SEDUCŢIA LUMILOR (IM)POSIBILE. NOTE DESPRE PROZA LUI URMUZ

CATRINEL POPA[1]

Facultatea de Litere, Universitatea din Bucureşti

THE FASCINATION WITH (IM)POSSIBLE WORLDS.
NOTES ON URMUZ'S EXPERIMENTAL PROSE

Abstract

In the present article, we set to prove that the experimental prose written by Urmuz/Dem. Demetrescu-Buzău (1883-1923) illustrates a particular version of Romanian inter-war æsthetic modernism, similar at a certain extent to the iconoclastic fervour of the avant-garde movement, but in effect dissociating itself from any recognizable contemporary paradigm. In this regard, I analysed the particular modalities in which the writer succeeds in constructing bizarre, (im)possible worlds, that entail various strategies of defamiliarization, including violations of current logic and ontological expectations.

Keywords: *(Imp)ossible worlds, Urmuz, Nonsense, Paradox, Defamiliarization.*

Un clarvăzator-iconoclast în „peisajul" interbelic

Noutatea absolută a formulei *Paginilor bizare* devine evidentă mai cu seamă dacă plasăm cele câteva proze urmuziene în contextul literaturii române din deceniul al treilea al secolului XX. Nu de foarte multă perspicacitate este nevoie pentru a ne imagina cât de intens va fi fost şocul provocat, în anul de graţie 1922, de apariţia unui text ca *Pâlnia şi Stamate* (acompaniat de subtitlul

[1] **Catrinel Popa** este lector în cadrul Departamentului de Studii Literare al Facultăţii de Litere, Universitatea din Bucureşti. Este doctor în Filologie din anul 2006. Predă cursuri şi seminare de istoria literaturii române şi de civilizaţie românească. Este specializată în literatura română modernă şi contemporană. Volume publicate: *Caietul oranj*, Bucureşti, Cartea Românească, 2002; *Labirintul de oglinzi. Repere pentru o poetică a metatranzitivităţii*, Iaşi, Polirom, 2007 (Premiul pentru debut în eseu *Ioan Petru Culianu*). A publicat numeroase articole în reviste şi volume colective apărute în ţară şi în străinătate; stagii de cercetare în Italia (2002-2004) şi Franţa (februarie-august 2012); e-mail: p_catrinel@yahoo.com

BDD-A28430 © 2017 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:55 UTC)

„roman în patru părţi"). Trebuie să reamintim faptul că, la momentul respectiv, în peisajul literar autohton abia apăruse *Ion* al lui Liviu Rebreanu (1920), iar semănătorismul nu-şi consumase pe de-a-ntregul resursele de vitalitate. În plus, încă se mai făceau simţite ecourile interogaţiei alarmate a lui Mihai Ralea, care se întreba de ce nu avem roman.

Ne putem lesne explica aşadar motivele pentru care, în faţa restrânsei opere a lui Urmuz, exegetul se poate lăsa purtat de elanuri protocroniste. Dată fiind împrejurarea că metoda sa de creaţie o anticipează în mod evident pe aceea a suprarealiştilor, de la noi şi de aiurea (prin tehnica asociaţiilor aleatorii, dublată de aceea a dislocării formelor sociale, ale gândirii şi ale limbajului), după cum anunţă şi literatura absurdului, prin gustul paralogismelor şi al nonsensului, nu este de mirare că – mai cu seamă în rândurile artiştilor agasaţi de perpetuarea inerţială a convenţiilor – cota operei sale a crescut considerabil. Printre cei dintâi care l-au socotit pe Urmuz „un clarvăzător" şi „un profet" – fără a-i mai pune la socoteală pe promotorii avangardei noastre interbelice – s-a numărat, deloc întâmplător, Eugen Ionescu (unul dintre cei mai notorii continuatori ai iconoclastului demers urmuzian). Dramaturgul a intuit în autorul lui *Emil Gayk* pe vizionarul capabil să realizeze simultan o radiografie şi o prevestire cu privire la acest colţ de Europă şi, prin extensie, la „civilizaţia" însăşi: „Evident, Urmuz nu e singurul care a intuit acest eşec, dar Urmuz face parte dintre poeţii care l-au presimţit şi, poet fiind, l-a presimţit într-un mod în acelaşi timp mai visceral şi mai intelectual; iată de ce mesajul său e atât de evident şi obsedant, adevărat ca un coşmar, fie el şi un coşmar burlesc" (Ionescu 1979: 305)[2].

