensiune ludică, una dintre mizele scriitorului fiind de a obține efecte comice, dar și de a contura o diversitate a lumilor spre care se poate

evada prin fantezie, prin aspirații și dorințe, aceste lumi putând fi utopice în aparență și distopice în esență. În fond, *Apunake* reprezintă

o știință sigură a producerii umorului, care se naște din parodia stilurilor, a genurilor, a scriiturii literare, propunând în loc un limbaj al deriziunii, dar și al monstruosului, al scabrosului, al violentării cu orice preț a spiritului comun burghez (Popa, 1996: 18).

Suntem îndreptățiți să credem că există o particularizare a discursului literar cuglerian, printr-o viziune proprie, 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. 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, 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. Este, fără îndoială, un mod propriu, particular, de a face literatură.

REFERINȚE:

- ****Dicționarul general al literaturii române*, C/D, București, Univers Enciclopedic, 2004.
- Cernat, Paul, *Vase comunicante: (Inter)fețe ale avangardei românești interbelice*, București, Editura Polirom, 2018.
- Cugler, Grigore, *Apunake și alte fenomene*, ediție îngrijită și prefăcută de Mircea Popa, Oradea, Editura Cogito, 1996.
- 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.
- Morar, Ovidiu, *Avatarurile suprarealismului românesc*, București, Editura Univers, 2003.
- Morar, Ovidiu, *Suprarealismul românesc*, București, Editura Tracus Arte, 2014.
- Perța, Cosmin, *Grigore Cugler (1903-1972), scriitor multi și transcultural*, în „HyperCultura”, vol. 1, nr. 1 *Multiculturalism and/or Transculturalism*, 2012, p. 1-6, http://www.litere.hyperion.ro/hypercultura/wp-content/uploads/2017/04/Perta-Cosmin_pdf.pdf [accesat în 10.09.2023].

Pop, Ion, *Un urmuzian: Grigore Cugler*, în „Tribuna”, nr. 161, anul VIII, 2009, p. 7-9, <https://revistatribuna.ro/wp-content/uploads/2013/12/161.pdf> [accesat în 10.09.2023].

Pop, Ion, *Avangarda în literatura română*, ediția a III-a, definitivă, Chișinău, Editura Cartier, 2017.

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.

Simuț, Ion, *Al doilea Urmuz*, în „România literară”, nr. 23, 2004, http://arhiva.romanialiterara.com/index.pl/al_doilea_urmuz [accesat în 10.09.2023].