

***POEMS OF THE HUMAN CONDITION: SE QUESTO È UN UOMO (PRIMO LEVI)/  
VORBIND PIETREI (NORMAN MANEA)***

**Aurica Stan, PhD Student, University of Bucharest/ Romanian Academy**

*Abstract: Norman Manea has repeatedly shown fascination with the figure of Primo Levi, renowned Italian writer and chemist who harnessed a painful experience, the years spent in the Auschwitz concentration camp, in his writings. Manea, himself a survivor of the Holocaust, expressed his interest for Levi's work. In my work, I will analyse two poems, *Se questo è un uomo* by Levi and *Talking to the stone* by Manea, both published in a correspondence volume by the latter, a volume dedicated to friendship.*

În volumul epistolar, *Plicuri și portrete*<sup>1</sup>, Norman Manea alege însă să înfățișeze, în oglindă, *Se questo è un uomo* (*Dacă acesta e un om*), poem aparținând poetului evreu Primo Levi și *Vorbind pietrei*, o creație lirică prin care scriitorul Norman Manea își exersează aptitudinile pentru discursul liric (poemul este citit, pentru prima oară în iunie 2003, la Târgul de Carte de la Ierusalim). Poeme-litanie: *Se questo è un uomo* (*Dacă acesta este un om*) și *Vorbind pietrei*, acestea se prezintă ca o adresare directă, în formula inițială, ele amintesc de *ecce homo*-ul lui Nietzsche. „Voi” este pronumele sub constelația căruia poezii așează întregul discurs liric, alegând vocativul (pentru a ilustra subiectul manipulat de o voință străină) în detrimentul nominativului, cazul definirii. Recurența pronumelui „care” imprimă discursului relativism, dar și o distanțare voită a eului liric. Dacă primul poem are la bază aserțiunea: „gândiți-vă, mai este acesta un om”, („considerate *se questo è un uomo*”), al doilea text se vrea, la o primă vedere, o re-explicare exhaustivă (cu nuanță nominală) a ființei umane, „Nu știți ce este un om”. *Se questo è un uomo* înfățișează omul în toată plenitudinea și decăderea lui, în poemul manian se mizează pe un proces anamnezic, se încearcă o reactualizare a definiției inițiale a ființei umane, neavând pretenția vreunei antropologice. Interlocutori fictivi, cititorii se erijează în judecători, ei trebuie să dea verdictul - „gândiți-vă, mai este acesta un om”, în cazul poemului levist. În *Vorbind pietrei*, aceștia se aliniază în tagma eventualilor culpabili, alături de ceilalți- marcată la nivel textual prin „voi”, vina lor fiind aceea de a fi uitat ce este omul, și, prin extrapolare, de a-și fi acceptat tacit anularea propriei identități. În ambele discursuri, se remarcă izolarea programatică a senzațiilor, exprimarea lor printr-un echivalent de imagine.

În cazul primului poem, la o prima lectură, limbajul despre lagăr, despre spații concentraționare pare a fi doar un pretext- ca o „haină” care îmbracă un mesaj mai profund- și avem, în acest sens, toate datele necesare: se conturează chiar o opoziție între „Voi, ce trăiți la adăpost” („Voi che vivere sicuri”, această securitate fiind dublată de confort, exprimat prin enunțarea „caselor tihnite” și a „chipurilor prietenoase”) și potențialul om, reprezentant al unei întregi clase sociale.

<sup>1</sup> Norman Manea, *Plicuri și portrete*, Ed. Polirom, Iași, 2004.

Levi își concepe imaginarul folosindu-se de o estetică a urâtului, formulată în accepțiunea lui Rosenkrantz: „obișnuitul, cotidianul devine, prin lipsa sa de diferențiere, inexpressiv, plictisitor, ordinar și se transformă astfel în urât”<sup>2</sup>

Omul e văzut tocmai din perspectiva oamenilor în siguranță și care pun etichete, putem vorbi, în acest caz, de un filtru procustian. „Considerați că” (o traducere mot-à-mot a verbului „considerate”, acesta fiind unul dintre punctele nevralgice ale textului) nu are, în acest context, sensul de „credeți că ?”, ci, mai degrabă de „luați-l în seamă/ în considerare că”. Se mizează pe un blank textual simbolic puternic, un imaginar de esență tare. Dar acestui poem, credem noi, îi lipsește motivul real pentru care „Voi, ce trăiți la adăpost” (“Voi che vivere sicuri”) nu i-ar considera pe ceilalți oameni mai oropsiți; nu credibilitatea omenescului acestei ființe tipologice „(care) trudește în glod” (“che lavora nel fango”), pentru care pacea devine un ideal intangibil, pare a fi problema pe care textul ar vrea să o problematizeze, ci indiferența.

