

REREADING URMUZ. POSSIBLE INTERPRETATIONS

Rodica Grigore, Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: Within the general context of the avant-garde (be it literary or not), the most important element, arrived to the modern age following the great example of Rimbaud, is a clear tendency of replacing, as art's main concern and target, the reality as seen in the outside world with its mere possibility. Often compared by the Romanian critics to Kafka, Lautréamont, Alfred Jarry or Charles Cros, Urmuz never knew their literary glory: almost unknown abroad, he is, nevertheless, the one who represents the origin of the entire Romanian avant-garde and also the most important point of departure for Tristan Tzara. In Urmuz's work, the bergsonian mechanism of laughter transforms itself into a fragile reality, this kind of humor standing, sometimes, on the very verge of tragic. But it is obvious that this very situation is also to be found in the histories of the Argentine writer Julio Cortázar, and this essay has as the main purpose a closer examination of the narrative strategies employed by the two authors in order to fully achieve their artistic goals.

Keywords: mask, identity, narrative strategies, Romanian literature, modernist literary movements.

Avangardă, realitate, posibilitate

În toată avangarda, literară sau nu, elementul determinant, venit pe filiera și în descendența lui Arthur Rimbaud, este tendința de a înlocui, ca subiect al artei, realitatea dată cu pura ei posibilitate; pentru că realitatea a reprezentat, se știe, foarte multă vreme, o lume închisă a formelor finite și bine determinate. Principiul de bază era, desigur, cel mimetic: un om era un om și nimic mai mult, nimic altceva, iar imaginea artistică tindea să se identifice cu lucrul sau imaginea reală. În secolul XX, însă, identitatea aceasta atât de dragă creatorilor anteriori nu se mai regăsește, iar noțiunea însăși de *real* începe să evolueze, referindu-se din ce în ce mai frecvent la posibilitatea de a fi, iar nu la realitatea „reală” și atât de fermă a veacurilor anterioare. Tocmai de aceea, câmpul realului seamănă, pentru noua artă, cu un spațiu al infinitelor posibilități combinatorii și de deformare. Artiștii – iar la noi Urmuz își asumă, printre cei dintâi, acest rol – pierd, treptat, dorința reproducerii mimetice a lucrurilor pe care le văd în lumea înconjurătoare și încep să se manifeste pe tărâmul nețârmuritei creativității inventive. De aici toate acele elemente deconcertante și asocieri ciudate și inexplicabile, din perspectiva logicii și a principiului mimetic, din *Pagini bizare*.

Dar, mai mult decât atât, a găsi centrul de greutate al lumii ficționale a lui Urmuz înseamnă a stabili cu exactitate unghiul de refracție sub care realitatea este transportată în operă, căci el separă total lumea reală de cea fictivă. La prima vedere, ceea ce face Urmuz seamănă cu „arta anteperspectivală”¹, bazată pe o viziune exclusiv frontală și din profil a siluetelor și figurilor – trăsături care ar apropia-o de caracteristicile artei infantile – dar care se dezvăluie a fi preocupată mai degrabă de exprimarea semnificațiilor interne, și nu de simpla redare a formelor exterioare ale ființelor și evenimentelor. De aceea, imaginile pe care se bazează *Paginile bizare* par, uneori, niște diorame în care timpul s-a oprit: dorind să semnaleze un lucru, Urmuz îl indică pur și simplu; în felul propriu doar lui, desigur, care constă într-un procedeu pe care l-am putea numi o adevărată „mimare a asemănării”. De

¹ Victor Ernest Mașek, *Arta naivă*, București, Editura Meridiane, 1984, p. 39.

altfel, s-a demonstrat, iar Rudolf Arnheim a făcut-o printre cei dintâi, că, în artă, asemănarea cea mai deplină, apreciată ca atare de către cel ce percepe forma artistică figurativă, se bazează, de fapt, pe o neasemănare, pe deformări și denaturări ale proporțiilor și dimensiunilor de bază ale obiectului. Evident, deformări cerute de diferența, ignorată uneori, dintre spațiul fizic real și spațiul psihic care se percepe prin intermediul operei.

