Gherasim Luca
Verticalizarea lui Oedip. Spre un nou limbaj

Maria Anabella GRAUR

Universitatea „Petru Maior" din Târgu-Mureș, Școala Doctorală de Litere, Științe Umaniste și Aplicate
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș, Doctoral School of Letters, Humanistic and Applied Sciences
Personal e-mail: ganabella@yahoo.com

Gherasim Luca. The Uprising of Oedipus. Towards a new language

Before 1945, Gherasim Luca, a member of the Surrealist Group of Bucharest, outlined a framework for his non-oedipal vision of life and published a number of texts (essays, prose poems and theoretical texts) emerged from this theory. In *The Inventor of Love, A Wolf Seen Through a Loupe and The Passive Vampire*, Luca stands up against the mutilating, oppressive power embodied by Oedipus residing in familial, social and biological structures of the human being.

Keywords: contemporary world literature, Gherasim Luca, Oedipal condition, trauma of birth, fear of death, Non-Oedipus, new language.

„Dacă grăuntele de grâu care a căzut pe pământ nu moare,. rămâne singur; dar dacă moare aduce multă roadă"
Ioan 12, 24

Cel care pleacă în lunga călătorie a găsirii identității, sfărâmând coaja tare a realității exterioare pentru a avea acces la sâmburele interiorității, are de ucis în el toate reminiscențele trecutului mutilant și de integrat partea umedă, întunecată, entitatea feminină care poartă în ea sămânța, sâmburele masculin, Cuvântul, cu ajutorul căruia toate aceste energii nestăvilite, *Pandoros*, „toate darurile" sau *Polidoros*, „numeroase daruri", vor deveni informație indispensabilă, fără de care omul nu va putea să urce treptele spiralei sale interioare. „Îți vei ucide tatăl și te vei căsători cu propria mamă" răsună glasul premonitoriu al Pythiei din Delfi. În mitul grecesc, după ce Oedip i-a ucis pe Laios și vizitiul său, după ce a ieșit învingător din confruntarea cu Sfinxul, acesta este purtat triumfal în Teba, unde se va căsători cu mama sa, Iocasta, atingându-și astfel, după cum ar spune Annick de Souzenelle[1], dimensiunea regală a ființei sale".

Moartea tatălui conduce la surparea unui întreg sistem de convenții, la o cutremurare necesară pentru ca Oedip să poată să pătrundă în cetatea regală a mamei sale. Așa cum nu există înviere fără moarte, nici Oedip nu se va putea elibera de angoasa castrării decât eliminând, pe parcurs, orice opreliște biologică și rațională, învelișul exterior care îl ține captiv, pentru a se putea dedica total căutărilor sale interioare.

De-a lungul anilor 40, momentul scrierii operei sale suprarealiste propriu-zise, Gherasim Luca se va consacra găsirii unui limbaj nou, apt de a traduce conținutul unui tip de gândire propriu pe care îl definește ca fiind „non-oedipian" și care îi va asigura o anumită notorietate, mai târziu, în Franța. Dumitru Chioaru, care îi dedică lui Gherasim Luca un capitol în cartea sa *Bilingvismul creator*, ne reamintește următorul fapt: „Inventarea lui Non-Oedip de către Gherasim Luca anticipează cu trei decenii teoria elaborată de

Gilles Deleuze și Felix Guattari în cartea lor cu acest titlu despre Anti-Oedip. De altfel, Gilles Deleuze cunoștea, din lectura la Biblioteca națională a Franței, după cum reiese din volumul său de **Dialoguri** cu Claire Parnet, concepția despre Non-Oedip a lui Gherasim Luca (...). *Schizanaliza* propusă de cei doi filosofi francezi ca soluție de depășire a limitelor freudismului, avea în viața și opera lui Gherasim Luca un foarte potrivit exemplu"[2].

Dar care ar fi originea, punctul inițial, al acestei revolte care se va transforma, de-a lungul timpului, în program poetic și existențial? Aceasta este întrebarea la care ne vom strădui să răspundem în cele ce urmează facând, desigur, apel la cărțile sale scrise în perioada anilor '45-'47, când are loc acest reviriment în gândirea poetului în ceea ce privește raportul dintre bărbat, femeie și „clișeul" lor congenital.

Consultând firavele urme biografice ale autorului, observăm că semnele revoltei se arată de timpuriu, în momentul renunțării la propria identitate pentru o alta, nou-nouță, pe care o „îmbracă" fără rest sau în anecdotica legată de activitatea sa ca redactor la controversatele publicații. *Pulă* și *Muci*. În ceea ce privește partea de operă din perioada sa românească, putem afirma că regăsim primele manifestări ale acestei răzvrătiri în anul 1940, în momentul redactării *Vampirului pasiv*/ *Le vampire passif*, în română și franceză, precum și în *Un lup văzut printr-o lupă*, dar, mai ales, în celelalte texte care le-au urmat acestora:*Inventatorul iubirii*, *Marea moartă*, *Parcurg imposibilul*, la care se adaugă *Amphitrite* și *Le secret du vide et du plein*, elaborate deja în limba franceză.

Cu toate acestea, pe Non-Oedip îl regăsim în fază embrionară în romanul *Fata Morgana*. Este una dintre ipotezele lui Petre Răileanu care afirmă că „*Fata Morgana* este oarecum o bază pentru viitoare construcție a lui Anti-Oedip" și că protagonistul principal, Fișer al Sorcovei care, „copleșit de impulsurile care îl conduc spre obiectul pasiunii sale, la Mer/Mère, este Marele Masturbator, victimă și devorator. Dorința sa este în același timp imposibilă (fiind incestuoasă), primordială (obiectul său este un fragment din Natura Mamă), bombastic, fetișist și domestic în subterfugiul său familial (...). În delirul său de îndrăgostit, Fișer fuge de această supărătoare ambiguitate Mare/Mamă, mamă care, fără să-și dea seama, își mângâie fiul când îi freacă „sexul zburlit", și visează să-și întâlnească iubita în cele mai mici aluzii acvatice, în orice prezență umedă, deghizări înșelătoare ale mitului castrării"[3].

