

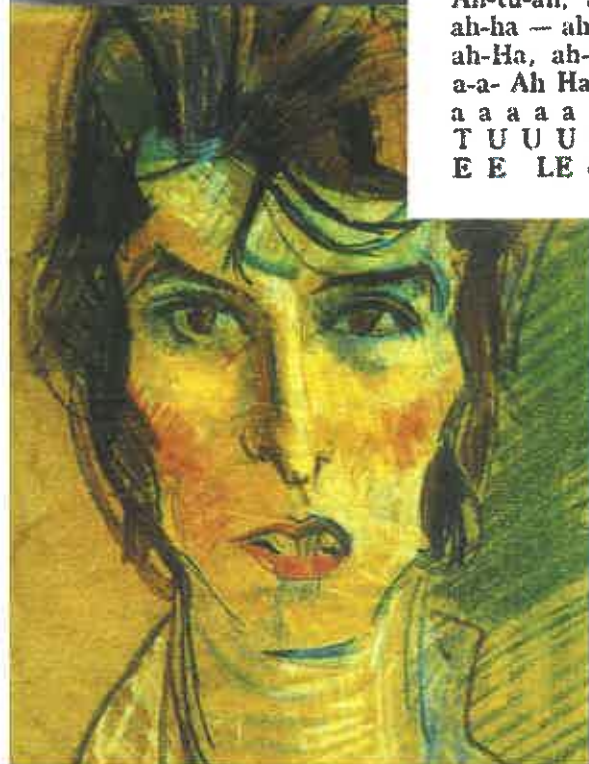
# CAIETELE AVANGARDE

ANUL 9 / NR. 17 / 2021



ELEONORA

Tu o  
Tu  
Ah tu Ah tu  
T U U U U U U U  
Ah-tu Ah  
T U U U U U U U U  
Ah-tu ah-tu ah-tu ah-tu ah  
Tu Ah Tu Ah T U U U U  
Ah-tu-ah, ah-tu-ah, ah-tu-ah,  
ah-ha — ah-ha — ah-ha — ah-ha — ah  
ah-Ha, ah-Ha, ah-Ha, AH  
a-a- Ah Ha  
a a a a a H  
T U U U U u u u u u  
E E LE e oo noo ra.



FEMINITĂȚI AVANGARDISTE

# CAIETELE AVANGARDEI

ANUL 9/NR. 17

FEMINITĂȚI AVANGARDISTE

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

Editor

**IOAN CRISTESCU**, directorul Muzeului Național al Literaturii Române

Coordonator științific

**ION POP**

Redactori asociați

**DAVID ESRIG**

**PAUL CERNAT**

**RODICA ILIE**

**OVIDIU MORAR**

**TEODOR DUNĂ**

**EMILIA DAVID**

**RALUCA DUNĂ**

**EMANUEL MODOC**

Copertă:

**MIRCIA DUMITRESCU**

Redactare

**IULIANA MIU**

**LUANA STROE**

**IOAN ES. POP**

Tehnoredactor

**EMILIA PETRE**

**Coperta 1:** *Femeie cu craniu*, Domicelė Tarabildienė; Victor Brauner, *Hedei* (1924); *Eleonora*, poezie de Ion Vinea; Costum de balet, Léon Bakst; Marcel Iancu, *Dida Solomon* (1924); Perahim, *Victoria inevitabilului* (1970).

**Coperta 4:** François Angiboult, *Composition*, c. 1915-1916, huile sur toile, 161x176 cm. Fonds Serge Férat; M.H. Maxy, *Ilarie și muza* (1928), d'après Ilarie Voronca, Jurnalul sinuciderii [Le Journal du suicide], édition et traduction de Vladimir Pană, Tracus Arte, Bucarest, 2016, p. 150; Gellu Naum, *Avantajul vertebrelor* (doamne cu rochii de epocă); Madda Holda și Filip Corsa (detaliu); Vaslav Nijinsky în *Șeherezada*.

ISSN 2344 – 2786

ISSN-L 2344 – 2786

## Sumar

### FEMINITĂȚI AVANGARDISTE

- Dan Gulea, *L'avant-garde roumaine au féminin. Esquisse typologique* / 5  
Paul Cernat, *Feminități avangardiste: de la „anii nebuni” la lupta de clasă* / 22  
Mădălina Lascu, *Artiste și muze în avangarda română* / 29  
Irma Carannante, *O concepție mesianică asupra Eternului feminin în avangarda românească* / 38  
Florin Balotescu, *Genul transgresiv din avangardă – câteva ipoteze* / 45  
Giovanni Rotiroti, *Urmuz și alienanta alteritate a Femeii și a eternului feminin* / 58  
Al. Cistelean, *Mică vacanță urmuziană (Madda Holda)* / 66  
Ion Pop, *Fragments d'un discours amoureux « constructiviste »* / 68  
Andreea Apostu, *L'image de la femme dans la poésie de Geo Bogza : du corps exhibé au corps caché* / 73  
Michael Finkenthal, *Trost. La possédée (portrait d'une femme)* / 78  
Marieva Cătălina Ionescu, *Din nou despre Doamna Lygia* / 84  
Barbara Meazzi, *Hélène D'Ettingen, la guerre et la paix* / 88  
Serge Fauchereau, *Domicelè Tarabildienè* / 98  
Leo Butnaru, *Doamnele avangardei ruse și dragostea* / 101  
Livia Cotorcea, *Baletele ruse și imaginea femeii în primul sfert de secol XX* / 105

### VITRINA

- Balázs Imre József, *Pădure, femei, avangardăi* / 116  
Ion Bogdan Lefter, *Istoria avangardei și-a avangardiștilor* / 119

### ANEXĂ. INEDIT

*Corespondență Tana Qvil* / 124

*Note biobibliografice* / 131

Giovanni Rotiroti

## URMUZ ȘI ALIENANTA ALTERITATE A FEMEII ȘI A ETERNULUI FEMININ

### SYNOPSIS

*This paper addresses the encounter between Goethe and Weininger in Urmuz's work, starting from the conception of the eternal feminine and its alienating otherness. The present work aims to present some examples of Ekphrasis in Urmuz's work, between sacred love and profane love. Comparing the texts to visual artworks, it is possible to observe that Urmuz employs this particular rhetorical description, proposing original and poetic scenarios and, at the same time, imposing a new cultural awareness and an innovative sense in literary creation. His works can be considered as a sort of mental kaleidoscope which produces images to be forcefully introduced into the language, transferring the chromaticism of the visual appearance into the written word. This word brings together the visual and the sound aspects of the literary sign, marked by the heavy weight of cultural memory.*