Mai mult, distanța socială și sufltească dintre cele două categorii sociale nu credem că reușește foarte bine ca strategie de construire a lirismului, poetul făcând distincția dintre om-neom în funcție de condițiile de trai ale unor clase diametral opuse.

Poemul poate antrena mai multe teme, în funcție de unghiul de receptare. Eul liric, subiectiv, înțelege să traducă identitatea omului, însăși condiția umană, prin axa (unică și esențială) a socialului. Drept consecință, condiția de a trăi devine sinonimă condiției umane (asistăm la o efasare a contururilor, supracategorialul integrează particularul, indiferent de marca specifică a acestuia). Putem afirma, pe baza expunerii textuale că, în opinia lui Levi, ceea ce-l definește pe om e socialul și tocmai faptul acesta acuză el. Se poate porni de la premisa că pentru om e definitorie condiția socială: în acest context, mizeria, sărăcia, exilul, înstrăinarea, condiția de „evreu rătăcitor”, dar într-un sens negativ. Drept consecință, socialul devine instrumentul celor puternici pentru a traduce umanul, și, astfel, pentru a face o selecție naturală, în ideea că sărăcia și boala devin stigmatizate ale ne-omenescului. Dacă interpretăm poemul dintr-o perspectivă strict biografică, putem schimba aproape în întregime unghiul de percepție a realității reliefate. Avem drept reper premisa interogativă: cine e Primo Levi și ce s-a întâmplat cu el? Răspunsul la aceste întrebări ne pot furniza o bună cheie de interpretare, fără a complica analiza printr-un balast referențial. Primo Levi, chimist italian de origine evreiască, a fost trimis în lagăr la Auschwitz în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, acolo acesta a stat aproximativ trei-patru ani, până la eliberare.

În urma acestei experiențe, supraviețuitorul alege scrisul ca modalitate de chatarsis al sinelui, concepând un roman sau, mai degrabă o scriere diaristică: *Mai este oare acesta un om?* (1947, 1956, o carte despre lupta sa zilnică împotriva alienării mentale, identitare și fizice, a absurdității lagărului care a influențat fundamental „literatura lagărului”).

Mai mult, poemul *Se questo è un uomo* este așezat liminar, în deschiderea romanului.

<sup>2</sup>Karl Rosenkrantz, *O estetică a urâtului. Între frumos și comic*, Trad. VictorErnest Mașek, Ed. Meridiane, București, 1984, p. 188.

Considerăm că este important să precizăm și soluția pe care o găsește Levi la propria criză existențială, el alegând o modalitate tragică de „eliberare”, sinuciderea, chiar dacă la o vârstă înaintată. Pentru a explicita termenul de „absurd”, prin care am definit particularitatea operei acestui scriitor, menționăm în acest sens o frază foarte citată în critica literară, pe care o și contextualizăm. La un moment dat, cuprins de sete, prizonierul vrea să bea în lagăr apă de la o pompă și, văzut de un gardian german, este lovit cu un baston peste spinare. Nefiind contrariat chiar deloc, Levi îl întreabă: „de ce nu am voie?”.

“Hier ist kein warum!” („Aici nu există niciun de ce!”), e răspunsul celui de-al doilea, radical și nelămuritor, frază, așa cum am menționat anterior, devenită celebră în literatură, în istorie și sociologie, care rezumă în nuce absurditatea Holocaustului).

Reluând interpretarea, reamintim că poemul lui Levi pune în opoziție omul comod, cu familie, hrană și „oropsitul”, termen prin care suntem îndreptățiți acum să desemnăm prizonierul din lagăr, care trăiește la limita supraviețuirii și a suportabilității omenești și a cărui viață depinde de șansă, de nimic altceva, de „un da sau un nu”.