În *Un lup văzut printr-o lupă*[4], mama, declinată în „femeia mai în vârstă" sau „bunica" care își poartă „în timpul actului sexual pălăria (...) demodată și frigidă" este denunțată la modul cel mai patetic: „mamele paralizante, devorante, castrante pe care le arăt de departe cu degetul". Iar în *Poem de dragoste*[5], poetul își exprimă fățiș furia împotriva instituției familiei prin invective adresate mamei evocând faptul că „în aceeași seară pe mama am înjurat-o de mamă/ numai ca să o aud cum țipă și cum își smulge părul din cap" pentru a încheia în aceeași notă agresivă, „eu tot am să mă duc acasă și am să o trag pe mama de păr/ fiindcă are părul alb și are peste patruzeci de ani/ și am să mă strâmb la ea/ ca la copacii care sunt gata să înflorească".

Însă, după părerea exegetului Iulian Toma, primul text în care Gherasim Luca ia poziție referitor la teoriile oedipiene formulate de Freud este în culegerea de texte inedite intitulată *Anatomia Literei* (*L'Anatomie de la lettre*), publicată în 1940, și pe care Gherasim Luca o evocă într-un pasaj din *Vampirul pasiv*[6]. În această carte compusă din cincisprezece poeme „automatice" și o introducere în care este analizată relația dintre formele grafice ale fonemelor și reprezentările acestora, poetul dezaprobă vehement caracterul artificial al raportului semnificant-semnificat care ar reproduce, la un alt nivel, triumful mutilant, traumatizant al tatălui asupra fiului:

„Deschizând abecedarul cu o mână de ghips, educatorul, umbrela, coiful, sonetul, opereta, elefantul, vioara, hoitul, mustața și Creatorul ne ordonă: o+i=oi. (...) O+i sunt două ordine primite de sus care, trebuie să facă împreună un animal (...). Copilul încearcă să refuze această construcție artificială divulgând intențiile traumatizante ale profesorului mincinos. (...) Această imagine elementară în care regăsim o elementară dorință infantilă îl face să tremure mai mult de frică decât de furie pe pe păzitorul ordinei stabilite:

o = mama

i= copilul

Copilul își asasinează tatăl și comite incestul din clipa când deschide prima filă a abecedarului. Tată, de pe catedră, va răzbuna această dublă intenție criminală castrând copilul. Legătura magică pe care copilul o stabilise, ca un inițiat, între el și literă, (...) va fi ruptă și înlocuită cu o convenție socială și practică: oile ne dau lână, oile nu ne dau satisfacție erotică. Această imagine pe care începe să o identifice realității cu prețul desfigurării lui, este prima victorie educativă a tatălui. Copilul refulează semnificația vaginală a lui o, îl pierde pe i și *memorizează* oile. (...) Din obiecte imagini ale unei dorinți, ele devin imaginile unei răzbunări[7].

Punerea în opoziție a celor două concepte freudiene, *principiul plăcerii*, responsabil cu satisfacerea rapidă a dorințelor și *principiul realității*, a cărui menire este amânarea sau chiar anularea tentațiilor și dezvoltarea autocontrolului prin refularea acestora, este aplicată de Gherasim Luca la problemele limbii. Tendința naturală a copilului de a-și produce plăcere prin reîntoarcerea la „matrice" (incestul) investește limba cu un anumit tip de încărcătură energetică, blocată imediat de cealaltă tendință, castratoare, a utilului, care dictează, artificial, prin educație, o rupere de „legătura magică" care îl legase inițial pe copil de limba originară.

Singura manieră de a lupta împotriva acestor fixații

psihice, de a debloca energiile este, afirmă Gherasim Luca în *Un Lup văzut printr-o lupă*, depășirea spaimei de moarte, îndepărtând „sabia pe care o ține în permanență deasupra capului nostru, care micșorează pornirile noastre cele mai entuziaste reducând gestul la intenție și urletul la șoaptă, aruncând deasupra obrazului transfigurat de plăcere o paloare care presimte lințoliul (...). Frica de moarte mă poate împiedica să fac vizibil acte (...), dar nu poate opri sângele care urcă în mine ca seva într-o plantă (...)”[8].

În *Vampirul pasiv*, poetul refuză cu obstinație să privească moartea ca pe o „finalitate”, ca pe un „sfârșit iremediabil”, un „adevăr” sau un „obstacol suprem”:„Negăm falsa realitate exterioară, negăm falsa realitate a morții, negăm orice represiune (...). Moartea de mâine va fi în cel mai rău caz o substituție macabră a plăcerii, o urmă traumatică lăsată de generațiile trecute care va întreține jocul de umbră și lumină al impulsiunilor, dar moartea fizică, iremediabilă, definitivă, va fi o sinistră utopie. Numai oamenii cu psihologie de hoit ai societății actuale pot vorbi cu candoare de moarte « naturală»”[9].

Revolta împotriva ordinii instituite, a autorității de orice tip, este exprimată fățiș în *Vampirul pasiv*, viitorul *Héros-Limite*, cel căruia frica de moarte îi este străină și care își extrage forța din inconștient. Plasându-se în opoziție cu „porcii care cred în viața de apoi” sau în instituții - armată, biserică, poliție – poetul își exprimă indignarea de a trăi în proximitatea lor: „Numai în marile momente de depresiune afectivă îmi dau seama că în lumea de porci în care m-am născut voi fi silit să mor, așa cum voi fi silit să fiu soldat. Știu cât de necesar le sunt acestor canalii, armata, biserica, poliția și la menținerea lor moartea le servește cât toate trei la un loc”[10].

Tocmai aceste momente de „mare depresiune afectivă” vor deveni ținta unor atacuri din partea unor comilitoni din mișcarea suprarealistă dâmbovițeană. Contradicțiile dintre Gellu Naum și Gherasim Luca privind „programul onto-poetic” al fiecăruia sunt notorii și reies cu claritate din tractul *Inventatorii Banderolei*[11] în care Gellu Naum vorbește despre o „luptă fratricidă” între cele două clanuri suprarealiste, Luca-Trost, pe de o parte, Naum-Păun-Teodorescu, de cealaltă parte.

