AUT, XLII-XLIII, 2004-2005, p. 323-331

MARINETTI ŞI URMUZ: SIMILITUDINI DE FORME FICȚIONALE, DISJUNCȚII ÎN SUBSTRATUL ONTOLOGIC

de

Carmen D. BLAGA

Despre subtitlul „Schițe aproape futuriste" pe care Urmuz l-a adăugat compunerilor sale în proză, într-unul din caietele de ciorne descoperite la aproape un deceniu de la moartea sa, se ştie de multă vreme. O oarecare aprofundare a raporturilor dintre scriitorul român şi poetica futurismului i se datorează lui Nicolae Balotă, autor atât al unei monografii dedicate autorului (Balotă 1970), cât şi al unei sinteze privitoare la programele estetice ale curentelor moderniste (Balotă 1976). Ipoteza potrivit căreia Urmuz, cunoscător al poeticii futurismului, ar fi putut să-şi reelaboreze, în parte, constituenții universurilor ficționale vizând «*o apropiere a acestora de cele enunțate de Marinetti*» (Balotă 1976: 348) nu a beneficiat, până acum, de atenția pe care ar fi meritat-o, deşi despre evoluția avangardelor în România s-a scris tot mai mult după 1990.

Considerând că e un subiect de sine stătător, pretabil unei analize extinse, am omis, din studiul monografic pe care l-am dedicat, cu câțiva ani în urmă, precursorului prozei româneşti de avangardă, demersul comparativ cu poetica şi, în special, cu practica literară a lui Marinetti. Cercetarea întreprinsă între timp s-a dovedit fructuoasă, astfel încât paginile ce urmează vor putea lumina anumite aspecte, dar sunt departe de a epuiza complexitatea raporturilor dintre futurism şi practica literară a avangardiştilor de la noi.

Nu e nevoie să reamintim cât de diversificat apărea, sub aspectul ideilor – estetice şi nu numai – peisajul cultural românesc în primul deceniu al secolului trecut, deceniu spre sfârşitul căruia primul *Manifest* al futurismului, publicat de Filippo Tommaso Marinetti la Paris, era difuzat în traducere românească de presa literară din Bucureşti şi Craiova. Vom releva, însă, un alt aspect, legat – acesta – de prezența, în presă, a literaturii satirice în general, dar mai cu seamă a unei forme proprii acestui gen de scrieri în care satira devine acidă, pe măsura energiei contestatorii ce îi dă naştere: pamfletul.

Pamfletul aparține contraliteraturii atât ca vehicul al unei contestații la adresa autorității (personale sau instituționale), cât şi ca formă artistică

BDD-A6366 © 2004-2005 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:00:20 UTC)

de contestare a valorilor estetice instituționalizate (Mouralis 1975: 35-36). Prin Tudor Arghezi, ale cărui pamflete au început să apară prin 1909-1910 în revista «Facla», continuând în «Seara» şi «Cronica» (Crohmălniceanu 1974: 16) până la mijlocul deceniului al doilea, spre a culmina în perioada interbelică, satira construită cu mijloacele deformării groteşti şi îndrăznelii lexicale a devenit un fenomen estetic relevant.

«*El* [geniul arghezian – n.n.] *se manifestă cu şi mai energice inițiative inovatoare în pamflet. Nu puține din acestea, cum bine s-a spus, sunt „curată poezie", vehemența lor sublimându-se în enormitate grotescă, deformare infernală şi vigoare expresivă*» (Crohmălniceanu 1974: 16-17).

