

CAIETELE AVANGARDEI

ANUL 12 / NR. 22

URMUZ 140, 100

Revistă întemeiată la București, în mai 2013,
de un grup de intelectuali în frunte cu prof. univ. dr. acad. **ION POP**

Coordonator

IOAN CRISTESCU, directorul Muzeului Național al Literaturii Române, București

Coordonator științific

ION POP

Redactori

LUMINIȚA CORNEANU

LUANA STROE

ANIȚA GRIGORIU

VASILE GRIBINCEA

Redactori asociați

PAUL CERNAT

RODICA ILIE

EMILIA DAVID

RALUCA DUNĂ

EMANUEL MODOC

Copertă

MIRCIA DUMITRESCU

Tehnoredactare

EMILIA PETRE

Coperta 1: Marcel Iancu - *Urmuz*; carte poștală trimisă de Sașa Pană, datată „5. XI. [1]930”.

Colecția George Corbu Junior

Coperta 4: Marcel Ianco - *Fabulation Dada*; Marcel Ianco: *Cotadi & Dragomir*

ISSN 2344 – 2786

ISSN-L 2344 – 2786

Sumar

URMUZ – 140, 100

Ion Pop, *Pe șantierul urmuzian* / 5

Cosmin Pană, *Urmuz princeps* / 10

Dan Gulea, *Epura Urmuz. Preliminarii pentru o ipotetică ediție* / 24

Mădălina Lascu, *Spații urmuziene* / 49

Emilia David, *Urmuz la o nouă lectură în cheie futuristă* / 58

Petre Răileanu, *Urmuz Loxias* / 72

Simona Popescu, *Despre Auto-Kosmos* / 77

Giovanni Rotiroti, *Urmuz și romanul familial* / 80

Paul Cernat, *Urmuz în muzică și în artele vizuale* / 86

Isabel Vintilă, *Urmuz și Tristan Tzara, repere pentru avangardiștii din spațiul românesc* / 92

Iuliana Miu, *Personajul urmuzian, o energie sonoră* / 96

Florin Balotescu, *Urmuz, avangarda și textele-retortă – câteva reflecții* / 101

George Corbu Jr., *Dedicații urmuziene – fractură logică sau frontieră a posibilului?* / 111

Note bio-bibliografice / 118

Ion Pop

PE ȘANTIERUL URMUZIAN

Abstract:

This article presents the “worksite” of Urmuz’s (Demetru Demetrescu-Buzău, 1883-1923) manuscripts preserved in the archive of Sașa Pană, director of the avant-garde magazine unu (1928-1932), who first published the writer’s “bizarre pages” in 1930. These manuscripts are collated with the so-called “red notebook”, kept at the Library of the Romanian Academy, in which Urmuz had compiled his prose with the very probable intention of publishing them under the title Sketches and Almost... Futuristic Novellas. All these manuscripts have been compared with the versions printed in several periodicals from the third decade of the 20th century.

Keywords: Urmuz, constructivism, futurism

Despre cele câteva zeci de „pagini bizare” ale lui Urmuz – grefierul Demetru Demetrescu-Buzău – s-au scris deja de sute de ori mai multe comentarii critice, mai ales după ce avangarda literară românească a început să fie recuperată spre sfârșitul anilor ’60 ai secolului trecut. Doi dintre redactorii revistei *unu*, Sașa Pană și Geo Bogza, văzuseră primii manuscrisele sale, în „lădoiul de circa un metru cub” evocat de cel dintâi după ce Tudor Arghezi publicase două dintre prozele sale, *Pâlnia și Stamate* și *Ismail și Turnavitu* (în numerele 2 și 3, urmate de *Plecarea în străinătate* (în numărul 6-7) din același an, în revista pe care o conducea cu Ion Pillat, *Cugetul românesc*, în 1922. Când îi consacra în 1928, un „medalion” în *Bilete de papagal*, poetul sesizase în aceste „pagini bizare” o individualitate scriitoricească ieșită din comun, promitea să mai scrie despre el – dar, din păcate, n-a mai scris, lăsând pe seama avangardiștilor publicarea în 1930 a *Operei* sale, în două mici tiraje supravegheate de

Sașa Pană. În *Contimporanul* și *Punct* fuseseră tipărite alte câteva texte, pentru ca revista *unu* să-i consacre, la șapte ani de la moarte, un prim dosar, patetic-evocator, ca al unui însemnat „premergător”.

Că Urmuz ar fi lăsat o *operă* credeau, de fapt, numai militanții din jurul acestor publicații, căci criticii profesioniști ai momentului păreau a se lăsa mai greu convinși că straniul autor era un scriitor adevărat. Câțiva dintre aceștia, începând cu Perpessicius, apoi G. Călinescu, Tudor Vianu, Lucian Boz sau Ion Biberi la sfârșitul războiului, au comentat restrânsa lui moștenire, cu ezitări de evaluare. Citind ediția din 1930, Perpessicius afirma totuși că „paginile bizare” propuneau o nouă mitologie, în spirit satiric și grotesc, opinând că ele vor „marca o dată în istoria scrisului nostru contemporan”. În schimb, G. Călinescu nu considera că „Urmuz ar însemna și un nume”, îl aprecia, însă, ca om de aleasă cultură, cu „o finețe evidentă a spiritului”, repetând cuvântul în sintagma,

depreciativă totuși – „simplă bufonerie, dar cu spirit”. Reținea, sugestiv, „demnitatea stilistică, liniștea de mare prozator clasic, din care prin contrast firește iese și comicul” (*Principii de estetică*, E.P. București, 1968, pp. 28-33). Era sesizată „intenția de artă”, prin grotesc și ilogic, și de către Pompiliu Constantinescu, pentru ca Lucian Boz să surprindă „constructivismul absurd”, tendința spre esențializare, „tragicul hilar”, într-o societate de autori ca Rimbaud, cu al său „anotimp în infern”, pe o linie, așadar, profund nonconformistă, care-l definea ca „herald al unui nou ev” (v. „Urmuz. Jocul minții cu moartea”, în *Excelsior*, nr. 1, 1931). Vianu scrisese rânduri importante despre „tehnica echivocului” în aceste proze. Sora lui Urnuș, Eliza Vorvoreanu, care nu pricepea prea mult din ce făcuse fratele ei, fusese de la început de părere că tot ce scrisese el nu era decât manifestarea unui simplu joc, menit să amuze familia și prietenii ei.

Cu excepția lui Alexandru George, care a negat, în vremea noastră, faptul că Urmuz ar avea o operă, majoritatea lecturilor umuziene din anii '60 până acum a confirmat calitatea de scriitor de frapantă originalitate a autorului *Paginilor bizare*, de la Adrian Marino, Ovid S. Crohmălniceanu, Matei Călinescu, Ion Pop, Nicolae Manolescu, Ana Olos și, mai ales, Nicolae Balotă, cu eseul său monografic din 1970, care rămâne cea mai amplă și aprofundată cercetare a acestor scrieri, iar criticii noilor generații (Ovidiu Morar, Carmen Blaga, Paul Cernat, Emilia Drogoreanu-David, Corin Braga și alții) au amplificat mult aceste incursiuni, întorcând pe toate fețele concentratele texte urmuziene, chiar cu riscul unor suprainterpretări. Cu marea sa autoritate, Eugène Ionesco, care a și tradus texte urmuziene, îl situase deja cu ani în urmă printre precursorii mondiali a literaturii absurdului.

Foarte restrânsa creație urmuziană – se știe acum, cu solide argumente în sprijin –, concentrează cumva în emblemă o sensibilitate și o viziune asupra lumii care exprimă în mod tulburător schimbările dramatice, tragice și absurde observate și trăite cu o acuitate ieșită din comun de scriitorul român, care a putut fi apropiat, de aceea, de un Alfred Jarry, un Franz Kafka, și de reprezentanții cei mai de seamă ai literaturii absurdului, dintre care Ionesco însuși, Beckett și alții. Calitatea de scriitor conștient și preocupat de arta sa, nu-i mai poate fi negată astăzi de nimeni, și ne aflăm foarte departe de a-i considera compunerile bufe și grotești drept niște simple jocuri amuzante, chiar construite cu remarcata finețe de spirit, ironic și parodic. Cele două scrisori schimbate între Urmuz și Arghezi, ca și portretul din 1928

amintit mai sus, vorbesc limpede despre frământările anxioase ale greșierului de la Înalta Curte de Casație din București, legate de ieșirea în public a scrierilor sale. Magistratul cu o poziție socială respectabilă și căutând respectarea Legii, se arăta, cum vedem, foarte intimidat de acest act de curaj anticonvențional, șocant pentru mediul „legal” rigid și conformist prin definiție căruia îi aparținea. Altminteri, cum reiese din amintirile prietenilor, în primul rând ale actorului Gheorghe Ciprian, Urmuz se asociase cu un număr de tineri boemi, mari amatori de farse și isprăvi absurde, care au trecut mai târziu în personajul Ciriviș al piesei *Capul de rățoi* de Gh. Ciprian și fuseseră remarcate, cu bănuieli, nu prea întemeiate, de plagiat, încă în altă piesă a sa, *Omul cu mârțoaga*, cu mare succes în epocă. Dar, în „medalionul” său, despre el, Arghezi evoca și un om extrem de scrupulos cu scrisul său, un perfecționist gata să intervină chiar în textele predate deja spre publicare, adică un scriitor.

„Lădoiul” despre care vorbea Sașa Pană a confirmat, într-un mod nu tocmai obișnuit, grija cvasimaniacală a lui Demetru Demetrescu-Buzău pentru șlefuirea stilistică a puținelor pagini scrise: în respectivul metru cub de hârtii se aflau, alături de un caiet gros de însemnări-cugetări, aforisme, mai degrabă numeroase variante ale acelorași câteva zeci de pagini (șapte schițe, tipărite până atunci în reviste), „fiecare din aceste schițe, precizează Sașa Pană, erau corectate și transcrise, și din nou corectate și retranscrise de opt, zece și unele de mai multe ori: munca mea de mai multe zile a fost să descopăr versiunea ultimă la care s-a oprit autorul. A fost versiunea pe care am trimis-o tiparului (atunci)”. (vezi Urmuz, *Pagini bizare*, ed. cit., Ed. Minerva, 1970, p. 87); singura piesă inedită era *Fuchsiada*, în afara prețioaselor cugetări filosofice și meditații de intelectual într-adevăr foarte cultivat, adunate într-un „caiet gros”; din acesta, directorul revistei *unu* copiasse doar câteva, și n-a mai făcut efortul, ori n-a putut, să recupereze variantele amintite, amânând fără termen întoarcerea la micul tezaur urmuzian, rămas astfel pierdut, se pare, pentru totdeauna. Depozitate, câteva dintre ele, în arhiva Sașa Pană, ele au fost tipărite de acesta cum am menționat, la editura Unu cu adaosul schițelor apărute între timp în revistele *Contemporanul* și *Punct*. Manuscrisul schiței *Plecarea în străinătate* (tipărit în *Punct*, nr. 10, 1925) ajunsese la B.A.R. prin 1953, din arhiva lui Ion Pillat, fost co-director al *Cugetului românesc*.

Esențială a fost, pe acest parcurs, descoperirea, în arhivele Bibliotecii Academiei Române, a unui caiet manuscris, numit apoi „caietul roșu”, de către

cercetătorul literar George Muntean, după ce „paginile bizare” au fost retipărite cu un supliment documentar în 1970, care a publicat și comentat pentru prima oară, comparativ, două dintre schițele urmuziene incluse în el. Zisul caiet intrase în colecțiile academice prin grija lui Dinu Pillat, fiul poetului, care-l achiziționase de la familia Demetrescu-Buzău. Știm că Urmuz îi ceruse lui Arghezi să pună deasupra celei dintâi schițe publicate supratitlul „Pagini bizare”, nereluat pentru celelalte din *Cugetul românesc*, însă „caietul roșu” stătea sub titlul olograf *Schițe și nuvele aproape... futuriste!* Faptul că Urmuz reunise în acest prim ansamblu tot ce scrisese ca prozator, cu un sumar ordonat, cu titlurile numerotate, începând cu *După furtună* și încheiat cu *Fuchsiada*, cu săgeți care schimbă poziția unor proze în cadrul lui, atestă că scriitorul, care-și transcrisese pe curat compunerile, avea intenția limpede de a-l publica într-un volum.

În revista *Manuscriptum*, nr. 3, din 1975, George Muntean se limitase la compararea variantelor a doar două dintre schițe, *După furtună* și *Emil Gayk*, din caietul menționat, cu versiunile din ediția Sașa Pană, așteptând să intre în circulație și alte manuscrise despre care știa că există în colecții particulare. Acestea n-au mai apărut nici până azi – și ar fi minunat ca existența lor să nu fie doar un zvon... Cine știe dacă și caietul cu cugetări nu va fi nimerit tot la vreun colecționar deocamdată necunoscut. George Muntean descoperea aici un adevărat laborator de creație, de care se apropiase „cu nădejdea că se va putea proba cu suficiente date faptul că el își elabora scrierile potrivit unor norme estetice convergente, având, prin urmare, conștiința faptului că scrie literatură, și poate chiar una deosebită, și nu pentru a-și distra rudele și prietenii ș.a.m.d.”.

Când am început lucrul la ediția „critică” publicată mai întâi în 2010, sub egida Bibliotecii Municipale din București, apoi la Editura Tracus Arte în 2012, am avut la dispoziție doar acest „caiet roșu” și manuscrisele din arhiva Sașa Pană. Titlul dat de autor pentru proiectatul său volum mi s-a părut foarte expresiv, mai întâi fiindcă certifica faptul că el era la curent cu mișcarea dirijată de F.T. Marinetti, cu manifestul din februarie 1909, tradus și la noi doar la două săptămâni distanță în ziarul craiovean *Democrația*. Punctele de suspensie care preced atributul „futuriste” sunt mărci evidente ale unei reportări ironic-relativizante față de mișcarea italiană, dar – spuneam – și un semn că Urmuz încerca să-și individualizeze felul de a scrie în raport cu ea. Era și îndreptățit s-o facă, dacă ținem seama de cronologia acestor scrieri, trimitând către anii 1907-1908, după

spusele Elizei Vorvoreanu. Trimiterile la futurism supuse pertinent analizei de Emilia Drogoreanu-David în cartea sa din 2004, *Influențe ale futurismului italian asupra avangardei românești. Sincronie și specificitate*, au demonstrat convingător că viziunea urmuziană era foarte diferită de cea care vorbea, prin Marinetti, despre omul cu altoiuri mașiniste. Pe de altă parte, în schița *Algazy și Grummer* se face o trimitere destul de transparentă, subliniat ironică, la „fiorii literaturii viitorului” care se trezeau în stomacul celui de-al doilea personaj, obligat să vomite „toată literatura înghițită”, după ce consumase resturile de poeme adunate în roaba sa cu materii reziduale. Or, „viitorul” intra chiar în numele curentului italian.

Despre micul șantier urmuzian depun mărturie, însă, manuscrisele rămase. Din colaționarea manuscriselor din caietul B.A.R. cu ceea ce tipărise Sașa Pană (e vorba, cum spuneam, despre două schițe, *După furtună* și *Emil Gayk*), George Muntean semnala diferențele față de ediția din 1930, respectiv 1970, „ezitățile, refacerile, revenirile și renunțările, diferențele față de versiunea dată de Sașa Pană... care, cu excepția câtorva lecțiuni grăbite și a unor erori de imprimare, pare a pune în circulație o versiune și mai «lucrată» a textelor acestui straniu autor, ce-și înfrâna fantezia de la o variantă la alta, intelectualizând expresia și abstractizând-o, în sensul mutării accentului de pe reacția superficială, imediată, pe cea morală, filtrată de adâncime etc., unde tragicul fuzionează cu comicul, cu sublimul și ridiculul, generând astfel un nou mod de a înțelege literatura și cele oglindite de ea.”

Din arhiva Sașa Pană, unde s-au păstrat *Emil Gayk*, două variante din *Plecarea în străinătate*, *Algazy & Grummer*, *Fuchsiada* și însemnările de sub titlul *Puțină metafizică și astronomie*, îi dau dreptate primului lor cercetător. Prima variantă, de exemplu, din *Plecarea în străinătate* se prezintă, spuneam în prefața edițiilor amintite, „ca un adevărat hățîș grafic, aproape fiecare frază fiind «atacată» de tăieturi și adaosuri, corecturi mărunte ori reformulări de fraze mai ample, – gesturi agitate, probate de eliminarea unor sintagme care sunt repuse imediat la locul lor, cu refacerea topicii unora dintre ele, căutarea unor echivalențe, rescrierea unor pasaje”. În manuscrisul din „caietul roșu” al schiței *După furtună*, se ajunge de asemenea destul de cu greu la forma transcrisă, apar multe tăieturi de cuvinte și propoziții, semne ce indică introducerea de adaosuri, săgeți care trimit la reformulări propuse pe marginea foilor. Un număr de indicații privind punerea în pagină a unor paragrafe întăresc intenția pregătirii pentru tipar a prozelor din acest caiet. În *Fuchsiada* modificările

apar cu precădere în referințele la diverse piese muzicale interpretate de protagonist, sugestive pentru pasiunea amatorului (și compozitorului) de muzică ce frecventa, cum se știe, concertele din sala Ateneului Român.

Amintind intervențiile prozatorului în texte înainte de a le da o aproximativă formă finală, am observat că el era tentat, în primele momente, să multiplice obiectele și asocierile din jurul acțiunilor, adesea minore și insignifiante, pe care le imagina, punându-se în postura Creatorului evocat în *Puțină metafizică și astronomie*, care ar fi avut „setea mulțimilor, a încălcelei și a contradicției”, „fără rost și necesitate”. În *După furtună*, bunăoară, reprezentanții Fiscului îl ademenesc pe contribuabilul urcat în copac cu promisiuni dintre cele mai aberante sub raport logic, – locuri în parlament, spălături stomacale, saci cu chirie, untură de pește, aforisme și rumeguș, lucruri concrete și abstracțiuni, învecinate insolit și sugerând egalizarea nivelelor dintre scris și „real”, libertatea jocului cu convențiile literaturii. În „caietul roșu”, mai apar „rezidiile de tăbăcărie”, șterse apoi, dar care indicau obsesia rămășițelor, a resturilor și deșeurilor ce vor mai circula în aceste pagini, participând la sugestia „mirosului pestilențial” răspândit în jur, considerate, probabil, ca superflue în context, dar reapărând în *Algazy și Grummer*, cum am menționat. Procedul aglomerării ilustrează frecvent presiunea semnelor derizorii ale lumii trăite sau scrise, a unui univers eteroclit și impur, care asediază spiritul din toate părțile. Simțind că întrece uneori măsura, scriitorul recurge la reduceri și eliminări care ușurează fraza, păstrând doar sugestiile esențiale. Reiau și aici ceea ce scrisesem citind variantele „romanului în patru părți”, *Pâlnia și Stamate*, exemplare pentru astfel de intervenții. Într-una din ele, în „a doua încăpere” a casei protagonistului ni se propun „bogate ghirlande roze, mirt și temenele”, „o casetă de aur închisă cu mai multe chei secrete”, în care „se găsește hatâr și tembelism «vechi și veritabil»”; în plus, „covoarele de preț” „erau țesute cu azurul cerului de Bosfor”; iar spre finalul pasajului, se putea citi: „E de reținut că pereții acestei încăperi nu au fost niciodată zugrăviți nici tapetați, căci, conform obiceiului oriental, ei sunt sulemeniți în fiecare dimineață, iar la fiecare interval de oră sunt măsurăți cu compasul, căci acești pereți scad mereu”. Forma finală sună mult mai concentrat, de pildă în acest fragment de frază: „iar imenșii pereți sunt, conform obiceiului oriental, sulemeniți în fiecare dimineață, alteori măsurăți, între timp, cu compasul pentru a nu scădea la întâmplare.” Iar celebra masă din „salonul somptuos”, „bazată pe calcule și probabilități”,

cu vasul ei conținând „esența lucrului în sine», un cățel de usturoi, o statueta ce reprezintă un popă (ardelenesc) ținând în mână o sintaxă și... 20 de bani bacșiș”, avea într-o primă variantă a textului de la B.A.R., o formulare mult mai puțin expresivă: pe masa „cu picioarele orizontale pe cari cresc semințe și având pe ea așezate: un codicil, o statueta reprezentând un popă ținând în mână o sintaxă și < 50 de > 20 de bani bacșiș. Restul nu prezintă nicio importanță”... Superioritatea formei ultime e ușor de remarcat. Observații similare am putut face și în legătură cu frazele următoare, în care se vorbește despre felul cum odaia întunecată a lui Stamate comunică totuși cu lumea din afară; în varianta din „caietul roșu”, precedentă desigur, celei definitive din *Cugetul românesc*, fraza e din nou diluată și cam stângace: „un tub prins care <adeseori> uneori iese fum și <duhoare miasmatică> miasme puturoase miasme puturoase și prin care în timpul zilei se poate vedea forma pământului sub Fenicieni, iar în timpul nopții: prima tăcere, Auto-Kosmosul și infinitul mare alături de cel mic”... Tot acolo, apariția uimitoarei pâlnii veneriene avea loc într-un cadru populat cu elemente *kitsch*, clișee ale imaginarului romantic-antichizant: „Alergând la spărtura Canalului ce dă în Nirvana, Stamate fu reținut acolo de farmecul irezistibil al melodiei, până ce o comisiune tehnică a Serviciului Hydraulic a avut tot timpul să spargă unul din pereți și să construiască acolo un loc cu țărni înverziti; iar pe lac apăru înspre seară, trasă de o grațioasă lebadă albastră, o trimă în formă de cochilie care aducea cu ea, îmbrăcată în flori, o superbă pâlnie ruginită. // Stamate, fără a-și pierde sângele rece, azvârli de câteva ori cu țărână asupra pâlniei și, după ce deshămă animalul spre a-l ospăta cu fiertură de ștevie, se aruncă, din diplomație, cu fața la pământ și rămase astfel în nesimțire timp de opt zile libere, termenul necesar ce, credea dânsul că, după, după procedura civilă, trebuia să treacă pentru a fi pus în posesiunea acelor obiecte”. Acest pasaj din „caietul roșu” este și el mult redus și simplificat, frazarea capătă o înfățișare mai puțin ramificată. Mă întreb acum, în absența manuscrisului după care s-a cules „romanul în patru părți” (el nu există nici în arhiva lui Tudor Arghezi), dacă nu cumva măcar unele dintre aceste transformări nu vor fi fost efectuate de Urmuz la sugestia lui Arghezi.

Un proces de concentrare se poate remarca în *Cotadi și Dragomir*, unde se renunță la datele despre familia acestuia, care „paște pe islaz și pe miriște” și are, de asemenea, un final mai concentrat. Mai puține sunt în versiunea finală și „obligațiunile” nepoatei lui Gayk, înșiruite inițial în voia inerției emiterii de clișee verbale; în schimb, adaosul care spune că „în ora liberă

ce îi mai rămâne (lui Gayk) se inspiră de la muze cu bocanci” sporește, cu subînțelesuri, sugestivitatea întregii construcții. Mai puține sunt și asociațiile cam facile de la prima redactare din *Algazy & Grummer* – precum: („grătarul” înșurupat sub bărbia lui Algazy) „îi servă ca să pregătească fripturile cu cari cinstește totdeauna pe orice om de bine, iar alteori și pentru a râni cotețul propriilor sale găini”... – înlocuită cu: „îi servea să rezolve orice probleme mai grele, referitoare la curățirea și la liniștea casei”. Și în alte locuri e reprimată tendința de amplificare a spațiului anecdotic, al asocierilor verbale generatoare de umor facil. În schimb, *Epilogul* care lipsea în narațiunea *Algazy & Grummer* din varianta din „caietul roșu”, secvență foarte importantă pentru asigurarea densității simbolice a întregii narațiuni, este adăugat, cu mare profit, în versiunea ultimă.

Am reținut doar câteva exemple, care atestă și ele „înfrânarea fanteziei da la o variantă la alta” și esențializarea expresiei. Lectura manuscriselor atrage însă atenția și asupra numeroaselor intervenții minore din textele urmuziene, care trădează o anume nesiguranță și dificultate a elaborării discursului narativ. Au loc însă intervenții semnificative de detaliu, precum înlocuirea capacului de ladă, cu cel de pian înșurubat pe spatele lui Dragomir. Cumva atenuate sunt pe parcursul definitivării manuscriselor, aluziile mai explicit sexuale, înlocuite în *Plecarea în străinătate* cu mai nobile „legături de inimă; „propunerile rușinoase” făcute de Turnavitu celor care-i solicită posturi apar ca „promisiune de corespondență amoroasă”; lui Fuchs în crește o frunză adamică în locul prozaicului mădular, iar „frunzei”, consumate la început ca „sărmăluță cu iaurt”, metaforă îndeajuns de indecentă, i se substituie neutra „hrană cotidiană”. Dar se întâmplă și ca un Turnavitu, care-i servise lui Ismail de „șambelan” să primească, în ultima variantă, funcția foarte ambiguă de... „salam”.

Din toate aceste exemple – dar ar putea fi date multe altele – reiese imaginea unui scriitor care se străduiește permanent să-și amelioreze textele (nu reușește întotdeauna), le reface și modifică mereu pe secvențe mai mici sau mai întinse, alege un cuvânt în locul altuia, revine asupra lui, ezitând nu o dată, timorat și nesigur, ba chiar blocat în creația care se învârtă în jurul a doar câteva teme și motive dezvoltate pe spațiile restrânse cunoscute. Autocenzuri de tot soiul – unele psihanalizabile, cum s-a văzut din interpretările mai recente – au fost active pe tot parcursul scrisului său, paralel și în concurență cu o limpede voință de perfecționare și șlefuire a personajelor sale mecanomorfe, de concentrare cvasiemblematică a epicului, cu linii narrative strict trasate. Tocmai această concentrare a permis, prin complexitatea simbolurilor angajate în construcția „paginilor bizare”, citirea, recitirea din mai multe perspective a producției așa de reduse cantitativ a scriitorului, ba chiar cu unele excese de „suprainterpretare”, ca în cazul unor lecturi ale „fabulei” *Cronicari*. Pentru acest text, comunicat doar oral de un actor prieten al autorului, nu avem variante, dar singura lui versiune pare a avea, totuși, o logică internă pe care am încercat mai demult s-o descifrez și eu, cu subtilități asociative de ordin intertextual ce nu pot fi considerate doar un rezultat al hazardului ludic.

Puținele probe materiale al trudei scriitorului rămase în șantierul său – manuscrisele, atâtea câte au putut fi recuperate până la această oră, sunt, cred, concludente pentru angajarea unui scriitor autentic, deplin conștient de ceea ce face, în căutarea dificilă a unor soluții de expresivitate maximă a scrisului său. „Opera” despre care s-a tot vorbit, pusă sub semne de întrebare, există, chiar dacă nu se întinde decât pe câteva zeci de pagini – emblematice, însă, și exemplare pentru un mod foarte original de a vedea lumea și literatura.

Cosmin Pană

URMUZ PRINCEPS

Abstract:

The first complete edition of Urmuz's few writings appeared at Editura Unu in 1930. Sașa Pană is the one who gathered as much of Urmuz's writings as he could find and insisted on publishing them – even at his own expense – in a volume. After four decades, he managed to publish a second edition. With the help of the editor's daily journal – spanning several decades – the not at all easy genesis of the editions is revealed, as well as the labyrinth that Sașa Pană navigated to see Urmuz's work in print. Here, we select a few significant entries from this journal.

Keywords: Urmuz, diary, correspondence

31 august 1930: Și așa, discutînd ajungem la sculptorul Mac Constantinescu, în Nerva Traian, în curtea căruia cînd pășești uiți că te afli în București. O atmosferă de casă țărăneasă, bătrînească (cum și e). La Mac am venit pentru a discuta chestia Urmuz. Vreau să-l editez în tiraj limitat și de lux pe Urmuz și el e văr cu acesta. Mac ne povestește multe despre Urmuz. Urmuz e fiul d-nului Ionescu-Buzău, a avut surori și doi (?) frați. [...] Urmuz era rudă și cu Mihail Pașcanul (autorul Moartei Cleopatrei). Urmuz are și compoziții muzicale și a încercat și pictura. Toate acestea le putem vedea la mama lui, care mai trăiește (str. Apolodor 13). Mama sa e o femeie intelectuală, care dacă nu-l înțelege pe Urmuz, își dă seama de valoarea lui. [...] Aș vrea să public la început o fotografie și la urma volumului, chioșcul de la Șosea unde s-a sinucis la 23 Noiembrie 1923, cu titlul (la fotografie) SFÎRȘITUL. Coperta albă ar trebui să fie simplă. Venind în București și-a schimbat numele din Ionescu-Buzău în Demetrescu-Buzău. Așa a funcționat ca prim-grefier la Curtea de Casație,

post echivalent cu Președinte la Curtea de Apel. În ultimile luni vorbea de sinucidere, și spunea că e adevărată Nirvana. Mama sa îl contrazicea. Dar discuția urma fără să se știe că la Urmuz nu era simplă dialectică. Într-o zi, prin Septembrie 1923, a dispărut pentru câteva zile și toți ai casei (mama în specie) era neliniștită. Se temeau să nu se fi sinucis. Dar s-a reîntors. În Noiembrie nu s-a mai întors.

A rămas ca Voronca – sau eu – să meargă la mama lui Urmuz, să-i arate numărul mai vechi omagial din „unu”, cărți apărute în editura „Unu” și să-i ceară aprobarea tipăririi ca un omagiu adus de noi cari îl iubim, a operei lui complete. Să ne dea și eventuale manuscrise rămase pe urma lui și compozițiile muzicale, lucrările de pictură pentru a le reproduce.

2 octombrie 1930 – Geo [Bogza] și-a îmbrăcat cămașa proaspătă. [Bogza dormea în cămăruța lui Sașa Pană când venea în București] După masă, cu Geo, la Edy [Voronca]. Pe seară hotărîm a merge

la mama lui Urmuz pentru a obține autorizația publicării în volum, în editura „Unu”, a operelor lui Urmuz. Cu câtă sfințenie, cu câtă emoție am intrat în odăița unde a locuit Urmuz. Mama sa venea de la cimitir. S-a bucurat când a aflat că ne interesăm de fiul ei sinucis în 1923, toamna (24 noiembrie). Ne-a vorbit de dînsul, ne-a arătat din picturile simple ce făcea, a plîns, Edy a plîns și el. Simțeam o bară transversală peste inimă. Sfirșitul poetului... sfirșitul nostru nu va fi la fel? [...]

Am plecat din strada Apolodor nr. 7 (fost 3) pe ploaie și am mers cu Edy și Geo în neștire. Ne-am oprit în față la Socec și Edy mi-a ordonat solemn: „Urmuz trebuie să apară la 1 Noiembrie.” Și va apare. Ieri, o zi Brîncuși, azi, Urmuz. [Brîncuși sosise în vizită, în România, cu o zi înainte.]

Vineri 10 octombrie: [...] Sosesc la ora 2.20. Geo își scrie jurnalul. La 4.30 pornim spre oraș. Dau costumul de iarnă la curățat, la Flora, în strada Fecioarei, apoi mergem la mama lui Urmuz, pentru a vedea și lua manuscrisele eventuale din Turnu Severin, ce se aflau la fiica sa, măritată cu un colonel. Geo va discuta cu ea pentru a-și putea scrie apoi articolul din no. viitor din unu, închinat lui Urmuz. [Articolul a apărut în nr. 31, din noiembrie 1930, cu banalul titlu: „Biografie”.] Dar d-na. Ionescu-Buzău nu-i acasă. La plecare apare fiica sa, d-na maior Vorvoreanu. Apariție de scorpie, care ne chestionează asupra scopului vizitei noastre. Felul ei răutăcios și cele ce știam despre purtarea ei față de Urmuz, când trăia, ne face să fim cam obraznici prin aerul nostru și răspunsuri: Ce vă interesează pe dv.? Avem treburile noastre cu d-na. Ionescu. Apoi îi spun că vrem să luăm un interviu d-nei. Ionescu-Buzău. Plecăm spre a reveni seara la 7 [...] Trecem din nou pe Apolodor, dar decidem să nu mai intrăm azi, să nu-i pară d-nei. maior V. suspectă insistența noastră. [...] Pornim pe jos la Edy. Îi găsim la masă. După masă îi expun lui Edy planul de tipărire al lui Urmuz. El crede să tipărim nu 250 ci 500 de exemplare, din care 50 numerotate. Să nu cer articol lui Mac Constantinescu și nici lui Ciprian [George Ciprian – actor] care a persiflat „unu”, într-o discuție cu Edy. Babița și Pelicanul o cunoaște Grigore Mărculescu [actor la Teatrul Național]. Facem schema orală și a viitorului „unu”, închinat lui Urmuz.

Sîmbătă dimineață, la un birou de copiat acte, vizavi de „Carpați”, unde dictez unei dudu „După furtună”. Individa se miră de cele ce aude pe seama găinei lui Urmuz. Plătesc 30 de lei, două pagini. Apoi la „Dimineața”. Cercetez colecția Noiembrie 1923. Găsesc în „Dimineața” din 25.11, relatarea sinuciderii lui Urmuz. Simt lacrimi, respirația mi se oprește: „Sinuciderea unui grefier de la Casație. După înfățișare pare să fi fost un mic slujbaș. Își curmă firul zilelor din cauza unei paralizii ce-o căpătase de câțiva timp.”

În „Dimineața” de a 2-a zi, un articol semnă C. (Ciprian?) în care i se ia „apărarea”. „Ar fi meritat o soartă mai bună și cu deosebire, o moarte mai bună. Sau chiar mai rea.” Mîine voi merge la alte ziare, sau chiar azi, să cercetez colecțiile.

Urc cu tramvaiul la d-na. Maior Nicolescu, dar n-o găsesc. Mă întorc acasă și mă hrănesc cu ceai și nuci. Criză. Trebuie să economisesc fonduri pentru imprimarea lui Urmuz. Îmi aranjez materialul volumului. Fac și bibliografia cronologică a bucăților publicate prin „Punct”, „Contemporanul”, „Cugetul Românesc” și „Bilete de papagal”. După masă – la „Lupta”. Pentru cercetarea colecției. Nu găsesc pe nimeni. Idem la „Universul”. Mi se recomandă colecția Academiei.

La ora 15.45 înmînez manuscrisul volumului „Urmuz” tipografului Bercovici. Se tipărește cel mai FORMIDABIL autor de la Eminescu. [...]

Ora 19. Acasă, îl găsesc pe Geo dormind. E obosit. Noaptea trecută n-a dormit la mine. A vrut să fie cu Edy la turnarea unui film.

Fac schema articolului meu din „unu” referitor la Urmuz: încep să adun materialul. Articolul se va numi: Moartea lui Urmuz (Demetrescu-Buzău). Reconstituire și montare de S. Pană. Trebuie să merg la Morgă, cimitir, Poliție, Barou, Șosea, după documente și fotografii.

Diseară pleacă Brîncuși; voi fi la gară cu Geo, unde se va afla tot „unu”. Noaptea la 12 ne întoarcem în oraș și lipim afișele cu „unu” pe străzi.

Duminică 12: Ne sculăm mai târziu, deoarece am venit târziu de la lipirea clandestină a afișelor. Pornim dimineața la 10.30 în oraș, să verificăm afișele. Mergem (sunt cu Geo) la Teatrul Național, dar nu-l găsim pe artistul Mărculescu. Revin după-amiază. Îmi dictează „Cronicarii” de Urmuz: morala: pelicanul sau babița.

Doamna Ionescu-Buzău ne-a acordat, deocamdată verbal, dreptul de a tipări volumul, dar fără „cugetări”. De altfel, cugetările sunt „șiate”. Ne va

da autorizația scrisă. Ne-a chestionat mult asupra drepturilor de autor. I-am promis formal că numai ediția de față e a noastră. Dreptul de proprietate rămîne exclusiv familiei Ionescu-Buzău, pentru oricare ediție ulterioară. Seara singur acasă, transcriu pentru tipar *Fuchsiada* (inedită de Urmuz). [Bucata a fost descoperită de S.P. între zecile de file ale manuscriselor scrise și rescrise de Urmuz]

Luni 13 octombrie: a.m. La Compania 4-a, dar solda nu mi-a venit. Și am datorii și am nevoie de bani să cumpăr hîrtie pentru „Urmuz”. D.a. – aranjez felurite materiale pt volum, apoi merg cu Geo la doamna Urmuz, care începe să aibă oarecare neîncredere în graba noastră, ne vorbește de proprietate literară, de Ciprian care zice că i-ar fi furat din lucrurile lui. O asigurăm că noi nu cerem, și dau în scris, nici un fel de proprietate literară ci numai dreptul pentru o ediție de lux în tiraj restrîns. Pentru autorizație scrisă mă amîna pe sîmbătă. Îmi dă verbal, numai pentru nuvele și schițe, cugetările nu. De altfel, cugetările sînt cam „atlantida” [întâmplare neplăcută, atmosferă agitată (practic, termen folosit în cele mai diferite situații, bun la toate!)], dar voi alege ceva din ele și totuși publica.

Marți 14: La „Lupta”, pentru a afla nr. din colecție pe noiembrie 1923 (despre sinucidere). Nu e cine să mi-l dea. Apoi mă duc la zincograf, dau fotografii pentru volum. Mă duc apoi la Bellu, sosesc la ora 12, și pentru a putea lua însemnări după registrul de însemnări trebuie să aștept pînă la 14. Mă duc la figura 50, locul 3. Acolo e mormîntul lui Urmuz. După masă la Academie, cercetez colecțiile de ziare cu moartea lui Urmuz. Îmi transcriu pentru articol datele necesare.

Apoi la „Cuvîntul”, pentru a citi polemica, replicile lui Ciprian către Arghezi [Arghezi acuza că „Omul cu mîrșoaga” era, de fapt, al lui Urmuz].

Miercuri 15: Pe la 9.30 plecăm la Edy (cu Geo). Discutăm asupra copertii și frazei de prezentare a volumului Urmuz, care va fi, poate: „Grupul unu se descoperă înaintea morții lui Urmuz”.

Edy e consternat de cugetările lui Urmuz, idioate, de care nici nu se poate vorbi vreo publicare. El crede acum, ca și Nesty [Claude Sernet, cumnatul lui Edy/Voronca], că Algazy, Ismail și celelalte firme au fost un accident în viața lui. Nu sînt de aceeași părere. E paralizia care a ajutat declanșarea.

În cursul după amiezii, Geo mi-a vorbit de „Poemul Invectivă”. Voronca ar vrea să scoată și el, imediat, „Zodiacul”. Totuși, întîi va apare Urmuz.

Joi 16: Pe Geo îl găsesc acasă, dormind. Era probabil indispus deoarece am plecat la 4 d.a., supărat pe el. Nu știu de ce, dar sînt cam irascibil de un timp. De-aș vedea Urmuz publicat și nr. din „unu” consacrat lui, poate voi avea ceva calm.

Sîmbătă 18: La doamna Ionescu-Buzău, luăm autorizație scrisă pentru tipărirea volumului Urmuz.

Documentul a fost păstrat în arhiva Sașa Pană:
Autorizație

Subsemnata Eliza Ionescu-Buzău, prin prezența, autorizez pe d. Sașa Pană, conducătorul revistei și editurii unu să tipărească pe propria sa cheltuială un volum în care să adune nuvelele fiului meu D. Demetrescu-Buzău, cunoscut sub numele literar Urmuz. Volumul omagial, cu ocazia împlinirii a 7 ani de la moartea lui Urmuz va fi tipărit într-o ediție de 250 exemplare numerotate și va cuprinde bucățile cari au mai fost publicate în ziare și o bucată inedită: *Fuksiada*. Domnul Sașa Pană nu are dreptul decît a tipări această ediție unică, iar în caz că scrierile fiului meu s-ar bucura de un succes care să reclame o nouă ediție, drepturile de autor ale edițiilor ulterioare vor fi ale mele și ale moștenitorilor mei. Eliza Ionescu-Buzău 12.X.1930

Înapoi la jurnal:

Marți 21: Cu banii împrumutați ieri de Edy am cumpărat o parte din hîrtie. Coala 1 Urmuz e trasă. Sunt trist acum, cînd îl văd pe Urmuz „imprimat”. Cum încape Urmuz în cele cîteva pagini tipărite?

Marți 28: [...] mă reped la tipografie, dau corecturi la ultima coală Urmuz. La ora 4 sunt din nou acolo, coala e gata de tipar.

Miercuri 29: se trage ultima față din ultima coală.

6 noiembrie: [...] am împărțit singur revista la chioșcuri. Unu închinat lui Urmuz are mare succes. În fine și volumul e gata.

Încheind editarea lui Urmuz consider terminat cel mai definitiv paragraf din amestecul meu în ceea ce se numește, într-o veșnică oscilare cu sfințenie sau batjocură – literatură.

Sîmbătă 22 noiembrie: Ora 10.30, cimitirul Bellu. Figura 50, locul 3. Demetru Demetrescu-Buzău 1883-1923. Azi noapte, la ora imaterială a clipei zero, Urmuz s-a sinucis. 7 ani ca 7 zile într-o săptămîină. Castanii au cîte două frunze de purpură. Ora 11.30 – părintele citește veșnica lor pomenire: Dr. D. Ionescu-Buzău decedat 1907, D. Ionescu-Buzău mort la 31 ani 1921, Letiția Ionescu-Buzău moartă

la 20 de ani 1915, Ionescu-Buzău mort la 29 de ani 1914, morți, morți, dar Urmuz va crește și din pământ, va dospî etern. Azi am fost la parastas. În familie, mama și două fiice și cumnata = 4. Preotul, servitoarea = 2. Oameni de-ai cimitirului = 3. Și Sașa Pană = 1, în total 8. Singurul privilegiu care a încheiat viața lui Urmuz ca o fereastră, sinuciderea lui. Cineva îmi macină lacrimi și nisip. Și e atît de frumos în această dimineață de toamnă prelungită.”

În corespondența păstrată de Sașa Pană am găsit o scrisoare datată 25 noiembrie 1933:

Domnule Pană,

V-aș fi foarte recunoscătoare, dacă ați fi așa de bun să luați osteneala să treceți pe la mine cît de curînd, chiar azi dacă se poate, între orele 5-8 p.m., dorind a vă vorbi într-o chestie importantă. Cu afectuoase salutări, E. Ionescu-Buzău
Str. Apolodor 7

Revenind la jurnalul zilnic din care am citat:

29 noiembrie 1933: Dimineața am urmat invitației d-nei. Ionescu-Buzău și am vizitat-o. A văzut „noua” ediție din Urmuz și mă întrebă cum de am călcat convenția. I-am spus adevărul: numai coperta e nouă. Ori ea îmi spune că textul bineînțeles e același, neputînd fi altul. Îi replic că e cel tipărit în 1930. Rămîne nedumerită. Bănuie probabil că am tipărit din nou mistificînd data. Îmi cere și lămuriri de ce am schimbat titlul, coperta și banderola stridente. Și în cele din urmă se scuză dar dorește să nu se mai petreacă o nouă copertă. [După cum se știe, cartea a apărut cu două coperti, una Urmuz, alta Algazy și Grummer.]

O carte poștală, pe care Sașa Pană scrie „primită la 6 iunie 1937”:

Domnule Pană,

La propunerea ce mi-ați făcut relativ la scrierea regretatului meu fiu, vă rog, ca să fiți așa de bun ca, în ziua de vineri 7 curent, ora 11 am, să treceți pe la mine, când va veni și fiica mea cea mai mare și vom mai putea vorbi în această chestiune. Cu salutări, Eliza Ionescu-Buzău, str. Apolodor 7

Nu am găsit (deocamdată) în jurnalul lui Sașa Pană nici o referință la această întîlnire, însă, în *Născut în '02* se amintește despre dorința acestuia de a împrumuta de la doamna Ionescu-Buzău partiturile, pe care le văzuse într-o vizită anterioară, spre a-i cere avizul compozitorului și dirijorului Theodor Rogalski

asupra importanței lor. Din păcate, la vizita făcută, nu a mai găsit nici o partitură, rămânînd doar cu una, fotografiată anterior.

Colegi fiind la liceul „Gh. Lazăr” și fiind veniți în București din aceeași parte a țării, elevii Gheorghe Pană Constantin, Vasile Voicu și Dumitru Demetrescu-Buzău (care au semnat mai târziu: George Ciprian, Vasile Voiculescu și Urmuz) înființaseră o societate literară pe care au numit-o „Cioc de rață”.

Cînd, în 1933, medicul și poetul Vasile Voiculescu a deținut o funcție importantă la Societatea de Radiodifuziune, a fost, desigur, foarte receptiv și a aprobat cu emoție propunerea medicului și poetului Sașa Pană de a susține pe calea undelor o conferință despre Urmuz. În jurnalul lui Sașa Pană găsim, la 16 octombrie 1933, consemnat:

Pe la orele 15 îl vizitez pe dr. V. Voiculescu la Radiodifuziune și-i ofer spre cercetare conferința ce solicit s-o țin despre Urmuz la 22 noiembrie. Dr. e foarte gentil, simpatic, aflu că a fost coleg de școală cu Urmuz.

14 noiembrie: Conferința mea a fost aprobată de comitet în mod unanim, textul integral. Dar va trebui să citesc și din operele lui Urmuz. De asemenea să aduc și cîteva volume pe care vor să le cumpere persoane de la radio (și Liviu Rebreanu).

Am vizitat-o pe d-na. Ionescu-Buzău. Venea și acum de la o înmormîntare. Cumnatul sau fratele? În doliu. Emoționată de gestul meu de a vorbi la radio, mă sărută. Îmi vorbește de Mitică: Era altfel decît sînt ceilalți oameni.

În arhiva Sașa Pană am descoperit o înștiințare de la Societatea de Difuziune Radiotelefonică din România, din 10 noiembrie 1933, cu comunicarea următoare:

Avem onoare a vă face cunoscut că, în ziua de 22 noiembrie a.c., orele 20.45, sunteți invitat să vorbiți în fața microfonului despre comemorarea lui Hurmuz, cu lectură din Hurmuz. Conferința va fi de 15 minute. Depășirea timpului va atrage după sine întreruperea conferinței. Emisiunea nu va fi învoită dacă textul conferinței nu ne va fi trimis, conform regulamentului, cu 24 ore înainte. Cu toată stima, etc. etc.

Am mai găsit și o carte poștală din 11 noiembrie, tot cu antetul Societății de Difuziune Radiotelefonică din România, cu următorul text:

Domnule Pană, am plăcerea să te vestesc că am trecut prin comitet conferința duminică, pe care am și fixat-o miercuri 22 noiembrie, ora 20.40. Sînt fericit că am putut face măcar atît pentru memoria scumpului meu prieten, neuitatul Urmuz. Salutări, dr. V. Voiculescu.

Din conferința intitulată „Viața de după moarte a lui Urmuz” spicuiesc câteva fraze:

Sergentul din dreptul Bufetului de la Șoseaua Kiseleff raporta că a fost găsit, într-un boschet lutul lui Demetru Demetrescu-Buzău, grefier la Casație. La tâmpla dreaptă, ca la o butonieră a vieții, purta sângele închegat într-o floare de mușcată. Ziarele au relatat că „necunoscutul era binișor îmbrăcat. După înfățișare pare să fi fost un mic slujbaș.” Acest „necunoscut” era magistratul Demetru Demetrescu-Buzău, același cu poetul menit să continue a trăi, sub pseudonimul Urmuz, viața de după moarte a premergătorilor.

Într-unul din caietele lui Urmuz am găsit și aceste cuvinte adresate revolverului aproape de sinucidere:

Suveran al lumii, trebuie să mă închin ție, căci fără un creier care s-o ceară, Divinitatea nu mai poate avea rost; iar tu ești cel care poți dispune cum vrei de acest creier. Tu ești deci Zeul cel mai puternic!

Trebuie menționat că Urmuz e anterior dadaismului. El e premergătorul ignorat al literaturii noi de pretutindeni, al umorului de contrasens, al liricii descătuse de tirania subiectului și de logică.

Urmuz a fost un poet blestemat. Încă acum două decenii, cînd contemporanii săi citeau prin lentile de cîlți o literatură în care, rareori, scriperea trecea dincolo de aceea a opaițului, el a lansat ca pe niște hăitași buimaci pe eroii nemuritori ai povestirilor sale. Port mereu în mine pe Cotadi și pe Dragomir. Mîngîi zilnic, din ziua în care l-am aflat, „ciocul de lemn aromat al lui Grummer”. Cu Gayk mă întîlnesc prin mahalalele unde luceafărul e fărîmițat în noroi.

Unii – majoritatea – l-au descoperit umorist acolo unde în fraze corozive ideile erau comprimate, sintetizate asemeni arborelui de mîine, închis azi în misterul etern al unei semințe. Înțelesul scrisului tulburătorului Urmuz handicapează bariera cuvîntului tipărit cu acel scris în care logica e proiectată într-o fîntînă de oglinzi. Vrei să prinzi sensul cuvintelor și cînd îl crezi prizonier sub

pălăria înțelegerii, vocabulele te ciocnesc și-ți lasă imateriale cucuie.

Din bărăganul unei literaturi fotografice, Urmuz – ca un magnific acrobat – a reușit dublul salt mortal în imperiul fără sfîrșit al fanteziei.

Cine va descrie sau măcar va sugera ce este scrisul lui Urmuz? Încercarea e temerară. E ca și cum am vrea să închidem un talaz între gratiile unei colivii.

După cum ați reținut și din cele expuse până acum, referitor la ediția princeps „Urmuz”, Sașa Pană e însoțit de Ilarie Voronca și/sau Geo Bogza în 1930, la primele vizite făcute familiei lui Urmuz. În 1964, cînd se pare că ar putea fi inițiată o nouă tipărire a operei urmuziene – și cînd Ilarie Voronca se alăturase, de aproape două decenii, lui Urmuz, pe lista sinucigașilor – pentru acceptarea cărții la Editura pentru Literatură, îl mobilizează și pe academicianul Bogza. În paranteză fie spus, avangarda a dat doi academicieni în România: pe Geo Bogza și pe profesorul Ion Pop, cel mai avizat exeget al curentului. La Editura pentru Literatură redactor-șef era Mihai Șora, care pritocește câțiva ani manuscrisul. Se vede că Urmuz era mai periculos pentru regim decît Radu Gyr, Vasile Militaru și cine a mai apărut în antologia poeziei realizată de Nicolae Manolescu, care a obținut imediat bun de tipar de la Mihai Șora. Nu că Radu Gyr n-ar fi meritat locul în antologie, dar fuseseră omiși alți poeți importanți și de aici a început scandalul care a dus la demiterea directorului editurii, poetul argeșean Ion Bănuță. Șora a rămas (gusturile lui Manolescu sunt vizibile în *Istoria critică a literaturii române*).

Avatarurile volumului *Urmuz, Pagini Bizare* sunt mărturisite nu doar de jurnalul, ci și de agenda lui Sașa Pană. De exemplu:

20 aprilie 1965 – Șora: peste două luni dăm drumul lui Urmuz. O ediție critică. Facem contract.

3 octombrie – Șora: Urmuz se va face. Discuție cu răspuns pentru Ciprian.

14 noiembrie – Convorbire cu doamna Vorvoreanu.

12 mai 1969 – Discuție cu Șora: Urmuz să plece la Direcția Presei.

19 mai – N-am putut vorbi cu Șora.

Într-adevăr, Urmuz era mai periculos pentru literatura proletcultistă (un termen neadecvat, dar validat prin folosire) și urmașii lui au dovedit-o. Până la urmă, după șase ani, volumul a apărut, la o altă

editură, Minerva – redactor, mult regretata Georgeta Dimisianu, care n-a ajuns ministru, ca Șora, ci numai director la Albatros. După șase ani, tot atât cât a durat Al Doilea Război Mondial.

Tot în acești ani am găsit în jurnalul lui Sașa Pană inserat un ritual personal:

23 noiembrie 1963: Azi sînt 40 de ani de la sinuciderea lui Urmuz. Am fost la Bellu și am depus un buchet de crizanteme la mormîntul lui. Dacă Nisipeanu nu era bolnav am fi fost împreună.

22 noiembrie 1964: Azi dimineată, pe la 11 am fost la cimitirul Bellu. Vor fi mîine 41 de ani de la moartea lui Urmuz. Am înfîpt în jurul plăcii funerare cîteva crizanteme.

De altfel, acest obicei apare notat în jurnal în fiecare noiembrie.

Și Tudor Arghezi a fost influențat undeva de cel pe care primul l-a publicat (și botezat) – mai întîi în *Cugetul Românesc*, nr. 3/1922: *Ismail și Turnavitu*. O scrisoare trimisă de Arghezi lui Demetrescu-Buzău în 1922 (păstrată în arhiva Sașa Pană) marchează apropierea debutului cât și a botezului:

11 Ianuar 1922

Iubite Domnule Demetrescu-Buzău,
[...]

Prin urmare, te rog alege-ți repede un pseudonim și trimite-mi bucățile așteptate fără întârziere. Vreau să-mi rezerv plăcerea de a te fi publicat eu întîi și îți prezic în noua și neașteptata

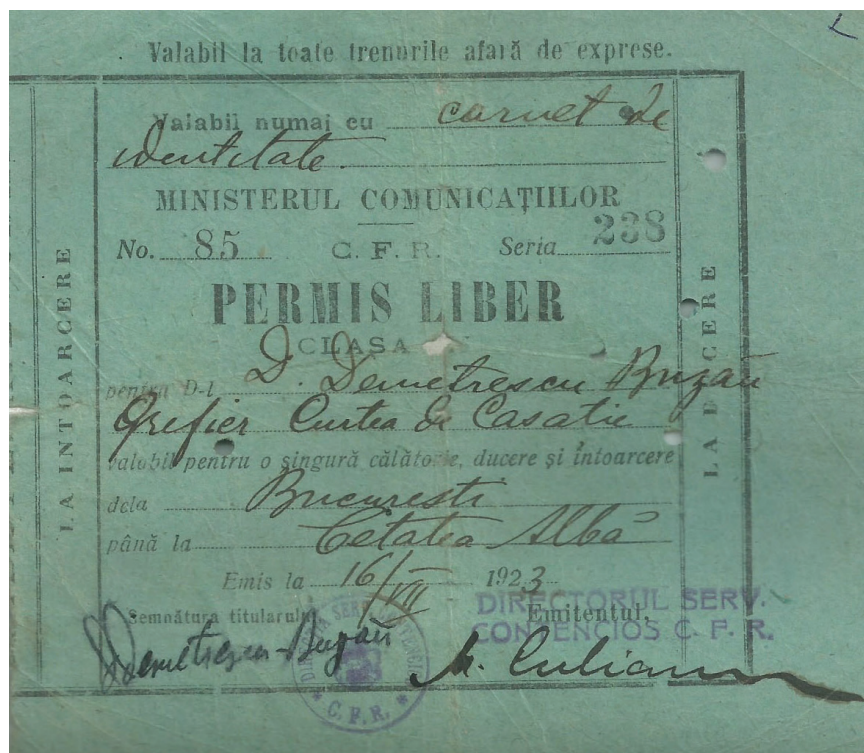
d-tale carieră succese care vor contribui să-ți sporească foloasele funcției de magistrat. [...]

Arghezi a scris și el cîteva scenete în stil urmuzian, prefigurând teatrul absurd. Cu una din ele, *Neguțătorul de ochelari*, există o amintire în familia noastră, legată de Eugène Ionesco. *Antologia literaturii române de avangardă* de Sașa Pană se deschide, în mod surprinzător, cu Arghezi. Când Sașa Pană l-a vizitat pe Ionesco la Paris și i-a oferit *Antologia*, acesta a fost vizibil neplăcut surprins de ce a văzut la prima pagină. Se știe că Ionesco s-a considerat întotdeauna primul continuator a lui Urmuz.

În încheiere, cîteva referiri despre itinerariul lui Urmuz în străinătate.

Primul care îl traduce și îl publică în integralitate pe Urmuz în străinătate este Miron Grindea, la Londra, în 1967, în revista *Adam*, număr triplu 322-3-4. Apoi apare în revista germană *Akzente* și nu, cum îi susținea întâietatea E. Ionesco, într-un eseu din 1968.

Remarcabil este și eseu „Profeția Urmuziană” de Mira Simian, care apare în noiembrie 1970 la Honolulu, Hawaii, în revista *Mele* a lui Ștefan Baciu. Cel care va publica, mai apoi, placheta intitulată *Urmuz l'anarchico*. La Ein Hod, în Israel, Marcel Iancu publică în 1970 un album luxos cu gravuri inspirate de Urmuz. În 1976, editura Textxritic din München publică opera urmuziană în traducerea germană a lui Oskar Pastior – după spusele celor ce cunosc limba – cea mai reușită și fidelă de până atunci.



U R M U Z

U R M U Z

**Colecția Editurii UNU
1 9 3 0**

Autorizație

Subsemnata, Eliza Ionescu - Buzău, prin prezenta, autorizez pe D. Iose Paucă conducătorul revistei și editurii "unu" să tipărească pe propria se cheltuielă un volum în care să adune Muzelele fișlii mele D. Demetrescu - Buzău, cunoscut sub numele literar Urmuz.

Volumul omagial, cu ocazie împlinirii a 7 ani de la nașterea lui Urmuz, va fi tipărit într-o ediție de 250 exemplare numerotate și va cuprinde bucatile ceri care au mai fost ~~publicate~~ în ziare și o bucată reeditată: Feksiade.

Domnul Iose Paucă nu are dreptul de cât a tipărit această ediție unică, iar în caz că scrierile fișlii mele s-ar bucura de un succes care să reclame o nouă ediție, drepturile de autor ale edițiilor ulterioare vor fi ale mele și ale mostenitorilor mei.

Eliza Ionescu Buzău

12 X / 1930

SOCIETATEA DE DIFUZIUNE RADIOTELEFONICA
DIN ROMANIA

Adresa Telegrafică : RADIODIFUZIUNEA BUCUREȘTI
Telefon : 324/90, 324/91

București 11, 10 XI 1933
Str. General Berthelot, 60

D. Lasa Paua

Avem onoare a vă face cunoscut că în ziua de 22 Nov.
a. c. orele 20⁴⁵ sunteți invitat să vorbiți în fața microfonului
despre: Comemorarea lui Hurmuz (cu lectură din Hurmuz)

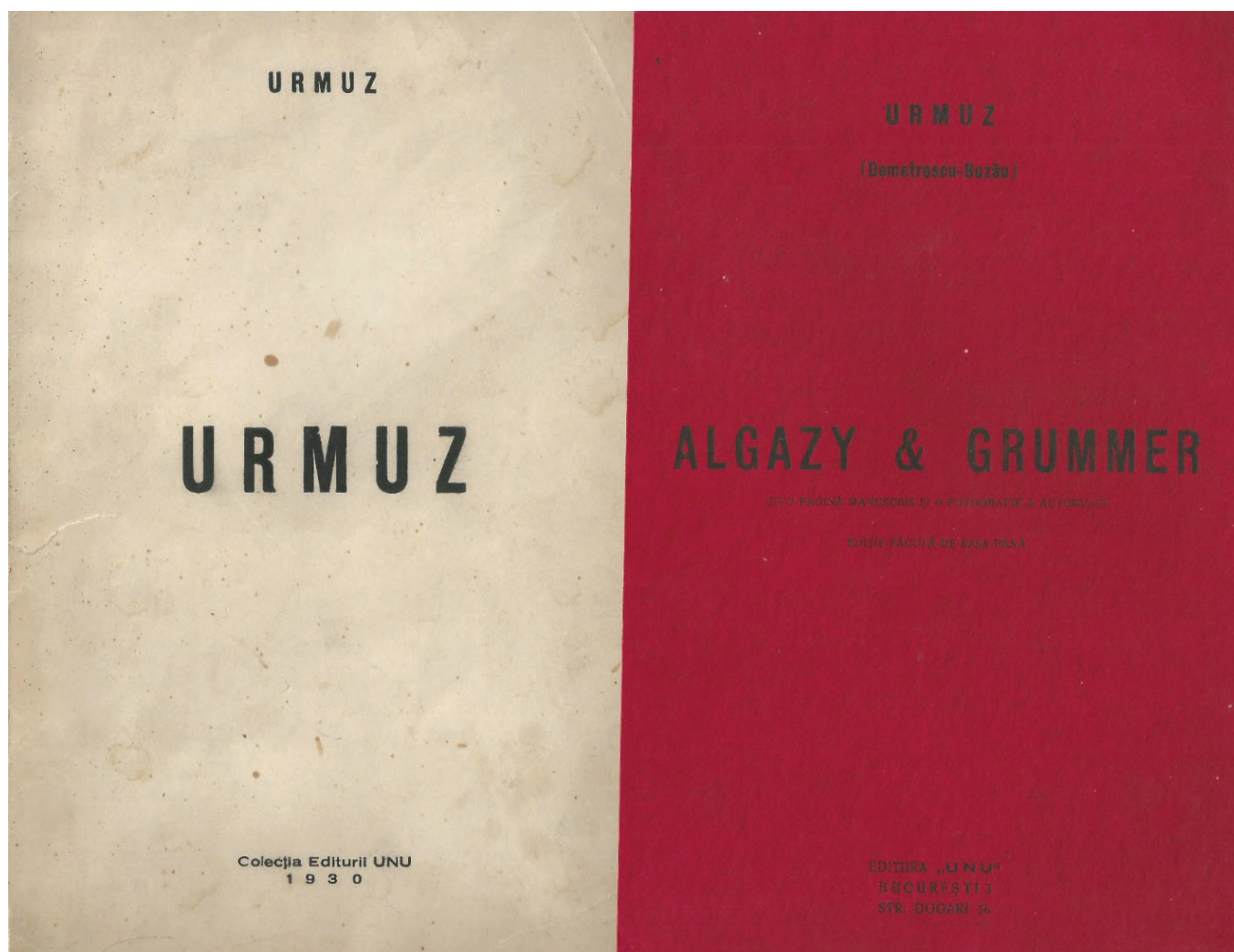
Conferința va fi de 15 minute. Depășirea timpului va atrage
după sine, întreruperea conferinței.

Emisiunea nu va fi învoită dacă textul conferinței nu ne va fi tri-
mis, conform Regulamentului, cu 24 ore înainte.

Cu toată stima,

Societatea de Difuziune Radiotelefonică
din România

Vă rugăm să binevoiți a ne comunica urgent dacă puteți vorbi la data de mai sus.





SOCIETATEA DE DIFUZIUNE RADIOTELEFONICĂ DIN ROMÂNIA
SERVICIUL PROGRAMELOR ȘI AL JURNALULUI VORBIT
BUCUREȘTI II — STR. GENERAL BERTHELOT, 60 — TEL. 3.24.90

Domnule Pava

Am plăcerea să te vestesc că am
frecvent prin comitet conferința stat
pe care am și fixat-o miercuri 22
noiembrie ora 20⁴⁰ Sânt fericit că
am putut face măcar atât pentru
memoria dăruului meu prieten
nenitatu Urmuș -
Salutări
Dr. G. Nevoiculescu

URMUZ

l'anarchico



IL LIBERO ACCORDO

Emil Gayk

Emil Gayk este singurul civil care poartă ~~sustina~~ pe umărul drept un sustinător de armă. El are gât lejel totdeauna drept și moralul foarte ridicat. Nu poate fi ostil născut vreunei cui-va, dar din privirea-i piezișă, din direcțiunea ce în unele rânduri arecutit, precum și din împrejurară ca este aproape în permanentă ciupit de varșet și cu unghule netăiate, îți face impresia că este în tot momentul gata să sara pe tine pentru a te ciuguli.

Ascută bine la ambele capete și învoiește ca un arc, Gayk stă totdeauna puțin eplecat înaintea astfel ca poate ușor domina împrejurarile. Ține răz fiid bine pregătit pentru ori-ce eventualitate și de aceea doarme mereu în frac și mănuș albe, păstrând arcușe sub pernă o capătate res-

„CRONICA”

Director: I. N. THEODORESCU-ARGHEZI

Redacția și Administrația

**BULEV. ELISABETA, 62
BUCUREȘTI**

Domnului

D. Demetrescu - Buzău

13, strada Apolodor.

Loco.

Dan Gulea

EPURA URMUZ. PRELIMINARII PENTRU O IPOTETICĂ EDIȚIE

Abstract:

An outline for a new Urmuz edition is necessary to include the article of 1906 in which the future author was first a character, under the pose of a montagnard (occasion of intersection with the future King Charles II), as well as to record the considerable echo of the only three texts published during his life, in the short interval March 1922-June-July 1923; the re-evaluation of the posthumous reception becomes, in this context, mandatory, from the first characterizations to Urmuz magazine, following the echo of the two interwar editions of his work, socialist-realism deformations of the '50's or reinterpretations of the Nietzschean context in which the Almost... Futuristic Sketches and Short Stories were thought up.

Keywords: Urmuz, editions, literary history

Notă asupra ipoteticeii ediții – La *Cugetul românesc* – Receptarea antumă – Răzlețe (Câteva surse de inspirație onomastică) – Aventura postumă (Afacerea Ciprian – La cenaclul *Sburătorul...* – Revista *Urmuz* – ...și o notă semnată Iorga – Publicarea lui Urmuz – În reviste/ Ediția 1930 (1933)/ Ediția 1970 – Urmuz comunist – Filiera franceză – Critica nouă) – „Pe creștetul Caraimanului”. O ascensiune la 1906 – Primul text al lui Urmuz – Poem

Notă asupra ipoteticeii ediții

Opera lui Urmuz a surprins mereu prin dimensiunea ei redusă: 11 texte, din care 3 publicate în timpul vieții – multă vreme, până după 1990, afirmându-se în unele lucrări că nu au fost decât două antume – iar alte 3 cu o circulație orală antumă, atestată; cu totul, vreo 50 de pagini, cu un impact considerabil prin modelul pe care l-au propagat.

Deformările la care a fost supus, cu diferite scopuri, constituie subiectul acestui studiu, care

urmărește contextul apariției în literatură: la revista *Cugetul românesc*, unde Arghezi se dezlănțuia împotriva romanului Ion de Liviu Rebreanu; ecoul în presa literară a momentului 1922-1923; aventura postumă, de la cel ce poate fi considerat primul editor, actorul Gh. Ciprian, la revista lui Geo Bogza, care îi va purta numele (ianuarie-mai 1928: „revistă de avant-gardă”, la primele două numere; apoi „vitrină de artă nouă”, la următoarele trei); edițiile în care a apărut opera lui Urmuz, receptarea acestora, din perioada interbelică până în prezent¹.

1. Unele avataruri urmuziene au fost publicate începând cu 2019 în diferite publicații, motiv pentru care nu mai sunt reluate aici; este vorba despre: „Graph-ff-iti sau Poetica lui Abăluță” (despre romanul *Elicea lui Urmuz* de Constantin Abăluță), în *Apostrof*, nr. 3 / 2019; „Joaca de-a Urmuz” (despre monografia lui Alexandru Vakulovski de la Editura Polirom, 2021), în *Neuma*, nr. 1-2 (51-52), ian.-feb. 2022, p. 66; „Urmuz & Demetru Dem. Demetrescu-Buzău” (despre colecția editorială „Biblioteca Curtea de la Argeș”), *Apostrof*, nr. 10 / 2023; „Epura Urmuz” (despre Urmuz și Școala de la Târgoviște, Cercul de la Sibiu ș.a.), în curs de apariție în revista *Euphorion*, toamna 2023.

Studiul este unul critic, prin selecția pe care o operează, fidelă mai ales imaginilor lui Urmuz (și conceptului de *epură*, cu termenul lui Gheorghe Crăciun) care s-au prefigurat de-a lungul timpului, și istoric, concentrându-se în special pe perioada de început, cu identificarea chiar și a unui „Urmuz avant Urmuz”, o fulgurantă prezență a lui Demetru Dem. Demetrescu-Buzău în presa din 1906, context care este reprodus integral. În același spirit a fost conceput un poem de final al acestui studiu.

Discuția despre o nouă ediție Urmuz poate începe de la ediția 2012 alcătuită de Ion Pop, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, o reconfigurare majoră a operei lui Urmuz. În această ediție, se urmează un manuscris identificat la Biblioteca Academiei Române, potrivit căruia Urmuz s-ar fi gândit la publicarea unui volum, care ar fi cuprins: 1) *După furtună*; 2) *Ismail și Turnavitu*; 3) *Gayk*; 4) *Pâlnia și Stamate*; 5) *Algazy & Grummer*; 6) *Plecarea în străinătate*; 7) *Cotadi și Dragomir*; 8) *Fuchsiada*. „Două săgeți – relatează editorul din 2012 – marcate cu aceeași cerneală, modifică poziția prozelor *Cotadi și Dragomir*, urcată pe locul 4, și a celei intitulată *Algazy & Grummer*, care trece pe locul 7.”

