MARIA BACULEA

Institutul de Filologie
(Chişinău)

CASA – MICROCOSMOS. O INTERPRETARE BACHELARDIANĂ A SPAŢIULUI ÎN OPERA LUI URMUZ

Nicolae Balotă menţionează: „Jocurile de perspectivă în ficţiunile lui Urmuz nu se petrec într-un vast univers, infinit, tridimensional, deschis, precum universul «faustic» după definiţia spengleriană. Lumea lui Urmuz se aseamănă mai curând cu cea a monadelor lui Leibniz, încăperi închise fără ferestre în spaţiu. Fiecare erou e închis în mica lui lume. (…) Dincolo de microcosmul propriu fiecărei făpturi nu e nimic, sau aproape nimic, începe, de fapt, dezmărginitul, infinitul mic, Nirvana, spaţii negând limitele şi existenţa” [1, p. 59].

Într-adevăr, nu putem vorbi, la Urmuz, de un spaţiu tridimensional. Dar, studiind lexicul textelor, observăm obsesia unui spaţiu **pseudo-cvadridimensional**, exprimat în dialectica sus-jos, dreapta-stânga (modelul odăii: plafon-podea, doi pereţi, sau – a mormântului). Pseudo-cvadridimensional, deoarece se văd numai doi pereţi ai odăii: stângul şi dreptul, de parcă fiinţa ar sta în colţul odăii, cu faţa la perete (în unghi, precum stă alt personaj, Fuchs, în fundul umbrelei!). De fapt, e aici o înţelegere originală a spaţiului – omul poate să vadă ceea ce se află în dreapta şi în stânga, dar nu vede ce se află în spatele lui, fără ajutorul unor dispozitive, cel puţin al unei oglinzi (posibil, aceasta explică interesul deosebit al personajelor urmuziene faţă de aparataj). Oricum s-ar situa în spaţiu omul, dreapta şi stânga rămân două constante ale perceperii lumii de către **fiinţa verticală**. Se schimbă doar peisajul, ceea *ce* vezi, nu şi modul de a vedea. „Când ne privim unul pe altul, două lumi diferite se reflectă în ochii noştri” [2, p. 22], afirmă Mihail Bahtin.

Să urmărim pe text dialectica sus-jos, dreapta-stânga: în *Cotadi şi Dragomir* spaţiul se concentrează în personaj – pe corpul acestuia. Dragomir are în partea **de sus** „un aparat care arată cele «patru puncte cardinale»” (o altă faţetă a condiţiei umane – omul e limitat la cunoaşterea a doar patru puncte cardinale). Faptul că un astfel de aparat este parte componentă a personajului ne sugerează ideea omului ca măsură a spaţiului şi a timpului (sau ca măsură a tuturor lucrurilor), ideea de percepţie subiectivă şi interiorizare a acestora (vezi Proust) ca parte a unei paradigme care ar exista în conştiinţa umană, independent de voinţa omului: patru pereţi şi patru puncte cardinale, douăzeci şi patru de ore, ziua şi noaptea, toate sunt mituri distruse şi reconstruite. Gayk înoată douăzeci şi trei de ore în direcţia nord-sud – spaţiul neutralităţii şi frica de a o încălca. „În ora liberă” (de înot sau…) se inspiră de la „muze cu bocanci”… Unul din autorii clasici afirmă că adevăratul artist creează măcar timp de o oră în fiecare zi, să fie o aluzie? Atunci e clar de ce muzele inspiraţiei (de notat pluralul substantivului – câte una pentru fiecare zi, ori oră, ori minut?) sunt „încălţate” – bocancii „leagă” de pământ, inspiraţia e forţată, e artificială, pe de o parte, demitizând, pe de altă parte, concepţia tradiţională asupra inspiraţiei ca „entitate” de origine divină. Clişeul „mi-a venit muza” este interpretat *ad litteram*: muza nu zboară, ea vine, şi ce poartă când vine? – bocanci. Efectul e nu numai absurdul, ci şi ambiguitatea.

