

## LITERATURĂ

ALUNIȚA COFAN

alunitzacofan@gmail.com

Institutul de teorie și critică literară G. Călinescu, București

### CAZUL URMUZ DIN PERSPECTIVA ESTETICII GROTESCULUI

Abstract. Alunița Cofan, *Cazul Urmuz din perspectiva esteticii grotescului* [The Urmuz's literary case from the perspective of aesthetics of grotesque], Studia Romanica Posnaniensia, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XLI/2: 2014, pp. 59-71. ISBN 978-83-232-2703-8. ISSN 0137-2475. eISSN 2084-4158. DOI: 10.7169/strop2014.412.005

We are trying in the following phenomenological approach to go on with our description concerning the grotesque in Romanian literature. In the first part of our work, we will make a short and diachronic review of the most important writings belonging to Romanian authors from the XIX-th century till the first decade of the XX-th century. It is then when a mysterious and shy Romanian writer, called URMUZ, gave birth to a few but influential literary pages of the absurd and the grotesque. In the second part of our work we will analyze the distinguishing traits of his ten works of prose through the mirror of the grotesque. This ignored Romanian writer was baptized "a new Alfred Jarry", although he never had heard about this French author and never read about Ubu. The hidden influence of Urmuz unknowingly modernized the concept of literarity.

Keywords: the Urmuz's case, the rhetoric of grotesque, Romanian literature, Romanian authors from early XX-th century, Alfred Jarry

### MIC PREAMBUL DESPRE ESTETICA URMUZIANĂ

Felul în care Urmuz și-a conceput puținele scrieri se încadrează în noile prefaceri ale conceptului de literaritate determinate de fenomenul de criză manifestat în literatura secolului XX. Scriitorul însuși a conștientizat natura inovatoare a scrierilor sale, dar a avut mari îndoieli privitoare la viabilitatea formulei literare propuse. Intuiția lui artistică l-a ghidat în acțiunea riscantă a transformării gustului epocii. Mișcările tectonice din câmpul conceptului de literaritate au fost prevestite de anumite curente literare (romantismul, simbolismul), dar, mai ales, de anumiți poeți de la sfârșitul secolului al XIX-lea, precum Rimbaud, Lautréamont și Mallarmé. Între dezordinea programată a lui Rimbaud (*dérèglement de tous les sens*), violentele expresii maldororiene și austeritatea spiritualistă a poetului *După-amiezii unui faun* (*L'après-midi d'un*

*faune*), calea spre revoluționarea literaturii era deschisă. Li se alătură acestora și unul dintre cei mai radicali scriitori pe calea revoluționării artei literare, și anume teatrul patafizician de marionete al lui Jarry. El a fost premergător pentru numeroase tendințe literare ale secolului al XX-lea, printre care putem enumera avangardismul, absurdul și expresionismul (Crohmălniceanu, 1978: 31, 44).

Nu se știe dacă Urmuz a preferat anumite modele literare în detrimentul altora. De fapt, nu se cunosc prea bine modelele literare care ar fi putut contribui la fasonarea conștiinței sale artistice, fiindcă, fapt arhicunoscut, a lăsat prea puține mărturii directe în urma sa, iar celelalte, indirecte (de pildă, anecdotele povestite de G. Ciprian, medalionul lui T. Arghezi, sau cele câteva referiri ale lui Sașa Pană), îi alcătuiesc legenda. Pe urmă, o altă ciudățenie a acestui scriitor este că reflecțiile și cugetările din caietele sale manuscrise sunt de o plată banalitate și cuminenție, asemenea celor ale lui Lautréamont, ce contrazic total și radical spiritul scrierilor date tiparului (Crohmălniceanu, 1972: 571).

Datele biografice, în special cele transmise de contemporanii săi (Arghezi, Sașa Pană, G. Ciprian) nu ne ajută prea mult, dacă am dori să cercetăm poietica operei și a semnificațiilor sale în din punct de vedere teoretic. Tot ceea ce putem reconstitui despre gândirea urmuziană asupra literarității ori a esteticii sale, se bazează pe cele zece texte rămase de la el, începând cu „pășaniile” lui Stamate și încheindu-se cu pasiunea „legumicolă” a lui Saraffof. Originalitatea sa, deși a dat naștere la emuli, n-a putut fi copiată, în ciuda influențelor exercitate. Genul de scriitură pe care-l propune Urmuz și din care vom regăsi anumite caracteristici atât în literatura absurdului (cf. mărturisirile lui Eugen Ionescu – Balotă, 1971: 378), cât și în textualismul și postmodernimul de mai târziu, este devastator pentru cuminenția literaturii tradiționale.

Urmuz este primul scriitor artifex ludum din literatura română, iar textele lui sunt niște artefacte literare ludice, în stilul pictural prea bine cunoscut din tablourile lui Picasso și Braque sau al *read-made*-urilor lui Marcel Duchamp. În fond, Urmuz descoperă că te poți juca plin de gravitate, compunând un univers artificial cu făpturi de mucava, mișcate nu de resorturi interioare, ci de voința mucalită a unui Păpușar rânjitor față de cele lumești. Rânjetul sarcastic al Manipulatorului Suprem provine dintr-o suprasaturație și o repulsie față de monotonia și convenționalismul exprimării tradiționale. Observând potențialul creației literare ca joc, el accentuează impasul și vidul structurilor lingvistice osificate, dar în același timp le reînnoiește prin permutări infinite. Sensibilitatea sa este de natură rebelă și novatoare, căutând creația prin destructurare și distrugere. Impasul cel mare consta în formalizarea și retorismul excesiv ale exprimării literare. Un bogat bagaj de clișee și stereotipii ale imaginilor, reprezentărilor și genurilor literare circula dintr-o parte într-alta (dintr-un tip de text, de pildă, romantic, într-altul, realist), fără nici o modificare în materia expresivității literare moștenite. Ce ariditate să citești nenumărate pagini care sună la fel, au aceeași fabulă, iar discursul narativ se desfășoară după aceeași schemă!

