

**Coperta: Abel Sandău**  
**Pe copertă, Urmuz văzut de Eda Uzunoğlu, Turcia**

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**  
**GHEORGHE Păun, editor,**  
**Lucrările Simpozionului Internațional Urmuz 140-100, Curtea**  
**de Argeș, România, 17-19 martie 2023 - Bradu : Tiparg, 2023**

978-606-030-101-1  
75.889

©Autorii



**U R M U Z**  
**(Demetru Dem. Demetrescu-Buzău)**  
**Curtea de Argeș, 17 martie 1883 –**  
**București, 23 noiembrie 1923**

## Cuprins

Prefață / 7

Foreword / 9

Imre József Balázs: Hibridități textuale și materiale  
în operele lui Urmuz / 13

Florin Balotescu: Urmuz, avangarda și textele-retortă / 21

Gabriela Banu: Urmuz și literatura spaniolă / 38

Ana Brnardić Oproiu, Adrian Oproiu: Urmuz – Părintele avangardei  
românești / 50

Valeriu Butulescu: Urmuz, recompus din urmuzuri / 58

Irma Carannante: Urmuz – un pionier al postmodernismului? / 67

Anca Chiorean: Pelicanul. Sau babița. Or the pouchbill. Aă kormoran'  
Traducerile și universalizarea scrierilor urmuziene / 80

Florian Copcea: Inadaptatul în câteva din creațiile literare  
ale lui Urmuz / 94

George Corbu Junior: Dedicății urmuziene / 100

Lucian Costache, Urmuz sau virtuțile epicului major: epicul pur / 104

Emilia David: Urmuz la o nouă lectură în cheie futuristă / 162

Florin Dochia: O poveste de adolescență / 189

Dumitru Augustin Doman: Ce este acela un urmuz? – o povestire / 195

Michael Finkenthal, Câteva observații despre descoperirile periodice  
ale operei lui Urmuz / 198

Aureliu Goci: Urmuz – între avangarda poetică, proza sapiențială  
și teatrul absurdului / 219

Ovidiu Morar: De la Urmuz la suprarealism / 233

Marian Nencescu: „Chipurile” lui Urmuz: mărturii din „lada fără fund”  
a suprarealismului românesc / 258

Mariana Nicolae: Urmuz – un trecut imprevizibil / 270

Ana Olos: Urmuz. Fabula, vocabula și... colportorii / 276

Ion Pop: Pe șantierul urmuzian / 285

Petre Răileanu: Urmuz et les frissons de la littérature à venir / 293

Pușa Roth: Urmuz și idealurile de carton / 306

Giovanni Rotiroti: Urmuz. Pentru o poetică psihanalitică  
a traducerii / 313

Maria-Ana Tupan: Urmuz, Flan O'Brien and the Jarry Legacy / 330

Alexandru Vakulovski: Salutări de la Urmuz. Don Pedro / 338

## Urmuz. Pentru o poetică psihanalitică a traducerii

Giovanni ROTIROTI  
Napoli, Italia

După cum se știe, opera lui Urmuz, deși extrem de redusă ca dimensiuni, a exercitat o influență considerabilă, în multe privințe paradoxală, asupra a generații întregi de scriitori, începând cu părintele dadaismului, Tristan Tzara, trecând prin avangardismul românesc și Eugène Ionesco, exponent incontestabil al teatrului absurd european, până la poeții postmoderniști și textualiști din anii '80 în România (ca Mircea Cărtărescu și Matei Vișniec). În realitate, dacă examinăm contextul istorico-social în care și-a compus primele încercări literare, Urmuz reprezintă un corp străin în panorama literară a epocii. Însuși numele Urmuz e o invenție, un pseudonim creat de poetul Tudor Arghezi la presiunea scriitorului, care dorea să-și ascundă urmele propriei identități de teamă că va fi recunoscut (și discreditat pe plan personal) ca autor de bufonerii literare. Pseudonimul Urmuz ascunde numele lui Dimitrie Dumitrescu-Buzău, născut la 17 martie 1883 la Curtea de Argeș, grefier la Înalta Curte de Casație din București. Un mister de nepătruns învăluie viața și sinuciderea autorului, survenită la București pe 23 noiembrie 1923, la un an după debutul literar.

Definindu-l pe Urmuz drept „tatăl” spiritual al avangardiștilor europeni, Eugène Ionesco a afirmat că fără exemplul literar al lui Urmuz<sup>239</sup> nu ar fi devenit scriitorul care a devenit<sup>240</sup>. Nuvelele urmuziene l-au influențat fără îndoială pe Eugène Ionesco încă de la debutul teatral cu *La Cantatrice chauve*, însă aici dorim să punem accentul pe „romanul familial” al lui Urmuz, unde într-un anumit sens s-a determinat destinul subiectiv al scriitorului. „Romanul familial”, în accepție freudiană și

---

<sup>239</sup> „Urmuz este într-adevăr unul din premergătorii revoltei literare universale, unul din profeții dislocării formelor sociale”. E. Ionesco, „Précurseurs roumains du Surréalisme”, în *Les lettres nouvelles*, Paris, XIII, 1965, p. 73. În românește, din Urmuz, *Pagini bizare*, ediție întocmită de Sașa Pană, Minerva, București, 1970, pp. 184–185.

<sup>240</sup> G. Rotiroti, „Amintiri din tinerețe. Ionesco la Florența: 1986”, *Avalon*, revistă culturală independentă, nr. 2 (2020) decembrie 2020 – ianuarie 2021, Cluj-Napoca, pp. 9-10.

lacaniană<sup>241</sup>, este discursul Celuilalt pe care un subiect îl reconstruiește, spre exemplu, de-a lungul experienței de scriitor, aducând la lumină acel fir prin care el încearcă să conecteze o serie de dăre semnificante ce au conturat nu doar istoria lui personală, ci și istoria personajelor sale. După cum vom vedea, acest fenomen privește mai ales funcția numelui propriu, adică funcția unui cuvânt sau a unui semnificant special, în sine intraductibil (ca toate numele proprii), care sporește sensul și permite subiectului să spună – datorită fantasmei – adevărul despre existența lui singulară.

