

## „Cruzimea” lui Urmuz

Irina UNGUREANU

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

Biografia lui Dem. Demetrescu Buzău, ca și literatura semnată Urmuz – Arghezi este „nașul 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, înghițit într-un anonim al trăirii, până în ultima clipă : ca și viața, moartea lui Urmuz acoperă cu tăcere orice explicație, anulează șansa de a ști „de ce”. Rămâne singură literatura să recupereze din puține pagini lapidarul unei vieți tănuite sub aparențe șterse. Este ceea ce și încearcă, la câțiva 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 și pe care acesta din urmă îl primește în timp ce redactează *Medalionul* despre Urmuz, publicat în 1928 în „Bilete de papagal”<sup>1</sup>. Este un portret abstract, redus la câteva linii care schițează urma unui chip „sintetic”, cum îl percepe Arghezi, obținut prin „constrângere și concentrare interioară”. Desenul este publicat, împreună cu articolul, în „Bilete”, sub pseudonimul Irewan. Portretul în cauză este întrucâtva, și Arghezi intuiește cu finețe, un fel de pagină bizară, o prelungire a urmuzismului literar în imagine. Poetul *Cuvintelor potrivite* îl publicase primul pe Urmuz cu *Pâlnia și Stamate și Ismail și 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<sup>2</sup>, regăsește în primitivismul și 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 execuției. Vecinătatea nonexpresiei este, de altfel, punctul de încercare al textelor urmuziene, care amenință, precum linia ondulată ce șerpuiește în formă nesigură de portret, să se piardă în tonalitatea 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 intenționa să îl publice, în traducere proprie, la Paris. Refuzat întâi de Éditions de Minuit și de Sagitaire, Ionesco nu reușește să-i convingă nici pe Raymond Queneau și Jean Paulhan de la Gallimard. Un Urmuz tradus

<sup>1</sup> Vezi Arghezi 1928.

<sup>2</sup> Pictorul D. Vărbănescu va schița 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, Dalí, Max Ernst, Miró, Giacometti.

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

În scrisorile adresate lui Vărbănescu, Ionesco găsește că desenul în cauză ar ilustra cel mai bine ceea ce el numește „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 «puțina realitate» a organizării noastre sociale (și a tuturor organizațiilor sociale posibile), îndărătul cărora apare haosul universal, absurditatea fundamentală, care – asemeni unui personaj al lui Urmuz al nostru – va sfârși în curând prin a devora, după ce va fi făcut bucățele, logica noastră, civilizația noastră”<sup>3</sup>. Urmuz este crud întâi prin umorul sinistru pe care îl cultivă, unul mult mai „obiectiv” și mai necruțător decât cel caragialian, de exemplu; narațiunea impersonalizată din *Paginile bizare* expulzează amprentele subiectivității, înlocuită de o neutralitate care macină încet răbdarea cititorului. Prozatorul nu este un conformist ironic de tipul lui Caragiale, care își îngăduia printre rânduri să arunce lumii pe care o satiriza în scrierile sale ocheade îngăduitor-duioase. La Urmuz limitele între rizibil și coșmaresc sunt confuze : râsul urmuzian, un fel de „patos degradat la schime” (Balotă 1997 : 395), este un țipăt expresionist înăbușit în anxietate. Râsul acesta stăpânit biciuiește conștiința cititorului, târât într-o nervozitate crescândă, fără posibilitate de a se descătușa. Lectura *Paginilor bizare* seamănă cu vizionarea unui film de Lars von Trier<sup>4</sup>, „care trebuie să doară ca un cui în pantof” : pentru autorul lui *Dogville*, experiența artistică este un fel de izbucnire epidemică a crizei pure a spiritului și a simțurilor. Furat pe nesimțite în „povestea filmului”, spectatorul se trezește izbit puternic din toate părțile și împins să creadă că, în cele din urmă, filmul este de fapt despre el însuși, că nu are altă poveste în afară de asta. O cruzime similară, fără șansă de scăpare, și la Urmuz al nostru.

