„Cruzimea" lui Urmuz

Irina UNGUREANU

«Les règles de l'art rencontrent l'accidentalité de la vie.»
(Tadeusz Kantor)

Biografia lui Dem. Demetrescu Buzău, ca şi literatura semnată Urmuz – Arghezi este „naşul literar" al autorului *Paginilor bizare* – este una „concentrată", „sintetică", o „biografie transcrisă uscat, fără savoarea dureroasă a tragediei" (Bogza 1930), în care fiecare amănunt pare acoperit de zgura derizoriului, înghiţit într-un anonimat al trăirii, până în ultima clipă : ca şi viaţa, moartea lui Urmuz acoperă cu tăcere orice explicaţie, anulează şansa de a şti „de ce". Rămâne singură literatura să recupereze din puţine pagini lapidarul unei vieţi tăinuite sub aparenţe şterse. Este ceea ce şi încearcă, la câţiva ani de la moartea lui Urmuz, pictorul Dim. Vărbănescu, într-un portret „numai din literatură" al scriitorului (Vărbănescu nu l-a cunoscut pe Urmuz), pe care îl trimite lui Tudor Arghezi şi pe care acesta din urmă îl primeşte în timp ce redactează *Medalionul* despre Urmuz, publicat în 1928 în „Bilete de papagal"[1]. Este un portret abstract, redus la câteva linii care schiţează urma unui chip „sintetic", cum îl percepe Arghezi, obţinut prin „constrângere şi concentrare interioară". Desenul este publicat, împreună cu articolul, în „Bilete", sub pseudonimul Irewan. Portretul în cauză este întrucâtva, şi Arghezi intuieşte cu finețe, un fel de pagină bizară, o prelungire a urmuzismului literar în imagine. Poetul *Cuvintelor potrivite* îl publicase primul pe Urmuz cu *Pâlnia şi Stamate* şi *Ismail şi Turnavitu* în „Cugetul românesc" în 1922 („Vreau, îi scria Arghezi, să îmi rezerv plăcerea de a te publica eu întâi…"). Astfel că, la vederea desenului lui Vărbănescu[2], regăseşte în primitivismul şi simplitatea sa geometrică un fel de stil propriu scriiturii urmuziene, pândită, din cauza râvnitei forme pure, de primejdia suicidului. Portret din literatură, desenul este la limita figurativului cu non-figurativul, este un chip care stă să devină linie, ale cărui trăsături se dizolvă sub aspra geometrizare a execuţiei. Vecinătatea nonexpresiei este, de altfel, punctul de încercare al textelor urmuziene, care ameninţă, precum linia ondulată ce şerpuieşte în formă nesigură de portret, să se piardă în tonalitatatea unui limbaj fără sens, absurd.

Douăzeci de ani mai târziu de la data publicării portretului în *Medalionul* arghezian, Eugène Ionesco îi scrie pictorului să îi trimită desenul pentru a ilustra un volum Urmuz, pe care dramaturgul intenţiona să îl publice, în traducere proprie, la Paris. Refuzat întâi de Éditions de Minuit şi de Sagitaire, Ionesco nu reuşeşte să-i convingă nici pe Raymond Queneau şi Jean Paulhan de la Gallimard. Un Urmuz tradus

[1] Vezi Arghezi 1928.

[2] Pictorul D. Vărbănescu va schiţa o serie de asemenea portrete sintetice inspirate din opera lui Kafka sau Čapek; recunoscut peste hotare, el va expune alături de nume ca Manessier, Picasso, Dalì, Max Ernst, Mirò, Giacometti.

„Philologica Jassyensia", An III, Nr. 1, 2007, p. 71-80

BDD-A810 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:54:51 UTC)

şi editat la Paris rămâne un proiect nicicând realizat. Dramaturgul traduce, totuşi, şi publică mai târziu *Ismail şi Turnavitu* şi *După furtună* în „Lettres nouvelles" în octombrie 1965.