Ca să reconstruim acest „roman familial” trebuie să facem referire (cum a făcut și Nicolae Balotă în cunoscuta sa monografie<sup>242</sup>) la o martoră privilegiată care a ascultat de mică nuvelele lui Urmuz, iar mai târziu afirmă că i-a fost „prietină și confidentă”: Eliza Vorvoreanu, sora scriitorului. Ea ne dezvăluie câteva lucruri despre numele Urmuz, despre personajele plătuite de el, pomenind câteva scene din „romanul familial” ale cărui urme se discern în „paginile bizare”, trăsături ale unei mărturii imposibil de îndurat.

Vom începe de la numele tatălui: fiindcă îi plăcea felul de a se numi al țăranilor, doctorul Dimitrie Ionescu-Buzău i-a dat fiului mai mare propriul nume și patronimul (Dimitrie Dumitrescu-Buzău), schimbându-i numele de familie din Ionescu în Dumitrescu. Ceilalți copii au păstrat însă numele de familie Ionescu-Buzău. Ulterior, Urmuz și-a schimbat numele în mai solemnul Demetru, dar cei din familie îl alintau „Mitică”. Sora își amintește faimoasele „miticisme”, povestioare hazlii pe care fratele adolescent le depăna ca să-și înveselească frățiorii și surioarele, adică forma embrionară a *Schițelor și nuvelor aproape... futuriste*. De mic, povestește sora, „îi plăcea și-l făcea să rădă orice cuvânt ce avea o sonoritate particulară”<sup>243</sup>.

Sora scriitorului mai dezvăluie că Urmuz a început să-și aștearnă povestirile în scris imediat după moartea tatălui. Dacă legăm această informație de mărturia lui Sașa Pană, care vorbește despre o ladă cu numeroase manuscrise pline de ștersături și variante, putem presupune o muncă de transcriere continuă, o elaborare neîntreruptă a unui doliu

<sup>241</sup> Cf. J. Lacan, *Séminaire IX. L'identification (1961-1962)*, lecție inedită din 20 decembrie 1961.

<sup>242</sup> N. Balotă, *Urmuz*, Dacia, Cluj-Napoca, 1970.

<sup>243</sup> Mărturia surorii autorului e inclusă în volumul îngrijit de S. Pană, *Urmuz, Pagini bizare*, ediție întocmită de S. Pană. Cu un *Dosar biografic* și o selecție din *Critica la apariția primei ediții și alte comentarii mai vechi*, Minerva, București, 1970, p. 101.

familial, ca act de reparație imposibilă a durerii, încercare temerară de autoterapie prin scris și compoziție muzicală. Așadar, scrisul ca răspuns imposibil la travaliul doliului. Imposibilitatea stă în împletirea și divergența numelor (numele tatălui lui Urmuz, al personajelor sale, al lui Urmuz însuși, cum îi spune inclusiv sora după botezul editorial al lui Arghezi), a tuturor numelor lui Urmuz în trimiterea pe care o fac unele la altele, fără ca vreunul să coincidă vreodată cu altul: îmbinare și divergență a căror posibilitate de rostire înseamnă o anumită practică scripturală care este experiența unei dimensiuni mortale.

Actul scriptural cu pornire de la moartea tatălui lasă dăre. E anularea subiectului ca individualitate, ca interioritate, prezență față de sine ori identitate. E vorba de experiența radicală a imposibilului, a deștrădăcinării absolute. A scrie pornind din acest punct înseamnă, poate, a da la iveală un fel de sens absent, a primi îndemnul din partea imposibilului care nu e încă gândire.

În cazul lui Urmuz – ca și al oricui altcuiva – nu e vorba de o simplă culpabilizare a tatălui, a acelei figuri autoritare care probabil nu fusese capabilă să asculte adevărata vocație muzicală a fiului, sau a numelui său, ci de aplicarea indicațiilor freudiene, mai precis, de înțelegerea și regăsirea urmelor neșterse ale unui fragment din autobiografia lui Urmuz, pornind tocmai de la fantasmale literare cuprinse în *Schițe și nuvele aproape... futuriste*. Din punct de vedere psihanalitic, scrierile lui Urmuz aproape că formează un câmp textual de asocieri interne unde intră în acțiune urmele semnificante de depozitare ale unui secret familial, efecte-simptome ale unui eveniment traumatic care se revelează sub forma unor rebusuri enigmatice ce nu se lasă descifrate.

Am amintit deja că lui Dimitrie Ionescu-Buzău, tatăl lui Urmuz, îi plăcea felul de a se numi al țăranilor. De aceea, i-a dat fiului propriul nume, schimbându-i totodată numele de familie din Ionescu în Dumitrescu (de la prenumele tatălui). Astfel viitorul scriitor a primit bizarul nume Demetru Dumitrescu-Buzău, care încorporează de două ori numele tatălui. Putem surprinde aici un amestec straniu de destin și voință paternă în scriitura lui Urmuz, care în acest sens traduce imposibilitatea subiectului de a se elibera de idealul patern<sup>244</sup>. Numele

