

## SEDUCȚIA LUMILOR (IM)POSIBILE. NOTE DESPRE PROZA LUI URMUZ

CATRINEL POPA<sup>1</sup>

Facultatea de Litere, Universitatea din București

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 aesthetic 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 clarvăzător-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 șocul provocat, în anul de grație 1922, de apariția unui text ca *Pâlnia și Stamate* (acompaniat de subtitlul

---

<sup>1</sup> **Catrinel Popa** este lector în cadrul Departamentului de Studii Literare al Facultății de Litere, Universitatea din București. Este doctor în Filologie din anul 2006. Predă cursuri și seminare de istoria literaturii române și de civilizație românească. Este specializată în literatura română modernă și contemporană. Volume publicate: *Caietul oranj*, București, Cartea Românească, 2002; *Labirintul de oglinzi. Repere pentru o poetică a metatranzitivității*, Iași, Polirom, 2007 (Premiul pentru debut în eseu *Ioan Petru Culianu*). A publicat numeroase articole în reviste și volume colective apărute în țară și în străinătate; stagii de cercetare în Italia (2002-2004) și Franța (februarie-august 2012); e-mail: p\_catrinel@yahoo.com

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

Ne putem lesne explica așadar motivele pentru care, în fața restrânsei opere a lui Urmuz, exegetul se poate lăsa purtat de elanuri protocroniste. Dată fiind împrejurarea că metoda sa de creație o anticipează în mod evident pe aceea a suprarealiștilor, de la noi și de aiurea (prin tehnica asociațiilor aleatorii, dublată de aceea a dislocării formelor sociale, ale gândirii și ale limbajului), după cum anunță și literatura absurdului, prin gustul paralogismelor și al nonsensului, nu este de mirare că – mai cu seamă în rândurile artiștilor agasați de perpetuarea inerțială a convențiilor – cota operei sale a crescut considerabil. Printre cei dintâi care l-au socotit pe Urmuz „un clarvăzător” și „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 și o prevestire cu privire la acest colț de Europă și, prin extensie, la „civilizația” însăși: „Evident, Urmuz nu e singurul care a intuit acest eșec, dar Urmuz face parte dintre poeții care l-au presimțit și, poet fiind, l-a presimțit într-un mod în același timp mai visceral și mai intelectual; iată de ce mesajul său e atât de evident și obsedant, adevărat ca un coșmar, fie el și un coșmar burlesc” (Ionescu 1979: 305)<sup>2</sup>.

Ivită în contextul modernismului nostru interbelic, după experiența marelui război, așadar pe un fundal caracterizat, la nivel global, prin dispariția reperelor liniștitoare și, implicit, prin spulberarea încrederii în temeinicia și raționalitatea lumii „reale”, opera lui Urmuz transmite un mesaj care – cu toată bizareria sa burlescă – transcende epoca respectivă, reușind să plaseze categoria umanului într-o lumină nouă, crudă și deopotrivă revelatoare. Din acest punct de vedere, nu fără teme, 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 relație de la cauză la efect – datele unei biografii cel puțin tot pe-atât de „bizare” precum opera, ale unei existențe dominate de autoritatea figurii paterne, resimțite ca opresivă, după cum atestă mărturiile celor apropiați<sup>3</sup>. Mai mulți

<sup>2</sup> 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 Ioniță, și în volumul *Urmuz, Pagini bizare*, ed. îngrijită de Florin Ioniță, ilustrații de Mircea Pop, Editura Art, București, 2013, pp. 99-100.

<sup>3</sup> Iată, în acest sens, câteva „spicui” din amintirile surorii scriitorului, Eliza V. Vorvoreanu: „Terminând liceul prin 1903-1904, după cum era concepția timpului, tatăl

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 corespondențe aparent paradoxale între destinul omului și cel, compensatoriu, al operei (Raicu 1976: 19)<sup>4</sup>.

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<sup>5</sup>, ci și fervoarea mitizantă a tinerilor avangardiști din jurul lui 1930, care l-au revendicat pe Urmuz drept cap de serie și 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 înfățișare în epoca modernismului interbelic.