În scrisorile adresate lui Vărbănescu, Ionesco găseşte că desenul în cauză ar ilustra cel mai bine ceea ce el numeşte „cruzimea" paginilor urmuziene, care pun în scenă un fel de *nouveau réalisme*, o formă radicală de *art tout à fait nu* : „Urmuz este, cred, unul dintre autorii cei mai cruzi pe care i-am citit vreodată : el revelă «puţina realitate» a organizării noastre sociale (şi a tuturor organizaţiilor sociale posibile), îndărătul cărora apare haosul universal, absurditatea fundamentală, care – asemeni unui personaj al lui Urmuz al nostru – va sfârşi în curând prin a devora, după ce va fi făcut bucăţele, logica noastră, civilizaţia noastră"[3]. Urmuz este crud întâi prin umorul sinistru pe care îl cultivă, unul mult mai „obiectiv" şi mai necruţător decât cel caragialian, de exemplu; naraţiunea impersonalizată din *Paginile bizare* expulzează amprentele subiectivităţii, înlocuită de o neutralitate care macină încet răbdarea cititorului. Prozatorul nu este un conformist ironic de tipul lui Caragiale, care îşi îngăduia printre rânduri să arunce lumii pe care o satiriza în scrierile sale ocheade îngăduitor-duioase. La Urmuz limitele între rizibil şi coşmaresc sunt confuze : râsul urmuzian, un fel de „patos degradat la schime" (Balotă 1997 : 395), este un ţipăt expresionist înăbuşit în anxietate. Râsul acesta stăpânit biciuieşte conştiinţa cititorului, târât într-o nervozitate crescândă, fără posibilitate de a se descătuşa. Lectura *Paginilor bizare* seamănă cu vizionarea unui film de Lars von Trier[4], „care trebuie să doară ca un cui în pantof" : pentru autorul lui *Dogville*, experienţa artistică este un fel de izbucnire epidemică a crizei pure a spiritului şi a simţurilor. Furat pe nesimţite în „povestea filmului", spectatorul se trezeşte izbit puternic din toate părţile şi împins să creadă că, în cele din urmă, filmul este de fapt despre el însuşi, că nu are altă poveste în afară de asta. O cruzime similară, fără şansă de scăpare, şi la Urmuz al nostru.

Cruzimea viziunii despre lume se întinde tentacular şi asupra limbajului *Paginilor bizare*. În calitatea sa de traducător al textelor urmuziene, Ionesco se loveşte de un limbaj „dur", nestilizat şi rezistent la presiunile traducătorului : „L-am tradus pe Urmuz în mod literal : socot că nu mai e nimic de adăugat şi că e destul de şocant în nuditatea sa. Cred chiar că valoarea sa rezidă în caracterul său anti-literar; că o traducere brută, nestilizată, ci pur şi simplu exactă, riscă mai puţin de-a trăda"[5]. În calitate de translator al textelor urmuziene, Ionesco operează o traducere intrasemiotică (în sens jakobsonian, de trecere a unor semne lingvistice în alte semne lingvistice) de suprafaţă, în care efortul traducătorului de a face transparent textul, de a dezambiguiza semnificatul, se suspendă. Fidelitatea faţă de text, adică ceea ce Ionesco numeşte o traducere „exactă", forţează cititorul-traducător la un efort de a se menţine în concretul textului, fără pretenţia de a încerca să-l facă lizibil. Observaţiile dramaturgului sunt o mărturie, în cele din urmă, a unui mod de lectură, care în cazul lui Urmuz, pare a spune

[3] *Scrisori inedite E. Ionesco – D. Vărbănescu* (1949-1963), traducere de Radu Ionescu, în „România literară", an II, nr. 49, 4 dec. 1969.

[4] Lars von Trier, regizor danez, ale cărui filme bizare jonglează cu simţul normalităţii: „Dacă raţiunea este devalorizată, declara el, atunci lumea tinde să se dezintegreze". Printre filmele sale se numără: *Element of crime* (1984), *Epidemic* (1988), *Breaking the waves* (1996), *Dancer in the dark* (2000), *Dogville* (2003). Semnalăm apariţia la noi a unei monografii Lars von Trier – vezi Bălan/Chirilov et alii 2004.

[5] *Scrisori inedite E. Ionesco – D. Vărbănescu* (1949-1963), în *art. cit*.

BDD-A810 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:54:51 UTC)

Ionesco, se împotmoleşte în concret : limbajului urmuzian îi lipseşte profunzimea, e „crud" în măsura în care face din literalitate o modalitate de semnificare.

Când declama frenetic că „numai prin piele ne poate pătrunde metafizica", Antonin Artaud găsise în manifestele sale „pentru un teatru al cruzimii", o cale nouă de a face teatru prin simplitatea sălbatică a unui limbaj nud, concret. „Nu cultiv sistematic oroarea, preciza Artaud. Cuvântul cruzime trebuie să fie luat într-un sens larg, nu în sensul material şi rapace ce-i este dat de obicei. De aceea îmi revendic dreptul de a rupe relaţia cu sensul uzual al limbajului, de a-i distruge o dată pentru totdeauna armătura, de a-i înlătura constrângerile, de a reveni în sfârşit la originile etimologice ale limbii care, prin concepte abstracte, evocă întotdeauna o noţiune concretă" (Artaud 1997 : 81). Limbajul crud al scenei era proiectat să nu mai aibă nevoie de expresie figurată; ba chiar, atunci când construia decorul, Artaud ascundea sau voala obiectele care-şi cer de obicei figurarea concretă, tocmai pentru a supraîncărca spaţiul scenic de idei, gânduri, spaime, ţipete *concretizate* la maximum. Pentru câtă concreteţe poate căpăta vidul în perimetrul unei scene teatrale, *Scaunele* lui Ionesco sunt cel mai bun exemplu în acest sens. Scena teatrului Alfred Jarry avea să fie populată, la indicaţiile lui Artaud, de manechine şi măşti enorme, care „vor apărea cu acelaşi rost ca şi imaginile verbale, vor insista asupra laturii concrete a oricărei imagini şi expresii" (Artaud 1997 : 78). Pentru o artă concretă („art informel") se pronunţa un regizor contemporan lui Artaud, omul de teatru polonez Tadeusz Kantor, în *Teatrul morţii* : « créer un art qui aurait une puissance d'action primitive, bouleversante (…) qui chasserait les mirages de l'illusion pour s'affirmer dans sa toute-réalite concrète »[6].