<sup>244</sup> De fapt, la moartea tatălui travaliul, doliului încearcă să închidă rana, dar subiectul are doar posibilitatea să instaureze acel „Inconștient artificial”, acea „criptă” care va permite să dea glas numelor personajelor „paginilor bizare” (și deci acțiunilor lor în evenimentul traducerii și ascultării). Numele propriu al tatălui, încriptat în Eu, ar răsună ca o enigmă, dând la iveală acel sens ascuns, secret, dezorientant pe care Freud îl definește *Unheimliches*. (Cf. S. Freud,

propriu al tatălui impus fiului reprezintă legea, autoritatea, îndatorirea, datoria, răspunderea. Îi dă subiectului acces „la ordinea simbolică a limbajului”<sup>245</sup>. De îndată ce tatăl dispăre, se petrece catastrofa; numele tatălui devine un cuvânt cifrat, o „criptă” în sens psihanalitic<sup>246</sup>. Prin această criptă, „sămânța” numelui tatălui se înscrie ca un corp străin de forul interior al subiectului, asigurându-și din punct de vedere etic posibilitatea amintirii, acea supraviețuire în interiorul unei configurații topice noi care, la rândul său, devine expresie emblematică a unui loc sălășluit de un „cadavru viu”. În acest punct, sarcina subiectului coincide cu sarcina traducătorului: subiectul va trebui să traducă numele tatălui, „să îl traducă ca pe o iscălitură sau ca pe un soi de nume propriu menit să-i asigure supraviețuirea ca operă”<sup>247</sup>. Urmând această perspectivă subliminală și traductologică, ne aflăm între imposibilitatea a două texte: textul sursă și textul țintă. Dar cu ce modalități trebuie realizată traducerea?

Urmuz răspunde: cea care trebuie tradusă este forma, o formă ce trebuie să-și afle corespondența în instanța avansată de numele propriu al tatălui – ceea ce coincide cu dorința de o structură care să explice însăși configurația de natură retorică prezentă în „paginile bizare”. De fapt, în nota la titlul *Algazy & Grummer*, pe care Urmuz însuși o trimisese editorului Tudor Arghezi, se poate citi:

„E fosta firmă a unui cunoscut magazin de geamantane, portmoneuri etc. din capitală, rămasă astăzi sub un singur nume. În tot cazul, ne permitem a crede că numele de Algazy sau Grummer, după imaginile ce trezesc prin muzicalitatea lor specifică – rezultat al impresiunii sonore ce produc în ureche – nu par a corespunde aspectului, dinamicii și conținutului acestor doi simpatici și distinși cetățeni așa cum îi știm noi din realitate...”

Ne permitem a arăta mai sus cititorilor cum ar fi trebuit și cum ar fi putut să fie un Algazy sau un Grummer în abstracto, dacă dâșii nu ar fi fost creați de o întâmplare, o soartă care mai de loc nu ține seama dacă obiectele creațiilor ei corespund, în forma și mișcarea lor, cu numele ce li s-a hărăzit.

„Straniul” (1919), în *Opere esențiale*, vol. 10, *Eseuri de psihanaliză aplicată*, traducere și note introductive de V. Dem Zamfirescu, Trei, București, 2017.)

<sup>245</sup> J. Lacan, *Écrits*, Seuil, Paris 1966.

<sup>246</sup> N. Abraham – M. Torok, *Cryptonimie. Le Verbier de l'Homme aux Loups, précédé de Fors Par Jacques Derrida*, Flammarion, Paris 1976.

<sup>247</sup> J. Derrida, *Psyché. Invention de l'autre*, Galilée, Paris, 1987, p. 215.

Cerem scuze d-lor Algazy & Grummer pentru observările ce ne permiserăm mai sus; o facem însă și din dorința de a-i servi, deșteptându-i din vreme asupra măsurilor mai nimerite de îndreptare în această privință.

Se pare că remediul nu ar putea fi decât unul și singur: sau să-și găsească fiecare alt nume, în adevăr adecvat realității lor personale, sau să se modifice ei înșiși, cât mai e timpul, ca formă și ca roluri, după singura estetică a numelor ce poartă, dacă vor să le mai păstreze...”<sup>248</sup>

Teza lui Urmuz este cea din dialogul platonician *Cratylus*: fiecare lucru are un nume al lui, potrivit prin natură, iar această potrivire e valabilă pentru toți, chiar dacă există „o întâmplare, o soartă care mai de loc nu ține seama dacă obiectele creațiilor ei corespund, în forma și mișcarea lor, cu numele ce li s-a hărăzit”. Problema ridicată în *Cratylus* e de ordin epistemologic, privește cunoașterea ființei: studiul etimologiei numelor încearcă să verifice adecvarea ființelor la adevăr. Urmuz își dă seama că, în realitate, numele nu revelează esența lucrurilor. De aceea, recurge la metoda numelor proprii, în majoritate xenonimii (toate personajele „paginilor bizare” poartă nume străine), care revelează o altă realitate, „mai adevărată” în comparație cu simpla referențialitate empirică stabilită de convenția comunicării din realismul naturalist. Lumea adevărată, cum spunea Nietzsche în *Amurgul idolilor*<sup>249</sup>, a devenit povestire, adică nu se mai lasă rostită în forma unui discurs adevărat în sens realist, ci este un discurs adevărat care trebuie gândit altfel, adică e o scriitură care nu se lasă aservită realității într-o formă mimetică sau reproductivă.

Alegerea numelor operată de Urmuz are deci o valoare esențialmente instrumentală, variază în raport cu funcționalitatea lor în intriga narativă și cu sonoritatea lor specifică, evocatoare a sensului sau a diverselor sensuri puse în joc de scriitură. Majoritatea numelor întrebuițate de autor au origine lingvistică străină, sunt xenonimii care permit transmiterea simultană a mai multor niveluri de discurs și a unor istorii diferite în spațiul redus al enunțurilor ce formează osatura povestirilor. Dacă luăm numele Ismaïl, care „este compus din ochi, favoriți și rochie și se găsește astăzi cu foarte mare greutate [...]. Poate fi găsit însă pe la ora 5 1/2 dimineața, rătăcind în zig-zag pe strada Arionoaiiei”, vom înțelege

<sup>248</sup> 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. 90.