Ivită în contextul modernismului nostru interbelic, după experienţa marelui război, aşadar pe un fundal caracterizat, la nivel global, prin dispariţia reperelor liniştitoare şi, implicit, prin spulberarea încrederii în temeinicia şi raţionaliatea lumii „reale", opera lui Urmuz transmite un mesaj care – cu toată bizareria sa burlescă – transcende epoca respectivă, reuşind să plaseze categoria umanului într-o lumină nouă, crudă şi deopotrivă revelatoare. Din acest punct de vedere, nu fără temei, scriitorul nostru a fost comparat cu Bruno Schulz, Kafka, Witkiewicz, Gombrowicz sau Daniil Harms.

În fine, nu putem trece cu vederea – chiar dacă nu poate fi vorba despre o relaţie de la cauză la efect – datele unei biografii cel puţin tot pe-atât de „bizare" precum opera, ale unei existenţe dominate de autoritatea figurii paterne, resimţite ca opresivă, după cum atestă mărturiile celor apropiaţi[3]. Mai mulţi

---

[2] Fragmente din articolul lui Eugen Ionescu, *Présentation de Urmuz – Introducere în opera lui Urmuz*, apărut în *Stanford French Review*, vol. 3, n°3/1979, pp. 297-314, au fost reproduse, în traducerea Mariei Ioniţă, şi în volumul Urmuz, *Pagini bizare*, ed. îngrijită de Florin Ioniţă, ilustraţii de Mircea Pop, Editura Art, Bucureşti, 2013, pp. 99-100.

[3] Iată, în acest sens, câteva „spicuiri" din amintirile surorii scriitorului, Eliza V. Vorvoreanu: „Terminând liceul prin 1903-1904, după cum era concepţia timpului, tatăl

BDD-A28430 © 2017 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:55 UTC)

comentatori au afirmat, de altfel, că atunci când vorbim despre Urmuz, *alias* Dem. Demetrescu-Buzău, „pârghia factorului biografic nu poate fi subestimată" (Dan 1975: 301) sau au sesizat o suită de corespondenţe aparent paradoxale între destinul omului şi cel, compensatoriu, al operei (Raicu 1976: 19)[4].

Oricum ar fi, traseul biografic al scriitorului, încheiat brusc, în toamna lui 1923, mai exact în noaptea de 23 noiembrie, printr-un act voluntar, justifică în bună parte nu numai tentativele de interpretare în cheie psihanalitică a operei urmuziene[5], ci şi fervoarea mitizantă a tinerilor avangardişti din jurul lui 1930, care l-au revendicat pe Urmuz drept cap de serie şi incontestabil model, transformându-l într-un soi de „precursor *absolut* al noilor orientări artistice din veacul al XX-lea" (Cernat 2007: 341). Mitul artistului „damnat" al romanticilor capătă, după cum putem constata, o nouă înfăţişare în epoca modernismului interbelic.

Strategii de insolitare

La o lectură atentă, opera urmuziană ni se înfăţişează ca o vastă lume (im)posibilă, în care ne întâmpină personaje mecanomorfe sau zoomorfe (Algazy şi Grummer, Ismaïl şi Turnavitu, Fuchs, Pâlnia, Stamate, Cotadi, Emil Gayk etc.), hibrizi ciudaţi care, sub aparenţe inofensive sau burleşti, (trans)figurează o umanitate de coşmar. Nu doar principiul asemănării este aici abandonat (cel mai adesea în numele unui izomorfism structural), dar chiar regulile logicii curente (reducţionistă prin excelenţă), sunt sistematic şi demonstrativ încălcate.

---

său – medic – îl înscrie la Medicină, ca să-i perpetueze cariera. Adolescentul se supune orbeşte. Îngrozindu-l disecţia cadavrelor, pierde anul. Continuă să bată clapele pianului şi să compună muzică clasică. Tatăl nu se înduioşează: fiul trebuie să ajungă mare cărturar. « Faci dreptul, acolo poţi studia serios… cartea, ştiinţa e totul în viaţa omului ». Şi Urmuz a ajuns, fără voia lui, un biet judecător stagiar, deşi nu era omul care să se acomodeze « mâzgălirii » dosarelor sau acela care să facă dreptate şi – mai ales – să-i pedepsească pe semenii lui" (Urmuz 2013: 6).