Conceptul de „etern feminin” creat de Johann Wolfgang von Goethe e exprimat cel mai clar în finalul poemului dramatic *Faust*, publicat în 1808: „Tot ce-i vremelnic / E numai simbol. / Inaccessibilul / Faptă devine-n ocol. / Inefabil deplinul / Izbîndă-i aici. / Etern-femininul (*das Ewigweibliche*) / Ne-nalță-n țării”<sup>1</sup>. Expresia „eternul feminin” a intrat în uzul comun, indicând esența imutabilă a feminității. În „Ewig” („etern”) stă principiul feminin, potența simbolică a femeii ca amantă sau mamă. Femeie fără timp, care prin natura ei îl leagă pe bărbat pentru a-l readuce acolo unde naturile lor cele mai autentice alcătuiesc dintotdeauna o singură unitate cu două fețe, ca în mitul androgenului din *Banchetul* lui Platon. Faust e un înțelept pornit mereu în căutarea de cunoștințe avansate sau interzise. Ca să le dobândească, îl invocă pe diavol, Mefistofel (ființă demoniacă apărută inițial în cultura occidentală cu un nume ușor diferit,

*Mephostophiles*, poate derivat din ebraicul *mēfir*, „nimitcitor, risipitor”, și *ṭōfēl*, „mincinos”<sup>2</sup>). În schimbul sufletului protagonistului, Mefistofel se oferă să-l slujească timp de douăzeci și patru de ani. Înțelegerea ar trebui să-i dea lui Faust cunoașterea absolută. Goethe descrie în poem pactul celor doi, drumul lor spre descoperirea plăcerilor și frumuseților lumești. În actul al V-lea, în momentul decisiv al răscumpărării lui Faust, al cărui spirit e ridicat la cer, Goethe citează drept cauză a mântuirii eroului figura Margaretei (Gretchen), care se îndrăgostește de Faust. Iubirea și dăruirea de sine constituie pentru Goethe „eternul feminin”, calitățile feminine non-contingente, dar inerente conceptului de feminitate. „Etern-femininul ne-nalță-n țării”, scrie J. W. Goethe în *Corul mistic* de la sfârșitul poemului. Faust e mântuit, așadar, prin harul lui Dumnezeu datorită căutării constante a Supremului în forma „eternului feminin”. Iată finalul din *Faust*: „Alles Vergänglichliche / Ist nur ein Gleichnis; / Das Unzulängliche, / Hier wird's Ereignis; / Das Unbeschreibliche, / Hier ist's

1. J. W. Goethe, *Faust*, traducere în limba română de Lucian Blaga, prefață de Tudor Vianu, Editura de Stat pentru literatură și artă, București, 1955, p. 543.

2. Cf. <https://www.treccani.it/enciclopedia/mefistofele/>.

getan; / Das Ewig-Weibliche/Zieht uns hinan” (Tot ce-i vremelnic / E numai simbol. / Inaccessibilul / Faptă devine-n ocol. / Inefabil deplinul / Izbîndă-i aici. / Etern-femininul / Ne-nalță-n tării).

Cu totul altă concepție asupra „eternului feminin” sau, mai general, asupra tipologiei „femeii” schițează filozoful austriac Otto Weininger în *Geschlecht und Charakter*<sup>3</sup>, operă criticată aspru de Freud. În acest volum, Weininger încearcă să explice deosebiri și raporturile dintre sexe, considerând că bărbatul e un spirit (adică un subiect) activ și nobil, pe câtă vreme femeia e o substanță (adică un obiect) pasivă și ignobilă. Fiind substanță pasivă, femeia, potrivit lui Weininger, e dominată de sexualitate, deci e atinsă și penetrată în mod sexual de orice lucru. Din acest punct de vedere, coitul e doar un exemplu deosebit de intens al experienței generale a sexualității care definește „femeia”. Sexualitatea personală a femeii e doar aspectul unui instinct universal și impersonal care îi guvernează totalitatea comportamentelor. Chiar dacă spune adevărul, femeia nu îl spune de dragul adevărului, ci ca să atragă în puterea ei un potențial amant.

Tot în opinia lui Weininger, bărbatul este, în schimb, o ființă divizată între simțuri și spiritualitate, între sexualitate și iubire. Aici se ridică totuși o problemă: cum va putea un bărbat să aibă o relație spirituală cu o femeie, dacă femeia e definită ca făptură în care spiritualitatea lipsește cu desăvârșire? La această enigmă Weininger răspunde afirmând că frumusețea spirituală a unei femei (care face din ea un obiect adecvat al iubirii bărbatului) este, în realitate, chiar produsul acestei iubiri. Într-un anumit sens, iubirea bărbatului funcționează ca un performativ: bărbatul proiectează asupra femeii un ideal pe care ea nu-l va putea atinge niciodată. Prin urmare, când iubește o femeie, bărbatul se iubește, de fapt, pe sine însuși, adică bărbatul iubește partea cea mai bună din sine, latura ideală, spirituală, nu latura sexuală murdară a simțurilor sale. În acest sens, Weininger este și mai radical, afirmând că, atunci când iubește o femeie, pe de o parte bărbatul se trădează pe sine, fiindcă nu reușește să își realizeze potențialul spiritual; de cealaltă, o trădează și pe femeie, deoarece nu ține cont de realitatea ei empirică și o supune unui idealism imaginar<sup>4</sup>.