<sup>249</sup> F. Nietzsche, *Amurgul idolilor*, traducere de Alex. Al. Sahighian, ediția a III-a, Humanitas, București, 2007.

că, după toate probabilitățile, e vorba de filozoful-teolog sufist Isma'il ibn Abdillah al-Ro'ayni care, la rândul lui, în realitatea teatralizată a literiei, propune din nou topica numelui propriu care se mișcă exclusiv pe ruta ce îl denotă. El se prezintă *literalmente* în elementele sale compoziționale din alfabetul arab („ochi, favoriți și rochie”) și în sinuoasa mișcare în zig-zag a expresiei grafice orientale, așa cum Urmuz va fi văzut-o, poate, scrisă undeva, pe pagina unei cărți sau pe fațada vreunei clădiri. Aceeași strategie de înscenare retorică e valabilă în cazul lui Turnavitu, celălalt personaj care, mai simplu, *tourne vite* – xenonimie franceză –, adică se învârte repede, deoarece e angajat ca „ventilator pe la diferite cafenele murdare, grecești”. Niciunul dintre numele împrumutate de Urmuz ca să-și construiască bizarele narațiuni nu se sustrage logicii xenonimiei, nici măcar când vine vorba de personaje anonime.

Pornind de la indicațiile din *Nota la Algazy & Grummer*, unde Urmuz își dă seama că, în realitate, numele nu revelează nici esența lucrurilor, nici esența persoanelor, începem să ne punem întrebări privind limba singulară a numelor din *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, o limbă compusă din xenonimii, înfățișate insolit sub forma enigmelor și ghicitorilor, a unor rebusuri ce trebuie descifrate aproape în sens freudian. Urmuz cere contractual participarea activă a cititorului, un cititor ideal, care intră în joc, care ia în serios ce scrie autorul. Vom vedea acum ce se întâmplă în cazul nuvelei *Algazy & Grummer*:

„Algazy este un bătrân simpatic, știrb, zâmbitor și cu barba rasă și mătăsoasă, frumos așezată pe un grătar înșurupat sub bărbie și împrejmuț cu sârmă ghimpată...

Algazy nu vorbește nicio limbă europeană... Dacă însă îl aștepți în zori de zi, în faptul dimineții, și îi zici: «Bună ziua, Algazy!» insistând mai mult pe sunetul z, Algazy zâmbeste, iar spre a-și manifesta grațitudinea, bagă mâna în buzunar și trage de capătul unei sfori, făcând să-i tresalte de bucuria barba un sfert de oră...»<sup>250</sup>

„Algazy e un bătrân simpatic, știrb, zâmbăreț, cu barba rasă și mătăsoasă.” Dacă zăbovim o clipă asupra amănuntelor din descrierea personajului, constatăm că zisa barbă e aranjată frumos pe un grătar înșurubat și împrejmuțată cu sârmă ghimpată. Această ultimă precizare implică un aspect reificant, obiectual, înstrăinător. Dacă investigăm enigma numelui Algazy așa cum procedau suprarealiștii români, cu ajutorul „delirului de interpretare”, putem constata că Algazy a existat în istorie. Israel Algazy a fost, de fapt, un rabin care în 1756 i-a succedat lui Isaac Rapaport, nume întâlnit – ca să vezi! – în *Cronicari*, „fabulă”

<sup>250</sup> Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, ed. cit., pp. 90–91.

atribuită lui Urmuz. Însă dacă interpretăm secvența narativă „o barbă rasă și mătăsoasă, frumos așezată pe un grătar înșurupat sub bărbie și împrejmuț cu sârmă ghimpată” la un nivel aluziv și figurat, ea pare să evoce, prin metonimie, și bărbile dispuse geometric din portretele miniaturale ale filozofilor și teologilor musulmani. Textul nu pare să dezmință cele două orientări ale numelui: „Algazy nu vorbește nicio limbă europeană...”

Urmuz furnizează puține indicii care să permită identificarea fără echivoc a personajului. În cazul lui Algazy, ca sistem textual complex, interacționează submulțimi inerente nivelurilor tematice, simbolice, ideologice ale culturii. Schema comunicațională a narațiunii e lăsată pe seama unui mijloc expresiv constituit din acele entități lingvistice pur negative și diferențiale de natură non-„semantică”. Într-adevăr, continuând lectura, remarcăm că naratorul manipulează materialul deplasând atenția cititorului de la planul imaginilor vizuale la cel al imaginilor acustice: „Dacă însă îl aștepți în zori de zi, în faptul dimineții, și îi zici: «Bună ziua, Algazy!» insistând mai mult pe sunetul z, Algazy zâmbeste”. Calitatea fonică imprimată cuvintelor pare să indice în reiterarea fonemului z o marcă aliterativă a textului<sup>251</sup>. În general, procedeul aliteratiei caracterizează cu precădere poezia, nu proza, însă nu trebuie să ne lăsăm înșelați de acest aspect: naratorul a pregătit un „mesaj special”, semnalând în numele lui Algazy un loc criptic care se împotrivesc semnificării și se cere investigat<sup>252</sup>.

Să încercăm, așadar, să cercetăm mai profund acest nume. Ținând cont de contextul narațiunii, am crede că în numele Algazy e înglobat și numele teologului, misticului, filosofului și juristului musulman Al-Ghazali, pe care scolasticii latini îl numeau Algazel: Algazy, așadar, ca Algazel/Al-Ghazali. Faima lui se datorează faptului că a elaborat o metafizică a luminii, de orientare indiscutabil sufistă. În

<sup>251</sup> În 1943, Eugen Ionescu va relua această sonoritate urmuziană a lui zzz în *Englezește fără profesor*, propunând-o în replica Doamnei Martin: „D-na MARTIN: Bazdrag, bâzâg, buzești”. Interjecția „bâz” imită zumzetul insectelor, dar simultan dramaturgul creează și un joc de cuvinte cu numele orașului Buzău („buzestești”), făcând astfel aluzie la numele lui Urmuz: Demetrescu (Ionescu)-Buzău. Cf. E. Ionescu, *L'Inglese senza Professore* (ediție bilingvă), traduzione e cura di G. Rotiroti, Postfazione di I. Carannante, Criterion Editrice, Milano, 2019, p. 214.

