

CLOSED SPACES: "NOBODY IS INSANE IN HERE"

**Alina Bako, PhD, Postdoctoral researcher, Romanian Academy, "Lucian Blaga"
University of Sibiu**

Abstract: This study regards the Romulus Guga's novel, „The Madman and the Flower”, appeared in 1970 who propose a concentric-type structure of epic proportions. According to Goffman's theory, there are certain authoritarian institutions, which equals a cell shape of totalitarian regimes. From this point of view, the madhouse becomes a centre out of the centre of the universe, a parable of a world sick, with no possible escape. The main character of the novel, the madman, is an anonymous part of other figures brought on the stage of history. This enclosed space corresponds to a censorship of consciousness, a form of closeness manoeuvred and created by the political regime.

Keywords: novel, hospital, totalitarianism, space, closeness

Romanul lui Romulus Guga, apărut în 1970 propune o structurare de tip concentric a materiei epice. Conform teoriei lui Goffman, există anumite instituții totalitare, care echivalează cu o formă celulară a regimurilor totalitare. Din acest punct de vedere, ospiciul devine un centru descentrat al universului, o parabolă a unei lumi bolnave, fără putință de scăpare. Personajul principal al romanului, nebunul, este un anonim care face parte din celelalte figuri aduse pe scena istoriei. Acest spațiu închis corespunde unei cenzuri a conștiinței, o formă de claustrare manevrată și creată de regimul politic : „Am avut impresia, pentru moment, că am fost închis, contrar voinței mele, într-un sicriu alb și înmormântat pe ascuns. Undeva, deasupra casei (încerc să mă uit printre gratii și nu pot, nu pot) se găsește desigur o cruce mare de lemn, cioplită în grabă, pe care îmi stă scris anul nașterii și anul morții. Brusca, simt că mă cuprinde un necunoscut sentiment de fericire: am depășit moartea!” (Guga:8).

Titlul inițial *Isus și ceilalți*, propus de autor, care direcționa fluxul narativ spre imaginea unui personaj din sfera religiosului, este schimbat de cenzură cu *Nebunul și floarea*, încercându-se astfel o redefinire a centrului de greutate a textului. Filosoful păzea floarea pentru a nu fi contaminată de conștiința colectivă și brutalitatea universală a omului, devenind simbol al căutării adevărului. Încărcată de întrebări fundamentale cu privire la existența umană, cartea a beneficiat de diverse abordări critice. „Roman simbolic al unei vindecări trupești și morale” în care protagoniștii întruchipează feluri „variate și absolute de a experimenta sensurile vieții.” (Mircea Iorgulescu: 23), „text- matcă” (Constantin Ciopraga: 78), textul propune o abordare filosofică și esopică a dramelor umane. Recursul la metafora amplă a unui sanatoriu de boli mintale se justifică prin sinceritatea de care poate profita cel încadrat în categoria nebunilor. În *Arca lui Noe*, Manolescu identifica „Alte elemente ale corinticului decât parodia urmuziană descoperim în Creanga de aur (ezoterismul), Craii de Curtea-Veche, Lumea în două zile (alegoria existenței), Bunavestire (alegoria politică), Nebunul și floarea, Vânătoarea regală (alegoria morală), Cartea Milionarului (mitul).” (Manolescu, 2001: 12). Parabolă a unei lumi claustrate în propria existență finită, romanul conturează, în planul simbolic, o lume a libertății spirituale, regăsite după pierderea de sine. Salvarea vine din exterior, din ceea ce observă cu simț practic personajul- narator. Aflându-se dincolo de gratii, într-o lume absurdă, cu personaje mitologice, este trezit de realitatea de

cruzimea existenței și renunțarea la raționalitate. Nebunia lui este o formă de retragere din lume, printr-o dublă închidere: aceea din ființa sa și cea impusă printr-un cadru instituționalizat: sanatoriul care devine pe rând închisoare, sală de judecată, beciul arestaților. Renunțând la viață își creează o nouă dimensiune a spiritului, în care se refugiază pentru a scăpa de „teroarea istoriei” (Mircea Eliade, 1991: 108)¹. Filosofiei hegeliene, privind salvarea ființei umane prin păstrarea realității și a rămânerea în istorie, autorul îi atașează o viziune prin care omul se poate salva numai alegând viața. Personajul narator *nu trăiește* pentru că a decis că este *mort*, deci trăind nietzschean *dincolo* de viața care nu îi mai satisface căutările personale. Ceea ce a stat la baza acestei stări este întâmplarea, o întâmplare nefericită care a blocat căile de comunicare cu exteriorul. O formă de protecție împotriva societății, a ideologiei, a politicului, sensurilor constrângătoare a unui homo collectivus (în termenii filozofiei marxiste).