Arta supraîncărcată de concret este în primejdia de a deveni un coşmar pentru spectator, forţat să înfrunte apariţia terifiantă a vieţii dezgolită de sub scutul liniştitor al limbajului uzual. „Deplina realitate concretă" a artei la care visau Artaud sau Kantor viza un exces de carnalitate a imaginii care să înăbuşe abstracţiunile limbajului.

„Orice spectacol, sugera Artaud, va conţine un element fizic şi obiectiv, sensibil pentru toţi"; până şi lumina era pregătită să aibă o acţiune fizică asupra spectatorului, să dea senzaţia de cald şi rece. Cât priveşte muzica, şi despre ea Artaud avea o concepţie concretă : „Există apoi o idee concretă despre muzică în care sunetele intervin ca nişte personaje, în care unele armonii sunt divizate şi se pierd în intervenţiile precise ale cuvintelor" (Artaud 1997 : 76).

O viziune similară asupra limbajului muzical o desfăşura, în faţa colegilor de şcoală, şi Demetrescu-Buzău, muzician de vocaţie (din compoziţiile sale se păstrează, din păcate, doar patru portative fotografiate de Saşa Pană pentru numărul omagial *Urmuz* al revistei „unu" din noiembrie 1930). Potrivit relatărilor prietenului său, poetul Vasile Voiculescu, Urmuz avea o uimitoare capacitate de a „traduce" bucăţile muzicale pe care le asculta în imagini vizuale : „N-am să uit cum ne făcea sensibilă, ne cobora şi ne concretiza bucata «Claire de lune» cu imagini din lumea vizuală. El avea cu adevărat audiţia colorată"(Voiculescu 1973 : 6). Fantezia urmuziană resimte acut nevoia de a se exprima în figuri concrete, pe care le asociază suprarealist aproape (automatismul asociaţiilor funcţionează la Urmuz mai degrabă ca mod de construcţie a imaginii decât ca experiment de deconstrucţie a limbajului). Poemul eroico-erotic şi muzical în proză

[6] „A crea o artă care să aibă o putere de acţiune primitivă, bulversantă (…) care să vâneze mirajele iluziei pentru a se afirma în deplina sa realitate concretă" (tr. n.) in Kantor 1977 : 14.

BDD-A810 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:54:51 UTC)

Fuchsiada poate fi luat drept un soi de *mise en abîme* pentru modul în care lucrează Urmuz cu categoriile concretului. Născut prin „urechea muzicală" a bunicii sale, Fuchs, care până atunci „fusese numai auzit" şi luase formă de acord perfect, degenerează pe neaşteptate într-o prezență concretă : „constată cu regret că două din sunetele ce îl compuneau, alterându-se prin trecere de timp, degenereraseră : unul, în o pereche de mustăți cu ochelari după ureche, iar altul, în o umbrelă – care împreună cu un sol diez ce îi mai rămase, dădură lui Fuchs forma precisă, alegorică şi definitivă…" (*Fuchsiada*). Concretețea brută a imaginii închide textul într-o impotență metaforică; limbajul urmuzian aglomerează aleatoriu o sumedenie de figuri pentru „a compune" cutare sau cutare personaj, fără cea mai mică intenție de a-l transfigura. Nu există sens figurat la Urmuz, până şi acordurile perfecte se îngreunează şi devin umbrele sau mustăți „la propriu", din moment ce un sol diez îi serveşte lui Fuchs drept… umbrelă sub care se încuie tacticos cu… două chei muzicale.