Cruzimea viziunii despre lume se întinde tentacular și asupra limbajului *Paginilor bizare*. În calitatea sa de traducător al textelor urmuziene, Ionesco se lovește de un limbaj „dur”, nestilizat și rezistent la presiunile traducătorului : „L-am tradus pe Urmuz în mod literal : socot că nu mai e nimic de adăugat și că e destul de șocant în nuditatea sa. Cred chiar că valoarea sa rezidă în caracterul său anti-literar; că o traducere brută, nestilizată, ci pur și simplu exactă, riscă mai puțin de-a trăda”<sup>5</sup>. 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 suprafață, în care efortul traducătorului de a face transparent textul, de a dezambiguiza semnificatul, se suspendă. Fidelitatea față de text, adică ceea ce Ionesco numește o traducere „exactă”, forțează cititorul-traducător la un efort de a se menține în concretul textului, fără pretenția de a încerca să-l facă lizibil. Observațiile dramaturgului sunt o mărturie, în cele din urmă, a unui mod de lectură, care în cazul lui Urmuz, pare a spune

<sup>3</sup> *Scrisori inedite E. Ionesco – D. Vărbănescu (1949-1963)*, traducere de Radu Ionescu, în „România literară”, an II, nr. 49, 4 dec. 1969.

<sup>4</sup> Lars von Trier, regizor danez, ale cărui filme bizare jonglează cu simțul normalității: „Dacă rațiunea 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 apariția la noi a unei monografii Lars von Trier – vezi Bălan/Chirilov et alii 2004.

<sup>5</sup> *Scrisori inedite E. Ionesco – D. Vărbănescu (1949-1963)*, în *art. cit.*

Ionesco, se împotmolește în concret : limbajului urmuzian îi lipsește 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 găsisse 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 și rapace ce-i este dat de obicei. De aceea îmi revendic dreptul de a rupe relația cu sensul uzual al limbajului, de a-i distruge o dată pentru totdeauna armătura, de a-i înlătura constrângerile, de a reveni în sfârșit la originile etimologice ale limbii care, prin concepte abstracte, evocă întotdeauna o noțiune 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-și cer de obicei figurarea concretă, tocmai pentru a supraîncărca spațiul scenic de idei, gânduri, spaime, țipete *concretizate* la maximum. Pentru câtă concretețe 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 indicațiile lui Artaud, de manechine și măști enorme, care „vor apărea cu același rost ca și imaginile verbale, vor insista asupra laturii concrete a oricărei imagini și expresii” (Artaud 1997 : 78). Pentru o artă concretă („art informel”) se pronunța un regizor contemporan lui Artaud, omul de teatru polonez Tadeusz Kantor, în *Teatrul morții* : « créer un art qui aurait une puissance d’action primitive, bouleversante (...) qui chasserait les mirages de l’illusion pour s’affirmer dans sa toute-réalité concrète »<sup>6</sup>.

Arta supraîncărcată de concret este în primejdia de a deveni un coșmar pentru spectator, forțat să înfrunte apariția terifiantă a vieții dezgolită de sub scutul liniștitor al limbajului uzual. „Deplina realitate concretă” a artei la care visau Artaud sau Kantor viza un exces de carnalitate a imaginii care să înăbușe abstracțiunile limbajului.

„Orice spectacol, sugera Artaud, va conține un element fizic și obiectiv, sensibil pentru toți”; până și lumina era pregătită să aibă o acțiune fizică asupra spectatorului, să dea senzația de cald și rece. Cât privește muzica, și despre ea Artaud avea o concepție concretă : „Există apoi o idee concretă despre muzică în care sunetele intervin ca niște personaje, în care unele armonii sunt divizate și se pierd în intervențiile precise ale cuvintelor” (Artaud 1997 : 76).