Dacă jurnalul lui Levi „de la prima pagină până la ultima, totul este o aglomerare de fapte, de amănunte care nu vor decât să restituie o imagine exactă a lagărului”<sup>3</sup>, putem aplica această considerație critică și în cazul poemului, care, redă explicit și exhaustiv, printr-un raport antitetic, aceeași imagine terifiantă, dar potențată artistic, a lagărului.

Având în vedere aceste considerente, putem crede că *Se questo è un uomo* poate fi receptat și ca o invectivă, fiind un poem realizat oarecum sub forma unui blestem: nu trebuie să uităm vreodată ce a fost acolo, cel care va uita asta va păți la fel, ar putea constitui morala acestei scrieri.

Manea se luptă și el împotriva uitării, poemul său fiind o replică peste timp la poemul levist, acesta continuă „cruciada” lui Levi împotriva indiferenței și a uitării. Așadar, în al doilea poem, *Vorbind pietrei*, construit cu intenționalitatea unei *mise en abyme* a primului, se remarcă în economia discursului recurența motivului pietrei, care, prin valențele pe care le importă, devine un pattern simbolic. De ce piatră, de ce om? Explicația ne este oferită de *Dicționarul de simboluri*: „Piatra și omul prezintă o dublă mișcare ascendentă și descendentă”<sup>4</sup>. Și în poemul manian, cele două entități sunt reliefate ca unități ale unei aceleiași structuri (în acest sens, Annick de Souzaelle remarcă faptul că „în toate tradițiile, piatra se află în același fascicul cu Omul”<sup>5</sup>, acest element fiind receptat într-o accepțiune christică, căci este așezat în imediata proximitate a pâinii euharistice), raportul care se stabilește între acestea două fiind indestructibil. Mai mult, „simbioza de organic și amorf (...) la evrei, trecerea de la piatra brută necesară ridicării altarelor, la piatra cioplită, pentru clădirea Templului lui Solomon, este semnul sedentarizării

<sup>3</sup>Georgiana Sârbu, „Un roman-mărturie”, în *Observator cultural*, nr. 75, 12 martie 2004, p. 10.

<sup>4</sup>Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Trad. Micaela Slăvescu, Laurențiu Zoicaș, vol. III, Ed. Artemis, București, pag.80.

<sup>5</sup>Annick de Souzaelle, *Simbolismul corpului uman*, Trad. Margareta Gyurcsik, Ed. Amarcord, Timișoara, 1999, p.25.

poporului ales, al unei stabilizări și cristalizări ciclice, al unei involuții, nu al unui progres”<sup>6</sup> Pe de altă parte, prin amorfismul și lipsa oricărei elasticități pe care le sugerează, piatra devine element-metaforă al omului, caracterizat prin indiferență, în fața semenului său.

Dacă Levi își așeza întregul discurs liric sub semnul unei condiționalități ipotetice (marcată la nivel textual prin conjuncția „dacă”), Norman Manea alege ca stratagemă a creației utilizarea verbului din titlu la modul gerunziu, ce exprimă o mișcare eternizată și încremenită în același timp, echivalată poate doar de haiku-ul oriental. *Vorbind pietrei* înfățișează și o procesualitate (aceea a zicerii fără o finalitate intențională, în succesiune neîntreruptă, ca o confesiune eliberatoare), dar și o „poză” făcută la minut a momentului.

În acest poem, mizeria umană explicitată de Levi comportă un proces de interiorizare și transcendere a spațiului exterior spre interioritatea eului liric, care se confundă cu cel biografic (textul capătă, în consecință, tușe memorialistice): „La Târgul de carte am venit/ La Ierusalim/ ca acum doi ani”. Instanța eului liric suportă un proces de scindare interioară, de diseminare a sinelui: „soarele deșertului / mă taie, din nou, în două, în patru, în patruzeci și patru” (în acest vers se remarcă și marca ludică), proiectat în fața instanței paterne antropomorfizate („În fața pietrei cu nume de om.../ în fața tatălui meu/ devenit piatră”). Norman Manea apelează la un lirism epic, explicitor, care păstrează în conținut combustia internă a eului confesor, dar care și relatează. Infrarealismul (înțeles ca o construcție a unei alte realități în fața realității de facto) se configurează în discursul poetic, mai ales prin operarea cu substitute (al pietrei ca înlocuito al unui om, al incertitudinii ca replică a indiferenței din subsidiarul simbolic al primului poem analizat).