E interesant că dialectica sus-jos, stânga-dreapta, pe lângă interpretarea mitologică (cer-pământ, bun-rău, demonic-angelic) capătă în textele urmuziene înţelesuri aparte: luate împreună, elementele formează un spaţiu pseudo-cvadridimensional (în accepţia de mai sus); văzute însă din perspectiva unor perechi antinomice, ele îşi schimbă conotaţia. Personajul

BDD-A26008 © 2008 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:01:25 UTC)

65

care se mişcă între aceste două poluri contrarii trăieşte, întreg zbuciumul vieţii ar începea într-o serie de prăbuşiri şi ridicări, lumea ar fi dualã, universul urmuzian apropiindu-se, în acest sens, de cel din *Bouvard et Pecuchet* de Flaubert. Această dualitate este anunţată de majoritatea titlurilor acestui autor (*Pâlnia şi Stamate*, *Ismail şi Turnavitu*), de folosirea numerelor pare, îndeosebi a cifrei doi în descrierile de interior sau în conturarea personajelor. Cuplul pare a fi antitetic, dar: „la Urmuz cuplul nu e auxiliar eroului (…), ci e însuşi eroul. Eroul apare scindat, dedublat” [1, p. 96]. În fond, e greu de făcut o distincţie netă între antieroi, rămâne doar convingerea că sunt **doi**.

Microromanele sfârşesc, de cele mai dese ori, prin a sugera moartea protagonistului care se identifică nivelului „jos” din dialectica sus-jos. Coborârea nu e o degradare, precum urcarea nu înseamnă dezvoltare, aceste concepte lipsesc în *Pagini*. Există o stare constantă care se repetă la nesfârşit. Pentru a se dezvolta sau a degrada („devenire” în romanul tradiţional) este nevoie de spiritualitate, de psihologie, personajele lui Urmuz sunt însă private de o viaţă psihică normală, se pare că fireşti au rămas doar manifestările sub- şi inconştientului, nişte măşti groteşti.

În analiza imaginii casei e important de subliniat: „Casa e imaginată ca o fiinţă verticală. (…) Ea este una dintre chemările la conştiinţa noastră de verticalitate. (…) Verticalitatea este asigurată de polarizarea: pivniţă – podul casei” [3, p. 34-36]. Spaţiul urmuzian se află sub semnul „subpământei” descrise în *Pâlnia şi Stamate*. Între acest spaţiu ambiguu şi personaj se stabileşte un raport organic, precum e cel dintre personaj şi haină, menţionat de N. Balotă [1], dar şi o relaţie de natură ontică: „(personajul) ştie că pereţii pivniţei sunt nişte pereţi înhumaţi, (…) pereţi care au TOT pământul în spatele său” [3, p. 37]. Coborârea ar fi condiţia primă a morţii: „Scara spre pivniţă este întotdeauna coborâtă” [3, p. 41], această coborâre având semnificaţii mitice şi mistice. Moartea ar fi o îmbinare a planului vertical cu cel orizontal.

În *Pâlnia şi Stamate* personajul „dispare”, „cu căruciorul prin canal” – ne amintim că acesta se află la acelaşi nivel cu **subt-pământa**, adică jos.

În *Ismail şi Turnavitu* există **vârful dealului**, unde Ismail îi primeşte pe solicitatorii de posturi (aparenţa personajului, statutul social ascund diferite defecte şi vicii), iar pepiniera cu viezuri se află în „**groapa** din Dobrogea”. După ce Turnavitu îi arde „rochiile” (iar dezbrăcatul semnifică moartea), Ismail „se târăşte până la marginea pepinierei cu viezuri; acolo căzând în stare de decrepitudine”.