Concepția misogină a lui Weininger pare exprimată în cheie alegorică și ironică în *Fuchsiada* lui Urmuz,

mai ales dacă ne gândim că acest „poem eroico-erotic și muzical, în proză” este neîndoielnic și o parodie la *Reineke Fuchs* a lui Goethe. Mai mult, datorită omonimiei, personajul Rapaport din *Cronicari*, text atribuit lui Urmuz („Și-au rugat pe Rapaport / Să le dea un pașaport. / Rapaport cel drăgălaș / Juca un carambolaj, / Neștiind că-Aristotel / Nu văzuse ostropel”<sup>5</sup>) poate fi considerat o aluzie la Moritz Rappaport, prietenul lui Otto Weininger căruia acesta i-a trimis, înainte de a se sinucide în 1903, o scrisoare în care îl anunța decizia disperată și radicală de a-și lua viața<sup>6</sup>.

După inexplicabila sinucidere a lui Urmuz într-un părculeț din București, asupra corpului s-au găsit mai multe foi pe care autorul își notase câteva gânduri. Pe una citim: „Dezvolt: 1) sentiment 2) calitățile poporului român 3) principiul unui D-zeu al binelui și unul al răului 4) suferințele femeilor și situația prostituatelor”<sup>7</sup>. Mica listă dovedește că, înainte de a-și pune revolverul la tâmplă, Demetru Demetrescu Buzău era animat de un instinct metafizic copleșitor. Să ne concentrăm acum atenția asupra punctului 4: „suferințele femeilor și situația prostituatelor”. Citindu-l, ne întrebăm inevitabil: care este concepția lui Urmuz asupra femeii sau, în sens larg, asupra eternului feminin? În încercarea de a răspunde la această întrebare, vom urmări în *Schițe și nuvele aproape... futuriste* cum conturează autorul figura feminină. Reparcurgând opera urmuziană, observăm diverse ipostaze feminine: a mamei (*Fuchsiada*), a soției (*Plecarea în străinătate* sau *Pâlnia și Stamate*), a nepoatei (*Emil Gayk*), a obiectului de dorință (*Pâlnia și Stamate*), a zeiței Venera (a cărei duplicitate, Afrodita și Venus, zeiță a iubirii și înțelepciunii, joacă un rol structural și paradoxal în raportul specular și anamorfotic stabilit de *ekphrasis* „ascunse” țesute de Urmuz, prezente, după cum vom vedea, atât în *Pâlnia și Stamate*, cât și în *Fuchsiada*) și, în sfârșit, a prostituatelor („slujitoare terestre ale Venerei, servitoare umile la altarul amorului”<sup>8</sup>, cum le definește autorul tot în *Fuchsiada*). Din toate aceste figuri feminine se răsfrâng reflexiile iridescente ale iubirii, dar și cele tenebroase ale agresivității, care răvășesc profund imaginea armonioasă și mistică a mitului goethean al eternului feminin. Ca să lămurim acest punct, ambiguu și totodată critic în opera lui Urmuz, vom aduce exemple din volumul *Schițe și nuvele aproape... futuriste*.

3. Cf. O. Weininger, *Sex și caracter*, traducere în limba română de Monica Niculcea, Șerban Căpățână, Monica Dumitrescu, Editura Anastasia, București, 2002.

4. Pentru raportul dintre Weininger cu Cioran și Gherasim Luca, vede G. Rotiroți, *La passione del Reale. Emil Cioran, Gherasim Luca, Paul Celan e l'evento rivoluzionario dell'amore*, Orthotes, Napoli-Salerno, 2016.

5. Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, ediție îngrijită, studiu introductiv și note de I. Pop. Cu un cuvânt de încheiere de D. Jacono. Ilustrații de J. Perahim, Tracus Arte, București 2012, p. 116.

6. Cf. O. Weininger, *Delle cose ultime*, traducere în limba italiană de F. Cicoria, Edizioni Studio Tesi, Pordenone, 1992, p. XXXII.

7. Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, ed. cit., p. 118.

8. *Ibid.*, p. 98.

Figura femeii ca mamă, de pildă, apare în prim-plan în *Fuciada*: „Fuchs nu a fost făcut chiar de mama sa... 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 bunicii sale, mama sa neavând de loc ureche muzicală...”<sup>9</sup>. Evident această mamă e incapabilă să accepte nestăvilita dorință muzicală a fiului, motiv pentru care Fuchs preferă să se nască, asemenea lui Gargantua al lui Rabelais, din urechea altei femei, bunica. În schimb femeia în calitate de soție o găsim atât în *Pálnia și Stamate*, cât și în *Plecarea în străinătate*. Urmuz o face pe soția „tunsă și legitimă” a lui Stamate să „compună madrigale, semnate prin punere de deget” și să ia parte împreună cu toată familia la „bucuria comună”<sup>10</sup>. La sfârșitul romanului, Stamate „Mai întâi își îmbrățișă soția devotată și, după ce-i dădu în grabă o vopsea, o cusu într-un sac impermeabil, în scopul de a păstra mai departe, intactă, tradițiunea culturală a familiei”<sup>11</sup>. Cum spuneam, în *Schițe și nuvele aproape... futuriste* e prezentă și o altă soție, de această dată cam bătrânoară și întrucâtva geloasă, soția protagonistului anonim al *Plecării în străinătate*. Urmuz scrie:

Bătrâna sa soție refuză însă să-l urmeze, roasă fiind de viermele geloziei din cauza legăturilor de inimă ce bănuia că el ar fi avut cu o focă. Totuși, conștientă de îndatoririle ei de soție și pentru a nu se arăta prost crescută, îi oferi la plecare două lipii, un caiet de desen de Borgovanu și un zmeu cu speteze „din patru”, pe care el le refuză, cu indignare, scuturând niște alune într-un sac. Ambițioasă ca orice femeie și neputând suporta afrontul unui asemenea refuz, netrebnica soție îl legă atunci cu o frânghie de umerii obrazului și, după ce îl târî în mod barbar până la marginea corăbiei, îl luă și îl depuse fără nici o formalitate pe uscat<sup>12</sup>.

Și în sfârșit, în *Algazy & Grummer* citim că „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...”<sup>13</sup>. Scena amintește desigur de episodul cu care se încheie *Metamorfoza* lui Kafka.