Tocmai de aceea, și imaginea cea mai realistă se bazează pe o iluzie optică. Astfel, perspectiva centrală nu este decât deformarea brutală și complicată a formei normale a lucrurilor. Iar pentru a reuși să realizeze acest lucru, Urmuz se folosește – și o face foarte bine – de oglinzi, punându-și mereu personajele și întreaga lume ficțională în fața reflectării. Pentru că, în oglinzile deformante ale *Paginilor bizare*, se reflectă, în mod de-a dreptul coșmaresc, figurile oamenilor din lumea reală. Dar, în ciuda imaginii grotești și, uneori, ridicole, pe care o oferă aceste oglinzi, ele reușesc, totuși, să construiască un adevărat univers catoptric, aflat cumva de cealaltă parte a realului. Și chiar dacă procesul în sine nu este unul de idealizare, ci de caricaturizare, lumea din oglindă își păstrează caracteristicile esențiale, cele care o fac să fie ceea ce este. La fel ca în basmele lui Lewis Carroll, universul acesta este un ținut construit pe baza anxietății, iar având în vedere distanța bine calculată dintre realitate și ficțiune, se poate afirma că Urmuz a elaborat o serie de procedee de transfigurare. Unul dintre acestea ar putea fi situat „la nivelul inconștientului lingvistic lacanian”², deoarece metoda urmuziană constă în „lectura literală a semnificanțelor și în lectura la propriu a sensurilor figurate”. Iar ca suprafață care reflectă, „oglinza stă la baza unui simbolism extrem de bogat în ordinea cunoașterii”³, se afirmă în *Dicționarul* lui Chevalier și Gheerbrant. Ea este, în același timp, și un mijloc de transfigurare a universurilor, deoarece realitatea nu e redată în ea în mod cu totul fidel, ci, dimpotrivă, e spartă în numeroase cioburi din care se va recompune mereu altceva. Aceleași legi ale reflexiei care, pe o suprafață plană, izolată, dau figuri similare, produc, în oglinzi multiplicat, curbate și dispuse apoi diferit, imagini înșelătoare și / sau feerice. Celebra „Casă a Oglinzii” a lui Lewis Carroll, cea pe care o străbate Alice pentru a ajunge în Țara Minunilor, a existat în literatură și înainte, dar iată că imaginea revine, implicit și subtextual, și la Urmuz. Pentru că, oricare i-ar fi forma în diferite opere literare, oglinda va continua să rămână mereu o minune în care realitatea și iluzia se confundă. Reflectarea realității nu schimbă *ab initio* natura, dar introduce o anumită doză de iluzie față de orice principiu conducător, deoarece s-a observat de mult că există întotdeauna o identitate în deosebire. Astfel, oglinda dă o imagine inversată a realității, căci ceea ce este sus este la fel cu ceea ce este jos, iar ceea ce e în stânga apare, în imaginea reflectată, ca fiind în dreapta. Într-adevăr, Jurgis Baltrušaitis are dreptate atunci când afirmă că „realitate și halucinație, lumile ordonate cu aceste instrumente de precizie revelează o reversibilitate a lucrurilor, certitudinea aparentului, incertitudinea existentului”⁴.

² *Dicționar analitic de opere literare românești*, vol. III. Coordonare și revizie științifică Ion Pop, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2000, p. 261.

³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol. 2 (E-O), București, Editura Artemis, 1995, p. 369.

⁴ Jurgis Baltrušaitis, *Oglinda. Eseu privind o legendă științifică. Revelații, science-fiction și înșelăciuni*. Cuvânt înainte și traducere de Marcel Petrișor, București, Editura Meridiane, 1981, p. 17.

Urmuz: anamorfoze, metamorfoze

Mai mult însă decât simplă reflectare, la Urmuz domină un adevărat principiu al anamorfozei. „Anamorfoza – cuvântul apare în secolul al XVII-lea dar se referă la combinații cunoscute anterior – răstoarnă elementele și principiile perspectivei: în loc de o reducere la limitele vizibile, este o proiecție a formelor care le exagerează și o dislocare a lor, în așa fel încât ele se reconstituie numai când sunt privite dintr-un punct determinat.”⁵ Iată cum funcționează acest principiu anamorfotic în *Pagini bizare*: „Ismail este compus din ochi, favoriți și rochie și se găsește azi cu mare greutate. 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.”