### Strategii de insolitare

La o lectură atentă, opera urmuziană ni se înfățișează ca o vastă lume (im)posibilă, în care ne întâmpină personaje mecanomorfe sau zoomorfe (Algazy și Grummer, Ismaïl și Turnavitu, Fuchs, Pâlnia, Stamate, Cotadi, Emil Gayk etc.), hibridi ciudați care, sub aparențe inofensive sau burlești, (trans)figurează o umanitate de coșmar. Nu doar principiul asemănării este aici abandonat (cel mai adesea în numele unui izomorfism structural), dar chiar regulile logicii curente (reducționistă prin excelență), sunt sistematic și demonstrativ încălcate.

---

său – medic – îl înscrie la Medicină, ca să-i perpetueze cariera. Adolescentul se supune orbește. Îngrozindu-l diseceția cadavrelor, pierde anul. Continuă să bată clapele pianului și să compună muzică clasică. Tatăl nu se înduioșează: fiul trebuie să ajungă mare cărturar. « Faci dreptul, acolo poți studia serios... cartea, știința e totul în viața omului ». Și Urmuz a ajuns, fără voia lui, un biet judecător stagiar, deși nu era omul care să se acomodeze « mâzgălierii » dosarelor sau acela care să facă dreptate și – mai ales – să-i pedepsească pe semenii lui” (Urmuz 2013: 6).

<sup>4</sup> Iată pasajul *in extenso*: „[Urmuz] a sacrificat, poate, o mare vocație, o mare operă, acestui reflex al purității totale, preferând anonimul, situația de grefier, calitatea de fiu, de frate, de prieten discret, de Dem. Demetrescu-Buzău. Găsit mort într-un boschet la Șosea în spatele Bufetului: « cadavrul unui necunoscut », cum aprecia presa la 25 noiembrie 1923, în perfectă cunoștință de cauză”.

<sup>5</sup> Dintre aceste tentative reținem 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 și iese spre un aer în sfârșit respirabil” (Braga 2001: 76); așadar, 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 și să se așeze în centrul ei –, „migrează într-o conștiință *în oglindă*, într-o lume paralelă și paralogică unde asumă [...] puteri și responsabilități depline” (*ibid.*: 93).

Dacă ficțiunii, în genere, i s-a reproșat multă vreme iluzionismul, lipsa de fundamentare în universul fizic (în special din cauza tradiției inaugurată de Russell și de pozitivismul logic), fiindu-i refuzată, la limită, orice valoare cognitivă, paginile urmuziene pot fi socotite un fel de ficțiune la puterea a doua, din moment ce mizează în mod deliberat „pe plăcerea [...] dispensării de orice control al experienței accesibile tuturor” (Dan 1975: 303). Nu e greu să bănuim, în universul lor etanș, un construct anume imaginat pentru a testa nu doar „limitele literaturii” (Raicu 1976: 13), ci și pe cele ce separă, prin convenție, diferitele regimuri ontologice. Căci entitățile ce populează *Paginile bizare*, de la Ismaïl, perversul crescător de viezuri, înveșmântat în rochie de gală, făcută din macat de pat, până la Fuchs, cel atât de obsedat de perfecțiunea artistică încât „muzicalizează” chiar și în gesturile reflexe, „în procesul, de pildă, al nutriției, strâns înrudit cu cel al sexualității și transfigurat puternic [...] de norma pură a frumuseții” (*ibid.*: 17), sunt în esență mesageri ai unui mod de percepere a lucrurilor hibrid și conflictual. Asemenea făpturi ilustrează, într-un fel, situația invers simetrică celei din basme, unde ființele 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 înțelegere al unui bestiariu” (Dan 1975: 303).

În plus, dat fiind faptul că dintru început modalitatea descrierii este resimțită ca parodică, se poate vorbi de o modificare radicală a opticii tradiționale asupra personajului literar (și, prin ricoșeu, asupra individului uman), modificare subordonată tentației – definatorii pentru scriitorul nostru – de a disloca granițe conceptuale și ontologice. Cititorului nu-i rămâne decât să se lase sedus de mirajul lumilor (im)posibile, edificate și (de)construite simultan, într-o totală indiferență față de datele referențiale și de normele logicii curente. Exercițiul dezvăluie, printre altele, nebănuitele resurse fabulatorii ale „inconceabilului”, permițându-i cititorului să testeze limitele propriilor sale grile perceptive și interpretative<sup>6</sup>. Se confirmă, astfel, ipoteza Lisei Zunshine conform căreia „violations of ontological expectations seem to be ripe with narrative possibilities” (Zunshine 2008: 69)<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> „Există lumi incredibile (de neconceput) – posibile sau imposibile – [...] dincolo de capacitatea noastră de înțelegere, deoarece presupușii lor indivizi și presupusele lor proprietăți violează obișnuințele noastre logice și 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 menționată [...] În astfel de cazuri i se cere Cititorului Model să exercite o flexibilitate și 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).