Textul manifestului este dedicat în întregime opoziției pe care Naum înțelege să o exprime în legătură cu teoriile lui Luca despre activitatea non-oedipiană prezentată în cartea sa, *Inventatorul iubirii*. Astfel, Naum afirmă că așa-zisa „eroare non-oedipiană” nu poate fi asociată cu suprarealismul și îi dezaprobă „caracterul falș dialectic, confuzionist și reacționar”. De asemenea, el consideră că teoriile lui Luca plutesc într-un soi de „vid teoretic” de care pare a fi conștient însuși autorul lor în momentele sale de solitudine și de nesiguranță, când se prăbușește din cercul abstract al conceptele pe care singur și le-a inventat.

În astfel de momente - mărturisește Luca însuși - „mă simt singur, singur în mijlocul unui vast cimitir, fără să știu dacă atingând aceste cadavre proaspete mâna mea conține o soluție miraculoasă sau numai tremurul lasciv al necrofilului”[12]. Brusc, existența nu mai poate fi inventată, ea îi apare așa cum este cu adevărat, o „rană” dureroasă, și atunci poetul simte „marea monstruoasa decepție pe care mi-o provoacă propriul meu personaj, drogat de ideea că parcurge cu o agilitate nemaiîntâlnită granița dintre somn și trezie, dintre da și nu, dintre posibil și imposibil, ca să se pomenească dintr-o dată față în față cu reversul propriei sale medalii într-o lume de iluzii deșarte, de jocuri subiective și de erori fundamentale care nu iartă și care transformă inegalabila și inimaginabila mea existență într-o rană”[13]. Poetul devine un somnambul, aruncat „într-o lume laterală și iluzionată”, acel *no man's land* care se va transforma ulterior într-un *no man's langue* și se trezește, dintr-o dată, trădat fără excepție de toate persoanele care îl înconjoară, „într-o cameră înghețată, flămând, singur, murdar, cu virtualitatea trădării oedipiene în toate umbrele mele, bolnav, uitat, mizerabil, tremurând de frig și de frică într-un așternut muiat de febră, de lacrimi”[14]. „Eșecul interpretativ”, „haosul gândirii”, precum și „o opresiune fizică neîntreruptă pe coșul pieptului din care parcă mușcă cineva” sunt tot atâtea manifestări ale neapartenenței, ale mutilării memoriei și identității. Ale exilului. Într-o paranteză fie spus, la fel se va fi simțit, probabil, și în momentul demolării studioului său parizian în scopul „regenerării urbane” în februarie 1994, cincizeci de ani mai târziu. La venerabila vârstă de 81 de ani - constată cu tristețe prietenul său Valery Oișteanu, emigrat și el -, Gherasim Luca „a devenit oficial persoană fără locuință stabilă”[15]. Chiar dacă pare revoltător „niciun lucrător social din labirintul birocratic francez n-a reușit să-l ajute pe calmul geniu român, care, după ce trăise peste patru decenii în Franța, n-avea nici cetățenie, nici mijloace să caute asistență medicală sau socială”[16].

La asemenea stări de „dezolare-panică fără margini”, de „catalepsie morală dusă până la vid teoretic” și de „disperare insolubilă, macabră și simptomatic revoluționară”, de „iritație acută” agravată „până la negația ei imposibilă și până la negația exasperantă a imposibilului” se referă Naum în *Inventatorii banderolei* când afirmă că Gherasim Luca a luat-o pe un drum greșit și că și-a asumat în mod abuziv denumirea de suprarealist și că modul de gândire non-oedipian este în contradicție cu dialectica. Este evident, însă, că „ieșirile din cerc” sunt pasagere și că Luca depășește etapa disperării și pe cea a ezitărilor („Nu știu ce să fac”) prin confruntarea cu nenumăratele fațete ale „morții moarte”: „Nu văd ce aș mai putea face cu personajul meu încremenit de atâta disperare, dacă nu l-aș pune față în față cu moartea, pentru că numai moartea poate să exprime în limbajul ei obscurantist și

fatal, moartea reală care mă consumă, care mă parcurge și mă întunecă până la dispariție”[17]. Poetul nu se referă aici la moarte în accepțiunea sa trivială, elementară, utilitară căci, susține el, „această moarte grosolană, naturală, traumatică, și mai castrantă chiar decât nașterea pe care o reflectă și o completează, mi se pare insuportabilă nu numai pentru că duce ideea de castrare până la monstruoasa noastră desființare fizică totală dar pentru că această moarte cu o singură dimensiune nu corespunde compactelor salturi dialectice care ne îndreaptă spre ea, opoziția ei fixă, mecanică, absolută, făcând imposibilă expresia liberă a necesităților, acolo unde cauzele și efectele sunt împiedicate să-și schimbe între ele destinul”[18]. Prin urmare, poetul refuză să-i recunoască caracterul obiectiv unui „fenomen sinistru care ne monotonizează, care ne repetă, care ne extermină ca și cum am fi victima de o sută de mii de ori milenară a unui monoman senil sau cinic”.

Moartea nu ar mai trebui să se opună în mod fatal și traumatic vieții, ci să se situeze în prelungirea acesteia și „să o rezolve în sensul unei negații neîntrerupte unde să fie în permanență posibilă reciprocitatea și inversarea cauzală, prelungirea acelei morți obiective ca o replică a vieții mele obiective prin care trece la o tensiune întotdeauna maximă obiectivitatea incandescentă a iubirilor mele”. Viața și moartea, două zone haotice și impenetrabile, devin accesibile și disponibile datorită forței transformatoare a iubirii care nu mai reprezintă o formă de evaziune, „iluzie favorabilă după contactul cu o realitate nefavorabilă”, un loc ferit, un refugiu „unde mi se pansează rănile și mi se dezinfectează puroaiele” căci poetul este hotărât să-și ducă disperarea până la consecințele ei extreme. Astfel, mașinăria non-oedipiană se pune în funcțiune, iar poetul înregistrază primul său triumf împotriva resemnării, paraliziei și disperării: „Utilizând aceleași semne ale cifrului nostru interior, recurgând din nou la Irespirabilul Triunghi care e artificiul, la Femeia cu o mie de Blănuri care e automatismul, la Inima Dublă care e somnambulismul provocat și la Marea, Inegalabila Balenă care e simulacrul, fac câteva zile la rând repetate tentative de sinucidere care nu sunt numai o consecință logică a decepțiilor, a saturației și a disperării mele subiective, ci prima victorie reală și virtuală asupra acelui Paralitic General Absolut care e moartea”[19]. „Artificiul”, „Femeia”, „somnambulismul”, „simulacrul”, iată câteva dintre procedeele suprarealiste de care se va servi Gherasim Luca , dar cu precauție, pentru a nu le transforma în „maniere” suprarealiste care ar pune în pericol menținerea acestuia într-o stare de alertă revoluționară.