În subsol apar note și variante, identificate filologic, o mărturie a acelor *affres du style* urmuziene. Totuși, în cazul unui autor cu circulație orală încă dinainte de publicarea antumă, poate fi făcută și următoarea clasificare, în funcție de datele existente:

Texte antume:

1. *Pâlnia și Stamate (roman în patru părți)*, în *Cugetul românesc* [revistă lunară], an I, nr. 2, martie 1922, pp. 173-177.
2. *Ismail și Turnavitu*, în *Cugetul românesc* [revistă lunară], an I, nr. 3, aprilie 1922, pp. 270-272.
3. *După furtună*, în *Cugetul românesc* [revistă lunară], an II, nr. 6-7, iunie-iulie 1923, pp. 503-504.

Astfel, deși în timpul vieții a publicat doar textele de mai sus, într-un interval ce depășea cu puțin un an (mai exact, 1 an și 3 luni), încă din timpul vieții erau cunoscute, conform mărturiilor, și textele următoare, ce au fost publicate ulterior, fiind culese sau restituite:

4. *Emil Gayk*, în *Punct* [revistă de artă constructivistă, director Scarlat Callimachi], nr. 9, 17 ianuarie 1925, p. 2 [semnat Hurmuz].
5. *Algazy & Grummer*, în *Bilete de papagal*, [director Tudor Arghezi], [an I], nr. 16, duminică 19 februarie 1928, pp. 1-2.
6. *Cronicari (fabulă)*, în *unu* [literatură și desen, apare lunar, director sașa pană], an III, nr. 31, noiembrie 1930, p. 7; în ediția *Urmuz*, editura unu, [București], 1930.

Texte postume, despre care nu există mărturii că ar fi circulat oral în timpul vieții lui Urmuz, sunt:

7. *Plecarea în străinătate*, în *Punct* [revistă de artă constructivistă, director Scarlat Callimachi], nr. 10, 24 ianuarie 1925, p. 1.
8. *Cotadi și Dragomir*, în *Punct* [revistă de artă constructivistă, director Scarlat Callimachi], nr. 11, 31 ianuarie 1925, p. 4.
9. *Fuchsiada (poem eroico-erotic și muzical, în proză)*, în ediția *Urmuz*, editura unu, [București], 1930
10. *Puțină metafizică și astronomie*, fragmentar în *Gazeta literară* [organ săptămânal al Uniunii Scriitorilor din Republica Socialistă România], an XIV, nr. 36 (775), 7 septembrie 1967, p. 3 și, complet, în ediția *Pagini bizare*, ediție întocmită de Sașa Pană, Editura Minerva, București, 1970, pp. 44-46.
11. *Însemnări – ciorne răzlețe*, în ediția *Pagini bizare*, ediție întocmită de Sașa Pană, Editura Minerva, București, 1970, pp. 48-51.

La *Cugetul românesc*

Revista unde va debuta Urmuz, *Cugetul românesc*, este marcată de personalitatea lui Arghezi, păstrând deopotrivă și un aer familiar pentru magistratul-autor. Din primul număr, Arghezi publica „Cum se scrie românește”, articolul de distrugere a romanului *Ion* de Liviu Rebreanu. *Pâlnia și Stamate (roman în patru părți)* apare în nr. 2 (martie 1922), fiind precedat de textul lui Arghezi, *Mizerii...*, inventar de imprecășii.

Numărul 3 (aprilie 1923) creează un alt context de lectură; fostul coleg de liceu al lui Urmuz, Vasile Voiculescu, este prezent cu poemul *Decebal (tăinuirea comorilor)*, urmând lui Urmuz, care semna *Ismail și Turnavitu*. Poemul lui Voiculescu este precedat de o notă separată de-a lui T[udor] A[rghezi] despre un „gușat exophthalmic”, care se tratează prin „uitarea învățului cititului, care la cretini se confundă cu facultatea de a scrie românește”, iar evoluția este „deces prin înăbușire”.

Nr. 4, din mai 1922, se deschide cu articolul semnat C[ugetul] R[omânesc] despre „*Literatura nouă*”, în care se recunoaște stilul lui Arghezi, dezlănțuit împotriva lui Iorga și a judecăților sale estetice, care își permisesese să parodieze în niște versuri conceptul de „Poezie nouă”: „Cântați cui vreți, cântați-vă doar vouă/ Dar nația își cere dreptul ei/ și ea-i atât de veche și atât de nouă/ ori dacă vrei, ori și dacă nu vrei”. Versurile lui Iorga din *Ramuri – Drum drept* au stârnit indignarea mai multor poeți moderni; Cl[audia] M[illian] reacționează frontal: „înaintata noastră

poezie intelectuală [consideră aceste stihuri] drept o cimilitură stângace și puerilă”; „o critică de cenaclu vrea s-o servească decapitată, pe o tavă națională”².

Urmarea reacției lui Arghezi este, practic, evacuarea poetului de la revistă. Pamfletul începe cu un atac la originea alogenă a lui Iorga:

Acum 30 de ani străbunii mei nu s-au scandalizat în România de Eminescu sau în Franța de Baudelaire. Pașnici rășnițari în Asia Minoră sau bravi halvagii la Monatir, ei n-au învățat limba română, ca să o scrie și să o concureze, sau pe cea franțuzească, decât prin vlăstarul lor actual. Astăzi, Eu mă scandalizez.

Se definește noutatea în viziunea vitriolantă a lui Arghezi:

Că se află ceva nou în toată poezia timpului de față, în cărți, în teatru, pretutindeni, este, într-adevăr, adevărat. Și acest nou e considerabil – nu vreau să exagerez nimic – căci el nu e numai un nou de clișee, ci e și un nou interior, un sâmbure nou, aș zice un stil. Limba românească începe să aibă piezișuri, măsuri și transparențe, și o manufacturare nouă. Analizați numai cretinismul sincer al criticii uimite. Criticii de meserie sînt aproape disperați. Ei nu înțeleg cum s-a făcut și cum se face că ștofa limbii, la care ling ei molcom de câteva decenii și o îmbăleză, începe să aibă inflexiuni de mătase și chiar pentru potența lor labială o suculență neobișnuită. Docili catări ai grosului bun simț, ei ar trebui cel puțin să răcnească a bine dacă nu să și jubileze: dar trecutul lor îi ocărăște și criticii profesioniști au și ei punctul lor de onoare, acela de a muri precum au trăit, catări, îndeosebi atunci când sînt și catări universitari.

Concluzia, rostită în numele revistei, este lipsită de echivoc; se sugerează:

subsemnatul *Cugetul Românesc* roagă pe dl. Iorga să-și formuleze doctrinele, dacă poate, în chiar paginile publicației de față, ce i se pun toate la dispoziție, cu preocuparea de-a lichida, odată pentru totdeauna, chestiunea poeziei noi. Dacă cu cinci mii de cuvinte unul nu-i în stare nici să bîlbăie, iar altul știe să exprime simțiri neobișnuite și să cîrmească în interiorul lor rigid, acest ultim rezultat departe de-a constitui o vinovăție, este

pentru limba ce le cuprinde o înavușire, o creștere, o complicare.

Nu-i așa că fiecare își alege cuvintele lui proprii din limbă, ca plantele care își iau individual, pentru dezvoltarea particularităților, numai cât le trebuiește din pământ și lumină? Natura se vedește mai complexă și mai inteligentă decât critica literară: pe un metru pătrat de pământ mama Safta cultivă zece plante cu mirosul tare, absolut distinct, măghiranul, busuiocul, calomfirul, cimbrul, mărarul, isma, melisa, leușteanul, usturoiul și livănțica – și mai încap în metrul pătrat alte douăzeci de parfume deosebite, toate hrănite exclusiv din același gunoi. Mama Safta se bucură de grădina ei. Să fie dl. Iorga sincer ofensat că limba românească se mai poate scrie și altfel decât de către poeții Vlahuță și Coșbuc? Cest soi de judecată nu poate aparține dlui Iorga. Dl. Iorga a apucat să comită greșala de-a vorbi într-un fel. Suntem siguri că, așezat și proporționat cu problema, Dsa va binevoi să facă o corectură de opinii. Însuși dl. Iorga e altceva decât un scriitor nou al unei noi poezii, care se bârfește? Într-o limbă sunt mai multe soiuri de limbi și din momentul în care se face despărțirea limbilor e vorba de suflet, de individ, de capacități înnăscute: aci critica literară umblă în întuneric și trebuie să se resemneze, nu mai interpretează: primește sau refuză. Dar refuză pentru că e nou – și atunci nu mai e vinovat obiectul, ci contemplatorul.”

După acest text, Arghezi a mai lăsat redacției, în primă instanță, doar unele notații și poeme din *Agate negre*, însoțite de o notă, unde se preciza: „reproducem cu dificila îngăduință a poetului versurile din *Linia dreaptă*, rarissima revistă de avant-gardă”.

Rândurile notei îi aparțin lui Ion Pillat, al doilea nume important de la *Cugetul românesc* – sau poate chiar primul. Autorul volumului *Pe Argeș în sus* publicase în avanpremieră în *Cugetul românesc* versuri din acest volum; este apreciat de presa de partid liberal prin legăturile de rudenie cu Brătienii, motiv pentru care se bucură de un ecou larg; totuși, Pillat, conștiința care a participat inclusiv la alcătuirea volumului *Plumb* de G. Bacovia, îndemnându-l pe poet să publice versurile sale, este mai degrabă cel care temperează ieșirile lui Arghezi și cel care face revista să meargă mai departe. Din eforturile lui Arghezi și Pillat vor publica în *Cugetul românesc* Ion Vinea („Sfânt (I)” și „Sfânt (II)” – pe o xilogravură de Marcel Iancu), G. Bacovia, Camil Petrescu („Pagini de ciornă” – aforisme și notații diverse), Vladimir Streinu (poezii);

2. „Revista revistelor românești”, în *Flacăra*, an VII, nr. 23, 9 iunie 1922, pp. 369-370.

iar Vintilă Russu-Șirianu scrie despre *Ulise* de James Joyce, prin intermediul unui articol de Valéry Larbaud din *Nouvelle Revue Française*. Arghezi traduce „Prefață” la *Fleurs du Mal*, cu titlul „Flori de otravă” (an II, nr. 1, ianuarie 1923).

Receptarea antumă

Pentru felul pamfletar în care este receptat modernismul și, în genere, mișcarea de avangardă la începuturile afirmării acesteia în spațiul autohton, este semnificativă o notiță despre *Contimporanul* din revista *Curierul artelor*; în aprilie 1923, revista lui Vinea scria:

Avem satisfacția de a anunța cetitorilor noștri că ne-am asigurat colaborarea efectivă și inedită a scriitorilor și artiștilor conducători ai mișcării noi din întreaga Europă. Vom primi cronici, articole critice și literare, desene, clișee, gravuri inedite din Franța, Italia, Germania, Olanda, Danemarca, apoi de la grupul scriitorilor unguri refugiați la Viena, strânși în jurul revistei *Ma*, și de la artiștii ruși refugiați la Berlin³.

Ecoul:

Contimporanul se adresează exclusiv personalului administrativ al fabricelor de sobe de fier și portarilor de la hotelurile din Capitală; așa că toți acei cari nu avem ocupații în legătură cu numărul restrâns al celor către cari se adresează apelul speriat și tulbure, nu avem motiv, nici a ne bucura și nici a ne supăra de apariția lui săptămânală⁴.

De pe aceleași poziții tradiționaliste, neosămănătoriste, ale publicației subintitulate „ziar artistic săptămânal, pentru teatru, muzică, pictură, sculptură, arhitectură, coregrafie” este privită și *Cugetul românesc*:

Nici nu iubesc, nici nu cunosc o limbă străină mai mult decât limba părinților mei, dar mărturisesc că aș accepta bucuros să fiu condamnat pentru îndrăzneala mea de publicist, să învăț pe de-a rostul toată opera lui Jean Cocteau, scriitor francez iritat de imposibil, decât să mă chinui talmăcind înțelesul frazelor cu care neînțeleșii poeți și prozatori din

spatele copertei acestei reviste, cheamă inteligența la paradă. Însărcinat cu decorul arcului de triumf, e totdeauna voinucul domn Arghezi, viguros trimis al muzei pamfletare, iar pe sub arcu împodobit cu vorbe ca toponul, trec în șiruri lungi la nemurire, necunoscuți gătiți în haine de plăieși moderni.

În aceste circumstanțe, cele trei proze antume ale lui Urmuz (*Pălnia și Stamate (roman în patru părți)*, în nr. 2, martie 1922; *Ismail și Turnavitu*, în nr. 3, aprilie 1922; și *După furtună*, nr. 6-7 din iunie-iulie 1923) au fost întâmpinate cu ostilitate, venind uneori chiar din partea aceluiași spectru literar, modernismul, dar și politic, cel liberal.

Înființată din inițiativa Brătienilor, care au comunicat cu Arghezi și cu Ion Pillat, *Cugetul românesc* se înscrie într-un conglomerat de presă liberală, susținut în primul rând de cotidianul *Viitorul* – unde sumarul fiecărui număr din *Cugetul românesc* este prezentat, uneori în mai multe numere consecutive – sau de revista *Flacăra*, care fusese înființată înainte de război și își trăia, de fapt, ultimele clipe, suspendându-se în vara lui 1923. Primul lector al lui Urmuz a fost poetul Nicolae Davidescu, recentul autor al unei cărți de critică, focalizând asupra poeziei simboliste, *Aspecte și direcții literare* (1921). N[icolae] D[avidescu] prezintă nr. 3 din primul an al *Cugetului*:

În partea literară revista a enervat mai întâi și, apoi, a surprins cu schițele semnate Urmuz. Încercările acestea [de] parodie și de abilită „supercherie” au darul, într-o vreme când toată lumea literaturizează cu mai multă sau mai puțină abilitate, de a deveni, tocmai din lipsa oricărei asemenea preocupări, literare.” Mai multe rânduri sunt dedicate unei „serii de portrete”, *Bătrânii*, de Ion Pillat (ce vor face parte din volumul emblematic al lui Pillat, *Pe Argeș în sus*, și paginilor semnate de Arghezi, „asupra cărora e inutil să mai atragem luarea aminte a unui cititor cult.”⁵

Înscriindu-se într-o zodie nefavorabilă, pe fundalul conflictului Arghezi – Iorga și al pretențiilor lui Iorga de a se exprima despre „poezia nouă”, literatura lui Urmuz deranjează, iar dispariția autorului din paginile *Cugetului românesc* după numărul în care publicase *Ismail și Turnavitu* poate fi un efect. Se poate aduce ca probă și scrisoarea datată 30 mai 1922 către Arghezi, unde Urmuz îi prezenta pe *Algazy & Grummer* în

3. V. [Ion Vinea], „Pentru cetitori și scriitori”, în *Contimporanul*, an II, nr. 37-38, 7 aprilie 1923, p. 1.

4. Starostele Tolpa, „Revistele românești. Considerații subiective”, în *Curierul artelor*, an V, nr. 20-21, 1-15 aprilie 1923, p. 4; după *Dicționarul de pseudonime* al lui Mihail Straje, pseudonimul ar ascunde numele unui poet, Eduard Sbiera (1893-?).

5. N[icolae] D[avidescu], „Revista revistelor românești”, în *Flacăra*, an VII, nr. 21, 26 mai 1922, p. 338

vederea publicării – fapt care nu s-a mai întâmplat în *Cugetul românesc*. Astfel, este evident că revista este condusă, după nr. 3 din 1922, de Ion Pillat; în arhiva Pillat au fost identificate o serie de texte Urmuz, inclusiv faimosul „caiet roșu” ce cuprinde un posibil sumar pregătit în vederea publicării, iar apariția bucății *După furtună*, în nr. 6-7 din iunie-iulie 1923, este urmată de o notă semnată C[ugetul] R[omânesc], aparținând evident lui Ion Pillat, pe care o redăm în întregime, inclusiv pentru nivelul precauțiilor și al menajamentelor pe care le exprimă:

Din unele părți vor fi pornit nedumeriri liniștite, din altele au săgetat ironii, mai mult ori mai puțin agresive, față de ciudatele pagini semnate Urmuz.

S-a pus un mare semn de întrebare și unul prelung de mirare: ce înseamnă aceste rânduri perfect absurde ca înțeles, îngăduindu-și o ascuțită bătaie de joc față de noi, cititorii? Ce e aceasta, literatură? Credem că se cuvine a o spune: socotim paginile dlui Urmuz ca meritând o altă atenție decât înlăturarea pornită din aparențe ce ar jigni bunul gust literar.

Scrisul d-sale – indiferent dacă are sau nu o geneză epigramatică – reușește, în forma sa actuală, să intereseze intelectualicește prin mijloacele unui umor special de fantezie bufă, prin caricaturizarea plină de vervă a unui principiu fundamental al comicului: contrastul și prin nuanțe secundare ca de pildă absurdul.

Pentru a lămurii în câteva cuvinte legitimitatea literară a unei astfel de producții vom aminti doar că aceste procedee sunt întrebuițate cu deplină seriozitate în umorul sănătos al unui Mark Twain.

Deosebirea e (nu discutăm bineînțeles ierarhii literare) că marele umorist american își încadrează literatura în viața reală pe care o caricaturizează în linii azvârlite și exagerate ca razele răsfrânte ale unei imagini venind din oglinzi convexe iar dl Urmuz transpune aceleași procedee în domeniul fanteziei pure.

De aceea reușita d-sale e mai direct legată de gustul specific fiecărui cititor.⁶

Și această notă trezește ecouri; o nouă revistă tradiționalistă, *Năzuința* de la Craiova, simte nevoia să reacționeze prin pana prozatorului sămănătorist Ion Dongorozi (1894-1975), care era caracterizat de E. Lovinescu drept reprezentant al unei „forme agresive a

sămănătorismului moldovean, în latura sa patriarhală, provincială și prolixă”⁷. În momentul în care scria la *Năzuința*, Dongorozi pregătea volume de felul *Cum s-a despărțit tanti Veronica, Filimon Hâncu* ș.a.: „Într-o notiță înghesuită sub orizont, se încearcă o savantă explicație a «literaturei» – noi să zicem a «manierii» lui Urmuz și pentru ilustrare ni se furnizează o pagină și jumătate numai!”⁸.

Tot din spectrul naționalist⁹ reacționează Lecca Morariu (1888-1963); universitarul de la Cernăuți, care a debutat înainte de război în publicația lui Iorga, *Neamul românesc*, are cel mai colorat limbaj în caracterizarea lui Urmuz, vorbind despre „Mârâituri și mușcăături în semnul vremii”, totodată dând dovadă de o anumită ambiguitate argumentativă:

Proza ortomanului dulău Urmuz* [chiar *Hurmuz* îi zice pe nume la orice cuminte stână moldovenească! (n.a.)] din *Cugetul românesc* are, desigur și fără s-o vrea, poate, – cu strașnica mușcătură a ridiculizării – o mai voltaireiană și mai eficace perspectivă de izbândă, decât rudimentarele pliviri pe cari revista *Licăriri* (în „Sacul cu perle”) și *Curierul artelor* (în celălalt sac: „Sacul de prostii”) le administrează „tâmpismului literar” [cuvântul aparține chiar revistei *Licăriri*, a.c., 171. (n.a.)] al zilelor noastre. E vorba de o campanie împotriva acelor regretabile eflorescențe ale modernismului, care în loc de original (sincer) e construit (afectat), în loc de mistic, obscurantist, în loc e vag, diluat etc... și care, în sfârșit, prea adese dă cu... cu proeminența carului în ceea ce limitează moșia unei bune gospodării... Dar în această vânătoare se impun și rezerve. Unilateralitatea e, ca totdeauna, și aici neavenită.¹⁰

Revista *Cugetul românesc* este așadar privită în primul rând prin latura politică; coborârea lui Ion. I.C. Brătianu în arena publicistică, prin publicarea unor memorii despre Ion C. Brătianu este unanim remarcată și consemnată de toată presa momentului, în funcție de orânduirea politică; în al doilea rând, revista este privită mai degrabă cu ostilitate prin latura modernistă a ei, de către un câmp literar autohton mai degrabă refractar experimentelor și deschiderilor.

7. E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, 1937, p. 215.

8. Craioveanu [Ion Dongorozi], „Revista revistelor”, în *Năzuința* [literatură, știință, artă], Craiova, anul II, nr. 3, septembrie 1923, p. 56.

9. Pentru o poziționare a revistelor și grupărilor literare înainte și imediat după Primul Război, v. și Dan Gulea, *Domni, tovarăși, camarazi. O evoluție a avangardei române*, Editura Paralela 45, Pitești, 2007, p. 59.

10. Lecca Morariu, „Plivind...”, în *Junimea literară*, Cernăuți, an XII, nr. 8-9, 1923, p. 273.

6. C[ugetul] R[omânesc], „Literatura dlui Urmuz”, în *Cugetul românesc. Revistă lunară*, an II, nr. 6-7, iunie-iulie 1923, p. 481.

Totuși, revista a avut o circulație considerabilă; pot fi consemnate și rândurile colegului de clasă al lui Urmuz, prezent de asemenea în revistă, poetul Vasile Voiculescu, care nota în ciorna unui articol la „al treilea an de viață” al revistei:

Streinii au găsit și găsesc în ea izvorul autentic și netulburat de unde să se adape spre a cunoaște temeiul, corpul însuși al culturii noastre originale [...] Ea a fost admirată la expoziția cărții din Florența (1922) și la Londra, unde are schimb și prietenii cu revistele similare, cu nimic mai prejos ca ele¹¹.

Răzlețe

Unele exemple din scrierile lui Urmuz au trecut proba timpului exclusiv prin memorialistică; în afară de fabula *Cronicari*, culeasă de la actorul Grigore Mărculescu de către Sașa Pană, în 1930, există și unele „rămășițe”, care au fost observate de Giovanni Rotiroti: în ediția bilingvă româno-italiană la *Schițe și nuvele aproape... futuriste* (Editura Zodia Fecioarei, Pitești, 2022) se propune includerea lor în patrimoniul urmuzian. În plus față de cele semnalate de cercetătorul italian, poate fi reținută și o relatare a lui Felix Aderca sau o confesiune a lui Ciprian dintr-un interviu.

[1]

„Mi-aduc aminte de o bucată a lui care începea: «Era o frumoasă zi de toamnă și peșitoarea nu venise încă». Iar sfârșitul : «Ah, zise el în limba spaniolă și dispăru după o perdea»” (N. Crevedia, „Interview-uri... cu Dl. V. Voiculescu”, în *Universul literar*, an XLVI, nr. 21, 18 mai 1930, p. 336).

[2]

„un peisagiu cu această explicație a fostului grefier: «Pai frânt în apus de soare, la Găești»” (Felix Aderca, „Te-am păcălit!”, în *Adevărul*, an 49, nr. 15768, duminică 16 iunie 1935, pp. 5-6).

[3]

„Deputatul venea într-o căruță cu cărămizi. El n-aducea vești noi, dar oferi prietenilor săi, la sosire, câteva pile Leclanché” (G. Ciprian, *Cutia cu maimuțe*, Editura Contemporană, 1942, pp. 141-142).

[4]

În mănăstire [După furtună]

„Urmuz era magistrat la Ghergani când a scris bucățile lui monumentale: *Ismail și Turnavitu*,

Emil Gayk, Stamate și Pâlnia, În mănăstire, Algazy și Grummer și altele. Mie mi le trimetea prin poștă” (Tudor Mușatescu și Romulus Dianu, „Cu G. Ciprian despre el și despre alții”, în *Rampa*, an XIII, nr. 2988, luni, 9 ianuarie 1928, p. 2).

Câteva surse de inspirație onomastică

Algazy este un nume de comerciant indicat chiar de Urmuz într-o notă a schiței *Algazy & Grummer*, frecvent întâlnit în diferite articole: un Albert Algazy, de 17 ani, este un bucureștean care se sinucide într-un hotel din Buzău (*Dimineața*, 15 august 1915, p. 4). El este fratele ziaristului Algazy de la ziarul *La Roumanie*, căruia mai multe ziare îi exprimă condoleanțe.

Cotadi – un magazin „Cotadi” apare în anunțurile comerciale din presă încă de la jumătatea secolului al XIX-lea: „DE ÎNCHIRIAT de la St. Gheorghe 1869 prăvălia cu 13 chiupuri după strada Șelari No. 12 unde șade acumă DD. Cotadi și Tabacovici. A se adresa la D-na Stamatiadi aceeași stradă No. 9. (în *Românul*, 8 martie 1869, p. 216; anunțul apare în mai multe rânduri în februarie și martie 1869); în aceeași publicație (la 10 martie 1978) se publică o listă a donatorilor pentru „Ospiciul Independenței Craiova”, unde figurează, la un moment dat, pe „Lista nr. 19”, Ecaterina Cotadi cu „300 dramuri scamă”. În iunie 1881 a murit George Cotadi, „în etate de 54 de ani”, iar „jalnica familie roagă pe toți amicii și cunoscuții săi” etc. etc. „Sublocotenentul de rezervă C. Cotadi, din escadronul 2-tren, a fost pus în retragere” (*Universul*, an XXXI, nr. 266, vineri 27 septembrie 1913, p. 4). Și exemplele ar putea continua.

Gayk – un magazin „Gayk” „representat al fabrici de biciclete” este semnalat de Sașa Pană în *Revista modernă*¹²; *suntem în 1898-1899, când cursele de bicicletă, popularizate de un excentric precum Alexandru Macedonski, atrăgeau atenția ziarelor – ba chiar existau și versuri închinat biciclului.*

Rapaport – un „caz” Rapaport (ortografiat și Rappaport) ține prim-planul presei în jurul problematicului an 1907, anul răscoalei țărănești: „În anul 1906 se denunță parchetului de Botoșani de către un arendaș creștin că cu două ani mai înainte, arendașul evreu Rapaport, cumnatul lui Froim Fischer – Cantacuzinistul cel cu împrumutul de 200.000

11. V. Voiculescu, [„Cugetul românesc”], în *Gânduri albe*, ediție de Victor Crăciun și Radu Voiculescu, cu un cuvânt înainte de Șerban Cioculescu, Editura Cartea Românească, București, 1986, p. 101.

12. „Urmuz și numele proprii”, în *Gazeta literară*, an XV, nr. 30 (821), 25 iulie 1968, p. 7.

lei – a necinstit mai multe fete din sat.” (*Opinia* [ziar conservator-democrat], Iași, an V, nr. 528, sâmbătă 6 septembrie 1908, p. 3). Procesul lui Ignat Rapaport, care se întinde pe mai mulți ani, este relatat în ziare de toate coloraturile: *Adevărul*, *Evenimentul*, *Universul* ș.a.

Frații **Turnavitu** sunt revoluționari argeșeni de la 1848; Ștefan, Demostene (Dimosten) și Scarlat Turnavitu sunt arestați de Departamentul din Lăuntru, găsindu-se depuși în noiembrie 1848 la mănăstirea Văcărești; frații au fost, potrivit unui raport de epocă aflat pe site-ul Consiliului Județean Argeș, „organe ale Constituției, cel dintâi ca propagand și cel de al 2-lea căpitan de voluntari, să nu turbure liniștea locuitorilor și să aducă lucrul la cea dintâi rătăcire, car chiar în pază fiind n-au putut a-și stăpâni cugetul, încât prin feluri de vorbe arată pipăit că sunt tot de acest duh”.

În 1857, alături de frații Brătianu, Scarlat Turnavitu este deputat de Argeș, iar numele de Turnavitu se află pe listele unui regiment de Argeș care a participat la războiul balcanic din 1913, conflagrație unde a fost și sublocotenentul Demetru Demetrescu-Buzău¹³.

În Pitești există și o stradă *Frații Turnavitu*.

Aventura postumă

Afacerea Ciprian

Aventura postumă a lui Urmuz începe cu evocarea lui G. Ciprian, „Hurmuz”, din *Contimporanul*¹⁴ și portretul realizat de Marcel Iancu, publicat în același număr de revistă. Articolul lui Ciprian este și o primă descriere a operei, alcătuită din „7-8 bucăți”, care ar trebui „strânse într-o broșură”; vechiul prieten vorbește despre *Algazy & Grummer* și despre *Pálnia și Stamate* (pe larg) și *Ismail și Turnavitu* – dând citate și exemple din acestea – primul text încă nepublicat la acea dată, iar celelalte două, apărute în *Cugetul românesc*.

Următorul moment este expoziția *Contimporanul* din decembrie 1924, unde sunt citite texte de-ale sale de cel mai avizat cunoscător, actorul George Ciprian; un „Recital de artă nouă *Contimporanul*”, după cum relatează cotidianul de teatru *Rampa*¹⁵, s-a deschis cu o conferință a lui Marcel Iancu despre pictură și „viitorul stilului constructivist”, urmată de recitaluri din Darius Milhaud sau Erik Satie, suținute de Marthe Serdaru, Corina Sfetea, de versuri recitate de actrița

Lilly Popovici, dar și de „ceilalți interpreți, în frunte cu d. Ciprian și dna Dida Solomon”, care au recitat din „literatura modernă: Apollinaire, Jacob, Souppault, Breton, Dermée, Walden, Stram, Vinea, Tzara, Urmuz, Voronca, Callimachi”; Urmuz era anunțat în faimosul nr. 50-51 din 30 noiembrie 1924 al *Contimporanului*, în cadrul unui anunț despre acest „recital literar, artistic, muzical al revistei”, care s-a ținut duminică, 14 decembrie 1924.

Ciprian participă la mai multe spectacole *Contimporanul* în anii următori, unul dintre numerele sale fiind, firește, recitarea lui Urmuz; începe să și scrie: în 1926 Ciprian publică amintiri despre colegul său de liceu, care vor fi parte din volumele sale de memorii, reluate în mai multe rânduri: *Cutia cu maimuțe* (1942), *Măscărici și mângălici* (1958), *Scrieri* (1965); astfel, în „O raită prin târg (amintiri despre Urmuz)” apare inițial în *Contimporanul*¹⁶, apoi în *Cutia cu maimuțe*, numele lui Urmuz fiind schimbat în Mirică¹⁷; și evocarea „Hurmuz” din 1924 se va integra în *Cutia cu maimuțe* într-un capitol mai larg, ce poartă numele scriitorului, și în *Măscărici și mângălici*¹⁸.

Concomitent cu expoziția Contimporanul, Ilarie Voronca schițează deja un canon al contribuției românești la „literatura europeană”: „Vinea, alături de cei 5-6: Arghezi, Minulescu, Adrian Maniu (din *Paharul cu otravă*), Bacovia, Urmuz sunt singurii” care pot face parte din „literatura europeană”¹⁹.

Deși intenția lui Ciprian de a publica textele lui Urmuz este anunțată în finalul acestei prezentări de primă pagină, din 8 decembrie 1926, iar în numărul din 10 decembrie 1926 din *Rampa*, la rubrica „Informațiuni din țară”, este anunțat „un volum de Urmuz” pentru primăvara lui 1927, îngrijit de actor, cu ilustrații de Marcel Iancu, pentru volumul Urmuz mai trebuie așteptat – în 1927 Ciprian scrie *Omul cu mârtoaga*, cu premiera în toamnă, determinând reacția lui Arghezi: „Chirică e al lui Urmuz, Mârtoaga e a lui Urmuz, totul pare al lui Urmuz, afară de aporturile taciturne, înnodate, compacte și grele, de origine scandinavă, care strică piesa și par ale dlui Ciprian”²⁰.

La acuzația lui Arghezi, actorul răspunde extrem de violent – într-un episod escamotat din amintirile sale, tipărite în trei ediții de-a lungul a peste 20 de

16. An V, nr. 71, decembrie 1926, p. 3.

17. George Ciprian, *Cutia cu maimuțe*, Editura Contemporană, București, 1942, pp. 9-15.

18. Cap. „Alte trăsni” de data asta prescurtat, v. *Scrieri*, vol. I, Editura pentru Literatură, București, 1965, pp. 48-53.

19. Ilarie Voronca, „Constatări”, în *Punct*, nr. 2, 30 noiembrie 1924, p. 2.

20. *Bilete de papagal*, nr. 16, duminică 19 februarie 1928, p. 4.

13. Theodor Nicolin, „Scurte note despre trecerea scriitorului Urmuz prin județul Dâmbovița”, în *Valachica. Studii și cercetări de istorie și istoria culturii*, 1998, pp. 65-68.

14. An III, nr. 45, aprilie 1924, pp. 4-5.

15. An VIII, nr. 2145, miercuri 17 decembrie 1924, p. 4.

ani (1942-1965). Astfel, Arghezi este numit „poet, călugăr, samsar și pederast”, „poet escatofag”, „porcină argheziană” – iar Ciprian afirmă că „eu i l-am înfățișat pe Urmuz, cu tot bagajul său literar”²¹. La retractarea lui Arghezi, sub forma unei scrisori ticluite de Urmuz „din Purgatoriu”, ce se încheie cu concluzia: „refuz să primesc paternitatea unor personaje create exclusiv de creierul amicului meu”²², însoțită de o scrisoare de-a sorei lui Urmuz, Aurora Maior Vorvoreanu („Stimate Domnule Arghezi, înțelegem profund tot ce este cult pentru dreptate și respect pentru mucenicii gândirii și ai scrisului – în gestul Dvs., de a împiedica consumarea, în întregime, a crimei dlui Ciprian – și nu vă putem spune cât ne-a mișcat pietatea rară ce păstrați memoriei celui ce atât vă aprecia și iubea”²³) – Ciprian dă o nouă replică²⁴, pentru că „trubadurul de operetă [...] se plecă și linse unde scuijuse în ajun”, de aceea:

Îl somez să-și înnoade cum va putea zdrențele conștiinței și să producă probe. Îi dau termen nelimitat. Până în ziua aceea îl dezbrac însă de pavăza de scrib și îl scuij în ochi în fața opiniei publice. Iar dacă, în loc de fapte, va umbla iar cu vorbe, îl voi trata ca pe un infractor ordinar și voi inventa pentru dânsul corective speciale. Voi pune să-i cânte pe casă, în orele de reverie, o buhă automată. O domnișoară bătrână și imperativă anume tocmită de mine, îi va recita două ore pe zi cu glas de pedală poezii și proză de Radu Cosmin. Îi voi sili să umble pe stradă în pas alergător, să poarte barbă falsă, să facă în public exhibiții coreografice și să se arate sărbătoarea mulțimei în chiloți și antiriu.

Arghezi are ultimul cuvânt; în numărul 8 martie 1928 al *Biletelor de papagal* „reinterpretează” sursa scrisorii „din Purgatoriu” a lui Urmuz:

ea nu putea să plece decât din cercul imediat al dlui Ciprian; nu vreau să zic că din mintea d-sale, pentru că era o scrisoare de spirit [...] Să provocăm o probă concludentă: dacă scrisoarea iscălită Demetrescu-Buzău e opera unui străin de cercul dlui Ciprian, autorul să ne scrie: autograful va mărturisi. Absența unui răspuns face parte din

probă. D. Ciprian, actor facil, a jucat în două atitudini contrarii și s-a exprimat în amândouă. Dar prea mult Ciprian... La jambe!

Este modalitatea și cauza principală pentru care Ciprian nu mai poate fi un editor al lui Urmuz, cedând locul lui Sașa Pană și grupului *unu*. Abia în 1965, la al doilea volum de *Scrieri* al său, cu piese de teatru, Ciprian cuprinde toată ediția Sașa Pană în „Addenda” – după ce își ilustrase copios amintirile din *Cutia cu maimuțe* (1942) și *Măscărici și mângălici* (1958) cu textele lui Urmuz.

La cenaclul Sburătorul...

La cenaclul Sburătorul, Urmuz se citește de asemenea în aprilie 1924²⁵, dar acestea sunt niște „absurdități”, care se înscriu într-o „ședință mediocră și relativ glacială” – unde se mai citiseră poeziile lui Ion Barbu. Au asistat, printre alții: G. Murnu, F. Aderca, Gheorghe Brăescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Vladimir Streinu, Șerban Cioculescu.

Cel mai stăruitor lector al lui Urmuz la cenaclu este Ilarie Voronca, revenind la o ședință de la începutul lui 1925: „fără succes” (se consemnează în *Agende*) – calificativ reluat, alături de cel de „absurd”, într-o relatare a ședinței de cenaclu în revista *Mișcarea literară* – cel mai probabil realizată de Lovinescu: „din [Urmuz] unii scriitori vor să facă un geniu; nu-i recunoaștem nicio intenție satirică, ci numai căutarea unui efect din absurd; în orice caz, Urmuz e un precursor autentic al constructiviștilor”²⁶.

Din publicul care a asistat la prezentarea lui Urmuz la Sburătorul, atrage atenția numele lui Aderca, pentru că, peste ani, într-o cronică dedicată *Istoriei lovinesciene*, reproșează absența lui Urmuz:

Vom încheia acum afirmând că ne surprinde că a uitat pe extraordinarul, năstrușnicul, unicul și genialul (s.m., D.G.) Urmuz, autorul a numai cincisprezece – douăzeci de pagini de proză care pare abracadabrantă, dar care e suprasaturată de temperament și de spirit (nu numai de haz), originale. Asemenea creiere apar odată la veac și unul la câteva continente. Fenomenul Urmuz e de categoria elementelor de cultură universală,

21. G. Ciprian, „Lelița argheziană”, în *Cuvântul*, an IV, nr. 1031, miercuri 29 februarie 1928, p. 5.

22. În *Bilete de papagal*, 23 februarie 1928, p. 4.

23. În *Bilete de papagal*, vineri 2 martie 1928, p. 4.

24. G. Ciprian, „Cavalerul Tudor Arghezi sau Plăcintarul calomniator”, în *Cuvântul*, an IV, nr. 1037, marți 6 martie, p. 2.

25. V. E. Lovinescu, *Agende literare*, vol. I, ediție de Monica Lovinescu și Gabriela Omăt, prefață de Alexandru George, Editura Minerva, București, 1993, p. 64.

26. *Mișcarea literară*, an II, nr. 14, 14 februarie 1925, p. 2; v. și G. Gheorghită, *Sburătorul (revista și cenaclul)*, Editura Minerva, Colecția „Momente și sinteze”, București, 1976, p. 399.

ca Poe și Baudelaire. El trebuie neapărat integrat într-o ediție viitoare a *Istoriei literaturii române*, afară numai dacă d. E. Lovinescu nu e de părere diametral opusă²⁷.

Revista *Urmuz*

Una dintre cele mai fidele reprezentări ale lui Urmuz este revista pe care o gândește Geo Bogza încă din 1927, despre care avem informații directe din *Jurnalul de copilărie și adolescență* (1987). La 9 aprilie 1927 notează: „îmi vine în minte și sunt obsedat de ideea înființării la Ploiești a unei reviste de artă nouă, lunară. Pentru 4 pag. 2000 de lei ar ajunge. Dar de unde acești bani? Mă plimb pe lună.”

Denumirea se concretizează în toamna lui 1927 („30 septembrie 1927: Mă gândesc să intitulez revista de la Câmpina *Urmuz*”), iar apariția îi va fi anunțată printr-o serie de afișe, pe care le prinde în locurile centrale ale micului oraș prahovean. Admiratorul *Contemporanului* și al *Integralului* face joncțiunea cu grupul *unu*:

La Câmpina prind prin diferite localuri afișe cu pioneze. Pe când eram la „Terasă”, mă abordează Alexandru Marius, artist al Naționalului, intrigat de afișe [...] Vorbim foarte mult despre *Urmuz*. Mă înțelege cu el ca, după terminarea turneului, să mă duc la București, spre a lua colaborarea prietenilor săi. *Urmuz* intră pe o nouă cale (1 noiembrie 1927).

Afișele produc efecte: „în *Rampa*, un veninos articol al lui Dem. Theodorescu, pornit de la afișele care anunță apariția revistei *Urmuz*”. Articolul de prima pagină se intitula „Între «avantgardă» și alfabet”, iar „avangardiștilor de la Câmpina” li se propunea, „mă gândesc, însă, prostește: ce ar fi dacă, pentru a face «pendant» reviste de avantgardă, cineva ar lua inițiativa și unei școli de adulți la Câmpina. Nu pentru cine știe ce lucru: pentru propaganda abecedarului!”²⁸ Tot în noiembrie, o altă reacție: „în drum spre București, crește zăpada. Când ajung, rătăcesc puțin, într-un restaurant găsesc un *Univers* deschis: «Revoluționarii de la Câmpina», articol al lui Camil Petrescu despre *Urmuz*”. Articolul lui Camil Petrescu nu dă nume, pentru că este un protest împotriva afișelor *Urmuz* și mai ales împotriva titlaturii „revistă de avantgardă”:

lucrurile se întâmplă cu atâta repeziciune la Paris, că până să ajungă vestea la noi, revoluția e de

mult consumată și considerată ca vechitură acolo, unde s-a născut. Bieții revoluționari de pe malul Dâmboviței, în speță al Prahovei, sunt totdeauna în întârziere, ca vestiții jandarmi ai lui Offenbach, cari sosesc la fața Iocului, regulat numai cu cinci minute prea târziu²⁹.

De altminteri, Camil Petrescu comentase apariția *Cugetului românesc*, în calitate de titular al unei rubrici de revistă a presei la *Revista vremii* a lui Grigore Gafencu din 1922-1923, dar îl ignorase pe Urmuz, fiind destul de sever cu publicația Brătienilor, căreia îi trebuie „puțin curaj”: „revista înseamnă o atitudine și atitudine nu e atunci când cinci-șase colaboratori umplu pagini cu incolore, comode și anonime considerații teoretice, totdeauna aceleași, asupra unor evenimente, pe care le cunosc la fel toți”³⁰. Din aceste observații despre nr. 2 (an I) al *Cugetului*, cel în care debutase Urmuz, se ajunge la o oarecare concesie într-o însemnare din 1923, revista „cuprinzând de multe ori material literar valoros”, dar rămânând „în afară de viața literară, prin absența aproape completă a studiilor critice”³¹. O mică piesă la dosarul mai degrabă negativ pe care îl are Camil Petrescu în legătură cu Urmuz și cu avatarurile sale.

Și lui Dem. Theodorescu, și lui Camil Petrescu li se răspunde în primul număr din *Urmuz* („Haut parleur”, ianuarie 1928, p. 4): „Gonococi – Un afiș anunțând apariția unei reviste de avantgardă sperie mai mult, pe unii domni, decât scăparea leului din colivia menageriei sau decât baobabul în care vor trebui să fie scuturați senilii”. Tot aici, la „Haut parleur”, este comentat succesul *Omului cu mârtoaga*: „Ca simplu efect cerebral, substituiți vă rog lui Chirică pe Urmuz, iar calului literatura modernistă. Prin personagiile pocăite din ultimul act aveți atunci solid și caragialesc reprezentate mărcile de literatură oficială și națională.”

Polemica merge mai departe, Camil Petrescu răspunde la aceste acuzații, susținând un protest împotriva cercului de colaboratori ai revistei *Urmuz* – fără a o numi ca atare:

De unde să știe tinerii noștri că nici modernismul, nici constructivismul, nici suprarealismul nu mai sunt ultimul cuvânt al modei în artă? [...] „Modernismul” e însuși principiul progresului. Cu o singură condiție... să fie făcut de revoluționari noi, nu de către cei înăcriți. Căci mai mult decât

27. F. Aderca, „Oameni și idei la cântar”, în *Adevărul*, an LI, nr. 16466, 3 octombrie 1937, p. 2.

28. *Rampa*, an XII, nr. 2946, vineri 18 noiembrie 1927, p. 1.

29. În *Universul*, anul XLV, nr. 274, joi 24 noiembrie 1927, p. 5.

30. Camil Petrescu, „Revista revistelor”, în *Revista vremii politice, literare și economice*, an II, nr. 11, 26 martie 1922, p. 15.

31. Id., în an III, nr. 11-12, 1 iulie 1923, p. 22.

un sens artistic (care e deasupra unor astfel de preocupări) modernismul prin elementele lui – care sunt totdeauna cele mai vii, cele mai apte și cele mai dornice de a cunoaște ale unei generații – are un neprețuit sens moral.³²

După două numere din *Urmuz*, grupul *Integral* – viitor *unu* (Roll, Brauner, Voronca, furnizori de texte și imagini plastice de Tzara, Reverdy, Eluard, Angelo Maino ș.a.) renunță la colaborări: „primesc de la Roll [...] o scrisoare din care înțeleg că el și cu ceilalți, preocupați de *Integral*, nu mai pot colabora la *Urmuz*. Asta mă mâhnește” (19 februarie 1928). Bogza va scrie la revistă doar împreună cu poetul Al. Tudor-Miu – de fapt, semnând aproape integral revista. Se și gândește să își dinamizeze cumva revista, editând o serie de *Suplimente* începând cu nr. 3: „Comprimat antidotic” (nr. 3), „Leagăn în coarnele dracului” (nr. 4, dedicat lui Al. Marius) și „Elogiul bordelului” (nr. 5) – unde este un Bogza eliberat de orice prejudecată burgheză. Ecourile nu se lasă așteptate; un poet câmpinean, Constantin Stelian, „povestește de stupefacția produsă de *Comprimatul* din *Urmuz*” (15 mai 1928), iar poetul-aviator, marele trubadur al boemei locale Ionel Fernic³³ „îmi scrie că la Ploiești *Urmuz* a provocat scandal, că parchetul l-a confiscat. S-ar putea să fie și o elucubrație de-a lui, dar *comprimatul*, în orice caz, nu le-a plăcut. (17-29 august 1928)”.

Urmuz și mesajul său este foarte departe de Bogza, care dorește în principal să se exprime; declară, în jurnal, că îl „pășionează polemica Arghezi-Ciprian referitor la *Omul cu mârtoaga*” (3 martie 1928) – cu toate acestea, nu interacționează în niciun fel și nu relatează nimic despre *Urmuz* și *Omul cu mârtoaga* în revista *Urmuz*; se poate deduce o eventuală simpatie față de Arghezi, din moment ce îl vizitează pe la sfârșitul lui iulie 1928, dându-i o poezie care va apărea în *Bilete de papagal* (2 august 1928).

...și o notă semnată Iorga

Deși Iorga a fost unul dintre cei care au semnat la *Cugetul românesc* alături de *Urmuz*, fiind în genere cunoscută ostilitatea sa față de avangardă și de „literatura nouă”, nu se exprimă decât tardiv despre *Urmuz*, în *Istoria literaturii românești contemporane. II*.

32. Camil Petrescu, „Modernism modern”, în *Rampa*, an XII, nr. 3026, p. 1; o notă relativ la aceste poziții este publicată de *Viața literară* (an II, nr. 63, 26 noiembrie 1927).

33. Pentru un portret al lui Ionel Fernic, v. Dan Gulea, *Pluviografii. O istorie a culturii române de la Ploiești*, Editura Paralela 45, Pitești, 2012, pp. 344-348.

*În căutarea fondului*³⁴. Aici, alături de „șarlatanul Tristan Tzara de europeană vâlvă”, este amintit într-o notă de subsol și *Urmuz*, „adecă judecătorul Vasilescu-Buzău” (sic!) – în calitate colaboratori ai *Contimporanului*. Este o delimitare pe cât posibil neutrală a lui Iorga de perioada în care a scris alături de *Urmuz* la revista Brătienilor (cum era percepută *Cugetul românesc*) – și mai ales alături de Arghezi (înfierat de mai multe ori drept *pornograf*, inclusiv în această istorie literară). Nu memoria îi joacă feste lui Iorga, numindu-l Vasilescu pe *Urmuz*; are o sursă incertă, revista *Contimporanul*, care l-a numit pe *Urmuz*, inițial... chiar Vasilescu-Buzău (an V, decembrie 1926, nr. 71, p. 11) – o dovadă a unui interes superficial al revistei lui Vinea (și el colaborator la *Cugetul românesc*) față de *Urmuz*³⁵.

Neamul românesc nu uită însă „Comprimat anecdotic” de Geo Bogza:

El a apărut ca supliment al celebrei publicații literare URMUZ (?). Cităm: „Am întâlnit într-un lupanar un înger beat, fugit iremediabil din rai și mi-a cerut insistent acest supliment de natură lacrimogenă”. „Era un înger de sex feminin și îl satisfac”. „Te asigur pe d-ta, cititor pașnic,... îți puțea atât de îngrozitor sufletul încât parfum a fost nervilor mei olfactivi mirosul unui câine putrezind oriental pe marginea șanțului”. „Cu ochii închiși, din tată în fiu am călătorit prin veacuri tot mai găunoși”. Toate acestea sunt din școala tâmpeniei imprimare și comprimate, însă estetice și libere... În această școală sunt dascăli d-nii: G. Călinescu, Arghezi, Pompiliu Constantinescu, Perpessicius, Șerban Cioculescu, și Al. Rosetti³⁶.

Publicarea lui Urmuz

În reviste

Receptarea postumă este strâns legată și de editarea sa, care se desfășoară în mai multe etape; prima, publicarea în „revista de artă constructivistă” *Punct a*

34. Editura Adevărul, București, 1934, p. 268.

35. În domeniul premierelor însă, *Contimporanul* „aruncă pe piață” o etichetă care îl va însoți multă vreme pe autorul lui *Algazy & Grummer*, paralogic; astfel, *Urmuz* ilustrează o „manieră paralogică” (s.m., D.G.) se spune în revistă (an III, nr. 47, septembrie 1924, p. 8). Adjectivul este preluat de Romulus Dianu la *Rampa* („un mare scriitor paralogic”, 13 septembrie 1926), de Lucian Boz (în *Cartea cu poezi*, 1934), de Sașa Pană („prestidigitatori ai paralogicului”, într-o comparație cu Kafka, 1938) – spre un comparatisme universal.

36. *Neamul românesc* [ziarul partidului naționalist-democrat], an XXXI, nr. 266, duminică 6 decembrie 1936, p. 1.

trei texte, în numere consecutive: *Emil Gayk* (nr. 9, 17 ianuarie 1925, p. 2, semnat Hurmuz, cu un nou linoleum de Marcel Iancu pe aceeași pagină, alături de un scurt poem de F. Aderca), *Plecarea în străinătate* (nr. 10, 24 ianuarie 1925, p. 1, cu un linoleum de Victor Brauner) și *Cotadi și Dragomir* (nr. 11, 31 ianuarie 1925, p. 4).

Precedat de o scurtă introducere, „Un mare scriitor paralogic român: Urmuz”, un fragment din *Emil Gayk* este reluat în *Rampa*³⁷. Sub genericul „Arta modernă”, mai este prezentat și sumarul revistei *Anthologie*, „revista grupului modern de artă din Liège”. Cel mai probabil, inițiativa îi aparține viitorului prozator Romulus Dianu, apropiat al *Contimporanului*, care tinde să popularizeze scrierile lui Urmuz: „micile sale povestiri, în care o fantezie nemărginită e servită de un humor deosebit, au fost remarcate numai de literați”. R[omulus] [D]ianu revine cu un medalion „Urmuz”³⁸, denumit „creator european”, ce a descoperit „geniul incoerenței și al stării de vis”, cel care „n-a uzat de nimic descoperit înaintea lui – și-a creat pentru sine mijloace și unelte nouă”. Abordarea este una aparte, pentru că se descompune textul lui Urmuz, creându-se, practic, noi personaje și noi relații între personaje: „În galeria personajilor creații ale literaturii universale, a înscris pe Emil Gayk cu nevasta Lui blondă, grasă și legitimă, cu fiul său Bufty, nervos și cu urechile nichelate”.

Plecarea în străinătate este reluată în întregime în *Rampa*³⁹, cu o scurtă introducere explicativă, nesemnată, datorată probabil aceluiași Romulus Dianu: „Urmuz e desigur premergătorul literaturii de contra-sens nu numai la noi dar și de aiurea. Această bucată se caracterizează prin ironia formelor uzate și bombastice, a locurilor comune și prin juxtapunerii adevărate surprize ale spiritului”.

După furtună, ultima bucată antumă a lui Urmuz, este reluată în *Contimporanul*⁴⁰, așezată în pagină alături de o imitație a lui Jacques G. Costin („Un om prevenit face cât doi”), un desen de Milița Petrașcu și unele considerente de economie politică. Multă vreme s-a considerat că acest text a fost publicat pentru prima dată în *Contimporanul* (cu o indicare eronată a anului), nefăcându-se decât târziu trimitere la nr. 6-7 din 1923 al *Cugetului românesc*, unde apăruse inițial; Urmuz însuși îi acorda o importanță aparte, el fiind textul care deschidea sumarul proiectat din *Schițe și nuvele aproape... futuriste* – „caietul roșu” de la Biblioteca

Academiei, care va fi publicat abia în 2012 (ediția Ion Pop).

Un dublu rol poate fi constatat pentru *Algazy & Grummer*, care este o proză postumă, după data de publicare (1928), dar există și o datare *30 mai 1922*, cu prilejul unei scrisori către Arghezi, în care i se „prezintă” „doi simpatici negustori de geamantane” – urmând a apărea în *Cugetul românesc* după *Pâlnia și Stamate* (martie 1922) și *Ismail și Turnavitu* (aprilie). Ceva a oprit cursul acestei publicări în 1922, iar prima apariție se petrece câțiva ani mai târziu, în *Bilete de papagal*⁴¹. Mai mult, *Algazy & Grummer* este urmată⁴² de o „scrisoare” semnată Demetrescu-Buzău, trimisă din Purgatoriu către redacția *Biletelor de papagal*, unde se disociază acuza lui Arghezi despre raptul lui Ciprian cu piesa *Omul cu mârtoaga* – care ar fi fost scrisă în realitate de Urmuz: „Piesa nu e de Ciprian-actorul, ci de Constantinescu [numele de stare civilă al actorului George Ciprian] – literatul”.

Ediția 1930 (1933)

Următorul moment semnificativ este apariția volumului din 1930, intitulat *Urmuz* la Editura revistei *unu*, din inițiativa lui Sașa Pană; revista *unu* îi dedică un număr special, nr. 31 din noiembrie 1930, după ce mai publicase și alte texte despre Urmuz (în nr. 9, ianuarie 1929: Roll și Bogza). În preajma ediției din 1930, în numărul special dedicat lui Urmuz, semnează Geo Bogza („Urmuz premergătorul” și o „Biografie”), există o gravură de Perahim, „Moartea lui Urmuz”, o „montare” de Sașa Pană din procesele-verbale și anunțurile din ziare de la sinuciderea scriitorului, alături de o bibliografie urmuziană. O piesă specială este o partitură cu *Sonata* nr. 2 semnată Demetrescu-Buzău⁴³.

Primul autor care îl analizează pe Urmuz într-un volum este **Ilarie Voronca**, în *A doua lumină* (1930) aprofundând ideile din articolul „Constatări”, publicat în *Punct* (1924): „Nu cunosc – în afară de 4-5 nume – în nicio parte a lumii, un scriitor care până la sfârșit să nu fi sucombat sub greutatea propriei sale armuri. Și acei 4-5 sunt poeți. Lor le datoresc dragostea mea pentru poem, pentru transcendentul poemului. În poem toate legile, toate hotărârile anterioare dintre oameni sunt lăsate deoparte. Dintre pușinii care n-au căzut în cursă, dar, depășindu-i pe toți, ducând o transfigurare, o înfiorare pe care niciunul din înaintașii

37. An XI, nr. 2665, luni 13 septembrie 1926, p. 3.

38. În *Rampa*, an XI, nr. 2737, 8 decembrie 1926, p. 1.

39. An XIV, nr. 3463, vineri 9 august 1929, p. 3.

40. An VIII, nr. 84, 3 noiembrie 1929, p. 3.

41. An I, nr. 16, duminică 19 februarie 1928, pp. 1-2.

42. *Bilete de papagal*, nr. 19, 23 februarie 1928, p. 4.

43. Într-un moment evocator de la Muzeul Național al Literaturii Române, din martie 2023, fragmentul de piesă a fost interpretat la pian, în premieră, de compozitorul Dan Dediu.

lui de pretutindeni n-au simțit-o, n-au făcut-o simțită, e Urmuz”⁴⁴.

Volumul din 1930 aduce noi texte de Urmuz, cu o istorie a recuperării prezentată de Sașa Pană în cartea sa de memorii, *Născut în '02* (1978): fabula *Cronicari* este „comunicată de dl. Grigore Mărculescu” – unul din actorii care performau din Urmuz, și *Fuchsiada* (*poem eroico-erotic și muzical, în proză*) – recuperat din „lada lui Urmuz”.

Volumul Urmuz de la Editura unu este receptat de criticii interbelici, în foiletonistica lor imediată – reluată uneori și augmentată în volume. Scriu G. Călinescu, Perpessicius, Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu, Tudor Vianu, Lucian Boz⁴⁵.

Perpessicius este unul dintre primii critici care scriu entuziast despre Urmuz, utilizând atributul de „schite fantastice”⁴⁶ pentru „minunate expresiuni ale unui spirit bogat în fantezie”, în care se pot identifica și alte forme literar-artistice: satira, basmul, teatrul de păpuși, care spun povestea generală a omului, „se schitează o existență înrudită cu a noastră”.

Pe baza acestui volum, Urmuz va fi reținut în masiva antologie de *Literatura română contemporană* realizată de **Vladimir Streinu**⁴⁷, unde se antologhează *Pâlnia și Stamate*, și fragmente din *Gayk* și *Ismail și Turnavitu*, într-un volum împărțit în „poezie” și „proză”. Aici sunt selectați, alfabetic, cei mai importanți autori interbelici, de la Arghezi la Radu Tudoran; în studiul introductiv de peste 150 de pagini proza este definită prin Sadoveanu, Rebreanu și Hortensia Papadat-Bengescu – iar „valori neînsumabile [sunt] memorialistica (C. Stere, I. Petrovici și E. Lovinescu), singularul și fastuosul Mateiu Caragiale, caricaturalul Urmuz și un autor, încă tânăr, dar deosebit de înzestrat, cum este Radu Tudoran” (p. XCVII). Minime date biografice notează „numele stării civile”: Demetru Dem. Demetrescu, nume pentru prima dată indicat complet.

Antologia trezește ecouri, pentru că **Tudor Vianu**, coautor al unei *Istории a literaturii române*, alături de Streinu și de Cioculescu (doar primul volum apărut,

până la modernitatea literaturii noastre), realizează o analiză stilistică a lui Urmuz pornind de la această antologie:

M-am gândit la nonsensurile prin echivoc, ale lui Dodgson, când, răsfoind antologia recentă a lui Vladimir Streinu, *Literatura română contemporană*, 1943, am dat peste textele extrase din proza ciudatului Urmuz [...] Surpriza nefericitului D. Demetrescu-Urmuz n-ar fi fost mică, văzându-se acum trecut într-o antologie [...] Cetitorul atent găsește în textele bizarului și nefericitului Urmuz un document lingvistic de mare însemnătate, un prilej de a demasca unele din procedeele limbii, pe care nu o dată poeți mai de seamă ca el le-au folosit cu un mare succes. Căci persiflarea clișeeleor limbii este un procedeu foarte general al umorului în proza realistă, iar dezvoltarea echivocurilor stă la originea multora din fabulele și metaforele poezilor⁴⁸.

O a doua ediție din opera lui Urmuz se intitulează *Algazy & Grummer*, și apare în 1933. Ea conține în plus față de ediția 1930 câteva elemente formale: unele precizări pe coperta I, precum dispunerea între paranteze a numelui real al lui Urmuz, Demetrescu-Buzău, plasat sub numele autorului și mențiunea „ediție făcută de Sașa Pană”. Au fost trase 100 de exemplare, inserându-se în fiecare exemplar câte un catalog al editurii unu (1928-1933)⁴⁹ și a avut un ecou critic apreciabil. Astfel, **Șerban Cioculescu** consideră că opera „curiosului precursor în proză al ultramodernismului” este una din „cărțile sfinte ale avangardismului nostru”, alături de *Primele poeme* ale lui Tzara⁵⁰.

Pompiliu Constantinescu îl încadrează pe Urmuz în fluxul editorial al anului precedent de la Editura Unu:

Este prețioasă și plină de pietate grija prin care d. Sașa Pană, acest dârz pionier al suprarealismului autohton, caută să îngroașe rândurile tot mai pure ale închinătorilor lui Dada. Prin străduința sa a apărut o plachetă cu proza grotescă a lui Urmuz, spirit de vervă ubuescă, prin aceeași tenacitate s-a publicat o altă plachetă a lui Aurel Zaremba,

44. Apud Ilarie Voronca, *Act de prezență*, ediție de Ion Pop, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1972, p. 86.

45. V. și Paul Cernat, *Avangarda românească și complexul periferiei*, Editura Cartea Românească, București, 2007, pp. 346-354.

46. Perpessicius, „Urmuz. Schite fantastice (ediție îngrijită de Sașa Pană, Ed. Unu); Jacques G. Costin, *Exerciții pentru mâna dreaptă și Don Quichotte*, portret și desene de Marcel Iancu și Milița Pătrașcu (Naționala-Ciornei)”, în *Opere. Mențiuni critice*, vol. 5, îngrijit de Dumitru D. Panaitescu, Editura Minerva, București, 1972, p. 55.

47. Editura Dacia, București, 1943, pp. 537-548.

48. Tudor Vianu, „Locuri comune, sinonime și echivocuri”, în *Figuri și forme literare*, Casa Școalelor, București, 1946, pp. 177-182.

49. Vezi Sașa Pană, „Urmuz”, în *Vremea*, an VII, nr. 345, 8 iulie 1934, p. 6 și *Născut în '02*, p. 426.

50. Șerban Cioculescu, „Alte aspecte lirice contemporane”, în *Revista Fundațiilor Regale* [revistă lunară de literatură, artă și cultură generală], an I, nr. 7, 1 iulie 1934, pp. 163-164.

iar astăzi se adună într-un modest mănunchi cele câteva poeme scrise în românește de Tristan Tzara, poet de frenezie rimbaldiană, anexat definitiv literaturii franceze.⁵¹

Și **Ion Biberi** menționează volumul *Algazy et Grummer*, schițând o comparație cu Kafka, pe temeiul „personajelor inconsistente” ale visului; la autorul român, aceste personaje se încadrează într-un plan abstract al visării – spre deosebire de cele ale autorului *Procesului*, transpunere directă a viziunilor onirice⁵².

În privința receptării lui Urmuz, un loc special îl ocupă criticul **Lucian Boz**, care îi consacră rânduri foarte apăsate în volumul *Cartea cu poeți* (Editura Vremea, 1934); astfel, Urmuz devine poet, un prilej pentru critic de a-l compara cu celelalte personalități lirice ale momentului, chiar dacă uneori o face tocmai prin epic. Astfel, intră în scenă Arghezi: „în afară de o nuanță de umor în *Tablete*, care aduc pe departe cu umorul de incongruitate al lui Urmuz, Jarry sau Ramon Gomez de la Serna, opera dlui Arghezi nu prezintă niciun stigmat vizibil de modernitate. Subliniez răspicat: *vizibil*”⁵³.

Foarte apropiat, Bacovia:

Da, primitiv este Bacovia. Fără cărți, fără idei, ci numai cu nervii chinuți și trupul putred, a pătruns adânc până în miezul de noapte a unor stări de suflet. Nu cunosc, în linia aceasta a exploratorilor tragici din literatura noastră decât pe unul care să se fi întors cu aceeași stranie strălucire în ochi din călătorii subpământene: Urmuz. Ființa întreagă e acordată ca o vioară pentru durere și geamăt. Fără imagini, fără orchestrări, fără idei, teoreme și filosofeme⁵⁴.

Pentru Lucian Boz, și Geo Bogza poate fi comparat cu autorul „paginilor bizare”:

51. Pompiliu Constantinescu, „Cronica literară. Demostene Botez: *Cuvinte de dincolo*, versuri, Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II”; Tristan Tzara: *Primele poeme*, urmate de „Insurecția de la Zürich” prezentată de Sașa Pană, editura unu, în *Vremea*, an VII, nr. 334, 22 aprilie 1934, p. 8.

52. Ion Biberi, *Etudes sur la littérature roumaine contemporaine*, Corymbe, Paris, 1937, p. 145.

53. Lucian Boz, *Cartea cu poeți*, Editura Vremea, București, 1934, p. 12.

54. Lucian Boz, „Poezia dlui G. Bacovia (Editura Fundațiilor Regale, cu o prefață de Adrian Maniu)”, în *Vremea*, an VII, nr. 335, 29 aprilie 1934, p. 7, apoi în *Cartea cu poeți* (ed. cit., pp. 22-23).

în aceste domenii de limită ale poeziei moderne, Eluard și Breton au scris o carte de poeme care imitau formele de psihoză și demență [...] Urmuz preconiza în tainicul său flirt cu absurdul, o parapoetrie. Geo Bogza este tot așa – o reacțiune contra temei esențiale a poeziei însăși și o reintrare în biologic⁵⁵.

Din aceeași familie spirituală face parte și M. Blecher, observație făcută cu prilejul apariției *Întâmplărilor din irealitatea imediată* (1936):

Primatul viziunii și al obsesiei, materialul clinic, reveriile și cugetările dau volumului d-lui Blecher un parfum morbid, de disperare, de „altă lume”, care-l singularizează în literatura noastră și poate, numai îl apropie, nu ca formă, ci prin punctul de plecare comun, de marele Urmuz. Pentru cei ce sunt convinși că boala nu este un impediment de creație, ci un puternic stimulent, pentru cei ce iubesc viziunile lui Lautréamont, Urmuz sau poezia demențială din *Immaculée conception* a lui Breton și Eluard, opera densă de otrăvuri și poezie haotică a d-lui Blecher este un prilej rar de desfătare estetică și de contact cu halucinantele terenuri de la granițele extreme ale minții omenești.⁵⁶

În același spirit comparatist, poate fi amintit **G. Călinescu**, care stabilește o conexiune între H. Bonciu, prozatorul, și Urmuz:

D. Bonciu publică de pildă, la cutare pagină, un desen de Perachim care e caracteristic și spun drept nu-i lipsit de valoare. După colțul dureros de alb al unei strade apare un individ cu sandale în picioare. O mână pare a-i lipsi, dar nu-i decât ascunsă sub haină. În loc de cap are un enorm cuier în care sunt atârinate patru pălării. În fund, departe, ca-ntr-o perspectivă de oraș arab se vede o stradă cu arhitectură absurdă, pe care s-ar părea că curge un râu. Pe trotuar trec animale apocaliptice, oameni cu capete de măgar, întâi de toate desenul, armonios în absurditatea lui ca un vis rău, este o exteriorizare a unui anarhism desăvârșit al percepției. Reprezintă un moment de demență. (Demențe de acestea voite făcea și Urmuz). Însă de fapt el e o ironie, conține adică o idee tratată spațial. Individul cu cap de

55. Lucian Boz, *Cartea cu poeți*, ed. cit., pp. 250-251.

56. Lucian Boz, „Rânduri despre o carte ciudată (M. Blecher, *Întâmplări din irealitatea imediată*, Editura Vremea, 1936)”, în *Adevărul*, an 50, nr. 16135, luni 31 august 1936, p. 1).

cuier e un burghez comod pentru care capul nu e decât un suport de pălării. Sandalele arată grija cea mare pe care o dă picioarelor. Mâna stângă, adică a activității nepractice, artistice e ascunsă. Orașenii sunt niște vite.⁵⁷

Viziunea lui G. Călinescu a rămas constantă de-a lungul timpului; de la o primă semnalare, când vorbește despre „simple elucubrații premeditate”⁵⁸, în *Principii de estetică* (1939) reformulează („o simplă bufonerie, dar cu spirit”; „în decursul descripției se face mereu confuzie între lucruri, vegetale și ființe.”), iar în *Istorie...* (1941) precizează tranșant: „glume inteligente, nimeni nu pretinde a le vârî în marea literatură”. Ce s-a schimbat este contextul: prin Urmuz, „suprerealismul român este anterior celui francez și independent”, marcat de o nuanță protocronistă (va face epocă spre finele secolului XX), dar și de o confuzie, ralierea lui Urmuz printre suprarealiști, chiar și *avant la lettre*, într-un capitol heteroclit, „Dadaști. Suprarealiști. Hermetici”, unde se odihnesc și Mateiu Caragiale, dar și „suprarealiștii bucovineni”.

Ediția 1970

Ediția se numește *Pagini bizare* – al treilea titlu, după cel absent (*Urmuz*, 1930) și după *Algazy & Grummer* (1933) – și cel cu cea mai mare circulație până în prezent, bazat în special pe sintagma pe care Urmuz însuși i-o sugera lui Arghezi, în scrisoarea din 30 mai 1922.

În afară de textele literare, ediția cuprinde corespondența lui Urmuz, unele acte și relatări referitoare la sinuciderea autorului, traduceri în mai multe limbi ale „paginilor bizare”, alături de receptarea volumului din 1930.

Noutățile față de ediția 1930 (1933) se rezumă la două noi texte: *Puțină metafizică și astronomie*, însoțit de un comentariu de Sașa Pană, se publicase fragmentar în *Gazeta literară*, an XIV, nr. 36 (775), 7 septembrie 1967, p. 3. Acest text apare acum, pentru că „abia în ultimii ani am descoperit-o în arhiva mea de manuscrise”, spune editorul. Exclusiv în ediția 1970, se publică fragmentele *Însemnări – ciorne răzlețe*, a căror primă imagine ar putea fi citită în însemnarea

57. G. Călinescu, „Cronica literară. H. Bonciu, *Bagaj. Pensiunea doamnei Pipersberg*”, în *Adevărul literar și artistic*, an XV, seria II, nr. 792, duminică 9 februarie 1932, p. 9; desenul este reprodus în *Istorie...* (1981, 889), iar textul este reformulat în aceeași sinteză, prin eliminarea comparației cu Urmuz (1981, 900).