Diformul, grotescul – caracteristici, o ştim prea bine, şi ale scrierilor lui Urmuz – apar, din această perspectivă, ca o formă de protest estetic realizat prin deturnarea sensului unor reprezentări instituite cu valoare pozitivă în imaginarul social. Deformarea şi hibridizarea reprezentărilor afectează, în primul rând, relația de congruență dintre reprezentarea formată pe baza percepțiilor şi cea construită la nivelul imaginației secunde, aducând pe tapet o realitate considerată ca esențială, dar ascunsă de „vălul aparențelor" onorabile. Distrugându-se amintita congruență, în raportul dintre receptor şi referentul reprezentării se declanşează o reacție în lanț de problematizare a credibilității, care nu face decât să pregătească terenul pentru conştientizarea statutului de ficțiune al „imaginii" literare, ce avea să fie teoretizat de susținătorii avangardelor în anii următori. Se instaurează, astfel, în interiorul reprezentării, o componentă pasibilă de a fi investită cu valoare de sens echivalentă conotației negative. Faptul relevă unul dintre mecanismele ce au permis ascendentul non-mimeticului asupra mimeticului în evoluția ulterioară a literaturii de la noi, iar, prin prezența atitudinii critice, apartenența autorilor de pamflete la o *forma mentis* incontestabil modernă.

Ştiut fiind că Urmuz frecventa mediile oarecum boeme ale Bucureştilor, ca prieten al unor actori şi muzicieni nu întotdeauna de prim plan, s-ar putea pune întrebarea dacă astfel de contacte au contribuit, mai mult decât alte împrejurări ale propriei vieți, la asumarea de către scriitor a unei atitudini favorabile receptării futurismului. Răspunsul este mai degrabă negativ, chiar dacă (sau, poate, tocmai pentru că) atât Gheorghe Ciprian (1965), cât şi Mihail Cruceanu (1972) îl evocă pe Urmuz în posturi comice, funambuleşti, contrarii etichetei, încă de la o vârstă foarte tânără. Se poate spune că, în aceste cazuri, e vorba mai degrabă de momente de dezinhibare care scoteau la vedere gândurile reprimate în alte circumstanțe, rezervele individului în fața autorității coercitive, întâi a tatălui, apoi a instituției sociale. Ele s-au coroborat pe parcurs (cf. Vorvoreanu, în Urmuz 1970: 106-108, Cârstea 1995: 60) cu nemulțumiri izvorâte din eşecurile

BDD-A6366 © 2004-2005 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:00:20 UTC)

acestuia privind inserţia în societate, eşecuri ce l-au condus spre conştientizarea disfuncţiilor instituţionale şi a disoluţiei încrederii în sensul progresiv al vieţii sociale în rândurile intelectualităţii româneşti în ajunul primului război mondial (cf. Argetoianu 1991, Stere 1996).

Boema căreia îi aparţinea, *off the record*, Urmuz era impregnată, însă, mai degrabă de un spirit al ironiei dezabuzate decât de militantismul pozitiv şi vehement caracteristic futuriştilor. Fără a aborda vastul capitol al contextului istoric în care s-au dezvoltat tendinţele moderne din cele două culturi la finele secolului al XIX-lea şi începutul celui următor, vom arăta numai că refuzul manifestat faţă de o viaţă politică în care alianţele politice în numele interesului naţional duceau la o stare de confuzie (cf. Argetoianu 1991), în timp ce starea economică (inclusiv a *intelligentsiei*) se deteriora, nu reprezintă decât faţeta documentabilă dintr-un unghi de vedere pozitivist. Unui atare refuz i se asociau şi resentimentele unui tineret dornic de afirmare împotriva celor care, pe seama unor opţiuni politice făcute în tinereţe, îmbătrâniseră în funcţii publice fără a se fi dovedit măcar capabili să înţeleagă în toate consecinţele lor, necum să-şi respecte implicitele angajamente[1]. Pe deasupra, comportamentul multor politicieni „plecaţi de jos" trăda veleităţi aristocratice de natură să explice, în ultimă instanţă, eşecul lor în a găsi soluţii economico-sociale eficiente, ceea ce nu putea decât să altereze imaginea noii generaţii de conducători[2]. La o sumară privire de ansamblu, se poate aprecia că rebeliunea împotriva vechiului – ale cărei începuturi Z. Ornea (1972: 15 – 19) le leagă de pătrunderea la noi a ideilor Revoluţiei franceze, inclusiv a repulsiei faţă de „Vechiul Regim" – nu a făcut decât să se acutizeze după un secol de nepricepută implementare a noilor politici sau chiar de trădare a idealurilor luministe pe care acestea se întemeiaseră. Scrierile târzii ale lui Caragiale şi opţiunea sa pentru exil reprezintă, alături de textele urmuziene din 1908-1909, tot