Urmuz păstrează, *grosso modo*, schematismul anumitor specii românești în lăuntru cărora operează, prin anumite procedee ale deconstruirii și deconstrucției convențiilor, modificări polimorfe și contradictorii, luându-le în răspăr. Aparenta cumințenie a supunerii la norma tradițională este dezmințită de contradicțiile interne generate în conținut. Procedeele fundamentale utilizate sunt cele ale amestecului de registre terminologice și stilistice, marcând nivelul microtextual (lingvistic) ce contaminează macrostructurile textuale ale imaginarului urmuzian (imagini, reprezentări, personaje, situații). Lipsa de legătură, de cauzalitate rațională, carteziană, în selecția sintagmatică a construirii textului pare dominată de hazard, de aleatoriu, fapt ce a determinat apropierea modalității sale de creație de cea a curentelor avangardiste (dadaismul, constructivismul, integralismul). Dar să nu uităm un lucru esențial. Iraționalitatea și ilogismul textelor sale nu provin dintr-o absență a intenției auctoriale, așa cum se întâmplă, cel puțin într-o etapă incipientă, cu mișcările experimentale ale avangardei, ci, dimpotrivă. Textele lui Urmuz sunt rodul unei voințe tenace de deconstrucție și minare intenționată a locurilor comune din literatura tradițională, ținută în acea bibliotecă înfășurată în cearceafuri ude din apartamentul lui Stamate și măcinată în stomacul lui Grummer din a cărui bășică îngurgitată de bătrânul Algazy se naște noua literatură a viitorului. Aceasta este una din cele mai grăitoare imagini pentru poietica urmuziană, care ne-a făcut să ne gândim la legăturile ei, peste timp, cu postmodernismul de mai târziu și să-l considerăm pe Urmuz un Jarry al literaturii noastre, lăsând la o parte excesiva tușă pornografică existentă la Alfred (Balotă, 1971: 129). În termenii teoriei literare, scena luptei „mitice” dintre cei doi „uriași”, bătrânul Algazy și mai tânărul Grummer, face trimiteri la retorica deconstrucției postmoderniste. Fiindcă totul a fost deja spus și inventat în literatură, noii generații de scriitori nu-i mai rămâne decât să folosească infinite combinații și permutări fragmentare din variate tipuri de scriituri în care conștiința creatoare să se „personalizeze” numai prin preluarea anumitor tipuri de modele scriitoricești. La Urmuz tonul este mai accentuat parodic, decât la postmoderniști, iar narațiunea, *fabula* (G. Genette), este „desfigurată” de autorul *Fuchsiadei*, în timp ce la postmoderniști ea este reconstruită și regăsită, după uscăciunea și ariditatea experimentelor textualiste care pulverizaseră cu totul epicul din proza literară și nimiciseră instanța narativă clasică. Alte apropieri vizibile sunt cele referitoare la cronologia evenimentelor din biografia personajelor și la viziunea asupra sfârșitului narațiunii. Urmuz atacă din plin cronologia desfășurării ordonate și logice, în vederea obținerii uneia dintre sursele umorului său grotesc. „Cronologia” imaginată de el este, firește, irațională și ilogică, devenind astfel cu puțință ca: un copil de patru ani, Bufty, să ajungă rivalul în dragoste al tatălui său; pseudo-filosoful Stamate să facă armata la vârsta de un an ca să-și ajute doi frațiori mai mici decât el, dați afară din slujbe din cauza șoldurilor proeminente (*Pâlnia și Stamate*); un tânăr bărbat de șaptesprezece ani să-și serbeze

nunta de argint la începutul vieții (*Plecarea în străinătate*). De la această dezordine temporală, se poate face trecerea, printr-un salt teoretic semnificativ, la derularea ramificată, arborescentă, a cronologiei postmoderniste. În ceea ce privește finalurile epice, ele sunt contrariante atât la Urmuz, cât și la postmoderniști și urmăresc răsărirea comodității cititorului. Primul își împinge cititorul să întrevadă un anumit sfârșit, care este tăgăduit în ultima secundă de o radicală și opusă mișcare de rotație, de obicei, în poantă ridicolă, caricaturală. Nu este exclusă, deși mai rară, o încheiere în registrul retoric înalt, când peripețiile bufone ale eroului ne-ar fi îndemnat să credem într-un sfârșit asemănător (v. *Fuchsiada*). La postmoderniști, finalul nu mai este niciodată rotund, simetric (ca la romantici și realiști, de pildă) și limpede. Dimpotrivă, el este echivoc, multiplu, deoarece combate ideea că o singură cauză poate avea o singură urmare.