58. „Urmuz”, decembrie 1930, ap. *Cronici literare și recenzii*, vol. I, ediție de Andrei Rusu, note și comentarii de Ion Bălu și Andrei Rusu, Editura Minerva, București, 1991, pp. 260-261.

din revista *unu* (nr. 31, noiembrie 1930): „*maxime* în manuscris – nepublicabile”. Este ultimul text cunoscut din lada lui Urmuz.

Urmuz comunist

Legăturile lui Urmuz cu unii membri ai Partidului Comunist din România, afirmarea editorială a lui prin grupul de avangardă înregimentat în partid în perioada interbelică arată o încercare notabilă de apropiere.

Oricum, numele lui Demetrescu-Buzău se afirmă, inițial, în cercuri socialiste, așa cum era considerat ziarul *Adevărul*, unde întâlnim două mențiuni ale „personajului”; e drept, în context monden: în 1906 se află printre vilegiaturiștii care escaladează Caraimanul⁵⁹, fapt notat în ziar. Nunta surorii sale, Eliza, care fusese o companioană în expediția montană, face principalul subiect al unui articol din 1913: „Viața bucureșteană. Căsătoria”, unde este nominalizată, practic, întreaga familie a lui Demetrescu-Buzău, alături de prieteni.

Pentru joncțiunea spre comunism, protagonist este Mihail Cruceanu, „vechi ilegalist, membru al Partidului încă de la înființare” (1921), după cum se poate citi în prezentarea din *Antologia poeziei simboliste românești* (ediție și prefață de Lidia Bote, 1972). Singurul nostru poet centenar (chiar singurul scriitor centenar!), simbolistul Mihail Cruceanu (1887-1988) îl cunoaște pe Urmuz în toamna lui 1914, în Alexandria, unde Urmuz era magistrat, iar Cruceanu profesor de franceză la gimnaziul din localitate; stabilesc rapid o comunicare bazată pe disprețul față de convențiile sociale. Se precizează sursa de inspirație pentru *Emil Gayk*, care „imita ploaia de declarații de război ce urmaseră unele după altele”. Prietenia lor durează cât un an școlar, până în vara lui 1915, dar va marca personalitatea lui Cruceanu:

Prin anul 1923, cu vreo lună înainte de tragicul lui sfârșit, ne-am întâlnit prin dreptul judecătoriei de pe strada Știrbei Vodă. Ne-am strâns mâinile cu prietenie și el mi-a spus în treacăt că dorește să mă întâlnească ca să-i spun și lui ce e comunismul. I-am promis, grăbit cum eram, că voi căuta să-l văd cât de curând, dar nu m-am ținut de cuvânt. Când am aflat sfârșitul de la Șosea, am rămas profund impresionat. Spiritul lui drept și cinstit se simțea strivit e o lume în care interesul meschin, nedreptatea și brutalitatea stăpâneau nenorocita omenire. El căuta un refugiu, o cale pe care să se îndrepte spre un ideal uman mai drept și care să justifice existența în această lume. Obiectiv,

59. V. infra, „Pe creștetul Caraimanului”. O ascensiune la 1906.

pătrunzător și fără judecăți, sunt sigur că m-ar fi înțeles, și m-am simțit profund întristat că am neglijat dorința lui, ca și a mea, de a sta de vorbă asupra unei lumi care se anunța [...] Maniera folosită de Demetrescu în fantasticele lui povestiri arată, cel mult, ingeniozitatea lui de a folosi educația artistică și spiritul-i de observație chiar în aceste glume, menite să înveselească orele petrecute cu prietenii, înlăturând o clipă acel gol sufletesc în mijlocul unei societăți decăzute, care l-a chinuit toată viața. El a făcut totul pentru a înlătura brutalitatea intolerabilă a lumii care îl înconjura.⁶⁰

Un protest social în proza lui Urmuz era citit de Cruceanu încă din 1930, când a semnalat volumul alcătuit de Sașa Pană, vorbind de „pagini de revoltă și dezgust, în forma cea mai discretă a cugetării omenești”⁶¹ – în fond, latura de protestatar este o etichetă foarte comună pentru identitatea lui Urmuz: „Gheorghe Dinu se bucură aflând că voi vorbi la radio despre Urmuz: «E un succes. Urmuz a fost un protestatar»”⁶².

Filiera franceză

O deschidere spre universalism se produce cu ajutorul traducerilor în franceză; un anunț din 1927 preciza o primă traducere a lui Urmuz, în cadrul unui spectacol unde Ilarie Voronca a fost organizator:

Marea revistă pariziană *L'esprit nouveau* a organizat o serie de reuniuni, menite să familiarizeze publicul francez, cu noua mișcare poetică, a diferitelor țări. A cincea „seară”, a fost consacrată „tinerei poezii românești de avangardă”, și a avut loc în sala „Sacre du Printemps”. A asistat un numeros public, alcătuit din scriitori și ziariști parizieni, care a urmărit cu interes, documentata conferință a d-lui Ilarie Voronca, asupra „nouvei mișcări poetice românești”. D-na L. Pascal de la teatrul Antoine, Armand Pascal de la teatrul Edouard VII și Louca Gridou de la Champs Elysées au ilustrat conferința cu lecturi din I. Vinea, F. Brunea, Ilarie Voronca, E. Cosma, Filippide, St. Ron, Călugăru, Urmuz, etc.⁶³

Pentru publicul francez, Urmuz apare așadar într-un context determinat, așa cum îl va prezenta,

60. Mihail Cruceanu, „Rătăcit într-un târg”, în *De vorbă cu trecutul...*, Editura Albatros, București, 1978, pp. 88-94.

61. Mihail Cruceanu, „Urmuz, *Scrieri*”, apud ed. *Pagini bizare*, 1970, p. 145.

62. Sașa Pană, *Născut în '02*, Editura Minerva, București, 1973, p. 436.

63. Spic, „Ecouri. Poezia românească la Paris”, în *Adevărul*, an 40, nr. 13302, sâmbătă 30 aprilie 1927, p. 2.

un deceniu mai târziu, și Ion Biberi, în sinteza sa *Etudes sur la littérature roumaine contemporaine* (Paris, 1937), la capitolul „les Modernistes”, alături de Vinea, Fundoianu și Voronca.

O agitație specială stârnește includerea lui Urmuz în capitolul despre literatura română redactat de Virgil Ierunca, în *Encyclopédie de la Pléiade* (coord. Raymond Queneau, Gallimard, Paris, 1957). Presa de partid ia atitudine: capitolul este scris după percepte fasciste, de un „huligan intelectual”, după cum spune cronicarul teatral și criticul de partid Radu Popescu, care se exprimă în cotidianul politic *România liberă*: „E uluitor să constați că nici un scriitor român nu e nimic dacă nu e ceva neromânesc. Iată: Iorga este «un Erasm al Balcanilor», Urmuz «scria ca Vaché, gândea ca și Kafka și murea ca Rigaud», Camil Petrescu e «un Stendhal cabotin», H. Papadat-Bengescu «un Proust feminin în căutarea altor vremi»⁶⁴. Mai direct este Mihail Gafița, specialist în Duiliu Zamfirescu și critic proletcultist; el ia atitudine împotriva „transfugului” Virgil Ierunca, autor de „falsuri și aberații”, care contribuie la „terfelirea țării din care a fugit hoșește”. De fapt, el îl vizează pe coordonatorul enciclopediei, poetul Raymond Queneau, autor al unei introduceri considerate contaminate de ideile lui Ierunca, de pildă atunci când afirmă că românii, cu „literatura lor, veche de aproximativ două sute de ani, au adus contribuții interesante la literatura mondială (Caragiale și Urmuz, mai cu seamă)”. Gafița se sufocă de indignare pentru alăturarea Urmuz-Caragiale, „cum a putut să ajungă [Urmuz] – alături de Caragiale – reprezentant al aportului românesc la literatura mondială”⁶⁵.

Cel mai radical față de această istorie literară condensată este însă autorul *Istoriei literaturii române de la origini până în prezent*; verdictul este exprimat de la începutul „cronicii optimistului” – titlul cunoscut al rubricii din *Contemporanul*: „mofturi”, „moftologie”. Călinescu își permite excentricitatea să dea citatele în franceză în original, comentându-le în română: el consacră două cronici acestei istorii literare, abordând-o cronologic, meticulos, demontând ancorările în folclor, cu o frază care reverberează cel puțin antiblagian: „speculațiile asupra «dorului» făcute și de alții mi se par foarte moftologice ca și filozofările în stil prețios în jurul *Miorișei*”. Apoi teatralizează, la sfârșitul primei cronici croind un dialog urmuziano-franco-român:

64. Radu Popescu, „Cum se scrie o... «istorie a literaturii», în *România liberă*, an XV, nr. 3897, vineri 19 aprilie 1957, pp. 1-2.

65. Mihail Gafița, „O enciclopedie”, în *Gazeta literară*, an IV, nr. 17 (163), 15 aprilie 1957, p. 5.

Spuneți-mi numele unuia din „marii poeți moderni” români. – Urmuz, domnule. – Și ce-a scris: – Poeme miraculoase, domnule, precum:

*Cică niște cronicari
Duceau lipsă de șalvari
Și-au rugat pe Rapaport
Să le dea un pașaport, etc.*

care „dévoilent les signes d'une surhistoire, d'une transcendance”⁶⁶.

Exemplul călănescian lovește în mai multe locuri: îi contestă statutul de poet al lui Urmuz, probat de o serie de analize de pe un alt culoar decât cel al criticului, precum eseurile lui Lucian Boz; apoi se arată consecvent propriilor verdicte despre Urmuz, cuprinse strict între „elucubrații” (1930) și „glume inteligente” (1939). În fine, minimalizează întreprinderea lui Ierunca, dând încă un exemplu de „mof”.

Deși textul lui Ierunca are mai multe ediții (1961, 1968), pasul decisiv pentru o receptare internațională este realizat de Eugène Ionesco, care urmărește practic sugestia lui G. Călinescu din 1939, considerându-l pe Urmuz un „premergător român al suprarealismului”, în nota ce însoțește traducerea din 1965 a schițelor *După furtună* și *Ismail și Turnavitu*⁶⁷ – așa cum explică Ionesco într-o scrisoare din 1949 către D. Vărbănescu, autorul „portretului sintetic” publicat în 1928 în *Bilete de papagal*:

L-am tradus pe Urmuz în mod literal: socot că nu mai e nimic de adăugat și că este 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. [...] Cât despre Tzara, nu-l voi vedea, deoarece insinuez în prefața mea că s-a inspirat probabil de la „urmuzism”, care exista desigur înainte de „dadaism” (cu toate că numele lui Urmuz nu exista încă). Am prezentat acum câteva zile manuscrisul meu la Editions de Minuit. Îi interesează. Însă mi s-a spus să mai trec la redeschidere... în luna septembrie. Nu-mi vor comunica hotărârea lor decât atunci. Cred că nu prea au bani. Sunt de asemeni în tratative cu Sagittaire. Cred totuși că mă voi duce să-l văd pe d. garamond, prietenul dumneavoastră, și că voi aranja cu el (i-am scris lui Seghers pentru

a-i explica ce voiam să fac; el nu poate să mă editeze)⁶⁸.

Ionescu descrie în *Lettres nouvelles* un context unde Tzara este unul dintre protagoniști, printre alții:

Publicăm aici câteva texte ale unor scriitori români, Urmuz și Costin, promotori alături de Tzara și câțiva alții ai unei mișcări dadaiste sau suprarealiste *avant la lettre*, care a produs numeroase opere stranii și originale. Numeroși poeți și scriitori de talent, în prezent protagoniști ai literaturii marxist-realiste în România, s-au format la școala acestei mișcări, considerată astăzi drept „decadentă” sau „formalistă”, și pe care au trebuit să renege în ultima vreme. Au păstrat totuși avantajul acestui fapt și, în mod secret, nostalgia⁶⁹.

Faptul că Tzara s-ar fi opus la difuzarea lui Urmuz în spațiul de limbă franceză este reduplicat în mai multe contexte; „ca să nu-și piardă prioritatea absolută în mișcările de avangardă”, spune Monica Lovinescu în 1971⁷⁰. Ștefan Baciu, poetul și editorul exilat la Honolulu, îl definește pe Urmuz drept un autor a „aproximativ o duzină de texte”, plasate între proză, calambur, „pictură în cuvinte” (trimitere evidentă la pictopoezia lui Victor Brauner și Ilarie Voronca), pamflet și povestire fantastică. Dar, în ciuda entuziasmului lui Jean Paulhan și al lui Raymond Queneau pentru traducerea lui Urmuz realizată de Ionesco în 1949-1950, „forțele oculte” puse în operă de Tristan Tzara și de aliații săi au împiedicat publicarea „paginilor bizare”⁷¹.

Critica nouă

Primul dintre noii critici care analizează rolul lui Urmuz este **Matei Călinescu**, în „Urmuz și comicul absurdului. Cu un postscriptum”, din *Eseuri despre literatura modernă* (1970), reluare a ideilor din *Eseuri critice* (1966). Se disociază de interpretările de până acum ale lui Urmuz, care s-au situat între „prețuirea acordată de către scriitori (Arghezi, Vineanu, Ionesco)”, admirație și fervoare, mit, „în grupurile tinerilor

66. G. Călinescu, „Un enciclopedist (I)”, în *Contemporanul*, nr. 16 (550), 19 aprilie 1957, pp. 1-2.

67. „Les précurseurs roumains du surréalisme”, *Les Lettres nouvelles*, XIII, janvier-février 1965, pp. 71-78.

68. „Eugen Ionesco și Urmuz. Scrisori inedite”, în *România literară*, an II, nr. 49 (61), 4 decembrie 1969, p. 13.

69. Deși cuvintele lui Ionesco sunt publicate în mai multe locuri, începând cu ediția de *Pagini bizare* alcătuită de Sașa Pană în 1970, ele nu au fost prezentate integral; pasajul de mai sus este reprodus pentru prima dată.

70. Monica Lovinescu, *Unde scurte. Jurnal indirect*, Editura Humanitas, 1990, p. 470.

71. Ștefan Baciu, *Urmuz*, Ediciones Tierra Y Libertad, Mexico, D.F., [1977], p. 12.

reprezentanți ai avangardei literare” (Voronca, Roll, Bogza, Pană) – și rezerva criticii profesioniste, „care a sfârșit prin a accepta să ia în discuție «bizareriile» sau «bufoneriile» lui, dar aproape întotdeauna sub singura specie a acelui interes stilistic și lingvistic, pe care-l stârnesc în genere parodiile”.

Urmuz este interpretat prin „ecoul” pe care îl stârnește în literatura franceză, datorită lui Ionesco, „în dramaturgia căruia sugestiile urmuziene, împletite fără îndoială cu altele derivând din Jarry sau din experiențele reprezentanților avangardei occidentale, se pot constata cu ușurință” – fără a lăsa deoparte tradiții precum cele exprimate de *Bouvard și Pérecuchet*. Astfel, se manifestă „tragedia limbajului”, relevată și în *Cântăreața cheală*, „problema incomunicabilității”, „alienarea prin limbaj” și chiar farsa tragică, întrucât cuplurile personajelor urmuziene sunt redevabile unei anumite dezumanizări, reificări – ce le apropie de cuplurile beckettiene. Totuși, Urmuz este un precursor, dar nu un mare scriitor: „îi lipsește spațiul sau cel puțin sugestia unui amplu spațiu literar” – a scris prea puțin, „un păcat în ordinea estetică, așa cum sinuciderea este un păcat în ordinea vieții”.

Fără a indica exact sursele, Matei Călinescu îl raliiază pe Urmuz poeziei, așa cum observase inițial Lucian Boz, încă din 1934, în volumul *Cartea cu poezi: proza lui Urmuz*, care este o antiproză, „ține de esența poeziei”. Sugestie dezvoltată de **Marin Sorescu** în „Avangarda cu garda descoperită” (în volumul *Ușor cu pianul pe scări, cronici literare*, 1985) și, mai ales, în „Patimile după Hurmuz”, (din *Teoria sferelor de influență*, 1969), în partea dedicată poeziei, unde Sorescu vorbește despre poezii formatori, precum Ovidiu, Baudelaire sau Rilke. Observația formală, „proza lui Urmuz se poate constitui în strofe sau versete” este urmată de o serie de analize ale personajelor și ale cuplurilor erotice, filtrate uneori prin comparatism, invocându-l pe Moș Teacă al lui Bacalbașa sau eseul *Pseudokynegetikos*, unde Odobescu are „un simț al gradației și al simetriei uimitor”, care îl face să revină la „partea cea dreaptă”, spre deosebire de Urmuz, un „divagaționist absolut”.

În *Istoria poeziei românești*, **Mircea Scarlat** urmărește, cu o terminologie structuralist-saussuriană, concurența dintre semnificat și semnificant în literatura și mai ales în poezia noastră. „Revoluția limbajului artistic” înfăptuită de Urmuz, observabilă în special în fabula *Cronicari*, dar și într-un „text parabolic în proză” precum *Algazy & Grummer*, constă în „renunțarea la semnificatul tradițional” (vol. III, 1986), autorul fiind un cap de linie, „o forță de disoluție”, imposibil de continuat în adevăratul sens al cuvântului.

Un Urmuz intim este descoperit de **Nicolae**

Manolescu, care publică în aprilie 1989 trei scrisori personale, însoțite de facsimile, adresate unei misterioase domnițe Maria; în mod paradoxal, aceste scrisori nu au intrat în nicio ediție Urmuz de până acum, abia în 2022 Giovanni Rotiroti realizând o ediție bilingvă, româno-italiană pentru *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, unde include și scrisorile respective.

Aici, Urmuz dă detalii despre opera sa, sperând la o întâlnire care nu mai are loc:

pentru a excita și mai mult curiozitatea D-tale și a vedea că nu sunt nici un om ursuz, nici din cei cari se complac prea mult în banalitate, îmi vei da voie să profit de apariția recentă a n-rului 3 din Revista *Cugetul Românesc*, la care fac regulat rubrica umoristică și fantezistă și să îți ofer și D-tale un exemplar..

Semnez cu pseudonim „Urmuz”. Dacă ești o persoană căreia îi plac originalitățile, cum mi-ai făcut oarecum impresia, poate că te va amuza...⁷²

Un Urmuz altfel apare din perspectiva autorilor de literatură precum Corin Braga sau Simona Popescu. Cunoscut pentru încercările de definire ale neo-onirismului în romanele sale (*Noctambulii*, 1992; *Hidra*, 1996), autor al unei ediții de texte teoretice Dimov-Țepeneag, al volumului de critică psihanalitică *Psihobiografii* (2011), **Corin Braga** studiază, din perspectivă lacaniană, mecanismele sadice și masochiste la personajele urmuziene, angajate în relații de dominator-dominat⁷³.

Teoreticiană „exuviilor”, a vârstei adolescenței și a contrastelor ei, poetă ce a explorat lumea lui Gellu Naum în cărți de criticiune, păstrându-și tonul propriu în *Xilofonul* (1990), *Juventus* (1994), *Cartea plantelor și animalelor* (2021), **Simona Popescu** continuă un discurs critic împotriva inautenticității, atunci când scrie „Despre Auto-Kosmos”⁷⁴. Urmuz este un simbol pentru orice fel de scriitor care scrie *altfel*:

într-o cultură ca a noastră însă, care-și are structura de rezistență „compusă” (ca să folosesc un urmuzism) din „pilonii” grei ai specificului național,

72. Nicolae Manolescu, „Urmuz: trei scrisori inedite”, în *Ateneu* [revistă social-culturală], Bacău, an 26, nr. 233, aprilie 1989, p. 6. Scrisorile au fost reluate în *România literară*, nr. 10, 18-24 martie 1993, p. 10.

73. Postfața la ediția *Pagini bizare*, cu o notă introductivă de Ion Pop, Editura Dacia, Cluj, 1999, reluare a unui studiu publicat în *Cahiers roumains d'études littéraires*, nr. 1/ 1989, pp. 75-81.

74. În *România literară*, nr. 10, 18-24 martie 1993, p. 8, apoi, cu titlul „Urmuz, le solitaire” în *Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires*, 1-2/ 1994, pp. 85-88.

autorul *Paginilor bizare* e mai degrabă un insular, un incongruu, un excentric.” Pentru că, la noi, „literații au, de obicei, la dispoziție tot timpul, o viață întreagă ca să se compromită, să se encanailleze, să se dilueze sau să devină importante persoane publice (ce atâtea Auto-Kosmosuri infinite și inutile?...).

Mai mult decât un simbol pentru scriitor, pentru artist, Urmuz este o expresie a condiției umane, dominată de un „miez fantasmatic”, cu „obsesiile lui adânci: moartea, erosul, creația, distracția”. Demantelând o expresie călinesciană, fără a-l numi efectiv pe critic, concluzia definește acea condiție umană, la modul absolut, în spirit negator: „nu doar un simplu joc («elucubrații premeditate», cum s-a spus) sunt «poveștile» de groază și dragoste ale lui Urmuz, ci o manifestare a independenței absolute a spiritului în fața spectacolului legilor existenței, al principiilor morale, al mecanismelor vieții în orice regn.”

Cea mai recentă monografie a lui Urmuz, deși suntem în mai multe rânduri avertizați tocmai că volumul nu este o monografie, este scrisă de **Carmen D. Blaga**, *Urmuz și criza imaginarului european* (Editura Hestia, Timișoara, 2005).

Dincolo de identificarea unor figuri din politica vremii, precum Nicolae Filipescu ce se poate ipostazia în Emil Gayk, autoarea aduce argumente potrivit cărora „schizele lui Urmuz au fost gândite ca Witz-uri”, descoperind astfel de exemple – de pildă, în gestul unei mătuși bătrâne a lui Cotadi, care îi expediază „pachețelele mici cu tărățe și epigrame în dialect macedonean” – trimitere la Accademia della Crusca (Academia Tărăței, literal), ce viza „purificarea lexicală și regularizarea morfo-sintactică a limbii italiene, desemnate metaforic prin separarea făinei de tărățe”. Sau în replicile date unui text al politicianului și omului de litere Ion Ghica, ce este o sursă pentru *Puțină metafizică și astronomie*, dar și pentru *Fuchsiada*⁷⁵.

75. Textul lui Ghica, cu sublinierile (în aldine) ale lui Carmen D. Blaga: „În fața minunilor naturii, el, ființa inteligentă, dotată cu o dorință nestinsă de a cunoaște și de a înțelege, **și-a închipuit și și-a creat tot felul de teorii și de sisteme**, pentru a-și putea explica ceea ce vedea și a-și satisface curiozitatea lui instinctivă. **Sistemul și teoriile, când nu sunt întemeiate pe cunoștințe bine studiate, devin un izvor de eresuri**, cari trec de la o generațiune la alta, ca o credință care se înfige adânc în **spiritul mulțimii**, încât **adevărul se oprește în cale, și anevoie ajunge a străbate întunecul cu facla sa și a goni minciuna**.” Concret, autoarea arată transformarea unor aserțiuni de-ale lui Ghica în opera lui Urmuz: „Omul a stat mult timp în uimire dinaintea minunilor creațiunii” devine „Ce splendoare! Ce măreție! Exclama el în extaz în fața naturii...” (*După furtună*); „ascultând în extaz cântările armonioase” a devenit Venera și „slujitoarele ei terestre” îl ascultau

Urmuz este studentul lui Maiorescu, profesor de logică la Facultatea de Drept, preocupat de „incongruența dintre reprezentare și noțiune”, care se suprapune unei „crize a metafizicii și a umanismului” de la sfârșitul sec. XIX european, exprimate de opera lui Nietzsche, pe care o cunoștea cel puțin din monografia lui Rădulescu-Motru (îngrijită de Caragiale), cu trei ediții în timpul vieții lui Urmuz. Carmen D. Blaga menționează și alte texte cunoscute de Urmuz: *Nașterea tragediei din spiritul muzicii, Despre adevăr și minciună în sens extramoral*, autorul *Paginilor bizare* nerezumându-se la prelucrările lui Rădulescu-Motru: „demersul nietzschean de *Umwertung aller Werte* (revizuire a tuturor valorilor) e parte integrantă din acea «modernitate estetică» definită ca «rupere de societatea creștină» (Paz)⁷⁶.

Urmuz este un „artist dionisiac”, care își construiește personajele cu atenție; de pildă, Fuchs este premers de citatul dat de Motru din *Nașterea tragediei*: „el a văzut că muzica nu este, cum sunt celelalte arte, o copie a fenomenelor, ci o copie imediată a **voinței** însăși, și că față de lumea fizică ea reprezintă elementul metafizic, sau față de fenomene ea reprezintă **lucrul în sine**” (subl. lui Nietzsche). Fuchs este poate cel mai dionisiac personaj al lui Urmuz: din el se va zămislî „creațiunea noii seminții de supraoameni”. Inegalitatea oamenilor, cuplurile antitetice urmuziene, alcătuite din sclavi vs. stăpâni sunt premise pentru dimensiunea nietzscheană a operei lui Urmuz.

Un volum-antologie realizează **Constantin Cubleşan**, *Urmuz în conștiința criticii* (2014), rezumă interpretări și mențiuni ale unui secol, aproape, de interpretare, cu citate din peste 70 de critici și exegeți, ordonate în primul rând cronologic.

„Pe creștetul Caraimanului”.

O ascensiune la 1906

Evazionismul neoromantic instaurase o cunoscută modă a călătoriilor estivale; „călătoriile prin țară, în căutare de locuri și peisaje (sate, mănăstiri, cetăți, peisaje naturale) care să definească specificul național îl ajută pe călător să-și clarifice chestiunile care țin de identitatea proprie și de identitatea culturală și istorică a țării sale⁷⁷, iar mersul în stațiune sau în vilegiatură,

„fermecate” pe pianist, executând studii de legato, „ale căror sonorități eterice ajunseră până la dansa în Olymp” (*Fuchsiada*).

76. Carmen D. Blaga, *op. cit.*, p. 209.

77. Mircea Angheliescu, *Lâna de aur. Călătorii și călătoriile în literatura română*, 2015, apud Radu Mârza, *Călători și pacienți*

urmând exemplul familiei domnitoare și al reședinței de la Sinaia, este unul important pentru societatea noastră de tip burghez. Apare și concurența foarte repede: cunoscutul Nabab – cum spunea cognomenul său – conducătorul Partidului Conservator la începutul secolului al XX-lea, Gheorghe Grigore Cantacuzino, își alege Buștenii pentru a edifica o reședință ce ar trebui să rivalizeze cu Peleşul: între 1901-1911 este ridicat Castelul Zamora (sau Castelul Cantacuzino), reședința de vară a familiei ce ambiționa să eclipseze epoca lui Carol I.

Oricum, educația principilor români se face în cadrul natural al Bucegilor, iar drumețiile ocupă un loc special; principele Ferdinand este conducătorul Societății Turiștilor din România, înființată în 1903, societate care a contribui la propășirea turismului, amenajând, de pildă, poteca de la Cabana Caraiman la Vf. Omu sau traseul spre Vf. Omu, pe Jepii Mici; mai mult, Caraimanul este interpretat la un moment dat ca un element al identității naționale, de pildă în momentul în care viitorul rege Carol al II-lea își crease un pașaport pe numele de Carol Caraiman.

Apariția lui Urmuz (Demetrescu-Buzău, de fapt) în spațiul public se produce cu o astfel de ocazie vilegiaturistă: alături de sora sa, Eliza (semnatară de mai târziu a amintirilor despre fratele său în diferite publicații din a doua jumătate a secolului trecut), Demetru Dem. Demetrescu-Buzău iubește ascensiunile montane, iar o drumeție de-a lor, într-un grup de împătimiți ai muntelui, este relatată în ziar.

În acest context, de interes special sunt anunțuri de felul celor publicate în *Adevărul* (an XVIII, nr. 6076, joi 20 iulie 1906, p. 3), sub semnătura Caraiman. Primul anunț este intitulat „Ascensiune”:

Pentru sâmbătă 22 iulie, – dacă timpul o va permite, s-a plănuțit o mare ascensiune pe vârful Caraimanului (2300 m. înălțime). Ascensionii vor pleca la orele 5 dim. din Bușteni, – și dacă nici o intemperie nu va avea foc, – se vor coborî în aceeași zi. Spre a se asigura o cât mai deplină izbândă acestei ascensiuni, – organizatorii ei, d. Gh. Becescu-Silvan⁷⁸, cunoscutul nostru scriitor, și

d-rul Rosen, un alpinist pasionat, roagă pe toate persoanele cari doresc să se înroleze în caravană, să se echipeze cu tot ce este necesar unui mers ușor și sigur. Ascensionii vor avea grije să se echipeze cu toiage țintuite și cu încălțăminte rezistentă. Doamnele și domnișoarele sunt stăruitor povățuite să poarte foi scurte și ușoare, bluze de lină și berete sau pălării suple, bine fixate. Toate persoanele se vor aproviziona cu merinde pentru o zi. Ascensiunea pe Caraiman, și îndeosebi la stâncile Babelor fiind una din cele mai anevoioase de pe Carpați, persoanele neobicinuite cu suișul, cu aerul puternic al înălțimilor, și cu negurile ce se lasă foarte ades pe vârfuri, sunt sfătuite să renunțe la ideea unei astfel de ascensiuni. Îndeosebi naturile anemice, obezice sau neurastenice, nu sunt consiliate să facă pasul acesta. Organizatorii ascensiunii nu se pot solidariza cu elementele șubrede, vor căuta, totuși, drumurile cele mai lesnicioase și vor sui, în pas liniștit, și cu pauze cât mai dese. Toate persoanele care doresc să ia parte la această ascensiune sunt invitate să ia înțelegere prealabilă, sau să-și depuie cărțile de vizită, cel mult până vineri la ora 12 din zi, la d. și d-na Silvan (Str. Carol 381) sau la d-rul Rosen (Vila Frîncu). O descriere amănunțită și pitorească vom face la timp asupra acestei ascensiuni la care sper să iau parte.

Cea de-a doua notă semnalează, în același nr. de ziar, „Noi vizitatori”:

S-au mai stabilit în Bușteni pentru sezonul verii: d-ra dr. Eufrosina Slăvescu, medic curant al spitalului comunal din Ploești; dl Ludovic Basarab, pictor, cu d-na; d. N. Ionescu, directorul învățământului secundar și superior, cu familia; d-nul Toma Slăvescu, profesor; și alte persoane pe cari îmi rezerv plăcerea să le notez cu alt prilej.

Reportajul ascensiunii, în stilul lirico-naționalist al sămănătorismului („imaginație violentă”, „stil bombastic și colorat”, spune E. Lovinescu despre

Stancea își sugruma undele, jumătate pe scocul ferăstrăului din luncă, jumătate în Teleajen.

— Uite, îmi spune, ce minune s-ar putea face aci subț ochii noștri. Un dig uriaș care să zăguiască apele Stancei și Teleajenului, transformând câmpia Ardelii până la Cheia, într-un lac și mai uriaș. Cele două mănăstiri având în jurul lor două mari stațiuni climaterice; vaporașe mici, să te ducă dela una la alta... Am realiza aci un colț din Elveția. Ar fi ceva dumnezeiesc... Ei, dar trebuie bani, bani mulți, și mai ales entuziasm ca să încerci o astfel de lucrare. (Sandu Teleajen, „A murit un visător”, în *Gândul nostru* [revistă lunară de artă și literatură], Iași, an III, nr. 1, martie 1924, p. 33).

români la Karlsbad. O istorie culturală a mersului la băi pe la 1900, Editura Polirom, Iași, 2022, p. 16.

78. Gh. Becescu-Silvan (1875-1924), literator neoromantic, cunoscut prin narațiunile sale istorice, deputat de Prahova; a lăsat o „călăuză practică pentru vilegiatori și turiști”, *Tainele Bucegilor*, 1908. Un necrolog îi amintește gândurile reformatoare: „Silvan mai avea un vis. Oricât de irealizabil părea, el îl spunea prietenilor, dar numai acolo sus, în munți, unde putea fi înțeles. Ședeam într-o vară pe banca dela intrarea în mănăstirea Suzana. Subț noi,

autorul de romane istorice⁷⁹⁾, a apărut în două numere consecutive din *Adevărul*⁸⁰⁾, reproduse în continuare.

Pe Bucegi

– Ascensiune –

În zilele de 22 și 23 iulie a avut loc pe Bucegi ascensiunea organizată de dl. Gh. Silvan, și pe care am anunțat-o la timp, în acest ziar.

A fost o ascensiune monstră, pe care cu greu o voi putea descrie. De altfel, nu cred să existe niciun spirit omenesc, oricât de bine ar fi înzestrat, care să poată zugrăvi în slove frumusețile grandioase și peripețiile de tot soiul, întâlnite de călători în grozavul lor suiuș...

Ascensionistii au plecat din Bușteni, de la vila Frîncu, unde locuiește d. Silvan, la ora 5 din zori. Din marele număr de familii și persoane cari ținuseră, încă din ajun, să se înroleze în caravană, n-a putut lua parte decât un număr restrâns de domni, de domnișoare și de doamne. Mulți au renunțat la ideea unei astfel de ascensiuni, din frică, alții s-au retras dintr-un sentiment de prudență! Funestele accidente întâmplare pe Bucegi în anii trecuți au răsunat puternic în sufletele multora. Au plecat în zori doar 14 turiști încercați, și anume: dra dr. Eufrosina Slăvescu, dra Elisa Ionescu-Buzău, studentă în litere și filozofie, dna Erothea Becescu-Silvan, dnii: Zaharia Frîncu, călăuza caravanei, Const. Șăineanu⁸¹⁾ și Toma Slăvescu, profesori; celebru bariton Constantino Rădulescu-Koch, de la marea operă italiană din Londra, venit în țară abia de câteva zile; Gh. Silvan, drul Rosen și L. Rosen, om de drept, Demetrescu-Buzău, Const. Castigheras, Aslan și subsemnatul...

E neînchipuit de drăgălașe și de ispititoare formarea unei caravane, în aerul răcoros al dimineții și în umbra masivilor uriași ai munților cari așteaptă, surâzând, prin neguri, împlinirea cugetului îndrăzneț

79. E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane. Evoluția poeziei epice*, 1928, IV, p. 181.

80. Caraiman, „Pe Bucegi. Ascensiune”, în *Adevărul*, an XVIII, nr. 6087, luni 31 iulie 1906, pp. 1-2, și „Pe Bucegi. Omul”, în *Adevărul*, an XVIII, și nr. 6088, marți 1 august 1906, pp. 2-3.

81. Constantin Șăineanu (1869-1947), lingvist, profesor, autor al unui apreciat dicționar francez-român, și al unui german-român, diplomat al Ecole de Langues Orientales cu o teză despre regatul Abisinie în a doua jumătate a secolului al XVI-lea (Leipzig, 1892), fratele lui Lazăr Șăineanu publicase diferite broșuri: *Este viața o povară?* (conferință ținută la Școala de Ofițeri și la Liceul Sf. Gheorghe, 1903), *Puterea voinței* (conferință rostită la 28 octombrie 1904, în sala Liceului din Pitești, iar la 12 Decembrie în sala Teatrului Național din Craiova, „în folosul sporirii fondului pentru ridicarea unui bust distinsului scriitor și profesor G. I. Ionescu-Gion”), *Plictiseala* (București, 1907) ș.a.

al turiștilor de a-i atinge înălțimile. Dar pe cât de pitorească e alcătuirea caravanei, pe atât de superbi sunt primii pași făcuți în întunecimile văilor și tot pe atât de superbe sunt arăturile munților, în aerul vioriu al zorilor, când Natura se deșteaptă aiurită din somn și când toți turiștii, de la cel mai tare până la cel mai slab sunt sprinteni și fericiți.

Nu pot să descriu șerpuirile minunate ale caravanei pe cărările întortocheate în formă de spirală infinită, pe marginea pâraielor, pe umerii stâncilor, prin desiușul brazilor, pe coastele pleșuve ale masivilor giganti pierduți în nouri. Amețitoarele prăpăstii ce se deschid, la fiecare pas, sub ochii de turistului; și văile, pline de întuneric, prin fundul cărora se rostogolesc în cascade pâraiele izgonite cu vuet din înălțimi; și stâncile monstre, din ce în ce mai amenințătoare și mai groaznice, cari își pierd vârfulurile sure, tăiate în formele cele mai stranii, printre nori – sunt tablouri și priveliști cari depășesc și înfricoșează închipuirea omenească.

Îndeosebi Valea Jepilor, pe care am urcat-o în dimineața zilei de 22, către Caraiman – ca și prin Valea Omului și Valea Cerbului pe care am coborât a doua zi, din munți – prezintă atâta măreție și splendoare, atâta varietate de forme și nuanțe, atâta întuneric de brazi și de umbră, la poalele munților, și atâta sterilitate și grozăvie către vârfulurile uriașilor masivi ai Bucegilor – încât niciodată nu se pot descrie. Chiar sufletul omenesc e neîncăpător, pentru atâta bogăție de culori și de arătări înfricoșate...

Timp de cinci ore, caravana a suit către Caraiman într-o înlănțuire și șerpuire minunată. Glumele, hăulirile și vuetul asurzitor al stâncilor ce se prăvăleau prin văi deșteptau natura din aiurare, trezind ecouri clocotitoare. Vulturi se ridicau din cuiburile lor și se roteau, în cercuri largi, pe deasupra noastră. Și ciutele, și corbi, și urșii ascunși prin gratele stâncilor, se ridicau, de bună seamă, prin ascunzișuri și dau viață singurătăților, sărind din piatră în piatră, sau alunecând domol pe clinurile coastelor...

Cravana era veselă... Dar, către sfârșitul celei dintâi ascensiuni, începură toți să amețească. Oboseala se unea cu așa-zisul *mal de montagnes* – cu răul pricinuit de imensitatea adâncimilor și de aerul rar și neozonat al înălțimilor.

Cei mai vioi dintre ascensionisti rămâneau mai în urmă; cei mai tari, cari porniseră cu pas regulat și hotărât, răzbeau, tot mai sus, spre cer.

La ora 11, un strigăt de veselie și de mirare răsună deasupra văilor.

Dra Ionescu-Buzău atinse, cea dintâi, punctul cel mai înalt al suiușului: Casa Pădurei.

O d-șoară câștigă, dar, în dimineața aceea, „championatul”.

I se oferă, de către ascensioniști, flori de edelweiss, smulse, în fugă, de pe creștetele stâncilor; și se întinse, apoi, ospăț rustic, dar bogat, pe terasa cantinei – deasupra Buștenilor rămași risipiți în adâncimile văilor, sub picioarele noastre, ca o pulbere mărunță de pietre de rubine...

*

Zi fericită...

Pe terasa cantinei mai era cineva. Era micul principe Carol... Drăguțul principe – care binevoi să relateze dlui Gh. Silvan itinerariul și impresiunile ascensiunii sale – plecase de la castelul Peleş, în ziua de 21 iulie, în timpul nopții dormise peste noapte la Stâna Regală, în fân – ca toți muncitorii – apoi, în zori de zi, continuă suiful, pe jos, spre Caraiman...

Apariția principelui pe Caraiman – și, mai ales, relațiunile surprinzătoare de mai sus – stârniră o vie senzație în sânul caravanei noastre.

I se făcură, îndrăznețului și popularului nostru principe, ovațiuni înflăcărare. Unul dintre excursioniști înfipse chiar un steag – luat din Bușteni – pe un vârf înalt al Caraimanului. Îl înfipse acolo în bătaia vântului, deasupra țării întregi; să știe tot neamul românesc că viitorul său rege contemplă pământul superb al României, de pe unul din cele mai înalte vârfuri ale munților ei: de la 2000 de metri înălțime...

La ora 1, caravana porni tot mai sus, spre Babe, și apoi către vârfurile neatrinse ale Coștilei. Dar nu toți mai putură să ne însoțească. Doi ne părăsiră. Frații Rosen rămaseră la cantină. Nu mai puteau să meargă. Ne priviră cu ochii triști, din urmă, până când cel din urmă turist pieri în Valea Ghețarilor...

Vârfurile munților sunt goale, fără păduri, fără molifiți, fără pâraie. Nu cresc decât mușchi, ienupări și afine. Suntem, parcă, în regiunea dealurilor, cu toate că frigul e ca în toiul iernei, și cu toate că, sub ochii noștri, cât poate cuprinde privirea, munții stau împietriți, albaștri și din ce în ce mai îndepărtați, ca niște talazuri uriașe încremenite de veci în spațiu...

La câțiva pași de la Casa Pădurei, pe drumul Babelor, caravana se oprește. Drăguțele noastre ascensioniste găsesc aici o poeniță minunată – cum nici în vis și nici în basme nu există. E un lung și larg covor, acoperit de flori albastre, roșii și violete de myosotise, trifoi și panselile sălbatice. Avem impresia că alunecăm pe un pod superb de mozaic. Atât de dese, atât de mărunte și atât de vii sunt florile munților...

La alți câțiva pași – lungul lanț de turiști se oprește

iarăși. Îndemânateca noastră călăuză se abate sub o culme pietroasă, căutând să ridice în vârful cârjei ceva alb și greu. Nu știm cine strigă: „e bloc de gheață”. Caravana se răscolește ca de vânt. În câteva minute suntem sus, sub stâncă...

Soarele arde – și noi, înotăm, fericiți, prin zăpadă. E un ghețar întreg, ascuns într-un amfiteatru înalt de lespezi suprapuse. Pe deasupra zăpezilor vecine vântul a așternut unde negre de nisip. Răscolim nisipul cu toiegele, dezvăluim zăpada, apoi o bătaie zglobie, cu bulgări de omăt, se încinge între toți membrii caravanei.

Suntem în plină iarnă!

Gândim puțin – ce călduri cumplite, jos la poalele munților, prin orașe și târguri...

Gândim puțin la suferințele celor rămași în depărtări pe șesuri; d. Toma Slăvcescu, profesor de științele naturale, ne dă câteva deslușiri prețioase asupra formării ghețarilor – și pornim din nou în trei stoluri deosebite, către vârfurile cele mai înalte ale Caraimanului și Coștilei.

Drumul e greu și lung – căci munții înșală, și pietrele ard. La fiecare pas mi se pare că suntem aproape de vârfuri și la fiecare pas noi prăpastii se deschid înaintea noastră, și alte piscuri străjuite de stânci uriașe, se înalță în orizont.

Strigătul, atât de puternic din văi, de a *hep hep...* se risipește furios de vânt. Un vânt rece, ca în vremea lui Ghenar, ne smulge beretele și caschetele, ne amorțește degetele pe toiage, ne îngheață piepturile. Dra Ionescu-Buzău, duduia dr. Slăvcescu și dna Silvan au ajuns, împreună cu d. Const. Șăineanu, Castighero, Aslan și Demetrescu-Buzău pe creștetul Caraimanului. Dnii Silvan, Zaharia Frîncu, Rădulescu-Koch, Toma Slăvcescu și eu – cel mai nedeprins cu umbrelul – suim neîncetat către Coștila.

Dar odată rămânem împietriți în loc. Sub picioarele noastre, la o adâncime de peste 2.300 de metri, se așterne Valea Prahovei, cu Sinaia, Poiana Țapulului, Bușteni și Azuga.

Aceste superbe stațiuni climaterice, cu vilele lor fără număr, cu liniile și stațiunile ferate, cu fabricile cari încă fumează, au de pe culmile Coștilei înfățișarea ciudată a unor mormane de jăratec, îngropate sub caere alburii de fum. Munții Zamorei și ai Soricului pe jumătate acoperiți de păduri seculare, pe jumătate învăluite de pășuni imense, se pierd în negurile viorii ale zărilor, până către masivii suri ai Gârbovei. Pretutindeni un spațiu infinit și o feerie negrăită. Către miază-zi înoată prin neguri creștetele Vârfului cu Dor, ale Furniceii și ale Căinelui, mai departe văzduhul e

răscolit, aici de munții întunecoși, aici de culmile străvezii, aici de stâncile crenelate ale Dâmboviței.

În miază-noapte, pe o culme uriașă pe deasupra căreia se târăsc pale fumurii de nouri, se ridică, asemenea unei cetăți medievale, stânca Omului: cel mai înalt pisc al Bucegilor...

Până acolo sunt culmi uriașe de urcat, și văi înfricoșate de coborât. Totuși, o pată albă de zăpadă, așternută chiar pe creștetul Omului, ne îmbie să alergăm într-acolo. Suntem sfârșiți de oboseală, sacii de drum cu merindele și armele, au fost lăsate la Casa Pădurei de pe Caraiman. Presimțim că nu ne vom mai putea reîntoarce până în seară, că vom înota, – D-zeu știe unde – pe munți. Totuși plecăm. Nimic nu ne poate opri...

Drumul acesta – care ne-a furat tot rostul zilei și toată noaptea următoare – e poate cea mai frumoasă întâmplare din viața mea...

Mâine, iubiți cititori, veți fi – dacă voiți – cu noi pe Omul.

Pe Bucegi

– Omul –

De pe vârful Caraimanului, până la stâncile Omului, e o depărtare de patru-cinci ceasuri de mers neîntrerupt și grăbit. După opt ceasuri de suiș neîncetat pe pantele uriașe ale Caraimanului, nici pas grăbit nu mai putem avea, nici mers neîntrerupt. Dar în asemenea ascensiuni grele, prin singurătăți desăvârșite și pe vârfurile munților, orice întârziere și orice popas mai îndelungat constituie adevărate primejdii. Întârzierile aduc noaptea cu întunericul ei lugubru; popasurile nesocotite aduc somnul greu și neînvinș. E de ajuns ca turistul, istovit de puteri, să închidă o clipă ochii, pentru a nu-i mai putea redeschide, decât cu mari eforturi. Și cum toți sunt obosiți, cum chiar toiagele constituiesc adevărate sarcini, în astfel de împrejurări, – cine-ar mai putea să poarte pe umeri, sau pe brațe, pe cel căzut?

O singură jertfă, – înseamnă jertfirea tuturor.

Totuși am plecat. Am plecat grăbiți, cu înflăcărare. Dar, peste două ceasuri de suiș și de coborâș, pe stânci și prin prăpăstii adânci, puterile au început să ne părăsească, pașii să ni se potolească, ochii să ni se învâluie de neguri.

Ne mai despărțea de culmile Omului o singură vale. O vale largă și înspăimântătoare, de mai bine de o mie de metri adâncime. De cealaltă parte a văii urca în zig-zaguri o cărare îngrijită, săpată în piatră. Prin fundul văii, deasupra prăvălișurilor, se întrezărea

ca prin neguri drumul Ialomicioarei. Dar până la amândouă aceste drumuri se deschidea, pe de o parte hăul imens de sub picioarele noastre, iar pe de altă parte pereții drepți ai masivilor dinspre miază-zi și apoi coastele Omului.

Călăuza noastră, Zaharia Frîncu, împreună cu Constantino Rădulescu-Koch, ne părăsi.

Ei se azvârliră cu îndrăzneală, în adâncimea văii, hotărâți să urce pereții Omului pe drumul în zig-zaguri, din Valea Cerbului. D. Silvan hotărî să tae pereții din spre miază-zi de-a dreptul, pe deasupra stâncilor și să răzbească astfel în drumul Ialomicioarei.

Cu d. Silvan, porni tot restul caravanei. Drum penibil, cum nu se poate zugrăvi. O amețelă grozavă, hrănită de o sete mistuitoare, ne împăienjena privirile, ne doboră puterile. Și nicăeri apă. Pretutindeni stânci sterpe și coaste mâncate de șuvoae. Și arșiță de sus și prăpăstii ucigătoare sub picioare. Se vedeau în depărtări, pe văi, turme mărunte de oi, și se auzeau hăuliri de păstori și sunete de trisci. Dar cine putea să coboare în aceste tărâmurii atinse de făpturi însuflețite!

Nimeni.

Ne furișam privirile spre zăpezile albe de pe culmile Omului; și ne amăgeam setea, visând ghețare și iarnă vecinică.

D-na Erotheea Becescu-Silvan și d-șoara dr. Eufrosina Slăvescu își slăbiră, cele dintâi mersul, D. Const. Șăineanu, cel mai simpatic din toată caravana, – omul care, pentru a mulțumi toată lumea și a-și mulțumi, în același timp, năzuințele artistice, ar fi fost în stare să meargă oriunde, – amuți. Discuțiile literare și sociale, pe cari le hrănise cu atâta înflăcărare până deasupra Caraimanului, nu se mai auzeau.

Toată lumea era obosită și abătută.

Totuși înaintam mereu. Răzbirăm sub un lanț lung de stânci înnegrite de vreme, de pe cari, – ca într-un templu vrăjit, – cădea o ploaie rece și invizibilă, din țesăturile pietrei. Trecurăm peste stânci, peste râpi, pe costișe mâncate de puhoai, – dând slabul ajutor omenesc de care dispuneam, doamnelor, – și ajunserăm, cu chinuri și eforturi deznădăjduite, în drumul, atât de mult visat, al Ialomicioarei.

Încă o oră de eforturi supraomenești, și eram lângă zăpezi...

Zăpadă! Iarăși zăpadă!

De sub lințolul ei alb, etern ca muntele, râura un pârau limpede ce lăcrăma, – dar pe cât de limpede, pe atât de nesănătos.

Totuși ne alinarăm aici setea.

Ca și la ghețarul Caraimanului, tinerii, cu toată oboseala lor covârșitoare, începură o improșcare vioae

cu bulgări de omăt; apoi, în luna lui Cuptor, se începu ca în vremea iernei, dărliușul.

Simpaticul nostru scriitor și colaborator, Gh. Silvan, inaugura această distracție stranie, suindu-se pe vârful grandiosului depozit de zăpadă, și lăsându-se, în voia soartei, la vale.

Domnișoarele suiră, râzând, ghețarul.

Săniile, – fără sănii, – zburară la vale, într-un râs și o înviorare cari ne-au răsplătit de toate încercările drumului.

În amurg eram la baraca de pe munte.

Călăuza noastră și baritonul Koch – care făcuseră un adevărat „tour” de forță, – erau sus. Aici o nouă, și iremediabilă, decepție.

Nici un om și nici un păstor, care să ne aducă, – pentru un preț cât de scump, – merindele și armele de la Casa Pădurei; iar la cantină nici mălai, nici pâine, nici lemne pentru foc.

Și, totuși, – oricari ne-ar fi fost soarta – aici trebuia să rămânem peste noapte.

Câteva sticle de bere, rămase la cantină, se deșertară repede, întezindu-ne foamea. Începu, apoi, frigul nopții. Frig ca în luna lui Faur.

Și urlat, de crivăț, și neguri reci, ca de zăpadă...

Chibzuirăm mult, iar în cele din urmă ne hotărârăm să jertfim pe oricari dintre noi, spre a căpăta hrană. Sorții căzură asupra neobositei noastre călăuze și a d-lui Silvan.

În amurg, când soarele sta să piară pe după stinci, iar noaptea se gătea să-și întindă crepul întunecos peste vărfurile munților, sărmanii turiști, ieșiți la sorți, plecară înapoi, spre Casa Pădurei, la poalele Caraimanului, să ne aducă proviziile și armele. În același timp, alți patru dintre tovarășii de drum ne părăsiră.

Championa, din ziua aceea, d-șoara Elyse Ionescu-Buzău, d. Demetrescu-Buzău, Castigheras și Aslan, își luară ziua bună, – și fără călăuză, fără să cunoască drumurile, fără să se teamă de apropierea nopții, – coborâră prin Valea Cerbului, către Bușteni...

Nu se poate închipui grija pe care am purtat-o tuturor, și îndeosebi, celor doi călători plecați către Caraiman în faptul nopții.

Cei duși spre Bușteni aveau cel puțin un drum, până la un punct, lămurit și o țintă fericită. D. Silvan și Zaharia Frîncu treceau, de bună seamă, prin grele încercări.

Între acestea noaptea căzu. Paznicul cantinei, un om întunecos și ursuz, – care ne dădu mult de bănuț, – aduse, pentru o frumoasă răsplată, lemne în cantină.

Rădulescu-Koch se preschimbă în fochist; d-na Erothea Becescu-Silvan și duduia doctor luară frânele

menagiului. Într-o casă de lemn, cu un pat larg și sărac de scânduri, cu ferestrele lipite cu hârtie, se făcu, – într-o sobă ruginită, – foc nemiluit. Se fierse apă. Se făcu ceai. Căldura învioră sufletele; ceaiul dezmoțî inimile. Șăineanu reluă discuțiile literare; Toma Slăvescu pe cele științifice; Koch depăși, prin vrednicie, toate așteptările noastre; nobilele femei umpleau șatra sumbră de surâsuri senine...

Dar, cei doi alpiniști, duși la Casa Pădurei, nu mai soseau.

Zadarnic îi căutam, de pe pridvor, și de pe stânci, prin umbrele nopții. Luna alba, în depărtări, creștetele munților; și lumini roșiatice, neînchipuit de fantastice, ardeau în zări către Vârful cu Dor și munții Dâmboviței. Sub ochii noștri îngroziți se dezlănțuie un ocean infinit, pe care ardeau lampioane de corăbii și printre talazurile căruia alergau, poate, doi vâslași pierduți...

Deodată, se auzi un răcnet, apoi un bubuit de armă...

Urmară câteva clipe de neliniște ucigătoare; apoi, ușa cocioabei se dădu în lături.

Cei doi turiști, împovărați de trăiști și de unelte, intrară înăuntru.

Fu o bucurie, dusă până la lacrimi.

Nu o pot descrie. Nimeni n-o poate zugrăvi.

*

Ciudată noapte. Noapte din poveștile lui Hoffmann și ale lui Edgar Poe...

Viscolul urla furios pe sub streășini, hățana cocioaba șubredă de lemn revărsa nouri albi și negri peste munte.

Și noi dormeam, cu ochii întredeschiși, pe scîndurile goale, învăluiți în mantale de ploaie și sub sarici de păstori...

Ne visam, – cu drept cuvânt, – pe mare, în vreme de furtună, gata să ne prăbușim, la tot ceasul, în neant.

Dormitam, apăsați de grijuri și de frig, – când deodată un glas poruncitor zgudui ferestrele fermei:

–Hei... deschide! Deschide, zic... că sparg ușa! și ușa, – înainte de a fi atins-o noi – se dădu brusc, în lături.

Intră o arătare mohorâtă, cu capul ascuns sub glugă, apoi o alta, – și în sfârșit, altele...Cincisprezece umbre omenești se îndesară peste noi, în cantină, și rămaseră nemișcate în întuneric.

– Cine sunteți? –întrebă un glas. Și un țâncănit de armă răsună, scurt, în întuneric.

– Ce-ți pasă?... răspunse unul dintre siniștrii oaspeți.

– Cum ce-mi pasă... detună Koch.

Și adăugă, pe un ton tragic, ca pe o scenă monstră:
„Zahario... dacă nu răspund, – trage”.

Un hohot de râs, – apoi o lumină slabă, – răspunse, deodată, amenințărilor noastre.

Am râs, și noi, în urmă. Au râs cu poftă, 22 de ființe omenești.

Nu erau nici tâlhari, nici contrabandiști de la hotare. Era cunoscutul medic bucureștean Eugen B. Theohari, cu doamna și cu 13 turiști germani, din Bușteni și Azuga.

Venise, în puterea nopții, să poată vedea în zori răsărirea soarelui, de pe muntele Omul.

Până în zori n-a mai dormit nimeni.

Cantina s-a umplut de fum de lulele, de miros de bere, și de „gesundheit”-turi și „prozit”-e fericite. Apoi, viguroșii turiști nocturni cântară în cor cântece tyroleze și marșuri alpine...

În revărsarea zorilor, 22 de siluete negre, sprijinite în toiage înfipite în munte, cu ruksacurile pe umeri, contemplant, în liniște adâncă, răsărirea astrului zilei, în depărtări, deasupra Gârbovei.

Toți munții erau pierduți în neguri viorii. Nu era decât o mare. O mare fără țărmi, din mijlocul căreia, sub privirile străpungătoare ale soarelui, se ridicau insule și peninsule: admirabile creștete și culmi de munți.

Munții căpătară, încet-încet, o slabă nuanță violetă, apoi, o purpură ușoară, și în sfârșit o mare de sânge înecă tot nemărginitul...

Nouri suri fugeau pe boltă, goniți de suflarea rece a vântului de miază-noapte.

Spectacolul era sfârșit și cu el toată ținta grelei, dar în veci neuitatei noastre ascensiuni.

Cei 15 tyrolezi coborâră grăbiți spre miază-noapte, în văile Dârstei.

Noi am luat drumul către Valea Ceriului, și în cinci ceasuri de umblet neîntrerupt, pe stânci, prin văi, prin prăpastii, și prin ploaie, – am ajuns la Bușteni, setoși de odihnă, uitați de propriile noastre nevoi.

Primul text al lui Urmuz

Propriul său nume poate fi considerat primul text, asupra căruia intervine, mai întâi, tatăl, schimbându-l din Dumitru Ionescu-Buzău în Demetru Demetrescu-Buzău. O dublă transformare, a numelui și a prenumelui. Mai departe, adăugarea particulei DEM este rezultatul intervenției lui Urmuz, așa cum semna în scrisorile de dragoste. Altfel, pentru familie, pentru mamă – el era întotdeauna Mitică.

O diferențiere față de tată: acesta semnează *Buđeu*, iar fiul Buzău (pe vremea anului de medicină al scriitorului⁸²).

În fine, pseudonimul Urmuz este creația lui T. Arghezi: „a refuzat într-o zi de patru ori să se numească Urmuz și de patru ori a acceptat: a cincea oară l-am vârat în cristelniță frângându-i genunchii”.

„Glose” la acest nume au mai venit din partea revistei *Contimporanul* (1926) și a lui Nicolae Iorga (1934), spunându-i-se *Vasilescu-Buzău*. În publicistica interbelică adesea apare varianta *Dumitrescu-Buzău*.

Poem

Demetru Dem. Demetrescu-Buzău

(poem)

Gheorghe Ionescu-Sisești
Petrescu-Dâmbovița
Barbu Ștefănescu Delavrancea
Vladimir Streinu
Ilarion Ionescu-Galați
Dumitru Popescu-Dumnezeu
dr. Ionescu-Buzău
Ștefan Mihăilescu-Brăila
Petru Poppescu-Poetul
(Constantinescu-Iași)
Zilot Românul
Dan Gulea (jud. Suceava)

82. V. și G. Brătescu, C. Bercuș, „Urmuziana. Documente”, în *Luceafărul*, an XI, nr. 47 (343), 23 noiembrie 1968, p. 7.

Anul alXV III-lea. — No 6087. Luni 31 Iulie 1906

5 bani in toată țara

FONDATOR
Alex. V. Heldimann

PUBLICAȚIA:
CONCEDATĂ EXCLUSIV
AGRIETII DE PUBLICAȚIE
CAROL SOHJDER & Co
București, Str. Karageorgievici 15
Telefon 34

ZENTZ AUSTRIA, ENKHAEL & GEMMANN
A se adresa doct. Eduard Hölzl, Via Imperial
& Imperial. — V I E N N A
comisionare exclusiv

Adevărul

Apare zilnic la ora 5 seara cu ultimele știri ale zilei

RECTOR POLITIC
CONST. MILLE

ABONAMENTE

Un an	120
6 luni	70
3 luni	40
Pe	într-o săptămână

ABONAMENTE CONDITAȚIE
(Adreșă în țară și străinătate)

Un an	120
6 luni	70
3 luni	40
Pe	într-o săptămână

TELEFON Pentru Capitală No. 1410 Dintru zilele ziarului: Str. Sărăndar, 11
 Provinciale și străinătate No. 1240

PE BUCEGI

— Ascensiune —

In zilele de 22 și 23 Iulie a avut loc pe Bucegi ascensiunea organizată de d. Gh. Silvan, și pe care am anunțat-o în timp, în acest ziar.

A fost o ascensiune monstră, pe care eu greșit o voiaș descrie. De altfel nu cred să existe nici un spirit omenesc, oricât de bine ar fi înzestrat, care să poată zăgăvi în slove framusețile grandioase și peripeziile de tot soiul, întâlnite de călători în grozavul lor suig...

Ascensionistii au plecat din Bușteni, dela vila Frinca, unde locuiește d. Silvan, la ora 5 din zorii. Din marea număr de familii și persoane care tinuseră, încă din ajun să se înroleze în caravană, n'a putut lua parte decât un număr restrins de domni, de domnișoare și de doamne. Mulți au renunțat la i-

deia unei astfel de ascensiuni, din frică; alții s'au retras dintr'un sentiment de prudență! Funestele accidente întâmpinate pe Bucegi în anii trecuți, au răsunat puternic în sufletele multora. Au plecat în zorii, doar 14 turiști încercați, și anume: d-ra dr. Eufrosina Slăvescu, d-ra Eliza-Ionescu—Buzău, studentă în litere și filozofie, d-na Erothea Becescu-Silvan, d-nii: Zaharia Frinca, călăuză caravană, Const. Săineanu și Toma Slăvescu, profesori; celebrul bariton Constantino Rădulescu-Koch, dela marea operă italiană din Londra, venit în țară abia de câteva zile; Gh. Silvan, d-rul Rosen și L. Rosen, om de drept, Demetrescu-Buzău, Const. Castigheraș, Aslan și subsemnatul...

E neînchipuit de drăgălaș și de iubităsoare formarea unei caravană, în aerul răcoros al dimineții și în umbra masivilor oriași ai munților cari se înalță, surzind, prin neguri, împlinirea cugetului îndrăzneț al turiștilor de a atinge înălțimile. Dar pe cit de pitorească e alcătuirea caravană, pe atit de superbi sînt primii pași făcuți în întunecimile văilor și tot pe atit de superbe sînt arăturile munților, în acele viorii al zorilor, cînd Natura se deșteaptă aiurită din somn și cînd toți tu-

PE BUCEGI

— Omul —

De pe vîrfurile Caraimanului, ploacă la stîncile Omului, e o depărtare de patru-cinci ceasuri de mers neîntrerupt și grăbit. După opt ceasuri de suig nămețat pe pantele uriașe ale Caraimanului, nici pas grăbit nu mai putem avea, nici mers neîntrerupt. Dar în asemenea ascensiuni grele, prin singurătăți desăvîrșite și pe vîrfurile munților, orice întîrzieră și orice popas mai îndelungat constituie adevărate primejdii. Întîrzierile aduc noaptea întunecată și lugubru; popasurile nesocotite, aduc somnul greș și neînvinș. E de ajuns ca turistul, istovit de puteri, să închidă o clipă ochii, pentru a nu-l mai putea redeschide, decât cu mari eforturi. Și cum toți sînt oboșiți, cum chiar roiașele constituiesc adevărate sarcini, în astfel de împrejurări, — cine-ar mai putea să poarte pe umeri, sau pe brațe, pe cel cînat?

O singură jertfă, — înasemna jertfirea tuturor.

Totuși am plecat. Am plecat grăbiți, cu înfăcșurare. Dar, peste două ceasuri de suig și de coborîș, pe stînci și prin prăpăști adînci, puterile au încetat să ne părăsească, pașii să ni-se potolosească, ochii să ni-se învîlăce de neguri.

Ne mai despărțeam de culme „Omului” o singură vale. O vale largă și în-

spămintătoare, de mai bine de o mie de metri adîncime. De coastă parte a văii urca în zig-zaguri o cărare îngrijită, săpată în piatră. Prin fundul văii, deasupra prăvălurilor, se întrezărea ca prin neguri drumul Ialomicioarelor. Dar pînă la amiază aceste drumuri, se deschidea, pe de o parte hăul imens de sub picioarele noastre, iar pe de altă parte pereții drepecți ai masivului din spre miază-zi și apoi coastele „Omului”.

Călăuză noastră, Zaharia Frinca, împreună cu Constantino Rădulescu-Koch, ne părăsi.

Et se avîrșiră cu îndrăzneală, în adîncimea văii, hotărîți să urce pereții „Omului” pe drumul în zig-zaguri, din Valea Cerbului. D. Silvan hotărî să tace pereții din spre miază-zi de-a dreptul, pe deasupra stîncilor și să răzbească astfel în drumul Ialomicioarelor.

Ou d. Silvan, porni tot restul caravană. Dram penibil, cum nu se poate zăgăvi. O ameteală grozavă, hrănită de o sete mistuitoare, ne împănjenja privirile, ne doboră puterile. Și nicăieri apă. Pretutînd stînci stercpe și coaste întinate de șuvoaie. Și arșiță de sus și prăpăști ucișigătoare sub picioare. Se vedeau în depărtări, pe vîi, turme mîrșate de oi, și se auzeau hăulii de păstori și suetele de trișci. Dar cine putea să coboare în aceste tălmăci atîtine de făpturi înșelătoare!

Nim-ni.

Ne furișam privirile spre zăpezile albe de pe culmile „Omului”; și ne amăgeam sotei, risînd ghețare și iarnă veșnică.

D-na Erothea Becescu-Silvan și d-șoara dr. Eufrosina Slăvescu, își slăbiră, cele două mersuri. D. Const. Săineanu, cel mai simpatic din toată caravană, — omul care, pentru a mulțumi toată lumea și a-și mulțumi, în același timp, năzuințele artistice, ar fi fost în stare să meargă orîndu, — amuți. Discuțiile literare și sociale, pe cari le hrănise cu atite înfăcșurare pînă deasupra Caraimanului, nu se mai auzeau.

Toată lumea era oboșită și abătută.

Totuși înaintam merou. Răzburăm sub un lanț lung de stînci îngrite de vreme, de pe care, — ca într'un timp vîrșit, — cădea o ploacă rece, și invizibilă, din țesăturile pietrei. Trecurăm peste stînci, peste rigi, pe coșige mincate de puhoșie, — dînd slabul ajutor omenesc de care dispuseam, doamnelor, — și ajunserăm, cu chinuți și eforturi deznădăjduite, în drumul, stit de mult visat al Ialomicioarelor.

Încă o oră de eforturi supraomenești, și eram lingă zăpezi...

Zăpadă! Iarși zăpadă!

De sub lințoiul al b. eteria ca muntele, rîra unui rîu împede ce lăcrăma, — dar pe cit de împede, pe atit de nesănătoș.

Totuși ne alinarăm aici sotea.

Ca și la ghețarul Caraimanului, tinerii, cu toată oboseala lor covîrșitoare, începură o împreșcare vioară cu bulgări

Mădălina Lascu

SPAȚII URMUZIENE

Abstract:

My paper refers to the influence that Urmuz's Bucharest residences and itineraries had on his literary work, it also reviews the plastic representations of Urmuz's universe in Marcel Janco's art.

Keywords: Urmuz's universe, plastic representation, iconography

Într-un proiect de cercetare mai vechi, încă nepublicat, am încercat să identific locuințele bucureștene ale scriitorilor avangardiști și să analizez influența acestor spații asupra operei lor. În cazul lui Urmuz, concluzia era clară și voi începe enunțând-o: puține au fost elementele inventate de scriitor, în paginile sale, majoritatea se regăseau în realitatea sa imediat înconjurătoare; geniul său a constat tocmai în surprinderea și redarea acestei realități apropiate, pe care o considera absurdă și pe care a reușit s-o creeze grotescă.

Urmuz (pseudonimul lui Dimitrie Dim. Ionescu-Buzău) s-a născut la 17 martie 1883, la Curtea de Argeș, fiind primul copil, din cei șapte, ai cuplului Eliza (n. Pașcani) și Dimitrie Ionescu-Buzău, medic la spitalul din localitate. În anul 1888, întreaga familie a făcut o călătorie la Paris, la invitația lui Cristian Pașcani, medic și profesor la Sorbona, fratele doamnei Ionescu-Buzău, unde a stat un an. Când familia a revenit în țară, s-a instalat la București, unde doctorul Dimitrie Ionescu-Buzău a fost profesor de igienă la Colegiul Matei Basarab, ținea prelegeri despre medicina populară teologilor de la Seminarul Central și, mai târziu, a devenit inspector sanitar municipal; după unele surse, a fost și medic internist la Spitalul Brâncovenesc, și medic oculist la Spitalul Colțea¹.

Asigurarea spațiului locativ în București, la întoarcerea în țară, a numeroasei familii Ionescu-Buzău s-a realizat în două etape.

Într-o primă etapă, dr. Dimitrie Ionescu-Buzău a cumpărat un teren îngust și adânc, pe strada Apolodor nr. 7 (astăzi nr. 5), aflată în acel moment în mahalaua Arhimandritului. Pe teren se afla o casă tip vagon, cu intrarea din curte, specifică arhitecturii bucureștene.

