

Trup și corp în Acte originale/ Copii legalizate

Alexandra UNGUREANU-ATĂNĂSOAIE

Universitatea „Transilvania” din Brașov, Facultatea de Litere
 “Transilvania” University of Brasov, Faculty of Letters
 Personal e-mail: alexandra.ungureanu.1985@gmail.com

“Flesh and Body” in “Original Documents / Legalized Copies”

The current paper aims at investigating the occurrences and the imagery of two main concepts in the phenomenology, namely flesh and body, as they can be encountered in Gheorghe Crăciun’s debut novel, *Acte originale / Copii legalizate*. Using the concepts provided by phenomenology and further refined by authors such as Jean Luc Marion and Michel Henry, the analysis centers around instances of the flesh, on the one hand and of the body, on the other, with a bigger and more important purpose in mind, namely that of deciding whether Gheorghe Crăciun’s main theme, that of corporeality, can hint at his being a modern author, with an emphasis on deep subjects or a postmodern one, as it would be the case if only the techniques were taken into consideration.

Keywords: flesh, body, corporeality, phenomenology.



În toată creația crăciuniană, termeni ca *trup*, *corp*, *somatic* par să fie privilegiați, fapt demonstrabil printr-o scurtă panoramare a titlurilor: *Trupul și litera*, eseu din 1983 din *Astra*, *Trupul știe mai mult. Fals jurnal la Pupa russa*, titlul din 2006, *Frumoasa fără corp*, romanul din 1993 și *Pactul somatografic*, cartea de critică apărută postum, în 2009. La acestea se adaugă un concept specific autorului, acela de *scriitură corporală*, încercarea de a translața în text sau de a folosi textul pentru a exprima corporalul.

Pentru a se referi la corporalitate, Crăciun folosește o serie de termeni care, natural, nu au cum să fie sinonimi, chiar dacă, pe alocuri, ei sunt tratați astfel din rațiuni stilistice. *Trup* este lexemul cu cea mai mare ocurență în romane, *corp* fiind folosit mereu ca sinonim perfect pentru a evita repetiția. Nu sunt deloc puține cazurile în care folosirea într-un paragraf a cuvântului *trup* e urmată, la două-trei rânduri distanță, de *corp*. *Trupul* nu este mereu *trup* în sens fenomenologic, chiar atunci când apare acest termen (dovadă că poate fi foarte simplu echivalat cu *corp*). Nici *corpul* nu este mereu *corp* în sensul definit de Henry și Marion, însă

aici este mai probabil ca acest sens să fie implicat, cel puțin comparativ cu folosirea lui *trup*. Într-o asemenea folosire, termenul *trup* este clar ales pentru valențele sale stilistice în primul rând, urmând ca întrebuintarea lui *corp*, în proximitate, să lămurească mai clar sensul de bază. Pe de altă parte, există și cazuri când folosirea lor consecutivă nu are efecte asupra semnificației, contextul fiind acela care rezolvă dilema.

Organism, în schimb, este folosit aproximativ la fel de des ca *ființă* și *carne*, din nou, nefiind vorba de vreo încărcare semantică obligatorie. *Ființă* și *carne* pot desemna, în funcție de context, fie *trupul* fie *corpul*, însă *organism* este folosit mereu cu sensul de *corp*, poate un corp chiar mai material decât cel pe care îl concep fenomenologii. *Organismul* ar fi, deci, gradul 0 al corporalității, cealaltă extremă fiind ocupată, evident, de *trup*. Cu totul izolat apare termenul de *persoană*, desemnând ipseitatea, individualitatea determinate social și chiar juridic, cu drepturi și obligații, în posturi sociale din cele mai diverse.

Analiza ce se va desfășura pe parcursul paginilor ce urmează își propune să identifice ipostazele de *trup* și

corp în pur sens fenomenologic, așa cum apar ele ilustrate în *Acte originale/ Copii legalizate*, în cadrul unui context analitic mai larg, cu ipoteza detașării unei serii de linii directoare în ceea ce privește ilustrarea corporalității în romane și în jurnal, fiind preferate anumite modalități de ilustrare, în funcție de titlu și vârsta operei.