Această problemă a cauzalității în narațiune este fundamentală pentru concepția lui Urmuz. El zeflemisește ideea filosofică a lui Aristotel, aceea a existenței unei „cauze a cauzelor” în devenirea lumii. Dacă atâtea minți luminate s-au străduit, în decursul istoriei umanității, să definească cauzalitatea logic și rațional și n-au izbutit s-o clarifice, înseamnă în mod logic (sic!) că ea nu există, că toți au alergat după o fantasmă și că, în cel mai fericit caz, trebuie să acceptăm o multiplicitate de cauze pentru același efect sau o multiplicitate de efecte pentru aceeași cauză. Iată opinia lui Urmuz în rostire directă, din singura parodie a unui potențial dialog platonian, *Puțină metafizică și astronomie*:

[...] cine din noi se mai poate plânge că forța primordială, cauza cauzelor, nu poate fi niciodată atinsă, descoperită, când toți se căznesc să apuce de la început, dinapoi, și nimeni nu s-a încercat să o învâluie, pentru clipa de față, să o prindă măcar o dată pe flanc? [...] Deci la ce bun să vrei numai o singură cauză, o forță inițială care vrem (trebuie) să fie generatoare, când ea însăși ține cu atâta încăpățănare să dea din ea numai multiplicitate; are setea mulțimilor, a încălcelilor și a contradicției; [...] și are setea numărului, a distanțelor și a iuțelilor mari, fără rost și necesitate [...] (Urmuz, 1996: 61-62).

Așadar, dată fiind această modernă viziune anticauzală asupra lumii, nu mai e deloc de mirare că universul său ficțional este dominat de absurd și de irațional.

Cu scriitorii literaturii absurdului (E. Ionescu, S. Beckett, Antonin Artaud, S. Mrozek), Urmuz are în comun această neputință a personajelor sale de a comunica, atunci când ele își manifestă dorința de a se produce în fața unui interlocutor (Cotadi și Grummer, de pildă). „Limbajul e sursă de neînțelegeri”, spune undeva Antoine de Saint Exupéry. Dar nu numai atât. În termeni moderni, limbajul e una din sursele manifestării înclinațiilor bătaioase și a dominației asupra celor mai slabi. Nu mai are nici o importanță înțelegerea între oameni. În lumea lui Urmuz (ca și în cea a teatrului absurd al lui Eugen Ionescu; v. piesa *Lecția*), actul comunicării este doar un pretext pentru exercitarea violenței și agresiunii față de semenii. De fapt, contează prea puțin ceea ce ele spun, însă devine esențial faptul de a atrage în apropierea lor naivi ascultători asupra cărora se va exercita plăcerea

sadică și tiranică a provocării durerii fizice și morale. Sterilitatea, neputințele și ratările personajelor dau naștere sadismului și tendinței de dominare prin violență, acest lucru fiind valabil și în plan erotic (Balotă, 1997: 73). Ființe ale nimicului, ale haosului și rătăcirii, ele au o singură obsesie: să provoace durerea prin care se impun atenției celorlalți, neputând să trăiască altfel decât prin degradarea omenescului.

Ceea ce-l leagă pe Urmuz de textualiștii de mai târziu este tocmai impresia acută pe care o are cititorul avizat că limbajul începe să funcționeze după legile sale proprii și scapă, oarecum, de sub controlul riguros al conștiinței producătoare. Cum au afirmat o serie de comentatori ai textualiștilor: limbajul se creează pe sine, scriitorul nefiind altceva decât o retortă prin care circulă independent „curenții” sistemului lingvistic în care se scrie. Acest lucru devine atât de evident tocmai din pricina absenței nivelului figurativ al limbajului, totul având sens propriu (Manolescu, 1983: 26). De aceea ne uimesc unii prefațatori ai paginilor bizare ale lui Urmuz, când susțin tocmai contrariul (Godeanu, 1996: prefață). Țesătura textului urmuzian are, în consecință, o formă fragmentară, secvențială, asemeni unui covoraș oltenesc supraîncărcat cu motive și desene de diferite origini. În ansamblu, rama textului include o incoerență a substanței, ca și cum ar reprezenta zgomotul și furia dintr-un imaginar fantastic.

Revenind la estetica urmuziană, după acest succint parcurs printre modernitățile virtuale pe care le cuprind cele zece schițe ale sale, să ne oprim asupra termenilor centrali din care radiază structura ei, și anume: criză și amestec. Primul determină o reformulare radicală a raporturilor creatorului cu arta și realitatea înconjurătoare, iar cel de-al doilea stabilește tipul de estetică pe care Urmuz o abordează, ca un pionier explorator al unui pământ încă necunoscut.

Tradiția literară, împotriva căreia se vor ridica „vocile” tunătoare ale avangardiștilor cu teribila dorință (un teribilism provenit din voința de diferențiere) de negare totală, alcătuiește, măcar formal, materialul din care se vor plămădi „urmuzismele”. Criza este un rezultat al fenomenului de suprasaturație a scenei literare de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea cu modele de scriitură sau tipuri de retorici literare, care, prin utilizarea lor excesivă, au degradat literatura valoroasă în literatură de larg consum. Au fost preluate astfel: din romantism – partea sentimental lacrimogenă și romanțările biografiei eroilor (cu tot ceea ce implică acest lucru: coincidențe extraordinare, loviturile de teatru, senzaționalul și spectacularul unor aventuri etc); din realism (mai mult de tipul celui balzacian și mai puțin de genul stendhalian) – pretenția de mimetism față de realitate, descrierile minuțioase și accentuate ale interioarelor, obiectelor și vestimentațiilor; din străvechiul gen al epeilor antice (nu putem ști dacă Urmuz a citit epopeea lui I. Budai-Deleanu, deși în mod clar avea solide cunoștințe de literatură antică) – eroismul muritorilor (un eroism de mucava, desigur) conduși și