În luna februarie 1891, dr. Dimitrie Ionescu-Buzău solicita eliberarea unei autorizații de construcție pentru extinderea locuinței cu un nou corp, parter și etaj, în prelungirea celui existent, pe întreaga adâncime a terenului. Fiecare nivel avea câte trei încăperi, cu lățimi diferite; intrarea în încăperi, precum și iluminarea și ventilarea acestora se făcea indirect, spre curte, fiind interpușe galeriile suprapuse, care asigurau accesul. Legătura parterului cu etajul se realiza printr-o scară balansată, aflată într-un volum semicilindric, puternic avansat în curtea proprietății, situat în zona de articulație a celor două clădiri. Tot aici era plasată o scară spre pivnița nou creată, sub încăperea alăturată noului corp (vezi II. 1²).

Mobilarea schematică a unor încăperi, așa cum este desenată în proiectul depus la primărie pentru autorizarea construcției, ne permite să presupunem

1. Nicolae Balotă, *Urmuz*, Timișoara, Editura Hestia, 1997, p. 10.

2. AN-DMB, fond PMB Tehnic, dosar 17/1891.

că în încăperea cea mai mare de la parter urma a fi amenajată sufrageria locuinței: o masă mare, ovală, înconjurată de 10 scaune (pentru cei nouă membri ai familiei), ocupa întreaga suprafață a încăperii.

Deoarece proprietatea din strada Apolodor, chiar și cu extinderea realizată, nu satisfăcea cerințele de spațiu ale familiei sale numeroase, dr. Dimitrie Ionescu-Buzău a cumpărat, într-o a doua etapă, un teren pe strada Antim (actuala stradă dr. Paul Orleanu), aflat în prelungirea terenului din strada Apolodor. Pe acest teren, în vara anului 1893, cerea autorizarea pentru construirea unei clădiri cu subsol (parțial utilizat ca spații de depozitare), parter, două etaje, din care ultimul urma să fie folosit parțial drept pod (vezi Il. 2-3³). Din punctul de vedere al tipului de plan, și această clădire se înscria în categoria tradiționalelor locuințe-vagon ale locuirii bucureștene, unde accesul în clădire se făcea tot prin curte, dintr-un hol de mici dimensiuni, se intra într-o încăpere neluminată direct, cu rol de distribuție a circulațiilor. Din motive necunoscute, din proiectul unei locuințe suficient de ample, nu s-a realizat decât parterul, subsolul și o mansardă adăugată, probabil, ulterior. Această nouă locuință a rezistat demolării până acum câțiva ani.

Astfel, în *Planul Bucureștiului* din 1895-1899 figurau toate imobilele aflate în proprietatea doctorului Dimitrie Ionescu-Buzău.

Urmuz a urmat școala primară Antim. În clasa I, tatăl i-a schimbat numele din „Ionescu” în „Dumitrescu”; cu o motivație deconcertantă, enunțată de fiica lui, Eliza Vorvoreanu: „influențat de felul de a se numi al țăranilor – și-n special al rușilor”⁴, tatăl a schimbat, în mod arbitrar, numele fiului, nu după prenumele său, *Dimitrie*, ci după prenumele *Dumitru*, pentru că, respectând regula „rusească”, fiul ar fi trebuit să capete numele *Dumitrescu*. Astfel, fiul cel mare al doctorului Dimitrie Ionescu-Buzău devenea Dimitrie Dim. *Dumitrescu-Buzău*, în timp ce toți ceilalți frați, împreună cu părinții, își păstrau în continuare numele de Ionescu-Buzău. Mai târziu, sesizând probabil neconcordanța dintre prenumele tatălui și noul său nume, ori dorind poate să dea o cadență asonantă numelui său, din proprie voință, scriitorul și-a mai modificat încă o dată numele, în *Demetru Dem. Dumitrescu-Buzău*, exercițiu lingvistic coborât parcă din opera lui Caragiale. Se pare că sonoritatea cuvintelor, deci și a numelor, l-a fascinat dintotdeauna, iar ca grefier se poate spune că avea acces la o listă nesfârșită

de nume proprii. Jocul său cu sunetele și cuvintele, care se reflectă în opera sa de sublimată concentrație, a fost mai întâi și un joc patronimic, experimentat pe propria persoană: *Demetru-Demetrescu* îi suna mai bine decât *Dimitrie-Dumitrescu*, iar *Demetru* a rămas prenumele său favorit. Alte patronime îi dezvăluiau trăsături diferite, în funcție de mediul frecventat: în familie era *Mitică*, diminutivul familiar al prenumelui său, între prieteni era *Ciriviș*⁵ (denumire nu numai cu o sonoritate bizară, dar și cu o semnificație cu totul opusă personalității sale); în fine, pseudonimul genial găsit de Tudor Arghezi, *Hurmuz*⁶, devenit ulterior *Urmuz*, nume propriu fără altă conotație, a rămas în literatura română modernă, dar și în cea europeană, un nume de referință.

Persoana Urmuz Demeter, cum îi plăcea să-și spună, era, ca și Bernardo Soares – heteronim al lui Pessoa însuși –, un funcționar conștiincios. Mai puțin meditativ, grefierul român era foarte monden și sociabil, vizita muzeele și expozițiile bucureștene, mergea la concerte, la baluri. Foarte atașat de familie și de frații mai mici, Mitică petrecea mult timp între ei, râdea, picta, cânta la pian, scria povestiri, pe care le citea tot în familie⁷.

Cel dintâi și foarte cunoscut portret al lui Urmuz este cel realizat de Marcel Iancu, în anul 1921, în tușe viguroase, prismatice, cu ochi asimetrice și cu o privire percutantă; portretul a fost publicat mai întâi în revista *Contimporanul* (nr. 45/1924), fiind reluat, ulterior, și în alte publicații (vezi Il. 4).

O descriere puțin cunoscută a scriitorului a fost realizată de Oscar Han, în amintirile sale. Prezentat cu minuția artistului, atent la toate detaliile anatomice, dar și la expresivitatea extraordinară a chipului său, imaginea bizarului scriitor pare cioplită într-o esență prețioasă:

M-am uitat la el: ochii lui negri străluceau de o luminozitate rară. Aveau scăpări vibrante și un fel de crispare a mușchilor frontali. Când părea concentrat în sine, când parcă se strâmba cuiva departe de tot. Nimic nu l-a putut face să iasă din starea lui de muțenie. Construcția capului lui era a unui om slab, cu pomeții și maxilarele desenate linear, iar gura în

5. O variantă a substantivului de origine turcă *cerviș*, care înseamnă „grăsime de vacă, topită, păstrată în bășici, întrebuintată în alimentație” sau „carne conservată în seu topit” (dexonline.ro).

6. Cu semnificația de „arbust ornamental cu flori trandafirii și cu fructe bace albe de mărimea cireșelor (*Symphoricarpus albus*)” sau de „mărgea de sticlă imitând mărgăritarul” (dexonline.ro).

7. Vezi Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, ed. cit., pp. 142-143.

3. AN-DMB, fond PMB Tehnic, dosar 9/1893.

4. Vezi în Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, București, Editura Tracus Arte, 2012, p. 141.

linii incisive, cu accentuarea inserțiilor mușchilor, mai ales a mușchiului rizoriu. Avea un accent de virgulă în obraji. Sprâncenele clare, orbitele în planuri osoase și tăiate în muchii, iar tâmplele bine scobite. Fața lui brună avea un luciu mat. Părul negru, lins, îi acoperea craniul ca o perucă bine presată. Urechile proporționate, cu pavilioanele ușor înclinate în afară. Acest cap ședea pe un gât subțire, iar mușchii gâtului păreau două undrele, strânse de o cravată fionc, de culoare albastră. Avea ceva ireal în masca lui. Nu era carnal. Totul părea uscat și făcut din fibre musculare. Figura lui era mai mult o iradiere de expresii și stări sufletești. Lumina era captată din unghiuri diferite, de numeroasele fațete ale figurii lui prismatice. Era frumos⁸.

O precizare neașteptată completează acest portret detaliat al scriitorului, întâlnit la un bal bucureștean: „râsul lui specific, în care erau de toate: suferință, ceva de scelerat, ceva naiv și blând, dar totul crispat”⁹.

Așa cum toate scenele absurde din paginile urmuziene sunt inspirate din realitate, se pare că și configurația propriei locuințe se regăsește în descrierile de interior din proza sa. De altfel, scriitorul îi mărturisea lui Oscar Han: „Casa la care țin eu mai mult și oamenii pe care îi iubesc eu mai mult se numesc *Pâlnia familiei Stamate*. E o bucată de proză”¹⁰.

Astfel, cercetând planul locuinței din strada Antim, atrag atenția câteva similitudini cu descrierile realizate de Urmuz în povestirea *Pâlnia și Stamate*. Deși George Ciprian considera apartamentul familiei Stamate din această povestire drept o „altă trăsnaie urmuziană”¹¹, el poate fi recunoscut în multe dintre spațiile închise și neluminate din acest plan. Astfel, salonul „somp-tuos”, fără uși și fără ferestre, pare a fi o descriere artistică a sălii de la parter, din fața intrării, o încăpere „vecinic pătrunsă de întunec”¹², pe care angajatul primăriei recomanda să fie transformată în vestibul și să fie dotată cu un felinar, încăperea fiind lipsită de lumină naturală. Chiar și în *Autorizația de construcție* era menționat: „a se face felinar pentru camera de la etajul I și camera de sub aceasta va servi de vestibul, iar *nicidecum de cameră de locuit*”. Se poate remarca faptul că absența luminii sau iluminatul indirect, printr-un

coridor sau „tub”, cum îl numește scriitorul, este o caracteristică și a încăperilor din extinderea construită în strada Apolodor (unde se afla și camera lui Urmuz), obscuritate prezentă și în pivnițele nou create în imobilele construite de dr. Dim. Ionescu-Buzău. Astfel, „trapa” din textul urmuzian, prin care se cobora într-o „subt-pământă”, generos reprezentată în planul subso-lului locuinței din strada Antim, conducea nu spre o lume fantastică, ci cât se poate de reală, din cotidianul scriitorului, unde, în oricare dintre încăperile „scunde, cu pământ pe jos” ale pivniței, se putea imagina țărșul de care era „legată întreaga familie Stamate”; chiar și *monșarja* care apare în planul noii locuințe din strada Antim este preluată în textul urmuzian, ca un „cărucior pus în mișcare cu o manivelă”:

[...] Printr-o trapă făcută în dușumea, se ajunge, din partea stângă, în o sub-pământă ce formează sala de recepție, iar din partea dreaptă, prin ajutorul unui cărucior pus în mișcare cu o manivelă, se pătrunde într-un canal răcoros, al căruia unul din capete nu se știe unde se termină, iar celălalt, la partea opusă, într-o încăpere scundă, cu pământ pe jos și în mijlocul căreia se află bătut un țărș, de care se află legată întreaga familie Stamate...¹³

În opera urmuziană, ca și în secvențele biografice relatate de George Ciprian, actor și scriitor, colegul său de bancă din timpul anilor de liceu de la Gheorghe Lazăr, referințele topografice bucureștene se înscriu într-un perimetru restrâns, învecinat locuinței scriitorului: Calea Rahovei – Antim – Uranus (strada Arionoaiei, pe care rătăcește „în zig-zag” Ismail din povestirea *Ismail și Turnavitu*). În apropiere, zona Lipsani, străbătută de scriitor în plimbările sale, este delimitată de străzile Gabroveni, Șelari și Covaci și de strada Doamnei (unde se afla prăvălia de geamantane și de portmoneuri din piele *Algazy & Grummer*), iar numele unui alt personaj, Emil Gayk, din povestirea cu același nume, este preluat de pe firma unui atelier mecanic situat pe strada Câmpineanu nr. 49. O singură abatere de la acest traseu restrâns se face în *Fuchsiada*, unde este amintită Strada Nerva Traian:

Într-una din zile, Fuchs, dându-și umbrela la reparat, fu silit să petreacă noaptea sub cerul liber. Farmecul misterios al nopții, cu armoniile sale ciudate, cu acele șoapte, parcă venite din altă lume, cari dau visarea și melancolia, îl impresionară pe Fuchs într-atâta încât – în extaz – după ce pedală trei ore la piano, fără

8. Oscar Han, *Dălți și pensule*, București, Editura Minerva, 1970, pp. 687-688.

9. *Ibidem*, p. 690.

10. *Ibidem*, p. 691.

11. G. Ciprian, *Măscărici și Măzgălici*, București, Editura pentru Literatură și Artă, 1958, p. 79.

12. Urmuz, „Pâlnia și Stamate”, în *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, ed. cit., p. 76.

13. *Ibidem*, p. 77.

însă a cânta, de teamă de a nu turbura liniștea nopții, ajunse, grație acestui mijloc bizar de locomoțiune, până în un cartier întunecos, înspre care, fără voia lui, o putere tainică îl atrăgea – gurile rele spun că în chiar acea stradă celebră pe care bunul împărat *Traian*, după consiliul tatălui său *Nerva*, a indicat-o naivului păstor Bucur să o așeze cea dintâi, când a întemeiat orașul ce îi poartă numele...¹⁴

Însă și această adresă este legată de biografia urmuziană, pentru că aici locuia, într-o casă bătrânească, înconjurată de o grădină, vărul lui Urmuz, sculptorul Mac Constantinescu¹⁵.

În amintirile lui Sașa Pană, cel dintâi editor al operei lui Urmuz, este semnalată foarte succint camera scriitorului, cu ocazia primei sale vizite la doamna Ionescu-Buzău, la 2 octombrie 1930: „Cu emoție am intrat în odăița unde a locuit Urmuz și de unde a plecat pe drumul fără întoarcere”¹⁶. La fel de lapidar este și Geo Bogza când își amintește de această vizită, în *Jurnalul* său: „Vedem camera în care a dormit, fotografi”¹⁷.

În literatura română, Urmuz este considerat un precursor al avangardei, tinerii din această mișcare artistică fiind aceia care l-au promovat, în perioada interbelică; în anul 1928, Geo Bogza a publicat, la Câmpina, revista *Urmuz*, în 5 numere, iar Sașa Pană a publicat prima ediție a povestirilor urmuziene, în anul 1930.

Din punct de vedere plastic, Marcel Iancu a fost acela care i-a realizat, în 1921, primul și cel mai cunoscut portret, pe care l-a publicat, cum s-a amintit deja, în *Contemporanul* și, ulterior, în alte publicații. Însă Marcel Iancu a fost preocupat de Urmuz și de opera acestuia și după plecarea sa în Palestina. Cu ocazia împlinirii a 85 de ani de la nașterea lui Urmuz, aflat la Ein Hod, Marcel Iancu a realizat 10 serigrafii omagiale, strânse într-o mapă, în anul 1970¹⁸.

Seria debutează cu un colaj intitulat *La fabulation DaDa*, unde, la baza întregii construcții, stă opera lui Urmuz: „Apprenez donc Urmuz par coeur: Stamate,

Bufti, Algaz, Ismail, Turnavitu”. Întreaga generație dadaistă züricheză, afirmațiile și negațiile dadaiste, canoanele dadaiste se clădesc pe acest îndemn: „Învățați Urmuz pe dinafară” (vezi Il. 5).

În alte litografii se materializează reprezentarea unor personaje ca Ismail și Turnavitu sau Cotadi și Dragomir, așa cum le-a imaginat Marcel Iancu, care reține, din fiecare povestire, niște laitmotive; în lucrarea *Ismail et Tournavite* (Il. 6), de pildă, motivul călătoriei „îndepărtate, [...] la insulele Majorca și Minorca”¹⁹, este accentuat de vaporul galben din fundal, care asigură evadarea din peisajul anarhic din prim-plan. În *Cotadi & Dragomir* (Il. 7), cele două personaje – Cotadi, „scurt și pântecos, cu musculatura proeminentă” și Dragomir, „foarte lung, cârn, cu ochi rotunzi și foarte mobili, având gâtul subțire de culoarea cafelei cu lapte”²⁰ – sunt înconjurate de un peisaj marin încântător, ramurile de floarea-soarelui sugerând, probabil, livezile de măslini din textul urmuzian. În fine, în *Stamate et l'Entonnoire* (Il. 8), pâlania, împreună cu Stamate, cu celelalte personaje și obiecte, stau cățarați pe căruțul cu manivelă ca pe o Arcă a lui Noe salvatoare. În reprezentările sale, Marcel Iancu găsește întotdeauna nota optimistă a povestirilor lui Urmuz, iar absurdul acestora îi revigorează stilul abstract al artei sale.

În anul 1975, Marcel Iancu a realizat lucrarea „Hurmuz, Imaginary Animals” – un ulei de mari dimensiuni (81 x 115 cm) –, expusă la Muzeul din Ein Hod, care reprezintă o chintesență a operei urmuziene (Il. 9). Puțin cunoscute și studiate, ilustrațiile lui Marcel Iancu după povestirile lui Urmuz constituie un material iconografic valoros, care trebuie readus în actualitate.

Revenind la locuințele identificate ale lui Urmuz, acestea au avut o soartă similară multor clădiri bucureștene. Imobilul din strada Apolodor a suferit numeroase modificări, fiind astăzi de nerecunoscut; odată cu demolările din zona Uranus, după cutremurul din 1977, rămas probabil fără proprietari, el a fost ocupat de persoane fără adăpost, ai căror urmași îl locuiesc și în prezent. Tot în aceeași perioadă, pe strada Apolodor, la doar trei numere poștale distanță, a fost construit un bloc de locuințe care au fost distribuite scriitorilor, cunoscut sub denumirea de „Blocul scriitorilor”; acolo locuiau poeți, prozatori, critici și istorici literari, cu funcții în Uniunea Scriitorilor și importante cariere universitare. Vecinătatea acestora nu a avut nicio

14. *Ibidem*, pp. 98-99.

15. Sașa Pană, *Născut în '02*, București, Editura Minerva, 1973, p. 302.

16. *Ibidem*, p. 295.

17. Geo Bogza, *Jurnal de copilărie și adolescență*, București, Editura Cartea Românească, 1987, p. 267.

18. Cu un tiraj de 100 de exemplare, semnate și datate de Marcel Iancu, această serie constituie o mărturie importantă asupra operei urmuziene. Galeria *Dada* din București posedă exemplarul 45 din această mapă și expune toate serigrafiile la adresa <https://galeriadada.ro/lucrari/marcel-iancu-ten-original-serigraphs-urmuz>.

19. Urmuz, „Ismail și Turnavitu”, în *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, ed. cit., p. 61.

20. Urmuz, „Cotadi și Dragomir”, în *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, ed. cit., p. 72.

consecință asupra locuinței urmuziene; din ignoranță sau din nepăsare, nu a fost pusă nici măcar o placă memorială pe fațadă. Locuința din strada Antim nr. 8 (actualmente Paul Orleanu) a rezistat oarecum intactă până acum câțiva ani, când a fost demolată, pe locul ei fiind ridicat un imobil modern de locuințe, care nu s-au dat încă în folosință. O surpriză neașteptată a fost atunci când arhitectul acestui nou imobil s-a dovedit a fi un bun cunoscător al operei urmuziene, fiind extrem de impresionat de istoria locului în care își proiectase construcția. Nu știa nimic despre proprietarul inițial al clădirii demolate, deși avusese acces la toate actele de

construcție ale acesteia; probabil că nu a făcut legătura între numele *I.D. Budiau*, așa cum este scris pe prima autorizație de construcție a imobilului demolat, și Demetrescu-Buzău, numele scriitorului. Din proprie inițiativă, arhitectul actualului imobil ne-a asigurat că se va ocupa de montarea unei plăci memoriale pe fațada dinspre stradă, acest demers implicând nu numai cheltuieli materiale, dar și numeroase proceduri birocratice. Iată cum, printr-un concurs fericit de împrejurări, Urmuz se va regăsi în memoria locului care l-a inspirat și pe care l-a pus pe harta literaturii române și universale.

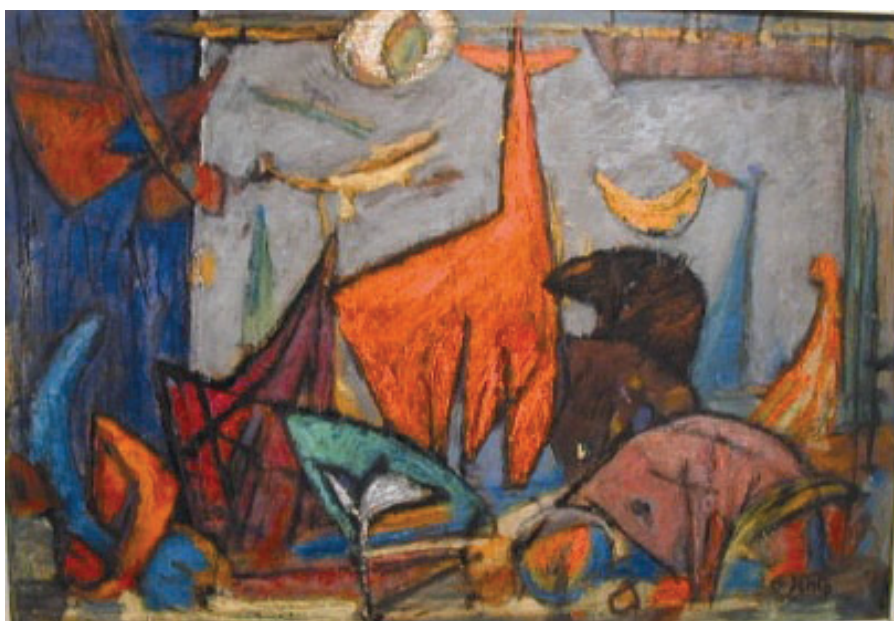


Marcel Janco – *Stamate et l'Entonnoir* (1968)

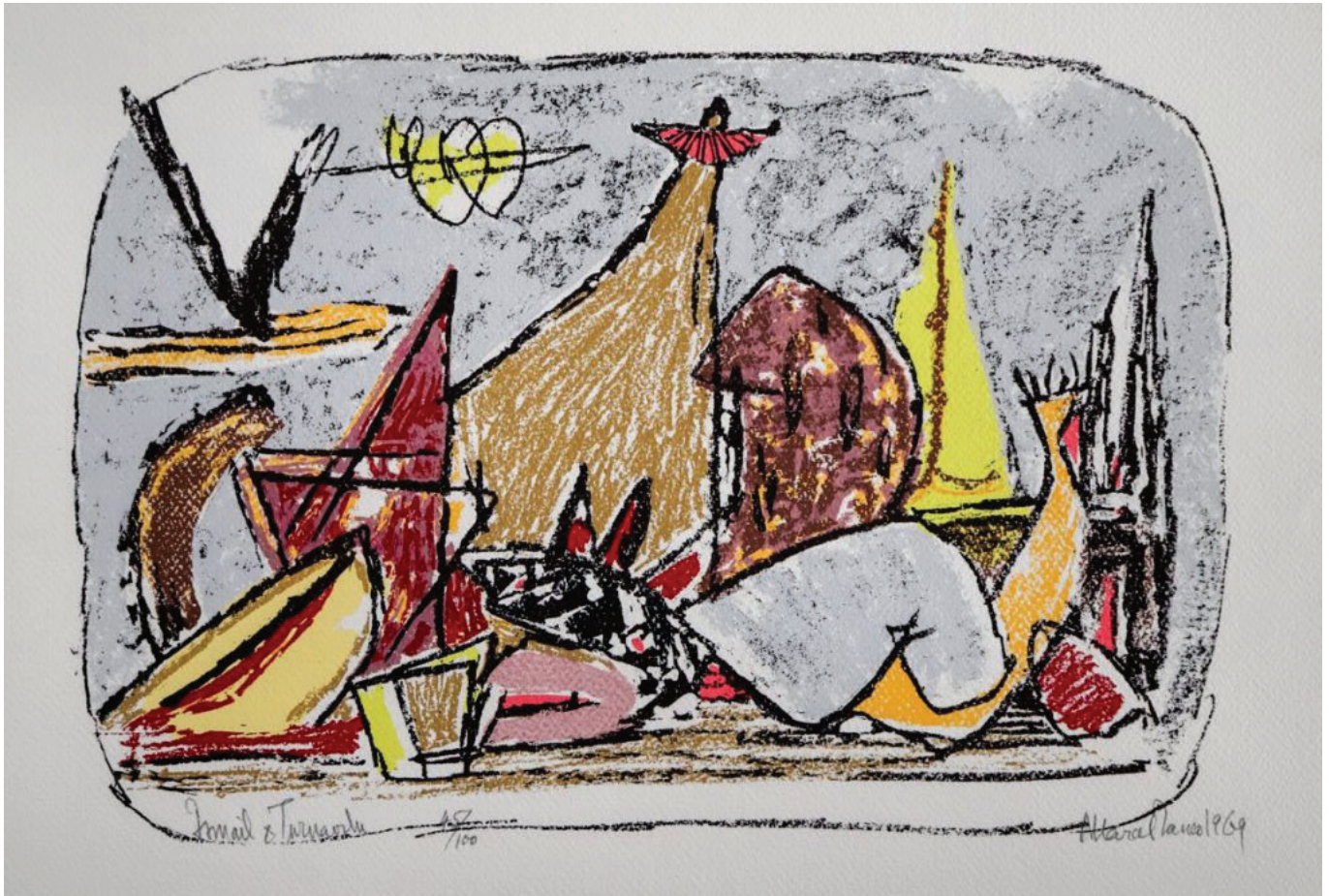
[v. titlul olograf și <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/c5jnLe>]



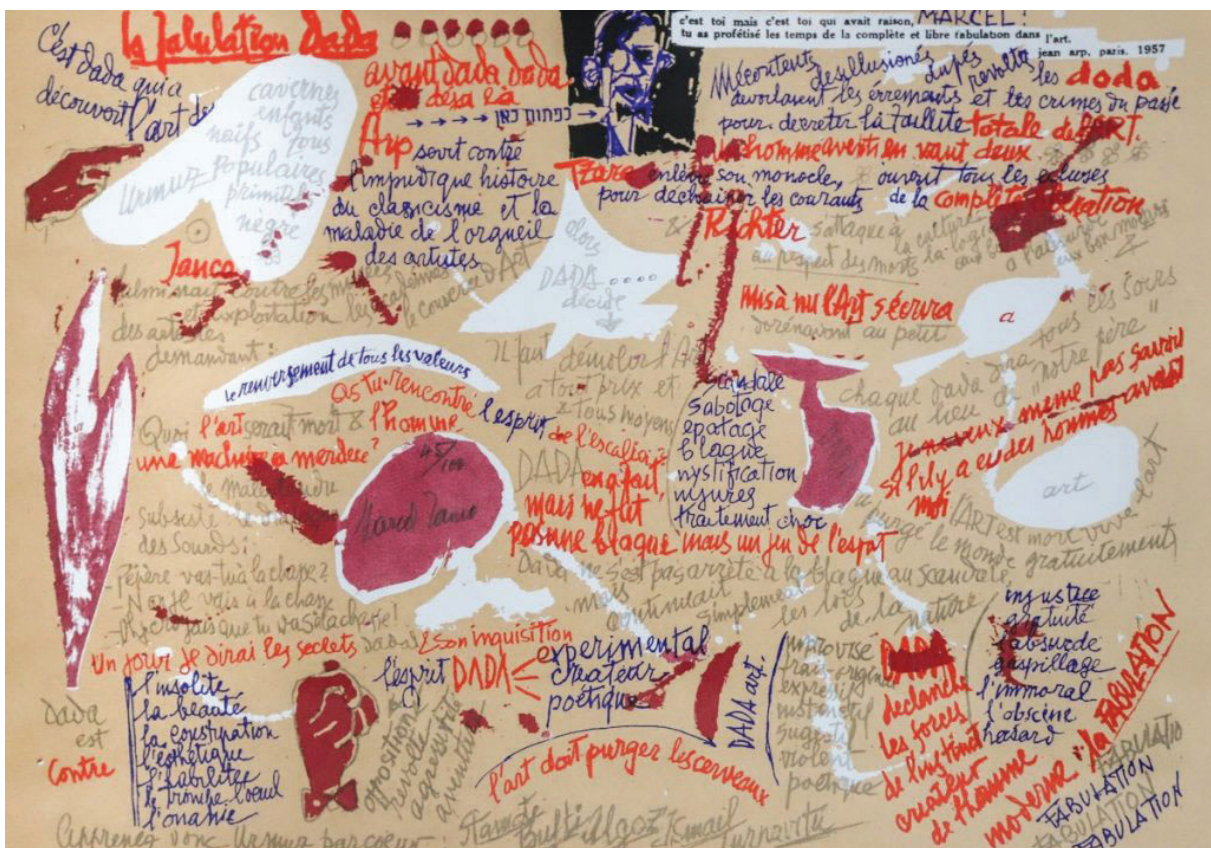
Marcel Janco – *Cotadi & Dragomir* (1969)



Marcel Janco – *Imaginary Animals* (1975)



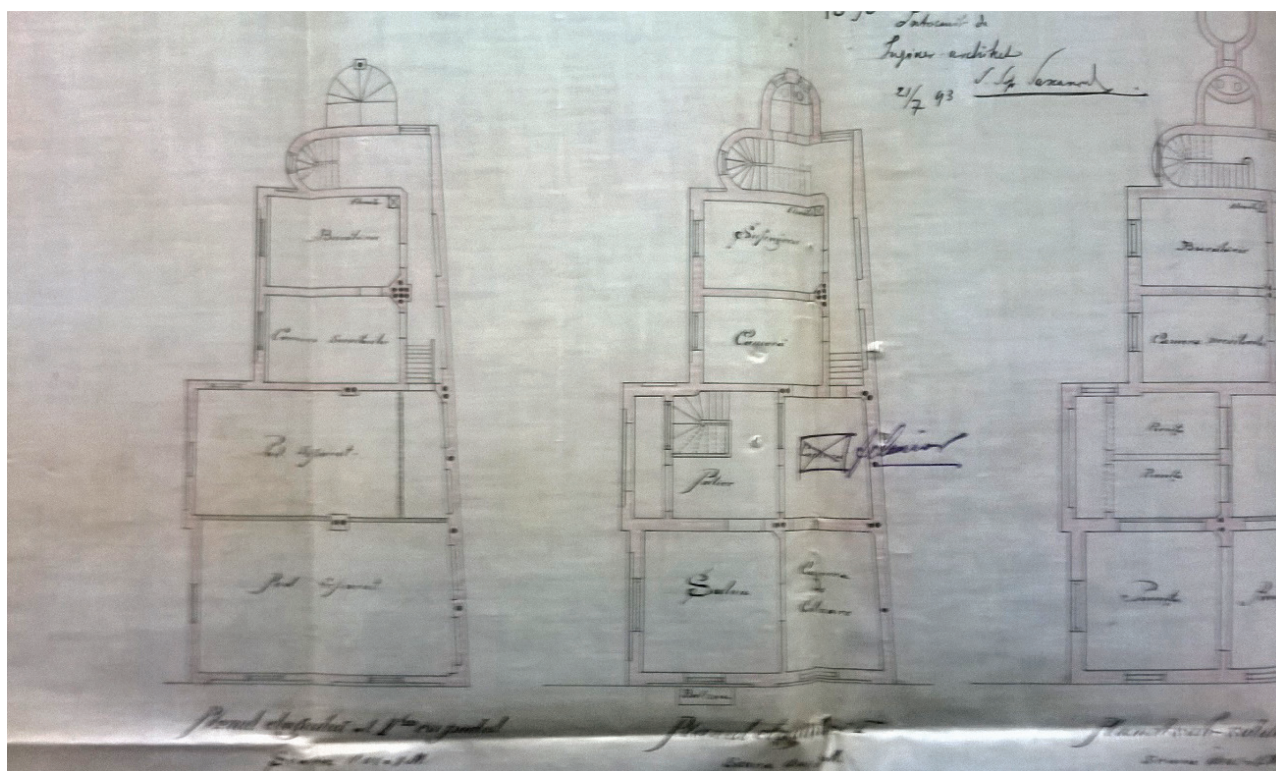
Marcel Janco – Ismail & Turnavitu (1969)



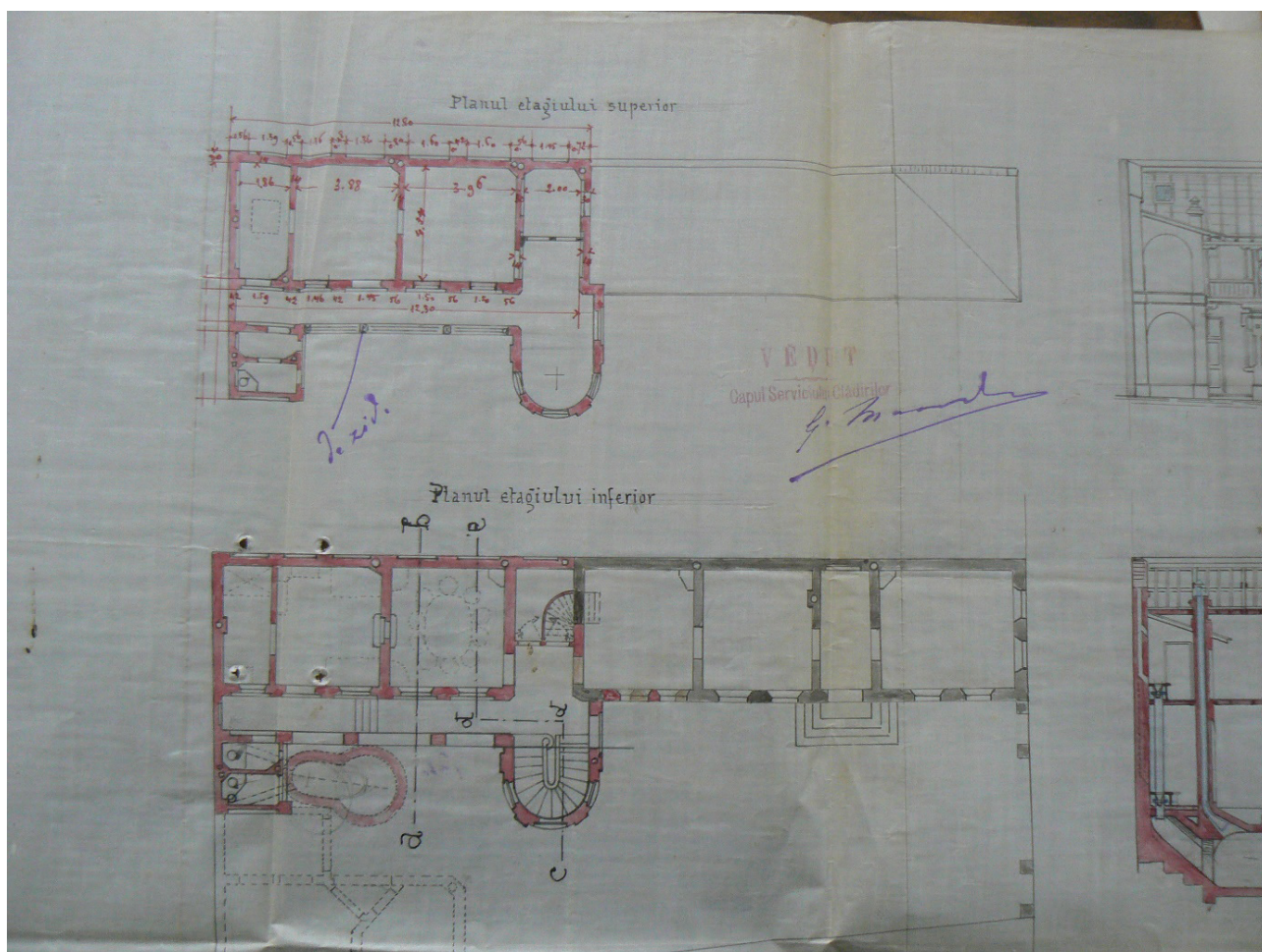
Marcel Janco – Fabulation Dada



Marcel Iancu – *Urmuz* (1921)



Str. Apolodor nr. 7 – Planul extinderii clădirii existente (1891)



Str. Antim nr. 8 – Planul casei (1893)

Emilia David

URMUZ LA O NOUĂ LECTURĂ ÎN CHEIE FUTURISTĂ

Abstract:

In this new reading of Urmuz's prose, which I held about twenty years after the first one, the re-evaluation of this literature appeared to me as an indispensable critical act at the time of the publication of a new edition (Urmuz 2017, reprinted in 2022), edited by Ion Pop for the Tracus Arte publishing house in Bucharest, richer in variants and contextual solutions, which is likely to change the perception of literary criticism on the work as a whole. This approach will highlight the fact that Urmuz's prose can confirm his knowledge of some principles of Marinetti's poetics, such as the aggressive character of literature, the theory of "words in freedom" and "wireless imagination", understood such as absolute freedom of images and analogies, the brevity of writing, the illogicality, the passion for technology, speed and cars. My article intends to show that Urmuz's work does not literally illustrate the theoretical program of any literary trend, nor of the futurist one, but maintains that the element that definitely brings it closer to futurism is the inaugural capacity of this work to signal the consciousness of crisis in Romanian literature at the beginning of the century. The current comparative analysis proposes some possible points of contact between Urmuzian literature and futuristic aesthetics, starting from some arguments linked to aspects belonging to the history of literature, re-evaluating, on the one hand, the results of the previous investigation, and integrating, where it will be possible and necessary for the purposes of this approach, the new contexts belonging to the genetic history of the same few unanimously known proses of the writer, as revealed to us by the manuscript, or "red notebook", presented and edited by the critic and professor Ion Pop.

Keywords: words in freedom, wireless imagination, futurism

Introducere. Premisele și obiectivele analizei

Această nouă lectură din perspectivă futuristă a prozelor lui Urmuz are loc la o distanță considerabilă de prima, având în vedere că analiza realizată inițial a apărut în volum în anul 2004¹, fiind la origine ultimul capitol al tezei de licență pe care o elaborasem la Universitatea din Torino și o susținusem în 2002.

Motivația cu care reiau subiectul nu îmi este oferită în principal de intenția de a supune extraordinarul corpus de texte urmuziene experienței teoretice în domeniul poeziei futuriste pe care am acumulat-o

treptat în tot acest timp, ci reevaluarea critică a acestei literaturi mi-a apărut drept un gest indispensabil în urma publicării unei ediții noi, mai bogate în variante, în soluții contextuale, care schimbă întrucâtva percepția criticii literare asupra operei în întregimea ei. Acest impuls se datorează, prin urmare, noutăților pe care le aduce ediția Urmuz din 2017, îngrijită de Ion Pop pentru Editura Tracus Arte.

Orice examen critic al paginilor urmuziene, care are ca obiectiv evaluarea unei eventuale influențe futuriste, va trebui să țină cont de fizionomia schimbată fie doar și în parte, chiar nedeterminantă a acestor proze, bine-cunoscute experților, precum și publicului larg, în urma descoperirii și introducerii în această ediție recentă, care are tocmai particularitatea

1. Emilia (David) Drogoreanu, *Influențe ale futurismului italian asupra avangardei românești. Sincronie și specificitate*, Cuvânt înainte de Marco Cugno, postfață de Ion Bogdan Lefter, Editura Paralela 45, Pitești, 2004.

de a fi intitulată *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, a unor variante textuale auctoriale, pe spații în general limitate de text, destul de numeroase.

Era cunoscut criticii urmuziene acest titlu fan-tezist care se găsea pe caietul autograf roșu, adică pe un manuscris păstrat la Biblioteca Academiei Române din București. Îl citase cu aceeași denumire Nicolae Balotă în remarcabila sa monografie *Urmuz*, explicând-o și emițând deja atunci o părere care a rămas emblematică și care, citată unanim de colegii critici pentru justețea și precizia judecății, fusese și unul dintre punctele de plecare pentru analiza noastră.

Notațiile lui Nicolae Balotă din subcapitolul „Între expresionism și futurism” sunt o primă punte argumentativă în acest sens: autorul consemnează faptul că Urmuz ar fi fost la curent cu „veștile privitoare la turbulențele tinerilor futuriști”, apărute în presa literară franceză și românească: „Astfel este explicabil că pe unul din manuscrisele sale, a scris drept titlu al scrierilor sale: *Schițe și nuvele aproape... futuriste*”². Acest „aproape” conținea poate o rezervă, dar probabil și o anume admirație față de cei care-i inspirau modestie (fie și mimată).

De asemenea, Nicolae Balotă semnaleză faptul că Urmuz i-ar fi vorbit în 1916 lui Mihail Cruceanu despre poezia lui Marinetti și despre școala formată în jurul acestuia. Dar orice studiu comparat trebuie să pornească de la premisa că, atunci când scriitorul a cunoscut unele textele futuriste, paginile sale bizare erau deja alcătuite (1908-1909).

Un alt reper fundamental, și anume anul 1909, pe care tocmai l-am citat, reprezintă și momentul apariției primului manifest al futurismului. Prezentul demers va pune în lumină faptul că opera lui Urmuz poate confirma cunoașterea de către acesta a unor principii de poetică marinettiene precum: caracterul agresiv al literaturii, teoriile „cuvintelor în libertate”, ale „fanteziei fără fire conducătoare” ca absolută libertate a imaginilor și analogiilor, exigența concentrării scriiturii, ilogicul, pasiunea pentru tehnologism, viteză, mașină.

La unele dintre aceste idei, dar nu numai la ele, Urmuz va fi avut acces și grație publicațiilor revistei *Biblioteca modernă* care, după patru luni de la lansarea în *Le Figaro* și, simultan, în revista craioveană *Democrația*, reluse tocmai din ultima citată manifestul fondator al futurismului, în numărul din 14 iunie 1909³. Manifestul a trecut în *Biblioteca modernă*

împreună cu tot materialul referitor la acest subiect, primit inițial din Italia. Iar acest lucru a fost posibil grație redactorului-șef, Mihail Drăgănescu, care a furnizat publicației bucureștene, la care – de asemenea – colabora, uluitoarea proclamație. În plus, legăturile de colaborare dintre aceste reviste s-au sprijinit pe afinitatea post-simbolistă a liniilor lor editoriale.

Este important de reținut acest aspect în legătură cu receptarea esteticii și poeticii futuriste în *Biblioteca modernă* – iar punctul de vedere pe care îl aduc în discuție e de natură să caracterizeze în modul cel mai adecvat *Biblioteca modernă*, conferindu-i o individualitate marcată chiar între publicațiile de mai târziu, așa-zis „oficiale”, ale avangardei românești – ce constă în publicarea a șapte manifeste futuriste, în special în traducere integrală⁴. Acesta este periodicul care găzduiește cel mai mare număr de manifeste marinettiene din cadrul presei culturale românești, la care este greu de crezut că Urmuz nu va fi avut acces. Cu atât mai mult cu cât publicația apare între 1909 și 1912. Acesta, ca și alte periodice precum *Universul literar*, citat frecvent de *Biblioteca...*, propuneau în traducere și alte texte programatice, teoretice sau creative ale curentului italian.

Prin urmare, revenind la considerațiile lui Nicolae Balotă, observam deja cu ani în urmă relevanța concluziilor sale pentru logica analizei de față:

E mult mai probabil să credem că tezele și textele futuriste nu i-au inspirat nimic, că ele nu l-au influențat, dar că întâlnindu-le, ele i-au revelat ceva existent într-însul. [...] Ajutorul de judecător Dem. Demetrescu Buzău se va fi simțit întărit în conștiința eficienței literare a scrisului său. [...] Așadar, Urmuz va fi găsit în futuriști niște rude îndepărtate care-i legitimau creația năstrușnică: „Nu sunt singur, va fi exultat el”⁵.

De la aceeași convingere pornește și studierea comparată din următoarele pagini ale contribuției de față. Posibilitatea ca Urmuz să fi avut în vedere principiile estetice futuriste în timpul elaborării operei sale ar putea fi susținută de faptul că, după compunerea scrierilor sale (1908-1909), prozatorul a revenit de nenumărate ori asupra acestora „corectându-le”. O descoperire a lui Sașa Pană⁴ este din nou revelatoare:

Manifestul Viitorimei, I, n. 19, 20 februarie 1909, pp. 3-5.

2. Nicolae Balotă, *Urmuz*, ediția a doua, revăzută și adăugată, Editura Hestia, Timișoara, 1997, p. 163 [prima ediție, Editura Dacia, Cluj, 1970].

3. Mihail Drăgănescu, *O nouă școală literară*, urmat de

4. Emilia David, *Futurismo, dadaismo e avanguardia romana. Contaminazioni fra culture europee (1909-1930)*, L'Harmattan Italia, Torino, 2006, pp. 31-39.

5. Nicolae Balotă, *Urmuz*, ed. cit., pp. 164-165.

În 1930, [...] Eliza Ionescu-Buzău mi-a pus la dispoziție manuscrisele regretatului ei fiu. [...]. Aceste manuscrise, în marea lor majoritate scrise pe file de caiete de școală, erau îndesate într-un lădoi de circa un metru cub. Dar, după ce am intrat în miezul lădoiului, am constatat că mă aflu în fața doar a „cunoscutelor șapte schițe și în plus numai una inedită, *Fuchsiada*, de cea mai mare întindere. Dar fiecare din aceste schițe erau (sic!) corectate și transcrise, și din nou corectate și retranscrise de opt, de zece și unele de mai multe ori⁶.

Într-adevăr, Urmuz nu aderă explicit la nicio orientare avangardistă. Opera sa nu ilustrează niciun program teoretic al vreunui curent literar și nici pe acela futurist în litera și spiritul său. Ceea ce o apropie în mod cert de futurism este capacitatea inaugurală a acestei opere de a semnala conștiința crizei profunde a conceptului de literatură în cultura română de la începutul secolului. Urmuz este o voce a disoluției, aducând literatura într-un impas simptomatic pentru însăși dezvoltarea ei. Primele semne evidente ale crizei valorilor – ea însăși un simptom al crizei generale a societății românești, dar și europene din acel moment istoric – apar înaintea Primului Război Mondial. Astfel, primele scrieri cu caracter efectiv avangardist din literatura noastră au fost prozele absurde ale lui Urmuz, considerat de reprezentanții avangardei românești și ulterior de critica literară drept cel mai însemnat precursor al avangardismului nostru.

În lumina celor afirmate până acum, analiza comparativă care va urma repropune la distanță de aproximativ două decenii câteva posibile puncte de contact între literatura urmuziană și estetica futuristă, pornind de la unele argumente care țin de domeniul istoriei literaturii, reevaluând, pe de-o parte, termenii investigației trecute, și integrând, unde va fi posibil și necesar scopurilor demersului, noile contexte sau sintagme mai reduse de text aparținând istoriei genetice a acelorași câteva proze scurte unanim cunoscute, așa cum ni le revelă manuscrisul sau „caietul roșu”, prezentat și contextualizat în ansamblul operei de profesorul Ion Pop, cu un bogat aparat critic. Ediția critică disponibilă cercetătorilor din 2012 permite în sfârșit o evaluare mai precisă asupra eventualelor influențe venind din partea diferitelor avangarde istorice și în speță a futurismului în opera scriitorului iconoclast.

6. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, vol. III, Editura 100+1 Gramar, București, p. 520.

Trebuie făcută o precizare, care rezumă, de fapt, esența raportului dintre Urmuz și spiritul futurismului, care va fi încă o dată supus unei atente examinări, pe baza noilor coordonate și variante textuale: în ciuda unor analogii frapante, vom observa că Urmuz preia elemente din recuzita literaturii futuriste pentru a le deturna de la semnificația lor inițială. Scopul esențial al demersului urmuzian este denunțarea caracterului literaturizant, convențional al literaturii tradiționale, iar pentru aceasta raportarea la mișcarea italiană a fost unul dintre instrumentele posibile pe care le-a luat în considerare, cu profund spirit critic și selectiv, punând distanțe care să-i permită gradul dorit de individualizare, până la punctul de a face irecognoscibilă eventuala sursă de inspirație.

Așadar, ediția Urmuz din 2012, precum și a doua din 2017, le reiau pe cele două anterioare întocmite de Sașa Pană în 1930 și în 1970⁷, pe care noul antologator le-a păstrat ca texte de referință, „având mereu sub privire variantele existente în manuscris”, cum o indică Ion Pop însuși în *Notă asupra ediției*⁸. Noutatea principală e reprezentată de caietul păstrat la Biblioteca Academiei Române, dar în volum apar note referitoare și la alte versiuni ale textelor imprimate în reviste.

Nu este lipsită de interes nici apropierea lui Urmuz de o perspectivă istorică și estetică decadentistă. În primul rând, la sfârșitul secolului al XIX-lea, decadentismul literar și avangardismul ajunseseră noțiuni afine grație simbolismului târziu care ajunge să partajeze trăsături cu anumite tematici și atmosfere decadentiste (boala, moartea, estetismul maladiv, culorile și parfumurile descompunerii fizice și psihice etc). Decadentismul literar promova o modernitate estetică, radical opusă modernității burgheze; acești artiști cultivau conștiința propriei lor alienări estetice și morale.

Aceste trăsături sunt recognoscibile în opera lui Urmuz. Trimiterea la sensibilitatea de tip decadent este legitimată poate în cazul acestui scriitor și de stilul „ingenios”, „complicat”, „împrumutând din toate vocabularele tehnice” și „pândind pentru a le putea traduce, mărturisirile subtile ale nevrozei”⁹.

7. Urmuz, *Urmuz*, Editura Unu, București, 1930; Urmuz, *Pagini bizare*, ediție întocmită de Sașa Pană, Editura Minerva, București, 1970.

8. Ion Pop, „Notă asupra ediției”, în Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, studiu introductiv și note de Ion Pop, Editura Tracus Arte, București, 2017 [prima ediție 2012], p. 53.

9. Matei Călinescu, capitolul „Idea de decadență”, în *Cinci fețe ale modernității*, Editura Univers, București, 1995 [ediție originală *Five Faces of Modernity*, Duke University Press, Durham, North Carolina, 1987].

Toate aceste date obiective ne permit și din acest unghi realizarea unei analize comparative între opera lui Urmuz și curentul futurist italian.

Prozele lui Urmuz, estetica romanului avangardist și manifestul *Romanului sintetic futurist*

Așadar, bazându-ne pe premisele enunțate anterior, studiul comparativ poate începe cu același gen de analiză întreprins în anul 2000 și perfecționat în perioada imediat următoare, reexaminând în paralel caracteristicile romanului avangardist și pe acelea formulate de F.T. Marinetti în manifestul său *Il Romanzo sintetico* [Romanul sintetic]¹⁰, referitor la codificarea atributelor romanului futurist. Textul teoretic a fost publicat mai întâi la 25 decembrie 1939, în *Il Giornale d'Italia*, și a fost semnat împreună cu Luigi Scrivo și Pietro Bellanova. Apoi vom corela aceste observații teoretice cu particularitățile compoziționale și stilistice din *Fuchsiada*.

În capitolul V, din studiul *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*⁷, în secțiunea dedicată genurilor și tehnicilor literare (*Genres et techniques littéraires*) apar listate și comentate trăsăturile romanului avangardist. Ele sunt ilustrative pentru toate textele urmuziene, ca și pentru *Fuchsiada*, și prezintă unele conexiuni și cu viziunea marinettiană asupra romanului:

– contactul direct cu alte forme de artă, mai ales cu poezia și cu artele plastice. În acest sens s-ar putea vorbi despre textele lui Urmuz ca despre poeme în proză (N. Balotă)¹¹ și s-ar putea evoca numeroase tehnici și modele de pictură, sculptură, scenografie, design și, în general, modalități expresive specifice artelor plastice, care s-au afirmat tocmai în perioada primelor avangarde precum dadaismul, cubismul și, mai târziu, suprarealismul; este vorba, mai ales, de modul de construire al personajelor, care presupune influențe picturale (exigență a esteticii avangardelor, formulată și de Marinetti la punctul 9). Astfel, portretele mecanomorfe, concepute de autorul *Paginilor bizare*, ne permit să-i asociem acestuia viziunile unei întregi imagerii comune artiștilor avangardiști: Picabia, Duchamp, Max Ernst, Brauner, Miró, Dali, Picasso;

– caracterul experimental – care ar corespunde celui de-al doilea punct al manifestului futurist, fără să se suprapună perfect principiilor care stabilesc specificul experimentalismului marinettian. Trebuie să reținem

că experimentalismul ca atitudine estetică se constituie într-una dintre definițiile scriiturii urmuziene. Rămâne de stabilit în ce constă el în accepție futuristă.

– concentrarea expresiei (este și primul punct din manifestul futurist, corespunzând principiului cardinal al mitologiei și esteticii marinettiene). Urmuz este un autor de microromane, universul său fictiv apare întotdeauna comprimat. Această concentrare a materiei epice se realizează la toate nivelele operei: în structura unei proze sau chiar în interiorul unei categorii narative – personajul, de exemplu. Astfel, chiar dacă autorul le numește „roman în patru părți” (subtitlul la *Pâlnia și Stamate*), aceste scrieri sunt creații comprimate, parodii ale unor mai vaste și nobile specii literare (romane de familie – *Pâlnia și Stamate*, poeme eroice – *Emil Gayk*, epopei – *Fuchsiada*).

Structura acestora repetă geometria compozițională a unor specii tradiționale: *Pâlnia și Stamate* este alcătuită din următoarele secvențe: 1. descrierea aparent balzaciană a unui apartament burghez; 2. descrierea familiei Stamate; 3. drama lui Stamate derulându-se între seducere și cădere; 4. deznodământul. În privința construirii personajului, Urmuz păstrează doar acele trăsături care ilustrează ideea. Astfel, Gayk este noțiunea însăși de beligeranță (Nicolae Manolescu)¹², și nu un personaj propriu-zis, un caracter. Umanitatea însăși a fost aproape total suprimată la Urmuz, în schimbul introducerii personajelor mecanice, obiectuale etc.

Traducând aceasta în planul analizei naratologice, s-a observat că principiul listei, indicat de Carmen Mușat¹³, are rolul de a înlocui portretul literar. Autoarea numește „prozografie” simpla descriere a înfățișării exterioare, noțiune care opune portului literar, care presupune atât descrierea înfățișării exterioare, cât și morale a unui personaj. Urmuz devine astfel un precursor al poeziei și prozei contemporane, întrucât autoarea analizează aceste procedee referindu-se la scriitorii ai perioadei postmoderniste. Lista, ca „potențială matrice narativă”, este un mijloc prin care Urmuz încearcă simplificarea extremă a narativității.

Putem vorbi, în cazul literaturii sale, despre prezența unor „cuvinte-cheie”, definitorii pentru construirea identității fiecărui personaj, principiu care „instaurează” un orizont de așteptare lexicală, orientând constituirea textului ca „acumulare de posibilități narative”. Urmuz deschide simultan multiple orizonturi de așteptare complet divergente

10. Filippo Tommaso Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Milano, 1968, pp. 182-183.

11. Nicolae Balotă, *De la Ion la Ioanide – Prozatori români ai secolului XX*, Editura Eminescu, București, 1974, p. 381.

12. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. III, ed. cit., p. 533.

13. Carmen Mușat, *Perspective asupra romanului românesc post-modern și alte ficțiuni teoretice*, Editura Paralela 45, Pitești, 1998, pp. 22-24.

(cazul realizării portretului lui Ismail), care nu se exclude în viziunea autorului, dar bulversează orice tendință de instaurare a coerenței logice la lectura textului. Descrierea se dovedește a nu fi reproducerea obiectului, ci mijlocul prin care aceasta emerge efectiv în text.

Limbajul științific înlocuiește stilul tradițional (voi dezvolta această idee cu referire la parodia stilurilor și la omul reificat). Aceasta este și o caracteristică futuristă, ca și:

– proliferarea abaterilor stilistice. Dimensiunea ludică a limbajului determină fuziunea dintre semnificat și semnificant, ce constituie o importanță sursă de creație ficțională. Într-adevăr, confuzia voită a celor două paliere ale limbajului apare extinsă și magistral aplicată la nivelul întregii opere. Putem vorbi în acest caz, la Urmuz, despre capacitatea spectaculară a limbajului urmuzian sau despre condiția dramatică (teatrală) a unui limbaj aflat în spectacol;

– elaborarea unor tehnici de deriziune și de deconstructurarea a aparatului românesc tradițional este unul dintre aspectele esențiale ale operei lui Urmuz în ansamblul literaturii române de avangardă. Una dintre consecințele introducerii în text a acestor tehnici constă în dezarticularea narațiunii în fragmente infinitezimale. O astfel de operă nu poate fi definită decât ca *artefact* sau ca obiect caleidoscopic.

Privind dintr-o altă perspectivă, aceea a avangardismului românesc, grupat în jurul revistei *Contimporanul*, să notăm că, deși *Manifestul activist către tinerime* apare abia în 1924, operele lui Urmuz parodiază tocmai speciile românești propuse reformării radicale în acest text teoretic: romanul epopee primește o replică parodică în *Fuchsiada*, romanul psihologic sentimental este redus la o structură schematică, comică, voit melodramatică în *Pâlnia și Stamate*, exotismul apare ilustrat în răspăr în *Plecarea în străinătate*, în sfârșit, realismul este minat prin fiecare trăsătură a scrisului său. Și în manifestul *Romanul sintetic* autorii criticau „romanul de ambient provincial” luând ca exemplu opera *Mastro Don Gesualdo* de Verga, romanul istoric, de la *I promessi sposi* de A. Manzoni până la romanele lui Walter Scott și Alexandre Dumas.

Manifestul din *Contimporanul* proclamă și el exigența concentrării textului: „moartea romanului epopee și a romanului psihologic, anecdota și nuvela sentimentală, realismul, exotismul, romanescul să rămână obiectul reporterilor iscusiți (Un bun reportaj cotidian înlocuiește azi orice lung roman de aventuri sau de analiză)”¹⁴.

Acestea fiind, la modul teoretic, conexiunile dintre principiile romanului de avangardă și opera lui

Urmuz, vom încerca să stabilim câteva posibile relații între aceasta din urmă și profilul romanului futurist, schițat în manifestul semnat de scriitorii italieni.

Subtitlul *Fuchsiadei* ar putea fi parțial o ilustrare a punctului 6 din manifestul romanului futurist: *Eroic* („adică promotor al tuturor eroismelor războinice, literare, artistice, științifice”)¹⁵. Reținând cele două sublinieri ca fiind concordante, nu putem reține și restul formulării care implică latura socială, ideologică a scrisului, prezentă într-adevăr în concepția marinettiană, ceea ce la Urmuz nu se poate susține. Din aceleași motive, punctele 5 și 7 nu au acoperire în text.

Fuchsiada demonstrează că tematizarea modului de funcționare al mecanismului textual este unica rațiune de a fi a „romanului”. La nivelul structurii narative, categoria de personaj este redusă la o funcție textuală, de limbaj. Literalitatea subminează literaritatea sau o creează într-un mod indirect: relațiile de sens se instaurează exclusiv în sfera literalului. Proliferarea narațiunii este un efect al propriei lui autogenerări și nu o funcție sau un rezultat propriu-zis al narării

15. Filippo Tommaso Marinetti, „Romanul sintetic”, în *Teoria e invenzione*, cit., pp. 182-183. Traducere de Emilia David, în Filippo Tommaso Marinetti, *Manifestele futurismului*, eseu introductiv de E. David, cuvânt-înainte de Ion Pop, Editura Art, București, p. 236. Se reproduce în continuare, din versiunea originală a acestui text teoretic, fragmentul utilizat preponderent în prezenta analiză:

„Il romanzo sintetico dev'essere invece:

1. *Brevissimo completo* tale da poter sviluppare l'intuizione del lettore fino a supporre la sviluppo logico dell'azione.
2. *Inventato* cioè originalissimo nel soggetto nella realizzazione e nella forma tipografica quindi senza alcun legame con il già narrato e con il già visto.
3. *Attualistico* cioè a contatto con tutti gli apporti della civiltà in continuo sviluppo.
4. *Avveniristico* cioè anticipatore di eventi politici militari morali sociali scientifici artistici ma non catastrofici.
5. *Ottimista* cioè capace di eccitare nel lettore la volontà di vivere e vincere la vita.
6. *Eroico* cioè esaltatore di tutti gli eroismi guerreschi letterari artistici scientifici accesi della generosità a beffa disprezzo del gangsterismo acceso dal denaro.
7. *Lirico* cioè ricco d'immagini capaci di trasportare il lettore verso quelle zone poetiche determinanti rapporti d'amore e di simpatia.
8. *Dinamico simultaneo* cioè cinematografico adatto ad essere filmato.
9. *Aeropoetico e Aeropittorico* cioè espressione di statti d'animo aerei azioni celesti macchine aeree e future compenetrazioni con la stratosfera.
10. *Olfattivo* cioè sensibile quindi marcato dai profumi e dagli odori dei corpi umani delle machine degli ambienti.
11. *Tattile rumorista* cioè sensibile quindi marcato dai contatti dai suoni rumori piacevoli dei corpi umani delle machine-degli ambienti.

14. *Contimporanul*, anul III, n. 46, 1924, p. 2.

textuale. Derularea acțiunilor, ca și comportamentul personajelor, neagă logica realului, urmând strict logica limbajului. Deși recurge constant la o sintaxă corectă, Urmuz plonjează totuși în absurd. În ciuda coerenței sintactice, sensul este abolit, generând o parodie a literaturii și o utopie negativă a limbajului: „Fuchs nu a fost făcut chiar de mama sa... La început, când a luat ființă, nu a fost văzut, ci a fost numai auzit, căci Fuchs când a luat naștere a preferat să iasă prin una din urechile buniciei sale, mama sa neavând de loc ureche muzicală...”. Rolul spectaculos al literalității din această proză ar putea fi un argument pentru o conexiune cu punctul 2, enunțat de manifestul futurist: (romanul) „inventat”, adică foarte original în privința realizării subiectului, neavând nicio legătură cu deja naratului („il già narrato”) și cu deja văzutului („il già visto”).

Acest punct poate fi corelat cu al nouălea, referitor la „romanul *aeropoetic*” și „*aeropictural*” („adică expresia stărilor sufletești eterice, a acțiunilor celeste, a mașinilor aeriene și a viitoarelor fuziuni cu stratosfera”). Motivul zborului apare în *Fuchsiada*, odată cu episodul vizitei lui Fuchs în Olimp, prilejuită de invitația zeiței Venus, când eroul se înalță „ajutat de aripile puternice ale inspirației lui de compozitor”. Deși sensul verbului „a înălța” ar trebui să fie perceput de către cititor ca figurat, aceasta nu se poate realiza deoarece la Urmuz nu există nivel figurativ al limbajului, așadar vom urmări sugestia zborului proliferând, amplificându-se pe parcursul acestei proze exclusiv din această perspectivă. Deci, vom considera sugestia zborului la modul propriu. Motivului zborului i se asociază sugestia muzicale prezente încă de la început în text, în sensul identificării actului nașterii cu performarea unui act muzical și ulterior cu un act erotic.

După aceea Fuchs se duse direct la Conservator... Aci luă forma de acord perfect și după ce, din modestie de artist, stătu mai întâi trei ani ascuns în fundul unui pian, fără să îl știe nimeni, ieși la suprafață și în câteva minute termină de studiat armonia și contrapunctul și absolvi cursul de piano... Apoi se dete jos, dar, în contra tuturor așteptărilor sale, constată cu regret că două din sunetele ce îl compuneau, alterându-se prin trecere de timp, degeneraseră: unul, în o pereche de mustați cu ochelari după ureche, iar altul, în o umbrelă – cari împreună cu un sol diez ce îi mai rămase, dădură lui Fuchs forma precisă, alegorică și definitivă...

Consumarea ulterioară a actului senzual se soldează cu un imens faliment, urmat în „progresia

evenimentială” de deziluzia zeiței, și are ca efect... contrapunctic declanșarea unei „ploi de disonanțe, de acorduri răsturnate și nerezolvate de cadențe evitate, de false relațiuni, de triluri și mai ales de pauze” care „cădeau din toate părțile asupra artistului izgonit. O grindină de diezi și de becarî ascuțiți îl lovea neconținut în spinare, o pauză mai lungă îi sfărâma ochelarii. Alți zei mai răutăcioși aruncară asupra lui cu tibii, cu harpe eoliene, cu lire și cu cimbale, și culmea răzbunării, cu Acteon, Polyeucte și cu *Simfonia a III-a* de Enescu”.

Bizareria, iregularul, ludicul, trăsăturile literaturii manieriste expuse de G.R. Hocke în *Manierismul în literatură*¹⁶, au fost reciclate în literatură grație potențialului lor experimentalist. Făcând o incursiune în „muzicismul” universului manierist, G.R. Hocke notează că muzică era definită ca o „artă a jocului de figuri muzicale”, artă combinatorie prin excelență. Disonanțele și consonanțele dintr-o operă muzicală fac ca muzica să devină o artă a iregularului, transformată într-o țesătură ornamentală. Concertul dat de Fuchs și apoi replica contrapunctică primită, ce-i însoțește căderea, pot fi interpretate în proximitatea acestui ideal de artă iregulară redescoperită de avangardă.

Constatăm că motivul muzical este și un pretext de a întocmi o listă cuprinzătoare de termeni de specialitate și de denumiri ale unor instrumente muzicale. Opusului armoniei muzicale – dizarmonia sonoră – îi corespunde în text opusul zborului – căderea. Aceste două motive apar ilustrate simultan în fragmentul citat, după cum, până la derularea actului erotico-muzical, sunetele armonice și frenezia zborului alcătuiau împreună o ambianță unică. Destinul lui Fuchs este guvernat de ordinea muzicală. Muzicalitatea dizarmonică este și o regulă a manifestului futurist (punctul 11). Sonoritatea devine pentru Fuchs un mit al propriei origini, principiul ordonator al existenței lui ulterioare, cauză a ratării iubirii și chiar parte organică a ființei (Fuchs fiind compus din două sunete).

Putem grupa și reconstrui un nucleu semantic constituit în jurul semnificației muzicale, care, prin fiecare recurență în text, punctează un moment din strania biografie a personajului: născut dintr-o „ureche muzicală”, el se face la naștere „auzit”, nu văzut, corporalitatea sa fiind – în mod paradoxal – una de natură sonoră. La Conservator „ia forma unui acord perfect” și învață „armonia și contrapunctul”. În umbrelă, locuința sa favorită, se încuie noaptea cu „chei muzicale”, ca să-și poată auzi „visele”, fără să fie

16. Gustav René Hocke, *Manierismul în literatură*, prefață de Nicolae Balotă, trad. de Herta Spuhn, Editura Univers, București, 1977, p. 249.

deranjat. Menirea lui de după căderea în haos rămâne una orfică și superior creatoare:

De acolo muzica sa radiază cu egală putere în toate direcțiunile, făcând astfel să se împlinescă în parte cuvântul Destinului recunoscător, care-i hărăzi ca prin gamele, concertele și etudele sale de staccato, să ducă departe acel cuvânt, și grație lor, prin forța educației, să facă să apară cu timpul pe această planetă, o rasă mai bună și superioară de oameni spre gloria sa și a pianului și a Eternității.

Să reținem că *Fuchsiada* nu conține indicii care să ne permită să luăm în discuție punctul 10 din manifestul romanului futurist („romanul olfactiv adică senzitiv, deci impregnat de parfumuri și de miroasuri ale corpurilor umane, ale mașinilor și ale ambientelor”)17.

În schimb, textul *Cotadi și Dragomir* oferă o sugestie ingenioasă în acest sens: Capacul de pian „înșurubat la spate [...] mai servă lui Cotadi și ca perete pe care se urinează mai ales iarna”. În același timp, „el servă la nevoie de urinar și pentru ceilalți clienți”. Introducerea acestui element mecanic în proza citată poate fi asociată ideii de operă tip *ready-made*, concepută astfel încât să traducă în două limbaje diferite (al literaturii și al artelor plastice) oroarea de arta consacrată. Întrebuințarea destinată capacului de pian este similară cu cea inițială a obiectului, care devine, în viziunea lui Marcel Duchamp, opera de artă *Fontaine*.

Acestea ar fi posibilele puncte convergente ale *Fuchsiadei* cu teoria romanului expusă în manifestul futurist. Observăm că la Urmuz nu este vorba, în niciun caz, de respectarea unui program futurist.

Păstrând perspectiva autorului *Manierismului în literatură*, iată alte elemente aparținând la originea esteticii manieriste, în care avangarda a recunoscut o potențială sursă de inspirație. Urmuz are la rândul lui afinități estetice pentru aceasta și întrucât arta combinatorie manieristă se constituie într-o doctrină a crizei intelectului și într-o obsesie a haoticului exhibită la modul ludic.

Aceste elemente care apropie prozele urmuziene și tezele avangardiste sunt prezente și în teoria romanului futurist. Parodierea stilurilor, a procedeelelor literare, a tipologiilor românești practicate de Urmuz poate fi corelată cu disprețul marinettian față de literatură și, în genere, față de arta tradițională. Experimentalismul urmuzian, prezent la toate nivelurile operei scriitorului,

va fi găsit în radicalismul futurist o confirmare estetică. Însă definițiile formulate de F.T. Marinetti pentru fiecare categorie, gen de roman, diferă uneori esențial, lăsând totuși deschisă posibilitatea comparării lor. Astfel, iraționalității futuriste i se opun în opera lui Urmuz principiile unei logici impecabile la nivel formal, în ciuda faptului că lumea închisă în aceste pagini este total absurdă.