Norman Manea resemantizează unele motive /imagini propuse de poemul levist („femeia fără cosițe, fără nume”, dar a cărei descriere e „înnăsprită”, interlocutorii fictivi- „voi”, omul, proiectat de această dată nu în noroi, ci „în mâlul zilelor efemere,/ supebele zile și nopți ale incertitudinii”).

În continuare, propunem să ne centrăm atenția asupra prezenței feminine a poemului, a cărei descriere succintă am enunțat-o anterior. Pentru un demers analitic eficient, o vom corela cu „femeia fără cosițe, fără nume” din poemul levist, având în vedere totodată și posibilitatea ca cele două să fie reprezentări ale unei aceleiași femei. În primul caz, femeia este așezată sub corolarul anonimului, epitetul „fără nume” este un factor ce indică omogenizarea personalității, plonjarea în anonim, acesta fiind potențat de goliciunea care este plasată, în mod insolit, la nivelul ochilor, a privirii- femeia are „cu ochii goliți”, organ prin excelență al senzorialului, al cunoașterii, dar în același timp și o oglindă reflectantă a interiorității. Drept urmare, ființa este vidată de orice suflu interior, acest vid având un corespondent și la nivelul „pântecelui”, care, aflat sub stigmatul frigului, își pierde funcția primară, denspațiu maternal,regenerator. Prin antropomorfizare, femeia își pierde chiar și latura umană, fiind proiectată în sfera animalității. Broasca (simbol al grotescului, amfibie, prin definiție, adică un organism adaptabil atât în spațiul terestru, cât și celui acvatic), asociată în poem iernii, temperaturilor scăzute, este anulată ca

<sup>6</sup>*Ibidem.*

vietate. Corespondența este preluată *ad litteram* și de Levi care adaugă acesteia o nouă gamă de semnificații, sintetizată prin „masca neagră a urii”. Această mască devine o componentă organică a ființei (ca o prelungire a propriului corp). Tirada al cărei început îl constituie o interogație „Întrebați-vă dacă” se construiește pe baza unui imaginar dur, impregnat de o violență surprinsă în actio, în plină desfășurare. Turmentarea prinde glas prin „vuietul de șrapnel al urii” care cuprinde totul, ca într-o magmă universală.

„Femeia lui Manea” nu apare în ipostaza infertilității, dar este plasată într-un topos al ne-orânduirii, al războiului. „Ascunsă sub emblema de catran a dinamitei/ sub hipnoza belicoasă a asaltului”, ea este îndelung supusă unor procese acut-traumatice, ce au drept repercusiuni până și blocajul memoriei, imposibilitatea amintirii, a prezentificării unui trecut, însă a unuia deosebit de dureros (ea „nu-și mai poate aminti/ numele copilului purtat în brațe/ în urmă cu o clipă”, care, în iureșul masacrului este transformat, sub privirile mamei, într-o „minge de sânge”). „Mamă nebună” sau înnebunită, ea își pierde orice atribut, chiar și pe cel definitoriu, de femeie. Ambii poeții optează pentru o punere a lirismului la masculin, alegerea nefiind o extrapolare a unei tendințe misogine, ci, mai degrabă, o conștientizare că, în perimetrul unor spații-limită, al lagărului sau al războiului, femeia, ființă delicată, care necesită protecție și afecțiune, își pierde orice tendință de opoziție în fața crizei și se pierde și pe sine. În ansamblul operei lui Manea, efectele spațiului concentraționar lasă urme adânci asupra mamei, care, asemeni „femeii fără nume”, își pierde orice suflu de vitalitate feminină, fiind o victimă pentru care lupta pentru supraviețuire în lagăr e mult mai dură, deoarece ea trebuie să ofere iluzia unui trai decent copilului ei și, inițial, Mamei, fetița pe care o are în grija sa (menționăm că prin această analogie, nu încercăm o identificare a figurii poetice din text).

Mai mult, scriitorul, ipostaziat în poet, operează cu o topocronie pe care o investește cu valențe simbolice: Statele Unite, țara de împrumut devine astfel „efemerul Babilon al Lumii Noi”, iar Israelul își recapătă statutul de „Cetate Eternă”. Prezentul este intarsiat de incertitudine „ceața colorată a prezentului”. Târgul de Carte își pierde investiturainițială, aceea de manifestare culturală, devenind singurul pretext în cadrul căruia sunt puse față în față, omul și piatra, organicul și amorful, fiul și tatăl, scriitorul și condiția umană.