Noua lume în care pătrunde naratorul – personaj, cea cu care începe, de fapt, narațiunea, este supusă unor altor reguli, în care rațiunea nu mai există, toate personajele fiind bolnave de „anemie”, cuvânt ce desemnează o încercare de uniformizare a cazurilor, o reducere a lor la simpla nebunie. În ansamblul textului rezidă placentar simboluri ale sistemului socio-politic și a relației pe care acesta o impune ființei umane: universul concentraționar, imaginea dictatorului, slugărnicia, persecuția, îngrădirea libertății de a comunica.

Libertatea de a fi nebun

Legătura pe care o stabilește autorul între boala – nebunie – ca formă de ieșire din spațiul ideologiei constrângătoare și libertatea oferită de renunțare la ceea ce Czesław Miłosz numea „gândirea captivă”². Hannah Arendt în *Originile totalitarismului*, introduce ideea unei boli universale a totalitarismului și renunțarea la a observa „miracolul ființei”, așa cum personajele din roman sunt bolnave de moarte, în sensul uitării bucuriei de a trăi : „Ideologiile nu sunt niciodată interesate de miracolul ființei. Ele au un caracter istoric, fiind preocupate de devenire și pieire... Ideea unei ideologii nu este nici esența eternă a lui Platon, nici principiul regulator la rațiunii, precum la Kant”³ (Arendt, 1994 : 608). Personajul - Filosof prin cultivarea obsesivă a florii – sens al esteticului care poate salva ființa umană – introduce germenele vitalității și a trăii depline a vieții în cartea lui Romulus Guga.

Hannah Arendt observă într-un alt text⁴ cum se naște disfuncționalitatea unei societăți de tip totalitar, care echivalează cu o moarte din întâmplare, prin lipsa puterii de a se mira de „ceea ce este așa cum este.” Principiile care determină distrugerea ființei umane sunt enumerate de Arendt ca fiind *nimicul* (**no – thingness**), *nimeni* (**no – bodyness**), *lipsa-de-lume* (**worldlessness**), forme ale unei lacune existențiale majore, care pot duce la o apocalipsă a

¹ „evenimentele istorice depindeau de cicluri și de situații astrale, ele deveneau *inteligibile* și chiar previzibile pentru că-și găseau un model transcendent; războaiele, foametea, mizeriile provocate de istoria contemporană nu erau decât cel mult imitarea unui arhetip fixat de astrele și normele celeste din care nu lipsea întotdeauna voința divină” Mircea Eliade, *Eseuri. Mitul eternei reîntoarceri*, București, 1991, p.108

² Czesław Miłosz, *Gândirea captivă. Eseu despre logocreațiile populare*, traducere de Constantin Geambașu, București, Editura Humanitas, 1996.

³ Hannah Arendt, *Originile totalitarismului*, traducere de Ion Dur și Mircea Ivănescu, București, Editura Humanitas, 1994, p.608.

⁴ Hannah Arendt, *Între trecut și viitor. Opt exerciții de gândire politică*, traducere de Louis Rinaldo Ulrich, Filipeștii de Târg, Prahova, Antet, 1997, 14.

umanității. (Arendt, 1997). Trăirea acută a acestor lipsuri, în fapt pierderea busolei existențiale se raportează la un spațiu al captivității, al unei lumi controlate excesiv.