Primitiv, incomod, limbajul concret este o provocare pentru cititorul *Paginilor bizare*; plat, lipsit de adâncime, este un limbaj colțuros care blochează ochiul cititorului la suprafața textului. Urmuz confundă planul semnificanților cu cel al semnificației într-unul singur, al concretului; cuvintele sunt „grele", opace, crude pentru că ele numesc şi sunt obiectul. Criticii au vorbit pe rând despre „mişcarea scriitorului într-un plan exclusiv al limbajului" (Pop 1990), despre „absența planului figurativ al limbajului : literalul acaparează literarul" (Manolescu 1998), absență pusă de criticul Corin Braga pe seama unei „amnezii semiotice deliberate" : „metoda constă în lectura literală a semnificanților şi lectura la propriu a sensurilor figurate (…)" (Braga 1999). Şi Matei Călinescu se situează în acelaşi plan de idei atunci când analizează în *Paginile bizare* „manifestarea unei hipertrofice funcții magice (…) aceea de a transforma numitul în real" (Călinescu 1967 : 78). Textele urmuziene sunt crude într-un sens primitiv, deoarece concretețea extremă a limbajului îl „barbarizează", îl de-metaforizează; Urmuz blochează metafora la un nivel lingvistic primitiv, o reduce la o funcționare exclusiv textuală, îi îngreunează capacitatea de semnificare. La Urmuz saltul metaforic care face sensul se suspendă, iar metafora funcționează exclusiv pe orizontala textului. De fapt, este impropriu s-o numim metaforă : ea este scindată, exprimă în textele urmuziene doar apropierea obiectelor, nu şi fuziunea lor. Este mai degrabă un soi de proteză ataşată limbajului bizar al textelor urmuziene, care operează în sens invers decât metafora „tradițională", ea nu abstractizează, ci, dimpotrivă, se întoarce spre concret. Se întâmplă ca „netrebnica soție" a personajului din *Plecarea în străinătate* să îl lege cu o frânghie de umerii obrazului; metafora e cucerită aici de concret : nu vedem pometii personajului, ci *umerii obrajilor*, realitate nouă şi neaşteptată, creată printr-o „proteză" lingvistică ce alătură cei doi termeni şi îi acceptă ca entitate de sine stătătoare, netransfigurată metaforic. Ea este susținută la nivelul sintaxei prin conjuncția copulativă „şi" (Ismail şi Turnavitu, Pâlnia şi Stamate, etc.).

Textele urmuziene abundă într-o „altoire" de figuri diverse, fără ca „sinteza" dintre ele (coagularea termenilor comparației într-o realitate nouă revelată prin metaforă) să se producă; nu există depărtare între figurile şi obiectele care mişună în spațiul imaginar urmuzian. Verbul care le fixează structura este „a compune" : „Ismail este compus din ochi, favoriți şi rochie şi se găseşte astăzi cu foarte mare greutate"[7]. Ele

[7] Pentru paragrafale citate din textele urmuziene trimitem la ediția Urmuz 1999.

BDD-A810 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:54:51 UTC)

prind relief într-un spațiu al proximității şi nu au altă identitate decât în relație cu ceva sau cineva : ele sunt fie *legate* („…un țăruş, de care este legată întreaga familie Stamate"), *însoțite* („Ismail (…) însoțit fiind de un viezure de care se află strâns legat cu odgon de vapor şi pe care în timpul nopții îl mănâncă crud şi viu"), fie *înşurupate* în bucăți de obiecte dintre cele mai neaşteptate (Cotadi are montat un capac de pian la spate, deasupra feselor, Algazy are „un grătar înşurupat sub bărbie şi împrejmuit cu sârmă ghimpată", Grummer are şi el o băşică cenuşie de cauciuc „înşurupată la spate, puțin deasupra feselor"). Îmbrăcămintea capătă şi ea consistența unui fel de a doua piele : „Cotadi nu mai are niciodată poziționea verticală, din cauza unei îmbrăcăminte de şiță ce-i formează un fel de cuirasă, şi pe care, deşi îl jenează teribil,o poartă însă cu o desăvârşită abnegație direct pe piele, sub cămaşa țărănească cu ciucuri, de care nu se desparte niciodată" (*Cotadi şi Dragomir*).

Nu există nimic în stare pură – până şi „lucrul în sine", adăpostit într-un vas pe masa „bazată pe calcule şi probabilități", este scindat, din moment ce, „ocupat fiind cu cercetările sale filosofice, lui Stamate i se păru, o clipită, că a pus mâna şi pe cealaltă jumătate a „lucrului în sine" (*Pâlnia şi Stamate*). Colocuirea produce hibrizi, alterează personalitățile şi mai ales caricaturizează fizionomiile, ispitite să prindă forma obiectelor cu care vin în contact. Nicăieri metamorfoza nu pare a fi completă – personajele rămân captive într-un spațiu al intervalului, nici oameni, nici obiecte, nici păsări, nici maşini, pure virtualități ale unui „ar putea fi". Un caz particular îl reprezintă Ismail, căruia i se fabrică o clonă : „grație progresului ştiinței moderne, s-a reuşit să se fabrice unul pe cale chimică, prin syntheză" (*Ismail şi Turnavitu*). Singura metamorfoză – coşmarescă – este duplicatul parodic, rezultat din tentația personajelor de a-şi modifica neîncetat dimensiunile : mai există un Ismail sinteză de „ochi, favoriți şi rochie", un Stamate miniatural „aleargă şi astăzi, nebun, micşorându-şi mereu volumul, cu scopul de a putea odată pătrunde în infinitul mic"; aflăm şi despre Cotadi că „fără să vrea, devine de două ori mai lat şi cu totul străveziu, dar aceasta numai de două ori pe an, şi anume, când soarele ajunge la solstițiu".