ajutați, ca în basme, de întruchipări omenești ale *fatum*-ului lor; din romanul de factură psihologică – siguranța confortabilă a autorului omniscient de a ști ce se petrece în mintea și sufletul personajelor. La acestea se adaugă acele specii românești, romanul istoric (gen Walter Scott), romanul gotic (Ann Radcliffe), romanul foiletonistic (Eugène Sue, Ponson du Terrail) și romanul călătoriilor exotice (gen Marco Polo) care au alunecat, încet-încet, spre ceea ce, astăzi, teoreticienii literaturii numesc paraliteratură sau literatura de larg consum. Părerea noastră este că nu modelele inițiale ca atare (valoroase și importante pentru fiecare etapă cultural-literară) au stârnit reacțiile furioase și revendicative ale moderniștilor, cât mai ales năvala de debușee născute din repetițiile supărătoare incriminate mai sus. Romantismul, considerat un ferment al anumitor poetici moderniste, și-a avut partea sa de umbră, declamatorie și bombastică.

Prin urmare, Urmuz, conștiință creatoare puternică, este cel care provoacă ruptura față de sistemul literar tradițional din interiorul codurilor stilistice. El ruinează prin caricaturizare și ridiculare aceste stiluri, zămisbind în același timp ceva nou. Poziția sa este aceea a unui pastişor parodic, de geniu, care, lăsând falsa impresie de imitație, se distanțează ironic și satiric de obiectul reproducerii sale. Mimetismul față de retoricile tradiționale și clasice este unul batjocoritor. De fapt, le maimuțărește, subliniindu-le defectele și viciile. Îngroșarea aceasta, cu intenții vădit comice și critice, exilează categoriile estetice luminoase (frumosul, grațiosul, sublimul, agreabilul etc.) și ne aduce în preajma categoriei tenebroase, paradoxale și ambigue, a grotescului. Apare, deci, reversul celor dintâi cu întreaga cohortă a urâtului. Și nu orice fel de urât, ci acela obținut din îngroșare, unul excesiv al cărui prim reprezentant este hidosul, urmat îndeaproape de monstruos, diform, repulsiv și scabros. Acestea trebuie, însă, să provoace nu numai respingerea, ci și sancționarea și condamnarea lor prin râs. Aici se face simțită noțiunea de amestec.

Grotescul reprezintă, în consecință, acea categorie estetică bivalentă, unind urâtul și comicul într-o ființare contradictorie, polimorfă și excesivă. El realizează tranziția între contrarii; „ajută” la metamorfozarea unui exces în opusul său, el fiind de fapt elementul catalizator care permite această schimbare, altminteri imposibilă și de neconceput și, nu în ultimul rând, reunește într-o unică formă elemente incompatibile și incongruente. Fiecare dintre aceste paliere de acțiune ale grotescului îi compun, în mod paradoxal, identitatea specifică și includ ideea imanentă de amestec.

#### LUMEA IMAGINARĂ A LUI URMUZ

Dintre toate caracteristicile grotescului, textele lui Urmuz ilustrează cel mai bine două dintre ele: polimorfismul și uniunea contrariilor incompatibile, aceea *coincidentia oppositorum* atât de râvnită de literații barocului și revitalizată de

scriitorii romantici, după o relativă cădere a sa în desuetudine (Ciorănescu, 1980: 246). Apropierea lui Urmuz de estetica barocului poate să pară stridentă, însă elementul de legătură este constituit de prezența grotescului. Nu trebuie să uităm preferințele declarate ale scriitorilor baroci pentru jocurile de cuvinte (echivocuri), pentru acea formă elementară a contrastului numită *discordia concors* a oximoronului și pentru înlocuirea mimetismului față de natură cu artificul. Iar Urmuz este un *artifex ludum*, care, dând frâu liber imaginației și inventivității sale, plămăiește o meta-lume cu legi proprii. Văditele reminiscențe ale asemănării cu realitatea (ele există și nu pot fi ignorate, fapt observat și de alți comentatori ai scrierilor lui Urmuz – v. Crohmălniceanu, 1972: 575) sunt utilizate ca materiale distorsionate dinadins pentru a obține rezultate de un efect cât mai puternic, de ridiculizare și satirizare. Detestate și urâte, atât realitatea, cât și tradiția literară, sunt prelucrate, sub formele lor bine știute, și topite într-un amalgam contrastant și contradictoriu, tocmai pentru a păstra în mod foarte limpede, capacitatea de referință și de semnificare a textelor sale. S-ar putea crede, ceea ce ar fi total greșit, că, lucrând cu „materiale” anchilozate, închircite de frecvența lor utilizare în același mod, Urmuz urmărește să substituie absența lor de sens cu o lipsă de sens și mai mare, aceea a absurdului. Chiar așa fiind, absurdul semnifică la rândul lui ceva, din moment dat ce se pot glosa nenumărate pagini pe marginea lui și i se găsesc trăsături defnitorii (v. sintagma lui Nicolae Balotă „absurditatea absurdului” din Balotă, 1971: 378).