În *Cotadi şi Dragomir* moartea este presupusă sau planificată de către Cotadi care „a lăsat prin testament ca să fie îngropat în aceeaşi groapă cu Dragomir”. Aici însă apare şi planul vertical („vor răsări, cu timpul, livezi întregi de măslini deasupra”) ce se poate interpreta ca: motivul metempsihozei; motivul unui singur mormânt pentru personajele ataşate unul faţă de altul: în Egipt se înhumau în acelaşi mormânt (piramidă) stăpânii şi slugile lor (uneori de vii), iar N. Balotă menţionează relaţia stăpân-slugă între personaje; în romanul medieval *Tristan şi Isolda* îndrăgostiţii au fost, după moarte, înhumaţi aproape, din mormintele lor au crescut doi arbori care şi-au împletit crengile (în unele variante ale textului – două tufe de trandafir); motiv romantic (*O*, *mamă*… de M. Eminescu etc.).

În *Algazy & Grummer* vedem că marea luptă dintre „eroi” s-a desfăşurat „în vârful unui munte înalt” şi „a doua zi, la poalele muntelui, trecătorii puturã vedea într-un şanţ aruncate de ploaie un grătar (resturile lui Algazy) şi un mirositor felix de lemn… (tot ce a rămas din Grummer). E interesant că Ploaia (apa) a aruncat la poalele muntelui un obiect de metal şi unul de lemn! Soţia lui Algazy care avea formă de mătură (imaginea concentrată a femeii dedicate gospodăriei, cum e pâlnia – dragostei; dar să nu uităm că mătura slujeşte drept vehicul vrăjitoarelor din poveştile multor popoare, adică e un OBIECT magic, precum e şi pâlnia) apăru (…) dând de două-trei ori, în dreapta şi în stânga, mătură tot ce găsi, la gunoi”. Or, Bufty şi pâlnia au fost „aruncaţi” în Nirvana, care prin descrierea ei

BDD-A26008 © 2008 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:01:25 UTC)

ambiguă, îndeplineşte funcţia de urnă pentru deşeuri (aruncau cocoloaşe de pâine şi coceni de porumb în ea). În *Fuchsiada* protagonistul este exilat din Olymp şi „cade" pe pământ, unde „dispărură pentru totdeauna în mijlocul naturii" etc. Personajul dispare în: „infinitul mic" (Stamate), „barou" (*Plecarea în străinătate*), în mijlocul naturii (*Fuchsiada*), adică în sine însuşi: singura cunoaştere posibilă este auto-cunoaşterea, care este inutilă societăţii („Auto-Kosmosul infinit şi inutil"). Individul „dispare" din „realitatea" socială în care a vieţuit. Persoana „inutilă" dispare, pe când personajul care a putut să aleagă „utilul" a supravieţuit (nu dispare). Un exemplu elocvent în acest sens este protagonistul textului *După furtună* care va deveni folositor semenilor săi, „învăţându-i arta moşitului".

Gaston Bachelard afirmă: „Casa e colţişorul nostru de lume. Ea reprezintă, s-a zis de multe ori, primul nostru univers. Ea este într-adevăr un cosmos" [3, p. 24]. „Criticul reveur" [4, p. 60] atrage atenţia şi asupra faptului că imaginea simplă este mai susceptibilă visului: „trebuie să ajungem la primitivitatea unui refugiu" [3, p. 94]. Imaginea arhetipală a casei-adăpost o întâlnim în toată creaţia grefierului de la Curtea de Casaţie, fiind mai explicită în primul text: antiteza între „salonul somptuos" şi „încăperea scundă, cu pământ pe jos" unde se află ţăruşul de care e legată familia Stamate o exemplifică. Apartamentul lui Stamate se construieşte pe niveluri. Odăile apartamentului sunt dispuse una deasupra alteia, unite cu un „tub de comunicaţiune", descrise de narator pe rând, de sus în jos. Mişcarea de coborâre este caracteristică universului imaginar al operei urmuziene. Nici o treaptă a acestui spaţiu halucinant nu este urcată, în text funcţionând toate semnificaţiile (inclusiv cele mitice) ale coborârii. Tonalitatea descrierii e a unui regizor de filme documentare, care umblă cu o cameră de luat vederi printr-un muzeu şi descrie amănunţit ceea ce vede şi ceea ce filmează.

