

## MARINETTI ȘI URMUZ: SIMILITUDINI DE FORME FICTIONALE, 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 știe de multă vreme. O oarecare aprofundare a raporturilor dintre scriitorul român și poetica futurismului i se datorează lui Nicolae Balotă, autor atât al unei monografii dedicate autorului (Balotă 1970), cât și al unei sinteze privitoare la programele estetice ale curentelor moderniste (Balotă 1976). Ipoteza potrivit căreia Urmuz, cunoscător al poeticii futurismului, ar fi putut să-și 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, deși 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 românești de avangardă, demersul comparativ cu poetica și, 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 și practica literară a avangardiștilor de la noi.

Nu e nevoie să reamintim cât de diversificat apărea, sub aspectul ideilor – estetice și nu numai – peisajul cultural românesc în primul deceniu al secolului trecut, deceniu spre sfârșitul căruia primul *Manifest* al futurismului, publicat de Filippo Tommaso Marinetti la Paris, era difuzat în traducere românească de presa literară din București și 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 naștere: pamfletul.

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

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» și «Cronica» (Crohmălniceanu 1974: 16) până la mijlocul deceniului al doilea, spre a culmina în perioada interbelică, satira construită cu mijloacele deformării grotești și îndrăznelii lexicale a devenit un fenomen estetic relevant.

«*El [geniul arghezian – n.n.] se manifestă cu și 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 și vigoare expresivă*» (Crohmălniceanu 1974: 16-17).

Diformul, grotescul – caracteristici, o știm prea bine, și 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 și hibridizarea reprezentărilor afectează, în primul rând, relația de congruență dintre reprezentarea formată pe baza percepțiilor și 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 și referentul reprezentării se declanșează o reacție în lanț de problematizare a credibilității, care nu face decât să pregătească terenul pentru conștientizarea 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.

Știut fiind că Urmuz frecventa mediile oarecum boeme ale Bucureștilor, ca prieten al unor actori și 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 și Mihail Cruceanu (1972) îl evocă pe Urmuz în posturi comice, funambulești, 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 reprimite 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 eșecurile

acestui privind inserția în societate, eșecuri ce l-au condus spre conștientizarea disfuncțiilor instituționale și a disoluției încrederii în sensul progresiv al vieții sociale în rândurile intelectualității românești în ajunul primului război mondial (cf. Argetoianu 1991, Stere 1996).

Boema căreia îi aparținea, *off the record*, Urmuz era impregnată, însă, mai degrabă de un spirit al ironiei dezabuzate decât de militantismul pozitiv și vehement caracteristic futuristilor. Fără a aborda vastul capitol al contextului istoric în care s-au dezvoltat tendințele moderne din cele două culturi la finele secolului al XIX-lea și începutul celui următor, vom arăta numai că refuzul manifestat față de o viață politică în care alianțele politice în numele interesului național duceau la o stare de confuzie (cf. Argetoianu 1991), în timp ce starea economică (inclusiv a *intelligentsiei*) se deteriora, nu reprezintă decât fațeta documentabilă dintr-un unghi de vedere pozitivist. Unui atare refuz i se asociau și resentimentele unui tineret dornic de afirmare împotriva celor care, pe seama unor opțiuni politice făcute în tinerețe, îmbătrâniseră în funcții publice fără a se fi dovedit măcar capabili să înțeleagă în toate consecințele lor, necum să-și respecte implicitele angajamente<sup>1</sup>. Pe deasupra, comportamentul multor politicieni „plecați de jos” trăda veleități aristocratice de natură să explice, în ultimă instanță, eșecul lor în a găsi soluții economico-sociale eficiente, ceea ce nu putea decât să altereze imaginea noii generații de conducători<sup>2</sup>. 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 Revoluției franceze, inclusiv a repulsiei față 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 luminate pe care acestea se întemeiaseră. Scrierile târzii ale lui Caragiale și opțiunea sa pentru exil reprezintă, alături de textele urmuziene din 1908-1909, tot

<sup>1</sup> În studiul său din 1902 asupra comportamentului și retoricii parlamentarilor români, Titu Maiorescu sugera nu o dată că vorbitorii manevrau deliberat diferite „inexactități” pentru a-și susține opiniile, dacă nu cumva li se întâmpla să facă derogări de la logică, purtați de impetuozitate retorică (Maiorescu 1967: 391-431). Autorul specifica explicit care sunt pretențiile „publicului” în ceea ce-i privește pe politicieni: «[...] cererea unei conduceri a statului din partea oamenilor competenți și încercați devine mai simțită, și toată manifestarea politică va fi de acum înainte ceva mai riguros examinată în prevederea rezultatelor practice» (Maiorescu 1967: 430).