Personajele plutesc în forme incerte, care îşi pierd cu încetul substanța, se aneantizează; ca şi la Kafka, sensul metamorfozei este unul thanatic : transformarea anihilează vitalitatea, slăbeşte conştiința de sine; tragedia lui Gregor Samsa se declanşează nu doar atunci când este nerecunoscut şi refuzat de ceilalți, ci mai ales atunci când începe să se refuze pe sine, să se simtă diferit, altul decât sine însuşi. La personajele urmuziene lucrurile stau sensibil diferit, în primul rând pentru că, am văzut mai înainte, procesul de metamorfozare este incomplet. Totuşi un punct comun există : impulsul de a se metamorfoza le împinge spre moarte. Incapacitatea lor de a se distinge ca individualități (îşi au toți o „dublură", o existență marcată copulativ : Ismail şi Turnavitu, Pâlnia şi Stamate, Cotadi şi Dragomir, Algazy şi Grummer) le este fatală. Celălalt este un fel de cocoaşă care se sudează în alcătuirea identitară a personajelor urmuziene; moartea unuia coincide, prin urmare, cu dispariția cuplului. Concediat din postul de şambelan la viezuri în urma contaminării masive a acestora cu un guturai nesuferit, Turnavitu se sinucide, nu înainte de a-i pregăti sfârşitul şi lui Ismail. Cotadi lasă prin testament să fie îngropat lângă Dragomir, „spre a putea acapara pentru totdeauna sursa eternă a bogățiilor din capul lui Dragomir", cele două picături de untdelemn franțuzesc, în speranța că din ele „vor răsări, cu timpul, livezi întregi de măslini deasupra, livezi care, împreună cu terenul devenind de drept proprietatea

BDD-A810 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:54:51 UTC)

familiei sale, aceasta va avea astfel la îndemână destul untdelemn gratuit spre a întreține candela după obiceiul creştinesc" (*Cotadi şi Dragomir*). Cât îi priveşte pe Algazy şi Grummer, aceştia sfârşesc disputa pentru „hrana ideală" (care se dovedeşte a fi literatura sub forma unor resturi de poeme înghițite pe furiş de Grummer), devorându-se reciproc, sub pretextul „de a se completa şi cunoaşte mai bine". Sfârşitul este vidul absolut, întunericul desăvârşit, echivalentul tăcerii totale – nimicnicia de pe urmă înghite lumea urmuziană, îi şterge urmele în muțenia anonimatului : „De multă vreme nu se mai aude vorbindu-se nimic de cei doi mari eroi" (*Cotadi şi Dragomir*). Resturile nedigerate după ce se consumă treptat unul pe altul – din Algazy rămâne grătarul cu sârmă ghimpată, iar lui Grummer îi supraviețuieşte pliscul de lemn aromatic – sunt azvârlite şi ele în mizeria anihilatoare : „soția lui Algazy, care avea formă de mătură, apăru pe neaşteptate şi… dând de două-trei ori, în dreapta şi în stânga, mătură tot ce găsi, la gunoi…" (*Algazy & Grummer*). Neantul are la Urmuz şi aparența unei eternități în negativ, în care sunt proiectate gesturi ale personajelor, „imortalizate" sub forma unor păpuşi mecanice. Un prezent continuu se deschide în fața lui Stamate care „aleargă şi astăzi, nebun" în căruciorul său cu manivelă. Şi Ismail sălăşluieşte la marginea pepinierei cu viezuri „în stare de decrepitudine şi în această stare a rămas şi în ziua de azi…".