Formula dată (pe niveluri, pe straturi[1]) e valabilă în cazul lecturii şi interpretării textelor lui Urmuz. A citi e o artă care depinde de cultura şi experienţa lectorului. Un cititor elevat va descoperi în text valenţe pe care unul obişnuit nu le va lua în seamă: „Autorul imaginează o lume pe care o concentrează într-o naraţiune, după care dispare, lăsând ca, în baza acestei naraţiuni (materializate în textul romanesc), cititorul (în dependenţă de nivelul lui de inteligenţă şi pregătire) să identifice fie lumea imaginată iniţial, fie alte lumi posibile, stimulate de text" [5, p. 16-17]. T. S. Eliot observă că „într-o dramă de Shakespeare sunt diferite niveluri de semnificaţie. Pentru spectatorii cei mai simpli există tramă, pentru cei mai reflexivi există personajul şi conflictul său, pentru cei mai înclinaţi către literatură există cuvintele şi construcţia expresiei, pentru cei mai sensibili există ritmul şi pentru spectatorii de cea mai mare sensibilitate şi inteligenţă există un semnificat care se revelă în mod gradat. Ceea ce contează e faptul că nimeni nu este deranjat de prezenţa a ceea ce nu înţelege, ci, după posibilităţile sale naturale, se opreşte la nivelurile preferate" [8, p. 7]. Descrierea de interior, de la începutul microromanului *Pâlnia şi Stamate*, ne sugerează că autorul a organizat opera în vederea exprimării, la niveluri structurale diferite, a unor mesaje diferite. Iurii Lotman numeşte procedeul dat „semantică în mai multe trepte" [9]. Ajungem la concluzia că Urmuz era conştient de complexitatea universului creat. Scriitorul „defineşte" spaţiul operei sale, în textul *Pâlnia şi Stamate* şi, odată definit, acesta devine obsedant, o normă care funcţionează independent de voinţă, ca un mecanism. Tehnica preferată a scriitorului este repetiţia – „marea lege care ordonează mecanica automatelor" [1, p. 48]. Se construieşte o lume-artifex.

Apartamentul lui Stamate, lipsit de uşi şi ferestre (iar „uşa este un cosmos întreg al Întredeschisului" [3, p. 200]), este, aparent, un spaţiu închis. De fapt, e „întredeschis": odăile apartamentului sunt unite printr-un „tub de comunicaţiune", care totuşi „nu comunică

[1] Vezi şi *Opera literară ca structură stratiformă*. *Modele teoretice* // Anatol Gavrilov, *Conceptul de roman la G. Ibrăileanu şi structura stratiformă a operei literare*, Chişinău, 2006, 276 p.

BDD-A26008 © 2008 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:01:25 UTC)