4 Iată pasajul *in extenso*: „[Urmuz] a sacrificat, poate, o mare vocaţie, o mare operă, acestui reflex al purităţii totale, preferând anonimatul, situaţia de grefier, calitatea de fiu, de frate, de prieten discret, de Dem. Demetrescu-Buzău. Găsit mort într-un boschet la Şosea în spatele Bufetului: « cadavrul unui necunoscut », cum aprecia presa la 25 noiembrie 1923, în perfectă cunoştinţă de cauză".

5 Dintre aceste tentative reţinem în primul rând opinia lui Corin Braga, conform căreia universul urmuzian ar fi construit pe „o anxietate liminală", actul scrisului devenind un gest eliberator, „o *anabasis* prin care Urmuz sparge bolta infernului zilnic şi iese spre un aer în sfârşit respirabil"(Braga 2001: 76); aşadar, în opinia criticului clujean, rolul crucial acordat de Urmuz scrisului poate fi privit ca simptom al unui „clivaj sufletesc", de vreme ce eul scriitorului – incapabil să domine realitatea şi să se aşeze în centrul ei –, „migrează într-o conştiinţă *în oglindă*, într-o lume paralelă şi paralogică unde asumă […] puteri şi responsabilităţi depline" (*ibid*.: 93).

BDD-A28430 © 2017 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:55 UTC)

Dacă ficţiunii, în genere, i s-a reproşat multă vreme iluzionismul, lipsa de fundamentare în universul fizic (în special din cauza tradiţiei inaugurate de Russell şi de pozitivismul logic), fiindu-i refuzată, la limită, orice valoare cognitivă, paginile urmuziene pot fi socotite un fel de ficţiune la puterea a doua, din moment ce mizează în mod deliberat „pe plăcerea […] dispensării de orice control al experienţei accesibile tuturor" (Dan 1975: 303). Nu e greu să bănuim, în universul lor etanş, un construct anume imaginat pentru a testa nu doar „limitele literaturii" (Raicu 1976: 13), ci şi pe cele ce separă, prin convenţie, diferitele regimuri ontologice. Căci entităţile ce populează *Paginile bizare*, de la Ismaïl, perversul crescător de viezuri, înveşmântat în rochie de gală, făcută din macat de pat, până la Fuchs, cel atât de obsedat de perfecţiunea artistică încât „muzicalizează" chiar şi în gesturile reflexe, „în procesul, de pildă, al nutriţiei, strâns înrudit cu cel al sexualităţii şi transfigurat puternic […] de norma pură a frumuseţii" (*ibid.*: 17), sunt în esenţă mesageri ai unui mod de percepere a lucrurilor hibrid şi conflictual. Asemenea făpturi ilustrează, într-un fel, situaţia invers simetrică celei din basme, unde fiinţele necuvântătoare devin inteligente prin antropomorfizare. Din această perspectivă, Sergiu Pavel Dan avea dreptate să vorbească despre o „dezintegrare a umanului prin ancorarea ineluctabilă în nivelul de înţelegere al unui bestiariu" (Dan 1975: 303).

În plus, dat fiind faptul că dintru început modalitatea descrierii este resimţită ca parodică, se poate vorbi de o modificare radicală a opticii tradiţionale asupra personajului literar (şi, prin ricoşeu, asupra individului uman), modificare subordonată tentaţiei – definitorii pentru scriitorul nostru – de a disloca graniţe conceptuale şi ontologice. Cititorului nu-i rămâne decât să se lase sedus de mirajul lumilor (im)posibile, edificate şi (de)construite simultan, într-o totală indiferenţă faţă de datele referenţiale şi de normele logicii curente. Exerciţiul dezvăluie, printre altele, nebănuitele resurse fabulatorii ale „inconcevabilului", permiţându-i cititorului să testeze limitele propriilor sale grile perceptive şi interpretative[6]. Se confirmă, astfel, ipoteza Lisei Zunshine conform căreia „violations of ontological expectations seem to be ripe with narrative possibilities" (Zunshine 2008: 69)[7].

---

[6] „Există lumi incredibile (de neconceput) – posibile sau imposibile – […] dincolo de capacitatea noastră de înţelegere, deoarece presupuşii lor indivizi şi presupusele lor proprietăţi violează obişnuinţele noastre logice şi epistemologice. Nu putem concepe lumi mobilate cu cercuri pătrate care se cumpără cu o sumă de dolari corespunzătoare celui mai mare număr par. În orice caz […] această lume poate fi menţionată […] În astfel de cazuri i se cere Cititorului Model să exercite o flexibilitate şi o superficialitate exagerat de largi, dat fiind că el este obligat să considere drept sigur ceva ce nici măcar nu poate concepe" (Eco 1996: 237).