<sup>7</sup> „Violarea așteptărilor ontologice pare să stimuleze complinirea tuturor virtualităților narațiunii” (trad. mea, C.P.).

În plus, ceea ce ne cucerește în cazul prozei lui Urmuz este perfecțiunea formală, acea „mistică a preciziei tehnice” (Lăcătuș 2002: 8), pentru care autorul *Paginilor bizare* a fost comparat cu Gustave Flaubert<sup>8</sup>, dublată de abilitatea manipulării parodice a clișeelelor și a locurilor comune. Nu fără temeii s-a vorbit și despre tendința, definitivă pentru stilul lui Urmuz, de a persifla „fixismele din limbă” (Vianu 1975: 443), de a le recondiționa și de a le repune în funcțiune „în scopul de a servi la obținerea unei expresivități noi” (Manolescu 2001: 521). Mai mult decât atât, la o explorare amănunțită, realizăm că aceste proze miniaturale se înfățișează, în fapt, ca adevărate „conglomerate parodice” (Lăcătuș 2002: 17), unde corespondențele de adâncime, fragmentare, ascunse și prinse – asemenea unor insecte bizare – în interiorul compoziției, joacă un rol cel puțin la fel de însemnat ca exercițiile de prestidigitatie lingvistică.

Într-adevăr, încă de la începutul prozei *Ismail și Turnavitu*, ne izbește solemnitatea stilului științific, sau, mai curând, de popularizare științifică; 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 balzician (parodiată, la rândul ei), și se încheie, ca în desenele animate din zilele noastre, printr-un soi de veselă apocalipsă.

Pornind de la constatarea unei asemenea heterogeneități, 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 entități composite – își dezvăluie apartenența la aceeași familie din care fac parte *Ubu roi* al lui Jarry sau *Cavalerul inexistent*<sup>9</sup> al lui Italo Calvino, dar și *Ubu Imperator* sau *Euclid*, din plastica suprarrealistă a lui Max Ernst.

### Portretistica urmuziană – între noutate și „tradiție”

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

<sup>8</sup> „Urmuz este un artizan, un miniaturist care își cizelează piesele cu o obstinație care nu este decât reflexul unei înțelegeri clasice a creației, sub imperativul unui comandament etic: « Faire du bon travail! »” (Lăcătuș 2002: 8).

<sup>9</sup> În legătură cu *Cavalerul inexistent* din romanul omonim al lui Italo Cavino, Giovanni Bottirolì (Bottirolì 1997: 202) remarcă faptul că protagonistul, sir Agilulf, nu întrușchipează doar un paradox, acela al „existenței unui ins inexistent”, ci este mesagerul unui mod de percepere și de înțelegere a lucrurilor, prin excelență hibrid și conflictual: „El nu, nu putea fi descompus în bucăți, nu putea fi ciopârțit: el era și rămânea în orice clipă din zi și din noapte Agilulf Emo Bertrandino din spița Guildivernilor și a Celorlalți din Corbentraz și Sura, investit cavaler de Selimpia Citerioară și Fez în cutare zi [...]. Și posesor al celei mai frumoase și mai neprihănite armuri din întreaga tabără, veșnic nedespărțită de el” (Calvino 1999: 15-16).

face în esență cu ceea ce s-ar putea numi tehnica portretului-biografie: o ființă umană mecanomorfă sau zoomorfă este descrisă într-o totală indiferență față de logica îndeobște 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 tradiționale, de care aminteam la început, cât și o surprinzătoare continuitate (în primul rând formală) cu tradiția clasicizantă a caracterelor lui La Bruyère (Balotă 1970: 28) și, totodată, cu cea a fiziologilor literare din epoca pașoptistă (Braga 2001: 81). De aceea, un titlu la fel de nimerit pentru ciudatele compoziții ar fi putut fi *Caractere bizare*, fie și numai pentru că ele trădează preocupări de moralist puțin mizantrop, capabil să extragă din observațiile sale o voluptate amar-umoristică.

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

„Cea mai mare parte din an, Ismail nu se știe unde locuiește. Se crede că stă conservat într-un borcan situat în podul locuinței iubitului său tată, un bătrân simpatic cu nasul tras la presă și împrejmuț cu un mic gard de nuiele. Acesta, din prea multă dragoste părintească, se zice că îl ține astfel sechestrat pentru a-l feri de pișcăturile albinelor și de corupția moravurilor noastre electorale” (Urmuz 2013: 18).