În istoria artei, perspectiva este considerată în general un factor de realism care restabilește a treia dimensiune. La Urmuz, situația se complică încă de la început, deoarece el pune în operă texte în care perspectiva tinde să fie, în mod definitoriu, neesențială, iar viziunea sa este, nu o dată, prismatică. Tocmai de aceea, acel efect de „mimare a asemănării”, despre care aminteam anterior, apare din nou, de această dată prin mimarea perspectivei prin intermediul viziunii anamorfotice omniprezente în aceste pagini. Jurgis Baltrušaitis afirma că, în domeniul anamorfotic, oglinda își face apariția abia către jumătatea secolului al XVII-lea, deoarece acum, „din punctul de vedere al geometriei, unghiului vizual i se substituie unghiul de reflexie. Obiectul însuși, scânteietor, capătă un caracter magic devenind evocator de spectre.”⁶ De acum înainte, perspectiva nu mai apare ca o știință a realității, ci ca un instrument făuritor de halucinații. E ceea ce realizează și Urmuz în textele sale. De aici vin, de asemenea, și cuplurile bizare, precum și comportamentele neobișnuite ale personajelor lui.

Pe lângă această perspectivă anamorfotică, la Urmuz este identificabilă și o alta, căreia e nimerit să-i spunem „metamorfotică”, având în vedere modul în care funcționează și acționează. Pentru că, dacă cea dintâi se manifesta mai cu seamă la nivelul strict al construcției personajelor, aceasta apare, cu precădere, la acela, mai larg, al lumii operei urmuziene în ansamblu. În acest sens, Nicolae Manolescu afirmă că, în *Pagini bizare*, am avea de-a face cu o *altă față* a lumii descrise de prozatorii români ai epocii. O lume aparte, care păstrează toate aparențele societății capitaliste dar care, cu toate astea, sau, mai bine zis, tocmai din aceste cauze, e complet reificată: „Posesia absoarbe ființa, pe care mai întâi o prelungește”. Perspectiva metamorfotică devine și mai clară dacă facem o comparație, oricât de sumară, cu modul în care prezentau alți autori ai vremii aceleași realități ale lumii, deoarece s-a vorbit nu o dată despre existența unei teme a burgheziei în opera lui Urmuz. Ciclul Hallipilor reprezintă, în ciuda tuturor faptelor descrise, o încredere funciară a romancierei în valorile fundamentale ale acestei clase sociale, care e „privită în pozitivitatea ei”⁷. În schimb, la Urmuz, ar fi evidentă tocmai „negativitatea”. Poate că, dincolo de aceste caracterizări, care se bazează pe o ușoară confuzie între criteriul estetic și

⁵ Ibid., p. 291.

⁶ Jurgis Baltrušaitis, *Anamorfoze. Sau magia artificială a efectelor miraculoase*. Traducere de Paul Teodorescu, cuvânt înainte de Dan Grigorescu, București, Editura Meridiane, 1975, p. 7.

⁷ Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, București, Editura 100+1 Gramar, 1998, p. 529.

cel etico-social în formularea unor judecăți de valoare asupra literaturii, mai indicat ar fi să se vorbească despre faptul că principiul anamorfotic ce acționa mai ales la nivelul construcției personajelor urmuziene reușește să influențeze și viziunea scriitorului asupra lumii, făcând din această lume una aflată fundamental sub semnul metamorfozei.