[7] „Violarea aşteptărilor ontologice pare să stimuleze complinirea tuturor virtualităţilor naraţiunii" (trad. mea, C.P.).

BDD-A28430 © 2017 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:55 UTC)

În plus, ceea ce ne cucereşte în cazul prozei lui Urmuz este perfecţiunea formală, acea „mistică a preciziei tehnice” (Lăcătuş 2002: 8), pentru care autorul *Paginilor bizare* a fost comparat cu Gustave Flaubert[8], dublată de abilitatea manipulării parodice a clişeelor şi a locurilor comune. Nu fără temei s-a vorbit şi despre tendinţa, definitorie pentru stilul lui Urmuz, de a persifla „fixismele din limbă” (Vianu 1975: 443), de a le recondiţiona şi de a le repune în funcţiune „în scopul de a servi la obţinerea unei expresivităţi noi” (Manolescu 2001: 521). Mai mult decât atât, la o explorare amănunţită, realizăm că aceste proze miniaturale se înfăţişează, în fapt, ca adevărate „conglomerate parodice” (Lăcătuş 2002: 17), unde corespondenţele de adâncime, fragmentare, ascunse şi prinse – asemenea unor insecte bizare – în interiorul compoziţiei, joacă un rol cel puţin la fel de însemnat ca exerciţiile de prestidigitaţie lingvistică.

Într-adevăr, încă de la începutul prozei *Ismaïl şi Turnavitu*, ne izbeşte solemnitatea stilului ştiinţific, sau, mai curând, de popularizare ştiinţifică; nu atât dintr-un tratat savant par desprinse frazele impecabil polisate, cât dintr-o enciclopedie botanică; apoi expunerea virează brusc – odată cu intrarea în scenă a lui Turnavitu – către intriga romanului balzacian (parodiată, la rândul ei), şi se încheie, ca în desenele animate din zilele noastre, printr-un soi de veselă apocalipsă.

Pornind de la constatarea unei asemenea heterogeneităţi, putem observa că, prin repetatele transgresări logico-semantice, lumile lui Urmuz par a fi generate prin postularea unui *posibil-în-fiecare-clipă*, iar personajele – prin chiar statutul lor de entităţi composite – îşi dezvăluie apartenenţa la aceeaşi familie din care fac parte *Ubu roi* al lui Jarry sau *Cavalerul inexistent*[9] al lui Italo Calvino, dar şi *Ubu Imperator* sau *Euclid*, din plastica suprarealistă a lui Max Ernst.

Portretistica urmuziană – între noutate şi „tradiţie”

Noutatea absolută a prozei lui Urmuz se poate constata mai ales atunci când ne concentrăm atenţia asupra portretisticii. La acest capitol, avem de-a

[8] „Urmuz este un artizan, un miniaturist care îşi cizelează piesele cu o obstinaţie care nu este decât reflexul unei înţelegeri clasice a creaţiei, sub imperativul unui comandament etic: « Faire du bon travail! »” (Lăcătuş 2002: 8).

[9] În legătură cu *Cavalerul inexistent* din romanul omonim al lui Italo Cavino, Giovanni Bottiroli (Bottiroli 1997: 202) remarca faptul că protagonistul, sir Agilulf, nu întruchipează doar un paradox, acela al „existenţei unui ins inexistent”, ci este mesagerul unui mod de percepere şi de înţelegere a lucrurilor, prin excelenţă hibrid şi conflictual: „El nu, nu putea fi descompus în bucăţi, nu putea fi ciopârţit: el era şi rămânea în orice clipă din zi şi din noapte Agilulf Emo Bertrandino din spiţa Guildivernilor şi a Celorlalţi din Corbentraz şi Sura, învestit cavaler de Selimpia Citerioară şi Fez în cutare zi […]. Şi posesor al celei mai frumoase şi mai neprihănite armuri din întreaga tabără, veşnic nedespărţită de el” (Calvino 1999: 15-16).

BDD-A28430 © 2017 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:55 UTC)

face în esenţă cu ceea ce s-ar putea numi tehnica portretului-biografie: o fiinţă umană mecanomorfă sau zoomorfă este descrisă într-o totală indiferenţă faţă de logica îndeobşte acceptată (aceea a antropomorficului sau a biologicului), descrierea lăsând impresia că se conformează exclusiv normelor sintactice.