O altă figură feminină importantă, ce pare că o prefigurează *a posteriori* pe „Jeune élève” de optsprezece

ani din faimoasa piesă ionesciană *La Leçon*, este nepoata lui Emil Gayk:

Emil Gayk nu are copii. A adoptat însă, pe când era încă elev în gimnaziu, pe o nepoată a sa, în momentul în care aceasta lucra la gherghef. Nu s-a dat înapoi de la nici un sacrificiu pentru a-i da o educație aleasă – având grijă să-i trimeată în fiecare zi, la institutul unde o internase, câte un chelner care să o roage din partea sa să se spele în fiecare sâmbătă pe cap și să-și formeze neapărat o cultură generală<sup>14</sup>.

Cu toate acestea,

Foarte sârguitoare și conștiincioasă, această nepoată a sa ajunsese în scurt timp la maturitate și, observând într-una din zile că a reușit să dobândească o cultură generală, a cerut iubitului său unchi să o libereze din pension și să fie scoasă... la câmp. Încurajată că a fost atât de ușor satisfăcută, ea nu pregetă mai târziu să ceară să i se garanteze și accesul la mare. Gayk atunci, drept orice răspuns, sări brusc asupra ei și o ciuguli de nenumărate ori; ceea ce dânsa găsi că i s-a făcut contra oricărui uz internațional și fără nici un aviz prealabil, se consideră în stare de război, război care îi ținu angajați mai mult ca trei ani de zile și pe un front de aproape șapte sute de kilometri<sup>15</sup>.

La sfârșitul războiului însă, după ce mai întâi au încălcat tabuul incestului și, în consecință, au dezlănțuit o luptă extraordinară „pe un front de aproape șapte sute de kilometri”, protagoniștii reușesc să încheie o pace onorabilă: „Totuși, în cele din urmă, amândoi rămaseră pe deplin satisfăcuți, căci o clauză secretă a tratatului le dădea dreptul să-și poată ridica fiecare pe viitor cât va putea mai sus moralul”<sup>16</sup>.

Cum se poate observa, tehnica de scriitură urmuziană – care, vom vedea, de cele mai multe ori recurge la *ekphrasis* „ascunse” – e asimilabilă din punct de vedere tipologic experiențelor estetice ale barocului și manierismului internațional al secolului XX, care țin cont de chestiunea dialogismului, a ironiei și ecourilor intertextuale. Arta urmuziană conținută în *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, unica operă a lui Urmuz, poate fi considerată, de fapt, un fel de caleidoscop mental care produce imagini introduse cu forța în limbă, transferând cromatismul aparenței vizuale în cuvântul scris.

9. *Ibid.*, p. 96.

10. *Ibid.*, p. 78.

11. *Ibid.*, p. 82.

12. *Ibid.*, pp. 86–87.

13. *Ibid.*, p. 95.

14. *Ibid.*, p. 65.

15. *Ibid.*, p. 66.

16. *Ibid.*, p. 68.

E vorba de un cuvânt teatralizat care face să conveargă aspectul vizual și cel sonor al semnului literar, marcat puternic de o densă încărcătură de memorie culturală. Cu toate acestea, în spatele camuflării ironice și parodistice a textelor sale, dacă ținem serios seama de punctul al patrulea, cel privitor la „suferințele femeilor și situația prostituatelor”, Urmuz pare să atribuie femeii o suferință care, în realitate, nu e foarte departe de explicația dată de Freud isteriei. Pentru Freud, anatomia este destin, femeii îi lipsește ceva, suferă de invidia de penis, *Penisneid*. Doar că, spre deosebire de Freud, femeia la Urmuz nu e o „femeie cumsecade”, ci o isterică care nu se mulțumește să substituie falusul cu altceva, cu un copil sau cu alt înlocuitor, cum ar fi cunoașterea, un bărbat sau, mai simplu, iubirea.

Ajunși aici, dorind să ne oprim asupra acestui aspect distinctiv, scos în evidență de Urmuz însuși, în *Pâlnia și Stamate* găsim o echivalență aparte („pâlnia” = „sex femeiesc capricios”) care o evocă, metaforic, tocmai pe femeie, deși *in absentia* sau „*in abstracto*”, dacă privilegiem cunoscuta formulă folosită de Urmuz pentru personajele sale. Iată ce scrie autorul: „pâlnia, sex femeiesc capricios, neînțeles și nestatornic”. După cum se vede, e vorba de o adevărată desublimare a femeii (desublimare, adică înjosire, nu elevare a femeii în particularitatea sa de reprezentantă a „eternului feminin” goethean). În acest caz, Urmuz reduce femeia la un simplu obiect sexual, așa cum o concepea Weininger. Trăsăturile ei, categoric isterice, o împing, conform lui Urmuz, să prefere banii în locul iubirii „seriosului și castului” filozof Stamate. Iată citatul complet:

În o bună zi pâlnia, sex femeiesc capricios, neînțeles și nestatornic, aflând de existența unui Bufty cu avere, încetă subit de a mai iubi pe sentimentalul Stamate și într-una din nopți, când eroul nostru reapăru spre a-i da obicinuita dovadă de iubire, constată cu surprindere și dezamăgire că orificiul de ieșire... orice comunicație printr-însul... se strâmtase<sup>17</sup>.

În realitate, fragmentul redat mai sus e o variantă de autor semnalată de Ion Pop în minuțioasa lui ediție critică a operei lui Urmuz. Varianta se distanțează considerabil de textul canonic, unde citim:

Fericirile mari sunt totdeauna de scurtă durată... 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 într-atâta, încât orice comunicație prin el era imposibilă [aici apare varianta semnalată de Ion Pop]. Nedumerit și totuși bănuitor, se puse la pândă, și a doua noapte, necrezându-și ochilor, văzu cu groază cum Bufty, urcat sus, gâfâind, fusese lăsat să intre și să treacă<sup>18</sup>.

Cei care cunosc „romanul în patru părți” al lui Urmuz își vor aminti cu siguranță în ce fel se înfățișase prima oară „pâlnia” în fața ochilor lui Stamate (și în fața ochilor cititorului):

Sirena deveni însă tot mai provocătoare... Ea îl urmări pe întinsul apelor, cu cântări și gesturi perverse, până ce o duzină de Driade, Nereide și Tritoni avură tot timpul să se adune din larguri și adâncuri și să aducă pe o superbă cochilie de sidex o inocentă și decentă pâlnie ruginită. Planul de seducțiune al seriosului și castului filozof putea fi astfel considerat ca reușit. Abia avu el timpul să se furișeze la tubul de comunicație, când zânele mării îi și depuseră, grațios, pâlnia în preajma locuinței sale, apoi, ușoare, zglobii, în răsese și chiote nebune, dispărură cu toate pe întinsul apelor<sup>19</sup>.