<sup>252</sup> În legătură cu „mesajele speciale” în literatură, vezi S. Agosti, *Il testo poetico. Teoria e pratiche di analisi*, Rizzoli, Milano, 1972, și *Critica della testualità. Strutture e articolazioni del senso nell'opera letteraria*, Il Mulino, Bologna, 1994.

opera *Ihya' ulum al-din (Reînvierea științelor religiei)*, misticul islamic profesează un fel de scepticism filozofic pe care intenționează să-l utilizeze în slujba religiei<sup>253</sup>. Trimiterea numelui Algazy la Algazel e vertiginoasă. Probabil Urmuz era foarte sensibil la tematici de natură soteriologică – după cum atestă fragmentele scrise pe foi volante descoperite asupra lui la moarte<sup>254</sup> –, însă referința la Al-Ghazali nu spune nimic în plus față de ce scrie textul. Secretul numelui lui Algazy se opune oricărei identificări certe. Ne-am încurcat și noi în „grătarul” semnificativ care îi „servea să rezolve orice probleme mai grele”: condiția de lectură a textului. În consecință, numele e lizibil și, în același timp, ilizibil. La Urmuz suntem nevoiți să acceptăm acest joc care derutează orice pretenție univocă de lectură pe planul obiectiv al conținuturilor. Forma numelui nu are fond: de aici misterul, enigma numelui personajului.

Revenind acum la lectura directă a nuvelei *Algazy & Grummer*, vedem ciudata metodă de recuperare și procurare a mâncării, a „hranei spirituale”, folosită de Algazy și „coasociatul” Grummer în plină zi: „Cea mai mare plăcere a lui Algazy – în afară de obișnuitele-i ocupații la prăvălie – este să se înhame de bunăvoie la o roabă și, urmat cam la doi metri de coasociatul său Grummer, să alerge, în goana mare, prin praf și arșița soarelui, străbătând comunele rurale, în scopul unic de a aduna cârpe vechi, tinichele de untdelemn găurite și în special arșice, pe cari apoi le mănâncă împreună, după miezul nopții, în tăcerea cea mai sinistă...”<sup>255</sup>

În timpul zilei, așadar, sub „arșița soarelui”, cele două personaje urmuziene, care prefigurează deja personajele lui Beckett sau ale lui Vișniec, întreprind o călătorie textuală cu scopul de a găsi „cârpe vechi”, „tinichele de untdelemn găurite” și mai cu seamă „arșice”. Având în vedere funcționalitatea lor specifică, probabil acestea au conotații rituale, misteriozofice, ezoterice. Îndeplinesc rolul de indiciu, simptom a ceva magic sau hermetic. Cum altfel să înțelegem importanța acestor resturi materiale în ochii protagoniștilor? „În special”, spune textul, caută „arșice”: arșicele sunt oasele articulației de deasupra copitei la capre, folosite adesea de copii în jocul omonim devenit ulterior al zarurilor. „Un

<sup>253</sup> M. Molé, *I mistici musulmani*, tr. it. di G. Calasso, Adelphi, Milano, 1992, p. 110.

<sup>254</sup> Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, ed. cit., pp. 113–120.

<sup>255</sup> Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, ed. cit., pp. 91–92.

coup de dés n'abolira jamais le hazard”<sup>256</sup>, scrie Mallarmé: arșicele, jocul de zaruri sunt strâns legate de ideea de destin, de hazard (din arabă, *az-zahhr*), fiind deci un ghid material pe care spiritul îl întrebuințează și ca să procească viitorul prin semne, dar și, mai simplu, în sens platonician, ca să călătorească în „carul timpului” lui Hermes-Theuth. Să nu uităm că, în *Phaidros*, Hermes nu e doar călăuza morților, născocitorul scrierii și ocrotitorul negustorilor (ca Algazy și Grummer), ci și inventatorul jocului de zaruri. Drept confirmare, tot în *Phaidros*, Theuth e reprezentat pe pământ de Ibis, încarnarea sa în lumea muritorilor. Densitatea enunțurilor textuale îi permite naratorului să pună în scenă un joc de aluzii inaccesibile și extrem de complexe, ce tind să deturneze orice posibilitate univocă de lectură.

Vom trece acum la „coasociatul” lui Algazy, Grummer, cercetând enigma ascunsă în spatele numelui său. Urmuz scrie:

„Grummer are și un cioc de lemn aromatic...”

Fire închisă și temperament bilios, stă toată ziua lungit sub tejghea, cu ciocul vârat printr-o gaură sub podea...

Cum intri la ei în magazin, un miros delicios îți gădilă nările... Ești întâmpinat la scară de un băiat cinstit, care, pe cap, în loc de păr, are fire de arnici verde; apoi ești salutat cu multa amabilitate de Algazy și poftit să stai jos pe un taburel.

Grummer stă și pândește... Perfid, cu privirea piezișă, scoțând mai întâi numai ciocul, pe care ostentativ îl prelinge în sus și-n jos pe un jgheab anume făcut la muchea tejghelei, apare la urmă în întregime... Face prin tot felul de manopere pe Algazy să părăsească localul, apoi, insinuant, te atrage pe nesimțite în tot soiul de discuții – mai ales de sport și literatură – până ce, când îi vine bine, te plesnește de două ori cu ciocul peste burtă, de te face să alergi afară în stradă, urlând de durere.

Algazy, care are mai totdeauna neplăceri și discuții cu clienții, din cauza acestui procedeu nepermis al lui Grummer, iese în goană după tine, te poștește înapoi și, spre a-ți lua meritata satisfacție, îți dă dreptul – dacă ai cumpărat un obiect mai scump ca 15 bani – să... miroși puțin ciocul lui Grummer; apoi, dacă vrei, să-l strângi cât de tare de o bășică cenușie de cauciuc, pe care o are înșurupată la spate, puțin deasupra feselor, ceea ce îl face să sară prin magazin fără să miște din genunchi, scoțând țipete și sunete nearticulate...”<sup>257</sup>

<sup>256</sup> S. Mallarmé, *Un Coup de Dés Jamais N'abolira Le Hasard. Poème*, Édition de La Nouvelle Revue Française, Paris, 1914.