[1] În studiul său din 1902 asupra comportamentului şi retoricii parlamentarilor români, Titu Maiorescu sugera nu o dată că vorbitorii manevrau deliberat diferite „inexactităţi" pentru a-şi susţine opiniile, dacă nu cumva li se întâmpla să facă derogări de la logică, purtaţi de impetuozitate retorică (Maiorescu 1967: 391-431). Autorul specifica explicit care sunt pretenţiile „publicului" în ceea ce-i priveşte pe politicieni: «[…] *cererea unei conduceri a statului din partea oamenilor competenţi şi încercaţi devine mai simţită, şi toată manifestarea politică va fi de acum înainte ceva mai riguros examinată în prevederea rezultatelor practice*» (Maiorescu 1967: 430).

[2] De pildă, în *Amintiri* (ed. cit.), Argetoianu relatează, cu sentimente amestecate, despre îndărătnicia cu care Take Ionescu refuza să recunoască orice legătură personală cu lumea rurală. În contextul social al vieţii viitorului Urmuz, Gh. Ciprian îl evocă pe directorul Liceului Lazăr din timpul şcolarităţii lui Demetrescu-Buzău, Vasile D. Păun, «*fecior de ţăran care* […] *îşi renega obârşia şi, dându-şi aere de cioclovină, batjocorea şi umilea, cu voluptate, pe elevii nevoiaşi mai cu seamă*» (Ciprian 1965: 38).

BDD-A6366 © 2004-2005 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:00:20 UTC)

atâtea mărturii ale unui sentiment de vid existențial şi de disoluție a Sensului.

În acest context al crizei imaginarului social românesc din anii premergători primului război a fost pusă şi problema unui subtext filosofic al *Paginilor bizare*. S-a remarcat (Balotă 1970, Pop 1990) că *Nota* autorului la titlul schiței *Algazy şi Grummer* aduce în discuție problematica raporturilor dintre nume şi numen, dar implicațiile acestei observații nu au fost puse cu consecvență în contextul ideilor despre limbaj, statutul ficțiunii şi raporturile acesteia din urmă cu „lumea actuală" (în sensul definit de Eco 1996: 222-223), care circulau în epocă. Reflecțiile lui Urmuz cu privire la numinos au fost generate, s-a dovedit (Balotă 1970, Pană, în Urmuz 1970), de nevoia autorului de coerență a sensului – mereu problematizat –, de impulsul de cercetare a lumii inteligibile pe care metafizica – deloc străină scriitorului, dacă e să dăm crezare amintirilor surorii sale (Vorvoreanu, *ibid*.) – o descrie ca nucleu, Unu sau Suflet al lumii, punctul de coincidență a contrariilor. Sensul tragic al istoriei, înțeleasă ca individuație şi cădere în temporalitate, transpare din paginile ultimului text al autorului, *Puțină metafizică şi astronomie*, ca şi din însemnările descoperite de Saşa Pană şi Geo Bogza la circa şapte ani de la dispariția sa. Numenul nu este accesibil omului istoric, căutarea e lipsită de sens.

În lumile ficționale urmuziene, lumi contaminate de multiplicitatea şi fragmentarismul realității, *coincidentia oppositorum* nu atrage neapărat după sine şi adecvarea criteriilor conform cărora două entități pot fi considerate în opoziție. Corpul biologic şi *corpul,* în accepțiunea acreditată în fizică, sunt opuse din perspectiva distincției organic /vs./ anorganic, dar această distincție este anulată în limbaj, care uneşte referenții opuşi în unul şi acelaşi semn. Drept urmare, Cotadi va putea fi descris ca fiind „compus din" un corp biologic (aproape) uman, plus „un capac de pian înşurupat la spate", din ființa lui Algazy va putea face parte şi un „grătar înşurupat sub bărbie şi împrejmuit cu sârmă ghimpată" ş.a.m.d.