În acest sens și numai în acesta putem vorbi de o altă față a lumii în *Pagini bizare*. Pentru că aici Urmuz nu parodiază pur și simplu ceea ce se întâmplă în romanele canonice ale perioadei interbelice, ci se situează într-un moment estetic oarecum ulterior acestora, în sensul că lumea ficțională în ansamblu se metamorfozează atât în ceea ce privește forma, cât și conținutul. Și probabil că cea mai importantă consecință a acestei stări de lucruri este aceea că, pe lângă mecanismul bergsonian al râsului, care există în paginile urmuziene dar se manifestă mai cu seamă la un alt nivel al operei, găsim aici acel „umorism” pe care Luigi Pirandello îl definea drept „sentiment al contrariului”. Pentru că, dacă omul epocilor anterioare se credea centrul universului, la începutul secolului XX, acela privit de scriitorul italian drept unul al marilor seisme ale ființei, el va începe să se vadă pe sine ca fiind infim, pierdut într-un univers infinit. Iar dacă, odinioară, considera că îngerii și diavolii se luptă pentru salvarea sau damnarea sufletului său, acum se vede lipsit până și de apanajul acestui suflet. „Umorismul” despre care vorbește Pirandello apare, de aceea, tocmai în epoca „micșorării omului”, a modificării perspectivei asupra personajului literar și a lumii sale. Nicolae Balotă îl consideră pe Urmuz „un umorist”⁸, iar consecința cea mai evidentă ce decurge de aici este existența unui adevărat spirit ludic în *Pagini bizare*. Căci aceste texte reușesc să creeze, așa cum am arătat, o adevărată *altă* lume, aflată cumva la marginea și dincolo de cea *reală* sau de aceea prezentă și prezentată în alte opere literare ale vremii. Este lumea al cărei centru e chiar acest spirit ludic, de unde, în ultimă analiză, izvorăște și „umorismul” urmuzian.

De la *Pagini bizare* la *Istorii despre cronopi și glorii*

Oricât de șocantă ar putea să pară afirmația, tocmai aici e locul geometric unde viziunea scriitorului român referitoare la construcția personajelor sale și a lumii lor se întâlnește cu aceea a unui alt autor, celebru printr-o culegere de texte „bizare” și ele, greu, dacă nu chiar imposibil de încadrat într-o specie literară, și îl avem în vedere pe argentinianul Julio Cortázar, cu volumul său din 1962, *Historias de cronopios y de famas*, compus din patru părți: *Manual de instrucciones*, *Ocupaciones raras*, *Material plastico* și *Historias de cronopios y de famas*; fiecare dintre acestea prezintă o certă unitate tematică, dar, în egală măsură, puse laolaltă în forma dorită de autor, ele dovedesc și o extraordinară forță de coeziune, putând să fie ordonate cu adevărat într-o reală viziune integratoare și totalizantă. Apropierea aceasta a mai fost făcută și până acum, însă din alte perspective, urmărindu-se mai cu seamă o serie de probleme legate de semnul lingvistic și capacitatea sa de semnificare, precum și gradele sau modurile în care se realizează strategia narativă care se dovedește, astfel, a fi comună ambilor scriitori, iar lucrarea lui Victor Ivanovici, *El mundo de la narrativa hispanoamericana*, este edificatoare în acest sens. Alteori, s-a pornit de la premisa că celor doi scriitori din spații culturale atât de diferite și de îndepărtate li s-ar potrivi o abordare comună, din perspectiva a ceea ce critica literară

⁸ Nicolae Balotă, *De la Ion la Ioanide*, București, Editura Eminescu, 1974, p. 393.

latino-americană a ultimelor decenii a afirmat despre Cortázar, cel considerat: „uno de los escritores latino-americanos que se compromete a jugar plena y directamente, sin dialécticas, con la seriedad de los niños, por eso *el juego* (s.n.) penetra todos los niveles de su creación literaria.”⁹ Acum, însă, vom avea în vedere mai ales modul de construcție a personajelor și, de asemenea, permanentul recurs pe care și Cortázar îl face la măști. După Jaime Alazraki, istoriile despre *cronopi* ar reprezenta o serie de „situații-limită ilustrând principiul patafizic al lui Alfred Jarry, după care lucrurile cu adevărat importante nu sunt regulile, ci excepțiile”¹⁰. Poate însă că mai mult decât atât, scriitorul argentinian își exprimă, prin intermediul acestor texte, revolta în fața obiectelor, persoanelor și situațiilor care constituie viața cotidiană, precum și față de modul pur și simplu mecanic prin care omul reacționează în fața acestora. Vorbind despre personajele sale, autorul traduce, într-un fel, aceste stranii cuvinte, afirmând că, „treptat, au luat o formă relativ umană, dar au păstrat câteva caracteristici speciale, deoarece *cronopios* au ceva din caracterul poetului, al omului care trăiește puțin la marginea lucrurilor; *famas* (*gloriile*), în schimb, sunt marii acționari ai băncilor, președinții de republici, oamenii formali care apără ordinea.” În plus, încă din primele pagini ale cărții sale, scriitorul sud-american dă o cheie de lectură, făcând din umor unul din obiectivele lui primordiale. Nu este vorba însă de umorul comun, facil și gratuit, de acela care și-ar propune doar să stârnească râsul, ci de un altul, adesea negru și nu o dată tragic. Iată, în acest sens, cum începe textul *Instrucciones para dar cuerda al reloj*: „Allá en el fondo está la muerte, pero no tengo miedo. Sujete al reloj con una mano, tome con dos dedos la llave de la cuerda, remóntela suavemente.” („Acolo, în spate, se află moartea, însă nu mi-e frică. Ridică ceasul cu o mână, pune două degete pe cheia de tras și învârttește-o încetișor.” – tr. n.)