Universul lui Urmuz are evidente asemănări cu anumite picturi sau sculpturi cubiste în care autorii au folosit tehnica colajului. Invazia de materiale disparate, de origini diverse (de la hârtie, pânză, metal, plastic până la lipici, clei, pap, sârmă, destinate să le țină împreună), este vizibilă cel mai tare în alcătuirea personajelor. Nu e niciunul care să nu fie polimorf. Legătura cu estetica grotescului se realizează tocmai prin aceste apariții monstruoase, hibride, sălbatic și agresive, ce stârnesc mai întâi repulsie și apoi ilaritate, datorită comportamentului extravagant și acțiunilor absurde, contrariante. Urâtenia lor, de tipul diformului și al oribilului, este accentuată (se înțelege: exagerată și îngroșată) prin trimiterile persistente la sfera vulgarului, scabrosului și coprologicului. Relația cu sfera omenescului (trăsături fizionomice sau corporale, gesturi sau comportamente) este destul de ștearsă, prezența caracteristicilor umane îndeplinind doar o funcție peiorativă, depreciatoare, al cărei obiectiv rămâne persiflarea și batjocorirea lor prin aceste personaje umanoide.

A le considera anti-eroi înseamnă prea mult, este o valorizare nemeritată. Un anti-erou este, de pildă, protagonistul lui Musil din romanul său *Un om fără însușiri*, în timp ce personajele urmuziene sunt mai degrabă marionete, păpuși, măști grotești. Structura lor compozită ne face să ne gândim la acele desene animate în care făpturile erau înfățișate prin bucăți de sârmă, aducând cu forma trupului

omenesc, cu capete, mâini și picioare de lemn sau, de dată mai recentă, la acele viețuitoare ambigui din materiale legumicole hibride, care ar fi putut fi orice, depășind net planul referințelor reale și intrând în teritoriul fanteziei dezlănțuite.

Majoritatea păpușilor lui Urmuz sunt bărbați. Atunci când apare vreo figură feminină fugară și fugitivă, ea este ori o „inocentă și decentă pâlnie ruginită” ori o sireună „provocatoare și perversă”. Între reprezentarea obiectuală a „eternului feminin” și cea aburos-mitică (inconsistentă, deci, și la fel de compozită, dacă vizualizăm înfățișarea sirenei), se perindă „chipuri” de soții sau rubedenii de sex femeiesc: soția „tunsă, legitimă și credulă” a lui Stamate; una din multele neveste ale lui Algazy cu înfățișare de mătură (care va executa, într-un exploziv și neașteptat final, ca toate de altfel, curățenia generală, măturându-i pe combatanți la coș); nepoata rebelă și belicoasă a lui Gayk; bătrâna soție „geloasă, ambițioasă și netrebnică” a junelui amator de plecări în străinătate; mătușa bătrână, putred de bogată, de origine macedoneană și nobilă, viețuind într-o mahala, a lui Cotadi; găina-călugăriță sechestrată de zvăpăiatul spadasin din *După furtună*; amanta-focă a junelui „încărcat de glorie și de ani” (Urmuz, 1996: 37). Pe drept cuvânt s-ar putea face comentarii despre misoginia autorului, după această otheadă panoramică asupra întrupărilor feminine din piesele sale epice!

Cât despre cealaltă categorie a eternului feminin, de proveniență legendar-mitică, nu stă nici ea mai bine! Sirenele, nimfele, nereidele din *Pâlnia și Stamate* sau din *Fuchsiada* sunt perverse, dezmățate și lubrice, niște vajnice instigatoare pe căile viciului și ale desfrâului. Afrodita sau Venera, cântată secole de-a rândul de poeți pentru frumusețe și inaccesibilitate, este terfelită și demitizată în *Fuchsiada* sub chipul unei banale târfe de lux, doritoare să se însoțească în așternut cu insignifiantul, dar genialul muzician, Fuchs, pentru a da naștere unei seminții de urmași supradotați. Ratarea misiunii sale de procreare a unor „copii divini” (mai terestru spus: impotența sexuală a muzicianului) este pedepsită, după alungarea din Olimp, raiul zeilor, cu „obligația de a distruge snobismul și lașitatea cugetării în artă de pe meleagurile pământene” (Urmuz, 1995: 58). Lucru de care infimul și naivul Fuchs se dovedește la fel de incapabil. Maculat fiind după experiența erotică ratată în fața zeiței, își va dori doar să se reabiliteze în ochii ei și să aibă astfel o a doua șansă de a-și dovedi bărbăția, uitându-și cu totul misiunea și condiția de artist-muzician. Ce eroare și inconsecvență! El ratează actul creației de două ori: ca om și ca artist. Haosul în care este azvârlit apoi nu-i decât o convenită pedeapsă pentru rătăcirile sale. Nu-i mai rămâne apoi decât să se scufunde în neantul pur, ceea ce se și întâmplă, după ce Atena, îndurătoare, îl salvează de teribila sarcină a înnoirii artei muzicale (care i se pare lui Fuchs chiar mai dificilă decât aceea de a procrea copii). Toate aceste peripeții fuchsiene ne servesc în a demonstra că singura apariție feminină marcată pozitiv este a efemerei Pallas-Atena. În termeni urmuzieni, am putea trage concluzia că femeii înțelepte nu există! Ele sunt doar proaste,



insignifiante, geloase, invidioase, ambițioase în sens rău, meschine, neînțeleghătoare, brutale. Acesta constituie totodată și pretextul pentru a trece la descrierea relațiilor erotice din imaginarul lui Urmuz.