Modelul operațional care a prezidat la alcătuirea acestor entități fictive pare a fi fost conjuncția arbitrară, haotică a constituenților, determinată de «fluxul vital universal împrăştiat la întâmplare», după cum opina scriitorul în menționata însemnare personală (Urmuz 1970: 49). Universul prolix, carnavalesc al ficțiunii urmuziene este conglomeratul momentan al unei magme necontenit remodelate de «fluxul vital universal» – concept de origine bergsoniană, ca şi acela de intuiție, pe care Marinetti şi-a fundamentat, sub aspect psihologic, poetica.

E, în aceste alcătuiri, o deosebire esențială față de utopia scientistă a futuriştilor, una pe care scrierile lui Marinetti o relevă dincolo de orice comentarii:

BDD-A6366 © 2004-2005 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:00:20 UTC)

« […] *când chirurgia mecanică şi chimia biologică vor fi produs un tip standardizat de om-maşină rezistent, fiabil şi aproape etern, cuceririle vitezei îşi vor afla limita în organismul nostru şi în posibilităţile materialelor de construcţie*» (Marinetti 1930: X-XI).

«TREBUIE SĂ DINAMIZĂM ŞI SĂ MULTIPLICĂM POSIBILITĂŢILE VIEŢII, DE CARE SUNTEM MAI ÎNSETAŢI CA NICIODATĂ» (Marinetti 1930: XIV).

Dacă, la futurişti, se poate vorbi în mod legitim de un vitalism revizuit prin găsirea unor soluţii ştiinţifico-aplicative la aporiile doctrinei iniţiale, iar lumea este prezentată ca un sistem perfectibil pe care „omul nou", inteligent şi dornic de acţiune, îl poate adapta nevoilor şi dorinţelor sale, la Urmuz, fiinţarea în lume este supusă hazardului, iar încrederea în posibilităţile omului de a-şi înfăptui proiectele tinde spre zero. În finalul aceleiaşi Note la *Algazy şi Grummer*, persoanelor care, prin numele lor, l-au sugestionat pe autor să creeze respectivele personaje, li se sugerează «[…] *sau să-şi găsească fiecare alt nume, în adevăr adecvat realităţii lor personale, sau să se modifice ei înşişi, cât mai e timpul, ca formă şi ca roluri, după singura estetică a numelor ce poartă, dacă vor să le mai păstreze*…» (Urmuz 1970: 27) – ironie contrabalansată de aceea din Epilog, unde cele două personaje se consumă reciproc «*până la ultimul os*», dar «*ultimul termină Algazy*»… Dacă totul este posibil şi, în acelaşi timp, nimic din ceea ce este posibil nu e astfel până la capăt, înseamnă că regulile logicii umane nu coincid cu legile lumii inteligibile, că omul nu va înţelege niciodată cum funcţionează nu doar „Primul Motor" la care se referea Aristotel, dar nici măcar lumea imediată.

Distincţia dintre logica umană şi logica lumii apare şi în *Manifestul* lui Marinetti, dar numai în subtextul unei formulări imperative:

«*Tout ordre étant fatalement un produit de l'intelligence cauteleuse, il faut orchestrer les images en les disposant suivant un* ***maximum de désordre***.» (Marinetti 1919: 19, subl. aut.)[3]

Dezordinea este, aici, un efect estetic vizat la nivelul reprezentărilor realizate deliberat, ca produse ale activităţii umane, iar nu un mod de a fi al lumii.

Aşadar, atât futuriştii, cât şi Urmuz, iau poziţii faţă de problema fundamentală a filosofiei, privind-o prin prisma metafizicii „de şcoală". Într-o formă sau alta, ficţiunile lor au legătură cu nucleul teoretic al acesteia – problematica Unului, a Centrului sau a Absolutului, a cărui posibilitate de recuperare la nivelul spiritului sau în / prin produsele sale (artistice) a constituit o temă de reflecţie permanentă în cultura occidentală.

[3] «Orice ordine fiind produsul inteligenţei precaute, trebuie să orchestrăm imaginile dispunându-le conform unei maxime dezordini».