Nu este obligatoriu ca apariția corporalității să poată fi definită în mod clar în termeni fenomenologici, și atunci va fi foarte interesant de văzut care sunt nuanțele, semnificațiile pe care le implică. Există în mod cert o tratare cu totul individuală și chiar șablonul fenomenologic nu poate fi aplicat peste tot, tonurile constituie un foarte interesant material de analizat.

De ce tot acest periplu? Pentru a identifica dominantă în operele lui Crăciun supuse analizei, așa cum apare ea, pentru prima dată, în *Acte originale/Copii legalizate*. Este vorba de predominanța ipostazelor corpului? Cu alte cuvinte, este vorba de o viziune centrată pe obiectualitate? Sau, poate, în centrul reprezentărilor se află trupul și avatarurile sale, ceea ce l-ar face pe Crăciun un scriitor al vieții, al vieții întrupate, un prozator existențialist, a cărui literatură se ocupă de ceea ce este important și nu se limitează doar la jocuri de la un punct încolo sterile cu textul sau cu limbajul?

Mai trebuie adăugat că perspectiva fenomenologică nu epuizează sensurile corporalității scrisului și scriiturii corporale, așa cum a definit-o Gheorghe Crăciun, motiv pentru care scriitura corporalizată, scriitura în raport cu trupul, modalitățile de definire și sensurile sale vor face subiectul unei analize separate.

O ultimă observație: cel mai probabil Gheorghe Crăciun nu este atât de inocent în ceea ce privește distincție de sens între corp și trup, sau cel puțin nu atât pe cât vrea să pară în momentul în care, cu siguranță intenționat, folosește seria sinonimică expusă mai sus, *organism-corp-trup-carne-ființă*. Există, cel puțin în *Trupul știe mai mult*, dar și în alte texte, definiții foarte precise, care se suprapun aproape perfect peste sensurile propuse de fenomenologie, atât pentru *corp*, cât și pentru *trup*, pentru fenomenalizarea prin suferință sau pentru reducția erotică. Că nu vrea să lămurească lucrurile odată pentru totdeauna, iar nu e surprinzător, ci prevalează o anumită nevoie de ambiguitate și, într-o anumită măsură, imperativul ludic.

Folosind strict delimitările conceptuale propuse de Michel Henry și Jean Luc Marion, se poate afirma că volumul de debut (considerat aici roman) *Acte originale/ Copii legalizate (variațiuni pe o temă în contralumina)* are un rol fondator și în ceea ce privește reprezentarea corporalității. Triada argumentată de Marion în *Fenomenul erosului. Șase meditații, corp-trup-trup erotizat* este pe deplin ilustrată aici. Corpul fenomenologic și trupul erotizat sunt portretizate, chiar dacă ocurențele sunt nespectaculoase în comparație cu trupul pur. Mai mult, foarte prezent este aici trupul

perceptiv, suprapunându-se aproape perfect și aproape constant cu definiția dată de Husserl. Covârșitoare (poate cât toate celălalte tipuri reprezentări la un loc) este ipostaza de trup care relaționează cu lumea și se definește prin simțuri.

În general, *trupul* este văzut ca interioritate, de-a lungul întregului roman, fie că este vorba de fenomenalizare sau nu. Variantele standard ale trupului fenomenalizat (în viziunea lui Henry, prin suferință sau prin bucurie) nu sunt foarte numeroase, bucuria pură drept catalizator al apariției trupului lipsind. Trupul fenomenalizat de durere există însă în roman. O versiune foarte interesantă se înregistrează atunci când este vorba de trupul fenomenalizat prin efort, prin muncă. Cu o serie de efecte care ar putea duce cu gândul la durere, acest tip de fenomenalizare ar putea fi mai degrabă încadrat în sfera bucuriei care face să apară trupul. Relaționarea, în acest caz, nu se face cu un altul, ca în cazul erotizării, ci prin confruntarea cu o acțiune (munca sau urcatul pe munte). Apare o reducție care esențializează trupul în activitatea de a tăia lemne, spre exemplu, sau în cea de escaladare. Neîndoielnic, baza de funcționare este asigurată de corp ca mecanism, însă, în ciuda unei primei impresii, este vorba de mai mult decât un corp ca obiect.