Modul în care se manifestă aceste relații nu poate fi altul decât deviant, anormal și pervers, dată fiind pulverizarea misogină a eternului feminin. Peste relații nefirești domnesc violența și silnicia, iar partenerii sunt agresivi și încearcă să se impună cu anasâna, ca să-și dovedească superioritatea, inexistentă în fond. Cum s-a remarcat deja, „erosul urmuzian înseamnă seducție și corupție” (Balotă, 1997: 70). Dovada cea mai clară în acest sens este chiar destinul lui Fuchs. Îmbiat cu plăcerile carnale, pe care le ignoră cu o autentică și copilărească inocență, el nu mai e în stare să-și reia castele ocupații de compozitor, dimpotrivă le abandonează în favoarea unei virtuale întoarceri „triumfale” în patul Zeiței Amăgitoare. Există, așadar, un eros infernal, în care așa-zisa relație de cuplu (introdusă de majoritatea titlurilor, patru din zece!, date de către Urmuz: *Pâlnia și Stamate, Ismail și Turnavitu, Cotadi și Dragomir, Algazy și Grummer*) nu este una partenerială, cum am fi înclinați să credem datorită egalității sintactice stabilite de conjuncția copulativă, ci una de subordonare. Unul tiranizează, iar celălalt, din imediata lui proximitate, este victimă. Unul comandă sau ordonă, celălalt slujește și execută orbește. Există destule variante ale *erosului deviant* pe care le întâlnim în textele lui Urmuz: *zoofilia* (Ismail crește viezuri pentru a-i necinsti; în alt loc gelozia unei consoarte este stârnită de relația extraconjugală a soțului cu o focă), *pedofilia* și *incestul* (unchiul și nepoata cu tendințe belicoase din *Emil Gayk*), *homosexualismul* (Cotadi și Dragomir), *fetișismul* („iubirea” lui Stamate pentru pâlnia adusă de nimfe). În afară de aceasta, *sadomasochismul* este la mare preț printre făpturile acestea tarate, contaminate de „un rău primordial” (Balotă, 1997: 75), fiindcă nu-i iubesc decât pe cei cărora le provoacă dureri fizice și psihice. Prin urmare, nu există nici o valorizare pozitivă a erosului, a iubirii omenești, și nici vorbă de amor sacru, cel îndreptat spre ființe transcendente, cu conotații mistice, idealizatoare și religioase. Sacră sau nu, iubirea este profanată și distrusă (Balotă, 1997: 69). În acest caz, se justifică cel mai bine aserțiunea comună: „Dacă dragoste nu e, nimic nu e”.

De aceea, singurele reacții posibile, ca urmare a sterilității simțirii, sunt gelozia, răzbunarea, ranchiuna vindicativă, pedepsele corporale și posesiunea forțată care urmăresc impunerea voinței personale celuilalt și împingerea celui slab spre moarte (anihilare, sinucidere). Stamate, dezamăgit de amantă (pâlnie) se răzbună pe nevastă claustrând-o într-un sac, după o prealabilă intoxicare a ei cu vopsea. Turnavitu, „fire sensibilă” (Urmuz, 1996: 32), umilit de concedierea nedreaptă din postul de supraveghetor de viezuri în crescătoria lui Ismail, se sinucide „după ce avu însă mai întâi grijă să își scoată cei patru dinți canini din gură” (Urmuz, 1996: 32), adică să-și scoată proteza dentară. Gayk, singurul civil purtător de armă, își agresează nepoata cu speranța de a o intimida și a o face să renunțe la revendicările sale:

„a cerut iubitului său unchi să o elibereze din pension și să fie acasă la câmp” (Urmuz, 1996: 34). Netrebnică soție a junelui amator de călătorii în străinătate, ea să se despăgubească pentru afrontul adus de acesta prin refuz, își leagă consortul cu o frânghie de „umerii obrazilor” și-l târăște prin oraș până la „marginea corăbiei” (Urmuz, 1996: 37). „Viteazul” spadasin din *După furtună* o răpește pe găina-călugăriță (precum au fost odinioară răpite Sabinele), pe cea care-l întâmpinase sfioasă, cucernică și caritabilă în poarta mănăstirii, vârand-o sub gheroc și obligându-o să întemeieze împreună o familie. Nici după moarte, cel slab și hăituit în timpul vieții nu este lăsat în pace. Rapacitatea și meschinăria lui Cotadi față de amicul său, Dragomir, est fără egal: „spre a putea acapara pentru totdeauna sursa eternă a bogățiilor din capul lui Dragomir, a lăsat prin testament ca să fie îngropat în aceeași groapă cu acesta” (Urmuz, 1996: 42). Lipsa de respect față de viață se extinde și asupra morții, iar cei care nu știu să trăiască, nu știu nici să moară.

N-am dorit să relevăm, mai sus, un anost pomelnic de legături vicioase și nefirești în plan erotic, doar de dragul de a le exhiba fără rost. Pe de o parte acestea țin de „erosul hidos” (după expresia foarte potrivită a lui N. Balotă: inșii aceștia trăiesc în „bolgiile erosului” – v. Balotă, 1997: 64-65), care desemnează o lume respingătoare, bolnavă, devitalizată, dezumanizată și în descompunere; pe de altă parte lista de aberații erotice enumerată fixează în atenția noastră acea latură a transgresării regnurilor, a amestecului dintre ele (mecanic, animalier, vegetal, umanoid). Intenția noastră este, deci, de a arăta că urâtul excesiv și polimorfismul își înfig și în acest „teritoriu” tentaculele acaparatoare. De fapt, maladiile erosului denotă dezagregarea vieții.