Disoluția limbajului – o condiție a absurdului

Imaginea poetică futuristă, fondată pe principiul analogiei, este cu atât mai adecvată teoriei „cuvintelor în libertate”, cu cât gradul distanței dintre termenii analogiei este mai mare. În termeni similari, putem vorbi despre efectul produs de varietatea mijloacelor și a ipostazelor parodice la care este supus limbajul curent în textele urmuziene. Însă diferența esențială la Urmuz constă în menținerea coerenței logice, cu toate că aceasta se instaurează fără suportul coerenței semantice. Astfel, clișeele verbale sunt recondiționate în scopul obținerii unei noi expresivități. Urmuz nu folosește clișeu decât pentru a-i anula automatismul semantic pe care se bazează. De exemplu, încercând să explice originea lui Ismail, autorul punctează două momente, care sunt în același timp imprecise, neverosimile și absurde, în felul în care apar introduse în biografia personajului: „Înainte vreme creștea și în Grădina Botanică, iar mai târziu grație progresului științei moderne, s-a reușit să se fabrice unul pe cale chimică, prin sinteză”.

Limbajul devine indiferent față de conținut și acționează automat, în virtutea unei inerții care proliferază ireversibil, în absența gândirii. Cuvintele capătă o stranie forță de atracție reciprocă, menținând comunicarea într-un lanț de clișee. Urmuz citează cu malițioasă predilecție clișeele jurnalisticii, ale conversației prețios-intelectuale sau sentimental-burgheze ale timpului său: „grație progresului științei moderne”, „fără pic de mustrare de cuget”, „Ismail inimă caritabilă” (*Ismail și Turnavitu*); „Părul negru ca pana corbului”, „delicata și complicata chestiune agrară”, „o surpriză din cele mai plăcute” (*Cotadi și Dragomir*). Acest limbaj corespunde perfect în plan formal universului imaginar al scriitorului, vid de prezențe umane sau populat de ființe mecanomorfe.

Trecând pe alt palier al limbajului, observăm că Urmuz practică o ingenioasă pervertire a stilurilor cu ajutorul parodiei. Primele fraze ale prozei *Ismail și Turnavitu* aparțin stilului științific. Faptul că descrierea lui Ismail se referă la un individ produce un efect evident comic. Fuziunea stilurilor face posibilă existența *colajului textual*: „Ismail este compus din

17. Filippo Tommaso Marinetti, „Romanul sintetic”, în *Teoria e invenzione*, ed. cit., pp. 182-183. Traducere de Emilia David, în Filippo Tommaso Marinetti, *Manifestele futurismului*, ed. cit., p. 236.

ochi, favoriți și rochie”. Aceste trei elemente sunt asociate printr-un paralogism formal. Unghiul devierii semantice se mărește odată cu introducerea elementelor portretistice care-l descriu pe Ismaïl în termenii unui produs comercial: „se găsește astăzi cu foarte mare greutate”. Confuzia planurilor se amplifică odată cu indicarea „domiciliului” personajului: „se crede că stă conservat într-un borcan situat în podul locuinței iubitelui său tată, un bătrân simpatic cu nasul tras la presă și împrejmuț cu un mic gard de nuiel”. În această frază, logica discursului este fragmentată în trei perspective total divergente.

Nicolae Manolescu propune, în aceste cazuri de deturnare a sensului unui sintagme sau fraze, disocierea *jeu de language / coup de langage*: „În materie de invenții de limbaj, există două feluri de «progres»: când invenția rămâne în cadrul regulii jocului, în text intervine *jocul de limbaj*”. „Când ea (invenția) schimbă însăși regula”, textul este subminat de *lovitura de limbaj*, pe care o putem înțelege prin asociere cu noțiunea de „lovitură de teatru” (ceva care determină schimbarea bruscă a unei ordini prestabilite)¹⁸. Autorul indică faptul că expresia *lovitură de limbaj* se poate traduce și prin „luare în derâdere”, „batjocorire”. Trimiterea la sugestia dramatică se păstrează și în acest caz. În opera lui Urmuz asistăm la *un spectacol al limbajului* cu dese și violente răsturnări de situații. *Se joacă de fapt o comedie a limbajului*.

Am precizat în ce constă parodiarea speciilor literare în scrierile urmuziene cu referire la *Pâlnia și Stamate*. Într-un alt micro-roman, intitulat *După furtună*, care în ediția nouă deschide volumul de proze – constatându-se, deci, o reordonare a scrierilor, cea dorită de autorul însuși – este ironizat romanul poetic tenebros sau idilic. Modalitatea aleasă constă în aplicarea stilului patetic la un context neadekvat. De exemplu, privirea blândă care-l înduioșează pe erou este cea a unei găini. Și autorii futuriști menționau romanul poetic printre primele specii acuzate de conservatorism estetic. Când ne referim la romanul futurist numindu-l ca atare, avem în vedere tot dimensiuni reduse, nu urmuziene, dar oricum, mult mai restrânse decât ceea ce se înțelege uzual prin termenul „roman”.

Nicolae Manolescu reține faptul că în ciuda concentrării textuale extreme și a coerenței formale impecabile, textul este „ca o frază sintactic corectă și familiară, dar al cărei sens e absurd”¹⁹.

Paralogicul (paralogismul) este un procedeu frecvent utilizat de poezii futuriști. În estetica

urmuziană ar putea fi considerat drept figura retorică predilectă de obținere a devierii semantice. Există și la Urmuz cazuri în care o acțiune, urmând ca un corolar alteleia, este totuși total antinomică în raport cu prima. Singura legătură între acestea este doar de natură gramaticală: „Turnavitu făcu mai multă vreme politică și reuși astfel să fie numit ventilator de Stat” (*Ismaïl și Turnavitu*). Este de ajuns ca un cuvânt să fie rostit pentru ca el să antreneze într-un fel de zonă magnetică contextul imediat cunoscut de vorbitor: în *Cotadi și Dragomir*, denumirea acțiunii de „a împărți” atrage în mod mecanic o întreagă frază-clîșeu: „împărțeala se va face, desigur, în loturi inalienabile, populațiunii rurale, sperând că rezolvă în acest mod cu totul empiric și primitiv delicata și complicata chestiune agrară...”. Comedia limbajului funcționează și în această perspectivă.

Paralogicul este o figură retorică agreată și de estetica manieristă. G.R. Hocke¹² o definește drept „silogism antirațional”, „înșelător”, „funcție verbală supranaturală”, „formă de *concelli* iscusite”²⁰. Structura ei logic-contradictorie produce la lectură acel efect de „meraviglia” („surpriză”). Surpriza provine din atragerea lineară de la stânga către dreapta a cuvintelor, în lanțuri proliferante, ca într-un fel de dicteu automat.

Concluzionând, notăm că limbajul poate fi înlocuit în ultimă instanță de mecanica pură a gesturilor. Acțiunile se golesc de sens sau nu sunt îndeplinite decât la modul simbolic. Călătoriile lui Turnavitu în insulele Majorca și Minorca se compun din dus, spânzurarea unei șopârle de clanța ușii căpitaniei portului și apoi „introducerea în patrie”. Algazy „nu vorbește nici o limbă europeană”, comunicând prin „înțoarcerea mâinii în buzunar, de unde trage de capătul unei sfori, făcând să-i tresalte de bucurie barba un sfert de oră...” Redus și înlocuit de mecanica gestuală, limbajul devine incomunicabil, condiție a întregii literaturi urmuziene.

Personajul mecanomorf în secvențe textuale și în manuscrise vechi și noi

Una dintre cele mai ingenioase componente ale imaginarului urmuzian privește statutul personajului, rezultat al tehnicilor de deconstrucție a acestei categorii tradiționale. *Personajul mecanomorf*, *personajul kitsch*, *personajul-marionetă* sunt tipuri paradigmatic pentru definirea literaturii de avangardă, dar fac parte și din proiectul esteticii futuriste, fascinată de tehnologism, mașinism, de civilizația imaginii și de strălucirea stridentă a *music-hall*-ului și a circului. Propusesem

18. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. III, ed. cit., pp. 522-523.

19. *Ibidem*, p. 534.

20. Gustav René Hocke, *Manierismul în literatură*, ed. cit., p. 188.

aceste asocieri în analiza anterioară a prozei urmuziene și le mențin în cea actuală, având posibilitatea de a îmbogăți întrucâtva analiza, grație sugestiilor suplimentare pe care le pun la dispoziția cercetătorilor recenta ediție Urmuz, dar fără să mai abordez *personajul kitsch*, mai puțin afin futurismului.

La finalul acestei părți a lucrării voi evalua în ce măsură ar putea să se modifice rezultatele comentate cu ani în urmă, când corpusul de proze urmuziene se bazase doar pe ediția Sașa Pană din 1970. Se modifică astfel ponderea influenței futuriste?

În legătură cu aspectul parodic implicat de mecanica urmuziană, Ion Pop semnala existența unei orientări pre-suprerealiste, din deceniul al doilea, printre ale cărei practici experimentaliste se afla și transferul în plan mecanic al unor semnificații haotice²¹. Această orientare provenea din estetica mitului mașinist, descoperit la începutul secolului de către futuriști. Regăsim astfel o nouă constantă de sensibilitate comună autorului *Paginilor bizare* sau citând titlul mai nou al *Schițelor și nuvelor aproape... futuriste* și curentului italian. Analizând în finalul acestui articol profilul personajului mecanomorf, se vor observa diferențe de percepție estetică fundamentale.

Personajul mecanomorf din proza lui Urmuz este ipostaza cea mai afină universului futurist. Argumente pertinente în acest sens ne oferă în primul rând câteva idei marinettiene din manifestele futurismului. În secțiunea *Sensibilitatea futuristă* [La Sensibilità futurista] din textul teoretic *Distrugearea sintaxei. Imaginație fără fire. Cuvinte în libertate* [Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà], publicat la 11 mai 1913, conținutul punctului 12 indică explicit fuziunea dintre uman și mecanic: „Omul multiplicat de mașină. Nou sens mecanic, fuziune a instinctului cu randamentul motorului și cu forțele domesticite”²².

Ideea revine într-un alt manifest fundamental pentru această temă – *Splendoarea geometrică și mecanică și sensibilitatea numerică* [Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica] –, publicat la data de 18 martie 1914. Acest manifest și altele afine apar comentate în *Introducerea* lui Luciano de Maria la *Teoria e invenzione futurista*. Mașina,

21. Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc*, Editura pentru Literatură, București, 1969, p. 144.

22. Filippo Tommaso Marinetti, „Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà”, în *Teoria e invenzione futurista*, op. cit., p. 59: „L'uomo moltiplicato dalla macchina. Nuovo senso meccanico, fusione dell'istinto col rendimento del motore e colle forze ammaestrate”, traducere de Emilia David, în Filippo Tommaso Marinetti, *Manifestele futurismului*, op. cit., p. 113.

înțeleasă de liderul futurist ca nou corp viu, aproape uman, care-l multiplică pe cel uman, îi apare criticului, pe bună dreptate, ca un „mijloc privilegiat de a realiza dominația absolută a omului asupra naturii”²³.

Mai este important să notăm că, încă din această perioadă, a „primului futurism”, estetica și ideologia mașinii întâlnesc estetica și ideologia războiului. Vom observa că, și la Urmuz, mecanomorfismul, care nu înseamnă nici pe departe o celebrare a mașinismului și a mitului mașinii, se conjugă cu un fel de instinct al beligeranței perpetue, lipsite de un obiect concret, fără să coincidă însă niciun moment cu idealurile artei futuriste, care angajează fără ezitare scopurile estetice în slujba propensiunii intervenționiste.

La fel de relevant este faptul că Urmuz participase la războaiele balcanice, în campania din Bulgaria (1913), fiind înainte și după această perioadă judecător în mici orașe de provincie din Argeș și Dâmbovița, iar apoi din regiunea Dobrogea. A fost din nou chemat sub arme în Primul Război Mondial, în grad de subofițer, și abia după ce s-a întors la București a lucrat ca grefier la Înalta Curte de Casație și Justiție. Deci, a cunoscut îndeaproape ororile războiului, suferind de insomnie, „plictisit și distrus” și aflând singura consolare în scris și-n compoziția muzicală, precum și-n audiția de concert simfonice²⁴, cum amintește Giovanni Rotiroti.

Numeroși futuriști, în frunte cu liderul lor, participaseră cu toată convingerea lor intervenționistă la Primul Război Mondial, câțiva și-au și dat viața pentru acel ideal, iar Marinetti asistase, la rândul său, în octombrie 1913, în timpul războiului bulgaro-turc, la asaltul Adrianopolului, dând cont de această experiență în volumul de cuvinte în libertate *Zang Tumb Tumb* apărut în anul următor, care este o capodoperă a literaturii parolibere futuriste. Războiul ca fenomen antropologic a fost celebrat de futuriști cu maxim entuziasm, în toate genurile de literatură practicate de ei: manifeste, reportaje în presă, poeme, proze, teatru și într-o amplă și spectaculoasă producție de cuvinte în libertate și de planșe astfel compuse, care au apărut în reviste, dar și în volume de autor în toată perioada intervenționistă și a Primului conflict mondial. Războiul apare exaltat ca imensă sărbătoare și ca ocazie de regenerare a umanității.

Iată, așadar, diferențe abisale în a concepe sensul războiului și al adevăratei beligeranțe între Urmuz și majoritatea artiștilor futuriști.

23. Luciano De Maria, „Introduzione”, în Filippo Tommaso Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, p. 13.

24. Giovanni Rotiroti, *Urmuz. Poetica della traduzione*, Criterion, Milano, 2022, p. 28.

Semnalez un aspect stilistic neobservat și, prin urmare, necomentat până în prezent în studiile dedicate operei lui Urmuz, care, grație primului exemplu ce urmează a fi analizat, se leagă de tematica discutată în rândurile precedente. În *Manifestul tehnic al literaturii futuriste* [Manifesto tecnico della letteratura futurista] (11 mai 1912) există la punctul 5 o mențiune care ne permite să identificăm o similitudine frapantă în modul de construire al personajului urmuzian:

Orice substantiv trebuie să aibă dublul său, adică substantivul trebuie să fie urmat, fără conjuncție, de substantivul de care este legat prin analogie. Exemplu: bărbat-torpilor, femeie-golf, mulțime-resac, piață-pâlnie, ușă-robinet. Cum viteza aeriană a sportiv cunoașterea noastră despre lume, percepția prin analogie devine tot mai naturală pentru om. Trebuie deci suprimate *ca, care, astfel, asemănător cu*. Mai mult, trebuie să contopim direct obiectul cu imaginea pe care el o evocă dând imaginea în racursi cu ajutorul unui singur cuvânt esențial²⁵.

Omul-torpilor pare a fi personajul mecanomorf paradigmatic din opera lui Urmuz. *Dicționarul Explicativ al limbii române* explică termenul *torpilor* astfel: „1. Proiectil submarin prevăzut cu încărcătură explozivă se lansează împotriva unei nave inamice de pe o navă de luptă, din avion sau de pe coastă. 2. Navă de război ușoară și rapidă înzestrată pentru lansarea torpilelor”.

La Urmuz, deci, este imaginea deformată a unui tip uman imprevizibil, aflat mereu în expectativă, gata de luptă, cu toate că nicio forță adversă nu-l amenință. Personajul mecanomorf urmuzian are o vocație războinică înăscută, care, în plan estetic, reprezintă o sursă generatoare de absurd. Prima frază din *Emil Gayk* este ilustrativă într-o atare perspectivă:

Gayk este singurul civil care poartă pe umărul drept un susținător de armă. El are gâtul totdeauna supt și moralul foarte ridicat. Nu poate fi ostil multă vreme cuiva, dar în privirea-i piezișă, din direcțiunea ce ia uneori nasul său ascuțit, precum și din împrejurarea că este aproape în permanență ciupit de vărsat și cu unghiile netăiate, îți face impresia că este în tot momentul gata să sară pe tine pentru a te ciuguli.

Deschid o paranteză pentru a semnala la lectura noii ediții a prozelor urmuziene o primă posibilă asociere cu estetica futuristă, nouă și ea în raport cu exemplificările prezentate în eseu scris cu ani în urmă.

Este vorba de proza *Emil Gayk* și de descrierea modului în care protagonistul își petrece cele 24 de ore ale fiecărei zile din viața sa: „Timpul și-l petrece înotând continuu 23 de ore, însă numai în direcțiunea nord-sud, de teamă de a nu ieși din neutralitate. În ora liberă ce îi mai rămâne se inspiră de la *muze cu bocanci*”²⁶.

Alcătuitorul prezentei ediții precizează că ultima frază din fragmentul citat lipsește din manuscrisul de la Biblioteca Academiei, dar că aceasta apare în manuscrisul reperat în Arhiva lui Sașa Pană. Expresia lui Urmuz, *muze cu bocanci*, nu poate confirma, dar nici exclude asocierea cu disprețul lui Marinetti pentru romantism și în general pentru literatura secolelor trecute, care subordona puterea creatoare inspirației.

Revenind la substantivele urmate de un dublu al lor, cum le numește Marinetti, frapant e și faptul că Urmuz recurge și la alte determinări nominale de acest gen, așa cum liderul futurist indica în manifestul său tehnic. *Omul-ventilator* este o altă sintagmă similară. Turnavitu este și el un personaj construit prin contopirea celor două planuri ale limbajului, propriu și figurat: „Turnavitu nu a fost multă vreme decât un simplu ventilator pe la diferite cafenele murdare, grecești, de pe strada Covaci și Gabroveni”. Transferul de caracteristici în planul figurat se face imperceptibil de firesc, trecerea nefiind semnalată de niciun indiciu. Autorul începe prin a se referi la un individ (ros de ambiții și invidii), însă cele două biografii se dezvoltă simultan în destinul unui *om-ventilator*: „Nemaiputând suporta mirosul ce va fi fost silit să respire acolo, Turnavitu făcu multă vreme politică și reuși astfel să fie numit ventilator de stat, anume la trezoreria postului de pompieri *Radu Vodă*”.

În cazuri de acest tip, Nicolae Manolescu vorbește despre o tehnică originală de descriere a personajului care constă „într-o mișcare pe suprafață figurată a limbajului, ca și cum ar fi considerată aceea proprie”²⁷.

O altă coincidență surprinzătoare o reprezintă introducerea într-o proză a lui Urmuz a termenului *pâlnie*, termen care apărea în exemplificarea citată la punctul 5 al *Manifestului tehnic*. Dintre toate personajele, acesta este singurul care pierde orice urmă de caracteristici omenești, fiind redus la pura obiectualitate. În imaginarul urmuzian, putem spune

25. Filippo Tommaso Marinetti, „Manifesto tecnico della letteratura futurista”, în *Teoria e invenzione futurista*, ed. cit., p. 41. Traducere de Emilia David, în Filippo Tommaso Marinetti, *Manifestele futurismului*, ed. cit., p. 100.

26. Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, ed. cit. pp. 72-73.

27. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. III, ed. cit., p. 522.

că pâlnia este personajul-mecanism prin excelență. Funcția erotică a pâlniei conotează atracția personajului spre o treaptă inferioară a materiei.

Într-o referință la arta avangardei din *Lumea ca labirint*, G.R. Hocke stabilește o relație analogică între obiectul mecanomorf și manechin, pornind de la semnificații terminologice: „În 1912, Marcel Duchamp l-a născocit pe «manichino», «inertul»²⁸. Translând aceste semnificații în planul tipologic al personajelor urmuziene, remarcăm și la scriitorul român înrudirea personajului mecanomorf cu personajul marionetă. În același studiu, Hocke semnala reapariția imaginarului mecanomorf în perioada avangardistă, conferindu-i statutul de nouă mitologie: „O lume imaginată alcătuită din lucruri mecanice își face o neliniștitoare apariție ca un fel de mitologie de uz personal”. În interiorul acestei mitologii obiectul își pierde unitatea, autonomia, fiind perceput ca parte, „rest al unui obiect mecanic”²⁹.

Criticul face o incursiune în timp, oprindu-se la originile istorice ale semnificației fragmentarului: prin Pitagora, neoplatonicienii redescoperă imaginea omului ca tot, faptul că omul este un „animal varia et multiformis et dissolutoriae naturae” („animal de natură variată, multiformă și nestatornică”).

În acest context, „instalațiile” urmuziene amintesc de unele desene manieriste. Unele manevre tehnice din apartamentul lui Stamate își au ilustrarea „avant la lettre” în vechi desene și proiecte manieriste. Pereții „interiorului turc” al familiei Stamate sunt mășurați cu compasul în fiecare dimineață. În această proză, există un întreg inventar al resturilor tehnice, rezultate în urma unor descompuneri de mecanisme de-a dreptul diabolice. Cu ajutorul „căruciorului cu manivelă, Stamate circulă în labirintul său subpământean”. Ultima frază din *Pâlnia și Stamate* lasă să transpară golul îngrozitor din universul personajelor urmuziene, de unde omenescul s-a retras, lăsând locul mecanismelor apocaliptice, elementare:

Suindu-se apoi pentru totdeauna în căruciorul cu manivelă, luă direcția spre capul misterios al canalului și, mișcând manivela cu o stăruință crescândă, aleargă și astăzi, nebun, micșorându-și mereu volumul, cu scopul de a putea odată pătrunde și dispărea în infinitul mic.

Cum au observat mai mulți critici, printre care Nicolae Balotă, Ion Pop, Ion Biberi și, mai recent,

Corin Braga, imaginarul neliniștitor din opera urmuziană, cu semnele ei evidente de descompunere a umanului, în care absurdul ia locul tragicului – cum se întâmplă și la Kafka sau la Beckett – pregătește literatura absurdului³⁰.

Robinetele, pistolul, aparatul de fotografiat, „benoculul” au utilizări absurde, de vreme ce operațiile tehnice săvârșite cu ajutorul lor sunt umoristice. Miracolul tehnicii este astfel un triumf al grotescului.

Mai rămânem încă la *Pâlnia și Stamate* pentru a semnala două contexte prompt adnotate de Ion Pop, în care manuscrisul operei aflat la Biblioteca Academiei Române prezintă diferențe față de versiunea editată anterior în volum și care pot fi interpretate ca elemente pertinente pentru o comparație cu estetica futuristă.

Primul context se referă la a doua încăpăre a apartamentului familiei Stamate, unde în versiunea din 1970, reluată ca atare în ediția *Schițe și nuvele aproape... futuriste*,

Nenumăratele covoare de preț, sute de arme vechi, încă pătate de sânge eroic, căpтуșesc colonadele sălii, iar imenșii ei pereți sunt, conform obiceiului oriental, sulemeniți în fiecare dimineață, alteori mășurați, între timp, cu compasul pentru a nu scădea la întâmplare.

În nota de subsol ne este furnizat textul din versiunea manuscrisului „roșu”, care apare mai amplu pentru această secvență și conținând sugestia cu totul nouă că printre obiectele decorative exista și „o casetă de aur închisă cu mai multe chei secrete”, în care „se găsește hatâr și *tembelism vechi și veritabil*”, aceste contexte fiind eliminate ulterior în favoarea concentrării și supleței frazei:

Sute de covoare de preț, nenumărate arme vechi, încă pătate de sânge eroic, bogate ghirlande de roze, mirth și temenele căpтуșesc și ornează imensele colonade, iar în mijlocul sălii, pe un pedestal de fildeș, o casetă de aur se află închisă cu mai multe chei secrete. În ea se găsește hatâr și *tembelism „vechi și veritabil”*. // E de reținut că pereții acestei încăperi nu au fost nici zugrăviți nici tapetați, căci, conform obiceiului oriental, ei sunt sulemeniți în fiecare dimineață, iar la fiecare interval de oră sunt mășurați cu compasul, căci acești pereți scad mereu³¹.

28. Gustav René Hocke, *Lumea ca labirint*, capitolele „Omul ca ficțiune artistică” și „Omul ca temă manieristă”.

29. *Ibidem*, capitolele „Despre tradiția iregularului”.

30. Corin Braga, „Urmuz. Mecanismele onirice ale prozei absurde”, în *Psihobiografii*, Editura Polirom, Iași, 2011, p. 29.

31. Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, ed. cit., p. 87.

Vehemența termenului „tembelism”, asociată ideii de vetustitate, conduce la sugestia unei fapt insuportabil, demn de a fi abolit, și în mod indirect la o tonalitate iconoclastă, futuristă, fără să fie posibilă însă identificarea univocă a unei atare proveniențe.

Același gen de comentariu se poate propune pentru o a doua secvență referitoare tot la versiunea nou examinată din caietul de la Academie, în legătură cu aceeași proză. Este vorba de începutul părții a patra a „romanului”, când refuzul iubitei-pâlnii de a-l mai întâlni pe Stamate se exprimă cu o directețe prea directă și necruțătoare, aproape simplistă, care face din năstrușnica parteneră o ființă oportunistă, demnă în ochii celui părăsit de dispreț. Misoginia din respectiva formulare suscită o posibilă aluzie la disprețul femeii, care a caracterizat futurismul marinettian în prima etapă a curentului, databilă aproximativ până în 1915. Cum se știe, primii ani ai futurismului sunt caracterizați la nivel teoretic de o totală absență a elementului feminin. Când avangarda va depăși faza provocării și a negației și va trece la „reconstrucție”, se va schimba și ideea despre universul feminin: va mai persista o vreme disprețul pentru snobismele cochetelor, dar treptat, Marinetti conștientizează că este indispensabilă elaborarea unui model de feminitate modern.

Așadar să comparăm: „În o bună zi, pâlnia, sex femeiesc capricios, neînțeleș și nestatornic, aflând de existența unui Bufty cu avere, încetă subit de a mai iubi pe sentimentalul Stamate...”; cu formularea mai complexă și mai elegantă din versiunea anterioară: „Într-una din nopți, Stamate, venind spre a-și face obișnuita-i datorie sentimentală, constată cu uimire și dezamăgire că, din cauze încă nepătrunse, orificiul de ieșire al pâlniei se strâmtase...”³².

Altă ipostază a personajului mecanomorf urmuzian este cea legată de ceea ce N. Manolescu a numit „proteza mecanică”³³. În acest caz, ideea de evoluție organică este anulată. „Proteza mecanică”, respectiv „înșurubarea elementului tehnic în organismul propriu-zis al personajului”, este un indiciu al înlocuirii în literatură a modelului biologic, care guverna imaginarul artistic clasic, cu unul mecanic: Grummer, Algazy, Cotadi au fost proteze mecanice, grătare, bășici. Dacă la pictorii suprarealiști proteza este umană sau naturală, la Urmuz întotdeauna aceasta reprezintă, din contră, o gravă alienare în ordinea umanului. Algazy: „este un bătrân simpatic, știrb și cu barba rasă și mătăsoasă, frumos așezată pe un grătar înșurubat sub bărbie”; „Grummer are și un cioc de lemn aromatic...”, dar și

„o bășică cenușie de cauciuc, pe care o are înșurupată la spate, puțin deasupra feselor, ceea ce îl face să sară prin magazin fără să miște din genunchi, scoțând țipete și sunete nearticulate...”; Cotadi, în afara capacului de pian „înșurupat la spate”, „nu are mai niciodată pozițiune verticală, din cauza unei îmbrăcăminte de șifă ce-i formează un fel de cuirasă, și care, deși îl jenează teribil, o poartă însă cu o desăvârșită abnegație direct pe piele, pe sub cămașa țărănească cu ciucuri, de care nu se desparte niciodată”.

Prin urmare, se confirmă încă o dată faptul că opera scriitorului nu se constituie într-o celebrare a mașinismului. Urmuz nu face niciodată apologia mașinii, situându-se – s-ar putea spune – retrospectiv, pe o poziție radical polemică în raport cu această temă. Ilustrarea mecanomorfismului este la el un pretext de derealizare a categoriei de personaj tradițional în literatura română. Chiar aflându-ne în prezența unei ediții care ia în considerare alte manuscrise lăsate de autor, putem conchide că demersul lui Urmuz este un act de contestare pur literar și o modalitate de exprimare a crizei ideii de literatură. Abia în acest punct se întâlnesc intențiile autorului *Pașinilor bizare* și acelea ale futurismului.

Teatralitatea descompusă a lui Urmuz. Marioneta-colaj, între umanizare și sens mecanic

În structura unei ipotetice estetici mecanomorfe, principiul repetiției (verbale, gestuale) ar deține un rol considerabil, contribuind la reducerea organicului la mecanic. Prin urmare, unul dintre capitolele unei asemenea estetici ar putea cuprinde și tipul personajului marionetă. Acesta apărea și în futurism, dar și în teatru. Conceptul marinettian despre „teatrul de varietăți”, expus în manifestul *Teatrul de Varietăți* [Il Teatro di Varietà], publicat în 1913, presupunea un gen de teatru în care *music-hall*-ul, circul, teatrul popular coexistau. Ludicul, comicul specific acestor moduri artistice de reprezentare populare, așa-zise vulgare, apăreau și în poetica lui Ștefan Roll, exploatate grație imensului lor potențial spectacular. Această dimensiune dramatică aparține și universului urmuzian. Personajul marionetă, întruchipat exemplar în prozele lui Urmuz de Ismail, face posibilă ideea de *carnavalizare a existenței*. Ea se consumă în cadrul unei *scenografii*, într-o lume a *teatrului de marionete*.

Să mai amintim, din perspectivă futuristă, că toposul marionetei a fost declinat într-o direcție experimentalistă dublă: a privit mecanizarea actorului, dar și umanizarea mașinilor-marionete. Interesul

32. *Ibidem*, pp. 92-93.

33. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. III, ed. cit., p. 20.

pentru transformarea mecanică a actorului se dezvoltă în timpul Primului Război Mondial, când încep să se ofere proteze soldaților mutilați: din punct de vedere temporal, suntem la începutul aceluși curent sau disciplină care va lua mai târziu numele de *transumanism*. Așadar, au existat numeroase articole, eseuri, chiar filme și romane pe tema mutilărilor și a posibilităților de recuperare a victimelor de război. Urmuz, o amintim, fusese sub arme de două ori.

Interesul pentru mașină, care se răspândise încă de la începutul secolului al XX-lea, după cum bine se știe, găsisese un teren foarte fertil în avangardele europene care, în timpul războiului și apoi pe tot parcursul anilor '20 și '30, l-au declinat într-un mod extrem de creativ, în special în teatru, pictură și în romane. Ne putem referi la operele dadaștilor Ernst sau Duchamp, care îl priveau pe Alfred Jarry ca pe un fel de precursor, iar în cadrul futurismului, la Depero și Prampolini, ale căror creații și contribuții teoretice pentru teatru au o relevanță deosebită.

La Urmuz, statutul de marionetă al personajelor ar putea fi motivat de faptul că *autorul regizor* le refuză orice urmă de analiză psihologică. Ele nu există decât prin *acte gestual-mecanice*. Și fiecare dintre aceste creaturi își are micul său univers autarhic, autosuficient, monadic. Comunicarea între ele (în afara partenerului de cuplu) nu se poate stabili. Această caracteristică definitivă umană, absentă din prozele lui Urmuz, este încă o dovadă în privința naturii pur obiectuale, decorative a personajului marionetă.

Imaginea propriu-zisă a unui astfel de personaj pare mediată de reflectări în oglinzi deformatoare, precum cele de bălci, suferind metamorfoze multiple în urma oglindirii. Portretele din literatura realistă sunt reciclate de Urmuz. Putem indica în acest sens obsesia deformării geometrice: Stamate are o formă „aproape eliptică”. Tuturor personajelor le descoperim în propria structură „corporală” vârfuri ascuțite, arcuri.

Marioneta favorită a lui Urmuz este, se pare, Ismail. El apare încă de la început travestit: poartă „o rochie de gală, făcută din stofă de macat de pat cu flori mari cărămizii”. Pasiunea lui cea mai mare este ca astfel înveșmântat „să se agațe de grinzi pe la diferite binale, în ziua când se serbează tencuitul, cu scopul unic, de a fi oferit de proprietar ca recompensă și împărțit la lucrători...”. În această frază, autorul concentrează întreaga încărcătură carnavalescă din substanța teatrală a personajului. Recuzita reprezentației este confecționată din materiale inferioare, ieftine: „stofă de macat de pat”, așa cum în teatrul popular sunt preferate cârpele, călții. Desenul de pe material („flori mari, cărămizi”)

este o dovadă a prostului gust al posesorului. Semnul teatral al pasiunii sale este evident, participarea la binală reprezentând un act artistic, public.

Din recuzita pe care scriitorul o are la dispoziție pentru a compune scenografia întregii sale opere, fac parte și obiecte precum fracul și mănușile albe, perdeluța cu brizbrizuri, în care este înveșmântat Emil Gayk, galoanele de mareșal ale acestuia, smokingul (*Plecarea în străinătate*), „piepteni de bagă”, îmbrăcămintea de șifă, cămașa țărănească cu ciucuri (*Cotadi și Dragomir*). Toate aceste obiecte introduc și în universul kitsch-ului.

Revenind la Ismail, *reprezentăția teatrală* al cărei protagonist absolut este se desfășoară într-un decor adecvat înclinațiilor lui carnavalesci. Portretul lui Ismail corespunde unui obiect *confecționat*, unui *artefact*. El este în același timp un personaj-colaj, „compus din ochi, favoriți și rochie”. Nicolae Manolescu a descompus structura personajului într-o serie de componente incongruente, care oscilează perpetuu între caracteristici abstracte și concrete, umane și obiectuale. Astfel, Ismail este un om (proprietar dubios al crescătoriei de viezuri), o plantă (a cărei origine este foarte precis explicată, un produs rar, o legumă), dar și un obiect care poate fi oferit după serbarea tencuitului. Incongruența personajului atinge și nivelul comportamental (perversitatea manifestată față de viezuri îl situează într-o poziție morală îndoielnică).

Caracterul ritualic, spectacologic al actelor personajelor, echivalente ale unor puneri în scenă bizare, se poate identifica în multe alte situații: un rit de purificare este cel pe care Stamate se simte dator să-l săvârșească, pentru a lua în posesie pâlnia, iar Ismail pretinde lui Turnavitu „să-l măgulească pe rochie cu un pământuf muiat în ulei de rapiță”, în fiecare zi.

În fiecare dintre tipurile de personaje care au fost analizate pe parcursul acestui eseu, ca și la nivelul întregii structuri textuale, funcționează principiul suprapunerii, al fuziunii între elementele diferitelor arte sau nivele de reprezentare. Opera și limbajul ei apar la Urmuz ca figuranți într-un *teatru descompus*, condus de un *regizor cinic*.

Concluzii

Literatura lui Urmuz are, în primul rând, o valoare polemică în raport cu tradiția literară, probând o strălucită vocație anticipatoare, inaugurată prin tot ceea ce ea reprezintă. Există un „fragment de metatext” în *Algazy & Grummer* care conotează această valoare simbolică a începutului absolut în literatură. Fragmentul revelează gustul pentru acea „hrană ideală”

reprezentată de „literatura viitorului” și oroarea față de literatura tradițională. În același timp, demersul autorului conținut în aceste rânduri, care reprezintă *o mise en abyme* a întregii opere, îl situează pe Urmuz într-o serie ilustră de portrete ale modernității alături de avangarde, de Jarry, Kafka, Beckett, printre scriitorii care produc literatură din moartea literaturii:

Într-una din zile Grummer fără a anunța pe Algazy, luă roaba și porni singur în căutare de cârpe și arșice, dar la înapoiere, gășind din întâmplare și câteva resturi de poeme, se prefăcu bolnav și, sub plapumă, le mănca singur pe furiș... Algazy, simțind întră după el acolo, cu intenția sinceră de a-i face numai o ușoară morală, dar cu groază observă în stomacul lui Grummer că tot ce rămăsese bun în literatură fusese consumat și digerat. Lipsit astfel pe viitor de orice hrană a lui mai aleasă, Algazy, drept compensație, mănca toată bășica lui Grummer, în timp ce acesta dormea [...]. O luptă uriașă se încinse acolo între ei și ținu toată noaptea, până când, înspre ziuă, Grummer, învins, se oferă să restituie toată literatura înghițită. El o vomită în mâinile lui Algazy. Dar bătrânul, în pântecul căruia fermentii bășicii înghițite începuse să trezească fiorii literaturii viitorului, găsi că tot ce i se oferă e prea puțin și învechit.

În acest sens, ecourile futuriste la care m-am referit ar fi putut avea rolul „instrumental” de a pune la dispoziție mijloace artistice – câteva teme și modalități

expresive – pentru exprimarea fondului de criză din literatura română. La o nouă lectură în cheie futuristă, cea întreprinsă în acest demers și motivată de publicarea unei noi ediții a operei, care oferă pentru prima oară posibilitatea comparației între ocurențe aparținând mai multor manuscrise, ne putem păstra convingerea mai veche că, în mod cert, prozele lui Urmuz nu transmit o profesiune de credință referitoare la vreun curent avangardist, nici la futurism, deși am observat că există unele conexiuni nu numai posibile, dar și surprinzătoare. Noua ediție Urmuz nu ne permite, deci, să constatăm o schimbare de perspectivă în privința interpretării prozelor sale în raport cu avangardele, ci, din unghi futurist, să avem în vedere câteva contexte în plus care pot suscita asociații noi cu estetica marinetiană, contribuind astfel la o îmbogățire a analizei realizate anterior.

Motivația protestului estetic este însă comună, cerând imperios redefinirea statutului literaturii la început de secol. Deși pornește uneori de la aceleași teme, obiectivele se dovedesc net divergente. Ca și alte avangarde, futurismul rămâne pentru Urmuz mai degrabă o „rudă îndepărtată”, cum afirma Nicolae Balotă, întrucât, până în prezent, nici această ediție critică recentă, nici alte surse primare ale operei sau direct legate de aceasta – scrisori, note ale autorului, declarații, eventuale interviuri etc. – nu au fost reperate de către cercetători sau poate că ele nu există. Ecourile futuriste nu pot fi nici afirmate și nici negate în mod tranșant. Opera rămâne valoroasă în sine, dincolo de aceste presupoziii.

Petre Răileanu

URMUZ LOXIAS

Abstract:

Urmuz, in his long elaborated prose, "corrected and retranscribed eight, ten and some several times" (Sașa Pană), programmatically cultivates the style of an obscure oracle, Urmuz Loxias. The subjective-deforming perception, the associations with the most remote realities in the construction of the narrative and the characters, the juggling with the most varied lexical and stylistic registers, with an ironic-parodic dominance, all these constitute the "Urmuz system".

Keywords: Urmuz system, futurism

Luând cunoștință din ediția Ion Pop (2012) de succesiunea prozelor în sumarul unei eventuale ediții, pusă la punct de Urmuz însuși, am procedat la lectura prozelor sale în chiar ordinea indicată de autor: *După furtună, Ismaïl și Turnavitu, Emil Gayk, Cotadi și Dragomir, Pâlnia și Stamate, Plecarea în străinătate, Algazy & Grummer, Fuchsiada, Puțină metafizică și astronomie, Cronicari*.

Am urmărit prozele în derularea lor, observând conotațiile morale, psihologice, filosofice ale narațiunii, cu preocuparea constantă de a reface, pe cât posibil, toate conexiunile sugerate de un text intens criptat, în care referenții nu sunt niciodată ce par a fi. Urmuz preferă limbajul „oblic”. Ca și Pythia din Oracolul zeului Apollo de la Delphi, ale cărei răspunsuri par fără raport aparent cu întrebarea pusă de consultanți. De aceea zeului i se mai spune Apollo Loxias, Oblic, cu alte cuvinte, ambiguu, obscur. Ceea ce apare în contradicție majoră cu celălalt nume dat acestui zeu: Phoibos, Luminos, Strălucitor. Una din vocațiile lui este astfel formulată de Homer în imnul dedicat lui Apollo: „voi revela în oracolele mele intențiile imparabile ale lui Zeus”. Or, asemenea revelații nu pot fi formulate în limbajul curent, comun, în care cuvintele și-au pierdut o parte din intensitatea primordială. Pythia, care este un *medium* prin care zeul se exprimă, intrată în transă, vorbește în dodii.

Enunțurile ei conțin asociații între referenți îndepărtați și greu de identificat, căci ei trimit la realități legate de istoria intimă, invizibilă a celui care solicită oracolul. Mitologia greacă creează o subtilă echivalență între viață și moarte. Căci răspunsul oracolului la întrebările ce i se pun este în esență Viața sau Moartea. Iar răspunsul este tot în formă de enigmă. Urmuz, în prozele sale îndelung elaborate, „corectate și retranscrise de opt, de zece și unele de mai multe ori” (Sașa Pană), cultivă în mod programatic acest stil de oracol obscur, Urmuz Loxias. Percepția subiectiv-deformatoare, asociațiile cu realitățile cele mai îndepărtate în construirea narațiunii și a personajelor, jonglarea cu registrele cele mai variate lexicale și stilistice, cu o dominantă ironic-parodică, toate acestea constituie „sistemul Urmuz”.

După furtună

„Ploaia încetase și ultimele rămășițe de nouri se împrăștiaseră cu totul...” Introducerea ne dă impresia de început de lume: sfârșitul furtunii, sfârșitul oricărui cataclism natural sau eveniment meteorologic de oarecare amploare este asimilat unui moment auroral – ceea ce se și întâmplă a doua zi, când, din copacul în care s-a refugiat, eroul povestirii se extaziază în fața naturii: „Ce splendoare! Ce măreție!”

Personajul, mereu desemnat la persoana a treia,

nu are nume, autorul întreține până la final cea mai completă indeterminare în privința identității și statutului acestuia: este dotat cu o spadă și înțelegem că are „planuri de răzbunare”; dă dovezi de tact și urbanitate, are sentimente și emoții, (chiar până la lacrimi), dar se comportă într-un fel derutant: miroase și linge cripta mănăstirii, preferă să stea pe vine deasupra crengii dintr-un copac, sare din creangă în creangă, dar intenționează să întemeieze un cămin cu „dânsă”, găina care-l întâmpinase „cu un gest timid, dar plin de caritate creștină”.

În contrast, apar elementele organizației sociale și textul trece brusc într-un alt registru stilistic prin invazia neașteptată a unui lexic tehnic din zona administrativ-juridică, prima dată, și singura, când transpare în proze calificarea autorului: Fisc, „contestă însuși dreptul...”, „rigorile ce legea pune la îndemână”, „actul său de paupertate”, „scutiri și avantagii”. De semnalat, de asemenea, formulări elegante în registrul grav din repertoriul unui intelectual: „caritate creștină”, „fiorii pocăinței”, „tact și urbanitate”. Și această construcție de veritabilă virtuozitate stilistică: „răspândind pretutindeni, prin sate și prin orașe, prin munți și prin câmpii, un miros pestilențial fiscal”, în care identificăm procedeele confuziei dintre sensul figurat și propriu, una din mărcile stilistice ale lui Urmuz.

Personajul din *După furtună*, cu incertul lui statut ontologic, pare, prin sugestiile textuale, un exemplu de nesupunere civică, în orice caz de nonconformism. Oficialii, trimiși din partea Fiscului, îi fac tot felul de promisiuni pentru a-l determina să se dea jos din pom, care constau din „un loc echivalent în parlament”, spălături stomacale, „rezidii de tăbăcărie, saci cu chirie”, untură de pește, culminând cu „aforisme și rumegătură de lemn”. Aceștia el le opune actul lui de paupertate care, „printre alte scutiri și avantagii, îi conferea și dreptul de a sta pe vine deasupra crengii unui copac, în mod absolut gratuit și oricât timp ar fi voit...”. În acest schimb de extravagante, nu atât critica socială, de o expresivitate inedită în literatura română, pare a dirija verva autorului, cât mai ales formularea unui ideal de statut personal de libertate absolută, mergând de la libertatea de a sta pe o cracă până la aceea de a se însura cu o găină și a se face util concetățenilor „învățându-i arta moșitului”¹. Adică de a aduce copii pe lume sau de a scoate adevărul la lumină, conform

celeilalte accepții a moșitului, maieutica. Idealurile lui sunt la fel de respectabile sau ridicole, sau iluzorii ca și oferta oficială: un loc în parlament, spălături, aforisme etc. Înțelegem și de ce este important pentru autorități ca personajul, ademenit cu promisiuni iluzorii, mincinoase de-a dreptul, sau cu amenințări voalate, să coboare din pom: pur și simplu pentru a redeveni un cetățean *lambda*, ca oricare, un număr dintr-o mulțime, disciplinat, supus, fără asperități, golit de orice urmă de relief personal. În timp ce omul de pe cracă, pe care-l putem identifica cu Demetru-Mitică-Urmuz, își revendică libertatea printr-un subtil paradox: tocmai condiția lui de paria, actul de paupertate, îi conferă dreptul de a face ce-i place. „Dreptul de a sta pe vine deasupra crengii unui copac” stabilește un precedent fertil în literatura română și intră în rezonanță cu exigența de libertate asumată în formulările poezilor Gellu Naum: *Libertatea de a dormi pe o frunte*, 1937, și Geo Dumitrescu: *Libertatea de a trage cu pușca*, 1946.

Eugène Ionesco, într-o succintă prezentare a autorului român în revista franceză *Les lettres nouvelles* din 1965, califică prozele lui Urmuz drept „fantastiquement autobiographiques, ironiquement tragiques”. El se referea la *După furtună* și la *Ismail și Turnavitu*, pe care le propune în continuare în propria traducere, dar formula lui, sintetic-revelatoare, se poate aplica la toate textele autorului român².

Caracterul autobiografic al prozei *După furtună* devine evident după confruntarea cu scrierile autobiografice ale colegilor de liceu ai lui Urmuz, respectiv *Gânduri albe* de V. Voiculescu, *Cutia cu maimuțe*, 1942, și *Măscărici și mazăglici*, 1958, de G. Ciprian. Aceștia din urmă reiau parțial materia din piesa de teatru *Capul de rățoi*, 1938. De altfel, se poate spune că piesa lui Ciprian este dezvoltarea într-o narațiune dramatizată a unor episoade trăite împreună cu prietenul Mitică-Buzău, din care proza ermetic-concentrată *După furtună* a eliminat orice referință directă.

În *Măscărici și Mazăglici*, Ciprian povestește că în cursul superior al liceului „Gheorghe Lazăr” a luat ființă societatea școlărească „VIVAT DACIA cu scopuri culturale și patriotice”. Demetrescu-Buzău, mereu nonconformist, dotat cu o sensibilitate ieșită din comun, provocată mai ales de posturile oficiale și

1. „După furtună”, în Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*. Ediție îngrijită, studiu introductiv și note de Ion Pop. Cu un cuvânt de încheiere de Domenico Jacono. Ilustrații de Jules Perahim, Editura Tracus Arte, 2012, pp. 51-56. Desemnată în continuare I. P.

2. Eugène Ionesco, „Précurseurs roumains du Surréalisme”, în *Les lettres nouvelles*, janvier-février 1965, pp. 71-82. Ionesco îi prezintă în bilunarul francez fondat de Maurice Nadeau pe Urmuz și pe Jacques Costin (în „România Jacques G. Costin”), drept „promotori, împreună cu Tzara și alți câțiva ai unei mișcări dadaiste sau suprarealiste *avant la lettre*, care a dat numeroase opere stranii și originale”.

de formulările grandilocvente în care distinge intenția de manipulare, propune ca aderenții să achite cotizația nu în bani, un leu pe săptămână, ci, spune el, cu un mosorel, cu un ghem de ață sau cu un cap de rățoi, iar emblema să fie chiar un Cap de rață. Mai mult chiar, Mitică Buzău, urmat de alți câțiva „adepti”, printre care, cei mai apropiați, sunt viitorii scriitori G. Ciprian și Vasile Voiculescu, înființează societatea Cap de rață, îndreptată în special, dacă nu exclusiv, împotriva directorului liceului Gheorghe Lazăr, motivația fiind felul autoritar-inflexibil al acestuia în relațiile cu elevii. Iată mărturia lui Vasile Voiculescu: „Marea lui luptă (a lui Mitică Buzău) era cu Panu, directorul liceului, care da goană în toți elevii ceva mai originali. Noi, generația lui Mitică Buzău, am trăit adevărată iobăgie școlară, și o atitudine demnă îți aducea plocon darea afară pe o lună, ca nimica... Și puteți s-o credeți că Urmuz a mâncat destule eliminări”³. Poetul grav de mai târziu descrie și principala acțiune punitivă îndreptată împotriva directorului castrator: „Sub președinția lui Urmuz am înființat Societatea „Cap de rață” botezată așa după farsa ce am făcut-o directorului. Ne-am strecurat cu toții într-o noapte și am tăiat capetele la câteva rațe... Trupurile, bineînțeles, le-am lăsat acolo, dar am luat capetele ca pe niște trofee și le-am pus blazon și insigne societății noastre. A doua zi a fost scandal și vâlvă mare, dar ceea ce a derutat a fost tocmai ciudățenia isprăvii: răufăcătorii nu luaseră decât capetele rațelor”⁴.

Acest tip de „societăți”, asociații de elevi secrete și subversive, nu este o noutate. Prefațatorul celor două volume de scrieri de G. Ciprian, Petre Pintilie, evocă tradiția acestor farse din liceele pariziene la început de an școlar sau cu ocazia sosirii unor noi elevi, un fel de ritualuri de inițiere, funcționând chiar și în prezent sub numele de *bizutage*, nu lipsite de cruzime, dar care, ca și adevăratele inițieri, au menirea de a asigura perfecta integrare a noului venit, ceva în felul unei „renașteri”. Ele și-ar avea originea, crede Petre Pintilie, în „fabliaux-urile din Evul Mediu, în acele *soties*⁵, care-și găsesc un curios echivalent în românescul «șotie» – la Boccaccio sau la Rabelais”, prezente apoi în romanele și piesele de teatru ale lui Jules Romain, „sau și în enorma farsă de colegian care e *Ubu roi*, neliniștitoare

3. V. Voiculescu, *Gânduri albe*. Ediție și cronologie de Victor Crăciun și Radu Voiculescu. Studiu introductiv, note și variante de Victor Crăciun. Cu un „Cuvânt-înainte” de Șerban Cioculescu, Cartea Românească, 1986, pp. 97-98.

4. *Ibidem*, p. 99.

5. *Sotie* definită în acești termeni de Dictionnaire Le Robert: „Farsă satirică și alegorică din Evul Mediu jucată de actori în costume de bufon”.

capodoperă, straniu fenomen al literaturii franceze, în care Alfred Jarry face figură de adolescent bufon și grav, atacând cu ferocitate și umor lumea adulților, prostia și răutatea lor”⁶.

Comparația cu *Ubu roi* este pertinentă și relevantă, dar un exemplu găsim și în literatura română, la generația venită cu un deceniu după aceea a lui Urmuz, Ciprian, Voiculescu. În romanul neterminat *Venin de Mai*, Ion Vinea relatează pe larg modul de organizare și de funcționare al asociației elevilor de la liceul bucureștean Sfântul Sava, numită generic G.C.S.R., Generația care se ridică, scrisă uneori și „gecesere”, „și al cărei sediu ales în loc retras e Parcul Delictelor, numit așa din pricină că toate încălcările, directe sau piezișe, la legile școlare pornesc de aici”. Cunoașterea alfabetului Morse este condiția pe care trebuie să o îndeplinească orice postulant, pentru a participa la această „vastă și desăvârșită complicitate” pe care o presupune misterioasa adunare „ierarhică și disciplinată”.

Participanții cei mai notorii sunt Andrei Mille, fratele său mai mic, Pierre, și omniprezentul Clovis, pe care unele trăsături și conexiuni din ficțiune ne permit să-i identificăm cu Ion Vinea, fratele său mai mic, mort prematur într-un accident de călărie, și Tristan Tzara. Nu e exclus ca printre ceilalți „corifei” menționați cu nume fictive să se fi aflat și Marcel Iancu, cunoscută fiind prietenia și complicitatea artistică dintre cei trei care vor scoate împreună, elevi de liceu încă, revista *Simbolul*, în 1912.

Obiectivele „juvenilei societăți”: „Tovărășie la fumat, tovarășie în sensul cel mai larg, camaraderie la copierea tezelor în scris, complicitate în faptă la înlocuirea lor prin fraudă în cancelarie sau la locuința profesorului, cu altele pregătite „post festum” acasă”. Alte obligații ale participanților: „să ia parte la pedepsirea cu bătaia a denunțătorilor sau să urmărească pe dușmanii din consiliul profesoral ai generației care se ridică, să iscodească drumurile lor în oraș, dezvoltătoare de taine”. Cele mai mari cusururi la un geceserist: „Frica, spiritul de trădare și virginitatea”⁷.

Cu un deceniu înainte, Capul de rățoi al elevilor de la Gheorghe Lazăr afișa obiective și desfășura acțiuni aproape identice cu ale celor de la Curtea Delictelor: „Uneori, noaptea, învăluiti în cearceafuri albe – ca să părem stafii – săream zidurile liceului, ne

6. Petre Pintilie, „Prefață”, în G. Ciprian, *Scrieri*, E.P.L., 1965, 2 volume, pp. XVII, XVIII.

7. „Venin de Mai”, în Ion Vinea, *Opere II*. Ediție îngrijită de Mircea Vaida și Gh. Sprințeroiu, Editura Dacia, Cluj, 1971, pp. 16-18.

urcam în pod tuspătru, răsfoiam vrafurile de caiete prăfuite, revizuiam temele și puneam alte note elevilor, persiflând tipicul și lipsa de înțelegere a dascălilor îmbâcsiți și rutinari”⁸.

În piesa de teatru *Capul de rățoi*, expediția punitivă împotriva directorului liceului are drept obiectiv pedepsirea acestui tip „înfoiat, îmbâcsit și hain” care-i strivește pe tineri „sub călcâiul său didactic”. Dar sacrificând câteva rațe și luând cu ei doar capetele, tinerii liceeni au în vedere și o formă de răzbunare mai subtilă împotriva directorului lipsit de omenie: punerea logicianului încuiat în fața unei ecuații insolubile doar prin logică:

MACFERLAN: În catalog ne punea *unu cu căciulă*, iar prin coridoare ne gonia cu harapnicul. Cum pe lângă acestea mai era și calic – își mânca de sub unghie – ca să-l facem să se ospăteze omenește, măcar din vreme în vreme, săream zidurile liceului, ne furișam noaptea în curtica păsărilor, și tăiam două-trei orătănii. Le luam capetele, iar trupurile le lăsam în băătură. Asta-l înnebunea pe didascalos! Dar ce-l scotea din fire nu era atât faptul în sine, mica barbarie – era o barbarie – cât lipsa de logică a faptului. Nonsensul, aberația, asta-l prăpădea pe filozof⁹.

Nonsensul ucide, și înțelegem că Urmuz a făcut din acesta arma redutabilă pe care o opune unei lumi pe cale de dezumanizare, printre altele, și dintr-un exces de raționalism.

Dar faptele narate mai sus s-au petrecut cu mult înainte, pe când protagoniștii erau elevi de liceu. Piesa pune în scenă reîntâlnirea celor patru prieteni Ciriviș-Mitică Buzău, Macferlan-G. Ciprian, Bălălu-Alexandru Bujoreanu și Pentagon-Costică Grigorescu, după șase ani, timp în care liderul lor, recunoscut ca atare de toți, Ciriviș, a călătorit „în străinătate”. Cronologia este reală. După obținerea licenței în Drept, în 1907, Dumitrescu-Buzău funcționează timp de șase ani ca judecător în localități din județele Argeș, Tulcea, Dâmbovița. Participă la Campania din Bulgaria, iunie-iulie 1913, după care revine în București unde obține un post de grefier la Înalta Curte de Casație. În acest moment se plasează acțiunea piesei lui Ciprian. Cei șase ani de „priebeie în străinătate” sunt șase ani petrecuți în afară de București, în locuri improbabile din țară. Acesta să fie

sensul *Plecării în străinătate*? Finalul povestirii, înainte de „Concluziune și Morală”, pare să confirme ipoteza: „...se sui în prima căruță cu arcuri ce întâlni în cale și, ajungând în goana cailor la orașul cel mai populat din apropiere, merse de se înscrie în barou...”¹⁰. În materie de codificare și de „bruiere” a referențelor, Ciprian a învățat de la prietenul lui. Menținând convenția străinătății, el ne prezintă starea de spirit a personajului său revenit din această experiență: peste tot lumea și oamenii sunt aceiași: „Actele vieții lor se învârt în jurul acelorași osii. Bătrâna doamnă *Logica* și eternul domn *Interes* cârmuiesc și la Londra, și la Peking, și la Buenos Aires”.

Dar cei șase ani, în care a trăit o mie de vieți, l-au îmbogățit, chiar și la propriu, și e mai decis ca oricând să pună în practică ideile care-l animă, cu alte cuvinte, să schimbe lumea: „Dorul de a evada din cătușele logicii, setea de a face echilibristică pe muchia de cuțit care desparte întunericul de lumină, rațiunea de nebunie, nu le-am întâlnit nicăieri. Nici în căminele familiale, nici în cluburile așa-zis excentrice, nici în cercurile prietenești n-am gustat voluptatea sondărilor în vid... Setea de-a cădea în gol și de-a prinde pământul cu picioarele, acrobația aceasta minunată, n-o cunoaștem decât noi. Noi patru. Iată de ce m-am înapoiat la voi, dornic ca oricând de-a face tumbe năzdrăvane. Dar voi?”¹¹.

Așa încât o veritabilă cruciadă anti-Logică și anti-Interes devine sensul de a fi al noii societăți Capul de rățoi. Ea își are „sediul social” într-un pom, se revendică de la principii universaliste și este deschisă tuturor celor care practică consemnul stabilit, lăsatul pe vine:

„CIRIVIȘ (vorbind): Avem principii largi. Îmbrățișăm pe toată lumea. Boier, golan, creștin, musulman – te-ai lăsat pe vine, ai intrat în rândul oamenilor”¹². Parola de recunoaștere este TAHISTA!, un adverb grecesc, care s-ar traduce REPEDE, FOARTE REPEDE, IMEDIAT. Aderenții sunt confirmați printr-o ușoară frecare pe gât cu mâneca mâinii drepte și au chiar și un imn, ceva în genul faimoaselor *chansons Dada* lansate de Tristan Tzara la Zurich:

La biserică este epitrop,
Haidiridi, haidiridi
Hai, hai, hai!
Tam, tam, ta, ra, ra, ta, ra!
Ta bum, ta pst! Th, hrr! Ta ptui!¹³

8. G. Ciprian, „Măscărici și mângălici”, în *Scrieri*, vol. I, ed. cit., p. 57.

9. G. Ciprian, *Capul de rățoi*, ed. cit., pp. 155-156.

10. „Plecarea în străinătate”, ed. Ion Pop, p. 88.

11. G. Ciprian, *Capul de rățoi*, ed. cit., p. 98.

12. *Ibidem*, p. 153.

13. *Ibidem*, p. 123.

Confreria Capul de rățoi începe să câștige aderenți care adoptă toate consemnele în vigoare, studenți, mai ales, dar și câțiva reprezentanți ai puterii. Despre virtuțile lăsării pe vine, vorbește un bătrân cerșetor: „De când cu născocirile cele noi, care înstrăinează pe om de Dumnezeu, nimeni nu mai dă. Oamenii sunt puși ca pe rotile: gonesc, gonesc, gonesc... Cine să se oprească să bage mâna în buzunar și să dea! [...] Ei bine, știți ce s-a întâmplat? De când oamenii se lasă și se ridică unii în fața altora, nu mai gonesc nebunește. Se opresc, se uită unii la alții, zâmbesc, își strâng mâinile și... chiar se îmbrățișează. Și asta nu pentru că se cunosc, ci doar pentru că sunt oameni”¹⁴.

Această omenie, ce nu poate fi despărțită de un ideal de libertate și de fraternizare, este și exigența personajului fără nume din *După furtună*.

Cum se poate constata, G. Ciprian dă o dimensiune poetică acțiunilor tinerilor reuniți sub semnul Capului de rățoi, schițând chiar elementele unei construcții utopice în relațiile dintre oameni. Este semnificativ faptul că protagoniștii nu mai sunt elevi de liceu, ci tineri adulți care-și caută un drum în viață, pe care ar vrea să o pună în acord cu exigențele lor etice. La fel de semnificativ este că toate inițiativele și toate replicile care dau contur „ideologiei” grupului aparțin personajului Ciriviș, identificat de autor drept Urmuz.

În romanul *Venin de Mai*, Ion Vinea atribuie naratorului această reflecție pe marginea jocurilor din copilărie și adolescență: „Toată copilăria și adolescența noastră e cuprinsă în povestea fără cap și coadă a gecesereului. Îmi vine a crede că tot ce ni s-a întâmplat mai pe urmă n-a fost decât din străduința noastră oarbă de a realcătuți trecutul pentru a-l retrăi în cadre largi și reale. Oamenii sunt copii mari ce vor să se mai joace, de data asta d-a adevăratelea, cu jucării crescute pe măsura lor”¹⁵.

Jocul nu-l părăsește niciodată pe Urmuz. Ca în poezia *Trei fețe* de Lucian Blaga: „Copilul râde: Înțelepciunea și iubirea mea e jocul”. Dar se poate spune că la el jocul este un veritabil „program existențial”. Fie în reprezentațiile improvizate în locuri publice, ceea ce mai târziu se va numi *happening*, devansând încă o dată formele de manifestare ale avangardei secolului al XX-lea și justificând observația prietenului său Ciprian: „Marele său bagaj inventiv se dizolva în acțiune”¹⁶; fie în scris, el este cel care stabilește regulile, în timp ce în viața de zi cu zi inițiativa este lăsată familiilor și

convențiilor sociale. Urmuz construiește piesă cu piesă ceea ce suprarealiștii români de mai târziu vor numi *la vie dans la vie*, viața în viață, o viață în care trăiește plenar și în care nu există moarte.

Ar mai fi de lămurit misterul proiectatei căsătorii a personajului din *După furtună* cu o găină. În schița lui Ciprian *O raită prin târg* din volumul *Cutia cu maimuțe*, în care Urmuz apare cu un alt nume, Mirică, o ușoară transformare prin înlocuirea unei consoane de la Mitică, este relatată o escapadă matinală a celor doi prieteni într-o „droșcă cu doi cai”. După ce vizitează diferite magazine și tarabe, „Mirică cumpără o găină zbârcită, despuiată, și o înfipse cu scârbă în vârful bastonului”. E greu de imaginat cum poate fi o găină înfipită într-un baston fără ca aceasta să sucombe, dar să trecem. În textul de mai sus, epitetele atribuite găinii, „zbârcită, despuiată”, și adverbul „cu scârbă” aparțin autorului schiței, G. Ciprian. În *După furtună*, personajul Mitică-Demetru-Urmuz-Mirică remarcă privirea blândă și atât de timidă a găinii care-l emoționează până la lacrimi. Desigur, e pe de o parte gustul lui Urmuz pentru paradox și pentru situații contrariante, dar, cum reiese și din alte surse indirecte, și o profundă tandrețe pentru ființele umile, exprimată, e drept, adesea, într-un mod derutant în care se poate citi contrariul. Raita prin târg a celor doi continuă într-o altă prăvălie, unde Mirică cere cu insistență „o pălărie de sezon... pentru domnișoara...”¹⁷, adică pentru găină, „dânsa” din *După furtună*, viitoarea soție a personajului. În piesa *Capul de rățoi*, tânăra Efimița își declară deschis sentimentele pentru Ciriviș. Acesta afirmă la rândul lui că nu se poate însura cu Efimița, pentru că visul lui e să se însoare cu o mătură. Apoi precizează: „O floare de câmp crescută în seră! Înainte de a se deschide bine, se va ofili, va fi o biată mătură...”¹⁸. Hiperlucid, personajul Ciriviș-Urmuz vede evoluția ființelor în timp și ne comunică metamorfozele acestora în acord cu propria percepție. A întemeia un cămin cu o mătură nu e chiar o ineptie. În sistemul foarte personal de echivalențe semnat-semnificat, dezvoltat de Urmuz, găina, capabilă de o privire blândă, de un „gest timid plin caritate creștină”, nu e chiar o găină.

(Fragment din cartea în curs de pregătire *URMUZ. ABSURD, BURLESC, CAST & SUBLIM*).

14. *Ibidem*, p. 171.

15. Ion Vinea, *Venin de Mai*, ed. cit., p. 20.

16. G. Ciprian, *Cutia cu maimuțe*, Editura Contemporană [1942], p. 142.

17. *Ibidem*, pp. 12-15.

18. G. Ciprian, *Capul de rățoi*, ed. cit., pp. 161-162.

Simona Popescu

DESPRE AUTO-KOSMOS

Abstract:

The world created by Urmuz is a pantomime game from the beginning to the end, ferocious and gracious. What Urmuz has created is unique in Romanian literature. This does not only regard his style and form, but also the force of his fantasies encapsulated in such short texts, and with his general existential attitude. He left behind almost no image of himself as a person or of his artistic thought in “escorting” meta-texts. His mystery is impenetrable and his miniature work sends equal beams of light in all directions, like the unknown music composed by Fuchs, one of the characters of his prose. The universe of objects in Urmuz’s literature resonates in various ways with today’s world. Now, as 140 years have passed since Urmuz’s birth and 100 since his death, a rereading/ reinterpretation of his “bizarre pages” would so interestingly profit from a completely different context defined in terms of “posthumanism”, “objecthood”, “objectual interiority”, “hyperobjects”, “object-oriented ontology”, “A.I.”, “transhumanism” etc.

Keywords: posthumanism, transhumanism, objecthood, hyperobjects

Urmuz, Străinul

Urmuz este – să începem cu o evidență – un mit, nu-i așa? Inutil azi, ca orice mit, funcționând în virtutea inerției, încununare a unor clișee. Cine-l mai citește acum cu adevărat pe Urmuz? Altfel, cine n-a auzit de el, măcar de *Pâlnia și Stamate* și de „fabula” *Cronicari* (amintită și în manualele școlare)? S-au scris despre el studii critice, a fost tradus și numele lui a fost asociat cu cele ale unor mari creatori. Într-o cultură ca a noastră însă, care-și are structura de rezistență „compusă” (ca să folosesc un urmuzism) din „pilonii” grei ai specificului național, autorul *Paginilor bizare* e

mai degrabă un insular, un incongru, un ex-centric. Ce ironie a sorții a făcut tocmai din Urmuz, cu opera lui de câteva zeci de pagini (vreo cincizeci, să zicem), un scriitor important? Ce fel de forță exercită oare *micul* lui *infini*? Ce năzdrăvane legi ale selecției naturale a cărților au făcut din paginile lui, scrise (și) pentru amuzamentul familiei sau al prietenilor apropiați, capul de serie al unei noi orientări literare? Ce-au învățat scriitorii români din modestia și puritatea acestui Mare Marginal, (auto)excomunicat din jocurile publice, literare, absorbit pentru totdeauna în propria-i ficțiune, în „Auto-Kosmosul infinit și inutil”?

Păcat că Urmuz n-a fost francez, de pildă. Locul lui ar fi fost într-o cultură mare, în care există de veacuri simțul unei nobile gratuități și al unei înalte „frivolități” (care-și au filozofia lor), al unui fel de a fi (și cultural vorbind) în răspăr. Acolo, printre spirite asemenea lui, nu s-ar fi aflat într-o atât de cumplită izolare. Ar fi fost pus, astăzi, poate, alături de Alfred Jarry, Raymond Roussel, Marcel Duchamp, René Daumal. Mă gândesc la singurătaea lui într-o cultură cu care nu se „asorta”.

1. Eseul de față este versiunea revizuită a unui text publicat în 1993 (în *România literară*). În mare, conținutul e același, cu câteva diferențe de formulare. Am adăugat un P.S. și trei note de subsol. Textul inițial a apărut și în limba franceză, cu titlul „Urmuz, le solitaire” (traducere de Monica Voiculescu, în *Euresis: Cahiers roumains d’études littéraires* 1-2/ 1994, Editura Univers), apoi în limba engleză (în traducerea aceleiași Monica Voiculescu, în revista *Plural*, nr. 19, Fundația Culturală Română, 2003, și, parțial, în revista online *Dada/ Surrealism*, No. 20, 2015).

Urmuz, „bietul Buzău” (vorba unui prieten de-ai lui), bietul grefier (de la Înalta Curte de Casație), veselul (!?) Mitică (așa cum i se spunea în familie) a trăit toată viața derobându-se, estompându-se, la marginea „ebuliției” literare din vremea lui. În cultura românească a epocii, Urmuz a fost Străinul.