Bătrânul tată al lui Ismail, cu nasul său tras la presă, și Algazy, eroul altei miniaturi urmuziene (*Algazy & Grummer*), au un aer de familie care cu greu poate trece neabăgat de seamă. Ambii aparțin insolitului grup al entităților compozite, corpuri pe care sunt grefate, înșurubate, 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 acești hibridi urmuzieni, zoomorfi sau mecanomorfi, de întreaga plastică a epocii suprarealiste, constatând că Algazy, Gayk, Ismail și ceilalți, seamănă izbitor cu personajele tablourilor lui Picabia, Dushamp, Max Ernst, Brauner, Miró, Dalí, Picasso și alții. În cazul celor mai multe opere de avangardă, ne întâmpină entități hibride din speța lui Algazy, ca și cum artistul ar fi încercat să pună laolaltă elemente complet diferite, disparate, oprindu-se la jumătatea drumului. Pe de altă parte, prezența protezelor mecanice ne trimite cu gândul la

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

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

Avem senzația 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 necruțătorul său cioc din lemn aromatic:

„Grummer stă și pândește... Perfid, cu privirea piezișă, scoțând mai întâi numai ciocul, pe care ostentativ îl prelinge în sus și 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 nesimțite în tot soiul de discuții – mai ales de sport și literatură – până ce, când îi vine bine, te plesnește 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 și excentricități a unui autor amuzant, de calambururi și parodii absurde. Printre cei puțini care au intuit, măcar parțial, anvergura consecințelor, s-a numărat Perpessicius, cel care a întrezărit, în spatele marionetelor „încovoiate sub greutatea unor destine peste puterile lor”, de tipul lui Ismail, Turnavitu, Grummer, Algazy, Gayk și Cotadi, protagoniști ai unui teatru de păpuși ambiguu, simptomele unei existențe „înrudite cu a noastră” (Perpessicius 1931: 4).

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

### **Semantica lumilor imposibile și paradoxurile intertextualității**

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

nevoit să-și adapteze schemele și cadrele cognitive de care dispune, astfel încât să poată reconstitui scenariul sau evenimente de neconceput. Cu alte cuvinte „destinatarii trebuie să fie pregătiți să modifice, să îmbogățească sau chiar să abandoneze bagajul pus la dispoziție de enciclopedie” (*ibid.*: 181)<sup>10</sup>. O atitudine asemănătoare trebuie să adopte cititorul care parcurge această descriere a locului unde începe acțiunea „romanului în patru părți”, *Pâlnia și Stamate*:

„Un apartament bine aerisit, compus din trei încăperi principale, având terasă cu geamlâc și sonerie. În față, salonul somptuos al cărui perete din fund este ocupat de o bibliotecă de stejar masiv totdeauna strâns înfășurată în cearceafuri ude... O masă fără picioare, bazată pe calcule și probabilități, suportă un vas ce conține esența eternă a „lucrului în sine”, un cățel de usturoi, o statueta ce reprezintă un popă (ardelenesc) ținând în mână o sintaxă și... 20 de bani bacșiș” (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. Cohnălniceanu afirma că faimoasa definiție bergsoniană a comicului – „du mécanique plaqué sur le vivant” – își găsește la Urmuz o perfectă ilustrare în câmpul limbajului (Cohnălniceanu 1974: 614)<sup>11</sup>. Parcă terorizat de ideea că ar putea aluneca în previzibilitate, scriitorul nu pierde niciun prilej de a disloca stereotipurile, clișeele limbii, convențiile 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 discuție cu argumente din ce în ce mai elaborate în ultimul timp, procedeul trădează, în fapt, o conștiință estetică exacerbată, în măsură să genereze nu doar ceea ce Harold Bloom numea „anxietate a influenței”, ci și un soi de scindare interioară. Fiindcă, la fel ca în cazul lui Paul Valéry, oripilat și el de predictibilitatea incipiturilor romanești, la Urmuz există, simultan, atracție și repulsie față de mecanismele stereotipizate ale artei literare și, implicit, față de enunțuri ca „Marchiza a ieșit la ora cinci” sau „Fericițiile mari sunt întotdeauna de scurtă durată”. Ceea ce mi se pare, însă, esențial – și poate elucida o parte dintre enigmele urmuziene – este atitudinea ambiguă, amestec de anxietate și de nostalgie, atunci când vine vorba despre precedența literară. Conștiința estetică hipertrofiată și un anumit scepticism îl împing pe Urmuz către depistarea și parodierea sistematică a formulelor și ideilor prea tocite, făcându-l totodată capabil să anticipeze primejdia

<sup>10</sup> “Readers have to be ready to modify, supplement, or even discard the actual world encyclopedia” (trad. mea, C.P.).