Condamnate la o eternitate şubredă şi la o existență maşinală, personajele urmuziene respiră acelaşi aer putred („un aşa de dulce şi îmbătător miros de ciurciuvele", ar zice inspirat Urmuz) ca eroii beckettieni sau ca personajele ionesciene. Atemporale în existența lor, aceste personaje clovneşti sunt expresia concretă, nudă, a lipsei de sens; ele sunt fața „pozitivă" a vidului, în sensul că încarnează golul şi absența. Rostul existenței lor are ceva din strania apariție a saltimbancului pe scenă, al cărui sens stă, crede criticul elvețian Jean Starobinski, oricât de paradoxal ar părea, în chiar lipsa lui de semnificație : «il faut leur accorder la licence de n'être rien de plus qu'un jeu insensé. La gratuité, l'absence de signification est, si je puis dire, leur air natal. C'est seulement au prix de cette vacance, de ce vide premier qu'ils peuvent passer à la signification que nous leur avons découverte. Ils ont besoin d'une immense réserve de non-sens pour pouvoir passer au sens"[8]. Non-sensul de care se fac purtători aceşti eroi idioți şi bizari ia forma unei *mise en question* : într-o lume utilitaristă traversată de relații „semnificative", absurzii sapă o breşă de îndoială în plinătatea sufocantă a sensurilor acceptate. Imensa rezervă de nonsens pe care Starobinski o consideră necesară pentru ca ei să poată să existe este suprema lor libertate; ei nu spun nimic, limbajul lor este de neînțeles, ei există doar în pielea unor nebuni care bolborosesc fără noimă. Ei sunt un loc vacant, un scaun ionescian gol, dar care la sfârşitul piesei izbucneşte în hohote de râs de nicăieri. Saltimbancii absurdului trag un semnal de alarmă pentru conştiința obosită a omului modern şi proclamă relativismul sensului, realitate infinit mai chinuitoare – şi mai crudă – decât ar fi negarea oricărei semnificații. «Le vrai nihilisme, observa Adrian Marino, c'est le rélativisme, c'est accepter la non-signifiance absolue,

[8] „Trebuie să li se acorde licența de a nu fi nimic mai mult decât un joc nesăbuit. Gratuitatea, absența semnificației, este, dacă pot să spun aşa, aerul lor firesc. Numai datorită acestei absențe, acestui vid primar ele pot să ajungă la semnificația pe care le-am descoperit-o. Ei au nevoie de o imensă rezervă de nonsens pentru a putea să capete sens" (tr. n.), în Starobinski 1983 : 137.

BDD-A810 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:54:51 UTC)

plonger dans l'incertitude totale»[9]. Nu faptul că nu există sens, ci că sensul e atât de arbitrar este tragedia pe care Urmuz o camuflează magistral în *Paginile bizare*.

Precursor recunoscut al mişcării de avangardă la noi (dar „ignorant", întrucât informaţiile despre lecturile şi afinităţile scriitorului cu mişcările literare şi artistice ale începutului de secol sunt minime) – dadaist *avant dada*, cum îl proclamase Ionesco, futurist în simpatii de lectură, potrivit prietenului său, Mihail Cruceanu – Urmuz este, pe alocuri, extrem de receptiv la efectele „modernolatriei" care aduce în artă, o dată cu manifestele futuriste, un cult al ştiinţei şi tehnicii. Fascinaţia uriaşă pe care maşina o exercită asupra imaginarului lumii contemporane lui Urmuz creează premisele unui nou fel de cruzime în artă. O nouă barbarie, un nou primitivism iau naştere o dată cu primele încercări de încorporare a mecanismelor maşinale în opera de artă. Monştrii artistici creaţi de fantezia nestăpânită a unor Max Ernst, Francis Picabia ori Marcel Duchamp sunt expresia unui joc anxios în care se amestecă admiraţia şi neputinţa faţă de maşină, atitudini antagoniste care ricoşează în cele din urmă într-o tentaţie destructivă. „Maşina e un monstru", se frământa exasperat Bruno Munari, care în al său *Manifest al maşinismului* constata cu oroare că „… maşinile se înmulţesc mai repede ca oamenii, aproape la fel ca insectele cele mai prolifice… În câţiva ani vom fi micii lor sclavi. Artiştii sunt singurii care pot salva umanitatea de această primejdie"[10]. Recurenţa maşinii în imaginarul artistului modern este pe de o parte corelatul utopic al dorinţei de a controla echilibrul lumii : maşina e gata să acumuleze toate temerile, anxietăţile, dorinţele refulate pe care mentalul angoasat al societăţii industrializate va voi să le proiecteze în ea manevrând-o sau înfruntând-o cu patimă. O foame de mecanicitate devorează operele unor artişti ca Ernst sau Picabia, sufocate de o aglomerare nesăţioasă de curele, pârghii, rotiţe etc. Abundenţa de elemente mecanice reflectă impulsul de a juca (simula) drama existenţei într-o imaginară luare în stăpânire a puterii magice, de nestăpânit, a maşinii. În acelaşi timp, însă, o presimţire catastrofică asociază maşina cu o producţie infernală, care ameninţă să depersonalizeze individul, să-l transforme într-o prezenţă anonimă, să-i anihileze supleţea gândirii şi să-l împingă în anonimat. O mărturie în acest sens o avem în neo-obiectivismul *action-painting*-ului american care se revendica de la expresionismul german al primelor două decenii ale secolului XX : picturile lui Jackson Pollock, ca să luăm un exemplu, vorbesc despre „un coşmar obiectiv", exterior conştiinţei individuale, din care subiectivitatea a fost expulzată.