O viziune similară asupra limbajului muzical o desfășura, în fața colegilor de școală, și Demetrescu-Buzău, muzician de vocație (din compozițiile sale se păstrează, din păcate, doar patru portative fotografiate de Sașa 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” bucățile muzicale pe care le asculta în imagini vizuale : „N-am să uit cum ne făcea sensibilă, ne cobora și ne concretiza bucata «Claire de lune» cu imagini din lumea vizuală. El avea cu adevărat audiția colorată”(Voiculescu 1973 : 6). Fantezia urmuziană resimte acut nevoia de a se exprima în figuri concrete, pe care le asociază suprarealist aproape (automatismul asociațiilor funcționează la Urmuz mai degrabă ca mod de construcție a imaginii decât ca experiment de deconstrucție a limbajului). Poemul eroico-erotic și muzical în proză

<sup>6</sup> „A crea o artă care să aibă o putere de acțiune primitivă, bulversantă (...) care să vâneze mirajele iluziei pentru a se afirma în deplina sa realitate concretă” (tr. n.) în Kantor 1977 : 14.

*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” și luase formă de acord perfect, degenerează pe neașteptate într-o prezență concretă : „constată cu regret că două din sunetele ce îl compuneau, alterându-se prin trecere de timp, degeneraseră : 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 și 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 și acordurile perfecte se îngreunează și devin umbrele sau mustăți „la propriu”, din moment ce un sol diez îi servește 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 semnificațiilor cu cel al semnificației într-unul singur, al concretului; cuvintele sunt „grele”, opace, crude pentru că ele numesc și sunt obiectul. Criticii au vorbit pe rând despre „mișcarea 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 semnificațiilor și lectura la propriu a sensurilor figurate (...)” (Braga 1999). Și Matei Călinescu se situează în același 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 și fuziunea lor. Este mai degrabă un soi de proteză atașată 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 „netrebnică soție” a personajului din *Plecarea în străinătate* să îl lege cu o frânghie de umerii obrazului; metafora e cucerită aici de concret : nu vedem pomeții personajului, ci *umerii obrajilor*, realitate nouă și neașteptată, creată printr-o „proteză” lingvistică ce alătură cei doi termeni și îi acceptă ca entitate de sine stătătoare, netransfigurată metaforic. Ea este susținută la nivelul sintaxei prin conjuncția copulativă „și” (Ismail și Turnavitu, Pâlnia și 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 și obiectele care mișună în spațiul imaginar urmuzian. Verbul care le fixează structura este „a compune” : „Ismail este compus din ochi, favoriți și rochie și se găsește astăzi cu foarte mare greutate”<sup>7</sup>. Ele

<sup>7</sup> Pentru paragrafele citate din textele urmuziene trimitem la ediția Urmuz 1999.

prind relief într-un spațiu al proximității și nu au altă identitate decât în relație cu ceva sau cineva: ele sunt fie *legate* („...un țăruș, de care este legată întreaga familie Stamate”), *însoțite* („Ismail (...) însoțit fiind de un viezure de care se află strâns legat cu odgon de vapor și pe care în timpul nopții îl mănâncă crud și viu”), fie *înșurupate* în bucăți de obiecte dintre cele mai neașteptate (Cotadi are montat un capac de pian la spate, deasupra feselor, Algazy are „un grătar înșurupat sub bărbie și împrejmuț cu sârmă ghimpată”, Grummer are și el o bășică cenușie de cauciuc „înșurupată la spate, puțin deasupra feselor”). Îmbrăcămintea capătă și ea consistența unui fel de a doua piele: „Cotadi nu mai are niciodată pozițiunea verticală, din cauza unei îmbrăcăminte de șită ce-i formează un fel de cuirasă, și pe care, deși îl jenează teribil, o poartă însă cu o desăvârșită abnegație direct pe piele, sub cămașa țărăneasă cu ciucuri, de care nu se desparte niciodată” (*Cotadi și Dragomir*).

Nu există nimic în stare pură – până și „lucrul în sine”, adăpostit într-un vas pe masa „bazată pe calcule și probabilități”, este scindat, din moment ce, „ocupat fiind cu cercetările sale filosofice, lui Stamate i se păru, o clipită, că a pus mâna și pe cealaltă jumătate a „lucrului în sine” (*Pâlnia și Stamate*). Colocuirea produce hibridzi, alterează personalitățile și 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 mașini, pure virtualități ale unui „ar putea fi”. Un caz particular îl reprezintă Ismail, căruia i se fabrică o clonă: „grație progresului științei moderne, s-a reușit să se fabrice unul pe cale chimică, prin sinteză” (*Ismail și Turnavitu*). Singura metamorfoză – coșmarescă – este duplicatul parodic, rezultat din tentația personajelor de a-și modifica neîncetat dimensiunile: mai există un Ismail sinteză de „ochi, favoriți și rochie”, un Stamate miniatural „aleargă și astăzi, nebun, micșorându-și mereu volumul, cu scopul de a putea odată pătrunde în infinitul mic”; aflăm și despre Cotadi că „fără să vrea, devine de două ori mai lat și cu totul străveziu, dar aceasta numai de două ori pe an, și anume, când soarele ajunge la solstițiu”.