Aici timpul împietrește sub povara „urii”- „și ascultați vuietul de șrapnel al urii (...) a secolelor devenite piatră”, orice unitate de măsură este anulată. Revenind la raportul om-piatră, care include în aria sa mai mult decât celula semantică tată-fiu, putem emite mai multe ipoteze: tatăl în urma trecerii în neființă, este înmormântat în conformitate cu tradiția iudaică (evreilor li se așază o piatră funerară, pe care se încrustează stela, de fiecare dată când mormântul este vizitat, se aprinde o lumânare timp de o zi și se pune o pietricică pe mormânt, ca semn de recunoștință), această interpretare fiind una de suprafață, ce vizează primul nivel de receptare. Tatăl (prin acest substantiv putem înțelege atât o instanță paternă, dar, pe de altă parte, și una divină, „tata” fiind și un apelativ de tip substitut al lui Dumnezeu-Tatăl) pare a fi fost „atins” și el de criza timpului, de consecințele abolirii acestuia.

În articolul „Periprava, 1958”, Norman Manea își descrie tatăl ca pe o victimă a timpului său (fusesse închis în „lagărul socialist”, era „posedat” de clipă): „Tata avea cincizeci de ani. Nu

îmbătrânise, așa mi se părea, dar clipa bătrână, puturoasă, îl posedă, îl făcea bătrân, bătrân”<sup>7</sup>. El își legitimează apartenența prin moarte la secolul de piatră, în care conflictele, raporturile dintre agresori și cei agresați sunt susceptibile inversării. Revenind la poemul manian, credem că este interesant să urmărim modul în care omul, ființă caracterizată prin act, devine o simplă piatră de cimitir; Manea realizează aici o metonimie complexă.

Dacă în *Seducătorul din Sevilla* și *Musafirul de piatră* (Tirso de Molina), don Fernando, întors din morți, se transformă, în mod voluntar în piatră, în *Vorbind pietrei*, tatăl nu alege, ci este el cel ales de timpul crud, alimentat de o proliferare a violenței. Se remarcă toate elementele-cheie din matricea semantică a războiului: „autobuz al morții”, „isteria verii acesteia”, „spectacolul ultimei explozii”, „omul-proiectil”, „robotul care sfârtecă bătrâne și prunci”, lupta pentru „colțul de pace”, „femeia (...) ascunsă sub emblema de catran a dinamitei (...) doar cu masca neagră a urii”, „minge de sânge”, „vuietul de șrapnel al urii”, „fiilor dușmanilor voștri”, „înșelătoarea liniște”, „ora de pace și liniște a amurgului” care reușește să configureze un imaginar violent, puternic tehnicizat (nu se mai luptă doar omul contra semenului său, apar și alte mijloace care transformă conflictul în unul injust)

Deși în antiteză cu un Babilon modern, Ierusalimul, centrul Cetății Eterne- apare supus aceleiași cronografii așezate sub constelația confruntării- fiind „asediat de urgia de azi”. În corespondență directă, Cetatea Eternă, spațiu-matrice, este surprinsă într-un moment de decădere, ea își pierde valențele inițiale, de „pământ ales”, de topos al relevării sacralului, devenind un spațiu al tensiunilor care apare mereu sub semnul unei convulsii ce nu se soluționează nici la final, „ora de pace” fiind, în același timp, și una de „sânge”. Mai mult, ea este racordată și la paradigma „comercialului”- „s-au ieftinit călătoriile/ spre/ Țara Sfântă credincioșilor. (...) Se obține ieftin eternitatea / în aceste zile.”

Laitmotivul poemului, piatra, este dublat de un altul, pe care poetul nu insistă atât de mult, cartea. Cartea adună pribegii, devine un pretext al adunării oamenilor într-un singur spațiu („La Târgul de carte am venit”), aflat și el sub incidența terorii și a fricii („Puțini au avut curajul să înfrunte/ isteria verii acesteia./ Festivitățile s-au chircit, speriate”), leagă prietenii, consolidează relația scriitor-cititor, dincolo de paginile ei (evidențiat, la nivel subtextual de legătura pe care Primo Levi o întreține cu cititorii cărților sale- „...sfaturile prietenilor,/ milioane de prieteni ai cărților sale”), reumple de sens un spațiu vidat de evenimente externe (Norman Manea numește Ierusalimul și „Cetatea Cărții Eterne”, cu referire directă la Biblie/ Tora). Pentru a consolida afirmația emisă, putem interpreta rugăciunea lui Primo Levi, chatartică, ca fiind și o evidențiere a umanizării unei cărți prin procesul rostirii. Mai mult, omul, făcând apel la o concepție bahtiană, poate fi considerat o carte, pe care sunt înscrise însemnele timpului (și putem merge și mai departe, până într-acolo încât să certificăm existența unei Liber Mundi). În contextul acestui poem, omul, prin analogie metonimică, cartea, devine piatră.