BDD-A6366 © 2004-2005 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:00:20 UTC)

Pentru futurişti, intensitatea plăcerii măsoară deplinătatea experienţei totalităţii, fie că aceasta din urmă e înţeleasă drept compenetrare a unor entităţi inerente lumii imediate, dar ţinând de categorii opuse, fie că se produce prin bulversarea conceptelor filosofiei tradiţionale (atunci, de pildă, când Marinetti pomenea de «*cuşca spaţiotimpului*» cam în acelaşi timp în care Einstein îşi realiza cercetările asupra relativităţii restrânse). Intuiţia, descrisă de Marinetti ca «*auscultare, prin obiectele* [aflate] *în libertate şi prin motoarele capricioase, a respiraţiei, a sensibilităţii şi a instinctelor metalelor, pietrelor şi lemnului*» (Marinetti 1919: 20), este mai ales «*intuiţie profundă a vieţii*» (Marinetti 1919: 22), de aceea primeşte menirea de «*a înlocui psihologia omului, de-acum epuizată, cu* ***obsesia lirică a materiei***.» (Marinetti 1919: 20)

În ultimă instanţă, Marinetti pare a avea şi el o aspiraţie spre inaccesibil, dar opusă celei nutrite de Urmuz: aceea de a pătrunde în intimitatea materiei anorganice, de a se impregna de modul de a fi al aceleia. Conştient de riscul antropomorfizării (Nietzsche scrisese despre aceasta încă din 1872!), scriitorul italian solicită intuiţia în raporturile dintre intelect şi materie pentru a se înţelege «*ses différentes poussées directives*», diferitele impulsuri ce o conduc, «*forţele de compresiune, de dilatare, de coeziune şi de dezagregare, iureşurile de molecule în masă ori vârtejurile de electroni*» (Marinetti 1919: 20). Noutatea acestei viziuni în imaginarul literar european este incontestabilă, nu pentru că eventualele limite ale facultăţii de reprezentare mentală ale omului comun ar fi fost depăşite – astfel de limite nu există –, ci pentru că imaginile mentale ale unui nivel de existenţă ce fusese considerat până recent substratul invariabil al mecanicii universale şi se dovedise locul unei dinamici nebănuite, deveneau sursa unei stări lirice, a unui entuziasm individual generat de mobiluri supraindividuale. Nu e nici o speculaţie interpretativă, iată:

«*La matière a toujours été contemplée par un* ***moi*** *distrait, froid, trop préoccupé de lui-même, plein de préjugés de sagesse et d'obsessions humaines*.» (Marinetti 1919: 21)[4]

Intuiţia apare, în această lumină, drept facultatea psihică prin intermediul căreia se poate anula orice diferenţă ontologică cu aceeaşi uşurinţă cu care, în lumea fizică, mecanicul va fi proiectat ca prelungire şi / sau substitut al biologicului. Plăcerea, care, în aceste condiţii, nu e resimţită de *anima*, ci de *spiritus* (dacă ne e permis să folosim terminologia metafizicii într-o argumentaţie extradoctrinară), poate da efectiv măsura

[4] «Materia a fost mereu contemplată de către un eu distrat, rece, prea preocupat de sine însuşi, plin de prejudecăţi despre înţelepciune şi de obsesii umane».

BDD-A6366 © 2004-2005 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:00:20 UTC)

intensității unei experiențe a totalității şi poate legitima o perspectivă optimistă asupra lumii, aşa cum a fost într-adevăr aceea a futuriştilor.