Acestei serii sexuale infamante i se alătură acte ale fiziologicului elementar, precum nutriția și coprologicul, peste care se lasă aceeași atmosferă putridă și scabroasă. Așa cum M. Bahtin, vorbind despre cronotopul rabelaisian (Bahtin, 1982: 394), consideră grotescul ca rezultat clar al intersectării și asocierii diferitelor serii de toposuri (mâncarea, băutura, sexualitatea, coprologicul, aspecte anatomice și fiziologice), nu putem să nu observăm că și la Urmuz apar astfel de intersectări de serii toposuri. Elementele pornografice și triviale se manifestă și la Urmuz în descrierile batjocoritor-satirice ale creaturilor sale. Hrana lor nu este în strictă dependență de materialele care intră în componența hibridă a acestor fapte, cu toate că s-ar putea crede contrariul. Ele mănâncă orice din ceea ce n-ar putea mânca, sub nici o formă, un om, ca și cum separarea de sfera larvar-amorfă cărora le aparțin începe cu un acest act fiziologic simplu, cel al nutriției. Preferințele lor se îndreaptă, totuși, spre resurse alimentare dure (rumegătură de lemne, arșice, bobine de arnici, bani, cârpe), vegetale (semințe de cânepă, alune, scorușe), carnivore-respingătoare (viezuri, piciorușe de caracatiță, ouă de furnici, gușe de păsări, bășici ale udului, insecte moarte) și, rareori, gătite (pâine, lipii). Ele confundă sexualitatea cu nutriția, substituind-o pe una prin cealaltă. Fuchs se hrănește, de pildă, cu frunza

de viță ce-i ține loc, ca la statuile antice, de organe genitale și care-i crește la loc după fiecare consumație de acest gen. Cei mai mulți suferă de antropofagii sinistre și macabre. Gayk își ciugulește nepoata, adică îi ciuntește din „carne”, de fiecare dată când se supără. Ismail „cultivă” într-o pepinieră proprie viezuri pe care, mai întâi, îi siluiește și, pe urmă, îi mănâncă, în timpul nopții, cruzi și vii, după ce le-a rupt urechile și a stors pe ei puțină lămâie. Satanic comportament! Algazy și Grummer se consumă reciproc, în vestita scenă a confruntării „eroice” dintre ei, până când nu mai rămâne nimic din așa-zisa lor „corporalitate”. Aluziile parodice trimit, desigur, la cunoașterea de sine din simbolul legendar al șarpelui care-și mușcă coada din literatura universală, Quetzalcoatl, sau la imaginea barbiana a lui Nastratin Hogeza care se hrănește cu propriul lui trup, încovrigat peste el-însuși. Aici, însă, nu este consumat ego-ul propriu, ci ego-ul celuilalt, de parcă ni s-ar sugera că dorința de a ne cunoaște semenul este distructivă atât pentru subiectul cunoscător, cât și pentru obiectul-țintă al cunoașterii. Lumea, semenii și conștiința noastră nu merită, așadar, osteneala să fie cunoscute.

Raporturile de forță, dominare și violență contamenează și celelalte zone ale existenței acestor marionete, în special cea socială, ca să nu mai vorbim de afectivitate, mai precis de așa-zisa prietenie dintre protagoniști. Ele converg spre accentuarea uscăciunii, atrofiei și nimicului sufletesc. De aceea, din portretizarea „concisă și esențializată” (Manolescu, 1983: 27) a personajelor lipsesc aproape cu desăvârșire analizele morale și psihologice. Descrierile acestor ființe care și-au pierdut interioritatea (conștiința ego-ului, minte și suflet) și omenescul, conțin combinații de notații divergente și de origini diferite. Astfel, *caracteristici pozitive* sunt *asociate, contrariant și rizibil*, cu cele *dezgustătoare*. În toate cazurile, atunci când apare o trăsătură morală, fizică sau comportamentală pozitivă, imediat ea este contracarată de una negativă, scârboasă, ca și cum autorul s-ar teme să atragă asupra creaturilor sale o simpatie nemeritată. Evident, în acest mod, potențiala simpatie este întotdeauna retrasă. Referirile la trăsături fizice umane sunt completate (după o prealabilă „înfierare” a lor cu tușe terminologice dezagreabile, de-a dreptul grețose) de componenta vestimentară (foarte importantă pentru Urmuz) și de elemente de proveniență mecanică, zoologică, abstractă (figuri geometrice) sau, pur și simplu, obiectuală. În șirul enumerativ caracterizator se ivesc „rupturi” terminologice care provoacă inițial stupefacția, apoi greața și, în final, amuzamentul.

Câteva exemplificări ne vor susține, cu vârf și îndesat, afirmațiile. Pseudo-filosoful Stamate este „om demn [valorizare morală pozitivă], *unsuros* [apreciere fizică respingătoare] și de formă aproape eliptică [sugestie caricatural-amuzantă referitoare la înfățișarea generală]” (Urmuz, 1996: 25). Bufty: „copil, gras [însușire depreciativă], blazat [epitet contrariant] și în etate de patru ani [referință batjocoritoare]” (Urmuz, 1996: 25). Soția lui Stamate: „legitimă [precizare