„Psihomahia interioară”

Nu mi-a plăcut, în cruda tinerețe, Urmuz. Îl consideram un autor al „jocurilor de cuvinte”, „absurd”, așa cum „învățasem” la școală. Nu-mi plăceau nici personajele lui mecanozoomorfe și nici sugestiile criticii literare cum că ar denunța „racilele lumii burgheze”. Până când, într-o zi, a început să mă intereseze altceva decât „literatura” lui ca verigă în lanțul istoriei literare românești, ca joc de forme, evoluție a structurilor etc. Am descoperit atunci ceva mai tulburător: „psihomahia interioară” (cum spunea cineva prin anii ’30²) a acestui bizar scriitor, dezinteresat de literatura ca instituție, de posteritate etc. Nu demult am văzut un spectacol făcut după *Pagini bizare*³. Mi s-a părut cel mai suav, mai discret și în același timp profund discurs (plastic!) asupra creației lui Urmuz. Fără comentarii explicite, fără acele cuvinte ale interpretării care să-i paraziteze textele, fantasmalele lui apăreau pe scenă a personaje, „întrupate”, niște „instalații” făcute din voaluri, stinghii, celuloid și alte surprinzătoare materii, se desfășurau, se mișcau ca într-un vis, nici bun, nici rău, colorat, fascinant, plin de inexprimabilele sensuri care se confundă adesea cu nonsensul. O materializare a lumii din *Fuchsiada*, iată ce nu mi-aș fi imaginat niciodată ca fiind posibil! Din spectacolul acela se înțelegea mai bine decât din toată exegeza operei lui Urmuz că imaginația este o „funcție care se exercită”, conform unei definiții suprarrealiste, și că ființa umană, ca orice creatură a lui Urmuz (ca Stamate, Fuchs, Gayk, Cotadi, Dragomir, Ismail, Turnavitu, Algazy sau Grummer), este „o mașină nerațională prin natura ei, unind caracterele unei bestii și ale unui poet”, cum spunea J.E.D. Esquirol. Spectacolul

2. Trimiterea era, probabil, la Ion Biberi. Doar că acum îmi amintesc că nu *psihomanie* era cuvântul de care aveam atunci nevoie, în textul din 1993, ci *psihomahie*. Despre asta le vorbeam studenților mei de la Facultatea de Litere a Universității din București (doar puțin mai tineri ca mine!). *Psihomahie* – adică lupta unor entități/ personaje psihice, lupta dintre absurd și poezie. (Să fi fost o neglijență a mea folosirea cuvântului *psihomanie*? O corectură a redacției? Să fie trimiterea la sintagma „psihomanie interioară”? Oricum, aici aș lăsa cuvântul folosit la seminariile mele din 1993.)

3. E vorba despre un spectacol al regizoarei Cătălina Buzoianu, *Dialoguri după Urmuz*, care a avut premiera în februarie 1992, la Teatrul Țândărică (teatru pentru copii! cu marionete!).

era interpretarea cea mai adecvată fantasmaticului urmuzian. Pe scenă, în narațiunea (și) vizuală găseai mai mult decât parodie, ironie, demitizare, germeii unei noi literaturi. Se desfășura acolo, în fața ochilor mei, însuși Visul (coșmar și feerie) urmuzian, obsesiile lui adânci: moartea, erosul, creația, distrucția. Cel mai interesant personaj de acolo era însuși autorul (personaj dedus), cel care inventase această lume de forme „umane” ale interiorității, vechi, agresive, hibride, instinctuale, neliniștitoare, iraționale, „arhetipuri” care fixează atât de bine atavismul nostru congenital. Urmuz creează un joc de pantomimă al începutului și al sfârșitului, feroce și grațios (sau invers!). Pe de o parte, un univers al Terorii, cu ființe decervelate, violente, meschine, decrepite și caraghioase în degringolada lor și, pe de altă parte, un univers al Visului, cu zei/ zeițe, vestale, muzică, pâlnii inocente, cu metafizicieni – sau patafizicieni (cum ar fi spus Jarry). În lumea lui, supraviețuirea are două forme de manifestare: prin violență (devorare, exploatare, nimicire) sau contemplație (creația sau „dragostea imaterială”, visul – ca în cazul lui Fuchs). Cuplurile urmuziene funcționează într-un vid etic, ele sunt „concentrări întâmplătoare” în bolgia detritusurilor, a derizoriului, a obiectelor dezafectate. Teroarea și Visul, corupția și inocența, „sub-pământa” (sub-omul) și Nirvana se află într-o halucinantă continuitate, ca o bandă a lui Möbius.

Grefierul și Urmuz

În „auto-kosmosul” lui Urmuz transcendența există, se află la doi pași, „după băcănia din colț”. Grefierul Demetru Dem. Demetrescu-Buzău, care, altfel, compune partituri pe spatele foilor cu sentințe judecătorești, vede, prin ochii lui Urmuz, că „în lume răul e activ, binele pasiv”, dar e convins că „lumea noastră nu poate fi ultimul cuvânt al creațiunii, e deci o stare de tranziție. E o stare prin care se încearcă credința noastră în puterea acestui bine”⁴. El îl inventează, ca pe o salvare, poate, pe Urmuz. Dar între Grefier și Urmuz se creează același tip de legături simbolice ca în interiorul celorlalte cupluri din *Pagini bizare*. Grefierul se teme ca Urmuz să nu-l compromită în ochii oamenilor serioși (colegi magistrați, scriitori etc.), să nu-i strice „ordinea”, căci el era un om al ordinii și al legilor (a fost și judecător); după cum anarhicul Urmuz se răzbună trimițându-l pe Grefier, pentru totdeauna, în „Nirvana”, aneantizându-l pe „bietul Buzău” (cu un glonț în tâmplă) și, în același timp, dizolvându-l în cea mai înaltă ficțiune. Sau... invers!

4. Un fragment din *Ciorne răzlețe*, cum a numit Sașa Pană cele câteva pagini de însemnări ale lui Urmuz.

Visul unei nopți de vară

Dacă, în majoritatea lor, *Paginile bizare* conțin coșmarul urmuzian, *Fuchsiada* este marele Vis, un alt vis al unei nopți de vară (căci totul se petrece într-o „superbă noapte de vară, cu cântece și veselie, șoapte dulci și armonie”). Fuchs e o creatură muzicală, inefabilă, un Ariel sonor: are forma unui acord perfect, poartă o pereche de mustăți, ochelari după urechi, are o umbrelă (care-i devine casă, adăpost) și dobândește „un fel de organe genitale care erau numai o tânără și exuberantă frunză de viță de vie”. E inocent, delicat, timid, rușinos, suav și genial. Este retras, se ascunde de ochii lumii fie într-un pian, fie în propria lui umbrelă și, atunci când nu se ocupă de muzică, visează – visele, doar sonore! („adoarme dus pe portative și legănat pe aripi de armonii angelice”), fiind pentru el tot o formă de creație. Pură! Farmecul misterios al nopții îl va face să cedeze rugămintelor Vestalelor Plăcerii dintr-un cartier cam dubios și va executa „în chip magistral [...] concerte, fantezii, etude și sonate [...] exerciții de legato, de stacato și *Schule der Geläufigkeit*”. Aici, unde i se cere doar „dragostea lui imaterială”, se simte în apele lui (sonore, desigur!). Invitat cu mare pompă în Olimp, nevoit să măgulească pofta erotică a zeiței Venus, Fuchs va fi sub nivelul așteptărilor, el necunoscând decât pasiunea... muzicală. În plus, ca orice autentic artist, își este, vai!, suficient sieși. E inocent, dar asta nu-i folosește, în lumea puternicilor zei, la nimic. Izgonit din Olimp, primește drept pedeapsă „obligația de a distruge snobismul și lașitatea cugetării în artă de pe meleagurile pământene”. O astfel de osândă i se pare mai grea decât cea inițială, în urma căreia ar fi trebuit să dea naștere, „numai din el și prin el însuși”, unei „noi seminții de artiști”. Oricum, pe Pământ, trăiește „atâta progenitură inutilă, artistică și neartistică, încât nu mai e nevoie de a se crea alta”!

În aceste condiții, deprimat, deconcertat, dezamăgit „de oameni și de zei, de amor ca și de Muze”, Fuchs va dispărea pentru totdeauna „în mijlocul naturii mărețe și nemărginite”, așa cum Stamate, și el, „suindu-se pentru totdeauna în căruciorul cu manivelă, luă direcția spre capătul misterios al canalului și, mișcând manivela cu o stăruință crescândă, aleargă și astăzi, nebun, micșorându-și mereu volumul, cu scopul de a putea odată pătrunde și dispărea în infinitul mic”. Tot astfel, Urmuz însuși se va hotărî să sfârșească mai repede cu „starea de tranziție” și să viseze în deplină libertate într-o lume în care, poate, „binele poate fi activ, iară răul pasiv”. Dispare în infinitul mare.

Între „ventilatoare de stat” și „plebea ideologică”

Ceea ce a creat Urmuz nu seamănă cu nimic din literatura română. Nu mă refer doar la stil, la formă, ci mai ales la puterea fantasmelor sale, concentrată în atât de puține pagini, la avangardismul lui (cu tot ce înseamnă asta). N-a lăsat mai nimic despre el ca persoană sau despre gândirea lui artistică, nicio „escortă” metatextuală. Misterul lui e impenetrabil și opera lui de jucărie „radiază cu egală putere în toate direcțiile”, întocmai necunoscutei muzici inventate de Fuchs.

Nu doar un simplu joc („elucubrații premeditate”, cum s-a spus) sunt „poveștile” lui de groază și de „dragoste”, epopeea lui despre... condiția artistului pe lume, ci o manifestare a independenței absolute a spiritului în fața „spectacolului” legilor fixe ale existenței, în fața implacabilelor mecanisme ale vieții (indiferent de regnuri). Nu satiră, ci expresia experienței *infinitului mic*, a contemplației într-o lume cu „setea mulțimilor, a încâlcirii și a contradicției [...], a distanțelor și iuțelilor mari, fără rost și fără necesitate”. Creația lui e o manifestare a spiritului pur, ceva care, „ca și credința, e de o esență superioară gândirii”.

Urmuz mi se pare simbolul acestei independențe infinite (și inutile?), de o măreție a gratuității care poate perplexa lumea noastră prinsă între „ventilatoare de stat” precum Turnavitu și „plebea ideologică, naivă”.

P.S. 2023: *Object-oriented ontology* etc.

Acum, în 2023, când se împlinesc 140 de ani de la nașterea lui Urmuz și 100 de la moarte, aș mai fi adăugat câteva lucruri, poate chiar o propunere de lectură a „paginilor bizare” recitite azi, în cu totul alt context. Realitatea s-a schimbat de mai multe ori din 1923 încoace. Iar în ultima vreme, chiar radical. Se vorbește despre „postumanism”, „objecthood”, „objectual interiority”, „hyperobjects”, „object-oriented ontology”, despre „A.I.”, despre „transumanism” (că tot visa Fuchs la o nouă seminție de artiști și de oameni!), „postapocaliptic”, „realism speculativ”, un „nou materialism”, „imaterialism” etc. Cât de utile ar fi aceste concepte pentru o nouă filă într-ale hermeneuticii urmuziene! În această configurație (de realitate și noi teorii), schițele lui futuriste se văd altfel (Urmuz ar fi avut în gând, se pare, să debuteze cu o carte purtând ca titlu *Schițe și nuvele... aproape futuriste*). Universul obiectelor din literatura lui Urmuz rezonază în varii moduri cu filosofia, cu lumea de azi. De cercetat!

Giovanni Rotiroti

URMUZ ȘI ROMANUL FAMILIAL

Abstract:

This article focuses on the writing of Urmuz's family romance between philosophy and psychoanalysis and intends to show how, through great rhetorical expertise, regulated by ekphrasis and xenonymy, Urmuz's Bizarre (or Weird) Pages, bring out continuous and surprising compositions of symbolic figures that play between the presence and absence of the object designated by the narrative. Urmuz's message is hyperbolic and often offers itself as an allegorical and illusionistic version of reality because it is produced in a metalinguistic sphere which is at the origin of a personal search for the "aesthetics of proper names". The Bizarre (or Weird) Pages are therefore a bet on language and within language, which allows the work and its creator to express the creative freedom, but they are also an adventure in the tragic dimension of writing, because the one who goes through it does not endanger so much the "truth" of its statements like it does with its existence.

Keywords: Urmuz, avant-garde, name, family, Eliza V. Vorvoreanu, psychoanalysis, influence, language

După cum se știe, opera lui Urmuz, deși extrem de redusă ca dimensiuni, a exercitat o influență considerabilă, în multe privințe paradoxală, asupra unor generații întregi de scriitori: de la Tristan Tzara la Eugène Ionesco, până la scriitori contemporani ca Mircea Cărtărescu și Matei Vișniec. În realitate, dacă examinăm contextul istorico-social în care și-a compus primele încercări literare, Urmuz reprezintă un corp străin în panorama literară a epocii. Însuși numele Urmuz e o invenție, un pseudonim creat de Tudor Arghezi la presiunea scriitorului, care dorea să-și ascundă urmele propriei identități de teamă că va fi recunoscut (și discreditat personal) ca autor de bufonerii literare. Pseudonimul Urmuz ascunde numele lui Dimitrie Dumitrescu-Buzău, născut la Curtea de Argeș, devenit grefier la Înalta Curte de Casație din București. Un mister de nepătruns învăluie viața și sinuciderea autorului, survenită la un an după debutul literar.

Definindu-l pe Urmuz drept „tatăl” spiritual al avangardei artistice, Eugène Ionesco a afirmat că,

fără exemplul literar al lui Urmuz¹, nu ar fi devenit scriitorul care a devenit². Însă, aici dorim să punem accentul pe „romanul familial” al lui Urmuz. Asta pentru că în romanul familial s-a determinat destinul subiectiv al scriitorului. În accepție psihanalitică, „romanul familial”³ este discursul Celuilalt, pe care subiectul îl reconstruiește de-a lungul experienței de scriitor. Romanul familial aduce la lumină acel fir prin care subiectul încearcă să conecteze o serie de

1. „Urmuz este într-adevăr unul din premergătorii revoltei literare universale, unul din profetii dislocării formelor sociale”, Eugène Ionesco, „Précurseurs roumains du Surréalisme”, în *Les lettres nouvelles*, Paris, XIII, 1965, p. 73. În românește, Eugen Ionesco, „Precursori români ai suprarealismului” (Fragmente), în Urmuz, *Pagini bizare*, ediție întocmită de Sașa Pană, cu un *Dosar biografic* și o selecție din *Critica la apariția primei ediții și alte comentarii mai vechi*, Editura Minerva, București, 1970, pp. 184-185.

2. Giovanni Rotiroti, „Amintiri din tinerețe. Ionesco la Florența: 1986”, în *Avalon*, revistă culturală independentă, nr. 2 (2020), decembrie 2020 - ianuarie 2021, Cluj-Napoca, pp. 9-10.

3. Cf. Jacques Lacan, *Séminaire IX. L'identification (1961-1962)*, lecție inedită din 20 decembrie 1961.

dăre semnificante ce au conturat nu numai istoria lui personală, ci și istoria personajelor sale. După cum vom vedea, acest fenomen privește mai ales funcția numelui propriu, adică funcția unui cuvânt în sine intraductibil (ca toate numele proprii), un semnificant special care intensifică sensul și îi permite subiectului să spună adevărul despre existența lui singulară.

Ca să reconstruim acest „roman familial”, trebuie să facem referire (cum a făcut și Nicolae Balotă în cunoscuta sa monografie⁴) la o martoră privilegiată: Eliza Vorvoreanu, sora scriitorului. Ea ne dezvăluie câteva lucruri despre numele Urmuz, despre personajele plăsmuite de el, pomenind câteva scene din „romanul familial”.

Vom începe de la numele tatălui: pentru că îi plăcea felul de a se numi al țăranilor, doctorul Dimitrie Ionescu-Buzău i-a dat fiului mai mare propriul nume și patronim (Dimitrie Dumitrescu-Buzău), schimbând și numele de familie din Ionescu în Dumitrescu. Ceilalți copii au păstrat însă numele de familie Ionescu-Buzău. Ulterior, Urmuz și-a schimbat prenumele în mai solemnul Demetru, dar cei din familie îl alintau „Mitică”. Sora își amintește faimoasele „miticiene”, povești pe care fratele adolescent le depăna ca să-și distreze frații mai mici. Este vorba de o formă embrionară a *Schițelor și nuvelor aproape... futuriste*. De mic, povestește sora, „îi plăcea și-l făcea să râdă orice cuvânt ce avea o sonoritate particulară”⁵.

Sora scriitorului mai dezvăluie că Urmuz a început să-și scrie povestirile imediat după moartea tatălui. Dacă legăm această informație de mărturia lui Sașa Pană, care vorbește despre o ladă cu multe manuscrise pline de ștersături și variante, putem presupune o muncă de transcriere continuă, o elaborare neîntreruptă a unui doliu familial, ca act de reparație imposibilă a durerii, încercare temerară de autoterapie prin scris și compoziție muzicală. Așadar, scrisul ca răspuns imposibil la travaliul doliului.

Actul scriptural cu pornire de la moartea tatălui lasă dăre. E anularea subiectului ca individualitate, ca interioritate, prezență față de sine ori identitate. E vorba de experiența radicală a imposibilului, a dezrădăcinării absolute. A scrie pornind din acest punct înseamnă, poate, a da la iveală un fel de sens absent, a primi un impuls care nu este încă gândire.

În cazul lui Urmuz, nu e vorba, cum s-ar putea crede, de o simplă culpabilizare a tatălui, adică a figurii autoritare care probabil se arătase incapabilă

să asculte adevărata vocație muzicală a fiului. Ci e vorba de aplicarea indicațiilor freudiene, mai precis de înțelegerea și regăsirea urmelor neșterse ale unui fragment din autobiografia lui Urmuz. Din acest punct de vedere, scrierile lui Urmuz formează un câmp textual de asocieri interne unde sunt depozitate urmele semnificante ale unui secret familial, adică efectele simptomatice ale unui eveniment traumatic. Această traumă se revelează în forma unor rebusuri enigmatice, imposibil de descifrat.

Am amintit deja că tatălui lui Urmuz îi plăcea felul de a se numi al țăranilor. De aceea, viitorul scriitor a primit bizarul nume Demetru Demetrescu-Buzău, care încorporează de două ori numele tatălui. Putem surprinde aici un amestec straniu de destin și voință paternă în scriitura lui Urmuz, care în acest sens traduce imposibilitatea subiectului de a se elibera de idealul patern⁶. Numele propriu al tatălui impus fiului reprezintă legea, autoritatea, datoria, răspunderea. Îi dă subiectului acces „la ordinea simbolică a limbajului”⁷. De îndată ce tatăl dispăre, se petrece catastrofa; numele tatălui devine un cuvânt cifrat, o „criptă” în sens psihanalitic⁸. Prin această criptă, „sămânța” numelui tatălui se înscrie ca un corp străin de forul interior al subiectului, asigurându-și din punctul de vedere etic posibilitatea amintirii. Această supraviețuire simbolică într-o configurație topică nouă devine expresie emblematică a unui loc unde s-a adăpostit un „cadavru viu”. În acest punct, sarcina subiectului coincide cu sarcina traducătorului: subiectul va trebui să traducă numele tatălui, „să îl traducă așa ca pe o iscălitură menită să-i asigure supraviețuirea ca operă”⁹. Din această perspectivă subliminală, ne aflăm între imposibilitatea de a traduce două texte: textul sursă și textul țintă. Dar cu ce modalități trebuie realizată această traducere imposibilă?

Urmuz răspunde: cea care trebuie tradusă este forma. Forma trebuie să-și afle corespondența în

6. De fapt, la moartea tatălui, travaliul doliului încearcă să închidă rana, dar subiectul are doar posibilitatea să instaureze acel „Inconștient artificial”, acea „criptă” care va permite să dea glas numelor personajelor *Paginilor bizare* (și deci acțiunilor lor în evenimentul traducerii și ascultării). Numele propriu al tatălui, încriptat în Eu, ar răsună ca o enigmă, dând la iveală acel sens ascuns, secret, dezorientant pe care Freud îl definește *Unheimliches* (Cf. Sigmund Freud, „Straniul” (1919), în *Opere esențiale*, vol. 10, *Eseuri de psihanaliză aplicată*, traducere și note introductive de Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, București, 2017).

7. Jacques Lacan, *Écrits*, Seuil, Paris, 1966.

8. Nicolas Abraham – Maria Torok, *Cryptonymie. Le Verbier de l'Homme aux Loups, Précédé de «Fors» par Jacques Derrida*, Flammarion, Paris, 1976.

9. V. Jacques Derrida, *Psyché. Invention de l'autre*, Galilée, Paris, 1987, p. 215.

4. Nicolae Balotă, *Urmuz*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1970.

5. Mărturia surorii autorului e inclusă în volumul îngrijit de Sașa Pană, *Urmuz, Pagini bizare*, ed. cit., p. 101.

instanța avansată de numele propriu al tatălui. Asta coincide cu dorința după o structură care să explice retorica din *Paginile bizare*. De fapt, în nota la titlul *Algazy & Grummer* se poate citi:

E fosta firmă a unui cunoscut magazin de geamantane, portmoneuri etc. din capitală, rămasă astăzi sub un singur nume. În tot cazul, ne permitem a crede că numele de Algazy sau Grummer, după imaginile ce trezesc prin muzicalitatea lor specifică – rezultat al impresiunii sonore ce produc în ureche – nu par a corespunde aspectului, dinamicii și conținutului acestor doi simpatici și distinși cetățeni așa cum îi știm noi din realitate...

Ne permitem a arăta mai sus cititorilor cum ar fi trebuit și cum ar fi putut să fie un Algazy sau un Grummer „in abstracto”, dacă dâșii nu ar fi fost creați de o întâmplare, o soartă care mai de loc nu ține seama dacă obiectele creațiunilor ei corespund, în forma și mișcarea lor, cu numele ce li s-a hărăzit. Cerem scuze d-lor Algazy & Grummer pentru observările ce ne permiserăm mai sus; o facem însă și din dorința de a-i servi, deșteptându-i din vreme asupra măsurilor mai nimerite de îndreptare în această privință.

Se pare că remediul nu ar putea fi decât unul și singur: 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...¹⁰

Urmuz reia aici teza din dialogul platonician *Cratylus*: fiecare lucru are un nume al lui, potrivit prin natură, iar această potrivire e valabilă pentru toți, chiar dacă există „o întâmplare, o soartă care mai deloc nu ține seama dacă obiectele creațiunilor ei corespund, în forma și mișcarea lor, cu numele ce li s-a hărăzit”. Problema ridicată în *Cratylus* e de ordin epistemologic, privește cunoașterea ființei: studiul etimologiei numelor încearcă să verifice adecvarea ființelor la adevăr. Urmuz își dă seama că, în realitate, numele nu revelează esența lucrurilor. De aceea recurge la metoda numelor proprii, în majoritate xenonimii – toate personajele *Paginilor bizare* poartă nume străine. Aceste nume proprii revelează o altă realitate, „mai adevărată” în comparație cu simpla referențialitate empirică stabilită

10. Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, ediție îngrijită, studiu introductiv și note de Ion Pop, cu un cuvânt de încheiere de Domenico Jacono, ilustrații de Jules Perahim, Editura Tracus Arte, București, 2012, p. 90.

de realismul naturalist. Lumea adevărată, cum spunea Nietzsche¹¹, a devenit povestire, adică nu se mai lasă rostită în forma unui discurs adevărat în accepție realistă. Este un discurs adevărat care trebuie gândit altfel, adică e o scriitură care nu se lasă aservită realității într-o formă mimetică sau reproductivă.

La Urmuz, alegerea numelor are o valoare esențialmente instrumentală. Variaza în raport cu funcția lor în intriga narativă. Variaza și în funcție de sonoritatea lor specifică, o sonoritate care evocă sensul greu de descifrat sau diversele sensuri puse în joc de scriitură. Majoritatea numelor întrebuițate de autor au origine străină. Sunt xenonimii care îi permit autorului să transmită simultan mai multe niveluri de discurs în spațiul redus al *Schițelor*. Dacă luăm numele personajului Ismail, care „este compus din ochi, favoriți și rochie și se găsește astăzi cu foarte mare greutate [...]”. Poate fi găsit însă pe la ora 5 și jumătate dimineața, rătăcind în zig-zag pe strada Arionoaiei”, vom înțelege că, foarte probabil, e vorba de filozoful-teolog sufist Isma'il ibn al-Ro'ayni. La rândul lui, în realitatea teatralizată a literiei, Isma'il ibn al-Ro'ayni propune din nou topica numelui propriu care se mișcă exclusiv pe ruta care îl denotă. El se prezintă *literalmente* în elementele sale din alfabetul arab („ochi, favoriți și rochie”) și în sinuoasa mișcare în zigzag a expresiei grafice orientale, așa cum Urmuz va fi văzut-o, poate, scrisă undeva, pe pagina unei cărți sau pe fațada vreunei clădiri. Aceași strategie de înscenare retorică e valabilă în cazul lui Turnavitu, celălalt personaj care, mai simplu, *tourne vite* – xenonimie franceză –, adică se învârte repede, deoarece e angajat ca „ventilator pe la diferitele cafele murdare, grecești”.

Pornind de la indicațiile din *Nota la Algazy & Grummer*, unde Urmuz își dă seama că, în realitate, numele nu revelează nici esența lucrurilor, nici esența persoanelor, începem să ne punem întrebări despre limba singulară a numelor din *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, o limbă compusă din xenonimii. Urmuz cere contractual participarea activă a cititorului, un cititor ideal, care intră în joc, care ia în serios ce scrie autorul. Vom vedea acum ce se întâmplă în cazul nuvelei *Algazy & Grummer*.

„Algazy e un bătrân simpatic, știrb, zâmbăreț, cu barba rasă și mătăsoasă.” Dacă zăbovim o clipă asupra amănuntelor din descrierea personajului, constatăm că zisa barbă e aranjată frumos pe un grătar înșurubat și împrejmuțată cu sârmă ghimpată. Această ultimă precizare implică un aspect reificat, obiectual,

11. Friedrich Nietzsche, *Amurgul idolilor*, traducere de Alexandru Al. Sahighian, ediția a III-a, Editura Humanitas, București, 2007.

înstrăinător. Dacă investigăm enigma numelui Algazy, putem constata că Algazy a existat realmente în istorie. Israel Algazy a fost un rabin care în 1756 i-a succedat lui Isaac Rapaport, nume întâlnit – ca să vezi! – în *Cronicari*. Dar secvența „o barbă rasă și mătăsoasă, frumos așezată pe un grătar”, dacă o interpretăm la un nivel aluziv și figurat, pare să evoce, prin metonimie, bărbile din portretele filozofilor și teologilor musulmani. Textul nu pare să dezmintă cele două orientări ale numelui: „Algazy nu vorbește nici o limbă europeană...”.

Urmuz furnizează puține indicii care să permită identificarea fără echivoc a personajului. În cazul lui Algazy, ca sistem textual complex, interacționează submulțimi inerente nivelurilor tematice, simbolice, ideologice ale culturii. Schema comunicațională a narațiunii se bazează pe un mijloc expresiv constituit din entități lingvistice pur negative și diferențiale de natură non-„semantică”. Într-adevăr, continuând lectura, remarcăm că naratorul manipulează materialul, deplasând atenția cititorului de la planul imaginilor vizuale la cel al imaginilor acustice: „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”. Calitatea fonică imprimată cuvintelor pare să indice în reiterarea fonemului *z* o marcă aliterativă a textului¹². Prin procedeu aliterativ Urmuz a pregătit un „mesaj special”, semnalând în numele Algazy un loc criptic care se cere investigat¹³.

Să încercăm, așadar, să cercetăm mai profund acest nume. Ținând cont de contextul narațiunii, am crede că numele Algazy înglobează și numele teologului, misticului, filosofului și juristului musulman Al-Ghazali, pe care scolasticii latini îl numeau Algazel. Faima lui se datorează faptului că a elaborat o metafizică a luminii, de orientare sufistă. În opera *Reînvierea științelor religiei*, misticul islamic profesază un fel de scepticism filosofic pe care îl pune în serviciul religiei¹⁴. Trimiterea numelui

12. În 1943, Eugen Ionescu va relua această sonoritate urmuziană a lui *z* în *Englezește fără profesor*, propunând-o în replica Doamnei Martin: „D-NA MARTIN: Bazdrag, bâzâg, buzești”. Interjecția „bâz” imită zumzetul insectelor, dar simultan dramaturgul creează și un joc de cuvinte cu numele orașului Buzău („buzești”), făcând astfel aluzie la numele lui Urmuz: Demetrescu (Ionescu)-Buzău. Cf. Eugen Ionescu, *L'Inglese senza Professore* (ediție bilingvă), traducere și cura di Giovanni Rotiroli, Postfazione di Irma Carannante, Criterion Editrice, Milano, 2019, p. 214.

13. În legătură cu „mesajele speciale” în literatură, v. Stefano Agosti, *Il testo poetico. Teoria e pratiche di analisi*, Rizzoli, Milano, 1972; și *Critica della testualità. Strutture e articolazioni del senso nell'opera letteraria*, Il Mulino, Bologna, 1994.

14. Marijan Molé, *I mistici musulmani*, tr. it. di Giovanna Calasso, Adelphi, Milano, 1992, p. 110.

Algazy la Algazel e vertiginoasă. Din notițele descoperite asupra sa la moarte, putem presupune că Urmuz era foarte sensibil la tematici de natură soteriologică¹⁵, însă referința la Al-Ghazali nu spune nimic în plus față de ce scrie textul. Secretul numelui lui Algazy se opune oricărei identificări certe. Ne-am încurcat și noi în „grătarul” semnificativ care îi „servea să rezolve orice probleme mai grele”: condiția de lectură a textului. În consecință, numele este lizibil și, în același timp, ilizibil. La Urmuz suntem nevoiți să acceptăm acest joc care deturneză orice pretenție univocă de lectură pe planul obiectiv al conținuturilor. Forma numelui nu are fond: de aici misterul sau enigma numelui personajului.

Revenind acum la lectura directă a nuvelei *Algazy & Grummer*, vedem ciudata metodă de recuperare și procurare a mâncării, a „hranei spirituale”, folosită de Algazy și „coasociatul” Grummer în plină zi.

În timpul zilei, așadar, sub „arșița soarelui”, cele două personaje urmuziene, care prefigurează deja personajele lui Beckett sau ale lui Vișniec, întreprind o călătorie textuală cu scopul de a găsi „cârpe vechi”, „tinichele de untdelemn găurite” și mai cu seamă „arșice”. Având în vedere funcționalitatea lor specifică, probabil acestea au conotații rituale, misteriozofice, ezoterice. Îndeplinesc rolul de indiciu, simptom a ceva magic sau hermetic. Cum altfel să înțelegem importanța acestor resturi materiale în ochii protagoniștilor? „În special”, spune textul, caută „arșice”: arșicele sunt oasele de deasupra copitei la capre, folosite în jocul de noroc. „Un coup de dés n'abolira jamais le hazard”¹⁶, scrie Mallarmé: arșicele, jocul de zaruri sunt strâns legate de ideea de destin, de hazard. Sunt deci un ghid material pe care spiritul îl folosește ca să precică viitorul prin semne. Dar ne amintim că, în *Phaidros*, Hermes nu e doar călăuza morților, ci și inventatorul scrisului, al jocului de zaruri și, mai ales, ocrotitorul negustorilor (ca Algazy și Grummer). Drept confirmare, tot în *Phaidros*, Hermes e reprezentat pe pământ de Ibis, încarnarea sa în lumea muritorilor. Densitatea enunțurilor textuale îi permite naratorului să pună în scenă un joc de aluzii extrem de complexe.

Vom trece acum la „coasociatul” lui Algazy, Grummer, cercetând enigma ascunsă în spatele numelui său. Urmuz scrie:

Grummer are și un cioc de lemn aromatic...

Fire închisă și temperament bilios, stă toată ziua lungit sub tejghea, cu ciocul vârat printr-o gaură sub podea...

15. Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, ed. cit., pp. 113-120.

16. Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Poème*, Édition de La Nouvelle Revue Française, Paris, 1914.

Cum intri la ei în magazin, un miros delicios îți gădila nările... Ești întâmpinat la scară de un băiat cinstit, care, pe cap, în loc de păr, are fire de arnici verde; apoi ești salutat cu multă amabilitate de Algazy și poftit să stai jos pe un taburel.

Grummer stă și pândește... Perfid, cu privirea piezișă, scoțând mai întâi numai ciocul, pe care ostentativ îl prelinge în sus și-n jos pe un jgheab anume făcut la muchia teighelei, 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. Algazy, care are mai totdeauna neplăceri și discuții cu clienții, din cauza acestui procedeu nepermis al lui Grummer, iese în goană după tine, te pofteste înapoi și, spre a-ți lua meritata satisfacție, îți dă dreptul – dacă ai cumpărat un obiect mai scump ca 15 bani – să... miroși puțin ciocul lui Grummer; apoi, dacă vrei, să-l strângi cât de tare de o bășiță cenușie de cauciuc, pe care o are înșurupată la spate, puțin deasupra feselor, ceea ce îl face să sară prin magazin fără să miște din genunchi, scoțând țipete și sunete nearticulate...¹⁷

Cum se vede, Grummer aparține seriei urmuziene de personaje alcătuite heteroclit din atribute proprii păsărilor, sub umbra arhetipului cultural al Ibisului. Grummer prezintă aceleași caracteristici cu Emil Gayk și cu protagonistul anonim din *Plecarea în străinătate*. Simbolizează firea belicoasă, lupta, cearta continuă care adesea capătă dimensiuni erotice, obscene și mortale. Însă la Urmuz particularitatea acestor creaturi stă în faptul că ele alegorizează procesul scriiturii, aliniindu-se Ibisului, pasărea preaiubită a lui Hermes, dar care în tradiția culturală s-a degradat, devenind un simbol negativ.

În plus, numele Grummer evocă o memorie germanică, lucru de care ne dăm seama imediat ce pătrundem în această prăvălie deosebită, unde ne întâmpină – adică vine înspre noi, cititorii – un miros plăcut și „un băiat cinstit [*ein grüner Junge*, n.n.], care, pe cap, în loc de păr, are fire de arnici verde”. Acestea nu sunt altceva decât traducerea materială a numelui propriu al lui Grummer în rima germanică *grün* („verde”). Dar jocul trimiterilor la semnificantul grafic nu se încheie aici. Știm că Grummer are „fire închisă și temperament bilios”, așadar este *grimm*: încruntat,

feroce, înfuriat; e încovoiat, strâmb, se uită pieziș, deci este *krumm*; pedeașupra, e „insinuant”, pentru că îi atrage pe „clienții magazinului” (și pe cititori) în „tot soiul de discuții” despre „sport și literatură”, în conformitate cu originile mitice și atribuțiile sale culturale decăzute. Se înfurie cu ușurință (*grimmen*), își plesnește clienții cu ciocul peste burtă, provocându-le dureri abdominale crâncene (*Grimmen*). Cu toate acestea, la rândul lui este umilit (*krummen*) când e strâns de bășița cenușie (*Grau*) de cauciuc (*Gummi*), „ceea ce îl face să sară prin magazin” – în această reînnoită „Farmacie a lui Platon” – și să scoată „sunete nearticulate”, presărate de goana continuă a semnificantilor, pradă vârtejului textual al numelui propriu Grummer, al „rimelor” sale germane încriptate în limba română.

Am parcurs jocul aluziv construit de Urmuz, conștienți de ficțiunea textuală aflată la baza experienței mortale a scriiturii. Mesajele speciale transmise de autor sunt imposibile. Nu trimit decât la ele însele, la materialitatea formei, la combinatoria infinită a literelor, la indicarea secretului închis în numele propriu. *Schițele și nuvelele aproape... futuriste* revelează tentativa-limită de a trece pragul materialității expresiei gramatologice în articularea sa vidă și diferențială. Urmuz traduce, metaforizează rămășițele, rebuturile culturii, construind arabescuri scripturale. Însă în spatele vălului semnificant se întrezărește vidul originar al cuvântului aflat la baza oricărui limbaj. Din această perspectivă, scriitorul comunică efortul de a gândi, de a vedea dincolo de frontiera gândibilului și a semnificabilului, potrivit strategiilor insondabile ale esteticii proprii minții și dorințe. De fapt, rețeaua de „metafore cu un singur termen”¹⁸, ce răspunde sarcinii scriitorului, prezintă o asemenea organicitate compozițională încât implică o conștiință marcată autentic de cifrul enigmei repetate neobosit de numele personajelor. *Schițele și nuvelele aproape... futuriste* atestă, așadar, ontologia unui secret, practica scripturală a unei înstrăinări antropologice în propria limbă maternă¹⁹. Din acest punct de vedere, în translatarea xenonimiei propriilor personaje, Urmuz se va substitui în mod simbolic tatălui și va lua locul legislatorului din *Cratylos, nomothetes*, cel care păstrează încorporat, încriptat, numele potrivit în sine. Astfel va putea să confere lucrurilor adevăratul lor nume, deci să le confere propriul său nume. Neeliberat pe deplin de ipoteca sacră a numelui tatălui, el va continua deci să-l păstreze în viață, dând creațiilor sale numele „adevărat” ce corespunde „prin muzicalitatea lor

17. Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, ed. cit., pp. 92-93.

18. Stefano Agosti, *Il Fauno di Mallarmé*, Feltrinelli, Milano, 1991.

19. Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Minuit, Paris, 1993.

specifică [...] aspectului, dinamicii și conținutului”. În chipul său simbolic, tatăl va fi prezent ca fantasmă, impunându-și puternicul model spiritual în actul conferirii numelor. Urmele acestui „roman familial” sunt de neșters în toate drumurile inițiatice pe care eroii urmuzieni sunt siliți să le străbată în acțiunea textuală. În acest sens, sarcina lui Urmuz se aseamănă cu sarcina traducătorului. Acolo unde e prezent textul tatălui mort-viu e necesară iscălitura numelui adecvat. O iscălitură aptă să creeze un text nou (adică *Schițele și nuvelele aproape... futuriste*), iar acest text va fi garantul contractului indicibil.

Dacă adoptăm această perspectivă când intenționăm să-l citim cu atenție pe Urmuz, trebuie să ținem cont de faptul că profunzimea, în sens vertical, nu există: nu există decât efectele de suprafață. Întrucât nu există profunzime, din când în când va trebui să ne educăm să citim și să ascultăm exact ce scrie la suprafață. Lanțul asociativ, șirul semnificațiilor, faptul că un cuvânt se succede altui cuvânt, apoi altuia, implică un sens decisiv la Urmuz. Asta pentru că, în fond, aspectul inconștient într-o operă literară nu privește exclusiv hermeneutica. În *Schițele și nuvelele aproape... futuriste* nu există mereu un sens ascuns, nu se pot identifica legi sau metode ale stilemelor interpretative cu ajutorul cărora să coborâm de la suprafață în profunzime. Hermeneutica presupune că există ceva aparent, care nu e niciodată esențial, și ceva latent, care ar fi, dimpotrivă, esențial. În cazul lui Urmuz, această abordare induce în eroare, deoarece retrimite mereu la altceva, la altcineva, la o gramatică, la un dicționar de simboluri care, ipotetic, ar putea

furniza în final „soluția” problemei. Altceva este, în schimb, o educație literară care te ajută să citești ceea ce oferă verosimilul textului lui Urmuz ca atare. În *Schițele și nuvelele aproape... futuriste*, ceva se oferă și, simultan, pe același plan, se ascunde. Acesta este și cifrul său traductiv. Ceva se dă și concomitent se ascunde: această mișcare de învăluire și dezvăluire, de dăruire și sustragere nu prevede o lectură în termeni exclusiv verticali sau de profunzime. Ascunderea nu e ceva ce vine înainte sau după, ci vine simultan, în spațiul unei revelații și totodată al unei disimulări²⁰. De fiecare dată când Urmuz a sfârșit de scris o frază, noi știm că fraza respectivă ascunde concomitent ceva, poate cu totul altceva. Totuși, numai fraza respectivă ne poate spune, însă nu mereu, despre ce anume este vorba. Inevitabil, în *Schițele și nuvele aproape... futuriste*, adevărul, deși există, rămâne insondabil.

Cu multă măiestrie retorică, reglementată de xenonimie, *Schițele și nuvelele aproape... futuriste* scot la lumină compoziții continue și surprinzătoare de figuri simbolice care oscilează între prezența și absența obiectului desemnat de narațiune. Mesajul lui Urmuz e hiperbolic și se oferă adesea ca o versiune alegorică și iluzorie a realității, pentru că se produce într-o sferă metalingvistică aflată la originea unei căutări personale a „esteticii numelor” proprii. Așadar, *Schițele și nuvelele aproape... futuriste* sunt un pariu pe limbaj și în interiorul limbajului, o miză care permite exprimarea libertății creative a operei și a creatorului, dar și o aventură în dimensiunea tragică a scriiturii, pentru că cel care o străbate nu periclitizează atât „adevărul” propriilor enunțuri, cât însuși modul existenței sale.

20. În legătură cu problema adevărului ca „veridicitate” în psihanaliză, cf. Alberto Zino, *Frammenti di fondazione per la psicanalisi critica*, ETS, Pisa, 2010.

Paul Cernat

URMUZ ÎN MUZICĂ ȘI ÎN ARTELE VIZUALE

Abstract:

Based on the assumption that the art of the Romanian Avant-garde writer Urmuz is basically inspired by music, this study aims to pursue how the writings of Urmuz have stimulated, over the last century, some of the most diverse representations in music and drama. In this regard, we investigated numerous references and various critical images. Given that the musical compositions of Urmuz were lost, except for a few classical lines, the manner in which the musicians, visual artists, and theatre people read the urmuzian writings never ceases to amaze.

Keywords: Urmuz, avant-garde, music, drama, Eliza V. Vorvoreanu, V. Voiculescu, Theodor Fuchs, John Zorn

De la muzica clasică pierdută la muzica nouă postumă

Alături de multiple variante ale prozelor publicate antum sau, mai ales, postum, lada cu manuscrise a lui Urmuz – preluată de sora sa, Eliza V. Vorvoreanu, și inspectată, în toamna lui 1929, de Geo Bogza și Sașa Pană, în vederea editării – mai conținea, după cum se știe, două caiete groase cu mai multe sute de însemnări aforistice „trecute pe curat”, numerotate și clasate pe teme, alături de un număr considerabil de compoziții muzicale – sonate, simfonii, partituri pentru diverse instrumente (estimate la cca. jumătate din lada de un metru cub¹), autorul fiind cunoscut ca înzestrat compozitor și pasionat meloman. Atât de înzestrat încât nu puțini cunoscuți erau de părere că adevărata sa vocație era muzica, literatura („moșită” cu greu, în vederea publicării, de Tudor Arghezi) fiind doar un *violon d’Ingres*. Ironia tragică a destinului a făcut totuși ca aceasta din urmă, cu cele câteva zeci de pagini „bizare”, să fie singura salvată. Ajunse în custodia unui prieten – colonelul dr. Traian Popescu,

medic dermatolog la Spitalul Militar Central, el însuși meloman, pianist și compozitor de ocazie –, partiturile s-au pierdut, din păcate, iremediabil după moartea acestuia, iar Sașa Pană n-a apucat să le consulte înainte să-i parvină acestuia². La fel s-a întâmplat și cu caietele menționate mai sus (editorul volumului din 1970 amintește că acestea, conținând texte transcrise caligrafic pe curat, au fost retrase din ladă și puse deoparte de mama lui Urmuz, Eliza Ionescu-Buzău, care ținea foarte mult la ele³); alte manuscrise ar fi fost, după unele surse, arse înaintea sinuciderii⁴.

2. *Ibidem*, p. 601, notă din februarie 1935; v., de asemenea, relatările lui Sașa Pană din *Nota asupra ediției*, în vol. *Urmuz, Pagini bizare*, Editura Minerva, București, 1970.

3. Într-o însemnare datată 12 octombrie 1930 din *Jurnal de copilărie și adolescență*, Editura Cartea Românească, București, 1987, Geo Bogza notează că respectivele caiete i-ar fi parvenit doamnei Eliza Ionescu-Buzău de la Turnu Severin prin una din fiicele acesteia; potrivit lui Bogza, cele „vreo cinci sute de cugetări” ar fi fost „de la prima vedere, plate”, în schimb surpriza caietelor ar fi dată de „o bucată nouă, *Fuchsiada*”.

4. V. însemnarea din 31 august 1930 a lui Sașa Pană din *Născut în '02*, *ed. cit.*, p. 370, unde sculptorul Mac Constantinescu, văr al lui Urmuz, îi mărturisește, între altele, despre această distrugere.

1. Cf. Sașa Pană, *Născut în '02*, Editura Minerva, București, 1978, p. 610, notă din februarie 1935.

Singurul fragment muzical păstrat constă în cele patru portative din *Sonata nr. 2*, fotografiate și reproduse în numărul din noiembrie 1930 al revistei *unu*, dedicat lui Urmuz și difuzat împreună cu prima ediție a *Paginilor bizare*. Asemeni unei așchii de vertebră din scheletul animalului reconstituit de Cuvier, el vedește un compozitor de talent; un compozitor clasic însă, deloc avangardist. O mostră, încă una, de creativitate iremediabil pierdută, din seria incalculabilă a celor care i-au inspirat, nu demult, scriitorului Bogdan Suceavă un volum speculativ incitant⁵. Partiturile se află, ce-i drept, în bună companie autohtonă, alături de manuscrisele arse ale lui Ion Vinea, de jurnalul pierdut al lui Mateiu Caragiale, de dactilograma dispărută a romanului *Străina* de Hortensia Papadat-Bengescu sau de manuscrisele înstrăinate după moarte și nerecuperate niciodată ale lui Ion Creangă.

În atari condiții, relațiile despre vocația muzicală a lui Urmuz au rămas să alimenteze doar legenda autorului lor, pe care V. Voiculescu – fost coleg de liceu și prieten al acestuia – îl va evoca, elogios, într-o emisiune radiofonică („Despre scriitorul Urmuz”, difuzată pe 2 ianuarie 1932), insistând asupra calităților de „strălucit muzician”⁶ și „compozitor desăvârșit”⁷, evidențiate de „un interesant material muzical, de o adâncă și tulburătoare esență” pe care l-a lăsat: „La 14-15 ani ni-l împărțăsea pe Beethoven, adâncindu-l, despicându-l și explicându-l. N-am să uit cum ne făcea sensibilă, ne colora și ne concretiza bucata «Clair de lune», cu imagini din lumea vizuală. El avea cu adevărat audiția colorată”⁸. Voiculescu vede și el în muzică „marea vocație” a lui Urmuz. Și Constantin Beldie, fostul secretar de redacție al *Noii Reviste Române* din perioada antebelică, îl evocă pe amicul „Mitică” în ipostaze caracteristice:

...la Ateneu, îl găseam afară pe Mitică (Urmuz), vechiul nostru prieten, acum președinte de tribunal, așteptând și pândind ocazia să intre, ca altădată, pe gratis, prin contrabandă, învoindu-se cu controlorii sau furișându-se prin mulțime și făcându-le semn că biletul e mai la urmă. Ultima oară ne-am găsit amândoi în fața vitrinei lui Socec, când mi-a vorbit de un dicționar germano-român pe care îl avea în gând și în care înțelesul cuvântului german nu

era cel din dicționarele obișnuite, ci acela trezit în imaginația lui elucubrantă și aptă pentru sonorități neobișnuite. Astfel, cuvântul „Barmherzigkeit” – (milă) îi sugera lui Urmuz (parcă-l văd scuturându-se pe înfundate de răs, cu fruntea lui împodobită cu papule sifilitice, „Cununa lui Venus”), clipa când găinașul păsării se scurge în fir prelung până la pământ, unde face: plici!⁹.

Vocația muzicală (moștenită de la mama lui), care l-ar fi îndreptățit să urmeze Conservatorul, i-a fost, după cum se știe, deviată de tată (medic la Curtea de Argeș, apoi profesor de igienă în Capitală) spre o carieră pozitivă; mai întâi, într-un „perpetuarea carierei” paterne, către Facultatea de Medicină, ale cărei experiențe îl determină să renunțe, apoi către cea de Drept, după absolvirea căreia devine judecător stagiar în câteva comune din țară, apoi prim-grefier la Curtea de Casație și Justiție din București. În Capitală are prilejul să „evadeze” în audiții muzicale mult râvnite (concerte la Filarmonică, Ateneu ș.a.) și profund compensatorii.

Fantasma muzicii (arta cea mai abstractă) bânuie și textele urmuziene. În *Pâlnia și Stamate*, ea are un caracter corupător: o sirena îl ademenește „cu cântări și gesturi perverse” pe noul Odiseu, burghezul, înainte ca duzina de driade, nereide și tritoni să-i aducă din fundul mării „inocenta și decenta” pâlnie ruginită, care devine mai apoi pentru el un „simbol” și un ideal de feminitate, ispitindu-l la un adulter patafizic. În *Algazy & Grummer*, muzica pune în discuție identitatea onomastică a personajelor; nota metatextuală de subsol a autorului se ambiționează să „corecteze” realitatea referenților – proprietari ai unui magazin bucureștean de marochinărie – în acord cu o estetică platonice de tip kratylian, vizând motivarea sonoră a semnului lingvistic:

...ne permitem a crede că numele de Algazy sau Grummer, după imaginile ce trezesc prin muzicalitatea lor specifică – rezultat al impresiunii sonore ce produc în ureche – nu par a corespunde aspectului, dinamicii și conținutului acestor doi simpatici și distinși cetățeni așa cum îi știm noi din realitate... Ne permitem a arăta mai sus cititorilor cum ar fi trebuit și cum ar fi putut să fie un Algazy sau un Grummer „in abstracto”, dacă dînșii nu ar fi fost creați de o întâmplare, o soartă care mai

5. Bogdan Suceavă, *Istoria lacunelor. Despre manuscrise pierdute*, Editura Polirom, Iași, 2017.

6. Cf. V. Voiculescu, *Gînduri albe*, ediție și cronologie de Victor Crăciun și Radu Voiculescu, studiu introductiv, note și variante de Victor Crăciun, cu un cuvînt înainte de Șerban Cioculescu, Editura Cartea Românească, București, 1986, p. 98.

7. *Ibidem*, p. 434.

8. *Ibidem*, p. 98.

9. Constantin Beldie, *Memorii: Caleidoscopul unei jumătăți de veac în București (1900-1950)*, Editura Albatros, București, 2000, pp. 63-64. „Șotiile” lui Urmuz sunt evocate, în maniere diferite, dar convergente, și de alți apropiați, de la Eliza Vorvoreanu la G. Ciprian și Mihail Cruceanu.

deloc nu ține seama dacă obiectele creațiilor ei corespund, în forma și mișcarea lor, cu numele ce li s-a hărăzit¹⁰.

Hazardului – care, în viziunea lui Urmuz (expusă mai pe larg în *Puțină metafizică și astronomie*), stă la baza Creației – îi e contrapusă ordinea ideală a muzicii. O alegorie (auto)biografică ludică în cheie muzicală, mitologică și filosofică poate fi – a și fost, de altfel – considerată „epopeea” *Fuchsiada. Poem eroico-erotic și muzical, în proză*. Eroul ei poartă numele muzicianului evreo-slovac Theodor Fuchs (1873-1953), pianist al Curții Reginei Elisabeta a României, director fondator al Societății Amatorilor de Muzică Clasică din București, profesor la Conservator și acompaniator favorit al lui George Enescu; în amintirile solicitate de Sașa Pană, Eliza V. Vorvoreanu semnala, între altele, faptul că admiratul Fuchs acompania și peliculele filmelor mute. Textul proiectează, printr-o anamorfoză parodică, existența protagonistului – născut din urechea bunicii sale ca Atena din capul lui Zeus... – în planul unui eros în egală măsură sacru (Olimpul, Venus & Co.) și profan (bordelurile bucureștene), de unde Fuchs va fi, deopotrivă, izgonit, pe motiv de incompatibilitate (Venus fiind indignată de asexualitatea sa, iar slujitoarele terestre ale plăcerii – de trădarea misiunii sale angelice). Pendulând între amorul „pur” și cel carnal (prozele lui Urmuz sunt străbătute de o sexualitate deviantă și agresivă, culminând cu pedo-zoofilia grotescă din *Ismail și Turnavitu*), acesta este îndemnat să producă, printr-o copulație cvasi-hierogamică, o rasă de supraoameni (referirea la Nietzsche e transparentă), dar nu ajunge decât să o formeze artistic, în perspectivă, prin educație muzicală. Pianul e folosit aici ca mijloc de locomoție cu pedale, așa cum în *Pălnia și Stamate* vehiculul deplasării eroului, prin canalul de comunicație cu Nirvana, către „infiniul mic”, era reprezentat de căruciorul cu manivelă. Simona Popescu vede în Fuchs un „Ariel sonor”, iar în *Fuchsiada* – o replică ludică a shakespeariei *Visul unei nopți de vară*¹¹...

Nu numai Urmuz, ci și unii emuli ai săi au fost melomani și uneori muzicieni profesioniști. Cazul cel mai notoriu este cel al lui Grigore Cugler, absolvent de Conservator, compozitor și violonist apreciat, angajat la Teatrul Național din București, apoi, în exilul său sud-american, prim-solist la filarmonica din Lima,

Peru; constructivistul Jacques G. Costin a comis cronici muzicale pasionate și de experimente literare în consecință (de ex., *Diez și becar*), iar tetralogia *Ingeniosul bine temperat* a metafictionarului Mircea Horia Simionescu abundă în referințe muzicale (titlul însuși e o trimitere la *Clavecinul bine temperat* al lui Bach). Odată cu canonizarea progresivă a avangardei „istorice”, scrierile urmuziene tind să servească însă, tot mai mult, și ca stimulent pentru compoziții muzicale cu caracter experimental. Un prim exemplu notabil îl constituie *Cumpăna (Die Waage)* de Anatol Vieru – piesă pentru vioară, violoncel, clarinet, fagot, pian, vioară și voce cu recitator, ilustrată cu texte de Heidegger [sic!], Urmuz și Bacovia și performată pe 25 noiembrie 1986 de nou-înființatul ansamblu de muzică contemporană „Archaeus”, condus de Liviu Dăncănu. Două decenii mai târziu, muzicologul clujean Pavel Pușcaș va compune chiar un libret dramatizat după *Fuchsiada* pentru un spectacol de operă în două acte și patru tablouri (*Urmuzica*) reprezentat în 1998 pe scena Operei Naționale din București. Muzica propriu-zisă – inspirată și ea de *Paginile bizare* – îi aparține lui Sorin Lerescu, care va „recidiva” în 2011 cu un recital cameral dedicat aceluiași Urmuz și în care apelează la multiple instrumente orientale tradiționale și moderne, cu inserturi video și actoricești. Tot în 2011, Studioul de Operă al Universității Naționale de Muzică a găzduit spectacolul *Cică Urmuz...*, cu Sorin Petrescu la pian, Dorin Cuibaru la clarinet și saxofon, Cosmin Bălean la fagot și duduk și Ovidiu Cosma – la care se adaugă participarea extraordinară a lui Radu Popa și a actorilor Mihai Bisericanu și Ovidiu Mihăiță; programul a inclus compoziții de muzică nouă semnate de Gabriel Mălăncioiu (*Turnismavitu*, după *Ismail și Turnavitu*), Darie Nemeș (*Botta – Fabulă după Cronicari*), Gabriel Almași (*Algazy & Grummer*) și Anatol Vieru (*Sita lui Eratostene*); în încheiere, grupul Avant'n'Gard a performat o serie de improvizații pe texte urmuziene. În 2003, Violeta Dinescu produsese o compoziție ingenioasă pentru două chitare electrice după *Ismail și Turnavitu* (probabil cea mai stimulativă artistic dintre scrierile lui Urmuz, după *Fuchsiada*). Schița *Plecarea în străinătate* va inspira, în 2020, piesa pentru pian *Plecarea* a Laurei Manolache. Cel mai important ecou muzical îl constituie însă, de departe, albumul *The Urmuz Epigrams* (2018) al americanului John Zorn¹², personalitate postbelică versatilă a jazzului de avangardă; în textul însoțitor al discului, Urmuz e prezentat ca „scriitor vizionar” a cărui operă „minusculă și dezarticulată” premerge dadaismului și

10. Urmuz, *Pagini bizare*, ed. cit., p. 27.

11. Simona Popescu, „Urmuz, le solitaire”, în *Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires. L'Avant-garde roumaine et son contexte européen*, Editions Univers, Bucarest, 1994, p. 87.

12. Record Label: Tzadik, 26 January 2018.

literaturii absurdului; critica de specialitate plasează, de regulă, albumul în siajul post-serialismului și al muzicii concrete. Un capitol aparte, pe care îl semnalez doar în treacăt, prelungind observațiile anterioare, îl constituie coloanele sonore ale reprezentărilor teatrale după Urmuz.

Cum aminteam deja, nimic nu indică faptul că Urmuz ar fi fost, în calitate de compozitor, un experimentalist; atât gusturile sale, cât și micul fragment muzical păstrat vădesc o sensibilitate clasico-romantică. Tratamentul aplicat de el literaturii (ale cărei convenții le supune tuturor perversiunilor textuale) vine, probabil, din frustrarea că aceasta nu e aptă să se ridice la înălțimea ideală și la puritatea abstractă a muzicii culte. Impulsionați și de „legendă” sa avangardistă, toți compozitorii în speță au ținut să extragă însă din scrierile bizarului autor doar filonul absurdist-experimental, nu și matricea clasicizantă a acestuia (subliniată de mai mulți comentatori, de la G. Călinescu la Alexandru Paleologu și, mai nou, Adrian Lăcătuș). Dispariția fără urmă a partiturilor muzicale, ca și a sutelor de însemnări „moraliste” din caiete (unele cu caracter misogin sau antisemit; Sașa Pană a copiat doar „cugetările” cu numărul 578 și 579¹³) a făcut ca din identitatea artistică profund schizoidă a omului și, deopotrivă, a *artistului* Urmuz să subziste exclusiv „revoluționarul” latent, premergător al inovațiilor radicale moderne din secolul XX; nu și „conservatorul” (vădit de rigoarea extremă a „devierilor” de la forme și fenomene, nu și de la Idee) format la școala *Convorbirilor literare*, a filosofiei idealiste germane, a muzicii lui Beethoven și a dirijorului Eduard Wachmann, pionier al școlii muzicale românești¹⁴.

O teatralitate latentă

Într-un studiu recent, intitulat „Sociologia lecturii lui Urmuz, pe scurt”, Anca Chiorean conchide, la capătul unui examen al receptării, că ilustrarea grafică a majorității edițiilor mai noi (cea de la Art, din 2013, fiind însoțită și de un audiobook al *Fuchsiadei*) probează, pe urmele recitalurilor actoricești din epocă, faptul că „Urmuz nu se citește, Urmuz se expune și

se ascultă”¹⁵. Observația merită reținută. Promovarea antumă și, mai ales, postumă a textelor urmuziene, performate mai întâi pentru amuzamentul surorilor, a avut loc, într-o măsură semnificativă, dacă nu decisivă, și prin intermediul teatrului, principal agent literar din oficiu fiind prietenul și fostul coleg de bancă din gimnaziu al autorului, actorul și comedialograf G. Ciprian (Gheorghe Pană Constantin). Alături de alți actori importanți (Grigore Mărculescu în primul rând), acesta îi difuzase „folcloric” textele la nivelul cafenelei bucureștene (caracterul de *folclor urban* al urmuzianismului merită, o dată în plus, subliniat), iar după ce Arghezi l-a „nășit” literar, cu dificultățile cunoscute, pe prim-grefierul de la Curtea de Casație din București, publicându-i primele texte antume în revista *Cugetul românesc* (1922), se va strădui să-l impună, pe varii căi, conștiinței publice – în primul rând, cercurilor avangardiste de la *Contimporanul* și *Punct*, dar și la „Sburătorul” lovinescian. Câțiva ani mai târziu, în 1928, Arghezi acuză un scandal de plagiat al lui Ciprian după Urmuz, comis, chipurile, în comedia de succes *Omul cu mârtoaga*¹⁶. Greu de crezut totuși că defunctul grefier, de la care nu s-a păstrat niciun manuscris dramatic, era capabil să scrie o asemenea amplă – și deloc absurdă – comedie în patru acte (cum înclină să creadă, într-o recenzie despre volumul din 1930, Mihail Cruceanu); cel mult, putea oferi câteva idei de personaje și situații – Cruceanu afirmă că pe unele le-ar fi auzit personal de la defunctul Demetrescu-Buzău, cu care fusese amic¹⁷; dar, în acest caz, ne aflăm cel mult în fața unui plagiat de idei expuse oral. Scandalul în speță pare mai curând o lovitură promoțională, de un urmuzianism secret. Altfel stau lucrurile cu cealaltă piesă notabilă a lui Ciprian, comedia „în trei acte și șapte tablouri” *Capul de rățoi* (1940), care are în prim-plan isprăvile „confrerii” juvenile omonime patronate în liceu de viitorul Urmuz, sub cognomenul „Ciriviș”; iar memorialistica postbelică a aceluiași din *Măscărici și mângălici* (1952) îl readuce în atenție pe amicul „Mitică” în plină epocă stalinistă. Ciprian a fost, de la început, cel mai prodigios alimentator al legendei sale, prin intermediul anecdotelor trăsnete care-l aveau drept protagonist. Unele au fost inserate în *Capul de rățoi*, altele – în memorii. Toate țin de categoria farsei,

15. În *Breviaria Bibliothecaria*, nr. 8-9, 2021.

16. Tudor Arghezi, „Urmuz”, în *Bilete de papagal*, nr. 16, 19 februarie 1928, p. 4. În *Măscărici și mângălici*, ed. cit., p. 42, Ciprian își surprinde amicul pândind și ascultând, în spatele Ateneului, „repetițiile maestrului Vahmann”.

17. M(ihail) C(ruceanu), „Urmuz (Scrieri), Colecția Editurii unu”, în *Îndreptar*, București, an I, nr. 12, octombrie 1930.

13. În *Jurnal de copilărie și adolescență*, ed. cit., p. 273, Geo Bogza consemnează – miercuri, 15 octombrie 1930 – o vizită decepționantă la Ilarie Voronca: „La 22h la Edy. Se discută ce titlu să se dea cărții lui Urmuz. Eu în opoziție cu el. Apoi, printre cele 500 de cugetări banale ale lui Urmuz este una cu caracter antisemit și după citirea ei văd cum lui Edy îi pierde elanul inițial. Câteva minute am o atitudine care desigur că-l răcește față de mine. Din care pricină capăt febră. Deliberez cu mine însumi, prietenia lui îmi este foarte prețioasă”.

14. Cf. V. Voiculescu, *op. cit.*, p. 434.

a *happening*-ului și a *performance*-ului (care au dat tonul mișcării Dada), fiind înscenate unor oameni de pe stradă sau chiar unor instituții școlare (cum ar fi asociația „Vivat Dacia”). Iar principala cutie de rezonanță externă a lui Urmuz avea s-o asigure, în aceeași perioadă, tot teatrul, prin intermediul lui Eugène Ionesco¹⁸, ale cărui piese „absurdiste” erau inspirate – în mod declarat – de „necunoscuții” (pentru publicul francez de atunci) Caragiale și Urmuz. Triada Caragiale-Urmuz-Ionesco va deveni, în timp, reprezentativă pentru „absurdul” autohton, inclusiv prin intermediul teatralității personajelor și situațiilor.

Deși laborios-scriptice, prozele urmuziene au trecut mai întâi proba receptării orale „distractive”, fiind *performate* în fața unui auditoriu. Avem, prin urmare, de a face cu o teatralitate latentă, pe care diferitele montări scenice o vor actualiza în maniere specifice, cu trecerea în *arrière-plan* a comicului carnavalesc; faptul că, potrivit relatărilor disponibile, Urmuz considera teatrul o „artă minoră”¹⁹, inaptă de reprezentarea fidelă a „esenței” personajelor, nu face totuși decât să confirme, în alt plan, ambițiile „reprezentărilor” (și reprezentațiilor) sale. Asemenea adaptărilor muzicale, montările în cauză vor trebui să aștepte și ele canonizarea incipientă a avangardei interbelice și perioada postcomunistă, când proiectele neconvenționale în spații artistice alternative proliferază nestăvilite. În 1990, criticul de teatru Corina Șuteu înființează la București Teatrul Urmuz, condus de regizorul Mircea Marin și axat pe reprezentarea pieselor contemporane; aflat în subordinea Ministerului Culturii, aceasta se va transforma după un an în Theatrum Mundi, trecând în administrarea Primăriei Capitalei sub conducerea lui Ion Cocora. Sediul său din strada Mihai Eminescu nr. 89 avea să găzduiască mai

18. Care, în 1950, după reprezentarea piesei *Cântăreața cheală*, l-a tradus în franceză și a încercat, fără succes, să-l publice la Gallimard (din cauza opoziției lui Tzara), în ciuda avizului pozitiv al lui Raymond Queneau și al lui Jean Paulhan.

19. V. amintirile Elizei V. Vorvoreanu și, mai ales, cele ale lui G. Ciprian. În volumul memorialistic *De vorbă cu trecutul...*, Editura Albatros, București, 1978, capitolul „Rătăcit într-un târg”, pp. 88-94, nonagenarul Mihail Cruceanu evidențiază neîncrederea lui Urmuz în propriile schițe literare, pe care le găsea ne semnificative, simple amuzamente „bune de debeat între prieteni”. Deși expert în materie de compoziție, avea un complex al ratării în materie de artă, convins fiind că „îi lipsește ceva care să-l facă critic muzical” și că e „un ratat al muzicii”, nu doar un „om care încurcă lumea” cu complexe fizice, gândindu-se că „va trebui să nu se însoare niciodată”. Reține, de asemenea, atenția informația privind ideile dramatice vehiculate de el, cu intenția explicită de a scrie niște piese de teatru, „pentru a demasca mediocritatea mediului social ce strivește pe omul care se devotează unei opere de creație”.

târziu Teatrul Metropolis, fondat în 2006 de George Ivașcu și profilat pe susținerea artiștilor independenți. În 1992, regizoarea Cătălina Buzoianu îl introduce pe autorul lui *Emil Gayk* și în repertoriul teatrelor de păpuși (*Dialoguri*, „spectacol nocturn pentru adulți”, fiind pus în scenă la Țândărică); tot Cătălinei Buzoianu i se datorează regia „one-man show-ului” *Urmuz*, avându-l ca protagonist pe Dan Puric. Un alt moment semnificativ îl constituie, spre sfârșitul deceniului zece, adaptarea dramatică liberă a Pușei Roth din *Șambelan la viezuri* (1999), difuzată în premieră pe 21 martie 1999 la Radio România Cultural și pe 22 martie 1999 la Radio România Actualități. Volumul – al cărui titlu trimite la ceremoniile grotești ale zoofilului Ismail și ale angajatului său, „ventilatorul” Turnavitu, devenit „șambelan la viezuri” – a apărut la Editura Premier din Ploiești și reproduce scenariul spectacolului pus în scenă la Teatrul „Bacovia” din Bacău, în regia lui Constantin Dinischiotu și pe muzica ambientală a lui George Marcu.

Un loc special în „teatralizarea” lui Urmuz îl dețin, fără doar și poate, scenariile radiofonice sincretice realizate de regizorul Gavriil Pinte (specializat în adaptări scenice după texte literare nondramatice, între care *Un tramvai numit Popescu* – după Cristian Popescu, *Isпита Cioran* – după Cioran sau *Călătoria* – după Constantin Abăluță); e vorba de *Pâlnia și Stamate* (2004), *Fuchsiada* (2015) și *Ismail și Turnavitu* (2017). Anterior acestora, opera *Urmuzica* a lui Sorin Lerescu și Pavel Pușcaș oferise deja precedentul unui „teatru instrumental” ambițios, în structuri polifonice, care vor stimula noi proiecte inspirate de autorul *Fuchsiadei*. În 2015, la Teatrul German din Timișoara va fi pusă în scenă o instalație teatrală eminentă „urmuziană” (*Fuchsiada*), imaginată de Helmut Stürmer, asistat de Silviu Purcărete și pe muzica lui Vasile Șirli, traducerea în limba germană fiind realizată de poetul Oskar Pastior. Tot în 2015, Maratonul de Teatru Independent Fringe – Indie Gold a găzduit spectacolul independent *O călătorie cu Urmuz* al regizorului Radu Popescu, pe scena Teatrului Național din București – un spectacol de teatru-dans programatic „anti-dramatic”, valorificând metaforic, pe o structură de basm modern, un amalgam de texte avangardiste. Doi ani mai târziu (noiembrie 2017), Gavriil Pinte își reia programul de adaptări regizorale după Urmuz printr-un spectacol realizat în parteneriat de Teatrul Metropolis și Radio România, cu colaborarea muzicianului Ion Bogdan Ștefănescu, iar în 2018 același Pinte ridică miza cu piesa *Domnul Urmuz scrie pagini bizare*, jucată de compania teatrală „Liviu Rebreanu” a Teatrului Național din

Târgu Mureș; montarea – sinteză a experimentelor „urmuziene” anterioare – are la bază un colaj de fragmente din *Pâlnia și Stamate*, *Puțină metafizică și astronomie*, *Algazy & Grumer*, diferite ciornel/texte răzlețe urmuziene și elemente bio-bibliografice adiacente. Seria dramatizărilor continuă cu *Scene bizare după Urmuz*, realizat în 2020 de Mihaela Panainte (care-și prezintă spectacolul ca pe „o comedie neagră în care lumea onirică a lui Urmuz va putea fi privită ca într-un acvariu”) la Teatrul de Vest din Reșița. Cea mai recentă montare dedicată „paginilor bizare” o constituie adaptarea scenică a piesei *Urmuz (dincolo de zid)* a lui Valeriu Butulescu la Teatrul „Alexandru Davila” din Pitești (regia: Mona Gavrițaș), dacă nu luăm în calcul, desigur, noul spectacol al lui Gavriil Pinte, *Urmuz va fi numele său*, aflat, la data transmiterii spre publicare a acestui articol, în „probe” la Teatrul Dramaturgilor Români. Autorul *Paginilor bizare* a inspirat în 2006 și un film experimental – *Urmuz*, scurtmetraj de 19 minute al regizorului Barna Nemethi, având drept obiect o „anchetă” himerică pe urmele ultimei locuințe a scriitorului (cea din strada Apolodor nr. 13, demolată în anii comunismului). În toate aceste adaptări scenice, în care scenografia joacă un rol mai important decât muzica, miza o reprezintă extragerea conflictului fantasmatic al textelor, plasat, adesea, în ecuații avangardiste cu caracter poetic. Prin comparație, *Capul de rățoi* a lui Ciprian are un caracter aproape clasic, absurdul provocator și ludic fiind mai mult unul al situațiilor decât al compoziției.