Destructurarea ființei se produce brusc : „Mă înfior la ideea că sunt conștiința unei răni, că trăiesc în ea, și că cicatricea ce se va forma mă va închide pentru totdeauna” (Guga: 8). Disperarea trăirii unui proces ireversibil prin care totul se va închide, fără putință de scăpare naște drama personajului. A fi conștiința unei răni echivalează cu a-ți gândi imposibilitatea scăpării și a trăi mișcarea concentrică a unui timp fără sens. Orice încercarea de echivalarea a ființei umane cu o formă de conținut, cu un receptacol al lumii, eșuează. „(...) că n-are nici un rost să trăiești nici ca urnă, nici ca soclu pentru o statuie numită timp, că doream să fiu liber (...)” (Guga: 9-10) Libertatea dincolo de timp devine o încercare de a trăi în afara lui. Renunțarea la viață se face ca o fatalitate, iar ceea ce e în jur construiește un spațiu necunoscut și familiar în același timp. Momentele de întâlnire cu cei din jur iscă sentimente difuze, forme de cunoaștere multiple din perspective ale unor moduri de existență diverse. Întâlnirea cu Majestatea Sa, simbol al tiranului, prezentat în derizoriul funcției sale, îi produce naratorului o stare extatică: „Dar ce mort mai ești și tu de stai în genunchi?! Eram sigur în clipa aceea că întâlnisem pe adevăratul Dumnezeu din lumea în care intrasem.” (Guga: 28) Revenirea în continuu la condiția de mort e menită să analizeze reacții formale, să îi redeștepte conștiința propriei existențe. Lipsa de reacție în fața simulacrului de autoritate se explică prin amortirea ființei, a capacității de judecată. În acea lume, rațiunea nu există, alte legi guvernând bunul mers al lucrurilor. Prezența Albastrului, a Irinei, a lui Pavel este adiacentă unui proces neîntrerupt de evoluție a maladiei trupesti și morale.

Cunoaștere și întâmplare

Cei pe care îi întâlnește în lungul drum spre viață sunt motoare ale unor tipuri de cunoaștere. Savantul, omul cu jucării îi dă prilejul unei analize ludice a libertății: „Trenul alergia fără astâmpăr, ca un gând liber, sigur pe sine, pe libertatea și speranța sa.” (Guga: 29). Existența unei opriri finale este îndelung dezbătută pentru că ar fi putut însemna confirmarea morții, o distrugere iremediabilă a umanității. Fără salvare, trezirea începe să se producă asemenea unei recreări a universului: deocamdată un gol, dintr-un uter uriaș. Recursul la metafora creației este un pretext pentru a localiza *nimicul* „Simții brusc golul din mine mișcând, de parcă tot corpul meu pe dinăuntru era un uter uriaș unde el se născuse dintr-o întâmplare nefericită. Acum trăia din sângele meu și nu avea să se nască niciodată pentru că era mort.” (Guga: 39) Conștiința apartenenței la o generație, la umanitate reiese ca un germen ascuns. Sunt, de fapt, simptomele unei vindecări a maladiei invadatoare de trup și suflet. Imaginea unei construcții concentrice care conține, mereu, un punct esențial, la care se ajunge mai greu, dar care există, devine sursa de salvare din procesul morții voluntare. Vehiculul vinovat de aceste stări este amintirea, contactul cu lumea exterioară care nu a fost uitat, ci numai ascuns. Din aceeași categorie a formelor de claustrare face parte și coconul care amenință să îi acopere sufletul, să îl rupă iremediabil de viață. Este un sens pe care naratorul îl dă realității politice și regimului totalitar care afectase nu numai libertatea de mișcare, ci mai ales pe cea interioară: „Ce stupid cuvânt „altădată”, știam că un vierme necunoscut îmi pătrunde în suflet și începe acolo șă-și țasă găoacea. M-a cuprins groaza că într-o zi viermele acela va transforma tot sufletul meu, conform legii sale, într-un fluture alb, cu aripi moi și burta inelată și lipicioasă” (Guga: 40).

Șiruri de generații sacrificate devin teren pentru descrierea unei lumi bolnave: imaginea gropii se materializează astfel: „în pereții ei straturi de bărbați, femei și bătrâni,

alternând cu straturi de pământ din care veneau glasuri ciudate”(…) „Mi se părea că eu însumi zac închis, ghemuit într-un bulgăre de pământ.” (Guga: 41)