cu lumea din afară", de aici rezultă ideea de comunicare cu lumea lăuntrică. Acest paradox este subliniat chiar la nivelul lexicului: în scriitură apar două lexeme care se contrazic şi se exclud – „comunicare" şi „nu comunică", criza comunicării, anunţată de Alexandru Muşina ca una din crizele moderne ale poeziei[1] [10, p. 115-195], este evidentă şi în proză. Mai ales că absurdul urmuzian se construieşte, deseori, în baza clişeului sau poncifului. Descrierea minuţioasă, plină de detalii, enumerate cu emfază, are singura funcţie – de ambiguizare a spaţiului, încât cititorul se pierde într-un labirint. Apariţia „ţăruşului" pare a fi punctul terminus al voiajului întreprins de narator prin cercurile infernului ultramodern. Citătm: „În faţă, salonul somptuos (… apoi trecem în) a doua încăpere (…). De aici, prin o trapă făcută în duşumea, se ajunge, din partea stângă, în o subpământă ce formează sala de recepţie, iar în partea dreaptă, prin ajutorul unui cărucior (…) se pătrunde într-un canal răcoros, al căruia unul din capete nu se ştie unde se termină, iar celălalt, la partea opusă, într-o încăpere scundă, cu pământ pe jos şi în mijlocul căreia se află bătut un ţăruş, de care se află legată întreaga familie Stamate". La sfârşitul textului Stamate urcă în căruciorul cu manivelă şi se îndreaptă spre „capul misterios al canalului (cel, care „nu se ştie unde ajunge"), cu scopul de a putea pătrunde odată şi dispărea în infinitul mic. Apartamentul „întregii familii Stamate" este însă baza spiralei, circumvoluţiunile ei fiind strada-circumscripţia-Nirvana (e semnificativ cuvântul „circumscripţie", având o nuanţă semantică matematică, bazată pe asociaţia fonetică între cuvintele circumscripţie şi circumscriere, formate de la radicalul latin „circus" – cerc [6]. Anume spaţiul-spirală creează impresia unei călătorii prin cercurile infernului lui Dante, însă lipsit de suflete care ar trebui să-l „populeaze", or, sufletele sunt înlocuite de obiecte (teroarea obiectelor). Fiecare obiect are locul său, precum sufletele nu pot să treacă dintr-un cerc al infernului în altul, nici obiectele nu pot fi mutate. Încercarea lui Stamate (observăm apropierea personajului de obiect) să se dezlege de ţăruş duce la destrămarea „ordinii" universului, cauza fiind „tăierea legăturilor" cu „*întreaga* familie Stamate", care nu mai este întreagă, din moment ce unul dintre membrii ei se îndepărtează.

Putem vorbi de un univers-cochilie. E firesc: omul „aproape eliptic" (portretul lui Stamate) locuieşte într-un spaţiu-spirală.

Spaţiul închis (apartamentul) se deschide (capul misterios al canalului) însă, paradoxal – în sine însuşi (infinitul mic, Auto-Cosmosul). Anume predilecţia lui Urmuz pentru un spaţiu şi timp în spirală, concomitent deschis şi închis, ne face să credem că autorul român este, în acest aspect, un anticipator al Noului Roman Francez. „Neoromancierii nu acordă decât în unele cazuri o preferinţă vădită *spaţiilor claustrate*, mici, care rămân dominante în antiteatru. Interesul lor se îndrumează cu precădere către spaţiile itinerante ample, aparent deschise, ale căror coridoare labirintice impun o rătăcire repetabilă într-un univers circular, în care mişcarea omului care merge se înscrie într-un timp circular. Faptul acesta impune însă o suspendare a existenţei infraeroilor într-un prezent continuu, imposibilitatea străpungerii unui spaţiu opac anulând transgresiunea omului spre un epilog cert, pentru care el însuşi a optat" (sublinierile ne aparţin *M. B.*) [11, p. 184]. Astfel, este prefigurat un spaţiu-cochilie, expresie a izolării, a solitudinii: „este aici un oraş-cetate pentru omul singur, pentru marele solitar care ştie să se apere şi să se protejeze prin imagini simple" [3, p. 126]. Stamate este un personaj-molusc „legat" organic de casă şi de familie. Stamate, soţia şi copilul reprezintă „celula societăţii", subliniindu-se ideea că omul este „un animal social". În acest context, fuga lui Stamate din familie semnifică încercarea de a depăşi condiţia umană. Pe de altă parte, familia reflectă, în sine, ciclul vieţii unui om – fiul lui Stamate ar fi Stamate însuşi (astfel, se explică faptul că Bufty este „blazat" la vârsta de trei ani), iar soţia este arhetipul Mamei. O aluzie la teoria că omul ar fi veşnic prin copiii săi. Explorarea lumii din exterior,

[1] Vezi *Poezia şi crizele modernităţii* // Alexandru Muşina, *Eseu asupra poeziei moderne*, Chişinău, 1997.