O inițiativă artistică aparte a constituit-o – în perioada august-septembrie 2018 – proiectul cultural „FUCHS(ilis)-ISMUL, EXPERIEMNT SOCIO-CROMATIC DE MUZICĂ ȘI MIȘCARE” al Asociației Montage, un nou concept de spectacol interactiv „total” pe texte de Urmuz, conceput de Anca Maria Colțeanu și produs de artista contemporană Anca Maria Ciofîrlă; proiectul, la care au participat inclusiv

câțiva actori cunoscuți, precum Adriana Titieni, s-a desfășurat în 12 episoade găzduite de diverse spații publice (Gara de Nord, Muzeul Național al Literaturii Române, Casa Universitarilor, Muzeul Municipiului București – Palatul Suțu, Parcul Kiseleff și Teatrul Dramaturgilor Români) și a inclus, printre altele, dezbateri cu publicul, ateliere de sound design, de dramaturgie și scenografie, momente de performance și lecturi ambientale din scrierile urmuziene.

Un potențial de impact sporit l-ar putea oferi, în viitor, zona *cartoons*²⁰ (între serialul american *Beavis and Butt-Head*, spre exemplu, și textele lui Urmuz există afinități certe, pe linia agresivității teratologice și a burlescului infantil, grefat pe scheme automate). O inițiativă în acest sens a avut de curând artistul vizual Mircea Pop, realizator – pe portalul „The re:art” (<https://thereart.ro/>) – al un film de animație ale cărui metamorfoze abracadabrante sunt inspirate de eroii *Paginilor bizare*. În fine – dar nu în ultimul rând –, serialul-record de reportaje sociale din lumea rurală, difuzat, timp de peste două decenii, pe postul TVR2 sub titlul *D-ale lui Mitică* și sub patronajul simbolic al regretatului Mitică Popescu (care asigura intermezzourile însoțitoare), conține o trimitere de substrat la „tizul” Demetru Dem. Demetrescu (Ionescu)-Buzău: când Sașa Pană s-a întâlnit, în culisele Teatrului Național din București, cu actorul Grigore Mărculescu²¹, cel din urmă i-a dictat în premieră fabula *Cronicari*, solicitându-i să revină întrucât știe și altele „de-ale lui Mitică”. Formula apare și în amintirile Elizei Vorvoreanu, iar rezonanța multiplă a numelui (dinspre Mitică Popescu spre Urmuz și, mai departe, spre celebrul personaj caragialian) e de efect. În plus, cele cca. 2000 de episoade ale emisiunii realizate de Cristian Vlad (reporter: Marian Marin), desprinse din realitățile grotesc-absurde ale cotidianul postdecembrist, au o amprentă urmuziană certă.

Iar propagarea „efectului Urmuz” continuă.

20. Între cei care au făcut apropieri între Urmuz și *cartoons* se numără Catrinel Popa, în eseul „Absurd, Fantastic and Humour in Urmuz's Bizzare Pages”, în *Progressive Connexions*, 2019, https://www.progressiveconnexions.net/wp-content/uploads/2019/05/Catrinel-Popa_Full-draft-Humour.pdf, 2019.

21. Urmuz, *Pagini bizare*, ed. cit., p. 8, fapt consemnat și de însoțitorul său, Geo Bogza (în *Jurnal...*, ed. cit., p. 271, 12 octombrie 1930), care deplânge absența oricărui manuscris. În *Măscărici și mazăgălici*, Ciprian afirmă însă că „fabula” ar fi fost scrisă în perioada liceului și citită „cu bravadă”, elevul Buzău elogiindu-i, ostentativ, „adâncimea conținutului, cât și puritatea limbii, frumusețea formei...”. Încă o „poznă” anticonvențională de elev farsor, între atâtea altele. Însă niciun manuscris al ei nu s-a păstrat.

Isabel Vintilă

URMUZ ȘI TRISTAN TZARA, REPERE PENTRU AVANGARDIȘTII DIN SPAȚIUL ROMÂNESC

Abstract:

A real model for avant-garde writers is the Dadaist Tristan Tzara, who will be known by his compatriots through his writings published before his departure from Romania. On the other hand, Urmuz will parody literary species, create true heroes of the absurd with strange and ridiculous masks at the same time, play with linguistic structures in a specific way, arbitrarily associate terms, or will use verbal automatism, creating unusual images.

Keywords: avant-garde, pattern, absurd, unusual

Chiar dacă prima publicație de avangardă din România a fost *Contimporanul*, *unu* este cea care a pus bazele suprarealismului românesc, avându-l în frunte pe Sașa Pană¹. În jurul revistei *unu* ia ființă și un cenaclu², la ședințele căruia iau parte nu doar scriitori, ci și pictori și sculptori. Atât colaborarea dintre această publicație și revistele de gen din Europa, cât și înființarea unei edituri, se realizează în scopul unificării și consolidării primului grup avangardist

1. Sașa Pană a fost principalul animator al primului grup supra-realist din România, numele său fiind legat de revista și Editura *unu*, unde a fost redactor-șef, și de cele dintâi texte teoretice ale acestei mișcări de avangardă concepute vreodată la noi. Doctor în medicină și medic militar, a publicat începând cu anul 1926 lucrări precum *Războiul unui muritor*, *Diagrame*, *Echinox arbitrar*, *Viața romanțată a lui Dumnezeu*, *Cuvânt talisman*, *Poeme fără imaginație*, *Prozopoeme* etc.

2. Este vorba despre cenacluul care se desfășura în lăptăria tatălui lui Gheorghe Dinu, locul în care „bătea inima mișcării moderniste, de avangardă din România. Aici, în jurul lui Roll se adunau de vreo patru ani toți iconoclaștii unui timp pe care nu-l va putea uita nici unul până la moarte. Acolo a fost cel mai original cenaclu din câte a cunoscut România și poate nu numai din țara noastră” (Sașa Pană, *Născut în '02*, București, Editura Minerva, 1973, p. 228).

în România. Primii avangardiști români propuneau mai întâi de toate o literatură și o artă cu totul originale, nesubjugate modelelor epocii, ruperea de tradiționalism și înțelegerea acestora în lumina unei alte paradigme.

La fel ca avangardiștii francezi, și românii neagă trecutul în mod categoric, valorificând principiile acestuia doar în măsura în care le-au putut folosi drept modele în procesul lor creator. Numele care au marcat în mod evident literatura română de avangardă sunt fără îndoială Lautréamont, André Breton, Tristan Tzara, Urmuz, Ion Vinea, Tudor Arghezi etc. Ion Pop precizează că se face o eroare în a considera „literatura română într-o stranie izolare față de cea europeană”, poezia română fiind capabilă să recupereze „terenul pierdut și încă în forme ce nu pot fi reduse la simple ecouri din afară”³. Mai mult,

o atmosferă preavangardistă exista la noi la începutul celui de al doilea deceniu al secolului, pregătită într-o oarecare măsură de simbolismul

3. Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc*, București, Editura pentru Literatură, 1969, p. 29.

tardiv. Un anume exclusivism al curentelor tradiționaliste (în speță al sămănătorismului), creatoare de clișee, a contribuit de asemenea la declanșarea unei reacții de tip avangardist. În fine, contextul european amenințat de criză și-a adăugat – fermenți – influențele⁴.

Un model extrem de important pentru avangardiștii români este dadaistul Tristan Tzara, care va fi cunoscut de compatrioții săi mai ales prin scrierile publicate înainte de plecarea din România. Cuvintele de ordine ale lui Tzara sunt, încă din perioada în care publică în țară, revolta și dezgustul în fața unei societăți lipsite de moralitate, în același timp convențională și sufocantă. „Scandalizarea” orașului și implicat a societății este o modalitate prin care Tzara ripostează în fața formelor învechite din artă și literatură. Ideile dadaiste vor deveni baza suprarealismului francez și, prin aceasta, și a suprarealismului din România. Scriitori suprarealiști precum Gellu Naum, Paul Păun sau Gherasim Luca vor transforma imaginile șocante și revolta dadaistă în mărci proprii, bravând și distrugând toate limitele pentru ca, pe ruinele artei înaintașilor, să se ridice noua artă. „Să nu uitați că în afară de sex eu mai am și un stilou. Acesta e mult mai prompt, mai viril, mult mai extraordinar”, anunță Geo Bogza în „Jurnal de chaise-longue”, apărut în revista *unu*, în anul 1931. „Nimic nu mă bucură mai mult”, continuă el, „ca deprecierea marilor valori. O, prăbușirea băncilor, insuccesul vedetelor, moartea statuilor!”⁵. Și în *Spectrul longevității. 122 de cadavre*, scris de Gellu Naum în colaborare cu Virgil Teodorescu, se pune în discuție condiția poetului avangardist și restructurarea poeziei în spirit suprarealist:

Ultima ta șansă este reconstituirea din
fragmente [...]

*

Se poate numi poet numai acela care deformează
cu precizie

*

Peste umbră, peste distanță, persistă suprafața
pupilei.

*

Cuvântul e un vas în care ard foarte încet
simbolurile defuncte.

*

4. *Ibidem*.

5. *Avangarda literară românească*, antologie, studiu introductiv și note bibliografice de Marin Mincu, București, Editura Minerva, 1983, pp. 233-234.

Experimentul chimic dezvoltă un gaz subțire, o
pletură de păianjen, o pasăre calcinată. Acestea
toate se retrag în poezie pentru ca să respire⁶.

La rândul său, Gherasim Luca simte nevoia de a milita pentru curățarea actului poetic de reziduuri, de a se adresa poezilor noii generații pentru a-i determina să acționeze. Pentru suprarealiștii români din al doilea val, poezia „nu mai ritmează acțiunea: EA ESTE ÎNAINTE”⁷. De aceea, el susține că este timpul ca poezii să se elibereze de convenții, arta și acțiunile lor îndrăznețe fiind un exemplu pentru generațiile următoare:

Poezii de azi, poezii cu degetele tremurătoare ca niște
plopi și scurte ca niște gloanțe
poezii cu pietre de toate mărimile prin toate buzunarele
trebuie să știți că singura greutate e spargerea primei
vitrine întâlnite pe marile bulevarde
fiindcă celelalte vitrine se sparg de la sine
după cum e de ajuns să stingi o singură stea ca pe urmă
celelalte stele să se stingă de la sine
Cer iertare pentru comparația cu steaua,
poeți,
e o amintire din vremurile de altădată
când mă extaziam în fața pomilor înfloriți și leșinam la
fiecare răsărit de soare⁸.

În acest context, scrierile lui Urmuz (Demetru Dem. Demetrescu-Buzău), autorul a cărei operă părea „un vis absurd” (Geo Bogza)⁹ și care a contribuit la detronarea formelor tradiționale din literatura vremii, au constituit un punct de plecare important pentru avangardiștii români. Marin Mincu precizează că, pentru literatura română, Urmuz este „cazul-limită, așa cum, pentru suprarealismul francez fusese Lautréamont”¹⁰. Avangardiștii români din primul val s-au lăsat seduși nu doar de opera absolut originală a lui Urmuz, ci și de modul violent în care și-a găsit sfârșitul, după ce întreaga viață trăise fără să se bucure de recunoaștere în plan literar. Sinuciderea grefierului Demetrescu-Buzău prin împușcare devine astfel un act de revoltă extremă; „pentru această atitudine *etică* va fi el mitizat ulterior, toți avangardiștii români revendicându-l ca precursor

6. *Ibidem*, p. 389.

7. Gellu Naum, *Teribilul interzis*, București, Colecția Suprarealistă, 1945, p. 11.

8. *Literatura românească de avangardă*, antologie întocmită de Gabriela Duda, București, Editura Humanitas, 1997, p. 179.

9. *Apud* Nicolae Balotă, *Urmuz*, Cluj, Editura Dacia, 1970.

10. Marin Mincu, *Introducere în avangarda literară românească în Avangarda literară românească*, ed. cit., p. 19.

și ca model absolut”¹¹. Dovada recunoașterii stă în publicarea primei ediții integrale a operei urmuziene în 1930 de către Sașa Pană, dar și în numeroasele articole apărute încă din 1926 în revistele vremii. Este vorba despre textele din *Bilete de papagal, unu*, sau *Urmuz*, ultima publicație fiind înființată la Câmpina în 1928 de către Geo Bogza. Imaginea lui Urmuz ca vizionar care anticipează suprarealismul se conturează începând cu scrierile lui Tudor Arghezi din *Bilete de papagal* și continuă cu articolele elogioase semnate de Geo Bogza în revistele *Urmuz* și *unu*. Tot în *unu* apar numeroase materiale dedicate acestui scriitor de către Sașa Pană și Stephan Roll, revista menționată propunând chiar un număr special „consacrat lui Urmuz” în anul 1930. Numărul se deschide cu un articol intitulat „Urmuz premergătorul”, în care se precizează că „arta acestui straniu Urmuz, care alături de Eminescu, prin sbuciumul și sfârșitul lor tragic, prin încăpățânarea de a nu găsi în viață vreun confort oarecare, sunt singurii la noi care au ridicat pulsațiile literaturii până acolo unde peste ocean, le-a dus Edgar Poe și în Franța galeria ciudată, de panopticum, a poezilor blestemați”. Același articol îl descrie sugestiv pe Urmuz ca pe un copil închis într-o cameră de părinți, fiind obligat în aceste condiții să recurgă la „o răsturnare a ordinii apăsătoare, o schinguire și o schimbare a sensului utilitarist al fiecărui obiect cu care a fost închis”. Această ipostază este, de fapt, definitorie pentru avangardistul care, sufocat de convențiile sociale, reușește să evadeze doar schimbând „regulile” jocului, doar propunând un alt tip de realitate și alte coordonate. Cele aproximativ o sută de pagini scrise de Urmuz îi vor influența foarte mult pe avangardiștii români din primul val, nelăsându-i indiferenți nici pe suprarealiștii celei de-a doua grupări. Printre aceștia se numără și Gellu Naum, care în volumele sale de tinerețe se lasă inspirat de personajele urmuziene, evident creionate în spiritul unui suprarealism *avant la lettre*. Ceea ce face Urmuz în scurta, dar impresionanta sa operă va fi nu doar aprobat de avangardiștii români, ci și exersat. În dorința de a distruge tiparele, de a se elibera de clișeele sufocante ale literaturii, Urmuz va parodia speciile literare, va crea adevărați eroi ai absurdului cu măști stranii și ridicole în același timp, se va juca în manieră proprie cu structurile lingvistice, va asocia termeni în mod arbitrar sau se va folosi de automatisme verbale, creionând imagini insolite. Faptul că, prin scrierile sale, Urmuz precedă suprarealismul francez, este subliniat și de G. Călinescu, primul care se ocupă în amănunt

11. Ovidiu Morar, *Avatarurile suprarealismului românesc*, București, Editura Univers, 2003, p. 63.

de scrierile acestuia, dedicându-i în istoria sa literară un paragraf distinct, plasat în debutul capitolului *Dadaști. Suprarealiști. Hermetici*:

Suprarealismul român este prin Urmuz, anterior celui francez și independent. Breton, părăsind neserosul hazard obiectiv, înțelegea să apeleze la hazardul interior, adică la acea întâmplătoare apropiere de elemente ale subconștientului, când nu sunt constrânse de inteligență. [...] Constatând cu justeță că copiii și demenții au centrii frenatori mai cruzi ori mai slăbiți, suprarealiștii au arătat un mare interes pentru divagațiile onirice infantile ori pentru delirurile paranoicilor, transcriindu-le ori pastișându-le. [...] Urmuz, pe adevăratul nume Demetru Dem. Demetrescu-Buzău, nu era deloc un nebun, cum ar fi dispuși filistinii să-l socotească, deși s-a sinucis, de altfel cu o filozofie foarte în spiritul veacului. [...] De bună seamă, acestea nu sunt decât glume inteligente, și nimeni nu pretinde a le vârî în marea literatură. Ele au avut însă o neașteptată înrăurire și au slujit la lărgirea conștiinței estetice¹².

Trebuie precizat de la început că la nivelul creațiilor avangardiste românești se regăsesc trăsăturile caracteristice ale suprarealismului în general, printre care negarea unității de sens care duce la destructurarea programatică a enunțului poetic, desființarea unei ierarhiei a nivelelor de semnificație și asocierea aleatorie a semnificațiilor. Anii '30 nu aduc cu ei un suprarealism născut din imitația exactă a modelului francez, ci și un fenomen cultural autohton cu numeroase elemente originale.

În această perioadă apar în România numeroase reviste în care, alături de creațiile literare propriu-zise, au fost publicate și mai multe texte programatice. Printre acestea, alături de *Contimporanul* și *unu* se numără și *75 HP*, *Punct*, *Alge*, *Liceu*, *Prospect*, *Viața imediată* etc., publicații în care se remarcă nume precum M. H. Maxy, Ilarie Voronca, Victor Brauner, Paul Păun, Gherasim Luca, S. Perahim, Ion Călugăru, Virgil Gheorghiu, B. Fundoianu, Geo Bogza, Stephan Roll etc. La fel ca membrii grupării franceze, suprarealiștii români din primul val, care activau în cadrul revistei *unu*, refuză consacrarea oficială, publică diverse pamflete împotriva unor personalități ale vremii, redactează manifeste și sloganuri în vederea

12. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediție facsimil, București, Editura Semne, 2003, pp. 804-805.

promovării propriei reviste și pun la cale farse adresate tradiționaliștilor. În această perioadă, este publicat manifestul intitulat „Aviograma”¹³, redactat de Ilarie Voronca, text care promovează negația totală, o artă nouă care nu este parazitată de imitație, ci reinventează, o „artă surpriză”. Se remarcă faptul că acest prim grup avangardist urmărește aproape fidel ideologia suprarealistă propusă de artiștii francezi și o promovează în presa literară. La fel ca și în cazul francezilor, visul rămâne o temă centrală și pentru primii suprarealiști români, Sașa Pană devenind, după modelul lui Breton, un promotor activ al psihanalizei freudiene. În această primă epocă a suprarealismului românesc sunt publicate diverse texte realizate după practica dicteului automat, dar și articole care susțin sau demolează unele principii de bază ale acestui curent de avangardă. Mai târziu, revista *Alge*, care apare la București, reactivează mai mulți colaboratori de la *unu* (care își încetase apariția în 1932), printre aceștia numărându-se Aurel Baranga, Gherasim Luca, Paul Păun, Sesto Pals și S. Perahim. Alături de aceștia vor fi publicați mai târziu și suprarealiști din al doilea val: Gellu Naum, D. Trost și Virgil Teodorescu.

Atitudinea generală a avangardiștilor români menționați a fost evident una de revoltă, mai întâi la nivel politic, manifestată împotriva ascensiunii fasciste, iar apoi în planul culturii, la adresa criticii literare care era considerată parazitată, după modelul romantic. Aceeași revoltă a fost perpetuată și față de îngrădirea limbajului poetic. Astfel, în numărul 100 al revistei *Contimporanul*, suprarealiștii declară „revoluție permanentă față de tot ceea ce devine procedeu, sistem, rețetă și gargară în artă”¹⁴. De asemenea, este pusă în discuție de către Geo Bogza problema antitezei *poezie pură / poezie impură*, care rezultă în urma a două atitudini ale creatorului față de scriitură: una, dată de nevoia de eliberare; cealaltă, provocată din necesitatea afirmării. Această etapă „intuitivă” a fost marcată de caracterizarea târzie a direcției adoptate prin publicarea unui studiu teoretic consistent în anul 1936, lucrare realizată de Sașa Pană, care își va câștiga astfel la nivel național poziția de lider.

13. „HERMETIC SOMNUL LOCOMOTIVEI PESTE BALCOANE / ECUATOR / PULSEAZĂ ANUNȚ VAST TREBUIE DINAMIC SERVICIU / MARITIM / ARTISTUL NU IMITĂ ARTISTUL CREEAZĂ / LINIA CUVÂNTUL CULOAREA PE CARE N-O GĂSEȘTI ÎN DICȚIONAR // VIBREAZĂ DIAPAZON SECOLUL / HIPISM ASCENSOR DACTILO-CINEMATOGRAF / I N V E N T E A Z Ă I N V E N T E A Z Ă // ARTA SURPRIZĂ” (*Avangarda literară românească*, ed. cit., p. 550).

14. *Apud* Ovidiu Morar, op. cit., p. 114.

După faza de dezvoltare „eroică” sau „intuitivă”, a urmat o a doua etapă, timp în care s-a cristalizat un grup puternic de suprarealiști în România, grup care s-a impus prin teorii și metode proprii. Cea de a doua generație de suprarealiști se coagulează după revenirea de la studii din Paris a lui Gellu Naum și Gherasim Luca, cărora li s-au alăturat Paul Păun, S. Perahim, D. Trost și Virgil Teodorescu. Până în anul 1945, această grupare de tineri suprarealiști nu a fost foarte vizibilă din cauza climatului social nefavorabil. În timp, ei publică două manifeste menite să revoluționeze modul în care era privit acest curent avangardist. Este vorba despre *Dialectica dialecticii* și despre *Critica mizeriei*. Autorii primei lucrări, Gherasim Luca și D. Trost, propun menținerea suprarealismului într-o stare de revoltă continuă „printr-o poziție dialectică de permanentă negație și de negare a negației”¹⁵. Dintre soluțiile pe care acești suprarealiști le emit, în vederea rezolvării crizei apărute la nivelul ideologiei, amintim postularea negării trecutului omenirii, eliberarea iubirii de orice constrângere și prejudecată, cenzura visului și concilierea a două principii de bază, diurnul și nocturnul. A doua lucrare, *Critica mizeriei*, semnată de Gellu Naum, Paul Păun și Virgil Teodorescu, sancționează, modul eronat în care fusese receptat suprarealismul în România, amendând în același timp atitudinea criticii literare din acea perioadă.

Dorința de legitimare în spațiul european a grupării suprarealiste care corespunde celui de-al doilea val îi determină pe membrii acesteia să propună texte programatice inedite și o serie de formule experimentale, menite să îi distingă clar de predecesori. Reacția pozitivă din partea lui André Breton nu a întârziat să apară, spiritul critic acut al românilor și programul original contribuind foarte mult la afirmarea lor în Franța. Deși în scrierile lor programatice există foarte multe idei originale, ele se dezvoltă totuși pe suportul oferit de manifestele bretoniene. Teme devenite emblematice pentru suprarealiști, precum scriitura automată sau valorificarea informațiilor din inconștient prin intermediul visului, sunt tratate în manieră asemănătoare și de români, fiecare încercând însă să propună interpretări originale sau inovații la nivelul scriiturii.

15. *Avangarda literară românească*, ed. cit., p. 637.

Iuliana Miu

PERSONAJUL URMUZIAN, O ENERGIE SONORĂ

Abstract:

The primary objective of this article is to accentuate the distinctive corporeal essence of Urmuz's characters, characterized by a vibrant sonic energy, their rejection of verbal interaction, and their inclination towards non-verbal gestures. In a manner reminiscent of I.L. Caragiale, Urmuz anticipates the impending language crisis and reevaluates the capacity of words to effectively convey meaning, drawing inspiration not only from a shared appreciation for music but also from his heightened auditory perception.

Keywords: music, silence, language, travel, alienation

Senzația pe care o ai citindu-l pe Urmuz e că asیți la un spectacol de pantomimă, la o reprezentație cu personaje-mimi interpretând, până la identificarea cu acestea, obiecte, elemente vegetale și animale, literatura, muzica, universul. Impresia de comunicare gestuală, dispensată de cuvântul rostit, reclamă râsul, imaginația și un semnificativ grad de participare din partea cititorului, căruia îi revine rolul de a decodifica și traduce comportamentele personajelor.

Despre autorul „poemului eroico-erotic și muzical, în proză” *Fuchsiada*, Eliza Vorvoreanu, sora scriitorului, mărturisea: „muzica era pasiunea lui, idealul vieții lui. Ar fi dorit să ajungă compozitor de muzică clasică”¹, iar în timpul recitalurilor pianistice ale mamei, fostă studentă la Conservator, Urmuz „o asculta concentrat ca într-o rugăciune, ca apoi să repete, la pian, pasaje

întregi din autori favoriți. Beethoven, titanul, era slăbiciunea lui”².

Sașa Pană, îngrijitorul primei ediții consacrate lui Urmuz, nota că în lada cu manuscrise pusă la dispoziție de Eliza Ionescu-Buzău, mama scriitorului, jumătate din documente reprezentau partituri pentru diverse instrumente, sonate și simfonii, și că „mai mult ca o curiozitate pentru cititorii *unului*”³, a fotografiat și publicat în numărul din noiembrie 1930 al revistei primele patru portative dintr-o compoziție intitulată *Sonata nr. 2*. Din nefericire, după moartea celui căruia i-au fost încredințate spre consultare, un prieten al lui Demetru Dem. Demetrescu-Buzău, restul partiturilor, necunoscute publicului, au dispărut.

Potrivit Elizei Vorvoreanu, principalele surse de inspirație ale fratelui său ar fi fost sonoritatea particulară a unor cuvinte, numele proprii citite pe anumite firme (Algazy și Grummer, Cotadi și Dragomir) sau cele puse în legătură cu unele ocupații (se pare că modelul real al personajului Fuchs ar fi fost un pianist care

1. Eliza Vorvoreanu, „Spicuri din adevărata viață a lui Urmuz (scrise în urma articolului «Urmuz – antiproză», semnat de Ov. S. Crohmălniceanu în *Contemporanul* din 13 ianuarie 1967, pagina 3)”, cuprins în „Addenda 3, Urmuz – Dosar biografic”, din Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, ediție îngrijită, studiu introductiv și note de Ion Pop, cu un cuvânt de încheiere de Domenico Jacono, ilustrații de Jules Perahim, Editura Tracus Arte, București, 2012, p. 143.

2. *Ibidem*, p. 142.

3. Sașa Pană, „Câteva simple precizări. Notă asupra ediției”, în „Addenda 3, Urmuz – Dosar biografic”, *ed. cit.*, p. 130.

acompania filmele mute), absurdul comunicării și al unor fapte, „beția de cuvinte” și parada de erudiție a unora dintre contemporanii săi, trecuți printr-un proces de suprimare a identității în efortul lor de a impresiona, de a părea altfel:

Parodia pe cei lipsiți de cultură, care, dându-și aere de savanți, scâlciau ideile, întortochind frazele în cuvinte pretențioase și neînțelese; parodia, mai ales, stilul romanelor publicate în foiletoanele ziarelor. Deși iubea pe om și-l respecta – fiind extrem de politicos din fire – râdea totuși de *inconștiența* celor care trăiesc imitând pe alții. Alcătuirea unor instituții, comportarea unor funcționari îi provocau râsul⁴.

Urechea fină a lui Urmuz percepe și investește cu semnificații proprii nu numai sunetele, dar și tăcerile personajelor, apte să releve definitul și indefinitul, vidul și surplusul, angoasele și neîmplinirile.

Preferând „cumințenia” absolută, o „cumințenie a pământului”, ca să împrumutăm titulatura operei lui Brâncuși, admirată și studiată de scriitor în mai multe rânduri, funcționarul Demetru Dem. Demetrescu-Buzău copiază destinul personajului caragialian Anghelache M. din *Inspețiune*, și el funcționar, „mânuiitor de bani publici într-o mare administrație”⁵, alegând, prin gestul sinuciderii la 40 de ani, să nu (mai) „răspunză”.

E simptomatic că tocmai acești doi scriitori melomani, I.L. Caragiale și Urmuz, prefigurează criza limbajului. În monografia dedicată autorului care a scris *Pâlنيا și Stamate*, Nicolae Balotă constată că personajele „*nu-și vorbesc* nici unii altora, nici lor înșiși decât arareori”⁶. Eroii lui Urmuz au alura unor corpuri... cerești, care, prin mișcărilor lor, generează un soi de muzică subtilă, o muzică a sferelor, menită să mențină ordinea lumii, așa cum reiese din următorul pasaj, în care folosirea abundentă a consoanei „z” profilează o muzicalitate cu emisie internă:

Algazy nu vorbește nicio limbă europeană... Dacă însă îl aștepți 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... Deșurubat, grătarul îi servea să rezolve orice probleme mai grele, referitoare la curățirea și la liniștea casei...⁷.

Sau cum apare aici:

Farmecul misterios al nopții, cu armoniile sale ciudate, cu acele șoapte, parcă venite din altă lume, cari dau visarea și melancolia, îl impresionară pe Fuchs într-atâta încât – în extaz – după ce pedală trei ore la piano, fără însă a cânta, de teamă de a nu turbura liniștea nopții, ajunsese, grație acestui mijloc bizar de locomoțiune, până în un cartier întunecos, înspre care, fără voia lui, o putere tainică îl trăgea – gurile rele spun că în chiar acea stradă celebră pe care bunul împărat Trajan, după consiliul tatălui său Nerva, a indicat-o naivului păstor Bucur să o așeze cea dintâi, când a întemeiat orașul ce îi poartă numele...⁸.

Prototip al bucureșteanului, un soi de Mitică disfazic, asemănător celui din *Inspețiunea* deja amintită, Fuchs este și un alter ego auctorial (din corespondență⁹ reiese că în familie lui Urmuz i se zicea Mitică), închipuind cu ironie, ca într-o „cronică” fantastică caragialiană, viitorul. În *Cronica sentimentală* a lui Caragiale anul imaginat este 3874, ținutul este „neuropean”, iar cetatea Tâmpitopole nu-i alta decât Bucureștiul, cu „tâmpiții” săi, conduși de un... „beduin” cu caracteristici tipice unui personaj urmuzian: „sălbatic, mîncăcios, nesățios, cu toate instinctele rele, ingrat, scelerat și câteodată chiar antropofag, stând pe un tron de nuiele de răchită, în mizlocul cătunului, sub un umbrar de frunze de palmieri”¹⁰.

Rămânând în sfera similitudinilor dintre cei doi scriitori, remarcabilă este extraordinara voracitate manifestată de personaje. Dacă la I.L. Caragiale mîncarea funcționează ca un psihedelic („mîncăți, în ziua de Buna-Vestire, șapte feluri de bucate de pește-necate-n untdelemn, fără a cugeta măcar la cele ce spun sectarii sobrietății; îndată dupe prânz, lăsați perdelele de la ferestre, spre a nu vă supăra la ochi lumină

4. Eliza Vorvoreanu, *art. cit., ed. cit.*, p. 142.

5. I.L. Caragiale, „Inspețiune”, în *Opere*, vol. I, *Proza literară. În volume*, prefață de Eugen Simion, ediția a doua, revăzută și adăugită de Stancu Ilin, Nicolae Bârna, Constantin Hârlav, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, București, 2015, p. 409.

6. Nicolae Balotă, *Urmuz*, Editura Dacia, Cluj, 1970, p. 112.

7. Urmuz, „Algazy & Grummer”, în Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste, ed. cit.*, pp. 90-91.

8. Urmuz, „Fuchsiada. Poem eroico-erotic și muzical, în proză, ibidem”, pp. 98-99.

9. Vezi „Addenda 2. Corespondență”, *ibidem*, pp. 121-127.

10. I.L. Caragiale, „Cronica sentimentală”, în *Opere*, vol. II, *Proza literară. În periodice. Postume, ed. cit.*, p. 13.

prea multă, și lungiți-vă p-un pat moale culcându-vă pe spate; trageți apoi un somn adevărat călugăresc. Ei bine, sunt sigur, nu veți putea avea un vis mai gingaș decât cel din prima mea strofă¹¹⁾, la Urmuz ea pare să compenseze neîmplinirile eroilor, trădând, prin bulimia lor, o stare de continuă nervozitate și de frustrare. Prin gurile lor, mai ocupate cu mâncatul decât cu vorbitul, trec nu numai ostropelurile și cartofii care „garnisesc” bine-cunoscuta fabulă *Cronicari*, ci însăși viața, lumea toată, cu tot cu cuvintele din ea. Internalizându-le, „digerându-le”, protagoniștii devin una cu obiectele, ființele, artel, așa cum Lefter Popescu, transfigurat, devine una cu biletele sale de loterie.

Raportul cu Caragiale devine și mai evident în *Cronicari*, nu numai prin referirea la Sarafoff, personaj în textul caragialian cu același nume, dar și la categoria de personaje a cronicarilor, ilustrativ reprezentată de reporterul inventiv și comod Caracudi. În *O cronică de Crăciun*, atenția lui Caracudi se îndreaptă mai cu seamă către invitația la masă a socrului decât către sarcinile reportericești trasate, iar documentarea de teren capătă pentru el alte sensuri: un drum spre propria locuință aflată vizavi de redacție. Prin urmare, ca să scrie știri de „senzație” – venirea pe lume a câte unui copil al său –, Caracudi nu are nevoie de „pașaport”. Deși cunoaște „calapodul” cerut de Nenea Iancu, directorul de ziar pentru care un scriitor trebuie să fie un bun „ciubotar”, cronicarul „trage de urechi ale sale ghetete vechi”:

— Prin urmare, zic, nu te mai țiu... ne-am înțeles: o cronică de Crăciun – „Betleemul, staulul, ieslea, steaua, magii șcl.” – nici mai lungă de trei, nici mai scurtă ca două coloane... Mi-ai luat măsura, ca un bun ciubotar ce ești, calapodul mi-l cunoști... Încalță-mă, iubite confrate, încalță-mă frumos!

Drept orice răspuns, iubitul confrate deschide fereastra, pe unde dă năvală-năuntru ca un vrăjmaș viforul d-afară, și strigă tare peste drum:

— La un moment! Să puie ciorba!
Apoi mă salută și iese¹²⁾.

Încurcând cronicile, proaspătul părinte joacă și el, precum Rapaport din *Cronicarii* lui Urmuz, „carambolaj”:

— Scuzați; a fost o mică eroare... Eu le am cronicile astea gata... Dar, prin ce am trecut de

ieri până adineauri – dac-ați ști! – am greșit; n-am luat seama când am scos-o din sertar... (și cât îmi vorbește foarte volubil, mereu se uită pe fereastră). Merg să v-aduc una de Crăciun... Numa s-o gădesc... fiindcă acuma e un deranj la noi... Nu v-am spus... A născut Florica...¹³⁾.

Caracudi ia locul pelicanului, el servește cititorului „hrană” gata digerată și îl scutește de efortul procurării ei, al masticăției și al imaginației. Este vorba, în acest fel, de ironizarea acelei literaturi-„ostropel”, „preparat de pasăre” pentru „păsări-cititori”, obișnuiți să primească ideile de-a gata, îngurgitate și regurgitate până la epuizarea lor totală, lectori cu „cioc de lemn aromatic”¹⁴⁾, deschis mai mult pentru a ciuguli și a ataca decât pentru a cânta.

Textul *Algazy & Grummer* e configurat în jurul acestei stări de saturație, de criză a literaturii:

Algazy [...] cu groază observă în stomacul lui Grummer că tot ce rămăsese bun în literatură fusese consumat și digerat. Lipsit astfel pe viitor de orice hrană a lui mai aleasă, Algazy, drept compensație, mănca toată bășica lui Grummer, în timp ce acesta dormea...

Dezesperat, a doua zi, Grummer – rămăsese fără bășică singur pe lume – 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, până când, înspre ziuă, Grummer, învins, se offeri să restituie toată literatura înghițită.

El o vomită în mâinile lui Algazy... Dar bătrânul, în pântecul căruia fermenții bășicii înghițite începuse să trezească fiorii literaturii viitorului, găsi că tot ce i se offeră este prea puțin și învechit...¹⁵⁾.

În puținele pagini lăsate de Urmuz, găsim, reluate și parodiate, toate marile teme ale literaturii, pornind, dacă ne raportăm la *Meteorologia lecturii* a lui Radu Petrescu, de la *Odiseea*. Odată cu literatura, Urmuz caricaturizează limbajul, care, devorat și asimilat, precum viezurii lui Ismail, riscă să se întoarcă în punctul „alfabetului surdo-mut”¹⁶⁾.

Pe urmele lui Caragiale din *Cum se înțelege țărani*, Urmuz prefigurează incapacitatea limbajului de a transmite și incapacitatea omului de a înțelege sensul

13. *Ibidem*, p. 571.

14. Urmuz, „Algazy & Grummer”, *ed. cit.*, p. 92.

15. *Ibidem*, pp. 93-94.

16. Urmuz, „Puțină metafizică și astronomie”, *ed. cit.*, p. 113.

11. I.L. Caragiale, „Zig-Zag!...”, *ibidem*, p. 9.

12. I.L. Caragiale, „O cronică de Crăciun...”, în *Opere*, vol. I, *Proza literară. În volume, ed. cit.*, p. 564.

cuvintelor, devenite, de la un punct încolo, o adunătură de sunete. Este evidentă apetența lui Urmuz pentru muzicalitatea cuvintelor, pentru dirijarea textului și imprimarea unui ritm ludic și alert, generat mai ales de buna poziționare a pauzelor, cu loc bine stabilit, marcate prin virgule și puncte de suspensie, pentru construirea unei „partituri”, în felul în care definea Michel Butor o carte: „Partitură a unui eveniment sonor, partitură a unui eveniment în general, noi trebuie să lucrăm la carte, în această metamorfoză la începuturile căreia suntem martori, ca la partitura unei civilizații”¹⁷.

În textele urmuziene, eroii degenerază odată cu verbul, înregistrat ca accesoriu.

La început, când a luat ființă, nu a fost nici văzut, nici simțit, ci a fost numai auzit, căci Fuchs când a luat naștere a preferat să iasă prin una din urechile bunicei sale, mama sa neavând deloc ureche muzicală... După aceea Fuchs se duse direct la Conservator... Aici luă forma de acord perfect și după ce, din modestie de artist, stătu mai întâi trei ani ascuns în fundul unui pian, fără să îl știe nimeni, ieși la suprafață și în câteva minute termină de studiat armonia și contrapunctul și absolvi cursul de piano... Apoi se dete jos, dar, în contra tuturor așteptărilor sale, constată cu regret că două din sunetele ce îl compuneau, alterându-se prin trecere de timp, degeneraseră: unul, în o ureche de mustăți cu ochelari după ureche, iar altul, în umbrelă – cari, împreună cu un sol diez ce îi mai rămase, dădură lui Fuchs forma precisă, alegorică și definitivă...¹⁸.

Pentru Urmuz, a evolua presupune și un implicit declin, astfel încât, în continuul proces de consum, literatura, ca o „poveste a... poveștilor”, își subminează capacitatea procreativă. „Artist din fire”, spune Eliza Vorvoreanu, Urmuz nu numai că „frecventa stăruiitor concertele simfonice: parcă-și strângea sufletul în pumni ascultând de sub loja din fundul sălii – ca să prindă mai bine ansamblul orchestrei – simfoniile și concertele dirijate, pe vremuri, de Dinicu sau sonatele executate cu măiestrie de distinsa pianistă Cella Delavrancea”¹⁹, dar și „picta în orele de răgaz [...],

în rotunda Ateneului admira reproducerea vechilor sculpturi grecești (Venus de Millo era încântarea lui)”²⁰, atent la orice noutate în materie de artă, fusese „în repetate rânduri”²¹ să studieze *Cumințenia pământului* a lui Brâncuși. Sub influența artei statuare, Urmuz face din Fuchs un simbol al personajului mitologic, frunza de viță a pudicului erou fiindu-i deopotrivă acoperitoare și hrană.

Totuși, auzul rămâne simțul cel mai fecund, iar urechea – un organ reproductiv. Frapantă este natura acarnală a personajelor, înconjurate de lucruri alese mai cu seamă pe considerente sonore decât vizuale. Eroii, „forme ovoidale”²², cu o structură schematică, „fabricați prin sinteze”, având obiceiuri primare, se alătură celor ca ei. Paupertatea acestor protagoniști, cu gesturi funcționărești, le conferă și un soi de independență și satisfacție în încălcarea legii, a convențiilor. Situați la granița dintre creat și increat, dintre brutalitate și inocență, actanții, îmbrăcați, uneori, prin particularitatea fonică a onomasticii lor, numai în sunet, văd în sexualitate o formă de posesiune. Nicolae Balotă punctează:

Omul redus la condiția pasărească e făptura degradată la joncțiuni elementare, la hrană, sex și voință brutală de putere. Firește, nu e vorba de reprezentarea unui om „normal”, ci de o figură mitică, monstruoasă, a bestiei umane, a unei făpturi demonizate. Singurul erou urmuzian care nu are nimic comun cu animalicul, care nu e într-un nimic *om-pasăre*, este – fapt semnificativ – Fuchs. Constituția muzicală a acestui ins compus – între altele – din sunete, născut prin una dintre urechile bunicii sale, îl face imun la ispita pasărească la care sucombă ceilalți eroi, ispită a violenței legate de hrană ori sex²³.

Personajele lui Urmuz sunt mai degrabă emoții decât corpuri, aflate, prin alogismul și incongruența lor, în ipostaze de factură onirică (influență exercitată asupra lui Geo Bogza, care îl apropia pe Urmuz de... Iisus: „Amândoi amanții viitorului, apostolii unor lumi ce au să vină”²⁴). Ele vorbesc, ca în vis și ca în lectură, pe dinăuntru. Cum anticipam, menționându-l pe Radu Petrescu cu referire la *Odiseea*, predilectă rămâne tema călătoriei: „Toți au vocația «călătoriei»,

17. Michel Butor, *Repertoriu*, cuvânt-înainte de Irina Mavrodin, traducere de Constantin Teacă, Editura Univers, București, 1979, p. 41.

18. Urmuz, „Fuchsiada. Poem eroico-erotic și muzical, în proză”, *ed. cit.*, pp. 96-97.

19. Eliza Vorvoreanu, *art. cit.*, *ed. cit.*, p. 142.

20. *Ibidem*.

21. *Ibidem*.

22. *Ibidem*, p. 53.

23. *Ibidem*, p. 49.

24. George Bogza, „Urmuz”, în *Urmuz*, nr. 1, ianuarie 1928, p. 1.

toți sînt deambulatori, fiecare e un caz de *homo viator* ratat”²⁵, scrie Nicolae Balotă. Aș spune chiar că este vorba despre călătoria esențială, acvatică, pornită din memorialul sunetului alb de dinainte de naștere (vizibil mai ales în *După furtună*), urmată de trecerea prin lumea reificată și în final de tăcerea definitivă, a mării străinătăți, a morții.

Supuși unei continue adaptări, eroii-călători ies din starea de captivitate (despre Ismaïl, de pildă, „se crede că stă conservat într-un borcan”²⁶ – putem considera personajul în sine un captiv în pagină), de conservare, dezideratul lor constă în a deveni din proprietăți proprietari ai propriilor vieți. De aceea, senzația de străinătate și de stranietate, de „limbă străină”, traductibilă prin tăcere, ne însoțește la tot pasul. În monografia dedicată scriitorului, Nicolae

Balotă observă că personajele lui Urmuz „au un puternic instinct al morții”²⁷. În *Emil Gayk*, unde predominantă este atmosfera acvatică, asistăm, prin îmbrăcămintea solemnă a personajului, la un soi de ceremonie a morții.

Experți mai cu seamă în arta mirositului de lemn, ocupați cu strângerea cioburilor, a resturilor de obiecte, ca în *Cotadi și Dragomir*, eroii văd în moarte o eliberare: de rigorile și plictisul căsătoriei, ale meseriei de notar, o eliberare de cuvânt. Nostalgici incurabili ai lumii fără de cuvânt, ei reintră în circuitul natural al lumii, devin copaci, măslini pentru untdelemn (ca în *Cotadi și Dragomir*), își găsesc rostul în lume.

Pornind de la capacitatea intraductibilă a limbajului muzical, adică de la semnificația lui individuală, Urmuz deschide, în acest fel, un proces cuvântului.

Bibliografie:

Balotă, Nicolae, *Urmuz*, Editura Dacia, Cluj, 1970.

Bogza, George, „Urmuz”, în *Urmuz*, nr. 1, ianuarie 1928.

Butor, Michel, *Repertoriu*, cuvânt-înainte de Irina Mavrodin, traducere de Constantin Teacă, Editura Univers, București, 1979.

Caragiale, I.L., *Opere*, vol. I, *Proza literară. În volume*, vol. II, *Proza literară. În periodice. Postume*, prefață de Eugen Simion, ediția a doua, revăzută și adăugită de Stancu Ilin, Nicolae Bârna, Constantin Hârlav, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, București, 2015.

Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, ediție îngrijită, studiu introductiv și note de Ion Pop, cu un cuvânt de încheiere de Domenico Jacono, ilustrații de Jules Perahim, Editura Tracus Arte, București, 2012.

25. Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 71.

26. Urmuz, „Ismaïl și Turnavitu”, *ed. cit.*, p. 58.

27. Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 73.

Florin Balotescu

URMUZ, AVANGARDA ȘI TEXTELE-RETORTĂ – CÂTEVA REFLECȚII

Abstract:

In this essay, Florin Balotescu proposes a series of hypotheses based on the works of the Romanian writer Urmuz (pseudonym of Demetru Demetrescu-Buzău, 1883-1923), considered today a herald of the Avant-garde. Showing, along with other authors, that Urmuz's work became known mainly due to the variety of critical interpretations, F. Balotescu argues that, through Urmuz's creations, the Avant-garde is one more to be studied as a continuous process and a series of self-regenerating manifestations. Confluences between Urmuzian creations and seminal texts by André Breton or Leonora Carrington are also suggested, which may become relevant for future studies on the Avant-Garde, in its transnational and, par excellence, transgressive dimensions, as well as in the contemporary creations as those of the Romanian Surrealist poet Dan Stanciu.

Keywords: Avant-garde, Leonora Carrington, DADA, Gellu Naum, Dan Stanciu, Surrealism, Urmuz

Acum aproape un secol, la un deceniu după ce Urmuz (1883-1923) își încheia existența printr-o întâlnire absurd-tragică cu un revolver² – ca a protagonistului dintr-o micronarațiune apărută în

* Textul de față reprezintă o variantă revăzută și adăugită a comunicării prezentate în cadrul Simpozionului Internațional „URMUZ 140-100”, Curtea de Argeș, România, 17-19 martie 2023, și publicată în volumul manifestării – Gheorghe Păun (ed.), *Lucrările Simpozionului Internațional Urmuz 140-100*, pref. de acad. Gh. Păun, Pitești, Editura Tiparg, 2023, pp. 21-37. Cf. pagina <https://curtealuiurmuz.ro/wp-content/uploads/2023/02/Program-Simpozion-URMUZ-100-140-1.pdf>, consultată pe 29 septembrie 2023.

Toate citatele din textul de față păstrează grafia din ediția utilizată („ă” sau „î” în interiorul cuvântului, „sunt” sau „sint” etc.)

2. Într-o notă enigmatică din 1914, Urmuz scria: „Suveran al lumii, trebuie să mă închin ție, căci fără un creier care s-o ceară, Divinitatea nu mai poate avea rost; iar tu ești cel care poți dispune cum vrei de acel creier!... Tu ești deci Zeul cel mai puternic!...”, în Urmuz, *Schițe și nuvele... aproape futuriste*, ediție îngrijită, studiu introductiv și note de Ion Pop, cu un cuvânt de încheiere de Domenico Jacono, ilustrații de Jules Perahim, București, Editura Tracus Arte, 2012 (ediție digitală, Biblioteca Bucureștilor), p. 120.

revoluționara 75 HP³ –, André Breton (1896-1966) avertiza că răspândirea prea rapidă la nivel mondial a cuvântului „suprarealism” ar putea duce la confuzii grave, ceea ce, spunea poetul, ar fi solicitat fără întârziere distincții între ceea ce era suprarealist și ceea ce îl adopta drept simplă etichetă⁴. Un astfel

3. F. Brunea, *Răsbunarea lui Papufili*, „Era într-o Marți, tocmai când aniversa două decenii de la pierderea memoriei surprinse într-o chelie, o gură, o singură gură, cu patru buze adulterine. Gura purta fracul lui Filipapu și decolteul soției sale. A doua zi demisionă din funcția de manechin la fabricantul de sicrie. [...] Și pe când se îmbrăca, conform unui vechiu obicei, ca să NU UITE hotărârea, își făcu un semn la tâmplă cu revolverul”.

4. „Cel mai mare pericol care amenință poate actualmente suprarealismul este că, datorită difuziei sale mondiale, brusc prea rapidă, cuvântul în afara voinței noastre ajungând cunoscut mai repede decât ideea, tot felul de producțiuni, mai mult sau mai puțin discutabile, tind să se acopere de eticheta sa. [...] Ca să evităm asemenea neînțelegeri sau ca să facem imposibilă repetarea unor abuzuri atât de grosolane, ar fi de dorit să stabilim o linie foarte precisă de demarcație între ceea ce este suprarealist în esența sa și ceea ce, în scopuri publicitare sau altele, să treacă drept atare” – citat în Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu, *Critica*

de raționament ar putea fi aplicat până astăzi ideii înseși de avangardă: fie ca ansamblu perceput mai degrabă reductiv, drept vârf al modernismului, fie în sens restrictiv, istoric (prin chiar sintagma inadecvată, „avangardă istorică”), sau chiar, în sens larg, cuprinzând, practic, orice manifestare care „pare”, „se apropie”, „se inspiră din”, „trimite” sau „se revendică de la” avangarda începutului de secol XX. Abordări recente care se îndreaptă spre stabilirea unor mecanisme de rețea⁵, de influențe și intertextualități⁶ sau spre construirea complexului de atitudini și mișcări care au prefigurat rebeliunea creativă de la începutul secolului al XX-lea⁷ vor aduce suficiente argumente în favoarea acestei idei.

Mai rar au fost accentuate continuitatea fenomenului în ansamblul lui, procesualitatea sau caracterul transgresiv, precum și discutarea unor manifestări sau forme de expresie drept noi forme de avangardă, aceasta fiind esența fenomenului, enunțată explicit mai cu seamă în textele suprarealiste și, implicit, în orice creație de avangardă. Într-un asemenea context ar fi posibilă o discuție despre Urmuz, poetul⁸, care, în pofida numărului redus de pagini rămase în istoria literaturii – un fals criteriu, a cărui relevanță este infirmată atât de receptările epocii⁹, cât și de studiile și edițiile care

Mizeriei, coperta: colaj de Nadine Krainik, Colecția suprarealistă, București, 1945, p. 9. Cf. André Breton, *Situation surréaliste de l'objet*, conferință susținută la Praga, pe 28 martie 1935, în *Manifestes du surréalisme*, édition complète, Société Nouvelle des Éditions Pauvert, Paris, pp. 271-272.

5. Emanuel Modoc, *Internaționala periferiilor. Rețeaua avangardelor din Europa Centrală și de Est*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2020.

6. Cf. Delia Ungureanu, *From Paris to Tlön: Surrealism as World Literature*, Bloomsbury Publishing USA, 2017.

7. Cristian Velescu, *Preavangardă și avangardă. Transformări caleidoscopice în arta începutului de secol XX (o încercare de arheologie culturală)*, București, Editura Academiei Române, 2022.

8. Folosim termenul într-o accepție mai largă, independentă de aspectul formal reprezentat de scrierea textului în versuri și sugerând, mai degrabă, tendința de explorare a unui spațiu alternativ, cu multiple determinări: în structuri de limbaj, în cotidian, imaginar etc.

9. În acest sens, se poate vedea Urmuz, *Schițe și nuvele... aproape futuriste...*, ed. cit., în care Ion Pop, cunoscut exeget al avangardei, reface o posibilă hartă a receptării operei urmuziene din ultimul secol (de la confrăți ca Sașa Pană, Ion Vinea sau Tudor Arghezi, trecând prin critica interbelică și ajungând până la studii contemporane de Corin Braga și Emilia David). Cf. și articolele semnate de Iulian Cătăluș, „O paralelă și o viziune comparatistă între doi avangardiști bizari: Urmuz și Harms” (I-IV), în *Tribuna*, nr. 461, 16-30 noiembrie 2021, pp. 14-15; 462, 1-15 decembrie 2021, pp. 13-14; 463, 16-31 decembrie 2021, pp. 14-16; 464, 1-15 ianuarie 2022, pp. 12-15 și Constantin Cubleşan, „Urmuz la jubileu”, *ibidem*, nr. 486, 1-15 decembrie 2022, p. 27.

vor urma, fie derivate din zona de specialitate, fie din afinități¹⁰ – introduce, la granița dintre secolele al XIX-lea și al XX-lea, gustul pentru fluiditatea lumilor simbolice, corporalitatea hibridă, interstițiile oniric-imaginare ale cotidianului și, implicit, pentru eliberarea formelor de expresie. Galeria de personaje construite de autorul adesea recunoscut ca precursor al manifestărilor avangardiste din spațiul românesc constituie un bestiar al ființelor-centaur, în numele cărora, fie și numai prin reconstituire etimologică, sunt transfigurate repere istorice, politice, simbolice: Stamate, Ismaïl, Turnavitu, Emil Gayk, Cotadi, Dragomir, Algazy, Grummer... Posibile expresii ale imaginarului balcanic, reciclări ale unor stereotipuri, prezențe cu sonorități exotice în istoria literaturii române, aceste apariții sunt construite după o tehnică a colajului, a unei creații protetice, înglobând elementele din regnuri și contexte diferite. O interpretare facilă ne-ar duce cu gândul la faptul că întregul proces ține de tendința modernistă de a inova continuu limbajul metaforic și de a cripta semnificațiile sau de un „produs” modernist purtând amprenta inevitabilă a culturii sud-est europene; dincolo de aceste elemente care și-ar putea găsi justificările lor, miza pare să fie mai degrabă afirmarea unui imperativ al artistului de a crea structuri comprehensibil-absurde, care „conțin” deci sensuri, fără a impune cu orice preț granițe stilistice, simbolice sau de orice altă natură. Este limpede că un asemenea ideal e foarte departe de intenția intrării într-un canon artistic oarecare și încă mai departe de afilierea la o mișcare sau alta. Cuvintele, ca și abilitatea creatorului de a le manevra, sunt tratate ca instrumente și substanțe alchimice. Este ceea ce face ca textele urmuziene să urmeze un arhetip al *retortei*, în care conținuturile sunt rafinate până la componente infinitezimale și în care decadența întregului *establishment* al vremii („un miros pestilențial fiscal”) sau gesturile salutar-ofensatoare („El însuși, îndurerat și decepționat de pe urma atâtor încercări rele prin cari trecuse, își numără gologanii și se sui din nou în copac, de unde de astă dată se găință asupra întregului teren, zâmbind cu perversitate”¹¹), sugerează traversarea unei faze *nigredo* frecvente în creațiile de avangardă. Este poate ideea care îi va fi atras atenția lui Arghezi (cel care urmărise în adâncime suprastratificările limbajului urmuzian și care, după

10. Pentru o perspectivă generală asupra receptării operei urmuziene, cf. și articolul semnat de Gheorghe Păun, „Urmuz – un scriitor româno-european”, în *Academica*, nr. 1, ianuarie 2022, anul XXXII – 375, pp. 12-14.

11. Ambele citate din textul „După furtună”, în Urmuz, *Schițe și nuvele... aproape futuriste...*, ed. cit., p. 55.

toate documentele, a și inventat pseudonimul care a pus la lucru hermeneuticele, trecându-le prin zoroastrism – Hurmuz este o variantă pentru numele zeului Ahura Mazda – și ajungând până la arhaicul (*h*)urmuz, „mărgele care imită perlele” sau „șirag de mărgele”, și acesta cu filiația proprie, legat poate de acest principiu al contiguității, al aderenței care funcționează în creația lui Urmuz); peste tot apar imagini ale ieșirii, ale plecării, ale coborârii, ale depășirii acestei faze pre- sau postumane în care luciditatea și conștientul nu funcționează decât la nivelul de crustă care permite situarea textului, ca și a gestului poetic, în spațiul uman. Mai departe însă procesul rămâne continuu transgresiv, planurile de referință, componentele, soluțiile se intersectează, iar „rezultatul” este un text care suspendă convențiile, permeabilizează granițele și, finalmente, creează premisele unui spațiu imprezibil (ca în același text, *După furtună*). Fantasmеle lui Lautréamont¹² par să se miște în textele urmuziene după un principiu al libertății de asociere din spațiile imaginare pe care îl vom mai regăsi astăzi în literatura română doar la poetul Dan Stanciu¹³, cu toate că experimentele nu întârzie să apară în contexte variate, ca într-un text recent al Ruxandrei Cesereanu¹⁴. La Dan Stanciu însă

12. Ca în descrierea prin care Maldoror surprinde frumusețea personajului Mervyn, în *Cântul al VI-lea din Cânturile lui Maldoror* (vezi varianta electronică în Proiectul Gutenberg, text accesibil la adresa <https://gutenberg.org/cache/epub/12005/pg12005-images.html>, consultată pe 29 septembrie 2023 („Je me connais à lire l'âge dans les lignes physiognomiques du front: il a seize ans et quatre mois! Il est beau comme la rétractilité des serres des oiseaux rapaces; ou encore, comme l'incertitude des mouvements musculaires dans les plaies des parties molles de la région cervicale postérieure; ou plutôt, comme ce piège à rats perpétuel, toujours retendu par l'animal pris, qui peut prendre seul des rongeurs indéfiniment, et fonctionner même caché sous la paille; et surtout, comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie!”, s.n.). Cf. și Isidor Ducasse comte de Lautréamont, *Opere complete: Cînturile lui Maldoror; Poezii; Scrisori*; traducere, bibliografie și ilustrații de Tașcu Gheorghiu, prefață de Romul Munteanu, București, Editura Univers, 1976.

13. Cf. și art. nostru „O marginalia. Despre «posibilul încet», «contra-lume» și poezia lui Dan Stanciu”, în *Caietele Avangardei*, anul 9, nr. 18, 2021, pp. 66-76.

14. În textul „Harfista și ciocanul pneumatic”, în revista *Ficțiunea, Pagina de literatură. Snoonă urmuziană*, nr. 151/62, serie nouă/6 martie, 2023, cf. pagina <https://fictiunea.ro/2023/151/art2/index.html>, consultată pe 29 septembrie 2023:

„Harfista locuia într-o odaie în formă triunghiulară ce avea în mijloc o canapea ca un melc răsucit. Acolo se așeza Harfista atunci când începea să cânte la corzile din fir de pescuit, după ce își punea mânușile din macrame prinse cu butoni de umeri. Pe degetele sale cu rizomi, Harfista nu purta niciodată vreun inel. Pereții din odaie erau tapetați cu stele de mare și frunze uscate culese direct

libertatea asocierilor, potențial infinită, duc spre astfel de structuri care propun – involuntar, presupunem – redimensionări ale cotidianului, modificări ale raportului conștient-inconștient la nivelul limbajului și afirmă existența a ceea ce, cu diverse ocazii, am numit interspațiu noopoetic¹⁵, o legătură multidimensională între toate – real, imaginar și rețelele potențial infinite dintre cuvinte, prin definirea și adnotarea recursivă a unor „obiecte” poetice multidimensionale ca „Dispozitiv terasat, prevăzut cu o incintă de ejecție (numită și «scoteț»”), prin care se trec toate cuvintele care încep și se termină cu *u*”¹⁶.

din Cabinetul Curiozităților. Iar la întâlnirea dintre doi pereți cocârjați se găsea, într-un acvariu suspendat și fără pic de apă, un știutor ciocan pneumatic. Acesta vibra întotdeauna atunci când Harfista mângâia firele de pescuit ale instrumentului său, bucuros că ascultă sunetul parasferelor ieșit din brațele înmănușate în macrame. De fapt, ciocanul pneumatic se prefăcea mai dihai ca un cerșetor, fiindcă era paralizat la șira spinării din copilărie, fiind sătul peste toate de parasferele Harfistei, de care, însă, nu se putea lipsi, fiindcă altfel ar fi murit de plictiseală. Până într-o zi când știutorul ciocan pneumatic suferi un mic accident cerebral, nu fatal, dar nici de lepădat în uitare, dincolo de vreo știință a tămăduirii. Dar din pricina accidentului cerebral, șira spinării i se repară la comandă, ca prin minune. Așa că mai întâi el, ciocanul pneumatic (care nu avea nume de familie și nici vreo poreclă), sări din acvariu sau, mai exact, fu catapultat din acvariu direct în mijlocul canapelei-melc, pe care o răni amarnic, sfărtecându-i până la unul din picioare superbul acoperământ. Apoi ciocanul pneumatic începu să scuie bucăți din odaie, de pe unde apuca, la nimereală. Pe când Harfista îl privea hipnotizată, domnul (sau mai degrabă domnișorul ciocan) se repezi la grațiosul instrument pe care îl făcu harcea-parcea, cu un fast de criminal profesionist. De Harfistă, oricât ar fi fost de accidentat cerebral, ciocanul pneumatic nu se atinse, fiindcă nu voia să fie criminal obsedat. Dar făcu altceva: îi ținu Harfistei un discurs despre muzică. Nu mai era nevoie de sunete prelucrate și sofisticate, nici de vreo muzicalitate intensă, nu, nu, pe barba tuturor muzicienilor băștinași că nu. Domnișorul ciocan pneumatic rosti cât se poate de limpede: de-acum înainte vreau țuitori, chiuituri, scrâșnituri. Ana are mere. Mda, aș fi putut relata cum ciocanul pneumatic a ajuns din nou în acvariul său fără pic de apă, agățat între pereți, sau cum Harfista s-a apucat să cânte fără vreun alt instrument decât propriul glas, dar mă opresc, brusc, aici și nu făgăduiesc nicio continuare. În ruptul capului”.

15. În volumul *Spațiul Poetic. Revoluții, Emergențe, Mutatii*, București, Editura Tracus Arte, 2018 și articolul „The Porous Space or How to Trespass Space as the First Frontier”, în *Caietele Echinoc*, nr. 38/2020, pp. 217-235.

16. În *Inventar: obiecte necunoscute (și anexe)* de Dan Stanciu & Sasha Vlad, cu note, comentarii, note la note, note la comentarii, subnote etc. de Dan Stanciu și ilustrații de Sasha Vlad, București, Editura Locul Tare, colecția Anapoda, 2022, p. 16. Acesta este cel mai recent volum creat în spiritul suprarealist al comunicării subliminale dintre creatori – depășind chiar scrierea automată și tehnicile colajului și configurând, de fapt, o limbă nouă și o rețea de sensuri autoregeneratoare.

În creația sa, Urmuz pare să concentreze fragmentele (i)realității blecheriene imediate în entități polimorfe și proteice, medi(umur)i între o lume aspră și inflexibilă și un imaginar ilimitat; la nivelul discursului, gravitatea este uzurpată, iar lucrurile se petrec într-o zonă asociată cu un soi de umor atins de spleen¹⁷ pe care o vom regăsi și în afara avangardei (de pildă la Jaroslav Hašek și al său emblematic soldat Švejk):

E fosta firmă a unui cunoscut magazin de geamantane, portmoneuri etc. din capitală, rămasă astăzi sub un singur nume. În tot cazul, ne permitem a crede că numele de Algazy sau Grummer, după imaginile ce trezesc prin muzicalitatea lor specifică – rezultat al impresiunii sonore ce produc în ureche – nu par a corespunde aspectului, dinamicii și conținutului acestor doi simpatici și distinși cetățeni așa cum îi știm noi din realitate...

Ne permitem a arăta mai sus cititorilor cum ar fi trebui și cum ar fi putut să fie un Algazy sau Grummer „în abstracto”, dacă dinșii nu ar fi fost creați de o întâmplare, o soartă care mai de loc nu ține seama dacă obiectele creațiilor ei corespund, în forma și mișcarea lor, cu numele ce li s-a hărăzit¹⁸.

Prin această recontextualizare, textul joacă rolul unei suprafețe a realității deasupra căreia sunt decantate esențele halucinatorii ale imaginarii. Cu toate că, la fel ca la André Breton, ori la Gellu Naum, în cazul lui Urmuz nu persistă acea teroare a necunoscutului (*teribilul interzis* va fi numit acesta), un tip de căutare gravă din care nu lipsesc revelațiile întunecate, destabilizatoare, spectrale, și creațiile urmuziene par să se înscrie în familia acelorași expresii ale hazardului obiectiv, ale cărui materializări le vom găsi descrise de André Breton, atât în *Câmpurile magnetice*¹⁹, colecția de texte realizată

17. Cf. Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc*, București, Editura pentru Literatură, 1969, pp. 137-148, citat în textul *În atelierul lui Urmuz*, studiu introductiv la Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, ed. cit., p. 27, n. 13: „Amestecul de burlesc și tragic, hazardul asociativ atrag apropierea de așa-numitul «umor obiectiv» al viitorilor suprarealiști, la care obiectele automate, manechinele vor fi cultivate pentru caracterul ambiguu al sugestiilor de ordinul «minunatului», dar și al «iremediabilei neliniști umane» – după expresia lui Breton. Apropierea de un Arghezi și Ionesco se poate face din nou”.

18. În Urmuz, *Schițe și nuvele... aproape futuriste...*, ed. cit., p. 90.

19. André Breton, Philippe Soupault, *Les Champs magnétiques*, urmat de *S'il vous plaît* și *Vous m'oubliez*, Gallimard, 2019, p. 121. Apărut în 1920, la Au Sans Pareil și publicat în 1988 în *Ceuvres complètes*, Tome I, Édition de Marguerite Bonnet avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

prin scriere automată împreună cu Philippe Soupault, cât și în *Nadja*²⁰. Breton nu se oprea neapărat la nume proprii (cu toate că va explora și acest aspect), ci la forța declanșatoare a unei asocieri banale de cuvinte reprezentând realități cotidiene de ordinul necesității: „BOIS-CHARBON” („LEMNE-CĂRBUNI”). Individualizate cu un corp de literă diferit, ele joacă rolul unor repere prin care creatorul reactivează latențele poetice ale cotidianului. Este ceea ce conferă întregului demers expresiv al creatorilor de avangardă, un caracter vertebral²¹; textul este construit în rețea, reunind nuclee care se interconectează, ceea ce permite asocierile absurde, colajele, creațiile colective de tip *cadavre exquis*. Iată fragmentul care permite legătura cu nota lui Urmuz la *Algazy & Grummer*:

Cuvintele LEMNE-CĂRBUNI, etalate pe ultima pagină a *Câmpurilor magnetice*, m-au ajutat, pe parcursul unei întregi duminici în care mă plimbam cu Soupault, să pot să exercit un straniu talent prospectiv în legătură cu toate prăvăliile care se ocupă cu așa ceva. Eram convins că puteam să spun, indiferent pe ce stradă o luam, în ce punct pe dreapta, pe stânga, își vor face apariția acele prăvălii. Și de fiecare dată aveam dreptate. Eram prevenit, călăuzit nu de imaginea halucinatorie a cuvintelor respective, ci efectiv de aceea a uneia dintre acele rondele de lemn prezentate în secțiune, pictate sumar, în mici grămezi pe fațadă, de-o parte și de cealaltă a intrării, pe culoare uniformă și cu o zonă ceva mai întunecată. Întorc acasă, această imagine a continuat să mă urmărească. O muzică de călușei [...] mi s-a părut că este același buștean. La fel ca și, de la fereastra mea, țeasta lui Jean-Jacques Rousseau, a cărui statuie îmi apărea din spate și la două sau trei etaje sub mine. M-am tras repede înapoi, cuprins de spaimă²².

Astfel, dacă în acest fragment, ca și în altele de aceeași factură, obiectele determină spațiul în care se dezvoltă fenomenele și stările descrise de suprarealiști, la Urmuz această forță vine prin personajul însuși, o identitate compozită, în mod esențial un joc²³ între

20. André Breton, *Nadja*, traducere din limba franceză, postfață, note și îngrijire de ediție de Bogdan Ghiu, Iași, Editura Polirom, 2013, pp. 18-22.