superfluă, pleonastică și comică, făcută cu intenția de a induce perplexitate, căci termenul „soție” cuprinde ideea de „legitimitate” și tunsă” [aluzie persiflatoare la viața de deținut încarcerat al unor neveste]. Ismail este format din „ochi, favoriți și rochie de gală, făcută din stofă de macat de pat cu flori mari, cărămizii” (Urmuz, 1996: 30-31), unde asocierea favoriților (element de virilitate) cu rochia (element feminin) marchează, jignitor, individualitatea homosexuală a ipochimenului. Turnavitu este „un simplu ventilator de cafea” care ajunge, pe căi oculte, „ventilator de stat” (Urmuz, 1996: 32) și, anual, ia formă de bidon [infuzia de sarcasm trimite la parvenitismul politic și la lipsa de valoare a politicianilor, ce continuă să taie frunză la câini la guvernare, după ce au fost niște amărâți de pierdere prin bistrouri și cafenele]. Trăsăturile fizice păsărești (gușă, cioc) și comportamentul adecvat acestei origini sunt foarte frecvente la personajele urmuziene: Emil Gayk este individualizat printr-un „cioc de lemn aromatic”; Cotadi are, printre altele, o gușă cu piele fină; Grummer posedă și el un cioc; iar zăbăucul „spadasi” din *După furtună* are un comportament păsăresc: se suie în copac, se distrează sărind din cracă-n cracă și, amuzament final, se găinățează asupra întregului univers; teribilistul amator de voiajuri în țări străine ne înfățișează, fără legătură cu referințe anterioare „un cioc mățos, plutind liber și nesupărat de nimeni pe apa rece și proaspătă a pârașului cristalin” (Urmuz, 1996: 37) și are obiceiuri alimentare de găină. Gayk mai este înzestrat cu un obiect de vestimentație extravagant și obscen: „o perdeluță cu brizbrizuri, una în fața și alta în spate, care se pot da ușor în lături...” (Urmuz, 1996: 33). Cotadi este „scurt și pântecos [nimic în neregulă până aici, fiindcă avem de-a face cu o fizionomie clasică, acceptată], cu musculatura proeminentă [deja suntem surprinși de ilogismul descrierii: cum ar putea să se vadă musculatura la o persoană grasă?] și cu picioarele îndoite de două ori în afară și o dată înăuntru [saltul spre monstruoșitate este realizat de acea funcționare independentă și mucalită a limbajului, menționată și de alți critici ai lui Urmuz]” și are „un păr negru ca pana corbului [clișeu descriptiv tradițional] plin de mătreață [caricaturizarea burlescă a stereotipiei fizice]”, iar, în plus, include în înfățișarea sa „muchia unui capac de pian pe care-l are înșurupat la spate, deasupra feselor [localizare trivială și voit dezagreabilă]”, servindu-i de urinar. Asemeni lui Cotadi, Grummer, „fire închisă și temperament bilios” (Urmuz, 1996: 44), este și el posesorul unei ciudate construcții dorsale „o bășică cenușie de cauciuc, înșurupată la spate, puțin deasupra feselor” (Urmuz, 1996: 45).

După cum se poate constata din analiza textului, *eclectismul* este modalitatea fundamentală de plăsmuire a creaturilor urmuziene. Din această perspectivă, ni se pare improprie afirmația conform căreia personajele lui Urmuz sunt mecanomorfe ori zoomorfe. Formula de definire a lor este cu mult mai complexă, deoarece câte o componentă dispartă (obiectuală, zoologică sau animalieră, mecanică, umanoidă, vegetală), intră în fiecare dintre aceste personaje. Cu mult mai potrivită, ni se pare

calificarea lor drept *marionete* sau *măști*. Amândouă fac trimitere la lipsa de conținut, adică de suflet, de conștiință și, în cele din urmă, de viață atât de tipică pentru ele. De fapt, sunt niște plămuiți coșmarești și infernale care îngrozesc și terorizează, dar, în același timp, din pricina laturii derizorii, caricaturale, bufonești, vulgar-pornografică, induc comicul în contemplator, mai precis un anumit gen de comic, mai grosolan, datorat ridicolului, bufonadelor, farsei, burlescului. Oribilul și înspăimântătorul, degajat de ele, sunt topite, anihilate, de apariția râsului. Or, grotescul își face simțită prezența tocmai în această situație tranzitorie și conciliatoare între incompatibilități estetice.

## BIBLIOGRAFIE

- BAHTIN, M. (1982): Cronotopul rabelaisian. In: *Probleme de literatură și estetică*. București: Univers.
- BALOTĂ, N. (1971): *Lupta cu absurdul*. București: Univers.
- BALOTĂ, N. (1997): *Urmuz*. Timișoara: Hestia.
- CIORĂNESCU, Al. (1980): *Barocul sau descoperirea dramei*. Cluj-Napoca: Dacia.
- CROHMĂLNICEANU, Ov. S. (1972): *Literatura română între cele două războaie mondiale*. București: Minerva.
- CROHMĂLNICEANU, Ov. S. (1978): *Literatura română și expresionismul*. București: Minerva.
- GODEANU, Gh., (1996): Prefața. In: *Urmuz. Pagini bizare*. București: Pantheon.
- GRIGORESCU, D. (1980): O artă germanică; În literatura română. In: *Istoria unei generații pierdute: expresioniștii*. București: Editura Eminescu.
- MANOLESCU, N. (1983): *Arca lui Noe (eseu despre romanul românesc modern)*. Vol. 3. București: Minerva.
- MICU, D. (1985): *Modernismul românesc*. Vol. II. *De la Arghezi la suprarealism*. București: Minerva.
- URMUZ (1996): *Pagini bizare*. București: Pantheon.