Personajele plutesc în forme incerte, care își pierd cu încetul substanța, se aneantizează; ca și la Kafka, sensul metamorfozei este unul thanatic: transformarea anihilează vitalitatea, slăbește conștiința de sine; tragedia lui Gregor Samsa se declanșează nu doar atunci când este nerecunoscut și refuzat de ceilalți, ci mai ales atunci când începe să se refuze pe sine, să se simtă diferit, altul decât sine însuși. La personajele urmuziene lucrurile stau sensibil diferit, în primul rând pentru că, am văzut mai înainte, procesul de metamorfozare este incomplet. Totuși un punct comun există: impulsul de a se metamorfoza le împinge spre moarte. Incapacitatea lor de a se distinge ca individualități (își au toți o „dublură”, o existență marcată copulativ: Ismail și Turnavitu, Pâlnia și Stamate, Cotadi și Dragomir, Algazy și Grummer) le este fatală. Celălalt este un fel de cocoasă care se sudează în alcătuirea identitară a personajelor urmuziene; moartea unuia coincide, prin urmare, cu dispariția cuplului. Concediat din postul de șambelan la viezuri în urma contaminării masive a acestora cu un guturai nesuferit, Turnavitu se sinucide, nu înainte de a-i pregăti sfârșitul și 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

familiei sale, aceasta va avea astfel la îndemână destul untdelemn gratuit spre a întreține candela după obiceiul creștinesc” (*Cotadi și Dragomir*). Cât îi privește pe Algazy și Grummer, aceștia sfârșesc disputa pentru „hrana ideală” (care se dovedește a fi literatura sub forma unor resturi de poeme înghițite pe furiș de Grummer), devorându-se reciproc, sub pretextul „de a se completa și cunoaște mai bine”. Sfârșitul este vidul absolut, întunericul desăvârșit, echivalentul tăcerii totale – nimicnicia de pe urmă înghite lumea urmuziană, îi șterge urmele în muțenia anonimatului : „De multă vreme nu se mai aude vorbindu-se nimic de cei doi mari eroi” (*Cotadi și Dragomir*). Resturile nedigerate după ce se consumă treptat unul pe altul – din Algazy rămâne grătarul cu sârmă ghimpată, iar lui Grummer îi supraviețuiește pliscul de lemn aromatic – sunt azvârlite și ele în mizeria anihilatoare : „soția lui Algazy, care avea formă de mătură, apărui pe neașteptate și... dând de două-trei ori, în dreapta și în stânga, mătură tot ce găsi, la gunoi...” (*Algazy & Grummer*). Neantul are la Urmuz și aparența unei eternități în negativ, în care sunt proiectate gesturi ale personajelor, „imortalizate” sub forma unor păpuși mecanice. Un prezent continuu se deschide în fața lui Stamate care „aleargă și astăzi, nebun” în căruciorul său cu manivelă. Și Ismail sălășluiește la marginea pepinierii cu viezuri „în stare de decrepitudine și în această stare a rămas și în ziua de azi...”.