Moartea, o prezență capitală în opera lui Gherasim Luca, este multidimensională. Cele cinci maniere de a se sinucide din *Moartea moartă* (prin strangulare cu ajutorul unei cravate prinse de clanța ușii, prin apăsarea unui revolver pe tâmplă, cu o lovitură de cuțit în inimă, prin otrăvire și prin oprirea voluntară a respirației) sunt precedate de scrisori de adio și însoțite sau imediat urmate de grafomanii enigmatice, în mod bizar, „corecte”, „liniștite”, „caligrafice” având în vedere contextul în care au fost scrise. Moartea nu mai e sobră și neagră pentru Luca, ea e percepută diferit, este eliberatoare, se poate dispune de ea oricând. Ba, mai mult, angoasa este exorcizată, caricaturizată, până la dizolvarea sa completă în umor: „O boală de nervi niciodată incurabilă niciodată care niciodată mă chinuie de mulți ani niciodată mă forțează niciodată să-mi curm zilele niciodată. Plătesc niciodată cu viața păcatele părinților mei niciodată eraditatea mea niciodată încărcată. Dacă am făcut niciodată vreun rău cuiva îl rog niciodată să mă ierte”[20].

Modul în care poetul decide să-și aplice cea de-a șasea sinucidere, la vârsta de 94 de ani, este tot o demonstrație de asumare completă a unui program teoretic și existențial. Valery Oișteanu mărturisește cu emoție în articolul său *Avangardiștii și „erotizarea proletariatului”* că, în primăvara anului 2008, mânat de curiozitate, s-a urcă pe faimosul pod Mirabeau ca să-și fixeze ultima imagine care a rămas pe retina poetului: „*Statuia libertății* (o replică redusă a celei de la New York) cu *Turnul Eiffel* profilându-se uriaș pe fundal și vegetația de pe *Île des Cygnes*, care taie în lung apele Senei în două. O imagine puternică, tonică și plină de simboluri. Una care nu te îndeamnă la sinucidere”[21]. Este o ultimă bătălie dintr-un întreg război dus împotriva unui „inamic real, cotidian, insuportabil, inadmisibil și ininteligibil” perceput „ca obstacol, ca opresiune, ca tiranie, ca limită, ca angoasă universală”, moartea, care, din acest moment, nu mai poate să dispună în mod discreționar de destinul umanității. Luca se lansează cu capul înainte în timp ce Non-Oedip urlă delirant. E un ultim strigăt de război, iar soldatul, renunțând la orice cale de întoarcere, se aruncă în luptă cu disperarea și temeritatea ființei excepționale.

„Eșecului interpretativ” i se opune „delirul de interpretare”[22] care este forma de maximă eliberare care depășește, prin forța ei extraordinară, „chiar speranțele puse în poezie și revoluție” pe care o experimentează poetul atunci când, „speriat de propria sa îndrăzneală”, se apropie „de calmul aparent al inițiatului primitiv și de a mușca misterul pe umăr ca pe o femeie”. În aceste momente halucinante, libertatea este „nelimitată, totală, infernală”, ca o ardere nestingherită de „mustrări de conștiință sau alte valori cenzurale” în contrast izbitor cu momentele în care, izolat de lume, „hermetic închis în camera mea”, are conștiința „condiției de viață penibile în care suntem siliți să trăim” și care „face ca însuși zborul nostru cel mai incandescent să semene cu o aterizare forțată și cu o agonie”[23]. Urletul provocat de durere, pe care îl scoate cu furie, din disperare, depășește pereții camerei în care s-a retras, departe de lume, și rezonează „la mari depărtări, până la oameni”.

Despărțit „de mai multe țări și un ocean" de prietenii „risipiți pe glob", poetul bântuie lamentându-se „pe străzile acestui oraș oribil în care sunt forțat să trăiesc în ultimii ani, plimb o figură dezgustată și devastată pe care geamurile caselor mi-o transmit insultându-mă"[24]. În formula prietenilor „risipiți pe glob" îi recunoaștem, desigur, pe prietenii săi suprarealiști din Franța, pe André Breton care emigrează în America, iar „oribilul oraș" este chiar Bucureștiul în care poetul este forțat, din cauza, războiului să-și trăiască exilul.

Deși fac parte din tabere opuse și au viziuni diferite, nu putem trece mai departe fără a remarca faptul că există anumite puncte în care perspectivele celor doi lideri ai mișcării suprarealiste de la București se intersectează. Astfel, în romanul *Zenobia* (1985), Gellu Naum experimentează stări de disperare profundă asemănătoare celor descrise de Gherasim Luca.