<sup>2</sup> 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 vieții viitorului Urmuz, Gh. Ciprian îl evocă pe directorul Liceului Lazăr din timpul școlarității lui Demetrescu-Buzău, Vasile D. Păun, «fecior de țaran care [...] își renega obârșia și, dându-și aere de cioclovină, batjocorea și umilea, cu voluptate, pe elevii nevoiași mai cu seamă» (Ciprian 1965: 38).

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

În acest context al crizei imaginarului social românesc din anii premergători primului război a fost pusă și problema unui subtext filosofic al *Paginilor bizare*. S-a remarcat (Balotă 1970, Pop 1990) că *Nota* autorului la titlul schiței *Algazy și Grummer* aduce în discuție problematica raporturilor dintre nume și numen, dar implicațiile acestei observații nu au fost puse cu consecvență în contextul ideilor despre limbaj, statutul ficțiunii și 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 și cădere în temporalitate, transpare din paginile ultimului text al autorului, *Puțină metafizică și astronomie*, ca și din însemnările descoperite de Sașa Pană și Geo Bogza la circa șapte ani de la dispariția sa. Numenul nu este accesibil omului istoric, căutarea e lipsită de sens.

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

Modelul operațional care a prezidat la alcătuirea acestor entități fictive pare a fi fost conjuncția arbitrară, haotică a constituentilor, determinată de «fluxul vital universal împrăștiat 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 neconținut remodelate de «fluxul vital universal» – concept de origine bergsoniană, ca și acela de intuiție, pe care Marinetti și-a fundamentat, sub aspect psihologic, poetica.

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

« [...] când chirurgia mecanică și chimia biologică vor fi produs un tip standardizat de om-mașină rezistent, fiabil și aproape etern, cuceririle vitezei își vor afla limita în organismul nostru și în posibilitățile materialelor de construcție» (Marinetti 1930: X-XI).

«TREBUIE SĂ DINAMIZĂM ȘI SĂ MULTIPLICĂM POSIBILITĂȚILE VIETII, DE CARE SUNTEM MAI ÎNSETAȚI CA NICIODATĂ» (Marinetti 1930: XIV).

Dacă, la futuriști, se poate vorbi în mod legitim de un vitalism revizuit prin găsirea unor soluții științifico-aplicative la aporiile doctrinei inițiale, iar lumea este prezentată ca un sistem perfectibil pe care „omul nou”, inteligent și dornic de acțiune, îl poate adapta nevoilor și dorințelor sale, la Urmuz, ființarea în lume este supusă hazardului, iar încrederea în posibilitățile omului de a-și înfăptui proiectele tinde spre zero. În finalul aceleiași Note la *Algazy și Grummer*, persoanelor care, prin numele lor, l-au sugestionat pe autor să creeze respectivele personaje, li se sugerează «[...] sau să-și găsească fiecare alt nume, în adevăr adecvat realității lor personale, sau să se modifice ei înșiși, cât mai e timpul, ca formă și 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 și, în același 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 înțelege niciodată cum funcționează nu doar „Primul Motor” la care se referea Aristotel, dar nici măcar lumea imediată.

Distincția dintre logica umană și logica lumii apare și 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.)<sup>3</sup>

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

Așadar, atât futuriștii, cât și Urmuz, iau poziții față de problema fundamentală a filosofiei, privind-o prin prisma metafizicii „de școală”. Într-o formă sau alta, ficțiunile 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 reflecție permanentă în cultura occidentală.

<sup>3</sup> «Orice ordine fiind produsul inteligenței precaute, trebuie să orchestrăm imaginile dispunându-le conform unei maxime dezordini».

Pentru futuriști, intensitatea plăcerii măsoară deplinătatea experienței totalității, fie că aceasta din urmă e înțeleasă drept compenetrare a unor entități inerente lumii imediate, dar ținând de categorii opuse, fie că se produce prin bulversarea conceptelor filosofiei tradiționale (atunci, de pildă, când Marinetti pomenea de «*cușca spațiotimpului*» cam în același timp în care Einstein își realiza cercetările asupra relativității restrânse). Intuiția, descrisă de Marinetti ca «*auscultare, prin obiectele [aflate] în libertate și prin motoarele capricioase, a respirației, a sensibilității și a instinctelor metalelor, pietrelor și lemnului*» (Marinetti 1919: 20), este mai ales «*intuiție profundă a vieții*» (Marinetti 1919: 22), de aceea primește menirea de «*a înlocui psihologia omului, de-acum epuizată, cu **obsesia lirică a materiei***» (Marinetti 1919: 20)