<sup>11</sup> Ov.S. Cohnălniceanu nu este, de altfel, cel dintâi care face o asemenea observație; încă din epoca interbelică, într-un articol al lui Lucian Boz („Urmuz: jocul minții 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.

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

Indecizia, ambiguitatea, conservatorismul ironic, scepticismul de sorginte clasicistă al lui Urmuz, toate sunt trăsături care pot servi oricând drept argumente în susținerea 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. Așadar, un caz tipic de scindare interioară, în care forțe 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 duală, prin excelență ambiguă, față de precedența literară, remarcabilă dovedindu-se mai ales modalitatea în care autorul face să comunice lumile ficționale, 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 ricoșeu, o nouă lumină asupra universului caragialian (din moment ce nici eterna mare trăncăneală, nici cuplurile hilare, delicios-absurde, de tipul Lache și Mache, Smotocea și Cotocea, Ghiță Nițescu și Niță Ghițescu, nu-i sunt străine).

## Concluzie

Indiscutabil, Urmuz este reprezentantul unui alt fel de modernitate, considerabil diferită atât de cea a susținătorilor sincronismului, cât și de cea a avangardelor, jucându-și mereu cartea la limită, între refuz și acceptare, pe muchia subțire de cuțit ce desparte respingerea rostirii stereotipe și nostalgia, abia disimulată, a unui limbaj original, inalterabil, în acord cu o lume – utopică – a perfecțiunii 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 asociațiilor verbale sau intertextuale) și vădind o egală mefiență atât față de forțele centripete, de stabilitate și echilibru, cât și față 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”, postfață la volumul *Urmuz*, 2001, *Pagini bizare*, ed. a II-a. Notă asupra ediției de Ion Pop, Cluj-Napoca, Editura Dacia, Colecția Avangarda, pp.70-93.
- Calvino, I., 1999, *Cavalerul inexistent*, traducerea în limba română de Despina Mladoveanu, București, Univers.
- Călinescu, M., 1967, „Urmuz și comicul absurdului”, în *Eseuri critice*, București, Editura pentru literatură, pp. 66-85.
- Cernat, P., 2007, *Avangarda românească și complexul periferiei. Primul val*, București, Cartea Românească.
- Compagnon, A., 2008, *Antimodernii. De la Joseph Maistre la Roland Barthes*, traducerea din limba franceză de Irina Mavrodin și Adina Dinițoiu, București, Editura Art.
- Crohmăniceanu, Ov. S., 1974, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I, București, Editura Minerva.
- Dan, S.P., 1975, *Proza fantastică românească*, București, 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 Ștefania Mincu și Daniela Bucșă, Constanța, Editura Pontica.
- Ionescu, E., 1979, „Présentation de Urmuz”, în *Stanford French Review*, vol. 3, n°3/1979, pp. 297-314.
- Lăcătuș, A., 2002, *Urmuz. Monografie*, Brașov, Editura Aula.
- Manolescu, N., 2001, *Arca lui Noe*, București, Editura Gramar.
- Perpessicius, 1931, „Urmuz: Schițe fantastice”, în *Cuvântul*, București, An VII, nr. 2151, 4.
- Pop, I., 1990, *Avangarda în literatura română*, București, Editura Minerva.
- Raicu, L., 1976, „Urmuz și limitele literaturii”, în *Raicu 1976*: 13-19.
- Raicu, L., 1976, *Critica – formă de viață*, București, Cartea Românească.
- Urmuz*, 2013, *Pagini bizare*, ed. îngrijită de Florin Ioniță, ilustrații de Mircea Pop, București, Editura Art.
- Vianu, T., 1975, „Locuri comune, sinonime și echivocuri”, în *Opere*, vol. 4 (*Studii de stilistică*), București, Minerva, pp. 442-446.
- Zunshine, L., 2008, *Strange Concepts and the Stories they Make Possible*, Baltimore, John Hopkins University Press.