Cunoașterea este un proces de re-cunoaștere a propriului chip și a propriei lumi. Procesul de închidere a unei lumi determină o opacizare a propriei păreri despre lume. Inocularea diferitelor doctrine și a unei ideologii exclusiv unidirecționale modifică structura interioară a individului, ca ființă socială. Lipsa de reacție, lașitatea, acceptarea fără discernământ a tuturor regulilor, reducerea omului la animalitatea prin controlul necesităților fiziologice sunt tot atâtea atitudini de situație în fața unui sistem opresiv. „M-am oprit în dreptul oglinzii și mâna a pipăit fața mea din luciul neted și imperturbabil. Eram acolo, fără nicio fisură, în masa organică ce îmi reprezenta eternitatea.” căci „Se vede treaba că nu poți dispărea cu totul fără un dram de cunoaștere.” (Guga: 48) „Această deprezenteizare este în mare măsură provocată, aleasă de personajul care are iluzia a fi descoperit în ea libertatea: obsesia morții îl eliberează de presiunea limitelor biologice ale condiției sale, iar claustrarea și amnezia îl scot de sub regimul condiției sociale.” (Cosma: 1977, 246) Or, această cunoaștere constituie declicul pentru vindecare, prin reîntoarcerea personajului în lumea celor vii. Parcursul pe care îl face este unul invers, nu dinspre viață spre moarte, ci dinspre moarte spre viața dătătoare de bucurii simple.

Lumea ca o nucă putredă

Spațiul închis descris, pe rând, prin intermediul fiecărui personaj este un ospiciu, o formă metaforică a lumii trăite de autor. Realitatea lui este și realitatea personajelor, care fug, fiecare într-o altă măsură de adevăratele trăiri ale spiritului. De fapt, toți sunt morți, pentru că și-au pierdut sensul existenței. Nebunia fiecăruia este o formă a patologicului care i se imputa regimului totalitarist. „Aici începe prima parte a cetății, ea durează cam cinci mii de ani și chiar mai mult. E o lume îngrozitoare, bântuie crima, bolile, sărăcia, neputința și exploatarea. E o murdărie menită prafului și ierbii” (Guga: 97) Cetatea, care dorea să fie una ideală, devine o distopie, în care aparența fericirii subminează evoluția spirituală a indivizilor. Nebunii sunt cei care rostesc adevăruri fără a fi condamnați pentru aceasta. Iosif „cum ai închis lumea în nuca asta putredă” (Guga: 52) reunifică imaginea de lume și ospiciu, în timp ce observația următoare amintește cuvintele lui Aristotel: Nu există geniu fără nebunie: „În definitiv, pentru ca o lume să fie într-adevăr lume, e necesar și un nebun. Istoria n-ar avea nici un haz altfel și poate nici nu s-ar face.” (Guga: 57)

Perspectiva se schimbă în momentul în care se produce o revenire a amintirilor din existența anterioară: „Tratamentele noi readuceau ciudat în sufletul meu amintirea unor oameni ce au fost.” Legătura cu prezentul și implicit cu viața se reînnoadă printr-o întoarcere în trecut. Echivalând cu o ședință de psihanaliză, momentul redescoperirii de sine produce conștientizarea celor două moduri de a fi în lume: unul al uitării, al unei false situații în realitate și reclusiunea într-un spațiu indeterminat, septic, fără amintiri și fără experiențe și unul al trăirii intense, al vieții maculate, dar reale.

Foucault⁵ vorbea despre o nebunie culturală, care nu poate exista în afara societății și este determinată de aceasta. Cei închiși în sanatoriu provin din medii diferite, iar nebunia le-a fost declanșată de întâmplare. Pentru ei, așa cum menționa și Michel Thévoz în *Requiem de la folie*: „acolo unde psihiatria nu există, nebunia nu este o boală ; ea este o deviere raportat la

⁵ Michel FOUCAULT (*Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, 1972)