<sup>257</sup> Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, ed. cit., pp. 92–93.

Cum bine a intuit Paul Celan – într-un extraordinar document (o carte poștală trimisă Ninei Cassian) din anotimpul calambururilor, „*cette belle saison des calembours*”<sup>258</sup> –, Grummer aparține seriei urmuziene de personaje alcătuite heteroclit din atribute proprii zburătoarelor, sub umbra arhetipului cultural al Ibisului. Grummer prezintă aceleași caracteristici cu Emil Gayk și cu protagonistul anonim al *Plecării în străinătate*. Simbolizează firea belicoasă, lupta, ciondăneala continuă care adesea capătă dimensiuni erotice, obscene și mortale. Însă la Urmuz particularitatea acestor creaturi stă în aceea că ele alegorizează frecvent procesul scriiturii, aliniindu-se Ibisului, pasărea preaiubită a lui Hermes, care în tradiția culturală s-a degradat, devenind un simbol negativ.

În plus, numele Grummer evocă o memorie germanică, lucru de care ne dăm seama imediat ce pătrundem în această prăvălie deosebită, unde ne întâmpină – adică vine înspre noi, cititorii – un miros plăcut și „un băiat cinstit (*ein grüner Junge*), care, pe cap, în loc de păr, are fire de arnici verde”. Acestea nu sunt altceva decât traducerea materială a numelui propriu al lui Grummer în rima germanică *grün* („verde”). Iar jocul trimerilor la semnificantul grafic nu se încheie aici. Știm că Grummer are „fire închisă și temperament bilios”, așadar este *grimm*: încrunțat, feroce, înfuriat; e încovoiat, strâmb, se uită pieziș, deci este *krumm*; pe deasupra, e „insinuant”, fiindcă îi atrage pe interlocutori, pe „clienții magazinului” (și pe cititori) în „tot soiul de discuții” despre „sport și literatură”, în conformitate cu originile mitice și atribuțiile sale culturale decăzute. Se înfurie cu ușurință (*grimmen*), își plesnește clienții cu ciocul peste burtă, provocându-le dureri abdominale crâncene (*Grimmen*). Cu toate acestea, e umilit (*krummen*) la rândul lui când e strâns de bășica cenușie (*Grau*) de cauciuc (*Gummi*), „ceea ce îl face să sară prin magazin” – în această reînnoită „Farmacie a lui Platon” – și să scoată „sunete nearticulate”, presărate de goana continuă a semnificanților, pradă vârtejului textual al numelui propriu Grummer, al „rimelor” sale germane încryptate în limba română.

Am parcurs jocul aluziv construit de Urmuz, conștienți de ficțiunea textuală aflată la baza experienței mortale a scriiturii. Mesajele speciale transmise de autor sunt imposibile, nu trimit decât la ele însele, la materialitatea formei, la combinatoria infinită a literelor, la indicarea secretului închis în numele propriu. *Schițele și nuvelele aproape... futuriste* revelează tentativa-limită de a trece pragul materialității expresiei gramatologice în articularea sa vidă și diferențială. Urmuz traduce,

<sup>258</sup> Cf. P. Solomon, *Paul Celan. Dimensiunea românească*, ART, București, 2008, p. 23.

metaforizează rămășițele, rebuturile culturii, construind arabescuri scripturale; însă îndărătul vălului semnificant – învelișul protector al semnificațiilor transcendentale – se întrezărește, săpat ca o rană în neant, vidul originar al cuvântului aflat la baza oricărui limbaj. Din această perspectivă, în esență, scriitorul comunică efortul de a gândi, de a vedea dincolo de frontiera gândibilului, a semnificabilului, potrivit strategiilor insondabile ale esteticii proprii minții și dorințe. De fapt, rețeaua de „metafore cu un singur termen”<sup>259</sup>, ce răspunde sarcinii scriitorului, prezintă o asemenea organicitate compozițională încât implică o conștiință marcată autentic de cifrul enigmei repetate neobosit de numele personajelor. *Schițele și nuvelele aproape... futuriste* atestă, așadar, ontologia unui secret, practica scripturală a unei „deteritorializări” antropologice în propria limbă, cum spune Gilles Deleuze<sup>260</sup>. Din acest punct de vedere, în vehicularea xenonimiei propriilor personaje Urmuz se va substitui în mod simbolic tatălui și va lua locul legislatorului din *Cratylus*, *nomothetes*, cel care păstrează încorporat, încriptat, numele potrivit în sine; astfel va putea să confere lucrurilor adevăratul lor nume, să le confere numele său. Neeliberat pe deplin de ipoteca sacră a numelui tatălui, el va continua deci să-l păstreze în viață, dând creațiilor sale numele „adevărat” ce corespunde „prin muzicalitatea lor specifică [...] aspectului, dinamicii și conținutului”. În chipul său simbolic, tatăl va fi prezent ca fantasmă, impunându-și puternicul model spiritual și formativ în însuși actul conferirii numelor. Urmele acestui „roman familial” sunt întipărite, de neșters, în toate drumurile inițiatice pe care eroii urmuzieni sunt siliți să le străbată în acțiunea textuală. În acest sens, sarcina lui Urmuz se aseamănă cu sarcina traducătorului: acolo unde e prezent textul tatălui, mort-viu, e necesară iscălitura numelui adecvat, aptă să creeze un text nou (*Schițele și nuvelele aproape... futuriste*), care va fi garantul acestui contract indicibil manifestat în textul-țintă prin crearea vertiginoasă și multiplă a altor nume, xenonimiile personajelor, care la rândul lor pretind noi traduceri *ad infinitum* în limba lor, o limbă străină.

Acum, așa cum am anticipat deja, vom citi o carte poștală trimisă de Paul Celan poetei Nina Cassian:

„Ingrato!