Moartea subiectului şi înlocuirea lui cu imaginea marionetei mecanice are efecte imediate şi asupra modului de construcţie a discursului artistic. Dicteul automat al dadaiştilor nu făcea decât să plaseze arta sub auspiciile gestului maşinal, ale producţiei automatice care, în anumite cazuri, coincide cu negarea absolută a actului creator. Când suprarealiştii vor face uz, ulterior, de acelaşi dicteu automat, arta lor pare să se salveze întrucâtva de răceala producţiei automatice prin aşteptata apariţie a miraculosului («le merveilleux», cum îl numea Breton).

La Urmuz mecanicitatea este o componentă *sui generis* a lumii; limbajul *Paginilor bizare*, cum am văzut pe parcursul studiului nostru, imită automatismele limbajului uzual, fără a se lansa în tentative de dezmembrare a ordinii „naturale" a

[9] „Adevăratul nihilism este relativismul, acceptarea nonsensului absolut, scufundarea într-o incertitudine totală" (trad. n.) în Marino 1976.

[10] Bruno Munari, *Manifestul maşinismului*, apud Corrado Maltese, *Jocul maşinilor şi maşinile de joc*, în „Secolul XX", nr. 4/1967, p. 205.

BDD-A810 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:54:51 UTC)

sintaxei ori în deconstrucția structurilor lingvistico-literare. Lumea urmuziană, în schimb, e populată de maşinării stridente dintre cele mai ciudate. Un scurt popas în reşedința Stamate ne familiarizează cu un spațiu controlat prin magia instrumentelor mecanice. Din sub-pământa în care locuiesc, membrii familiei Stamate au privilegul de a se învecina cu… Nirvana, care se află „nu mai departe de băcănia din colț". Şi asta, prin mijlocirea unui binoclu; un tub de comunicație permite „castului" filosof Stamate să vadă cele şapte emisfere ale lui Ptolemeu. Mai departe, stabilitatea casei Stamate e garantată de un… compas, cu care, din vreme în vreme, se măsoară pereții camerei, „pentru a nu scădea la întâmplare". Un alt obiect miraculos asigură subzistența zilnică a lui Stamate : aparatul fotografic, cu care eroul „ia instantanee de pe sfinții mai în vârstă", pe care le vinde apoi „credulei sale soții şi copilului Bufty, care are avere personală". Ros de dorința arzătoare de „a pătrunde o dată şi o dată în infinitul mic", Stamate îşi face vânt în pâlnia mult iubită de pe o trambulină „construită expres", la capătul căreia se află o scară mobilă de lemn, de unde Stamate „îşi rezuma rezultatul observărilor sale în afară". Nu numai că înlesneşte accesul în Nirvana sau în alte medii ideale, maşina intră însă adesea în componența personajelor urmuziene; îngreunate de aceste mecanisme (Bufty trage după el o targă pe uscat, Emil Gayk poartă pe umărul drept un susținător de armă, iar Dragomir are capacitatea de a-şi lungi gâtul „cu un supliment de mucava de un metru şi 20 cm, pe care se suie grațioşi iedera şi alte plante agățătoare şi care are în partea de sus un aparat care arată cele patru puncte cardinale"), ele capătă aparența bergsoniană de *mécanique plaqué sur du vivant*. Un nou tip uman proliferat de atracția maşinistă se infiltrează şi în *Paginile bizare*, o ipostază a lui *uomo moltiplicato* futurist : omul-robot, „păpuşa electrică", o ființă complet amorală (deşi adesea se invocă în *Paginile bizare* etica pe toate planurile, politic, personal, etc.), propulsată într-o lume reificată.

Un vitalism elementar de ecou expresionist se insinuează în erotica brutală a acestor creaturi maladive, în ale cărei forme de manifestare Nicolae Balotă citea „un umor al mecanismului deviat" (Balotă 1997). Păpuşă automată purtătoare de pasiuni artificializate, personajul urmuzian se exprimă în formule premeditat stereotipe care îi subminează autenticitatea. Rareori ambientul urmuzian capătă culoare, o negritudine apăsătoare absoarbe monocolor articulațiile spațiului; fățpuri cu înfățişare agresiv-dizgrațioasă, personajele lui Urmuz trăiesc în schimb într-un mediu zgomotos, strident, de maşinărie care scârțâie. Orchestrația sonoră a scenei urmuziene este o confuzie de acorduri, o degenerare a armoniei cu lumea în forme groteşti. Din subsolul ficțiunii, Urmuz explică într-o notă (este şi singura oară când se aude vocea autorului în *Paginile bizare*) că cele două personaje Algazy şi Grummer s-au născut „după imaginile ce trezesc prin muzicalitatea numelor lor specifică"; ca şi Fuchs, ele sunt deformări scheletice ale unor sunete „perfecte" şi par a coborî dintr-un „apocalips al cărnii".