Întâlnind femeia predestinată, Medium și Guru, Spiritul-Femeie adevărat și pur, autorul-personaj va practica, alături de ea, *onirismul diurn* și o iubire apropiată de experiențele extatice ale misticilor. Lumea pe care și-o creează, diferită, la o privire superficială, de cea a lui Luca, este una senină, miraculoasă, guvernată după un cod de legi propriu, un univers al presimțirilor, al certitudinilor miraculoase, *în afara* lumii comune. Dar, ca în cazul lui Luca, atunci când viziunile devin prea puternice, are loc un fenomen pe care Naum îl denumește „revanșa", o stare de catalepsie descrisă astfel: „Mă cuprinsese o cumplită apatie, simțeam cum cad, lipsit de umeri și de aripi, într-un gol fără sunete și fără peisaje. Trăiam o stare de inexistență, o prăbușire în nimic, din care nici nu mai doream să ies. Era un pustiu în mine, fără sfârșit: șuiera vântul, ardea soarele Saharei în mine, mă acoperea nisipul. Era urât și rău în mine, aș fi preferat să mor de o mie de ori ca să nu mai simt pustiul acela."[25]. Lumea exterioară este deseori văzută ca „o capcană" în care poetul se simte captiv. Într-o discuție cu o domnișoară de la Catedra de Filologie Clasică, acesta strigă exasperat: „nu mă amesteca în nici o tagmă, nu uita, (...) să nu-mi pui etichete, mă sufoc dacă rostesc un nume din cărțile nenorocite pe care mi le aduci, îmi și găsești o etichetă: să știi că eu citesc ca să recunosc, și nu ca să cunosc: să știi că nu trăiesc *pentru* și *contra*, ca în capcana voastră: (...) să știi că eu sunt *în afară*"[26]. Refuzul ambițios și arogant de a face compromisuri cu realitatea banală se traduce, însă, printr-o stare de neliniște dusă la paroxism în condițiile în care, pierzându-și complet echilibrul și în ciuda faptului că aspiră la androginie[27], se desprinde de umărul Zenobiei: „eram neliniștit, nu mai aveam pic de încredere în mine, în tot ce văzusem, îmi venea să plâng, să-i spun Zenobiei: „Nu vezi ce nenorocit sunt, în bezna asta și în noroiul ăsta? Unde e dragostea lumii, unde e dragostea ta? Nu vezi că plasticul ăla împuțit cu care ești îmbrăcată e rece și nici nu mă iubești măcar, dacă m-ai iubi, ai face și tu ceva ca să termin cu nervii rațiunii și cu neîncrederea asta, m-ai scăpa din scorbură, am sta și noi, ca oamenii lângă un calorifer încălzit, ne-am plimba cu liftul sau am intra într-un magazin luminos, mi-aș cumpăra tutun irlandez pentru pipă, nu așa, în mizerie, cu cizmele sparte și cu ciorapii uzi și înghețați, nu vezi? Nu sunt bun de nimic, îmi intrase în cap că sunt predestinat și așa mai departe, că tu, ce să mai spun, pe dracu', poate că tu ești, nu zic, dar eu nu sunt bun de nimic, nu vezi? M-ai ales greșit și nu mă mai iubești, ți-ai dat seama că nu merit, degeaba zici, fiindcă nu mă iubești, asta e ..."[28]

Zenobia plutește între condiția de fantasmă și cea de om în carne și oase. Asemănată unei fetițe cuminți și naive, însă „de o încăpățânare nemaipomenită, ea este liantul care aduce împreună cele două lumi, pe cea obișnuită și pe cea presimțită, „ea le turna una în alta", într-o perfectă armonizare fluidă. De cele mai multe ori încearcă și reușește să-și liniștească partenerul atunci când acesta experimentează „trecătoare ieșiri din cercuri" înfășurându-l într-o aură protectoare „cum ne învăluie aerul pe care îl respiră ignorându-l". Din nefericire, nu reușește de fiecare dată deoarece, în ciuda forței și vitalității ei de „mamă a mamelor, feroce și indiferentă, blândă și generoasă, surdă, primitivă, infinit superioară", Zenobia se arată și ea uneori la fel de neajutorată: „Uneori, puneam sub semnul îndoielii însăși existența ei exemplară: seară de seară, ea se întorcea acasă tăcută și ostenită. Se îndârjea într-o activitate pe care eu o socoteam măruntă și inacceptabilă. Dacă la început muncile ei silnice, într-un sordid atelier de decorațiuni unde tăia și lipea pe cârpe și cartoane litere și flori, mi se păreau menite să acopere o viață prea strălucitoare, acum vedeam în ele un fel de resemnare"[29].

Cât timp se păstrează în interiorul „cercurilor", nedesprinși, refăcând androginul - „Zenobia și-a lipit de umărul meu umărul ei", „am viermuit acolo (...) întinși umăr la umăr", „ne lipiserăm unul de altul", umărul meu stâng era lipit de umărul ei drept" etc - totul este limpede, împreună au acces o „seninătate subterană, mai dură decât toate furiile lumii". În acest context, disperarea, dezamăgirea, violența și cinismul devin „stridențe fără importanță", disonanțe pe care, percepându-le, urechea absolută a Zenobiei le izolează în așa fel încât ele să nu ajungă la poet. Uneori se întâmplă ca cercurile să fie mai puternice decât gândul și atunci acestea îl aruncă pe poet în afara lor. Percepându-se, dintr-o dată, „între cercuri, pe margini, în gol", poetul intră într-o stare de criză paroxistică pe care doar intervenția Zenobiei o poate liniști. În aceste momente, Gellu și Zenobia „se deconectează" situându-se, pentru o clipă, în lumi diferite. Opuse. În *Un lup văzut printr-o lupă*, Gherasim Luca afirmă, la rândul său, că „femeia pe care o caut e lângă umărul meu"[30] sau că stau „cu tâmplele lipite una de alta"[31]. Iubita are o „consistență mediumnică" mai reală decât

cea a cărnii și superioară acesteia așa cum și pasivitatea femeii „mai spontană în reacții, mai revelatoare, mai vibrantă" este superioară durității principiului activ, masculin.