Nobilă și arborescentă ca întotdeauna, când mă gândesc la tine, mâna mea arborescentă se grăbește să-ți ofere ție, adormitului meu covor pe care l-am întins marelor, această oglindă din funingine albă și tuș ritmizat –

<sup>259</sup> S. Agosti, *Il Fauno di Mallarmé*, Feltrinelli, Milano, 1991.

<sup>260</sup> G. Deleuze, *Critique et clinique*, Minuit, Paris, 1993.



pentru ca să te poți recunoaște în ea ca Ibis (ceea ce îți dă posibilitatea să te vezi în sfârșit simultan realizată în dubla ta ipostază de pasăre adorată și toc rezervor) și pentru ca răuvoitoarele guri ale posterității să nu poată spune că nu ne-am iubit [...]”<sup>261</sup>

Posibil ca scriind această carte poștală, Celan să se fi inspirat din descrierea dată de Urmuz lui Grummer. Grummer „are un cioc de lemn aromatic”. Iar ciocul, potrivit lui Celan, este și extremitatea tocului de scris: un obiect cu vârf ascuțit, prevăzut în mijloc cu un orificiu prin care cerneala coboară din rezervor în peniță. După cum am văzut, numele Grummer reevocă o memorie germanică: altfel zis, pentru Urmuz e scris într-o limbă străină. Potrivit poetului, grație „oglinzii din funingine albă și tuș ritmizat” dăruită de mâna iubitului vegetal, Nina Cassian ar trebui să reușească să se recunoască în sfârșit în imaginea unei păsări. Nu în orice pasăre, ci în Ibis. Ibisul e o pasăre de dimensiuni relativ mari, cu ciocul în formă de seceră. Trăiește în zone mlăștinoase și dă impresia că scormonește mereu în mâl. Nu e un simbol solar, ci mai degrabă lunar, „selenic”, ca „haloul Paul Celan” din poemul în proză care începe cu versul „Partizan al absolutismului erotic”. Ciocul arcuit al Ibisului amintește de secera lunii. În cosmologie e un fel de „*signatura* lunară”. Celan, care cunoaște tradiția culturală țesută în jurul acestei păsări încă din Egiptul antic, știe că Ibisul era consacrat zeului scrierii, Theuth, fiind considerat manifestarea lui pământescă. Inscricțiile egiptene îl înfățișează pe zeul Theuth în barca divină, cu cap de Ibis. În cultura mozaică, în schimb, Ibisul reprezintă un simbol negativ, un „animal necurat”. Iar textul paleocreștin *Fiziologul* menționează ibisul ca pe cea mai rea dintre toate păsările, fiindcă nu știe să înoate, și amintește că de la păcătoși nu putem aștepta decât păcate<sup>262</sup>.

Celan e conștient de ambivalența simbolică a Ibisului. Poate de aceea precizează între paranteze: „(ceea ce îți dă posibilitatea să te vezi în sfârșit simultan realizată în dubla ta ipostază de pasăre adorată și toc rezervor)”. Trimiterea lui Celan e o aluzie criptică în cifra „delirului interpretării” suprarealiste pe care poetul o dăduse personajelor urmuziene, înzestrate cu însușiri simbolice atribuibile păsărilor fermecate adăpostite la umbra divinului Theuth. Poate chiar acele stranie siluete alungite și ciocuri de păsări ieșite din ilustrațiile Bibliei lui Philippon, care ornează basoreliefurile funerare egiptene și care băntuiau chinuitor visele micului Freud pe la șapte, opt ani, immortalizate mai târziu în cartea

<sup>261</sup> Documentul e redat în P. Solomon, *Paul Celan. Dimensiunea românească*, Kriterion, București, 1987, pp. 52–53.

<sup>262</sup> Cf. *Il Fisiologo*, a cura di F. Zambon, Adelphi, Milano, 1975, p. 76.

*Die Traumdeutung*<sup>263</sup>. Aluziile celaniene sunt, așadar, la fel de vertiginoase.

Însă „posibilitatea” ca Nina Cassian să se vadă „în sfârșit simultan realizată” în „dubla ta ipostază de pasăre și toc rezervor” e reperabilă destul de clar – cu ajutorul indicației lui Celan – în iconicitatea sonoră a lui Grummer, dar și mulțumită indicației sugerate poetic de Ilarie Voronca în versul: „un țipăt ca o pasăre sau stilou”<sup>264</sup> – cu deosebirea că „obiectul obiectiv oferit (OOO)”<sup>265</sup> de subiectul poetic, dincolo de ficțiunea suprarealistă, e un dar nespus de prețios pentru Celan. E o „oglină” de „scriere ritmizată”, e darul poeziei, ca promisiune a aceluși vid de cuvânt pe care-l reflectă asimptomatic cifra subiectiv al „haloului Paul Celan”, „partizan al absolutismului erotic” la București<sup>266</sup>. Ca într-un joc scânteietor de refracții sonore și imagini, acest obiect, nu este numai dar al cuvântului și lipsei erotice sau amoroase, ci și o oglindă făcută din rămășițe, din reziduuri de combustie. Nu din cărbune, din substanțe bituminoase, ca personajele lui Urmuz, ci din resturi organice. E o oglindă alcătuită din ceea ce rămâne din omenesc. E o oglindă de „funingine albă”, ca oribila funingine descoperită în coșurile lagărelor de exterminare. Umbra din *Tangoul Morții* e mereu prezentă în toate scrierile românești ale lui Paul Celan<sup>267</sup>.

Să reluăm acum lectura nuvelei *Algazy & Grummer*:

„Într-una din zile, Grummer, fără a anunța pe Algazy, luă roaba și porni singur în căutare de cârpe și arșice, dar la înapoiere, găsind din întâmplare și câteva resturi de poeme, se făcu bolnav și, sub plapomă, le mâncă singur pe furis... Algazy, simțind, intră după el acolo cu intenția sinceră de a-i face numai o ușoară morală, dar cu groază observă în stomacul lui Grummer că tot ce rămăsese bun în literatură fusese consumat și digerat.