Astfel, tot ceea ce în cărțile sale anterioare era, cel mai adesea, inclus într-un foarte aparte bestiar, populat mai ales cu tigri și cu iepurași, se transformă aici în situații, întâmplări sau chiar obiecte luate parcă din cele mai obișnuite compartimente ale existenței. Iar ceea ce până atunci păruse a ține de o doză considerabilă de irealitate, pe care scriitorul o aducea în proza sa, devine acum a fi cât se poate de „real”, de exemplu un ceas care trebuie tras. Numai că autorul celebrului *Șotron* nu rămâne la acest nivel, ci face un pas mai departe, spunând mereu cititorilor care sunt atenți la detalii că, în fond, limitele „realului” trebuie stabilite și discutate întotdeauna doar în interiorul cărții, deci al lumii ficționale pe care el, ca autor, o întemeiază. De aici, deconcertarea pe care au simțit-o uneori criticii în fața unor asemenea texte. Procedând în acest fel, Cortázar se dovedește a fi un adevărat maestru al surprizei, capabil să descopere situații neverosimile în cele mai obișnuite locuri și să vadă mereu și „de cealaltă parte” a lucrurilor din „împărăția acestei lumi”. Iată, spre exemplificare, doar un exemplu: „Un cronop primește titlul universitar (de medic) și deschide un cabinet de consultații pe strada Santiago del Estero. Îndată vine un bolnav, plângându-se că noaptea nu doarme, iar ziua nu mănâncă din cauza durerii. <<Cumpărați un buchet mare de trandafiri>>, îi spune cronopul. Bolnavul pleacă mirat, însă

⁹ Lázló Scholz, *El arte poetica de Julio Cortázar*, Buenos Aires, Castañeda, 1977, p. 89: „Unul dintre scriitorii latino-americani care se lasă în voia jocului, complet și în mod direct și nemijlocit, fără vreo complicație dialectică, cu seriozitatea proprie copiilor, iar din acest motiv *jocul* (s.n.) pătrunde toate nivelurile creației sale literare.” (tr.n.)

¹⁰ Jaime Alazraki, Ivar Ivask eds., *The Fiction of Julio Cortázar*, University of Oklahoma Press, 1978, p. 37.

cumpără buchetul indicat și se vindecă îndată. Plin de recunoștință, vine la cronop și, în afară de bani, îi mai face un cadou, în semn de recunoștință, un buchet frumos de trandafiri. Cum pleacă acesta, cronopul se îmbolnăvește, îl doare ici și colo, nopțile nu doarme și ziua nu mănâncă.”¹¹

Ne aflăm în fața unui complicat și foarte bine pus în scenă și în practică joc, literar, desigur, asemănător întrucâtva celui din *Rayuela*, având ca scop principal crearea unei măști pentru fiecare personaj, fie că este cronop sau glorie. O mască foarte elaborată, sub care adevăratul chip al președinților – de republici sau de bănci – să nu mai poată fi recunoscut. Un mod, altfel spus, de metamorfozare a realului, de constituire cât mai convingătoare a unei *alte* lumi.