Din această perspectivă, memorabile sunt mai toate portretele eroilor ce populează miniaturile urmuziene. În cazul lor se observă foarte bine atât modificarea opticii tradiţionale, de care aminteam la început, cât şi o surprinzătoare continuitate (în primul rând formală) cu tradiţia clasicizantă a caracterelor lui La Bruyère (Balotă 1970: 28) şi, totodată, cu cea a fiziologiilor literare din epoca paşoptistă (Braga 2001: 81). De aceea, un titlu la fel de nimerit pentru ciudatele compoziţii ar fi putut fi *Caractere bizare*, fie şi numai pentru că ele trădează preocupări de moralist puţin mizantrop, capabil să extragă din observaţiile sale o voluptate amar-umoristică.

Într-adevăr, una dintre cele mai mari surprize pe care le oferă destinatarului proza aceasta (mereu gata să-şi ia prin surprindere cititorul) are de-a face cu asumarea (parodică) a unei specii destul de riguroase, de aparenţă clasică, anume aceea a portretului-destin. Toate prozele urmuziene încep cu asemenea portrete, desenate cu o seriozitate mimată şi care reuşeşte să împingă în derizoriu felul cum arată, cum se comportă sau se îmbracă personajele. Astfel, după ce ni se aduce la cunoştinţă faptul că „Ismaïl este compus din ochi, favoriţi şi rochie”, aflăm că „stă conservat într-un borcan” (referentul este aici de natură legumicolă), pentru ca apoi să pătrundem, prin podul locuinţei „iubitului său tată”, în universul familial, inofensiv în aparenţă, opresiv în fond:

> „Cea mai mare parte din an, Ismaïl nu se ştie unde locuieşte. Se crede că stă conservat într-un borcan situat în podul locuinţei iubitului său tată, un bătrân simpatic cu nasul tras la presă şi împrejmuit cu un mic gard de nuiele. Acesta, din prea multă dragoste părintească, se zice că îl ţine astfel sechestrat pentru a-l feri de pişcăturile albinelor şi de corupţia moravurilor noastre electorale” (Urmuz 2013: 18).

Bătrânul tată al lui Ismaïl, cu nasul său tras la presă, şi Algazy, eroul altei miniaturi urmuziene (*Algazy & Grummer*), au un aer de familie care cu greu poate trece nebăgat de seamă. Ambii aparţin insolitului grup al entităţilor compozite, corpuri pe care sunt grefate, înşurubate, obiecte, segmente, debriuri ale lumii date, produse reciclate, colaje absurde, reasamblări ale unor elemente primite de-a gata. Pe bună dreptate Nicolae Manolescu (Manolescu 2001: 525) lega aceşti hibrizi urmuzieni, zoomorfi sau mecanomorfi, de întreaga plastică a epocii suprarealiste, constantând că Algazy, Gayk, Ismaïl şi ceilalţi, seamănă izbitor cu personajele tablourilor lui Picabia, Dushamp, Max Ernst, Brauner, Miró, Dali, Picasso şi alţii. În cazul celor mai multe opere de avangardă, ne întâmpină entităţi hibride din speţa lui Algazy, ca şi cum artistul ar fi încercat să pună laolaltă elemente complet diferite, disparate, oprindu-se la jumătatea drumului. Pe de altă parte, prezenţa protezelor mecanice ne trimite cu gândul la

BDD-A28430 © 2017 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:55 UTC)

domeniul automaticului, al omului-maşină, putând fi pusă în relaţie – după cum crede Ion Pop – „cu o întreagă orientare pre-suprarealistă din deceniul al doilea al secolului nostru, aceea a « mitului maşinist »” (Pop 1990: 57):

> „Algazy este un bătrân simpatic, ştirb, zâmbitor şi cu barba rasă şi mătăsoasă, frumos aşezată pe un grătar înşurupat sub bărbie şi împrejmuit cu sârmă ghimpată… Algazy nu vorbeşte nicio limbă europeană… Dacă însă îl aştepţi în zori de zi, în faptul dimineţei, şi îi zici: « Bună ziua, Algazy! » insistând mai mult pe sunetul z, Algazy zâmbeşte, iar spre a-şi manifesta gratitudinea, bagă mâna în buzunar şi trage de capătul unei sfori, făcând să-i tresalte de bucurie barba un sfert de oră…” (Urmuz 2013: 33).