„Cititorul model” al lui Urmuz va fi ghicit deja că descrierea urmuziană evocă aluziv faimosul tablou al lui Botticelli *Nașterea lui Venus*, dar și o altă pictură celebră, mai precis *Triumful Galateei*, de Rafael<sup>20</sup>. E vorba despre o *ekphrasis*, adică descrierea unei opere vizuale, traducerea unui text vizual într-un text scris. Într-o importantă lucrare teoretică, Umberto Eco face distincție între ecfraze clasice („evidente”) și ecfraze „ascunse”. Pe câtă vreme o ecfrază ascunsă se prezintă ca dispozitiv verbal care își propune să trezească în mintea cititorului o viziune cât mai exactă cu putință”, o ecfrază evidentă se oferă, din contra, ca traducere verbală a unei opere deja cunoscute<sup>21</sup>. Problema fragmentului discutat din *Pâlnia și Stamate* e că ar putea conține o ecfrază „ascunsă” care privește

18. *Ibid.*, pp. 81–82.

19. *Ibid.*, p. 80.

20. Într-adevăr, în *Pâlnia și Stamate* Urmuz pare să facă aluzie implicit nu doar la faimoasa *Naștere a Venerei*, ci și la fresca lui Rafael care înfățișează apoteoza nimfei Galateea: pe o cochilie trasă de doi delfini, nimfa este înconjurată de un alai sărbătoresc alcătuit din divinități marine, tritoni și nereide. Din cer, trei amorași sunt gata să o străpungă cu săgețile iubirii. Un al patrulea amoraș, spre care se îndreaptă privirea castă a Galateei, ține în mână un mănunchi de săgeți ascuns îndărătul unui nor, simbolizând castitatea iubirii platonice.

21. Cf. U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, RCS Libri, Milano, 2003, p. 209.

17. *Ibid.*, p. 81.



în particular chestiunea (naratologică și interpretativă) a posibilității de a defini diferența apărută între elementul figurativ și retorica literară, între caracterul referențial și cel performativ al limbajului. Întrucât la Urmuz, în general, reiese imposibilitatea unei astfel de distincții – fiecare enunț fiind înzestrat inevitabil atât cu un semnificat referențial, determinat la nivel gramatical, cât și cu un semnificat metaforic hotărât de contextul acțiunii și contradictoriu în raport cu primul –, ne aflăm în fața unei aporii ce impune necesitatea a cel puțin două lecturi, care se exclud reciproc și afirmă imposibilitatea unei interpretări veridice atât pe planul figurilor, cât și pe cel al conținuturilor. Și întrucât e vorba de alegorie, adică de un proces infinit care se autodistrugă dezvăluindu-și propria absurditate, în opera sa Urmuz revelează rolul *ironiei*. Schimbarea de perspectivă operată în *Pâlnia și Stamate* prin procedeul *ekphrasis* comportă și un derapaj în profunzime, un rezultat cel puțin surprinzător. Vom încerca să lămurim mai bine acest aspect. Pornind de la textul urmuzian, poate cititorul tradițional de romane s-ar aștepta s-o vadă ivindu-se din acest peisaj post-mitologic, pe o „superbă cochilie de sidex”, pe Venera lui Botticelli, adică pe Venera Urania din faimosul manifest pictoric florentin (cum apare explicit în *Fucsiada*). Însă în bogatul joc al aluziilor și trimiterilor figurative, cititorul (împreună cu Stamate) se pomenește în fața ochilor cu o „inocență și decentă pâlnie ruginită”, un „simbol”, scrie cu mult spirit autorul. „Pentru Stamate, pâlnia deveni de atunci un simbol. Era 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”<sup>22</sup>. În realitate, chiar dacă se poate prezenta ca o făptură plăsmuită după chipul sexual al femeii, tocmai datorită caracterului său de simbol al cunoașterii perfecte, de unire amoroasă cu imaginea sa, Pâlnia devine pentru Stamate locul unirii sexuale imposibile. Unire imposibilă, dar care grație literaturii lui Urmuz devine în mod paradoxal posibilă printr-o *imago* a minții transformată în obiect de iubire fantasmatic<sup>23</sup>. Cu toate acestea, odată sfârșită

halucinația și ruptă vraja, Urmuz atestă destrămarea visului renescentist al neoplatonismului pictural al lui Botticelli și al unei întregi tradiții prăbușite în epoca modernă din cauza revoluției științifice. Să observăm acum mai îndeaproape „planul de seducțiune” pus în practică de protagonistul romanului:

Planul de seducțiune al seriosului și castului filozof putea fi astfel considerat ca reușit. Abia avu el timpul să se furișeze la tubul de comunicație, când zânele mării îi și depuseră, grațios, pâlnia în preajma locuinței sale, apoi, ușoare, zglobii, în râsete și chiote nebune, dispărură cu toate pe întinsul apelor. Confuz, înnebunit, dezagregat, Stamate abia putu să apară cu căruciorul prin canal... Fără a-și pierde însă cu totul sângele rece, azvârli el de câteva ori cu țărână asupra pâlniei și, după ce se ospătă cu puțină fiertură de ștevie, se aruncă, din diplomație, cu fața la pământ, rămânând astfel în nesimțire timp de opt zile libere, termenul necesar ce, după procedura civilă, credea dânsul că trebuia să treacă pentru a putea fi pus în posesiunea obiectului<sup>24</sup>.