La fel stau lucrurile și în cazul lui Urmuz, cel care trecea personajele printr-o oglindă anamorfotică în stare a modifica chiar și caracteristicile lumii ficționale pe care sciitorul o pune în fața cititorilor săi. Și tot umorul este elementul care salvează această lume, ca și în istorioarele cortazariene, și o împiedică să se prăbușească în neantul absurdului. Punctul comun este, aici, jocul măștilor, iar procedeul folosit în ambele cazuri, umorul. Cu o precizare importantă, și anume că, nici la Urmuz și nici la Julio Cortázar, cititorul nu este pus în fața umorului ce ține de superficial sau de gratuit, ci a unuia care, în anumite momente tinde să devină umor tragic și să vizeze aspecte esențiale ale existenței umane. Așa se întâmplă în *Emil Gayk* sau în *Instrucciones para dar cuerda al reloj*, unde, ceea ce la un moment dat era prezentat ca fiind ireal și putea, în felul acesta, să aibă influență doar în cadrul lumii imaginate de scriitor, se dovedește deodată a fi la fel de real ca un ceas sau o pușcă încărcată, cu toate implicațiile pe care le pot ele avea în lumea reală. Iar timpul – în primul caz – sau moartea – în cel de-al doilea – pot fi eludate doar printr-un extrem de complicat și de periculos joc de-a v-ați ascuns, jocul măștilor care uneori nu mai pot fi scoase de pe chipul personajelor, și care devin chiar esența lor. De aici tragedia.

Cele două perspective pe care le-am analizat în *Paginile bizare*, cea anamorfotică și cea metamorfotică, ele pot fi regăsite și în *Istoriile* lui Cortázar. Astfel, „cronopii” și „glorii” sunt realizate, ca personaje dintr-un punct de vedere anamorfotic, vizând tocmai descompunerea realității așa încât ea să nu mai fie recognoscibilă sau ușor de recompus decât dintr-un singur loc, indicat chiar de autor atunci când vorbește despre „oamenii trăind la marginea lucrurilor”, în opoziție vizibil marcată cu „persoanele formale care vor doar să mențină ordinea”. Iar lumea argentiniană, cu tangourile și străzile celebre din Buenos Aires sunt metamorfozate într-o asemenea măsură, încât tind să reprezinte doar generalul, iar nu elementele particulare și particularizatoare. Ca și Urmuz, la distanță de peste o jumătate de secol și la depărtare de mii de kilometri, Julio Cortázar și-a pus personajele bizare să traverseze oglinda realității în unicul mod în care această acțiune se poate întreprinde: purtând mereu măști și recurgând, prin ele, la metamorfoze sau la anamorfoze.

Bibliografie

Dicționar analitic de opere literare românești, vol. III. Coordonare și revizie științifică Ion Pop, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2000.

¹¹ Julio Cortázar, *Cuentos completos*, vol. 1, México, Alfaguara, 1996. (tr.n.)

- Nicolae Balotă, *De la Ion la Ioanide*, București, Editura Eminescu, 1974.
- Jurgis Baltrušaitis, *Anamorfoze. Sau magia artificială a efectelor miraculoase*. Traducere de Paul Teodorescu, cuvânt înainte de Dan Grigorescu, București, Editura Meridiane, 1975.
- Jurgis Baltrušaitis, *Oglinda. Eseu privind o legendă științifică. Revelații, science-fiction și înșelăciuni*. Cuvânt înainte și traducere de Marcel Petrișor, București, Editura Meridiane, 1981
- Cuvânt Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol. 2 (E-O), București, Editura Artemis, 1995.
- Jaime Alazraki, Ivar Ivask eds., *The Fiction of Julio Cortázar*, University of Oklahoma Press, 1978
- Julio Cortázar, *Cuentos completos*, vol. 1, Mexico, Alfaguara, 1996.
- Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, București, Editura 100+1 Gramar, 1998.
- Victor Ernest Mașek, *Arta naivă*, București, Editura Meridiane, 1984.
- Lázló Scholz, *El arte poetica de Julio Cortázar*, Buenos Aires, Castañeda, 1977.