Avem senzaţia că asistăm nu atât la o descompunere a umanului, cât la o dislocare sau descentrare a acestuia, mai ales atunci când intră în scenă oameni-pasăre, de tipul lui Grummer, cu necruţătorul său cioc din lemn aromatic:

> „Grummer stă şi pândeşte… Perfid, cu privirea piezişă, scoţând mai întâi numai ciocul, pe care ostentativ îl prelinge în sus şi în jos pe un jgheab anume făcut la muchia tejghelei, apare la urmă în întregime…Face, prin tot felul de manopere, pe Algazy să părăsească localul, apoi, insinuant, te atrage pe nesimţite în tot soiul de discuţii – mai ales de sport şi literatură – până ce, când îi vine bine, te plesneşte de două ori cu ciocul peste burtă, de te face să alergi afară în stradă, urlând de durere” (*ibid.*).

Este de mirare că, în cea mai mare parte a sa, critica interbelică a văzut aici doar aplecarea către farse şi excentricităţi a unui autor amuzant, de calambururi şi parodii absurde. Printre cei puţini care au intuit, măcar parţial, anvergura consecinţelor, s-a numărat Perpessicius, cel care a întrezărit, în spatele marionetelor „încovoiate sub greutatea unor destine peste puterile lor”, de tipul lui Ismaïl, Turnavitu, Grummer, Algazy, Gayk şi Cotadi, protagonişti ai unui teatru de păpuşi ambiguu, simptomele unei existenţe „înrudite cu a noastră” (Perpessicius 1931: 4).

Una peste alta, confuzia registrelor şi a planurilor rămâne unul dintre aspectele cruciale pentru înţelegerea operei lui Urmuz. Rezultă un univers ce uimeşte prin heterogeneitate şi coerenţă (atribute arareori întâlnite laolaltă), funcţionând – paradoxal ca un tot armonios, muzical, structurat de recurenţa anumitor teme obsesive (tema erotică, a autorităţii, a evaziunii etc.), pe care prozele le actualizează sub forma unor variaţiuni. Pe bună dreptate, criticii din zilele noastre au vorbit despre „afirmarea unei viziuni unice şi ireductibile, dincolo de (şi prin) negativitatea parodiei” (Lăcătuş 2002: 15).

Semantica lumilor imposibile şi paradoxurile intertextualităţii

În lucrarea sa consacrată universurilor ficţionale, Lubomir Doležel (1998) observa că, în momentul când cititorul explorează lumi imposibile se vede

BDD-A28430 © 2017 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:55 UTC)

nevoit să-şi adapteze schemele şi cadrele cognitive de care dispune, astfel încât să poată reconstitui scenarii sau evenimente de neconceput. Cu alte cuvinte „destinatarii trebuie să fie pregătiţi să modifice, să îmbogăţească sau chiar să abandoneze bagajul pus la dispoziţie de enciclopedie" (*ibid.*: 181)[10]. O atitudine asemănătoare trebuie să adopte cititorul care parcurge această descriere a locului unde începe acţiunea „romanului în patru părţi", *Pâlnia şi Stamate*:

> „Un apartament bine aerisit, compus din trei încăperi principale, având terasă cu geamlâc şi sonerie. În faţă, salonul somptuos al cărui perete din fund este ocupat de o bibliotecă de stejar masiv totdeauna strâns înfăşurată în cearceafuri ude… O masă fără picioare, bazată pe calcule şi probabilităţi, suportă un vas ce conţine esenţa eternă a „lucrului în sine", un căţel de usturoi, o statuetă ce reprezintă un popă (ardelenesc) ţinând în mână o sintaxă şi… 20 de bani bacşiş" (Urmuz 2013: 11).