În locul Venerii Urania apare, așadar, pâlnia, un nume care nu e un nume, un „simbol”. (Aici Urmuz intră ironic în raport cu „eternul feminin” din *Faust*.) Stamate e confuz și înnebunit ca iubitul neoplatonic însetat de cunoaștere, sfărâmat în cioburi ca un *stamnos*, vasul antropomorf capabil să primească pâlnia. Nivelurile narațiunii sunt determinate de utilizarea adjectivelor care îl caracterizează pe Stamate. Ajunși aici, ne putem întreba: cum se „intră în posesia obiectului”? Răspunsul corect ține de ordinea imposibilului, adică răspunsul ar fi că în posesia obiectului se intră doar grație magiei fantasmiei, adică numai prin puterea evocativă a cuvântului. Să ne imaginăm, cum ne și îndeamnă Urmuz, o relație afectivă cu cineva de care suntem foarte atrași. Să presupunem că persoana respectivă – fiindcă de persoane vorbim, nu de simple obiecte – este obiectul real spre care se orientează pulsiunea sexuală. Stamate (adică Eul lui Stamate) frecventează această persoană până când o

22. Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, ed. cit., p. 81.

23. În poemul *Către Galateea*, din volumul *Dreptul la timp* (1965), Nichita Stănescu pare să se reclame implicit de la Urmuz. De fapt, făcând referire la mitul antic al lui Pygmalion, Eugen Simion și Ștefania Mincu afirmă că în poemul stănescian asistăm la o răsturnare specific modernă a raportului artist-operă, întrucât în poemul *Către Galateea* nu artistul dă naștere operei ci, din contra, artistul roagă opera ca ea să îl nască (cf. E. Simion, *Scriitori români de azi*, vol. I, Cartea Românească, București, 1974, p. 123; Șt. Mincu, *Texte comentate: Nichita Stănescu, Poezii*, Albatros, București, 1987, p. 27). Evident Urmuz cunoștea strânsa legătură

dintre Galateea și Venus, cum bine a surprins Nichita Stănescu. În *Metamorfoze*, Ovidiu povestește că Pygmalion, negăsind o femeie adevărată care să-i placă, și-a creat una „ideală”. A sculptat o statuie a zeiței Afrodită din fildes alb ca neaua și apoi s-a îndrăgostit de ea. Ascultând ruga lui Pygmalion, Afrodită a dat viață și suflu statuii care, în epoca modernă, a primit numele de Galateea. Afrodită a înviat-o deci pe Galateea, realizând astfel – nu în fantasmă, ci în realitate – dorința lui Pygmalion care se îndrăgostise de statuia pe care o sculptase el însuși.

24. Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, ed. cit., p. 80.

încorporează, încetul cu încetul, în interiorul său și o transformă într-o parte din sine. În timp ce făptura iubită e în interior, adică în interiorul nostru (în interiorul lui Stamate, al lui Urmuz sau al oricui altcuiva), o tratăm cu o iubire și mai intensă decât cea pe care o percepeam pe când era reală. De ce? Fiindcă a devenit parte a Eului. Stamate o iubește întrucât este el însuși (cum scria Weininger în *Sex și caracter*). A-l iubi pe celălalt înseamnă întotdeauna a ne iubi pe noi înșine. În acest punct, persoana iubită încetează să mai fie în exteriorul lui Stamate și trăiește în Stamate sub formă de obiect fantasmatic care îi însuflețește constant pulsunile, erotice și cognitive. Persoana reală există acum pentru Stamate numai în forma fantasmei, chiar dacă dintr-un alt punct de vedere Stamate continuă să îi recunoască o existență autonomă în lume. În consecință, când iubim, iubim întotdeauna o ființă mixtă, alcătuită simultan din însușirile fantasmei și ale persoanei reale existente în afara noastră. Relația amoroasă în „nuvelele” lui Urmuz se fondează, așadar, pe o fantasmă ce potolește setea pulsionii și procură o plăcere parțială pe care în sens foarte larg o putem defini „sexuală”, incluzând aici și sexul personajelor literare ale lui Urmuz. Problema este însă că noi îl vom iubi sau urî pe aproapele nostru în funcție de atitudinea de iubire sau ură pe care o avem față de dublul său fantasmatic, care acum se află în interiorul nostru, zăgrăvit pe pereții inimii, cum spuneau poezii sici-lieni și „fedeli d’amore”<sup>25</sup>. Toate relațiile afective, ale noastre și ale altora, se conformează cu strictețe tiparului fantasmei<sup>26</sup>. Fantasma mobilizează activitatea pulsionilor sexuale și procură plăcere dar, cum vom vedea la Stamate, și neplăcere. Dorința lui Stamate se prezintă deci ca dorință de cunoaștere ce tinde dincolo de cunoaștere. Asemenea lui Socrate din dialogurile platonice, Stamate e stăpânit de acea pasiune pentru adevăr care nu e mai puțin letală decât cea a lui Narcis.

Prin intermediul protagoniștilor din *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, Urmuz, cititor foarte atent al lui Freud, pune în discuție întreaga știință din tradiția filozofică occidentală, cu scopul de a-l dispune pe om să primească faptul că adevărul e mereu altul și că știința Eului e limitată. Acest *celălalt* adevăr al „eternului feminin” i se arată lui Stamate urmărind dărele, decalajele, golurile în care se revelează numele „Pâlnia”. Pâlnia nu e decât o formațiune a inconștientului („sex

femeiesc capricios, neînțeles și nestatornic”), o metaforă ștearsă și suprimată din textul lui Urmuz. Odată ruptă vraja sa, adevărul se înfățișează, cu toată problematica filozofică aferentă, ca moment central al interpretării. „Era 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”<sup>27</sup>, am văzut că scrie Urmuz.

În aceste pagini urmuziene Pâlnia reprezintă, în sens lacanian, „nimicul” sexualității. Dacă în centrul Pâlniei părea să stea descoperirea sexualității lui Stamate, acum cel care contează este Celălalt alienant al eternului feminin care vorbește în paginile lui Urmuz. Scandalul generat de Pâlnie nu e atât creșterea sexuală a filozofului, cât abisul pe care l-a deschis gândirii și măsura în care această gândire se face simțită din abis. Pâlnia e un obiect pierdut, nu e obiectul genital, ci ceva ce trece dincolo de obiectul însuși, de acest obiect pentru care Stamate nutrește o nostalgie infinită, care îl privește îndeaproape și care e același cu ceea ce filozofii greci numeau Eros. Pâlnia reprezintă, așadar, obiectul de dorință; e fantasma care orientează dorința lui Stamate; e centrul de greutate spre care tinde impulsul dorinței subiectului. E vorba de un exces care nu se înfățișează decât în manieră voalată. Pâlnia nu face decât să dea viață dorinței lui Stamate; o instanță dinamică și fantasmatică, care se sustrage reprezentării. Este deci o instanță dinamică și fantasmatică și, cum spune Urmuz, este întâi de toate un „simbol”, fiindcă îndeplinește funcția de suport a ceea ce lipsește în mod constitutiv<sup>28</sup>.