Și Naum, de altfel, își exprimă preferința clară pentru termenul feminin, pasiv, afirmând, cu fiecare prilej, superioritatea acestuia. Spiritul feminin este legănat în ritmurile unei lumi presimțite, miraculoase și are acces la „ceva pe care îl știam de mult, ceva imposibil de formulat în cuvinte, simțit de obicei ca o împăcare, ca o știință totală și liniștită"[32]. Pentru a putea trăi în această lume, nu este nevoie de cuvinte căci „înțelegerea formulată mi se părea pe jumătate pierdută"[33]. Zenobia îl ajută să-și desprăfuiască, să-și redescopere acea parte din el, demult uitată, aceea a percepților sale. Cu ajutorul ei, poetul reușește să-și depășească obsesia fondării unui sistem de gândire și a explicării raționale a sensului lucrurilor „care nu poate duce decât la o nouă miopie, la o nouă eroare sistematizată"[34]. În aceeași direcție se angajează și Luca vorbind despre femeia iubită care transformă „lumea exterioară (în) imaginea idealizată și superbă a murmurului interior"[35]. Cât despre căutarea adevărului și despre „viața noastră mintală", poetul împărtășește întru totul punctul de vedere al lui Naum afirmând, la rândul său, că „axiomele sunt cadavre" și că „minunatul" este, dintre toate, calea cea mai „riguros exactă în acest câmp exact de cercetări care este omul"[36].

Spațiul și timpul în care evoluează aceste personaje vătuite se asamblează în funcție de imperativele prepoziției *între* - exterior-interior, rațional-irațional, diurn-nocturn, masculin-feminin etc. Între ele se stabilesc asociații inedite și o apropiere nemijlocită. La Gherasim Luca, podul, gara, gangul, culoarul și tunelul sunt tot atâtea zone de contact fragile, elastice care ne pot „propulsa" dintr-o realitate într-alta: „Tunelul pe care îl traversez între prezent și absent, între trecut și viitor e în același timp un ascensor turnant în care imaginile se impun deși sunt lipsite de contur și realitate lor e cu atât mai sigură cu cât o recunoaștem din presimțiri, din adieri, din sângele care bate mai repede"[37]. Naum are parte și el de momente foarte asemănătoare cu cele descrise de Luca atunci când atunci când se simte „cuprins" între două lumi, străbătând în fugă coridoare: „(...) coridorul acela nu poate fi reconstituit altfel când la un capăt al lui te lichefiază viziunile, iar la celălalt capăt te duci să cumperi vinete și așa mai departe (...)"[38]. Între miraculos și moarte, această fâșie permeabilă între două lumi este „o zonă de filtru prin care trece numai ce, prin natura sa, poate să treacă, indiferent de disponibilități sau de criterii conștiente, o zonă dură, penetrabilă numai pentru ceea ce este menit să devină comunicabil, o zonă a cărei desăvârșire sălbatică nu e întrecută decât de necesitatea (la fel de sălbatică) de a rămâne măcar un timp în ea"[39].

Un somnambul lucid care avansează cu pași siguri pe coarda întinsă atâta vreme cât doarme, care, dacă se trezește, riscă oricând să se rostogolească *în sus* sau *în jos*: „Dacă treci un milimetru mai sus se petrece altceva (la început îmi era și frică), dacă treci un milimetru mai jos, se nasc jalnice texte, e ca și cum te-ai apuca să desparți, într-un ocean imens, sarea de ape"[40]. Un pas deasupra duce la magie și la sacru, la transgresiunea normelor, un pas dedesubt duce la literatură, o formă inferioară de cunoaștere, scrisă într-o limbă moștenită, fără devenire. O limbă prăfuită, moartă în care „simțeam fiecare literă-frână, fiecare cuvânt menit să mă întoarcă, să readucă îngerul din closetul comun al mentalului"[41]. Iată un alt punct în care programul onto-poetic naumiam converge cu cel al lui Gherasim Luca – necesitatea inventării unui nou limbaj care să poată să combată efectele acestui blocaj psihic în structurile paralizante ale disperării și ale morții.

Gherasim Luca pare foarte motivat să se desprindă din acest mecanism care funcționează orbește pentru a avea acces nelimitat la „Orientul" său, partea cea mai arhaică și mai autentică a ființei, sinele său care depășește eul-ego pe drumul verticalizării interioare, al cuceririi identității și al deschiderii înspre miraculos. Soluția ar fi cea propusă în *Le secret du vide et du plein*: „A deregla acest mecanism, a-l perverti, a-l ruina în însești temeliile lui", „A denatura natura" sau a „A înlocui realul cu Posibilul"[42], iată câteva formule cu caracter peremptoriu care ne determină să privim din alt unghi viața psihică dincolo de Oedip.

Cel care va face ca apele inconștientului să se agite, instrumentul revoluționar care „va transforma lumea" (Marx) și „va schimba viața" (Rimbaud) este, firește, erosul. Astfel, își va asuma Gherasim Luca „poziția non-oedipiană a existenței"[43]. Erosul, ca energie revoluționară, sevă vitală, nu poate conduce decât la Logos pe un drum pe care – afirmă scriitoarea franceză Annick de Souzenelle - „fiecare verigă a Realului, fiecare pământ interior construit, fiecare nivel de conștiință atins, comportă logica sa internă, imagine a Logosului, care îl structurează și îi dă forța de penetrație, apoi pe cea de zbor pentru următoarea etapă"[44].

Marea ambiție a lui Gherasim Luca este aceea de a crea un limbaj nou - „semnul e de multă vreme golit de Plinul său"[45] - al cărui cuvânt de ordine este verbul *a inventa*: a patra dimensiune, al cincilea element, al treilea sex etc. Aceaste figuri de ceară, „gata făcute", devitalizate, mutilate sunt privite cu dezgust de același care susținea cu îndrăzneală că iubirea a fost inventată în 1945: „mă mișc printre aceste figuri gata făcute, printre aceste cunoscute la nesfârșit, femei și bărbați, câini, școli, munți, spaime, și bucurii mediocre, apuse"[46]. Supus mimetismului și repetabilității, unei biologii și psihologii primitive, Oedip este „omul complexului de castrație al traumatismului natal pe care se sprijină iubirile, profesiunile, cravatele și gențile, progresul, artele și bisericile voastre"[47]. Echivalentul

morții paralizante este traumatismul natal, astfel nu ne surprind declarațiile extreme ale acestui poet care, deranjat de întâlnirea cu un copil pe stradă, se ferește de la a-l ucide pe singurul considerent că gestul său ar fi „repetat și prea vag".