S-ar părea că aspectul cel mai izbitor în acest incipit „romanesc", ca de altfel pretutindeni în *Paginile bizare*, rămâne comedia cuvântului. Pe bună dreptate, Ov. S. Cohmălniceanu afirma că faimoasa definiţie bergsoniană a comicului – „du mécanique plaqué sur le vivant" – îşi găseşte la Urmuz o perfectă ilustrare în câmpul limbajului (Crohmălniceanu 1974: 614)[11]. Parcă terorizat de ideea că ar putea aluneca în previzibilitate, scriitorul nu pierde niciun prilej de a disloca stereotipurile, clişeele limbii, convenţiile literare. Aspectul cel mai semnificativ, când vorbim despre noutatea formulei urmuziene, mi se pare cel din urmă. Sesizat printre cei dintâi de Matei Călinescu (Călinescu 1967: 74), readus în discuţie cu argumente din ce în ce mai elaborate în ultimul timp, procedeul trădează, în fapt, o conştiinţă estetică exacerbată, în măsură să genereze nu doar ceea ce Harold Bloom numea „anxietate a influenţei", ci şi un soi de scindare interioară. Fiindcă, la fel ca în cazul lui Paul Valéry, oripilat şi el de predictibilitatea incipiturilor romaneşti, la Urmuz există, simultan, atracţie şi repulsie faţă de mecanismele stereotipizate ale artei literare şi, implicit, faţă de enunţuri ca „Marchiza a ieşit la ora cinci" sau „Fericirile mari sunt întotdeauna de scurtă durată". Ceea ce mi se pare, însă, esenţial – şi poate elucida o parte dintre enigmele urmuziene – este atitudinea ambiguă, amestec de anxietate şi de nostalgie, atunci când vine vorba despre precedenţa literară. Conştiinţa estetică hipertrofiată şi un anume scepticism îl împing pe Urmuz către depistarea şi parodierea sistematică a formulelor şi ideilor prea tocite, făcându-l totodată capabil să anticipeze primejdia

---

[10] "Readers have to be ready to modify, supplement, or even discard the actual world encyclopedia" (trad. mea, C.P.).

[11] Ov.S. Crohmălniceanu nu este, de altfel, cel dintâi care face o asemenea observaţie; încă din epoca interbelică, într-un articol al lui Lucian Boz („Urmuz: jocul minţii cu moartea", apărut în *Excelsior*, I, 18/4 aprilie 1931), se făcea trimitere la celebra formulă bergsoniană, pe care imaginarul urmuzian tinde să o ilustreze la modul literal.

BDD-A28430 © 2017 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:55 UTC)

stereotipizării în care alunecă inevitabil orice limbaj, oricât de non-conformist şi inovator ar părea la început. Din acest punct de vedere, Adrian Lăcătuş observa, pe bună dreptate, că anti-burghezul (fie el romantic, mistic, avangardist, revoluţionar etc.) îi pare lui Urmuz „la fel de ridicol ca şi burghezul, iar limbajul său este în aceeaşi măsură ironizat" (Lăcătuş 2002: 18). Exemplul cel mai edificator în sensul acesta este înfruntarea eroică din finalul prozei *Algazy & Grummer*: „luă pe bătrân în cioc şi, după apusul soarelui, îl urcă cu furie pe vârful unui munte înalt… O luptă uriaşă se încinse acolo între ei şi ţinu toată noaptea…" (Urmuz 2013: 36). Urmează o reluare transparentă, în cheie parodică, a retoricii avangardiste: „Dar bătrânul, în pântecul căruia fermenţii băşicii înghiţite începuse să trezească fiorii lieraturii viitorului, găsi că tot ce i se oferă era prea puţin şi învechit" (*ibid*.). Spre deosebire de majoritatea criticilor care s-au ocupat de opera lui Urmuz, Adrian Lăcătuş vede aici mai mult decât o reprezentare literală, directă a categoriei „literaturii de consum", observând că aceeaşi parodică reprezentare literală se aplică şi limbajului contestatar, tipic avangardist. În consecinţă, se poate afirma că „un conservatorism ironic" (Lăcătuş 2002: 18) defineşte atitudinea autorului nostru, reprezentând punctul de plecare – adesea rămas neobservat – al „delirului" urmuzian. Nu ar fi, aşadar, lipsit de temei să vedem în Urmuz ceva mai mult decât un promotor al noului, contestatar şi radical. L-am putea socoti, de pildă, mai degrabă un antimodern, în sensul de modern *malgré soi*, un modern sfâşiat între mai multe tendinţe, din speţa lui Baudelaire, Breton, Bataille, Blanchot etc. (Compagnon 2008: 11).

Indecizia, ambiguitarea, conservatorismul ironic, scepticismul de sorginte clasicistă al lui Urmuz, toate sunt trăsături care pot servi oricând drept argumente în susţinerea unei asemenea ipoteze; la limită, chiar biografia ne încurajează să vedem în Urmuz un autor cu atât mai modern cu cât ajunge să se deteste pe sine ca modern. Aşadar, un caz tipic de scindare interioară, în care forţe de semn contrar se exercită cu egală intensitate.