În încheiere, ultima referință la figura feminină în opera lui Urmuz este cea la prostituate sau, mai bine zis, la „slujitoarele plăcerii” care într-un prim moment îl întâmpină pe Fuchs și îl introduc în alcovul Venerei, dar apoi, în partea a IV-a, ajung să-l izgonească, deoarece s-a dovedit nedemn de ele. Redăm integral fragmentul din *Fuchsiada*:

Dar slujitoarele plăcerii, care îl primiră răsând, aflând de intențiile cu care acum venise, îl

27. Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, ed. cit., p. 81.

28. În esență Pâlnia este voce și privire, un obiect pulsional, pierdut dintotdeauna, care se afundă abisal într-un nume. Scandalul ontologic al conceptului de fantasmă, denunțat de Urmuz, stă în faptul că tocmai fantasma răstoarnă obișnuita contrapozitie dintre subiectiv și obiectiv. Fantasma nu e obiectivă în sensul că nu există independent de percepțiile subiectului. Dar nu e nici subiectivă, în sensul că nu poate fi redusă la intuițiile a căror experiență conștientă o face subiectul. Decurge că fantasma aparține bizarei categorii a „subiectivului obiectiv”. Iată de ce subiectivitatea umană se caracterizează prin aceea că fantasma se dovedește inaccesibilă pentru subiect și tocmai această inaccesibilitate o face, în fond, *goală*.

25. Cf. I. P. Culiianu, *Eros și magie în Renaștere. 1484*, Polirom, Iași, 2012, pp. 32–51.

26. Pentru aspectele privitoare la fantasmă în psihanaliză, *vide* J.-D. Nasio, *Le Fantasme. Le plaisir de lire Lacan*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2005.

înconjurată toate din toate părțile, îl opriră brusc de a mai înainta și contrariate, măhnite, agitând în aer brațele în semn de protestare, îl excomunicară din cartier, exclamând cu toate în cor:

– Vai ție, Fuchs, te-am pierdut și nu te mai recunoaștem, căci tu erai altădată singurul care de la epoca lui Platon mai știai să iubești curat... Cu ce gând vii și pășești acum printre noi! Vai nouă de acum fără estetica sonatelor tale, vai ție fără inspirația din amorul nostru înalt! Rușine și maledicțiune aceleia care, deși stăpâna noastră, a Olympului și a lumii, nu a știut să te înțeleagă și, refuzându-ți iubirea și arta, te-a făcut să cazi atât de sus!... Fugi, Fuchs, căci nedemn ești acum de noi!

Fugi, Fuchs, satir murdar! Să nu respecti tu cel mai nobil organ, urechea?! Fugi, Fuchs, căci compromiți cartierul !!...

Fugi, Fuchs, și zeii să te protegă!

Excomunicat și sub temerea vreunei eventuale descărcări a supărării lor lichide, Fuchs se așeză în grabă la piano și, pedalând energic și neîntrerupt, ajunsese în sfârșit la căminul său liniștit, cu moralul deprimat, deconcertat, scârbit de oameni ca și de Zei, de amor ca și de Muze...<sup>29</sup>

Să ne amintim că Fuchs ratase unirea sexuală cu Zeița întrucât schimbă „cea mai nobilă Uvertură a corpului” cu „urechea”. Redau și aici un citat lung:

O semiobscuritate albăstrie se făcu în alcov. Venus era goală. Albă, cu mâinile după cap împreunate sub păru-i de aur despletit, cu un gest de delicioasă abandonare și de supremă voluptate, își întinse ea superb-i corp de lapte pe patul de perne moi și de flori. În aer, căldură și arome ațâțătoare. Fuchs, de rușine și de teamă, ar fi vrut să intre undeva într-o crăpătură. Cum însă așa ceva nu există în Olymp, se văzu nevoit să-și facă singur curaj.

Parcă ar fi vrut să alerge întâi puțin prin cameră, dar Aphrodita, cu mâna ei fină, cu degetele de tandafiri parfumați, îl scoaseră din încurcătură... Ea îl culese ușor de jos, îl mângâie, îl ridică de două-trei ori până în tavan ca pe un copilaș și, privindu-l lung, îl sărută de o mie de ori și îl așeză ușor între sâni.

Fuchs începu să tremure de bucurie, și de teamă ar fi voit să sară jos undeva ca un purice. Cum însă acei sâni calzi și parfumați îl amețise și îl zăpăcise, începu să alerge ca un mormoloc ieșit din minți în toate părțile, circulând în zig-zag pe corpul Zeiței,

iute și nervos, trecând nebun peste vârful roze ale sânilor, peste șoldurile mătăsoase, strecurându-se printre pulpele-i rotunde și arzătoare...

Fuchs nu mai era de recunoscut. Ochelarii lui aruncau acum luciri perverse, mustățile îi deveniră lubrice și libidinoase. Trecu astfel o bună bucată de vreme, dar artistul nu știa, în definitiv, ce îi mai rămâne de făcut, și nici Zeița nu ar mai fi putut să aștepte mult.

Auzise el cândva, undeva, că: „în dragoste, spre deosebire de muzică, totul sfârșește printr-o uvertură”. Ei bine, Fuchs nu o găsea, nu... o auzea nicăieri...

Deodată îi veni o idee. Își zise că, cum Uvertura, ca muzică, nu se poate raporta decât numai la ureche și cum urechea este cea mai nobilă Uvertură a corpului (din cele pe care le cunoștea Fuchs) – organul muzicii divine și prin care el, apărând pe lume, văzuse întâia oară lumina zilei – atunci bucuria supremă nu poate fi căutată decât... în ureche...