Poetul „urăște" și „refuză" acest „om axiomatic al lui Oedip", prin urmare „totul trebuie reinventat" pentru a evita blocajul în schema „gândirii deja gândite", a „etichetei" sau a „statisticii". Astfel, declară poetul, „îmi desființez cu voluptate ochiul care a mai văzut, gura care a mai sărutat și creierul care a mai gândit ca pe niște chibrituri de care mă servesc o singură dată"[48]. „Revelațiune unică", femeia trebuie să se inventeze sub „lupa monstruoasă" a poetului – vampir, conspirator, magician, narcis, fetișist, scatofag, necrofil, somnambul sau sadic – iată doar câteva dintre atributele aceluia care, pasionat de sacrilegiu, propune exerciții de delir sistematic care vizează raportul dintre dorință și obiectul dorinței. Iubita ideală este, astfel, femeia recreată mental prin puterea autosugestiei, acea femeie „spre care se aspiră numai din dorința de a nu o găsi sau odată găsită de a o pierde"[49].

În *Un lup văzut printr-o lupă*, „dorinței dorite", fruct al delirului și al halucinației, poetul îi atribuie o funcție esențială, aceea de a fi punte între cei doi poli ai Realității și cale de acces spre miraculos: „ceea ce ma interesează e să provoc, să provoc înăuntrul acestei lumi de graniță în care mă mișc între viață și moarte, între timp și spațiu, între dragoste și ură, o lume întreagă de fenomene care îmi scapă, care mă conțin ca o aură capul metalic al somnambulului"[50]. În *Secretul golului și al plinului*, regăsim aceeași idee exprimată astfel: „Între traumatismul nașterii și castrarea morții, Gând și Dorință ne călăuzesc către măreție, dar această măreție nu-i decât plămânul irespirabilei noastre precarități". Dorința devine acțiune, ea nu este stare, este act, de unde forța ei revoluționară: „Voință și Acțiune fac să explodeze Gând și Dorință în semnul lor"[51]. Este momentul în care Realul și posibilul devin una, topindu-se în lumea acțiunii. Dorința dorită, ca negarea negației, ne invită să descoperim comportamentul erotic în ceea ce are el mai revoluționar. Acesta este, de fapt, primul obiectiv enunțat în manifestul *Dialectica dialecticii* de către cei doi teoreticieni ai suprarealismului românesc, Luca și Trost, atunci când anunță pe un ton care nu poate fi combătut „necesitatea de a menține suprarealismul într-o stare continuu revoluționară (…). Starea aceasta continuu revoluționară nu poate fi menținută și dezvoltată decât printr-o poziție dialectică de permanentă *negație* și de *negare a negației*, poziție care poate căpăta mereu cea mai mare extindere imaginabilă, împotriva a tot și a tuturora. (…) credem că suprarealismul nu poate exista decât într-o opoziție continuă față de lumea întreagă și față de el însuși, în această negare a negației condusă de deliriul cel mai inexprimabil (…)"[52]. Polaritatea gol-plin este cea care evidențiază dinamica erotismului, „a goli golul înseamnă a inventa plinul în mișcarea lui"[53], astfel, dorința, ca plin, se află constant negată de o altă dorință, golită de un alt plin. Această neliniște a conștiinței, aceste dereglări psihice, aceste revoluții mentale vor constitui, după părerea suprarealiștilor români, metoda privilegiată de cercetare a suprarealismului netezind drumul spre o nouă cunoaștere: „Această iubire dialecticizată și materializată constituie metoda revoluționară relativ-absolută pe care suprarealismul ne-a dezvăluit-o, iar în descoperirea de noi posibilități erotice care depășesc iubirea socială, medicală sau psihologică, reușim să surprindem primele aspecte ale iubirii obiective. Chiar sub aspectele sale cele mai imediate, credem că erotizarea fără limite a proletariatului constituie garanția cea mai prețioasă pe care o putem afla ca să-i asigurăm, trecând prin mizerabila epocă pe care o străbatem, o reală dezvoltare revoluționară"[54].

„Preumblările" acestea existențiale pe pământurile conștiinței nu vor fi lipsite de multiple piedici, dar două sunt esențiale și pe ele dorește să le combată Gherasim Luca, „obstacolele sociale și naturale": „Existența traumatismului natal și a complexelor oedipiene așa cum au fost descoperite de freudism constituie limitele naturale și mnezice, cutele inconștiente defavorabile, care dirijează, fără să știm și în defavoarea noastră, atitudinea noastră față de lumea din afară. (…) Transformarea calitativă a iubirii într-o metodă generală de revoluționare și posibilitatea de a depăși, printr-un salt formidabil, imaginea inconștientă a iubirii sunt împiedicate de această înfrângere teoretică primordială pe care poziția oedipiană o întreține în noi. Eliberați de spaima de moarte datorată nașterii, eliberați de limitările complexuale cauzate de atitudinea noastră oedipiană inconștientă, încercăm în sfârșit să găsim căile exacte ale eliberării noastre și ale depășirii „veșnicei reîntoarceri" pe care o implică atitudinile noastre erotice, în înfățișările lor biologice și psihice. (…) Atâta vreme cât proletariatul va păstra în el complexele fundamentale inițiale pe care noi le combatem, lupta și chiar victoria lui vor fi iluzorii, fiindcă dușmanul de clasă va rămâne ascuns fără știrea lui, în sângele lui"[55].

Fenomenul nașterii și cel al morții fiind consubstanțiale, singura manieră de a le combate rămâne eliberarea de angoasă, declinată în toate formele ei, prin dorința dorită, singura garantă a „eliberării integrale a omului" distrugând, astfel, poziția oedipiană.

Note:

1. Annick de Souzenelle, *Oedip interior*, traducere de Margareta Gyurcsik, Editura Amarcord, Timișoara, 1999.
2. Dumitru Chioaru, *Bilingvismul creator. Studii de literatură comparată despre scriitori de expresie română și franceză*, Editura Limes, Cluj, 2013, p. 88.