Într-un fel, chiar maniera în care scriitorul manipulează aluziile intertextuale (în special pe cele de sorginte mitologică, homerică), trădează acest tip de atitudine dublă, prin excelenţă ambiguă, faţă de precedenţa literară, remarcabilă dovedindu-se mai ales modalitatea în care autorul face să comunice lumile ficţionale, inclusiv la un nivel extensional (prin reluarea unor personaje sau „protolumi" din operele canonice, în special din *Odiseea* lui Homer), sau maniera în care aruncă, prin ricoşeu, o nouă lumină asupra universului caragialian (din moment ce nici eterna mare trăncăneală, nici cuplurile hilare, delicios-absurde, de tipul Lache şi Mache, Smotocea şi Cotocea, Ghiţă Niţescu şi Niţă Ghiţescu, nu-i sunt străine).

BDD-A28430 © 2017 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:55 UTC)

Concluzie

Indiscutabil, Urmuz este reprezentantul unui alt fel de modernitate, considerabil diferită atât de cea a susţinătorilor sincronismului, cât şi de cea a avangardelor, jucându-şi mereu cartea la limită, între refuz şi acceptare, pe muchia subţire de cuţit ce desparte respingerea rostirii stereotipe şi nostalgia, abia disimulată, a unui limbaj originar, inalterabil, în acord cu o lume – utopică – a perfecţiunii estetice. Acesta este unul dintre motivele pentru care prozele sale – impecabil construite – lasă impresia că sfidează legile logicii, autorul purtându-ne cu dezinvoltură dintr-un plan într-altul (pe firul asociaţiilor verbale sau intertextuale) şi vădind o egală mefienţă atât faţă de forţele centripete, de stabilitate şi echilibru, cât şi faţă de cele centrifuge, subversive în raport cu ordinea canonică prestabilită.

BIBLIOGRAFIE

Balotă, N., 1970, *Urmuz*, Cluj-Napoca, Editura Dacia.

Bottiroli, G., 1997, *Teoria dello stile*, Firenze, La Nuova Italia Editrice.

Braga, C., 2001, „Urmuz paralogicianul", postfaţă la volumul Urmuz, 2001, *Pagini bizare*, ed. a II-a. Notă asupra ediţiei de Ion Pop, Cluj-Napoca, Editura Dacia, Colecţia Avangarda, pp.70-93.

Calvino, I., 1999, *Cavalerul inexistent*, traducerea în limba română de Despina Mladoveanu, Bucureşti, Univers.

Călinescu, M., 1967, „Urmuz şi comicul absurdului", în *Eseuri critice*, Bucureşti, Editura pentru literatură, pp. 66-85.

Cernat, P., 2007, *Avangarda românească şi complexul periferiei. Primul val*, Bucureşti, Cartea Românească.

Compagnon, A., 2008, *Antimodernii. De la Joseph Maistre la Roland Barthes*, traducerea din limba franceză de Irina Mavrodin şi Adina Diniţoiu, Bucureşti, Editura Art.

Crohmălniceanu, Ov. S., 1974, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I, Bucureşti, Editura Minerva.

Dan, S.P., 1975, *Proza fantastică românească*, Bucureşti, Editura Minerva.

Doležel, L., 1998, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press.

Eco, U., 1996, *Limitele interpretării*, trad. în limba română de Ştefania Mincu şi Daniela Bucşă, Constanţa, Editura Pontica.

Ionescu, E., 1979, „Présentation de Urmuz", în *Stanford French Review*, vol. 3, n°3/1979, pp. 297-314.

Lăcătuş, A., 2002, *Urmuz. Monografie*, Braşov, Editura Aula.

Manolescu, N., 2001, *Arca lui Noe*, Bucureşti, Editura Gramar.

Perpessicius, 1931, „Urmuz: Schiţe fantastice", în *Cuvântul*, Bucureşti, An VII, nr. 2151, 4.

Pop, I., 1990, *Avangarda în literatura română*, Bucureşti, Editura Minerva.

Raicu, L., 1976, „Urmuz şi limitele literaturii", în Raicu 1976: 13-19.

Raicu, L., 1976, *Critica – formă de viaţă*, Bucureşti, Cartea Românească.

Urmuz, 2013, *Pagini bizare*, ed. îngrijită de Florin Ioniţă, ilustraţii de Mircea Pop, Bucureşti, Editura Art.

Vianu, T., 1975, „Locuri comune, sinonime şi echivocuri", în *Opere*, vol. 4 (*Studii de stilistică*), Bucureşti, Minerva, pp. 442-446.

Zunshine, L., 2008, *Strange Concepts and the Stories they Make Possible*, Baltimore, John Hopkins University Press.

BDD-A28430 © 2017 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:55 UTC)