Dacă, însă, vom pune întrebarea „Care lume?", nu vom putea să răspundem neechivoc. Cel puțin pentru că, prin inventarea „artei-viață", diferențele dintre reprezentările provenite din percepții şi cele proiective, generate de imaginația secundă, nu sunt marcate. Unul dintre efectele acestei stări de fapt a fost observat de Gianni Grana: «*Marinetti* […] *raccoglie solitamente* ***motivi*** *letterari di utopia estetica, „umanistica" e pseudo-politica, per una psicodinamica del cambiamento, per la reinvenzione dell'****arte-vita*** *del secolo XX, nell'ardore „ideale" e vitalistico del* ***futuro*** *urgente nelle pulsazioni forti della mente*»[5] (Grana 1986: 599, subl. aut.). *Arta-viață*, din care discursul mobilizator şi publicarea de manifeste fac parte integrantă, e soluția marinettiană de a recupera efectiv totalitatea, de a realiza *coincidentia oppositorum*. E vorba de un tip de acțiune care urmărește să transpună în cotidian reprezentări mentale valabile din unghi estetic sau din perspectiva noului umanism de inspirație nietzscheană, profesat ca soluție la „decadența" socială, prin urmare nu poate să se bazeze prea mult pe o realitate percepută, ci mai degrabă pe intuirea unor virtualități şi pe materializarea unor reprezentări nou create. Acest proces de instaurare a unei practici literare vizând «*le complet renouvellement de la sensibilité humaine sous l'action des grandes découvertes scientifiques*» (Marinetti 1919: 35)[6] în dauna celei curente la majoritatea populației este singura experiență admisă şi trăită ca realitate de poetul italian.

Opțiunea pentru intuiție în dauna logicii este, iarăşi, o afirmație ce se cere nuanțată. Incriminata logică este aceea bivalentă, aceea a *Organonului* aristotelic, pe care au incriminat-o, în epocă, nu numai creatorii logicilor polivalente, ci chiar artişti ca Edward Lear, Lewis Carroll, Oscar Wilde. Asociată cu „abolirea perioadei [retorice] latine", renunțarea la logica discursului canonic punea problema instituirii unor noi reguli ale enunțării. Felul în care le gândeşte şi aplică Marinetti – o vom demonstra într-un studiu separat – relevă faptul că soluția sa se bazează mai puțin pe imagini mentale şi mai mult pe reprezentări propoziționale (pentru terminologie cf. Kosslyn 1989), asociate cu un schematism grafic elementar. Astfel, cu tot vitalismul profesat, gândirea lui Marinetti nu poate evita contiguitatea

[5] «Marinetti colectează de obicei […] *motive* literare proprii utopiei estetice, „umaniste" şi pseudopolitice, pentru o psihodinamică a schimbării, pentru reinventarea *artei-viață* a secolului XX, în ardoarea „ideală" şi vitalistă a *viitorului* care presa în pulsațiile puternice ale minții».

[6] «[…] completa înnoire a sensibilității omeneşti sub acțiunea marilor descoperiri ştiințifice».

BDD-A6366 © 2004-2005 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:00:20 UTC)

raționalismului, după cum au sugerat recent unii critici ai avangardelor artistice (cf. Kibédi-Varga 1999: 459-460).

La Urmuz, unde qui pro quo-ul ontologic lipseşte, mecanismele şi automatismele nu apar în osmoză cu viul, ci ca elemente alogene sau, după caz, ca moduri de a fi aberante. În banalitatea unui peisaj specific balcanic, cu «*cafenele murdare, greceşti*» (Urmuz 1970: 14), cu «*binale*» la care «*se serbează tencuitul*» (*ibid*.), printre oameni cumsecade care încearcă să se ferească de «*corupţiunea moravurilor noastre electorale*» (*ibid.*), există *cineva* care funcționează ca ventilator, putând la fel de bine să se transforme, la comandă, în bidon, precum şi alt *cineva* care prezintă, în acelaşi timp, caracteristici ale regnului vegetal, ale speciei umane şi ale produselor de «*syntheză*» (Urmuz 1970: 13). Avem de-a face aici cu o variantă a motivului metamorfozelor neliniştitoare, „surprinse" de narator în mişcare – o mişcare ritmică, necontenită, halucinantă. Dar motivul, ca atare, nu e inedit în literatură. L-au folosit, printre alții, romantici precum E. T. A. Hoffmann, Jean Paul, Edgar A. Poe, în texte menite să sugereze că, îndărătul aparențelor familiare ale vieții de fiecare zi, pigmentată chiar cu aspecte pitoreşti, persistă o anumită ambiguitate a sensului pe care omul nu o poate stăpâni. Cu deosebirea că, în lumile ficționale urmuziene, descoperirea acestei ambiguități nu constituie un mecanism de declanşare a epicului la nivelul de suprafață al unei alegorii sau parabole. Aici, ambiguitatea şi echilibrul instabil sunt legile eterne de funcționare ale universului, legile care susțin o dezordine fără şanse de ordonare, căci acțiunea lor împiedică să se agrege orice quidditate.