3. Petre Răileanu, *Gherasim Luca*, traducere din limba franceză de Anișoara Biru, Editura Junimea, Iași, 2005, p. 74.
4. Gherasim Luca, *Un lup văzut printr-o lupă*, în Ion Pop, *Inventatorul iubirii și alte scrieri*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003, p. 213.
5. Gherasim Luca, *Poem de dragoste*, *op. cit.*, pp. 80-82
6. Gherasim Luca, *Le vampire passif/Vampirul pasiv*, Editura Vinea , București, 2016, p. 345.
7. Text inedit în traducerea lui Iulian Toma, în Iulian Toma, *Gherasim Luca ou l'intransigeante passion d'être*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2012, p. 194.
8. Gherasim Luca, *Un lup văzut printr-o lupă*, *op. cit.*, p. 191.
9.Gherasim Luca, Le vampire passif/ *Vampirul pasiv*, *op.cit.*, p.366.
10. Idem.
11. Gellu Naum, *Inventatorii banderolei*, în Ion Pop, *Avangarda românească,* Academia română, Fundația Națională pentru Stiință și Artă, București, 2015.
12. Gherasim Luca, *Inventatorul iubirii*, în Ion Pop, *Inventatorul iubirii și alte scrieri*, p. 237.
13. Gherasim Luca, *Moartea moartă*, *op.cit.*, p. 264.
14. *Idem*.
15. Sigla SDF (Sans Domicile Fixe) apare în 1897 pentru a denumi un om fără o ocupație stabilă, fără un domiciliu fix. În secolul al XIX-lea, termenul „vagabond" era mai folosit.
16. Valery Oișteanu, *Gherasim Luca, Zen al morții și al nemuririi*, în *Caietele Avangardei*, anul 1, nr.2/2013, p. 11.
17. Gherasim Luca, *Moartea moartă*, *op.cit.,* p. 266.
18.*Idem*, p. 267.
19.*Ibidem*, p. 268.
20. *Gherasim Luca*, *op. cit.*, p. 278.
21.Valery Oișteanu, *Avangardiștii și „erotizarea proletariatului"*, în *Caietele Avangardei*, an I/nr. 2/2013, p.61.
22. Gherasim Luca, *Le vampire passif/Vampirul Pasiv*, *op.cit.*, p. 390.
23. Gherasim Luca, *Un lup văzut printr-o lupă*, În Ion Pop, *Inventatorul iubirii și alte scrieri*, p. 225.
24. *Idem*, p. 224.
25. Gellu Naum, *Zenobia* , Editura Polirom, Iași, 2014, pp. 120-121.
26. *Idem*, p. 92
27. *Ibidem*, p. 50: „Zenobia îmi devansa gesturile și intențiile: nu știu dacă punctul eu de vedere coincidea cu al meu, deși s-ar putea spune că nu trăiam individual."
28. *Ibid*, p.27
29. *Ibid*, p.109
30. Gherasim Luca, *Un lup văzut printr-o lupă*, *op.cit.,* p.171
31. *Idem*, p.173
32. Gellu Naum, *op.cit.*, p.50.
33. *Idem*, p.51.
34. *Ibidem*.
35. Gherasim Luca, *Un lup văzut printr-o lupă*, *op.cit.,* p.173.
36. *Idem*, pp. 175-176.
37. *Ibidem*, p.188.
38. Gellu Naum, op.cit, p. 89.
39. *Idem*, p.82.
40. *Ibidem*, p.82.
41. *Ibid*, p. 60.
42. Gherasim Luca, *Le secret du vide et du plein*, în Ion Pop, *Avangarda românească*, p.1166.
43.Gherasim Luca, *Inventatorul iubirii*, *op.cit.*, p.232.
44. Annick de Souzenelle, *op.cit.*, p. 11.
45. Gherasim Luca, *Secretul golului și al plinului*, în Ion Pop, *Avangarda românească*, p. 1166.
46. Gherasim Luca, *Inventatorul iubirii*, în Ion Pop, op.cit., p.231.
47. Idem.
48. Ibidem, p. 233.
49. Ibid., p.235.
50. Gherasim Luca, *Un lup văzut printr-o lupă*, în Ion Pop, op.cit., p. 219.
51. Gherasim Luca, *Secretul golului și al plinului*, op.cit., p. 1166.
52. Gherasim Luca, *Dialectica dialecticii*, în Ion Pop, *Avangarda romanească*, *op.cit.*, pp. 280-281.
53. Gherasim Luca, *Secretul golului și al plinului*, *op.cit.*, p. 1167.
54. Gherasim Luca, *Dialectica dialecticii*, în Ion Pop, *Avangarda Românească*, *op.cit.,* p. 283.
55. *Idem*, pp. 284-285.

Bibliography:

Chioaru, Dumitru. *Bilingvismul creator. Studii de literatură comparată despre scriitori de expresie română și franceză / Comparative Literature Studies for Writers of Romanian and French Expression*. Cluj-Napoca, Editura Limes, 2013

De Souzenelle, *Annick. Oedip interior / Inner Oedipus*. Timișoara, Editura Amarcord, 1999

Luca, Gherasim. *Le vampire passif / Vampirul pasiv / The Passive Vampire*. București, Editura Vinea, 2016

Naum, Gellu. *Zenobia.* Iași, Editura Polirom, 2014

Oișteanu, Valéry. *Gherasim Luca, Zen al morții și al nemuririi / Gherasim Luca, Zen Master of Death and Immortality. Caietele Avangardei*, anul 1, nr.2/2013

Oișteanu, Valéry. *Avangardiștii și „erotizarea proletariatului" / Avant-garde Writers and the Erotization of the Working Class. Caietele Avangardei*, an 1/nr. 2/2013

Ion Pop, Antologia *Inventatorul iubirii și alte scrieri / The Inventor of Love and Other Writings*. Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2003

Ion Pop, Antologia *Avangarda românească / Romanian Avant-Garde.* București, Academia Română, Fundația Națională pentru Stiință și Artă, 2015

Răileanu, Petre. *Gherasim Luca*. Iași, Editura Junimea, 2005

Toma, Iulian. *Gherasim Luca ou l'intransigeante passion d'être / Gherasim Luca or the Intransigent Passion of Being*. Paris, Honoré Champion Éditeur, 2012