Condamnate la o eternitate șubredă și la o existență mașinală, personajele urmuziene respiră același aer putred („un așa de dulce și îmbătător miros de ciurciuvele”, ar zice inspirat Urmuz) ca eroii beckettieni sau ca personajele ionesciene. Atemporale în existența lor, aceste personaje clovnești sunt expresia concretă, nudă, a lipsei de sens; ele sunt fața „pozitivă” a vidului, în sensul că încarnează golul și absența. Rostul existenței lor are ceva din strania apariției 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”<sup>8</sup>. Non-sensul de care se fac purtători acești eroi idioți și bizari ia forma unei *mise en question* : într-o lume utilitaristă traversată de relații „semnificative”, absurdii sapă o breșă 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 sfârșitul piesei izbucnește în hohote de râs de nicăieri. Saltimbancii absurdului trag un semnal de alarmă pentru conștiința obosită a omului modern și proclamă relativismul sensului, realitate infinit mai chinuitoare – și mai crudă – decât ar fi negarea oricărei semnificații. «Le vrai nihilisme, observa Adrian Marino, c’est le relativisme, c’est accepter la non-signifiante absolue,

<sup>8</sup> „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 așa, 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.

plonger dans l’incertitude totale»<sup>9</sup>. 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 mișcării de avangardă la noi (dar „ignorant”, întrucât informațiile despre lecturile și afinitățile scriitorului cu mișcările literare și 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 „modernolatricii” care aduce în artă, o dată cu manifestele futuriste, un cult al științei și tehnicii. Fascinația uriașă pe care mașina o exercită asupra imaginarului lumii contemporane lui Urmuz creează premisele unui nou fel de cruzime în artă. O nouă barbarie, un nou primitivism iau naștere o dată cu primele încercări de încorporare a mecanismelor mașinale în opera de artă. Monștrii artistici creați de fantezia nestăpânită a unor Max Ernst, Francis Picabia ori Marcel Duchamp sunt expresia unui joc anxios în care se amestecă admirația și neputința față de mașină, atitudini antagoniste care ricoșează în cele din urmă într-o tentație destructivă. „Mașina e un monstru”, se frământa exasperat Bruno Munari, care în al său *Manifest al mașinismului* constata cu oroare că „... mașinile se înmulțesc mai repede ca oamenii, aproape la fel ca insectele cele mai prolifiche... În câțiva ani vom fi micii lor sclavi. Artiștii sunt singurii care pot salva umanitatea de această primejdie”<sup>10</sup>. Recurența mașinii în imaginarul artistului modern este pe de o parte corelatul utopic al dorinței de a controla echilibrul lumii : mașina e gata să acumuleze toate temerile, anxietățile, dorințele refulate pe care mentalul angoasat al societății industrializate va voi să le proiecteze în ea manevrând-o sau înfruntând-o cu patimă. O foame de mecanicitate devorează operele unor artiști ca Ernst sau Picabia, sufocate de o aglomerare nesățioasă de curele, pârghii, roțițe etc. Abundența de elemente mecanice reflectă impulsul de a juca (simula) drama existenței într-o imaginară luare în stăpânire a puterii magice, de nestăpânit, a mașinii. În același timp, însă, o presimțire catastrofică asociază mașina cu o producție infernală, care amenință să depersonalizeze individul, să-l transforme într-o prezență anonimă, să-i anihileze suplețea gândirii și să-l împingă în anonim. 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 coșmar obiectiv”, exterior conștiinței individuale, din care subiectivitatea a fost expulzată.

Moartea subiectului și înlocuirea lui cu imaginea marionetei mecanice are efecte imediate și asupra modului de construcție a discursului artistic. Dicteul automat al dadaștilor nu făcea decât să plaseze arta sub auspiciile gestului mașinal, ale producției automate care, în anumite cazuri, coincide cu negarea absolută a actului creator. Când suprarealiștii vor face uz, ulterior, de același dicteu automat, arta lor pare să se salveze întrucâtva de răceala producției automate prin așteptata apariție 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

<sup>9</sup> „Adevăratul nihilism este relativismul, acceptarea nonsensului absolut, scufundarea într-o incertitudine totală” (trad. n.) în Marino 1976.