REFERINȚE

Urmuz 1970. *Pagini bizare*. Ediție întocmită de Saşa Pană. Bucureşti: Editura Minerva.

Marinetti, Filippo Tommaso, 1919. *Les mots en liberté futuristes*. Milano: Edizioni futuriste di „Poesia".

Marinetti, Filippo Tommaso, 1930. *Novelle con le labbra tinte*. Milano: Mondadori.

Argetoianu, Constantin, 1991. *Pentru cei de mâine. Amintiri din vremea celor de ieri* (vol. I). Îngrijire de ediție, introducere şi note de Ion Ardeleanu. Bucureşti: Editura Albatros.

Balotă, Nicolae, 1970. *Urmuz*. Cluj: Editura Dacia, Colecția *Discobolul*. Ediția a II-a, revăzută şi adăugită, Timişoara: Editura Hestia, 1996.

Balotă, Nicolae, 1976. *Arte poetice ale secolului XX. Ipostaze româneşti şi străine*. Bucureşti: Editura Minerva, seria *Confluențe*.

Cârstea, Nicolae, 1995. *URMUZ între realitate şi mit. Ghid posibil de acces la „PAGINI BIZARE"*. Piteşti: Editura „Zodia Fecioarei".

Ciprian, Gheorghe, 1965. *Scrieri* (vol. I). Bucureşti: Editura Tineretului.

BDD-A6366 © 2004-2005 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:00:20 UTC)

Cruceanu, Mihail, 1972. *Rătăcit într-un târg*, în «Luceafărul», XIV, nr. 47/18. XI. 1972.
Kibédi-Varga, Aron, 1999. *Un débat américain sur la théorie de l'art*, în «Critique», No. 624, mai 1999, p. 457-463.
Kosslyn, Michael St., 1989. *Le immagini nella mente. Creare e utilizzare immagini mentali*. Firenze: Marzorati.
Mouralis, Bernard, 1975. *Les contre-littératures*. Paris: Presses Universitaires de France, Collection S.U.P.
Stere, Constantin, 1996. *Social-democratism sau poporanism?* Ediție și prefață de Mihai Ungheanu, cu o postfață de prof. dr. Ilie Bădescu. Galați: Editura Porto-Franco.

MARINETTI ET URMUZ: RESSEMBLANCES AU NIVEAU DES FORMES FICTIONNELLES, DISJONCTIONS AU NIVEAU DES PRÉSUPPOSÉS ONTOLOGIQUES

(Résumé)

Notre étude est fondée sur l'observation du précurseur des mouvements romains d'avant-garde, Urmuz, que le type de prose qu'il était en train de créer correspondait, en quelque sorte, aux principes esthétiques du Futurisme. En effet, le premier Manifeste de Marinetti était paru en traduction roumaine, dans la presse littéraire de Bucarest et de Craiova, quelques semaines après sa publication à Paris.

Nous nous occupons ici des aspects ontologiques sous-jacents à la création des mondes fictionnels chez Marinetti et chez Urmuz, à partir de la prémisse que chaqu'un des deux écrivains proposait des systèmes de représentations dont le sens était construit par opposition à celui de leurs représentations respectives du «monde actuel» (dans l'acception donnée à ce terme par Umberto Eco). Or, il apparaît que leurs représentations du monde actuel étaient essentiellement divergentes quant à la position implicite des auteurs à l'égard de la question fondamentale de la philosophie, à l'approche des catégories définitoires du monde (espace, temps, mouvement) et au rôle attribué à l'humain dans le monde.

Cela fait que les similitudes observables entre l'imagerie Urmuzienne et les injonctions esthétiques de Marinetti ne représentent que des phénomènes accidentels, porteurs de sens divergents.

BDD-A6366 © 2004-2005 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:00:20 UTC)