21. Formula va fi dezvoltată de Gellu Naum în ciclul poetic devenit reper, *Avantajul vertebrelor*.

22. *Nadja*, ed. cit.

23. Ideea era tranșant exprimată de Florin Mihăilescu în articolul „Urmuz și dilemele criticii”, publicat în *Streaua*, anul LXVI, nr. 1-2, ianuarie-februarie 2015, pp. 69-71: „Ceea ce a vrut să facă

luciditate și absurd, așa cum procedează Jules Perahim în ilustrațiile la textele lui Urmuz sau în picturile *Vingt-huit visible* (1977) sau *La Naissance d'il n'y a pas* (1974), amintind de figurile interregn urmuziene²⁴. Cu toate că absurdul din personajele lui Urmuz nu a fost văzut, de regulă, într-o cheie apropiată de automatism sau dicteul automat, ele se apropie prin viziune de colajele suprarealiștilor, în care, de fiecare dată antropomorfe, lucrările fie propun combinații picturale între fragmente corporale, obiecte și viziuni²⁵, fie sinteze între obiecte redimensionate, recontextualizate (de pildă, o locomotivă în mișcare, alături de un chip uman sa și, încoronându-l, o omidă pe o frunză²⁶).

Imprimând realității propria subiectivitate, viziunile urmuziene amintesc de lucrările lui Victor Brauner, și acestea – sinteze între elemente organice, simboluri inclasabile care par să se înscrie într-o metafizică a extremităților, a marginalității. Pe de o parte, așadar, crearea unui spațiu nou, populat de fapte insolite, prin recontextualizări simbolice, pe de altă parte, activarea unei funcții recuperatoare, o creație care păstrează și un filon arheologic. Dispersia și fragmentarea par, așadar, simultane cu reconstituirea și coagularea, amintind de constituirea discursului DADA.

Cu un nume așezat, uneori, nu în continuarea altor „autorități”, ci a unor mișcări²⁷, Urmuz va fi

Urmuz a fost din capul locului un joc, iar nicidecum să propună o formulă estetică [...] dacă interpretările au proliferat într-o asemenea proporție, înseamnă că Opera lui Urmuz a devenit între timp cu adevărat (?) mare, grație mai cu seamă, dacă nu exclusiv, receptării sale critice”.

24. Reproduse în Jules Perahim (1914-2008), *De l'avant-garde à l'épanouissement, de Bucarest à Paris* (coedité avec le Musée de la L'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables D'Olonne et le Musée Cantinim Marseille, Gaëlle Rageot-Deshayes, Claude Miglietti (eds.), Lienart, Paris, 2021, pp. 128-129. Cele două ilustrații sunt incluse în același volum, pp. 100-101.

25. De pildă, Suzanne Muzard, Frédéric Mégret, Georges Sadoul, André Breton, *Cadavre exquis du 10 janvier 1929*, colecție privată și André Breton, Marcel Duhamel, Max Morise, Yves Tanguy, *Cadavre exquis du 8 avril 1928*, colecție privată, ambele reproduse însoțite de o prezentare semnată Bérénice Stoll, în *Nadja, un itinéraire surréaliste*, sous la direction de Sylvain Amic et Alexandre Mare, Gallimard-Réunion des Musées Métropolitaines, Paris/Rouen, 2022, pp. 129-130.

26. Jacqueline Lamba, André Breton, Yves Tanguy, *Cadavre exquis*, 1938, precum și André Breton, Jacqueline Lamba, Wilfredo Lam, *Desene colective*, 1940, reproduse în Elza Adamowicz, *The Eye of the Poet: André Breton and the Visual Arts*, Londra, Reaktion Books, 2002 (p. 120, respectiv 123).

27. În *Contimporanul*, anul V, nr. 71, decembrie 1926, p. 11: „revoluționar discret al literaturii românești și precursor ignorat al mișcării de avangardă, al prozei și poeziei în contrasens, al umorului nou, al liricii liberate de logică și anecdotă din lumea întregă. (Urmuz – Dada – Suprarealism, trei cuvinte cari stabilesc o punte, descifrează

avut, poate, intuiția autorului nu ca persoană, ci ca fenomen, ca proces, precum citim într-un text din *Contimporanul*, unde, în spiritul poezilor suprarealiști nomazi (Breton, Naum), Urmuz explorează orașul după un traseu absurd – birjarului i se cere în permanență să o ia „la dreapta” –, pentru ca la final, presupusele trofee ale miraculosului cotidian să fie abandonate:

În sfârșit, după o jumătate de ceas, oprirăm trăsura în dreptul unui oltean cu coșurile încărcate de cărbuni. Urmuz sări cu grija unui gospodar și puse să i se cântărească două kilograme de mangal, pe cari olteanul îl răsturnă în birje peste o gazetă. Ceva mai departe, târguirăm puțină fasole țucără, două lăptici înfoiate și câteva pătlăgele vinete. Trecurăm peste pod și intrarăm în piață.

[...]

Coborâm, la întâmplare, într'o dughiană.

[...]

După ce isprăvirăm cercetările, Urmuz se sui într-un cântar decimal și negustorul potrivi politicos greutatea. Făcui la fel și negustorul constată vesel că atârnav patru kilograme mai mult. Îi mulțumirăm în același timp, îi strânsurăm mâinile amândouă și înclinându-ne adânc în fața lui eșirăm din prăvălie lăsându-l pe băcan într'o complectă nedumerire. În prag, Urmuz se întoarse și întrebă distrat:

— Cum vinzi caracatița?

[...]

Mulțumiți că știam câte kilograme cântărim, intrarăm în piața de păsări. Micile zburătoare ne înduioșară. Nevinovăția orăteniilor și mirosul proaspăt de găinaț ne mișcă până la lacrimi.

[...]

Urmuz cumpără o găină zbârcită și despuiată, pe care o înfipse în vârful bastonului. Găina era atât de amorțită că părea o prelungire naturală a bastonului. Mai târguirăm și o apărătoare de muște, trei covrigi cu susan și o pornirăm pe strada Șelari. Urmuz stătea în mijlocul trăsorei, cu bățul înfipt în grămăjuia de cărbuni și legume. [...]

În fața unei prăvălioare cu pălării de damă, oprirăm. Urmuz intră cu găina în băț și eu îl urmau cu apărătoarea. O domnișoară urită și severă ne întâmpină glacial:

o filiațiune [...]”, citat și în Ion Pop, *În atelierul lui Urmuz*, studiu introductiv, în Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, ed. cit., p. 21. G. Călinescu propunea, de asemenea, în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, o situație a suprarealismului românesc, prin Urmuz, înaintea celui francez și independent, chiar, de acesta (cf. ediția a II-a, revăzută și adăugită, ediție și prefață de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1982, pp. 888-889).

— Ce poftiți dumneavoastră?
 — O pălărie.
 — Ce fel de pălărie ?
 — O pălărie de sezon.
 Urâta desfăcu silnic geamlâcul unui galantar și ne
 întinse o pălărie de pae.
 — Nu de pae, zise Urmuz, împingând bastonul sub
 nasul vânzătoarei.
 Aceasta făcu o săritură automatic zărind găina
 înfiptă în băț.
 — Nu de pae, domnișoară, repetă Urmuz
 imperturbabil.
 Vânzătoarea scoase, foarte contrariată, o pălărie de fetru.
 — Nici de fetru.
 — Dar de care atunci?
 — De sezon ?
 [...]
 Ne înclinăram respectuos în fața vânzătoarei și
 Urmuz îi lăsă ca amintire, apărătoarea de muște.
 Pasărea și legumele le dăruirăm unei tinere
 dansatoare, iar cărbunii rămaseră birjarului²⁸.

Reală sau fantastă – distincție, de altfel, slab
 funcțională atât în creația, cât și în biografia autorilor
 din avangardă –, consemnarea unui astfel de periplu
 pare să continue perfect micronarațiunile urmuziene și
 explică întrucâtva nașterea unui areal în care structurile
 imaginarului erau puse în scenă, un interspațiu în care
 limbajul, simbolul, obiectul devin consubstanțiale. Poate
 și o farsă care are rolul de a-l scoate pe om din împietririle
 sale – așa va proceda Francis Picabia în tabloul-colaj din
 aceeași epocă, *Chapeau de paille?* (1921), prezentat și
 respins la expoziția „Salon des Indépendants” (februarie
 1922), traversat fiind de o inscripție presupus ultragianță
 (un *Poem ultragiant* va scrie și Geo Bogza în 1933):
 „M... pour celui qui regarde!”.

Au fost puse în evidență, în cazul lui Urmuz, atât
 caracterul hibrid, automat al personajelor sale (hibridul
 om-mașină, „omul mecanomorf” – Nicolae Balotă²⁹,
 „«mitul mașinist» care i-a atras și pe suprarealiști” – Ion
 Pop³⁰), cât și un spațiu rezidual³¹, preuman; în acest

28. G. Ciprian, „O raită prin târg (Amintiri despre Urmuz)”, în *Contimporanul*, anul V, nr. 71, decembrie 1926, p. 3.

29. Nicolae Balotă, *Urmuz*, Editura Dacia, Cluj, 1970. V, și Ion Pop, „În atelierul lui Urmuz”, studiu introductiv, în *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, ed. cit., p. 31.

30. Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc*, ed. cit., citat în Ion Pop, „În atelierul lui Urmuz”, studiu introductiv, în *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, ed. cit., p. 31.

31. Cf. Ion Pop, *ibidem*, p. 12.: „În varianta din «caietul roșu» a acestei schițe, apăreau, șterse apoi dintre momeli, și «rezidiile de tăbăcărie» – și cuvântul *rezidii* e important, fiindcă, în mare

context, devine firesc să apelăm la o referință mai recentă, din sfera postumană. Dincolo de angoasele produse de iminentele dezastre ecologice, intervenția invazivă a societății sau avansul tehnologic care, concomitent, glorifică și subminează viral lumea, postumanismul, în sens larg, își găsește una dintre matricile sale în aceste viziuni ale artiștilor din avangarda începutului de secol XX. „Prefer procesele colective și autogestionate în locul controlului populației exercitat de guverne și piețe”, scrie o autoare contemporană³²; aceeași preferință o manifestă Urmuz, creând personaje polimorfe, heterotopice, prin care pare tocmai să fi încercat disocierea imaginarului poetic de un control exterior și un antropomorfism³³ exagerat, de dublare/dedublare, în fiecare dintre textele sale, o primă încercare, de fapt, de a elibera total atât individul, cât și formele sale de manifestare³⁴. Granițele sunt abolite și se prea poate ca Urmuz să fie

măsură, lumea obiectelor și a personajelor lui Urmuz e efectiv una reziduală, de resturi aproape de descompunere, frizând registrul imundului”.

32. Angela Balzano, „Pentru sfârșitul biocapitalului. Autodeterminare și înrudire postumană”, traducere din limba italiană de Maria Martelli, articol publicat în *Post(h)um. Jurnal de studii postumaniste*, disponibil pe pagina <https://posthum.ro/post-hum-7-postumanisme/angela-balzano-pentru-sfarsitul-biocapitalului/>, consultată pe 29 septembrie 2023. Textul este însoțit de următoarea notă: „Acest articol a fost publicat inițial în limba italiană, cu titlul «Per la fine del biocapitale: Autodeterminazione e parentele postumane», în Angela Balzano, *Per farla finita con la famiglia. Dall'aborto alle parentele postumane*, Meltemi Editore, Milano, 2021, pp. 99-122. © 2021 by Meltemi Press S.r.l. All rights reserved. Republished by permission of the copyright holder. © *Post(h)um. Jurnal de studii postumaniste* pentru această traducere în limba română”.

33. O perspectivă postumanistă, orientată spre modele de antropomorfism și tentative de a le depăși se regăsește în textul scris de Lorraine Daston, „Inteligențe. Angelice, animale, umane”, traducer din limba engleză de Gina Săndulescu, în *Post(h)um. Jurnal de studii postumaniste*, disponibil pe pagina <https://posthum.ro/5-2-animale/lorraine-daston-inteligente-angelice-animale-umane/>, consultată pe 29 septembrie 2023. Textul este însoțit de următoarea notă: „Acest articol a fost publicat inițial în limba engleză, cu titlul «Intelligences: Angelic, Animal, Human», în Lorraine Daston & Gregg Mitman (eds.), *Thinking with Animals: New Perspectives on Anthropomorphism*, Columbia University Press, New York, 2005, pp. 37-58. © 2005 Columbia University Press. All rights reserved. Reprinted with permission of Columbia University Press. © *Post(h)um. Jurnal de studii postumaniste*, pentru această traducere în limba română”.

34. „Personajele lui Urmuz seamănă mai mult cu niște fanteze monstruoase ce nu mai păstrează practic niciun atribut al umanului; actele lor sunt complet iraționale, executate automat, ca în stare de hipnoză sau somnambulism, anticipând absurdul pur al «scenariilor» suprarealiste”, scrie Ovidiu Morar în articolul „Urmuz–Tzara–Suprerealismul”, din *Caietele Avangardei*, anul 4, nr. 7, 2016, p. 46.

unul dintre primii creatori care reconstituie lumea ca realitate transgresivă, populată de ființe în care urmele tuturor regnurilor, fizice și metafizice, aderă unele la altele, formând identități transcorporale, anamorfotice, arcimboldiene. Narativitatea însăși e abandonată, limitele textuale fiind permeabile și având coerența unor viziuni onirice pe care le vom regăsi la Leonid Dimov, cu o înclinație spre un balans între ludic și lubric (în al cărui siaj se vor afla, mai târziu Șerban Foarță și Emil Brumaru) sau cu o inocență frustră care, ca la fapturnile mi(s)tice, maschează o forță imensă. Soluțiile definitive nu există sau nu sunt enunțate; secvențele ultime surprind fie redimensionări infinite, până la nivelul în care existența și non-existența sunt egal posibile – ca în narațiunea entropică *Pălnia și Stamate*, în care protagonistul „aleargă și astăzi, nebun, micșorându-și mereu volumul, cu scopul de a putea odată pătrunde și dispărea în infinitul mic”³⁵ –, fie disoluții și eliminări a tot ceea ce ar putea reprezenta o posteritate, o posibilitate de reconstituire – ca în *Algazy & Grummer*, unde „una din soțiile 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...”³⁶. De altfel, gestul fundamental este acela de a menține un spirit independent, chiar dacă, vedem, contaminat de toate lucrurile. Ideea trimite întrucâtva la textul-manifest al lui Antonin Artaud, *Revoltă împotriva poeziei*:

Sunt forme ale Verbului uman de o acțiune rapace, de o autodevorare rapace în care poetul, îngrădit de obiect, se surprinde devorat de acel obiect. [...]

Nu vreau să îmi devorez poemul, dar vreau să îi dau poemului inima mea și ce este inima mea pentru poemul meu. [...]

Eu sunt acest poet uitat, care într-o bună zi a căzut în materie, dar materia pe mine nu m-a devorat³⁷.

Abandonând intempestiv intențiile de reificare, imaginarul urmuzian nu este creat pentru a experimenta ipostaze, ci pentru a propune un mod de gândire în afara referinței și în afara modelului de stabilitate al epocii și al umanității dintotdeauna. Un joc retrăgându-se și expandându-se ca un organism viu, ca gest de salvare în fața unei lumi – cum ar numi-o sociologia, anomice³⁸. Precum autorul însuși spunea, „personalitatea nu e

35. Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, ed. cit., p. 83.

36. *Ibidem*, p. 95.

37. Antonin Artaud, „Revoltă împotriva poeziei” (1944), traducere de Simona Gabriela Noaptes, în *Infinitesimal*, nr. 17, 2022, pp. 1-2.

38. Cf. și articolul semnat de Sorin M. Rădulescu, „Anomie și sinucidere în societățile postcomuniste”, în *Revista română de sociologie*, serie nouă, anul XXVI, nr. 5-6, pp. 325-350, București, 2015.

rezultatul vreunor anume virtuți ascunse sufletești. S-ar părea că e mai mult gradul de concentrare diferit și de densitate pe care fluidul vital universal împrăștiat la întâmplare, l-a căpătat [...]”³⁹, idee care a fost pusă în legătură inclusiv cu „rolul hazardului în determinarea realității” drept „una dintre obsesiile latente ale lui Urmuz”⁴⁰. Iată câteva exemple reflectate la nivelul personajelor sale browniene, fractalice, heterotopice:

Stamate – Acest om demn, unsuros și de formă aproape eliptică, din cauza nervozității excesive la care a ajuns de pe urma ocupațiilor ce le avea în consiliul comunal, este silit să mestece, mai toată ziua, celuloid brut, pe care apoi îl dă afară, farămițat și însalivat, asupra unicului său copil, gras, blazat și în etate de patru ani, numit Bufty... Micul băiat, din prea multă pietate filială, prefăcându-se însă că nu observă nimic, târăște o mică targă, pe uscat, în vreme ce mama sa, soția tunsă și legitimă a lui Stamate, ia parte la bucuria comună, compunând madrigale, semnate prin punere de deget⁴¹.

Cotadi nu are mai niciodată pozițiune verticală, din cauza unei îmbrăcăminte de șifă ce-i formează un fel de cuirasă, și care, deși îl jenează teribil, o poartă însă cu o desăvârșită abnegație direct pe piele, pe sub cămașa țărănească cu ciucuri, de care nu se desparte niciodată⁴², iar *Dragomir* își lungește gâtul cu un supliment de mucava de un metru și 20 cm., pe care se suie grațios iedera și alte plante agățătoare și care are în partea de sus un aparat care arată cele „patru puncte cardinale”⁴³.

Algazy este un bătrân simpatic, știrb, zâmbitor și cu barba rasă și mătăsoasă, frumos așezat pe un grătar înșurupat sub bărbie și împrejmuțat cu sârmă ghimpată...⁴⁴, în vreme ce *Grummer* are și un cioc de lemn aromatic... Fire închisă și temperament bilios, stă toată ziua lungit sub tejghea, cu ciocul vârat printr-o gaură sub podea...⁴⁵

39. În Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, ed. cit., p. 119.

40. Gabriela Glăvan, *Vinaj în ireal: modernități particulare în literatura română interbelică*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2014, în special capitolul *Urmuz și instituirea canonului singular*, p. 94. Autoarea explorează și interesante conexiuni cu opera lui I.L. Caragiale sau M. Blecher, de pildă în ceea ce privește „descompunerea” personajului – Blecher sau a narațiunii – Urmuz, urmărind analiza lui Sorin Alexandrescu din *Privind înapoi, modernitatea*, București, Editura Univers, 1999, p. 139.

41. Urmuz, „Pălnia și Stamate”, în *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, ed. cit., p. 78.

42. Urmuz, „Cotadi și Dragomir”, *ibidem*, p. 70

43. *Ibidem*, pp. 72-73.

44. Urmuz, „Algazy & Grummer”, *ibidem*, p. 90.

45. *Ibidem*, p. 92.

În fine, *Fuchs* este cel care, la o vreme după nașterea sa miraculoasă, 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 – cari, împreună cu un sol diez ce îi mai rămase, dădură lui *Fuchs* forma precisă, alegorică și definitivă...⁴⁶.

În astfel de „plăsmuiri”, imaginarul, limba, identitatea sunt aglutinante, ceea ce se va constitui, în cele din urmă, într-un spirit al epocii. În primul număr din *Athanos*, Caietele Fundației „Gellu Naum”, din 2004, erau publicate reproducerile a trei desene *cadavre exquis* realizate de Victor Brauner, Jacques Hérold și Gellu Naum spre finalul anilor 1930 – *Byciclette de la mort*, *Cadavre visible* și *Cadavre vu de l'impossible*⁴⁷ – care amintesc, în multiplicitatea lor, de personajele urmuziene; trei siluete aflate la intersecția dintre lumi, cu urme androgine, vegetale, absurde, amestecând fluiditatea, simetria, gravitatea, circularitatea, ideea de vid, atributele erotismului, deturnând principiile și, de fapt, orice ar putea duce la anchiloză semantice, imaginare, poetice⁴⁸. Așa se întâmplă cu pâlnia, din *Pâlnia și Stamate*, care devine pentru protagonist instrument al comunicării dintre lumi, un simbol și „singura ființă de sex femeiesc cu un tub de comunicație ce i-ar fi permis să satisfacă și cerințele dragostei, și interesele superioare ale științei”⁴⁹, ca și într-unul din desenele de mai sus. O referință nu lipsită de importanță găsim și în cartea *The Hearing Trumpet*⁵⁰, a prodigioasei artiste de avangardă Leonora Carrington (1917-2011). Aici, eroina Marian Leatherby, în vârstă de 92 de ani, primește de la prietena

46. Urmuz, „Fuchsia. Poem eroico-erotic și muzical, în proză”, *ibidem*, p. 97.

47. În *Athanos*. Caietele Fundației „Gellu Naum”, nr. 2/2004, alcătuit și îngrijit de Dan Stanciu, cu sprijinul Lyggiei Naum și al Fundației „Gellu Naum”, București, 2004, pp. 69-72.

48. O interpretare complexă, în cheie filosofic-psihianalitică, propune Giovanni Rotiroti, în studiul „Între Urmuz și unu sau despre realul imposibil al juisării”, din *Caietele Avangardei*, anul 6, nr. 11, 2018, pp. 79-87. Un fragment elocvent: „La Urmuz, «lucrul în sine», în jurul căruia – cum spune Bogza – se dezvoltă «pulsările literaturii» viitorului, pare să fie întruchiparea a ceea ce Jacques Lacan va defini prin noțiunea de *jouissance*, adică elementul aflat la baza simbolizării primordiale [...]. «Auto-Kosmosul» infinit și inutil funcționează ca un gen de infinit hegelian rău, fără rezolvare și conciliere finale” (p. 85).

49. Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, ed. cit., p. 81.

50. Leonora Carrington, *The Hearing Trumpet*, introdusă de Ali Smith, Londra, Penguin Books, 2005. Volumul a fost publicat inițial în 1974, în limba franceză, de Editura Flammarion, cu titlul *Le Cornet acoustique*; ulterior, apare și în limba engleză, la Editura Routledge & Kegan Paul Ltd., 1977.

ei, Carmella – prietenia lor a fost văzută ca un ecou al legăturii profunde dintre Carrington și Remedios Varo (1908-1963) – o pâlnie cu ajutorul căreia va putea auzi tot ce se vorbește în jur, instrumentul deconspirând planurile familiei de a o trimite într-un azil. Ironică și comunicând mai degrabă cu animalele decât cu oamenii, deschisă spre lumile mistice, Marian amintește întrucâtva de personajele urmuziene. De fapt, explorarea motivului pâlniei ca instrument auditiv cunoscut din perioade foarte vechi⁵¹ este esențială în cazul lui Urmuz, unde, ca și în romanul Leonorei Carrington, obiectul devine o prelungire a unui corp proteic, care surprinde, într-un fel, spiritul suprarealist însuși, cu mișcarea lui între rigori de netrecut, jocuri și fluidități identitare.

Având o mică barbă cenușie pe care „oamenii obișnuiți ar considera-o respingătoare”⁵², trăind alături de o găină roșie sau un cactus, eroina Marian – viitoare sacerdotă, șamană sau coborâtoare în Infern – se roagă la Venus pentru că e o stea atât de „strălucitoare și recognoscibilă” și crede, ca și buna ei prietenă, căreia speră să îi poată țese într-o zi un pulover din părul pisicilor periate în fiecare seară, că „oamenii sub șaptezeci și peste șapte ani nu sunt deloc de încredere dacă nu sunt pisici”⁵³; mai mult, vede casele ca pe niște corpuri, în care conexiunea cu pereții sau obiectele nu e cu nimic diferită de legătura organică dintre noi și organele noastre. Ca și Stamate, condamnat să-și părească mereu „Kosmosul”, ea privește și ascultă lumea cu „ironie și indulgență”⁵⁴, într-o narativitate scurtcircuitată periodic de gesturi dintr-un cu totul alt plan (de pildă, cu ocazia întâlnirii cu prietena ei, Carmella, Marian îi aduce în dar un ou, „pe care găina îl ouase chiar în dimineața aceea”; emoția întâlnirii face ca oul să fie scăpat și spart. Imediat, un comentariu urmuzian: „A fost mare păcat, căci oul era

51. Existând sub diverse forme care evoluează de la folosirea unei cochilii până la dispozitive de mare rafinament, pâlnia este descrisă, de pildă, de Giovanni Battista Porta, *Magia naturalis*, 1558 sau Athanasius Kircher, *Phonurgia nova sive conjugium mechanico-physicum artis & naturae paronyma phonosophia concinnatum*, 1673, în colecția digitală *Gallica* – Bibliothèque nationale de France, p. 160 și urm., cap. *Tuborum Otitorum Constructio*, [https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111869n/f204.item.r=](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111869n/f204.item.r=, consultată pe 29 septembrie 2023), consultată pe 29 septembrie 2023. Pentru diverse reprezentări, cf. pagina <https://www.eartrumpets.net/trumpets.php>, *idem*.

52. În original, „I do have a short grey beard which conventional people would find repulsive. Personally, I find it rather gallant”, Leonora Carrington, *op. cit.*, p. 3.

53. În original, „People under seventy and over seven are very unreliable if they are not cats”, *ibidem*, p. 6.

54. Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, ed. cit., p. 83.

complet distrus⁵⁵. Altădată, își va aminti despre teoria unui prieten, conform căreia există două universuri, roz și albastru, care se intersectează ca două roiuri de albine, moment în care s-ar petrece miracolele. Povestea va evolua imprezvizibil, spre eliberarea de sub teroarea sistemului, găsirea Graalului și mai apoi un fel de cosmogeneză revoluționară în care sunt prinse personajele, umanitatea și toate celelalte ființe, o lume potențial populată de pisici, vârcolaci, albine și capre; nu cu o intrare în Nirvana, ci în... Laponia⁵⁶.

În același fel, vrându-se situat în afara grupurilor și a sistemelor⁵⁷, Urmuz intuiește, prin personajele sale, atât o formă a propriului univers, cât și o sursă a ceea ce va fi lumea de mai târziu. Într-un text confesiv citat cu toate ocaziile (dată fiind și puținătatea surselor), Eliza Vorvoreanu, sora lui Demetru Dem. Demetrescu-Buzău, respingea tendința criticilor epocii și chiar a confracților avangardiști⁵⁸, de a intensifica tragismul existenței lui Urmuz, accentuând spiritul său jovial, capacitatea sa extraordinară de a satiriza excesul, de a parodia stilul literar comun al epocii. Urmuz maschează, într-adevăr, gravitatea, în figuri care deviază traseele percepției și ale interpretării, preluând, poate, tehnici din muzică, domeniul pe care poetul îl vizita adesea, în care, ca și în textele sale, armoniile sunt cel mai adesea rezultatul suprapunerilor, al întoarcerilor, sincopelor, asocierilor imprezvizibile, în care serendipitatea haosului pre-creativ, luciditatea și hazardul creației revoluționare sunt congenere; peste toate, un „principiu” drag suprarealiștilor, al vaselor comunicante și care se leagă

55. În original: „I had brought her an egg that the hen had laid the same morning, I dropped it as she clutched my arm. This was a great pity as the egg was now beyond repair”, în Leonora Carrington, *op. cit.*, p. 4.

56. Cf., pentru un tablou cuprinzător al receptărilor suscitade de opera Leonorei Carrington, studiul semnat de Gabriel García Ochoa, „The Hearing Trumpet: Leonora Carrington's Feminist Magical Realism”, în *COLLOQUY – text theory critique*, 20 (2010), © Monash University, accesibil la https://www.monash.edu/data/assets/pdf_file/0010/1763893/ochoa.pdf, pagină consultată pe 29 septembrie 2023.

57. Ion Pop, „În atelierul lui Urmuz”, studiu introductiv, în Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, ed. cit., p. 11: „Urmuz pare a se simți mereu ca și agresat de solemnități, aflat în permanență sub presiunea convențiilor. Atenția sa ironică față de majuscule, de pildă, ca semne ale Autorității, atestată tocmai în înscenările parodice din Fuchsiada, dar nu numai aici, e o probă a acestui disconfort provocat de modurile de reprezentare retoric-empatică a lumii din jur, trăite sau scrise”.

58. Eliza Vorvoreanu, „Spicuirii din adevărata viață a lui Urmuz (scrise în urma articolului *Urmuz – antiproză*, semnat de Ov. S. Crohmălniceanu în *Contemporanul* din 13 ianuarie 1967, pagina 3)”, în Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, ed. cit., pp. 141-148.

de un pasaj dintr-o scrisoare a lui Victor Brauner către Gellu Naum, datată 29 martie 1946: „În ce mă privește am ajuns să fiu absolut singur. Opera mea în care am lăsat bucățile fizice a ceea ce credeam, când nimeni nu mai credea, adevărat, devine într-un tot personală și mitică. Are un aspect foarte ermetic, dar este profund puternică și obsedantă. Ar trebui văzută⁵⁹”.

Ca și spațiul însuși al scrierilor sale – concepute, s-a spus, ca „un joc de pantomimă [...] feroce și grațios⁶⁰” –, terenul interpretării are o tectonică destabilizatoare, speculativă, al cărei impact, în contextul epocii, dar și asupra unora dintre creațiile de tip avangardist din deceniile următoare, este astăzi mult mai vizibil. Cum se știe, istoria, critica, teoria literară, ca și creația artistică în ansamblul ei resping, de regulă, discursurile encomiastice, superlativale, ierarhiile clare sau filiațiile incontestabile; ar fi potrivit, poate, să respingă – se întâmplă mai rar – și minimalizările sau subaprecierea impactului pe care l-au avut anumite fenomene și manifestări asupra mentalităților, asupra stabilirii raportului realitate-imaginar sau asupra percepției unor mecanisme determinatoare pentru procesele creative. Avangarda poetic-artistică pare, chiar și la un secol de la semnele ei, încă mult mai expusă unor astfel de extreme. Provocarea se va adresa în aceeași măsură celor care se apropie de avangardă prin afinitate: istoricilor literari, comentatorilor, întrucât, prin toate cele de mai sus, tindem să credem că, în absența ideii de proces viu, de serie de fenomene înrudite, declanșatoare, regenerante, avangarda s-ar îndrepta spre muzeificare și devine o curiozitate de bibliotecă, situată, eventual, undeva între inovațiile de expresie și tradițiile ezoterice.

Cu atât mai mult, o interpretare echilibrată este dificilă în cazul lui Urmuz. Extremele sunt multiple, iar ceea ce s-a scris o demonstrează: pe lângă ideea istoricizării avangardei – care rămâne valabilă la nivel pur tehnic, necesar istoriei literare –, apar situațiile polarizante: fie un Urmuz ca precursor „absolut” al DADA sau suprarealismului, fie un „caz” mai degrabă bizar, singular, cu o operă inegală și fragmentară și, prin aceasta, „eluziv”. Este limpede că, în mod ideal, o cercetare transdisciplinară, sociologică și comparată,

59. În *Athanor*, *op. cit.*, text redactat în limbile română și franceză, traducere de Dan Stanciu, pp. 57-62.

60. Simona Popescu, „Urmuz, the Solitary”, traducere din limba franceză de Monica Voiculescu, în *Dada/Surrealism*, nr. 20, 2015, accesibil la adresa <https://doi.org/10.17077/0084-9537.1293>, pagină consultată pe 29 septembrie 2023. Publicat inițial în limba franceză în *Euresis: Cahiers roumains d'études littéraires*, nr. 1-2, București, Editura Univers, 1994, cu o traducere în limba engleză în *Plural 19* (2003).

care să țină cont de numeroasele variabile specifice zonei literaturii⁶¹, ar putea dacă nu lămuri, cel puțin oferi direcții sau ipoteze argumentate, de înțelegere „integrată” în viitor, pentru diverse chestiuni: în ce măsură contextul geopolitic și social a influențat inevitabil „cariera” avangardistului Urmuz? Care ar fi fost impactul unei traduceri în franceză a textelor sale, la începutul secolului? Ar putea asocieri de tipul celor invocate deja (Breton, Carrington, Naum) să contribuie la cartografierea unor spații noi, în permanentă mișcare?

Oricât de seducătoare ar fi supozițiile, nu trebuie uitat însă că, în cazul avangardelor, și mai ales al mișcării DADA și al suprarealismului, rămâne esențial aspectul de proces, de fenomen continuu, precum și o rigoare a termenilor (și din această perspectivă, adjectivul „urmuzian” a avut o evoluție mai degrabă neclară, asociindu-se cu tot felul de manifestări din afara spațiului poetic, ceea ce s-a întâmplat, de fapt, și cu termenul „suprrealist”). Sigur că, dacă vom căuta realizări similare ca volum cu proza realistă, romanul psihologic sau chiar realismul magic, nu vom găsi nici pe departe aceleași repere cantitative. Vom detecta, în

schimb, diverse forme de căutare, tipuri de influențe, ceea ce constituie, de fapt, terenul de cercetare al avangardei și permite contextualizări, paralelisme etc. Mai mult, preocuparea de a reforma sau inova formele de expresie este mai degrabă secundară în avangardă. „Idealul” era mai degrabă al „eliberării totale”, a gândirii, a expresiei, a omului, în general și în afara ideilor de anarhie sau distopie. Chiar dacă momentul istoric a fost definitiv, determinările sunt multiple: căutarea unor resorturi profunde care să permită omului să se manifeste liber și creativ în afara oricărei forme de opresiune, căutarea sunetului eliberator despre care pomenea DADA sau miraculosul suprarealiștilor. Din acest punct de vedere, folosind tot o sintagmă suprarealistă, putem spune că textele urmuziene, cu umorul lor „nebulos”, esențializate până la disoluție, joacă rolul acelei „imagini prezente în minte” („image présente à l’*esprit*”⁶²). Această imagine este deopotrivă un reper inițial, o stare prezentă și un ideal final, dincolo de care sunt permise, simultan, viziunea, ca și detașarea de aceasta; așadar, eliberarea prin ceea ce este, de fapt, gestul poetic dintotdeauna.

61. Cf. și abordarea complexă, de tip „critificțional”, a lui Alexandru Vakulovski din *Urmuz. Cei dintâi trăsniți*, Iași, Polirom, 2021.

62. Titlul unui colaj realizat de Gellu Naum în perioada șederii la Paris (cel mai probabil, 1939), sub forma unei „cărți”, de fapt un carton îndoit, cu un desen în creion de Jacques Hérold și opt imagini care surprind întâlnirea potențial letală dintre un cobai și un liliac-vampir. În josul paginii de mijloc, un poem din care cităm un fragment care va conține, poate, o legătură cu renunțarea urmuziană la obiectualitate, simultană cu o consangvinizare dintre poet și toate lucrurile: „Imagina prezentă în mintea scoică a părului negru ce sugă cu o ferocitate generoasă subiectivitatea devenind printr-o minunată metamorfoză în sine un vampir obiectiv/ Obiectele ne sug ochii/ [...] / O casă se prăbușește singele pleacă imaginea prezentă în minte/ [...]”. Publicat în *Athanos*, cu o notă și traducere din limba franceză de Dan Stanciu, *op. cit.*, pp. 63-68.

George Corbu Junior

DEDICAȚII URMUZIENE – FRACTURĂ LOGICĂ SAU FRONTIERĂ A POSIBILULUI?

Abstract:

The autograph inscriptions by Urmuz are an extreme bibliophilic rarity, given that his work was printed posthumously. This paper reveals unpublished Urmuzian autograph inscriptions on books from his own library, gifted to close persons, from George Corbu Junior's collection, which could confirm some biographical details of Urmuz.

Keywords: Urmuz, autograph, bibliophily, Sașa Pană

Și în bibliofilie există pagini bizare, cum ar fi istoria descoperirii unei dedicații semnate D. Demetrescu Buzău. Acum câțiva ani, într-o desfășurare tipic urmuziană, fără vreun scop anume, ca într-un joc dadaist, am căutat pe internet după formula incantatorie dată de contradicția formală în termeni „dedicație Urmuz”. Fiindcă unicul său volum a fost tipărit postum, în anul 1930, la Editura Unu, de către Sașa Pană. Surpriza a fost direcționarea pe site-ul unui anticariat bucureștean, unde am citit, uimit, o inscripție afectuoasă pe volumul *L'Empire Romain* de Roger Peyre, tipărit la Paris, în 1894:

„Doctorului Zambra în semn de
frumoasă amintire și recunoștință –
30/VIII/918 – D. Demetrescu-Buzău”.

După un ceas, cartea se odihnea deja pe biroul meu, învăluită de misterul identității adresantului. În *Anuarul Medical al României* (1938), la rubrica medicină generală, am identificat singurul medic cu acest nume, doctorul Zambra Mihail, domiciliat în

strada Arcului nr. 24. *Anuarul General al Medicilor din România* (1941) consemnează că el s-a născut la Ploiești, în 1891, iar din *Monitorul Oficial*, numărul 134 (16 iunie 1945), aflăm că „se pune în retragere spre a-și aranja drepturile de pensie, pe data de 30 Iunie 1945, pentru boală contractată în timpul, dar nu din cauza serviciului”².

Dornic să mă edific în privința relației dintre cei doi, am început căutările, dar, după cum mă așteptam – informațiile referitoare la biografia lui Urmuz fiind foarte puține –, nu am găsit mai nimic. În monografia *N. N. Tonitza* (1962), Petru Comarnescu afirmă, desigur, în cunoștință de cauză: „Anul 1913 este plin de evenimente pentru Tonitza. Mai întâi, în februarie fiind încă militar, a însoțit pe doctorul Zambra, cumnatul prietenului său, pictorul Zamfiropol-Dall, în vizita pe care medicul o făcea zilnic unui pictor grav bolnav. Așa a ajuns Nicolae Tonitza să-l vadă pe Ștefan Luchian”³. Când se vor fi cunoscut cei doi și de ce Urmuz manifesta recunoștință în anul 1918 pentru doctorul care-l îngrijise pe Luchian? Am putea specula intens, făcând diverse paralele între boala neurologică a lui Luchian și

1. Articol publicat, cu titlul „Dedicații urmuziene”, în volumul *Lucrările Simpozionului Internațional Urmuz 140-100, Curtea de Argeș, România, 17-19 martie 2023*, Gheorghe Păun (editor), Editura Tiparg, Pitești, 2023.

2. *Monitorul Oficial*, anul CXIII, nr. 134, sâmbătă, 16 iunie 1945, p. 5084.

3. Petru Comarnescu, *N.N. Tonitza*, București, Editura Tineretului, 1962, p. 129.

sfârșitul tragic al lui Urmuz, datorat mai mult ca sigur unei puternice depresii agravate pe fondul unei inadecvări sociale ce transpare atât din corespondența sa, cât și din relatările surorii sale, Eliza Vorvoreanu. Sau determinării nervoase a bolii evocate în *Memoriile* lui Constantin Beldie (2000), subintitulate *Caleidoscopul unei jumătăți de veac în București (1900-1950)* și, probabil, de G. Ciprian, „prietenu cel mai apropiat”⁴, încă din copilărie, al lui Urmuz, care, în necrologul semnat C. și apărut în ziarul *Dimineața*, numărul din 26 noiembrie 1923, sub titlul „Sinuciderea lui Dumitrescu [sic!] Buzău”, făcea și el aluzie la „o boală nemiloasă, ale cărei progrese repezi îl alarmase și îl demoralizase cu totul”⁵ pe prietenul său? În absența unor elemente de certitudine, rămânem pe terenul ipotezelor.

Această confirmare că o dedicație nu trebuie neapărat scrisă pe o lucrare a autorului, ci își poate găsi locul pe o carte din bibliotecă sau un suvenir amical m-a condus și la rememorarea primei mele întâlniri cu o dedicație a lui Urmuz, petrecută acum mulți ani, când un cunoscut colecționar a consimțit, nu fără regrete, să-mi cedeze volumul *Michelagnolo* de Hans Mackowsky (1921), purtând această tușă sentimentală:

„În semn de dragoste de vechiu
prieteni –
18/II/923 – D. Demetrescu-Buzău”.

Cui și în ce împrejurare ar fi putut dăruii Urmuz, cu câteva luni înainte de plecarea sa în străinătate, cu dragoste de vechi prieten, o carte de artă în limba germană? Limbă care nu îi era străină, de vreme ce memorialistul Constantin Beldie își amintește:

Ultima oară ne-am găsit amândoi în fața vitrinei lui Socec, când mi-a vorbit de un dicționar germano-român pe care îl avea în gând și în care înțelesul cuvântului german nu era cel din dicționarele obișnuite, ci acel trezit în imaginația lui elucubrantă și aptă pentru sonorități neobișnuite. Astfel, cuvântul „Barmherzigkeit” – (milă) îi sugera lui Urmuz (parcă-l văd scuturându-se pe înfundate de răs, cu fruntea lui împodobită cu papule sifilitice, „Cununa lui Venus”) clipa când găinașul păsării se scurge în fir prelung până la pământ, unde face: plici!; iar „Butter”, nu însemna, pentru Urmuz, unt, ci acel prisos de cocă subțire care se

scurge după ce lipitorul de afișe netezește cu palma afișul aplicat pe gard⁶.

Din nou, mister...

Ambele volume, a căror alegere spre a fi oferite nu pare a fi fost întâmplătoare, subliniază o dată în plus cunoscuta sensibilitate și aplecare a lui Urmuz nu doar spre muzică, dar și către carte, așa cum se arată și în finalul aceluiași ferpar din 26 noiembrie 1923: „prieteni să nu uite pe îndrăgostitul concertelor bune și al cărților alese – pe bietul Buzău”⁷.

Eugène Ionesco spunea că „Urmuz este într-adevăr unul din premergătorii revoltei literare universale”⁸ (*Les lettres nouvelles*, ianuarie – februarie 1965), iar despre circulația europeană a sa ne vorbește și exemplarul numărul 153 al volumului *Algazy & Grummer*, care, înainte de a intra în posesia mea de la o renumită casă de licitații pariziană, a aparținut pictoriței Marcelle Cahn, componentă a grupului de artă abstractă *Cercle et Carré*, fondat în 1929 de pictorul Joaquín Torres-García și poetul Michel Seuphor. Mărturia acestei interesante proveniențe o constituie autograful *M. Cahn* de pe pagina de gardă, datat 1941. De cert interes bibliofil este și precizarea lui Sașa Pană din ediția întocmită de acesta: Urmuz, *Pagini bizare* (1970): „Sub acest titlu au fost repuse în librăriile din București, în ziua când se împlineau 10 ani de la dispariția lui Urmuz, câteva zeci de exemplare rămase nevândute din tirajul de 300, apărut în urmă cu trei ani”⁹. Titlul *Algazy & Grummer* fiind imprimat pe o copertă roșie, iar cel al primei apariții din 1930, simplu – Urmuz –, pe o copertă crem, am completa noi. Tirajul rămâne ambiguu, deoarece colofonul lucrării menționează doar 250 de exemplare. Dar câte lucruri sunt clare despre Urmuz, acum, la centenarul dispariției sale?

Cel puțin unul: destinul pe care istoria literară avea să i-l hărăzească „heraldului unui nou ev”¹⁰, cum inspirat l-a denumit criticul literar, eseistul și publicistul Lucian Boz (în *Cartea cu poeți*, 1935), anticipat în câteva fraze de Sașa Pană, într-o carte poștală confesivă aflată în arhiva mea, trimisă cu prilejul apariției acestui volum:

6. Constantin Beldie, *op. cit.*, p. 63.

7. C. [G. Ciprian], *art. cit.*

8. Eugène Ionesco, „Précurseurs roumains du Surréalisme”, în *Les lettres nouvelles*, Paris, XIII, 1965. În românește, Eugen Ionescu, „Precursori români ai suprarealismului” (Fragmente), în Urmuz, *Pagini bizare*, ediție întocmită de Sașa Pană, Editura Minerva, București, 1970, pp. 184-185.

9. V. nota lui Sașa Pană la textul lui Ion Biberi, „Urmuz”, în Urmuz, *Pagini bizare*, *ed. cit.*, p. 166.

10. Lucian Boz, *Cartea cu poeți*, Editura Vremea, București, 1935, p. 222.

4. Constantin Beldie, *Memorii: Caleidoscopul unei jumătăți de veac în București (1900-1950)*, Editura Albatros, București, 2000, p. 63.

5. C. [G. Ciprian], „Sinuciderea lui Dumitrescu [sic!] Buzău”, în *Dimineața*, anul XX, nr. 6127, p. 3.

Stimată Doamnă,

Cred că v-am fost recomandat de Dna. Dr. Ionescu Buzău.

Mi-am văzut azi îndeplinită o dorință care devenise de peste doi ani obsesie. Să însuflețesc o carte. Puțini am fost acei cari am crezut de la-nceput în scrisul lui Urmuz – am fost printre acei. Dar profilul geniului care a fost se conturează pe măsura anilor ce acoperă evadarea lui voită dintre noi.

Scrisul lui este esență pură, tragedia lui este tragedia celor ce-l iubim. Dacă Demetrescu – Buzău a

fost un fapt divers în cotidiene și o baie de jale pentru familie, Urmuz va rămîne deasupra timpurilor o cenușă de stele.

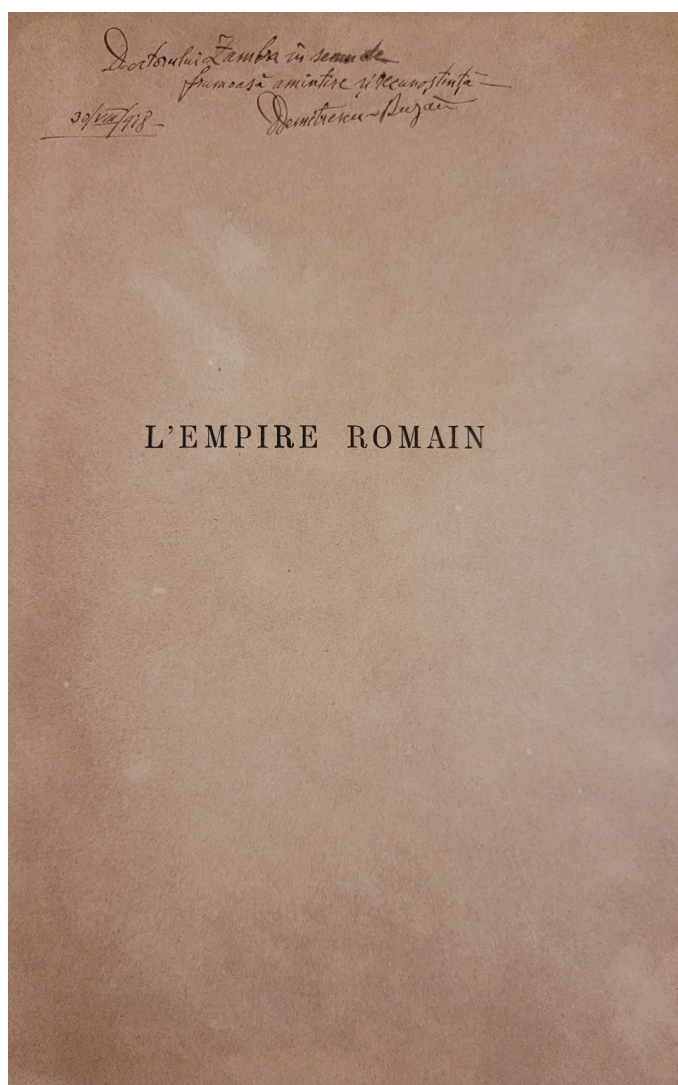
Mi-am permis să vă trimit cu același curier cîte un exemplar din revista Unu și volumul, închegate [sic!] memoriei lui, acum cînd frunzele celei de-a șaptea toamnă îl acoperă.

Cu alese sentimente,

5. XI. 930

S. P.

Pentru prietenii și cunoștii care doresc volumul să și-l procure, îl pot comanda de la mine.



Dedicație olografă dată de Urmuz, datată „30/VIII/[1]918”, pe un exemplar al volumului *L'Empire Romain* de Roger Peyre, tipărit la Paris, în 1894. Colecția George Corbu Junior.

BIBLIOTHÈQUE D'HISTOIRE ILLUSTRÉE

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION DE MM.

J. ZELLER
Membre de l'Institut.

VAST
Docteur ès lettres.

L'EMPIRE ROMAIN

PAR

ROGER PEYRE

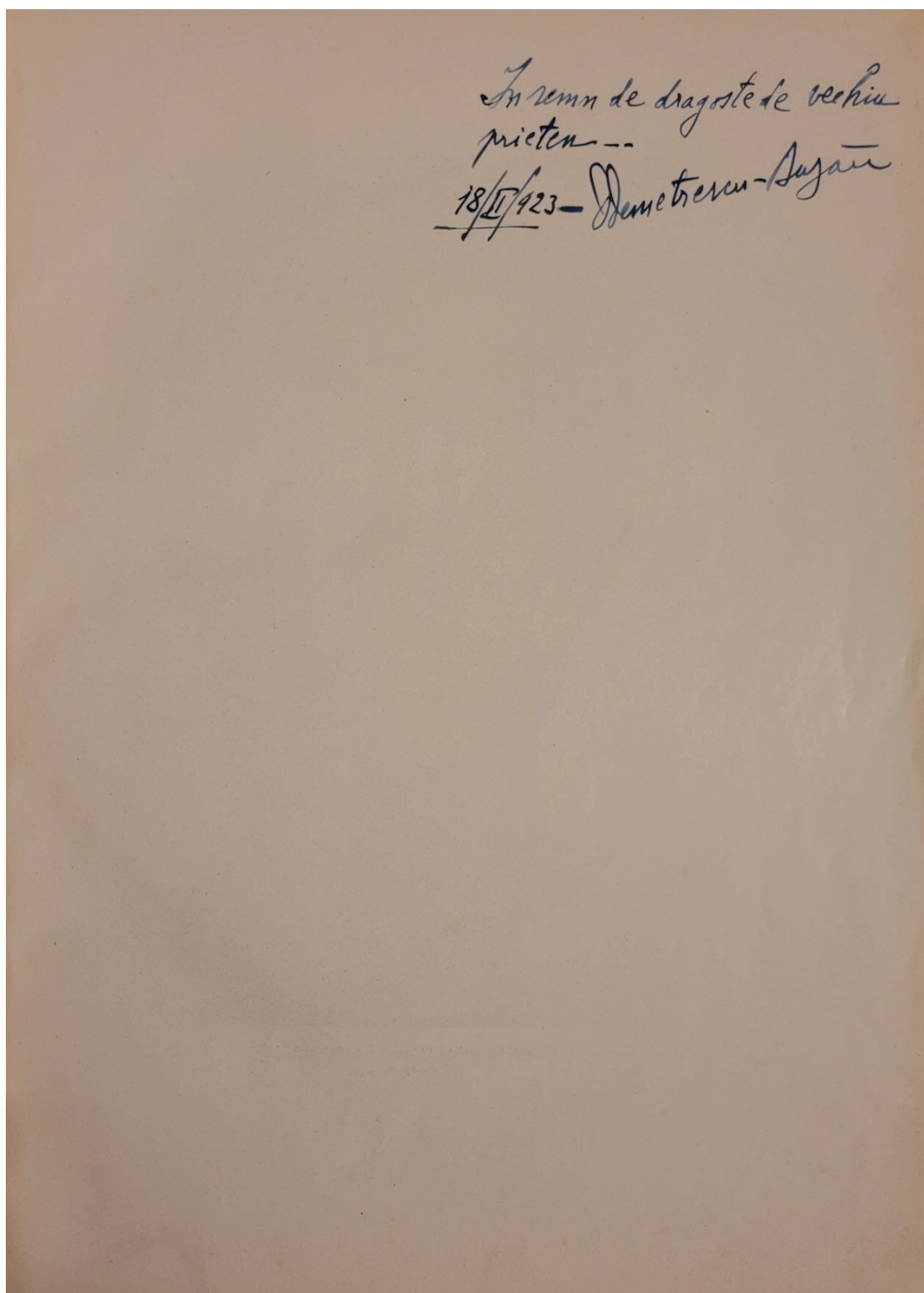
Professeur d'Histoire au Collège Stanislas.

PARIS

ANCIENNE MAISON QUANTIN
LIBRAIRIES-IMPRIMERIES RÉUNIES

7, rue Saint-Benoît.

MAY & MOTTEROZ, DIRECTEURS



**Dedicație olografă dată de Urmuz, datată „18/II/[1]923”,
pe un exemplar al volumului *Michelagnolo* de Hans Mackowsky, publicat la Berlin, în 1921.
Colecția George Corbu Junior.**

M i c h e l a g n i o l o

von

Hans Macowsky

Mit 112. Abbildungen

Bruno Cassirer Verlag Berlin 1921

Stimate Dnule

Cred ca va fi foarte recomandat de sine la
 domnul Bogdan
 Cei au văzut azi îndeplinirea o dorință
 care devenise de peste doi ani obșerie și a
 împlinire o caută. Putem am fi tot aici cari au
 urzit de la'naput în sepiul lui Urmuz
 - au fost pentru aici. Dar profiul genului
 care a fost se contura și pe mărura anilor
 u auzera evadarea lui vinta dintre noi.
 Seful lui este comita pură, tragedia lui este
 tragedia celor ce-l iubim. Dacă Demetrescu
 - Bogdan a fost un fișt diverș în cotidiane

si o baie de jale pentru familie, Urmuz va
 rămâne deasupra timpurilor o amără de
 otele.

Ati-au permis să vă trimit cu oglas
 unie cite un exemplar din revista Urmuz
 și volumul, încheiate memoriei lui, acum
 fiind jumzele celei de șapte toamnă a
 il auzit

Cu alex recotamente,
 S.P.

5. XI. 1930

Pentru pretentia și amonata cau doar volumul
 să-mi se parvure, pot comanda de la mine:

Carte poștală trimisă de Sașa Pană, datată „5. XI. [1]930”.
 Colecția George Corbu Junior.

Note bio-bibliografice

Florin-Cristian Balotescu (n. 1980, Curtea de Argeș) este absolvent al Facultății de Litere, Universitatea din București. În 2013 a finalizat studiile Școlii Doctorale Litere cu o lucrare intitulată *Evoluții cano-nice și necanonic în istoria literaturii române – surse și ipostaze ale spațiului poetic*, condusă de prof. univ. dr. Ion Bogdan Lefter. Aceasta a constituit baza volumului *Spațiul poetic. Revoluții, emergente, mutații*, apărut în București, la Editura Tracus Arte, 2018. În 2011, a publicat alături de Irina Balotescu volumul de proze poetice *Splendor*, Editura Dacia XXI. Este prezent cu texte într-o serie de volume colective: Romanița Constantinescu (coord.), *Paupera, fabula rasa*, Editura Universității, București, 2005; Antoaneta Tănăsescu (coord.), *Erotographos 50+1. Scrisoarea de iubire, dragoste, amor*, București, Editura Ars Docendi, 2009; Ruxandra Cesereanu (coord.), *Poveștile Duniazadei, ale sclavei sale Rașazada și ale regelui Șahzaman*, București, Editura Tracus Arte, 2012; Simona Popescu (ed.), *Foarță 70*, Editura Paralela 45, 2012 și în *Athanos*, Caietele Fundației Gellu Naum. Semnează o serie de articole, recenzii și microeseuri în *Caietele Avangardei*, *Steaua*, *LiterNet* și *aLititudini*.

Paul Cernat (n. 1972, București) este critic literar, eseist și publicist, absolvent al Facultății de Litere a Universității din București, secția română-franceză. Conferențiar universitar doctor la Departamentul de Studii Literare Românești al aceleiași facultăți. A publicat studii, eseuri și cronici de carte în majoritatea revistelor culturale importante din România anilor 2000, afirmându-se drept unul dintre cei mai cunoscuți și mai activi comentatori literari din noua generație. Prezent în mai multe volume colective, autor a peste 50 de prefețe și postfețe. Volume colective: *În căutarea comunismului pierdut*, împreună cu Ion Manolescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, Paralela 45, Pitești, 2001; *O lume dispărută. Patru istorii personale urmate de un dialog cu H.-R. Patapievici*, împreună cu Ion Manolescu, Angelo Mitchievici,

Ioan Stanomir, Polirom, Colecția „Ego-grafii”, Iași, 2004; *Explorări în comunismul românesc*, vol. I, împreună cu Ion Manolescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, Polirom, Iași, 2004; *Explorări în comunismul românesc*, vol. II, împreună cu Ion Manolescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, Polirom, Iași, 2005, *Explorări în comunismul românesc*, vol. III, împreună cu Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, Polirom, Iași, 2008. Împreună cu poetul Andrei Ungureanu a publicat romanul fantasy *Războiul fluturilor*, Polirom, Iași, 2005. Volume publicate individual: *Contemporanul. Istoria unei reviste de avangardă*, Editura ICR, București, 2007, *Avangarda românească și complexul periferiei*, Cartea Românească, București, 2007, *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*, ART, București, 2009, *Existențialismul românesc interbelic*, Editura Muzeul Literaturii Române, 2013, *Vase comunicante. (Inter)fețe ale avangardei românești interbelice*, Polirom, Iași, 2018, *Bacovia și Noul Regim al literaturii*, Eikon, București, 2022.

George Corbu Junior (n. 1972, București) – absolvent al Facultății de Matematică a Universității din București, director general al filialei din România a unei companii multinaționale, bibliofil și publicist. O parte din colecția sa a constituit nucleul cărții lui Ion Brad, *Comorile unui prieten tânăr: George Corbu-Junior*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2016. A publicat volumul de istorie literară *Un catastif ciudat și personajele sale*, Editura Anamarol, București, 2018. A semnat în diverse reviste literare articole pornind de la documente inedite despre Alexandru Macedonski, Al. O. Teodoreanu, Geo Dumitrescu ș.a.

Emilia David este profesor asociat de Limba și Literatura Română la Universitatea din Pisa, Italia. În 2006, a primit titlul de doctor în Literatură Italiană la Universitatea din Torino, pentru o teză care vizează relația futurismului cu dadaismul și cu avangarda europeană, inclusiv avangarda românească. În 2015, a obținut un

doctorat în Filologie, după un program comun de doctorat la Universitățile din București și Torino, cu o teză intitulată *Mizele intertextualității în literatura Generației 80: Matei Vișniec – Aspecte ale bilingvismului și postmodernismului în contextul unei receptări pluriculturale a operei*. A publicat diverse lucrări și articole ca „Aesthetic Affinities and Political Divergences Between Italian and Romanian Futurism”, în *International Yearbook of Futurism Studies*, Vol. 1, Walter de Gruyter, 2011, pp. 175-200, și a colaborat ca editor la volumele I-IV din *International Yearbook of Futurism Studies*. Cele mai importante publicații ale sale sunt *Influente ale futurismului italian asupra avangardei românești* [Italian Futurism's Influence on the Romanian Avant-Garde. Synchronies and Specificities] (Pitești, România, 2004), *Futurismo, dadaismo e avanguardia romana: contaminazioni fra culture europee (1909–1930)* (Torino, 2006), *Avangardie, nazionalismi e interventismo nei primi decenni del XX secolo* (ediția a II-a, Roma, 2011) și o antologie tradusă a manifestelor lui Marinetti cu aparat critic: *Manifestele Futurismului*, București, 2009.

Dan Gulea (n. 1977) – critic și istoric literar, eseist, specialist în avangardă și modernism, doctor *cum laude* al Universității din București. A publicat: *Domni, tovarăși, camarazi. O evoluție a avangardei române* (2007), *Marginaliile avangardelor* (2016, desemnată „Cartea Anului” de Filiala București – Critică, Eseistică și Istorie Literară a Uniunii Scriitorilor din România). Autor de studii culturale: *Pluviografii. O istorie a culturii române de la Ploiești* (2012), *Statuia Libertății*, album în coautorat (2020). Editor al lui I.L. Caragiale (2012, 2020, 2021), E. Lovinescu (2018). Este redactor-șef al revistei *Atitudini* (Ploiești) din 2021, unde publică diverse documente și texte ale scriitorilor de avangardă precum Sașa Pană, Geo Bogza, Ion Vinea, dar și literatură română contemporană.

Mădălina Lascu – absolventă a Universității București, secția română-franceză, doctor în filologie cu lucrarea *Imaginaea orașului în avangarda românească* (publicată la Editura Tracus Arte, 2014), este autoarea mai multor studii dedicate avangardei românești și europene. Volume publicate: *M. Blecher mai puțin cunoscut*, București, Editura Hasefer, 2000; Leonardo Benevolo, *Orașul în istoria Europei*, Iași, Editura Polirom, 2003 (trad.); *Epistolar avangardist*, București, Editura Tracus Arte, 2012; Tristan Tzara, *Corespondență de familie*, București, Editura Tracus Arte, 2018; B. Fundoianu, *Despre dragoste și prietenie*, București, Editura Tracus Arte, 2023.

Iuliana Miu este, din 2019, doctor în Filologie al Universității din București, cu o teză despre Mircea Nedelciu, coordonată de prof. dr. Ion Bogdan Lefter. A lucrat ca redactor și muzeograf la Muzeul Național al Literaturii Române. Scrie poezie, cronică și studii literare. De curând, a publicat „I.L. Caragiale pe urmele reportajului” în volumul *I.L. Caragiale. Studii. Comunicările Colocviului Național „I.L. Caragiale, astăzi” (10-11 iunie 2022)*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2022. Tot în 2022 a fost inclusă, cu poezie, în antologia bilingvă *The future has been fabulous so far/Până în prezent viitorul este foarte bun*, în traducerea Lidiei Vianu și a lui Anne Stewart, București, Editura Tracus Arte, 2022.

Cosmin Pană (n. 1982, București) este absolvent al Facultății de Științe Politice la Universitatea din București, publicist, editor. Colaborează cu diferite reviste, redacții de presă scrisă și televiziune. Îngrijitor al arhivei Sașa Pană, colaborator în publicații și la evenimente din domeniu, pe teme multiple despre avangardă și avangardiști – Urmuz, Victor Brauner, Geo Bogza, Sașa Pană, revista *unu*, etc. A realizat volume ca *Dragă Magdalena.../ Corespondența Geo Bogza – Madda Holda* (2017), *Exasperarea creatoare. Corespondență Geo Bogza – Sașa Pană* (2022) și a colaborat la apariția altor studii și volume, cum ar fi Ilarie Voronca, *Jurnalul sinuciderii* (2016).

Ion Pop (n. 1941) a fost profesor la Facultatea de Litere a Universității „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca. A condus, ca redactor-șef, apoi ca director, revista *Echinox*, între anii 1969 și 1983. Director al Centrului Cultural Român din Paris (1990-1993) și decan al Facultății de Litere a Universității „Babeș-Bolyai” din Cluj (1996-2000). A publicat volumele de poezie: *Propuneri pentru o fântână* (1966), *Biata mea cuminenie* (1969), *Gramatică târzie* (1977), *Soarele și uitarea* (1985), *Amânarea generală* (1990), *Descoperirea ochiului* (2002), *Elegii în ofensivă* (2003), *Litere și albine* (2010), *În fața mării* (2011). Este autorul unor studii de critică și istorie literară: *Avangardismul poetic românesc* (1969), *Poezia unei generații* (1973), *Nichita Stănescu – spațiul și măștile poeziei* (1980), *Lucian Blaga. Universul liric* (1981), *Lecturi fragmentare* (1983), *Jocul poeziei* (1985), *Avangarda în literatura română* (1990), *A scrie și a fi. Ilarie Voronca și metamorfozele poeziei* (1993), *Gellu Naum. Poezia contra literaturii* (2001), *Viață și texte* (2001), *Lucian Blaga în 10 poeme* (2004), *Introducere în avangarda literară românească* (2007), „*Echinocliu*”. *Vocile poeziei* (2008), *Din avangardă în ariergardă*

(2010), *Scara din bibliotecă* (2013), *Poezia românească neomodernistă* (2018). A realizat două serii de interviuri, publicate în volumele *Ore franceze*, I-II (1979, 2002; reeditate în 2024). Un alt volum de publicistică, *Dezordinea de zi*, a fost publicat în 2012. A coordonat *Dicționarul analitic de opere literare românești* (4 vol., 1998-2003, reeditat în două volume în 2007). A realizat o antologie a avangardei literare românești, *La réhabilitation du rêve*, Paris & București (2006). A elaborat ediția în 4 volume *Poezia românească după 1945*, antologie, studiu introductiv și note bibliografice (2023). Traduceri din Georges Poulet, Jean Starobinski, Gérard Genette, Tzvetan Todorov, Eugène Ionesco, Ilarie Voronca, Tristan Tzara, Paul Ricoeur, Benjamin Fondane, Paul Morand.

Simona Popescu a absolvit Facultatea de Litere a Universității din București, unde ține cursuri despre avangardă, postmodernism, literatura experimentală și cursuri de scriere literară. A publicat volumele de poezie: *Xilofonul și alte poeme* (1990), *Pauză de respirație* (împreună cu Andrei Bodiu, Caius Dobrescu și Marius Oprea, 1991), *Juventus*, (1994), retipărite parțial în antologia *Juventus și alte poeme* (2004) și integral în colecția *Opera poetică* (2021), *Lucrări în verde. Pledoaria mea pentru poezie* (2006), *Cartea plantelor și animalelor* (2021). A scris romanul *Exuvii* (1997; șapte ediții pînă în 2021), un volum de eseuri, *Volubilis* (1998), două cărți de critică legate de poetul suprarealist Gellu Naum, *Salvarea speciei. Despre suprarealism și Gellu Naum* (2000) și *Clava. Criticțiune cu Gellu Naum* (2004), și *Autorul, un personaj* (teză de doctorat, 2015). A coordonat scrierea romanului colectiv *Rubik* (2008), semnat de 29 de tineri autori. Poeziile și romanul ei au fost traduse în mai multe limbi străine.

Petre Răileanu – scriitor și jurnalist la RFI, exeget al avangardei românești. A publicat, între altele, volumele: *Le Surrealisme et l'amour* (în colaborare), Paris, 1997; *Fin de siècle: un nou început*, București, 1999; *Fundoianul Fondane et l'avant-garde*, în colab. cu Michel Carassou, Paris-Méditerranée, Paris, 1999; *Iubite Fondane... treisprezece scrisori inedite prezentate de Petre Răileanu*, în colab. cu Michel Carassou, București, 1999; *Tzara et l'Internationale du surrealisme* (în colaborare), Paris, 2000; *Gherasim Luca*, monographie, Éditions Oxus, Paris,

2004; *Dada în direct, urmat de Tristan Tzara, schiță de portret*, Editura Tracus Arte, București, 2016.

Giovanni Rotiroti (n. 1966) e psihanalist și predă Limba și Literatura Română la Universitatea „L'Orientale” din Napoli. Cercetările sale în domeniul românisticii au o abordare multidisciplinară și comparativă și privesc în mod deosebit secolul XX și literatura contemporană în contextul european înainte și după cezura reprezentată de Auschwitz, acordând multă atenție exercițiului critic al traducerii de poezie și proză, filosofie și teatru. A urmărit și aprofundarea metodologiei critice legate de traducerea în italiană a unor opere literare de autori români sau de origine română, îmbinând didactica, cercetarea științifică și eventualele oportunități profesionale pentru studenți.

În cărțile sale s-a ocupat de I.L. Caragiale, Ionesco, Dan Botta, Cioran, Eliade, Urmuz, Tzara, Fondane, Celan, Gherasim Luca, Nichita Stănescu: *Il mito della Tracia, Dioniso, la poesia. Tra Nietzsche, Platone e Mallarmé. Saggi di estetica e di poetica sul neoclassicismo di Dan Botta*, 2000; *Dan Botta. Între poiesis și aisthesis*, 2001; *Il processo alla scrittura. Pratiche e teorie dell'ascolto intorno all'esperienza poetica della traduzione*, 2002; *Il demone della lucidità. Il «caso Cioran» tra psicanalisi e filosofia*, 2005; *La comunità senza destino. Ionesco, Eliade, Cioran all'ombra di Criterion*, 2008; *Odontotyranos. Ionesco e il fantasma del Rinoceronte*, 2009; *Il piacere di leggere Urmuz. Indagini psicanalitiche sui fantasmi letterari delle 'Pagine bizzarre'*, 2010; *Il segreto interdetto. Eliade, Cioran e Ionesco sulla scena comunitaria dell'esilio*, 2011; *Il mistero dell'incontro*, 2012; *Dezvrăjirea lui Cioran*, 2016; *La passione del Reale. Emil Cioran, Gherasim Luca, Paul Celan e l'evento rivoluzionario dell'amore*, 2016; *Elogio della traduzione impossibile. Studi romeni di cultura letteraria, linguistica e comparata*, 2017; *Chipul Meduzei*, 2017; „Când soarele ajunge la solstițiu”: *Urmuz și scriitorii de avangardă din exil*, 2020; *Urmuz. Poetica della traduzione*, 2022; *Cioran entre psicanálise e filosofia. Ensaios*, 2023.

Isabel Vintilă – autoare a volumului *Gellu Naum. O călătorie spre arhetipul interiorității* (2010), doctor în filologie, redactor la revista *Bucovina literară*. Publică în mod curent proză scurtă și studii literare. Este preocupată de arta avangardistă și de film. Premiul pentru Debut al Uniunii Scriitorilor din România – Filiala Iași.