<sup>10</sup> Bruno Munari, *Manifestul mașinismului*, apud Corrado Maltese, *Jocul mașinilor și mașinile de joc*, în „Secolul XX”, nr. 4/1967, p. 205.

sintaxei ori în deconstrucția structurilor lingvistico-literare. Lumea urmuziană, în schimb, e populată de mașinării stridente dintre cele mai ciudate. Un scurt popas în reședința Stamate ne familiarizează cu un spațiu controlat prin magia instrumentelor mecanice. Din sub-pământa în care locuiesc, membrii familiei Stamate au privilegiul de a se învecina cu... Nirvana, care se află „nu mai departe de băcănia din colț”. Și asta, prin mijlocirea unui binoclu; un tub de comunicație permite „castului” filosof Stamate să vadă cele șapte 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 „credului sale soții și copilului Bufty, care are avere personală”. Ros de dorința arzătoare de „a pătrunde o dată și o dată în infinitul mic”, Stamate își 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 „își rezuma rezultatul observărilor sale în afară”. Nu numai că înlesnește accesul în Nirvana sau în alte medii ideale, mașina 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-și lungi gâtul „cu un supliment de mucava de un metru și 20 cm, pe care se suie grațioși iedera și alte plante agățătoare și 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 mașinistă se infiltrează și în *Paginile bizare*, o ipostază a lui *uomo moltiplicato* futurist: omul-robot, „păpușa electrică”, o ființă complet amorală (deși 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). Păpușă 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; făpturi cu înfățișare agresiv-dizgrațioasă, personajele lui Urmuz trăiesc în schimb într-un mediu zgomotos, strident, de mașinărie care scârțâie. Orchestrația sonoră a scenei urmuziene este o confuzie de acorduri, o degenerare a armoniei cu lumea în forme grotești. Din subsolul ficțiunii, Urmuz explică într-o notă (este și singura oară când se aude vocea autorului în *Paginile bizare*) că cele două personaje Algazy și Grummer s-au născut „după imaginile ce trezesc prin muzicalitatea numelor lor specifică”; ca și Fuchs, ele sunt deformări scheletice ale unor sunete „perfecte” și par a coborî dintr-un „apocalips al cărnii”.

Odată cu mașina, pătrunde în imaginarul urmuzian și provocarea vitezei, într-o tonalitate blândă în comparație cu futuriștii. O „iuțeală vertiginoasă” aiurește bizarele făpturi urmuziene, le prinde în mirajul gesticii mașinale, le dezindividualizează și 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,

sans accrocs et sans syncopes. Un temps matériellement décharné et ramené à une succession illimitée de moments identiques»<sup>11</sup>.

Încărcătura de automatism pe care o aduce mașina în *Paginile* urmuziene este o punere în paranteze a subiectivității; epurarea narațiunii de mărcile psihologicului deschide calea unei „psihologii a materiei” pe care, urmând directivele futuriștilor, 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 și ricanării parodice dirijate înspre disoluția subiectului și instalarea arbitrarității sensului.

## Bibliografie

- Arghezi, Tudor, *Medalion Urmuz*, în „Bilete de papagal”, nr. 16, 19 feb. 1928.
- Artaud, Antonin, *Scrisori despre cruzime*, în *Teatrul și dublul său*, urmat de *Teatrul lui Séraphin și de Alte texte despre teatru*, în românește de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, postfață și selecția textelor de Ion Vartic, ediție îngrijită de Marian Papahagi, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1997.
- Balotă, Nicolae, *Urmuz*, ediția a II-a revăzută și adăugită, Timișoara, Editura Hestia, 1997.
- Bălan, Ștefan, Chirilov, Mihai, Șerban, 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*, postfață la volumul *Pagini bizare*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1999.
- Călinescu, Matei, *Eseuri critice*, București, 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*, București, Editura 100+1 Gramar, 1998.
- Pop, Ion, *Avangarda în literatura română*, București, 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*, conferință radiofonică ținută la 2 ianuarie 1932, publicată de Ion Apetroaie în „Ateneu”, X, nr. 10, octombrie 1973.

## Izvoare

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

---

<sup>11</sup> „Gestul mașinal este traducerea concretă a pregnanței obsedante a unui timp neted, fără împotmoliri și fără sincop. Un timp materialmente descârnat și destinat unei succesiuni nelimitate de momente identice” (tr. n.) în Fréchuret 1994 : 39.

## 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'écrivain 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 part, la cruauté constitue pour Urmuz sa propre vision du monde : le mécanisme 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*