În ultimă instanță, Marinetti pare a avea și el o aspirație 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. Conștient de riscul antropomorfizării (Nietzsche scrisese despre aceasta încă din 1872!), scriitorul italian solicită intuiția în raporturile dintre intelect și materie pentru a se înțelege «*ses différentes poussées directives*», diferitele impulsuri ce o conduc, «*forțele de compresiune, de dilatare, de coeziune și de dezagregare, iureșurile 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 facultății de reprezentare mentală ale omului comun ar fi fost depășite – astfel de limite nu există –, ci pentru că imaginile mentale ale unui nivel de existență ce fusese considerat până recent substratul invariabil al mecanicii universale și se dovedise locul unei dinamici nebănuite, deveneau sursa unei stări lirice, a unui entuziasm individual generat de mobiluri supraindividuale. Nu e nici o speculație 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)<sup>4</sup>

Intuiția apare, în această lumină, drept facultatea psihică prin intermediul căreia se poate anula orice diferență ontologică cu aceeași ușurință cu care, în lumea fizică, mecanicul va fi proiectat ca prelungire și / sau substitut al biologicului. Plăcerea, care, în aceste condiții, nu e resimțită de *anima*, ci de *spiritus* (dacă ne e permis să folosim terminologia metafizicii într-o argumentație extradoctrinară), poate da efectiv măsura

<sup>4</sup> «Materia a fost mereu contemplată de către un eu distrat, rece, prea preocupat de sine însuși, plin de prejudecăți despre înțelepciune și de obsesii umane».

intensității unei experiențe a totalității și poate legitima o perspectivă optimistă asupra lumii, așa cum a fost într-adevăr aceea a futuriștilor.

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 și 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*»<sup>5</sup> (Grana 1986: 599, subl. aut.). *Arta-viață*, din care discursul mobilizator și 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 și 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)<sup>6</sup> în dauna celei curente la majoritatea populației este singura experiență admisă și trăită ca realitate de poetul italian.

Opțiunea pentru intuiție în dauna logicii este, iarăși, 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 artiști ca Edward Lear, Lewis Carroll, Oscar Wilde. Asociată cu „abolirea perioadei [retorice] latine”, renunțarea la logica discursului canonic pune problema instituirii unor noi reguli ale enunțării. Felul în care le gândește și aplică Marinetti – o vom demonstra într-un studiu separat – relevă faptul că soluția sa se bazează mai puțin pe imagini mentale și 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

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

<sup>6</sup> «[...] completa înnoire a sensibilității omenești sub acțiunea marilor descoperiri științifice».

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 lipsește, mecanismele și 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, grecești*» (Urmuz 1970: 14), cu «*binale*» la care «*se serbează tencuitul*» (*ibid.*), printre oameni cumsecade care încearcă să se ferească de «*corupțiunea moravurilor noastre electorale*» (*ibid.*), există *cineva* care funcționează ca ventilator, putând la fel de bine să se transforme, la comandă, în bidon, precum și alt *cineva* care prezintă, în același timp, caracteristici ale regnului vegetal, ale speciei umane și ale produselor de «*syntheză*» (Urmuz 1970: 13). Avem de-a face aici cu o variantă a motivului metamorfozelor neliniștitoare, „surprinse” de narator în mișcare – o mișcare ritmică, neconținută, halucinantă. Dar motivul, ca atare, nu e inedit în literatură. L-au folosit, printre alții, romanticii 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 pitorești, 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 declanșare a epicului la nivelul de suprafață al unei alegorii sau parabole. Aici, ambiguitatea și echilibrul instabil sunt legile eterne de funcționare ale universului, legile care susțin o dezordine fără șanse de ordonare, căci acțiunea lor împiedică să se agrege orice quidditate.

## REFERINȚE

- Urmuz 1970. *Pagini bizare*. Ediție întocmită de Sașa Pană. București: 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 și note de Ion Ardeleanu. București: Editura Albatros.
- Balotă, Nicolae, 1970. *Urmuz*. Cluj: Editura Dacia, Colecția *Discobolul*. Ediția a II-a, revăzută și adăugită, Timișoara: Editura Hestia, 1996.
- Balotă, Nicolae, 1976. *Arte poetice ale secolului XX. Ipostaze românești și străine*. București: Editura Minerva, seria *Confluente*.
- Cârstea, Nicolae, 1995. *URMUZ între realitate și mit. Ghid posibil de acces la „PAGINI BIZARE”*. Pitești: Editura „Zodia Fecioarei”.
- Ciprian, Gheorghe, 1965. *Scrieri* (vol. I). București: Editura Tineretului.

- 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 chacun 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.