Un al tip de fenomenalizare a trupului este cea prin scris. Din nou, aparența ar sugera o interpretare în cheia corpului, doar că partea este mereu relevantă pentru întreg, mâna trimite mereu la acțiunea pe care o execută. Folosirea sinecdotică a mâinii trimite la altceva decât simplul scris mecanic, este vorba mai degrabă de scriitură, de creație. Mai mult, aici poate fi localizată folosirea în premieră a sintagmei ce avea să facă ulterior carieră, *Trupul știe mai mult*, într-un fragment care înregistrează terminarea unui text, cu cel puțin un an înainte ca ea să dea titlul articolului din revista „Astra”.

Corpul în sens fenomenologic este prezent și el în acest roman, mai ales în ipostaza de obiect de studiu. Există fragmente care analizează aproape didactic corpul uman, putând fi vorba atât de examinarea corpului propriu cât și a corpului celuilalt, care este tratat aproape ca orice alt obiect din mediul înconjurător. Privirea este esențială aici, și la fel sunt și contemplarea, automatismul, partea (dar nerelevantă pentru întreg).

Octavian face la un moment dar o inventariere a palierelor ființei, definindu-se astfel: „eu am un trup în care zace un trecut, mai am desigur și o minte, mai există și sufletul, oho, și sufletul, stratouri de amintiri ca niște semne în pământ”¹. Poate fi identificată și o simili-definiție pentru *trup* în sens tare, fenomenologic, prezentat în opoziție cu *trupul absent* (adică *corpul*): „Trupul nostru cel viu, cel prezent, care ne însoțește intrarea în trecut, trupul ca un cerber care se plictisește”².

Prima ipostază prezentă în *Acte originale/copii legalizate* este aceea a *trupului perceptiv*, trupul ca modalitate principală de relaționare cu lumea, care

este cunoscută și apropiată prin simțuri. Este vorba de trupul simțitor, trupul-receptacol, pentru care primatul percepției este legea fundamentală de funcționare și care se bazează pe pipăit și văz (de altfel, acestea sunt modalitățile principale de percepere conform lui Husserl), la care se adaugă contactul cu obiectele sau chiar cu hainele, senzația fizică (răceală, căldură: „Corpul meu și cu hainele lui, acest trup și căldura vâscoasă în care sunt îmbrăcat, și o răceală ce încetul cu încetul începe să înghețe în jurul mijlocului”³, senzații percepute ca răspunsuri posterioare fenomenalizării trupului prin muncă fizică), sunetele ce reverberază în corp și îi produc reacții pe alocuri sinestezice. Așa este și cazul unei scene în care Octavian intră pe întuneric în spațiul care va deveni semnificativ datorită vieții în comun cu Vlad, ca repartizați (și exilați într-o anumită măsură) la Nereju. Momentul implică aproape toate simțurile: văz (sau absența lui într-o primă fază pentru că este întuneric în casă iar apoi surplusul de lumină datorat unui fulger care pare că țâșnește chiar din ochii personajului, „o lumină ce-mi înțeapă toată pielea, mi se topește-n gură”⁴), auz (zgomotele par amplificate pe întuneric), tactil (mai mult decât atât, confruntarea cu un obiect dur, suferința resimțită în genunchi) și miros („Intrăm în întuneric. Simt același miros. Deodată același miros. Mirosul casei noastre”⁵).

Ceva mai încolo, în timpul aceleiași furtuni, personajul experimentează ceva ce pare a fi un atac de panică combinat cu efectele ingerării unei cantități semnificative de alcool, tradus prin a fi „ului de propriu-mi trup, diafragma și ea dilatată într-un spasm pentru plămâni care simt că n-au aer destul, un început de tuse, îmi simt esofagul fierbinte, unde dracu se duce podeaua? și picioarele astea plutind, lungindu-se, o fulguire de celule, o spaimă”⁶. Ceea ce pare o simplă inventariere a elementelor corpului nu este decât o analiză la cald a efectelor resimțite în fiecare din aceste puncte: lipsa de aer, fierbințeala din esofag, senzația de amețeală.