norma socială”⁶. Din acest punct de vedere, simbolul florii îngrijite de Filosof este „o ultimă îngăduință acordată lumii îmbolnăvite de prostia numărătorii și a creării eternului. Eternul suntem noi înșine, cu rodul nostru, altfel el nu mai există. Spune-mi un semn prin care eternul s-a mărturisit pe sine în afară de noi?” „Ea va recrea o lume nouă pentru că va fi lipsită de memoria experienței.”(Guga: 113). Renunțarea la întreaga lume, la viață și la comunicare, la etică se dovedește sterilă pentru vindecare: „Nu există decât o singură libertate, de a veghea această plantă a cărei sămânță o vezi, dar veghea să nu fie spre chinul sufletului tău, ci spre împlinirea lui; altfel la ce să trăiești” (Guga: 113) căci „doar există etape în viața oamenilor când adevărul n-are nicio importanță și totul e să trăiești.” (Guga: 121). Este reaşezată în plan spiritual componenta vitalistă. Voința de a trăi depășește oroarea închisorii și pierderea individualității. Reconstruirea se face din fragmente mnemonice care au rolul de a reechilibra ființa umană. Orice dezechilibru provoacă nebunia. Personajul Platt „N-are limita dărniceii omenești și nici a avariției sale” iar, din când în când „reapare instinctul de posesiune mai crunt și începe să adune tot ceea ce a dăruit”. (Guga: 115). Lipsa de măsură este un atribut al nebuniei, care ține de exces și de renunțarea la raționalitate. Romanul lui Romulus Guga se construiește ca un mozaic din destinele celor închiși. O reprezentare la scală redusă a unei societăți bolnave, cu indivizi care sunt supuși unor tratamente anesteziante pentru a putea fi ținuti captivi. „Doamne, nu ne putem bucura de prezent, de teama viitorului”.(Guga: 132) Imposibilitatea de a trăi prezentul este devoalată prin retrăirea concomitentă a trecutului prin înregistrarea evenimentelor anterioare care au declanșat nebunia personajelor.

Parabola șoarecelui adevăr

Narațiunea este presărată de numeroase nuclee narative, dar cel care subzistă până la final și cauzează o rupere dureroasă a ideii utopice despre lume pe care personajul și-o făcuse până în acel moment este motivul șoarecelui – adevăr. Povestea este spusă de Clucer, slujitorul fidel al Majestății sale care sfârșește prin a fi omorât de Bășică pentru vina de a fi speriat un șoarece imaginar, dușman de temut al împăratului. Recursul la limbajul esopic îndreaptă atenția spre imaginea dictatorului, dornic să-și consolideze puterea prin uciderea adevărului. Este o țară cu un trecut și un prezent mistificat, în care accesul la funcții se face ca urmare a nepotismului : „Tu, fiule, vei fi împărat, nu trebuie să faci nimic pentru asta (...) dar va trebui să lupți împotriva șoarecelui, căci șoarecele e purtătorul adevărului râvnit pe ascuns (...) El roade din toate temeliiile, fără deosebire, până ce le surpă, că roade din foame! (...) În ce privește pe supuși, ei țin partea șoarecelui, căci la bordeiele lor nu roade” și „mulți erau șoareci la suflet, ba și mai rău” (Guga: 135) Sugestia autorului este că adevărul poate schimba totul, poate descătușa uși și poate transforma viața. Împăratul/conducător se teme de adevărul „râvnit pe ascuns”, adică de modalitățile subversive de a percepe lumea, de gândire liberă și de comunicare fără sfârșit. Momentul în care Albastru cu Amiralul dau jos portretul din salonul cu instrumente devine un punct de reper în viața ospiciului. Totul se judecă în termenii de înainte și de după. Sinceritatea naratorului este debordantă și scuzată de elogiul nebuniei: „Nu prea îl iubeam pe împăratul asta, nici când nu era uzurpat, și cu atât mai mult acum când părea prea prost.” Domnia Majestății Sale se clatină în momentul în care jocul lor se sfârșește cu o crimă. Se schimbă și personajele, căci fiecare, după ce este tuns, semn al lepădării de sine, este mutat. Aceasta echivalează cu o ucidere a sufletului. Aluziile la sistemul carceral sunt evidente, imaginile grotești, de o duritate descrisă progresiv apar în momentul analizei

⁶« là où la psychiatrie n'existe pas, la folie n'est pas une maladie ; elle est une déviance par rapport à la norme sociale »Michel Thévoz în *Requiem de la folie*, La Différence, 1995, p.45.

lungului și de oameni înșirați ca umbrele, care primeau injecțiile și apoi intrau în rând, pentru a nu fi pedepsiți. Instituție vastă, ca un labirint în care fiecare cameră conține o altă țară a sistemului social și politic, ospiciul devine loc al alienării, din care scăparea nu poate fi o soluție de supraviețuire.