Fuchs, acum înviorat, se reculese, se încordă și, de pe vârful picioarelor Zeiței, cu o frenezie de nespus, se repezi printr-un „sforzando” și pătrunse în găurica lobului urechii drepte a Zeiței, pe unde ea de obicei își introducea cerceii, dispărând înăuntru cu totul.

Din nou corurile de amorași nevăzuți și de muze intonară în depărtare cântece de slavă iubirii și din nou Aezii Olympului inspirați înstrunindu-și lyrele preamăriră în versuri momentul nemuritor...

Dar după aproape o oră de ședere, în care timp își verificase frunza de viță și schițase o romanță pentru piano, Fuchs apără în sfârșit pe lobul urechii, îmbrăcat în frac și cravată albă, satisfăcut și radios, mulțumind și complimentând în dreapta și în stânga mulțimea care îl așteptase înfrigurată, întocmai cum știa să facă pe pământ când da câte un Concert de gală. El înaintă și oferi grațios Venerei romanța dedicată.

Dar cu surprindere și cu amărăciune constată artistul că nici un aplauz nu sosea de nicăieri. Într-adevăr, toți locatarii Olympului se priveau nedumeriți. Zeița, întâi mirată, apoi contrariată și grav ofensată, văzând că Fuchs își considera misiunea sa ca definitiv terminată, ea – care nu primise vreodată nici de la Zei un asemenea afront – se sculă brusc în picioare și, roșie ca floarea macului, înciudată, scutură o dată capul cu grație, dar cu putere, făcând pe Fuchs să cadă la pământ<sup>30</sup>.

E limpede că Urmuz, recurgând și în *Fuchsiada* la o ecfrază ascunsă a celor două tablouri botticelliene

29. Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, ed. cit., pp. 109–110.

30. *Ibid.*, pp. 103–106.

(*Nașterea lui Venus și Primăvara*, care în mod tradițional se bazează pe dualitatea zeiței Venus, a celor două Afroдите, prima ținând de plăcerea sexuală, iar a doua de armonie și înțelepciune), face astfel încât sârmanul Fuchs să fie complet dezorientat în ce privește eternul feminin, deoarece Femeia în chestiune (o zeiță sau, mai ambiguu, o prostituată) este cea care, potrivit lui Urmuz, întruchipează atât realul, cât și adevărul.

După cum stă dovadă fila de hârtie pe care își notase neliniștile în legătură cu suferința femeilor și condiția prostituatelor, Urmuz pare să ne transmită o idee foarte îndepărtată de concepția eternului feminin la Goethe sau de imaginea desublimată a femeii la Weininger. Sau pare să spună că adevărul (atât pentru bărbat, cât și pentru femeie), reprezintă un alt mod de a descrie Femeia. În sens lacanian, Femeia este Realul inexistent de care ne lovim întotdeauna când pornim în căutarea adevărului – iar această lovire va deveni singura comoară accesibilă odată epuizat adevărul în moarte, scrie Laurent de Sutter în frumoasa lui carte *Métaphysique de la putain*<sup>31</sup>. Poate pentru Urmuz cea care întruchipează Femeia (înțeleasă ca obiect obscur al dorinței pe care o provoacă neconținut, dar nu o satisface niciodată pe deplin) locuiește în acel „cartier întunecos” din București („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...”<sup>32</sup>), adică într-un „bordel” al capitalei, „din strada Doamnei”<sup>33</sup>, sau în acel loc secret care se înfățișează ca parodie a orașului, un loc pe care toți

cei care acceptă adevărul doar ca ordine, normă, spațiu al divizării, l-au perceput dintotdeauna ca intolerabil.

„O semiobscuritate albastrie se făcu în alcov. Venus era goală”<sup>34</sup>: pentru Urmuz, alcovul bordelului este locul „metafizic” al orașului unde se petrece realmente *lucrul*, unde „juisarea nu sfârșește nicidecum de sfârșit”<sup>35</sup>. E vorba, așadar, despre un eveniment care este la origine și în mod misterios traumatic și al cărui semn este pudoarea lui Fuchs: raportul sexual e o traumă care nu produce angoasă, ci rușine; este actul cel mai obscen din câte există, deoarece pune în scenă ceea ce se află în afara scenei. Din acest punct de vedere, pentru Urmuz „slujitoarele plăcerii” sunt cifrul adevărului, dar, în „situația” lor, întruchipează și cifrul Realului. Iar Realul, o știm de la Lacan, doare.

Grație lui Urmuz, care în extraordinara lui operă adoptă o poziție între Goethe și Weininger față de marea problemă a Femeii și a eternului feminin, reușim să înțelegem și câteva din aforismele lui Jacques Lacan pe care se întemeiază psihanaliza, principii ca „Nu există raport sexual”, al cărui corolar este că „Juisarea este imposibilă”; sau un alt aforism, foarte îndrăgit de feministe, dar care nu arareori provoacă neînțelegeri: „Femeia nu există”<sup>36</sup>. Așadar chestiuni deosebit de spinoase... Însă acceptarea absenței (adică lacanianul *le manque*, lipsa constitutivă a ființei) revine în mod individual fiecăruia, bărbați și femei deopotrivă, pentru că, așa cum scrie Urmuz, din moment ce „fericirile mari sunt totdeauna de scurtă durată...”, „bucuria supremă nu poate fi căutată decât... în ureche...”

31. Cf. L. de Sutter, *Metafisica della putana*, traducere în limba italiană de A. Prini, Giacometti & Antonello, Macerata, 2017, pp. 60–61.

32. Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, ed. cit., p. 99.

33. *Ibid.*, p. 126.

34. *Ibid.*, p. 103. Aici Urmuz joacă pe dublul sens al adjectivului „goală”: dezbrăcată, fără veșminte, dar și goală pe dinăuntru, vidă.

35. Cf. J.-L. Nancy, *Del sesso*, traducere în limba italiană de A. Moscati, I. Profido, G. Valle, Ediție îngrijită și prefațată de F. R. Recchia Luciani, Cronopio, Napoli, 2016, p. 24.

36. Cf. J.-L. Nancy, *Il „c’è” del rapporto sessuale*, traducere și postfață de G. Berto, Ediție îngrijită de A. Fanfoni, SE, Milano, 2002.