Trupul este și depozitarul amintirii, măsură a relaționării cu spațiul semnificativ care este casa de la Nereju: „trupul meu vede bine că și-a uitat în bună parte obișnuințele legate numai și numai de încăperea din față, trupul care m-a moleșit acum cu totul, nostalgie, tristețe, sau ce?”⁷.

În același spațiu semnificativ, reacția la zgomotele de afară se resimt în tot trupul (ca instrument de percepere al exteriorului), în „corpul întreg”, nu numai în timpane și provoacă reacții necăutate: „trupul a tresărit sub pătură, pătura s-a mișcat, astfel recunoșteam realitatea”⁸. Trebuie spus că reacțiile acestea au loc în conxtetul dimineții, în momentul trezirii, când eul este încă departe de stăpânirea riguroasă a trupului, care este luat în posesie prin simțuri și prin delimitarea față de lumea obiectivă:

„ai un trup încă nedefinit însă întins pe pat abia

desprins din somn, propoziții pe care le poți încropi, lume simulacru aceasta, indirect oferită, un eu nebulos incomod ce încă nu și-a regăsit regimul de existență firesc, somnul a anulat tot acel depozit enorm de date sedimentate în tine al zilei precedente.”⁹.

Momentul trezirii și al reaproprierii trupului după somnul (care, după cum se vede, are valențe de ștergere a experienței zilei anterioare) este unul paradigmatic la Crăciun, la care revine deseori atât în romane cât și în *Trupul știe mai mult*, experiență care pe alocuri îl obosește prin repetare, dar nu mai puțin necesară.

Imaginea trupului în momentul de trezire este repetată în *Sinuosul melc al diminetii*, unde reluarea în posesie a lumii prin simțuri se suprapune peste o durere de gât care se insinuează: „E o durere care, abia desprins din somn, te face dintr-o dată mai viu, întărindu-ți mai mult sentimentul că ești această regăsire matinală a unui sine deocamdată vag, fără altă mobilitate decât cea a privirii” (s.m.)¹⁰. O laringită, în termeni medicali, doar că aici durerea de gât nu funcționează medical, ca boală de manual, ci ca încă o senzație prin care trupul se detașează de exterior, întărindu-i acestuia statutul de receptacol.

Există însă și varianta inversă, aceea a trupului care refuză percepția („volum de carne”), cu toate simțurile suspendate în gol, mai puțin privirea, aparent, care însă și ea se întoarce asupra sinelui, nu asupra exteriorului: „o absorbție a înăuntru a întregii ființe, ființa lui se-nchide, memoria i-a devenit deja o stare de alarmă”¹¹.

O altă direcție în care este analizat trupul în *Acte originale/copii legalizate* este aceea a fenomenalizării prin efort. Implicând atât latura de corp fizic, mecanismul organic care permite efortul, cât și o anumită doză de suferință fizică, munca și efortul de fapt esențializează ființa, concentrând-o asupra acțiunii care o înglobează. Strădania poate da chiar senzația că tot trupul se concentrează în elementul cel mai activ, de fapt trupul și efortul devin unul și același lucru, neputând fi separați unul de celălalt, într-un fel similar cu relația suferință-trup: „ființa mea se strânge, se adună în brațe, se exprimă așa ca o forță de muncă și ca un mecanism”¹²; „Muncesc și munca asta mă conține acum, trupul meu se absoarbe în ea. Încerc să trăiesc munca, să mă aflu în ea, să o absorb în mine”¹³; „Am devenit alt om, un om mai simplu, elementar de simplu, un mecanism perfect”¹⁴.