BDD-A26008 © 2008 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:01:25 UTC)

prezentată prin imaginea mării (cuvântul „mare” joacă, în text, atât rolul de substantiv, cât şi de adjectiv, reliefând imposibilitatea cunoaşterii), duce la ruperea „legăturilor” cu familia, deci la scindarea eului. Faptul că Stamate alege pâlnia (adică universul din afară, infidel, schimbător şi de aceea reprezentat prin femeia-obiect) cauzează „dispariţia” personajului. Însă Stamate dispare în „infinitul mic”, în acel „canal răcoros” care îl va duce fie „nu se ştie unde”, fie „în încăperea scundă”, adică înapoi în familie. Cu toate că Bufty e exilat în Nirvana, iar fidela sa soţie e „cusută în sac”. Cunoaşterea devine autocunoaştere, simbolizată prin mişcare circulară (criza cunoaşterii).

Constatăm în universul urmuzian importanţa lumii minerale (influenţa expresionismului?). G. Bachelard evidenţiază „realitatea geometrică a formelor” [3, p. 105], geometria, matematica având un statut deosebit în *Pagini*. Cu acest prilej e nevoie să facem o precizare: Urmuz încearcă să aplice teoria relativităţii timpului şi spaţiului unui text artistic. Legile geometriei euclidiene nu mai funcţionează, se intuieşte faptul că: „masa este o caracteristică a oricărei existenţe, alături de spaţiu şi timp (…) comportarea geometrică a corpurilor nu e autonomă, ci depinde de repartiţia maselor” [12, p. 116]. Corpurile (în acest context ar trebui să nu uităm de textul *Puţină metafizică şi astronomie*) în opera urmuziană se comportă conform legilor geometriei neeuclidiene. În text nu mai există planuri (geometria euclidiană), doar curbe (geometria lui Gauss şi Riemann). Legătura dintre masă (personaje), spaţiu şi timp este indisolubilă. Se pare că forma lui Stamate (elipsa) este dictată de „spaţiul şi timpul circular”, şi nu viceversa (precum ar trebui să rezulte din teoria lui Einstein: „întreaga inerţie, respectiv câmpul gravific, este determinată de materia din univers” [12, p. 126]), anume din motivul că în text apare întâi descrierea spaţiului apoi „personajele”, de fapt, un singur personaj – Stamate şi ipostazele acestuia (familia, părţi ale „întregului”, precum menţionează însuşi autorul). Pâlnia este şi ea o ipostază a lui Stamate – reprezentând criza identităţii acestuia, dedublarea (transformarea în obiect). Identificarea Stamate-pâlnia se poate urmări prin identificarea spaţiu-personaj. Cochilia de sidef pe care este adusă pâlnia este şi ea un spaţiu-spirală. E uşor de observat chiar asemănarea dintre pâlnie şi cochilie, la nivelul formei lor (geometrice). N. Balotă afirmă: „Ca într-un tablou anamorfotic manierist, mitologica Venera, sosind pe o cochilie de sidef (amintire a tabloului lui Botticelli?), îi apare lui Stamate sub chipul unei «inocente şi decente pâlnii ruginite» [1, p. 66]. Dacă Botticelli a re-inventat *Naşterea Venerei* [13, p. 53] (în mitologie, Venus apare din spuma mării, nu din cochilie), Urmuz reinventează pe Venus însăşi, prin deconstrucţia abilă a mitului, zeiţa fiind simbolizată prin pâlnie. Frumuseţea şi veşnica tinereţe a Venerei devine „rugina” pâlniei. O atitudine mai sarcastică e greu de imaginat. Ironia vizează atât gradul de uzură a miturilor şi simbolurilor, a utilizării atributelor zeiţei în descrierile de portret ale personajelor feminine, cât şi categoriile date ale esteticului. Pâlnia este zeitatea banalizată, precum Stamate este eroul banalizat (şi obiectualizat), sau, mai simplu – antieroul.

„Cochilia este proiectul unei evoluţii animale condensate («doi oameni cum coboară din maimuţă»). E destul să scurtăm o evoluţie pentru a genera grotescul /…/ dialectica mic şi mare, dialectica fiinţei libere şi fiinţei înlănţuite: şi ce oare am putea aştepta de la o fiinţă descătuşată!” [3, p. 108], afirmaţia poate fi aplicată la *Pâlnia şi Stamate*.