Odată cu maşina, pătrunde în imaginarul urmuzian şi provocarea vitezei, într-o tonalitate blândă în comparație cu futuriştii. O „iuțeală vertiginoasă" aiureşte bizarele fățpuri urmuziene, le prinde în mirajul gesticii maşinale, le dezindividualizează şi le condamnă la o existență standardizată, de ființe marionetizate într-un timp mort : «le geste machinal est la traduction concrète de la pregnance obsédante d'un temps lisse,

BDD-A810 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:54:51 UTC)

sans accrocs et sans syncopes. Un temps matériellement décharné et ramené à une succession illimitée de moments identiques»[11].

Încărcătura de automatism pe care o aduce maşina în *Paginile* urmuziene este o punere în paranteze a subiectivităţii; epurarea naraţiunii de mărcile psihologicului deschide calea unei „psihologii a materiei" pe care, urmând directivele futuriştilor, Noul Val al romanului francez a încercat timid s-o exploreze. La Urmuz, dezumanizarea scriiturii este domol articulată într-un limbaj concret („la propriu"), „barbarizat", crud în formele grotescului şi ricanării parodice dirijate înspre disoluţia subiectului şi instalarea arbitrarietăţii sensului.

Bibliografie

Arghezi, Tudor, *Medalion Urmuz*, în „Bilete de papagal", nr. 16, 19 feb. 1928.

Artaud, Antonin, *Scrisori despre cruzime*, în *Teatrul şi dublul său*, urmat de *Teatrul lui Séraphin* şi de *Alte texte despre teatru*, în româneşte de Voichiţa Sasu şi Diana Tihu-Suciu, postfaţă şi selecţia textelor de Ion Vartic, ediţie îngrijită de Marian Papahagi, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1997.

Balotă, Nicolae, *Urmuz*, ediţia a II-a revăzută şi adăugită, Timişoara, Editura Hestia, 1997.

Bălan, Ştefan, Chirilov, Mihai, Şerban, Alex Leo, *Lars von Trier: filmele, femeile, fantomele*, Cluj, Idea Design & Print Editură, 2004.

Bogza, Geo, *Biografie*, în „unu", nr. 31, nov.1930 (număr consacrat lui Urmuz).

Braga, Corin, *Urmuz, paralogicianul*, postfaţă la volumul *Pagini bizare*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1999.

Călinescu, Matei, *Eseuri critice*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967.

Fréchuret, Maurice, *La machine à peindre*, Marseille, Éditions Jacqueline Chambon, 1994.

Kantor, Tadeusz, *Le théâtre de la mort,* textes réunis et mis à jour par Denis Bablet, L'age d'Homme, 1977.

Marino, Adrian, *Anti-beau et anti-art selon l'avangarde*, în „Revue roumaine des sciences sociales", Série de philosophie et logique, tirage à part, tome 20, janvier-mars, nr.1, 1976.

Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, Bucureşti, Editura 100+1 Gramar, 1998.

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

*** *Scrisori inedite E. Ionesco – D. Vărbănescu* (1949-1963), traducere de Radu Ionescu, în „România literară", an II, nr. 49, 4 dec. 1969.

Starobinski, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Éditions d'Art Albert Skira S.A., Paris, Flammarion, 1983.

Voiculescu, Vasile, *Despre scriitorul Urmuz*, conferinţă radiofonică ţinută la 2 ianuarie 1932, publicată de Ion Apetroaie în „Ateneu", X, nr. 10, octombrie 1973.

Izvoare

Urmuz, *Pagini bizare*, notă asupra ediţiei de Ion Pop, postfaţă de Corin Braga, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1999.

[11] „Gestul maşinal este traducerea concretă a pregnanţei obsedante a unui timp neted, fără împotmoliri şi fără sincope. Un timp materialmente descărnat şi destinat unei succesiuni nelimitate de momente identice" (tr. n.) în Fréchuret 1994 : 39.

BDD-A810 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:54:51 UTC)

La cruauté de Urmuz

Le premier à parler de la « cruauté » de Urmuz est Eugène Ionesco, qui, en essayant de traduire en français les textes de l'ecrivain roumain, se rend compte d'une certaine « résistance » du texte urmuzien, qui demande une traduction littérale plutôt que littéraire. La cruauté est donc l'expression d'un langage nu, non stylisé, littéral (au sens artaudien du terme, qui n'exclut pas la révélation à travers le concret du langage ou de l'image) où la métaphore se «concretise » et le sens est suspendu. D'autre parte, la cruauté constitue pour Urmuz sa propre vision du monde : le mécanique définit ses personnages vers lesquelles l'auteur ne manifeste autre chose qu'une indifférence totale. La deshumanisation, l'ironie froide, le manque d'attachement, le grotesque, le langage « barbare » (qui semble n'avoir autre référent que soi-même) – voilà les diverses facettes du cruel urmuzien.

Universitatea „Babeş-Bolyai", Cluj-Napoca
România/
Accademia di Romania, Roma
Italia

BDD-A810 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:54:51 UTC)