Regimul corporal al muntelui este varianta alpină a trupului fenomenalizat prin efort, acest regim fiind definit astfel: „era vorba despre toate acele sau aproape toate acele fenomene/ ce se petrec cu și în ființa celui care merge pe munte/ îl străbate îl admiră/ îl locuiește o vreme/ îl epuizează ca necunoscut”¹⁵. „Un fel de mecanism cu picioare de fier”¹⁶ devine trupul supus acestui travaliu al urcării pe munte, trup care, din nou, își are baza în mecanismul corporal. Pe lângă efort, aici apare și durerea, dată de depășirea granițelor naturale ale capacității de efort, dar și o serie de nevoi firești „Sunteți

un trup murdar și obosit transpirat și flămând, însetat și fierbinte¹⁷.

Tot în acest context, se reiterează imaginea trupului ca receptacol, în plin proces de captare a informațiilor transmise de simțuri, concomitent fenomenalizarea prin efort, mereu prelucrând și analizând ceea ce vede, aude, simte.

Trupul erotizat, trupul care se stârnește este poate cel mai puțin prezent în acest prim titlu al scriitorului. Erotizarea implică mereu privirea inițială, care stârnește ambele părți. Pe lângă privire, se adaugă și senzația de curentare, care va reveni (în cărțile ce urmează) ori de câte ori trupul se va găsi în postura de erotizare. Se instaurează triada privire-senzație de curentare (dorință)-erotizare. Doar că, o dată stârnit în dorință, trupului îi este refuzată împlinirea erotică și trebuie să se dez-stârnească, să se liniștească, să înțeleagă, tot dintr-o privire: „Brațul care se-ntinde în zadar s-o cuprindă și care se reține când îi vede privirea. Nu mă mai suporta. Nu avea timp. O înțeleg, firește, deși vreau s-o înlănțui și s-o trag pe genunchi, să o ridic în brațe¹⁸. Cumva, această scenă marchează debutul unei întregi serii de astfel de erotizări ratate, care se vor perpetua în textele viitoare.

Interesantă este însă de notat intensitatea privirii celui care face avans, în termenii lui Marion. De fapt, avansul este chiar această privire, acest interes vizual într-o primă fază, cu care este analizată, admirată și memorată fizionomia celui care va fi iubit. Fragmentul apare de două ori în roman, prima dată imediat după această scenă erotică ratată, când naratorul încearcă să rememoreze toată istoria care îi leagă pentru a identifica ce s-a întâmplat pe parcurs cu femeia de care este legat „prin lege și simțire”. A doua oară, în capitolul *Date sumare despre Arno Schmidt*, unde este descris contextul primei lor întâlniri, de care ea nu-și mai aduce aminte. Aceleași elemente în ambele cazuri: „firele moi de păr”, „acel profil calm și obraznic, cu frunte buze și bărbie englezești. Părul obrazul clipirea pleoapelor trandafirul urechii. [...] O piele albă și plăcut lăptoasă. Câțiva pistrii în jurul nasului¹⁹, doar că a doua oară, ea, adormită, devine simplu obiect de studiu și contemplație, un corp în adevăratul sens al cuvântului.

Privirea îndrăgostită, oprită asupra celuiilalt, are puterea de a face să apară trupul celui de-a doilea, e o privire care se luminează și se încălzește, de care sunt conștienți amândoi. Privirea celui care iubește creează trupul celui dorit: „Trupul ei crește în privirea lui ca într-o transfocare. O altă materialitate se dezvăluie în țesătura hainelor în culorile lor. Iar pe buzele lui s-ar putea măsura un anume surâs, o mișcare abia conturată, abia sesizabilă în lungul celor două părți ale gurii²⁰.

Trupul se mai poate fenomenaliza și prin durere (lovitura la genunchi în întuneric: „Corpul încă vibrează, nervii transmit durerea, încă o întrețin²¹), senzații străine și ciudate („Corpul te atacă adesea cu

întâmplări lipsite de o semnificație bine cunoscută²², o mâncărime de fapt) sau prin boală (diabetul chinuitor, care îl face pe Tatu să vorbească de moarte).