G. Bachelard accentuează că orice ar descrie autorul, imaginea rămâne întotdeauna umană: cel mai abstract personaj, în cel mai schematizat spaţiu, va reprezenta omul şi casa [3, p. 15]. Chiar Fuchs, cel mai „pur” şi cel mai inuman dintre personajele urmuziene, locuieşte în umbrelă. Să analizăm semiotic spaţiul dat. Imaginea se creează pe baza metasemiei sau a transferului de sens în interiorul clişeului „a intra în casă”, care devine „a intra în umbrelă”. Se actualizează semnul integrativ comun pentru glosemele „casă” şi „umbrelă” – adăpost de ploaie, obţinându-se o metaforă lingvală, apoi, graţie contextului – o metaforă revelatorie, „model” pentru insolitarea [14] (din punctul de vedere al cititorului – pentru decriptarea

BDD-A26008 © 2008 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:01:25 UTC)

semnificațiilor) clişeelor de tipul „a închide umbrela” sau „a da umbrela la reparație”, care, datorită metasemiei, se pretează multiplelor interpretări. Mai mult decât atât, prin sensurile latente, fraza „apoi intră liniştit în fundul umbrelei sale” depăşeşte „limitele” metaforei, constituind o imagine: a securității şi a confortului. „Ființa se retrage în sine” [3, p. 120]: „intră în fundul umbrelei”, iar pronumele posesiv (umbrelei „sale”) sugerează bucuria de a poseda „un colțişor al lumii” (coin du monde [3, p. 134 Bachelard]), bucuria de „avere personală”: „Concentrarea bucuriei de a locui” [3, p. 45] şi, totodată, a singurătății. Astfel, un obiect banal, umbrela, constituie microcosmosul lui Fuchs.

Toate ființele urmuziene au locuință – casa devine un fel de marcaj al condiției umane. Spunem că biserica este „casa Domnului”; creat după asemănarea Sa, omul a inventat „adăpost” şi pentru divinitate (Olympul, Cerul), şi pentru demoni (Lucifer – sub pământ!, şi să nu uităm că în *Divina comedie a lui Dante* infernul are forma unei pâlnii).

Urmuz a sesizat ironia şi paradoxul credinței umane, transpunându-le în text.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Nicolae Balotă, *Urmuz*. *Monografie*, Timiş, 1997.
2. Михаил Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, Москва, 1979, 1986.
3. Gaston Bachelard, *La Poétique de l’espace*, Paris, 1978.
4. Romul Munteanu, *Lecturi şi sisteme*, Bucureşti, 1977.
5. Marin Postu, *Romanul românesc şi modelul narativ proustian*. Teză de doctor în filologie. Cu titlu de manuscris: CZU 821.135.1„19”(478).09-3(043.2), Chişinău, 2005.
6. *Dicționarul explicativ al limbii române*, ediția a 2-a, Bucureşti, 1998.
7. Anatol Gavrilov, *Conceptul de roman la G. Ibrăileanu şi structura stratiformă a operei literare*, Chişinău, 2006.
8. Th. S. Eliot, *Eseuri*, Bucureşti, 1974.
9. Iurii Lotman, *Lecții de poetică structurală*, Bucureşti, 1970.
10. Alexandru Muşina, *Eseu asupra poeziei moderne*, Chişinău, 1997.
11. Romul Munteanu, *Timp şi spațiu în noul roman* // *Noul Roman Francez*. *Preludii la o poetică a antiromanului*, ediția a 2-a, Bucureşti, 1995.
12. Albert Einstein, *Teoria relativității*. // Florescu Mihail, *Materia sau Realitatea obiectivă*, Bucureşti, 1972.
13. Virgil Vătăşianu, *Istoria artei europene*, Bucureşti, 1972.
14. Victor Chklovski, *Le roman parodique Tristan Shandy*, Paris, 1973.

BDD-A26008 © 2008 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 09:01:25 UTC)