Revenind la paralelismul care se instituie între cele două poeme, observăm că întrebarea lui Primo Levi e resemantizată. Norman Manea exclude din formulă pe „gândiți-vă / considerați

<sup>7</sup>Norman Manea, „Periprava, 1958”, în *Apostrof*, nr. 4, Cluj-Napoca, 2001, p. 24.



că”, deși ambii recurg la aceeași metodă de punere sub interogație a unor probleme ce vizează direct omul, prin întrebarea retorică.

„Dacă acesta este un om” (întrebarea-cheie a textului alcătuiește un singur vers și se distinge la nivel prozodic, prin poziția singulară, ce are drept efect, individualizarea acesteia). Interesant este faptul că Primo Levi, prin „considerați că”, ezită în a conferi statutul de om unui oropsit „care luptă pentru o coajă de pâine,/ care moare pentru un da sau pentru un nu”, pe când Norman Manea se arată mult mai tolerant chiar și cu agresorul ființei plonjate în incertitudine (care este supusă, la rândul ei, la o judecată de valoare) - „întrebați-vă dacă om este/ robotul care sfârtecă bătrâne și prunci”.

Concluzionând, ambii poeți formulează întrebări care nu își găsesc un răspuns în cadrul perimetrului liric (ar putea, în acest sens, piatra să prindă glas?), ci, poate, doar o mise en abyme a problemelor lumii contemporane care nu pot fi trecute sub ceața uitării. Omul, cel care primește rolul principal în aceste două poeme, victimă a lagărului, a suferinței sau a războiului, a urii sau, dimpotrivă, înconjurat de „chipuri prietenoase”, proiectat fără voia lui în „vuietul de șrapnel al urii”, este re-supus unei noi încercări, aceea de a-și demonstra apartenența la specia umană. Această ultimă probă ne trimite, involuntar, la afirmația lui Ortega y Gasset, care încercă definirea omului dintr-un unghi sociologic: „Spre deosebire de celelalte ființe din univers, omul nu este niciodată cu siguranță om, ci a fi om însemnează tocmai a fi mereu pe punctul de a fi, a fi problemă vie, aventură absolută și hazardată sau, (...) a fi, prin esență, dramă!”<sup>8</sup>.

Așadar, ființa umană este așezată între „a fi” și „a nu fi”, între „a fi” și „a deveni”, o procesualitate care înscrie în desfășurarea ei tocmai existența umană.

***Această lucrare a beneficiat de suport financiar prin proiectul ‘Rute de excelență academică în cercetarea doctorală și post-doctorală – READ’ cofinanțat din Fondul Social European, prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contract nr. POSDRU/159/1.5/S/137926***

## **BIBLIOGRAFIE:**

- MANEA, Norman, *Plicuri și portrete*, Ed. Polirom, Iași, 2004.  
 CHEVALIER, Jean, GHERBRANT, Alain, *Dicționar des imboluri*, Trad. Micaela Slăvescu, Laurențiu Zoicaș, vol. III, Ed. Artemis, București.  
 De SOUZENELLE, Annick, *Simbolismul corpului uman*, Trad. Margareta Gyurcsik, Ed. Amarcord, Timișoara, 1999, p.25.  
 ROSENKRANTZ, Karl Rosenkrantz, *O estetică a urâtului. Între frumos și comic*, Trad. Victor Ernest Mașek, Ed. Meridiane, București, 1984.  
 Y GASSET, José Ortega, *Omul și mulțimea*, Trad. Sorin Mărculescu, Ed. Humanitas, București, 2000.

<sup>8</sup>José Ortega y Gasset, *Omul și mulțimea*, Trad. Sorin Mărculescu, Ed. Humanitas, București, 2000, p.27.