O ipostază foarte interesantă a fenomenalizării este dată de generarea trupului prin scris, fenomenalizarea sa în procesul scrisului, partea relevantă (mână) pentru întregul proces. Scrisul este mereu pus în relație cu trupul, este capabil să ofere motivații dincolo de existența mundană („Scrisul ca terapie, scrisul ca salvare, scrisul ca *ridicare la putere*, scrisul ca sfărâmare a dogmei că exist simplu și aparent”, scrisul „mai presus de carne și dincolo de trup²³).

Experiența scrisului, decompusă în părți și în etape, concentrând descrierea pe fiecare element implicat în acțiune și investit cu semnificație. Fragmentele de acest tip pot deruta și pot duce la concluzia incorectă că este vorba de o inventariere simplă a părților corpului, pentru că descrierea este realizată destul de tehnic și punctual.

Scrisul apare ca „dublură a trupului meu viu, un set de repere, ca o schiță cifrată de lucruri la care aș putea să revin orișicând pentru că sunt în mine²⁴. Și așa cum e imposibil să ne controlăm trupul (nici cu corpul nu se pot înregistra tot timpul astfel de succese), e la fel de greu de controlat și scrisul, chiar dacă terminarea unui text îl poate îmblânzi: „Nu ești eliberat, n-ai câștigat. Textul acesta s-a oprit pe negândite în memoria ta violent răscolită. Imagine brutală și neliniștitoare. *Trupul știe mai mult* (s.m.)²⁵. Concluzia definitorie pentru scrisul crăciunian își are, iată, rădăcinile și mai departe în timp decât eseul apărut în revista „Astra” în 1983.

În ceea ce privește *corpul*, așa cum a fost el definit fenomenologic, *Acte originale/copii legalizate* se poate defini ca fiind textul în care inventarierea părților componente se face cât se poate de minuțios, în mai multe ocazii. Corpul propriu, dar și corpul celuiilalt sunt descompuse, analizate pe bucățele, examinate cu o curiozitate de om de știință. Astfel este privit de Octavian corpul lui Vlad, la fel de întâmplă și cu corpul feminin, cercetat în amănunt tot de Octavian: „trupul ei care se înfundă până la piept sub întinderea moale, trupul compus din părți: pieptul sub bluză e compus din sânii lățiți spre alungirea brațelor, chipul bine cuprins în cleștele părului, pe care ochiul le atinge direct oferite în aer²⁶. Nu mai este aici însă vorba de a crea trupul celuiilalt prin privirea îndrăgostită, aici este pur și simplu descrisă prezența adormită a soției.

Imagini corpului i se asociază automatismul, „mâinile știau ce au de făcut, picioarele se încălță singure, da' mi-e scârbă de ce se întâmplă, mă simt depozat de mine pur și simplu²⁷, însă e vorba de un automatism în gesturi care provoacă dezgust și senzația de alienare. Subordonarea în fața acestor automatisme, a gesturilor rutiniere, gesturi de care însă e nevoie „să ai reacții firești personale să exiști împreună cu eul tău și odată cu el ca o persoană²⁸, evidența palpabilă a corpului, care

are nevoie de atenție și prin asta obosește, se constituie într-una din variantele de ilustrare a corpului ca pierdere de fapt a individualității. Toți facem gesturi automate, toți trebuie să ne încălțăm, toți trebuie să ne pierdem timpul cu asemenea acțiuni necesare.

Cealaltă fațetă a pierderii individualității este corpul ca element al unei mase, corpul în mulțime și mai ales aglomerație, unde auto-observația îi este accesibilă doar pe bucăți, acele bucăți disponibile vizual (o mână, un picior), sau prin voce. Acesta este cazul scenei din autobuzul supra-aglomerat, unde apropierea este forțată, atingerea nedorită și cu toate acestea imposibil de evitat.