Oglinzi sparte - regăsirea de sine

În ultima parte a romanului, conștiința eroului principal se trezește, o dată cu pierderea celor pe care îi cunoscuse: Isus este dus, însângerat, purtând o coroană din tulpinile trandafirilor, Iosif pleacă spre o destinație necunoscută, Filosoful se retrage definitiv în lumea lui, după ce vaza cu floarea îi este spartă. Relațiile cu ei fuseseră de cunoaștere, fără alte implicații, de prietenie. Oglinda, care este spectrul ce îl urmărește de la început pe naratorul – personaj, devine obiect – efigie al destinului său.

Gestul spargerii ei confirmă o trezire la viață: „Deci totul era posibil din nou? Sau în morți persistau mult timp obișnuințele vieții? Care era adevărul?” (Guga: 140) Nașterea întrebărilor în conștiința individului reprezintă eșecul sistemului, care nu îngrădise suficient libertatea. Punând brutalitatea pe seama unei erori a evoluției, soluția pe care naratorul o propune este un procedeu de aseptizare. „Semințele, pierzându-și calitatea naturală a înmulțirii, au moștenit eroarea ce sălășluiește în evoluția omului, pentru că brutalitatea este o eroare în evoluție” și „lăsând această floare să se dezvolte singură, fără conștiința mea, ea va deveni o plantă nouă, neîmbolnăvită de conștiința noastră” (Guga: 142)

Finalul este revelator pentru condiția personajului. Se transformă dintr-o ființă moartă într-una care simte voluptatea morții. Asemenea firului de iarbă pe care îl urmărea crescând în fiecare zi – semn al exteriorității, personajul redescoperă viața, la capătul parcursului dinspre moarte: „Îmi venea să sar, să strig, să urlu, bucuria mea lumii întregi, voiam să-i spun că nu există nimic pe lumea aceasta mai prețios decât viața.” „tot ceea ce pentru mine reprezentase moartea era o mare eroare, o frică și o neputință în fața greșitei orânduiri a lumii” (Guga: 155) Acea ordonare diferită a lumii nu era decât un semn al erorii, reguli impuse cu forța și strecurate în sufletul indivizilor, ca celule ale socialului. Concluzia ține de figura ordonatoare a lui Isus, personajul care acum îi apare în vis, pentru că nebunia s-a spulberat, iar adevărul pur a ieșit la suprafață. Ideea nietzscheană a morții lui Dumnezeu transformă mesajul textului într-unul al unei lumi areligioase: „Am adormit cu tristețea că sunt bătrân și mi-a apărut în vis Isus care, obosit, s-a dat jos de pe cruce (a aflat, desigur, că Dumnezeu e mort și el nu va ajunge în ceruri niciodată)” (Guga: 157)

Analiza romanului lui Romulus Guga, raportată la definirea unei reprezentări a sistemului social și politic, prin intermediul imaginii ospiciului, s-a făcut având în vedere cele trei axe propuse de Goffman. O astfel de instituție de tip totalitar funcționează prin separarea bolnavului de viața exterioară, apoi prin controlul intrării și ieșirea celor care locuiesc acolo, apoi materializează închiderea dincolo de lumea exterioară prin elemente fizice concrete: pereții, ușile închise, uniforme, grățiile. Astfel se creează cele două lumi observate și de eul narativ: noi (cei bolnavi) și ceilalți (medicii, asistentele, infirmierele.) De fiecare dată, în dialogurile cu Irina, cu doctorița, cu Albastru sau cu Amiralul se conturează această distincție care trasează bariere clare. Observațiile pe care le face cu privire la personajele feminine sunt de natură corporală, observând grotescul, înregistrând mirosurile grele, reducând totul la fiziologic. Nu există nicio urmă de sentiment de iubire sau de afecțiune, ceea ce contează fiind cunoașterea. Aceasta se realizează prin multiple canale, prin diverse dialoguri, în registre diferite, compasiunea fiind înlocuită de analize lucide ale unor adevăruri fundamentale.

În roman, bolnavul își construiește o altă lume, diferită de cea reală. În saloane trebuie să se supună anumitor reguli. Există o anumită îngăduință pentru trecerea dintr-un spațiu în altul. Când ajunge prima dată în salon, observă că Isus avea cheie. Atunci când află că poate avea și el una, o cere și astfel capătă iluzia unei libertăți condiționate. Atunci descoperă o altă lume, descoperă personaje noi, clasifică, întreabă, primește informații cu ajutorul cărora își poate construi propria imagine despre noul univers. Elementele claustrante capătă dimensiuni nebănuite. Isus își ațintește privirea în tavan, pereții albi au urme de găuri de șoareci, semn al unei încercări de evadare, eul narator privește prin gratii, iar privirea se mută cu fiecare anotimp peste același peisaj. Separarea de lume este o formă de angrenare în marele discurs al existenței, o formă de autocunoaștere și de căutare.

Fiecare personaj este o întruchipare a unui alt mod de asumare a claustrării, o devenire și transformare într-un receptacol al suferințelor lumii. Pedepsiți pentru diferite fapte, ele devin modalități de situare într-un univers al totalitarismului, în care nebunia e o formă de rostire a adevărului, fără a fi simulat și fără a fi pedepsiți pentru această îndrăzneală.

Acknowledgements

Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului “Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate”, cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanțare nr. POSDRU/159/1.5/S/136077

BIBLIOGRAPHY:

- Arendt, Hannah, *Originile totalitarismului*, traducere de Ion Dur și Mircea Ivănescu, București, Editura Humanitas, 1994, p.608.
- Arendt, Hannah, *Între trecut și viitor. Opt exerciții de gândire politică*, traducere de Louis Rinaldo Ulrich, Filipeștii de Târg, Prahova, Antet, 1997, 14.
- Aucouturier, Michel, *Realismul socialist* traducere de Lucia Flonta, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001.
- Bourdieu, Pierre, *Regulile artei* București, Editura Univers, 1998.
- Ciopraga, Constantin „Simfonie neterminată” în *Viața Românească*. - An.81, nr.12 (dec.1986)
- Compagnon, Antoine *Demonul teoriei. Literatură și bun simț*, traducere de Gabriela Marian și Andrei- Paul Corescu, Cluj-Napoca, Editura Echinocțiu, 2007.
- Cornea, Paul, *Interpretare și raționalitate*, Iași, Editura Polirom, 2006.
- Cosma, Anton, *Romanul românesc contemporan: 1945-1985*, București, Editura Eminescu, 1988
- Cros, Edmond , *La Sociocritique*, Paris, l’Harmattan, 2003
- Duchet, Claude, *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979.
- Eliade, Mircea *Eseuri. Mitul eternei reînțoarceri*, București, 1991
- Foucault, Michel, *A supraveghea și a pedepsi*, Editura Humanitas, Bucuresti, 1997
- Goldmann, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard. 1964
- Guga, Romulus, *Nebunul și floarea*, Târgu Mureș, Editura Nico, 2011.
- Greimas A. J. , Courtès, J., *Sémiotique – Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, éd. Hachette, 1993.
- Hamon, Philippe, *Texte et idéologie (Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'oeuvre littéraire)*, Paris, PUF, 1984.
- Holban, Ioan, *Profiluri epice contemporane*, București, Cartea Românească, 1987

- Karina Knorr-Cetina, *Epistemic Cultures: How the Sciences Make Knowledge*, Cambridge Mass. Harvard University Press, 1999.
- Macherey, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, éd. Maspéro, coll. Théorie, 1966.
- Macherey, Pierre, *Philosopher avec la littérature. Exercices de philosophie littéraire*, Paris, Edition Herman, 2013.
- Miłosz, Czesław, *Gândirea captivă. Eseu despre logocrațiile populare*, traducere de Constantin Geambașu, București, Editura Humanitas, 1996.
- Micu, Dumitru, *Istoria literaturii române. De la creația populară la postmodernism*, București: Editura Saeculum I.O., 2000
- Micu, Dumitru, *Romanul românesc contemporan. Realizări, experiențe, direcții de dezvoltare* București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1959.
- Kundera, Milan, *Arta romanului*, traducere de Simona Cioculescu, București, Editura Humanitas, 2008.
- Neculau, Adrian (coord.), *Viața cotidiană în comunism*, Iași, Editura Polirom, 2004
- Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism*, București, Editura Fundației Pro, 2002
- Popovic, Pierre *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*, Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 2008.
- Riziek, Martin, *Comment devient-on Kundera? Images de l'écrivain, écrivain de l'image*, Paris, L'Harmattan, « Espaces littéraires », 2001.
- Thévoz, Michel, *Requiem de la folie*, La Différence, 1995
- Todorov, Tzvetan, *Confruntarea cu extrema*, București Editura Humanitas, , 1996