Trupul, sau mai precis clarificarea sensurilor pe care le au în opera crăciuniană termeni ca *trup*, *corp*, *ființă*, *organism*, a constituit centrul explorator al celui de-al treilea moment al demersului analitic. Folosind conceptele puse la dispoziție de latura filosofiei ce se ocupă cu corporalitatea și definirea ei, a putut fi clarificat sensul conceptului-ancoră pentru gândirea lui Crăciun, fiind nevoie la modul absolut de o lămurire a sensurilor și contextelor seriei sinonimice ai cărei termeni sunt folosiți aparent în variație liberă. Acum începe să devină mai clar, prin analiza care se oprește momentan la nivelul volumului de debut, *Acte originale/Copii legalizate*, ce înseamnă *corp* pentru Crăciun, cum este el ipostaziat, la fel și pentru *trup*, subliniindu-se, astfel, noutatea la nivel conceptual și critic reprezentată de posibilitatea a reprezenta trupul nu numai în propria operă (trupul în suferință, trupul erotizat, trupul fenomenalizat), dar și potențialitatea transformării acestui concept într-unul util pentru redefinirea canonului prozei postbelice, din perspectiva unui pact esențial cu trei actanți, scriitor-text-cititor, și anume prin *pactul somatografic*.

Imaginea scrisului crăciunian este, în acest moment, una mai clară decât se propusese până acum în exegeză, explorările alternative dovedindu-se fertile pentru o gândire a scriiturii și a corporalității care poate fi examinată din puncte de vedere atât interne cât și externe ei. Este acum ceva mai evident ce înseamnă scris și ce înseamnă corporalitate încorporată indisolubil în actul creator, Tema Autorului, obsesia sa funciară fiind astfel reconfigurată printr-o reșezare a sensurilor. Scopul ultim al demersului a fost, esențialmente, acela de a documenta imensa noutate de viziune reprezentată de modul în care Crăciun a gândit scrisul în relație cu corporalitatea, în fapt, definibil prin sintagma extrem de fericită *pact somatografic*, care atinge pragul ultim al conceptualizării, acela de a deveni noțiune critică și analitică perfect operantă și productivă la nivelul literaturii române.



Note:

1. Gheorghe Crăciun, *Acte originale/copii legalizate*, Editura Cartea Românească, București, 1982, p. 48.
2. Ibidem, p. 136.
3. Ibidem, p. 40.
4. Ibidem, pp. 45-46.
5. Idem, ibidem.
6. Ibidem, p. 51.
7. Ibidem, p. 62.
8. Ibidem, p. 63.
9. Ibidem, p. 67.
10. Ibidem, p. 166.
11. Ibidem, p. 85.
12. Ibidem, p. 37.
13. Idem, ibidem.
14. Idem, ibidem.
15. Idem, p. 121.
16. Idem, p. 137.
17. Ibidem, p. 131.
18. Ibidem, p. 18.
19. Ibidem, p. 19.
20. Ibidem, p. 227.
21. Ibidem, p. 45.
22. Ibidem, p. 177.
23. Ibidem, p. 15.
24. Ibidem, p. 128.
25. Ibidem, p. 219.
26. Ibidem, p. 172.
27. Ibidem, p. 70.
28. Ibidem, p. 73.

Bibliography:

- Ciocan, Cristian. *Întruchipări. Studiu de fenomenologie a corporalității / Embodiments. A Study on the Phenomenology of Corporeality*, Editura Humanitas, București, 2013, ebook.
- Crăciun, Gheorghe. *Acte originale/ Copii legalizate / Original Documents / Legalized Copies*, Editura Cartea Românească, București, 1982.
- Crăciun, Gheorghe. *Pactul somatografic / The Somatographic Pact*, ediție îngrijită și prefațată de Ion Bogdan Lefter, Colecția „Biblioteca Românească”, Editura Paralela 45, Pitești, 2009.
- Henry, Michel. *Întrupare. O filosofie a trupului / Embodiment. A Philosophy of the Body*, Editura Deisis, Sibiu, 2003.
- Marion, Jean Luc. *Fenomenul erosului. Șase meditații . The Phenomenon of the Eros. Six Meditations*, Editura Deisis, Sibiu, 2004.
- Marion, Jean Luc. *În plus. Studii asupra fenomenelor saturate / Plus. Studies on Saturated Phenomena*, Editura Deisis, Sibiu, 2003.