<sup>263</sup> Cf. S. Freud, *Opere esențiale 2. Interpretarea viselor*, tr. de R. Melnicu, notă asupra ediției R. Hurduc, Trei, București, 2010, p. 665.

<sup>264</sup> I. Voronca, *Invitație la bal*, Unu, București, 1931, p. 4.

<sup>265</sup> Cf. Gherasim Luca, *Le Vampir Passif* (1945), José Corti, Paris, 2001.

<sup>266</sup> „Delirul de interpretare” ca și *object objectivement offert* fac parte integrantă din practicile suprarealiste ale lui Gherasim Luca și Paul Celan, cum va reieși clar în continuare.

<sup>267</sup> Cf. G. Rotiroli, *La passione del Reale. Emil Cioran, Gherasim Luca, Paul Celan e l'evento rivoluzionario dell'amore*, Orthotes Editrice, Napoli–Salerno, 2016.

Lipsit astfel pe viitor de orice hrană a lui mai aleasă, Algazy, drept compensație, mănca toată bășica lui Grummer, în timp ce acesta dormea...

Dezesperat, a doua zi, Grummer – rămas fără bășică singur pe lume – luă pe bătrân în cioc și, după apusul soarelui, îl urcă cu furie pe vârful unui munte înalt... O luptă uriașă se încinse acolo între ei și ținu toată noaptea, până când, înspre ziuă, Grummer, învins, se oferă să restituie toată literatura înghițită.

El o vomită în mâinile lui Algazy... Dar bătrânul, în pântecul căruia fermentii bășicii înghițite începuse să trezească florii literaturii viitorului, găsi că tot ce i se oferă este prea puțin și învechit...

Înfometați și nefiind în stare să găsească prin întunec hrana ideală de care amândoi aveau atâta nevoie, reluară atunci lupta cu puteri îndoite și, sub pretext că se gustă numai pentru a se completa și cunoaște mai bine, începură să se muște cu furie mereu crescândă, până ce, consumându-se treptat unul pe altul, ajunseră ambii la ultimul os... Algazy termină mai întâi...<sup>268</sup>

Eugen Ionescu „va traduce” acest ultim enunț al lui Urmuz („începură să se muște cu furie mereu crescândă, până ce, consumându-se treptat unul pe altul, ajunseră ambii la ultimul os...”), într-un extraordinar joc de cuvinte bazat pe sunetul ș, joc demarat chiar de verbul „a mușca” și continuat într-o derivă fonologică vertiginoasă. Iată din *Englezește fără profesor* – adică prima variantă a piesei *Cântăreața cheală* – scena inspirată din canibalismul nemilos al personajelor Algazy și Grummer:

Dna SMITH: Nu mușca de undeva!

DI MARTIN: Nu mișca de undeva!

DI SMITH: Nu mușca de unde miști, nu mișca de unde muști!

Dna MARTIN: Musca mișcă!

Dna SMITH: Mișcă musca!

DI MARTIN: Muște mișcați!

DI SMITH: Muștele mușcă mușcata!

Dna MARTIN: Musca mușcă mușcata ta!

Dna SMITH: Mușca-ți-ar musca mușchiul!

DI MARTIN: Domnule Smith, ești mușchiu mușcat!

DI SMITH: Domnule Martin, mustul mustește!

Dna MARTIN: Doamnă Smith, muștele mustesc în mușchiul mușcat.

<sup>268</sup> Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, ed. cit., pp. 93–95.

Dna SMITH: Doamnă Martin, mușcă musca mișcă mușcata mușchiul mustește<sup>269</sup>.

Eugen Ionescu teatralizează actul prin care Algazy și Grummer se devorează reciproc, punând în scenă spectacolul discursului lui Urmuz în versiune dadaistă. În *Cântăreața cheală*, Eugène Ionesco va rămâne fidel fonemului ș din română, transpunându-l în replicile următoare, axate pe sunetul *ch* francez.

Mme. MARTIN Touche pas ma babouche!

M. MARTIN Bouge pas la babouche!

M. SMITH Touche la mouche, mouche pas la touche.

Mme. MARTIN La mouche bouge.

Mme. SMITH Mouche ta bouche.

M. MARTIN Mouche le chasse-mouche, mouche le chasse-mouche.

M. SMITH Escarmoucheur escarmouché!

Mme. MARTIN Scaramouche!

Mme. SMITH Sainte-Nitouche!

M. MARTIN T'en as une couche!

M. SMITH Tu m'embouches.

Mme. MARTIN Sainte Nitouche touche ma cartouche.

Mme. SMITH N'y touchez pas, elle est brisée<sup>270</sup>.

Cum am văzut până acum și cu Ionesco, și cu Celan, pornind de la *Algazy & Grummer*, Urmuz mizează pe ambiguitatea numelor proprii ale personajelor sale, care nu permit o identificare precisă la nivel istorico-realist. Tehnica lui Urmuz e deja cunoscută: se bazează pe jocul combinatoriu al literelor, mai precis, al trimiterii și relansării interpretative. E un joc centrat pe imagine și pe sonoritatea evocativă a numelui. Numele se cere interpretat de cititorul-model, însă orice interpretare se dovedește insuficientă, fiindcă la Urmuz semnificația numelui alunecă în permanență, tocmai întrucât are un potențial infinit.

Un fenomen similar cu xenonimia urmuziană putem găsi și în opera lui Freud. În *Psihopatologia vieții cotidiene*, de exemplu, Freud

<sup>269</sup> E. Ionesco, *Englezește fără profesor*, în E. Ionesco, *Eu*, ediție îngrijită de M. Vartic, cu un prolog la *Englezește fără profesor* de G. Ionesco și un epilog de I. Vartic, Echinoc, Cluj, 1990, pp. 220–221.

<sup>270</sup> E. Ionesco, *La Cantatrice chauve*, în *Théâtre complet*, Edition présentée, établie et annotée par E. Jacquart, Gallimard, Paris, 1991, p. 41.

relatează un episod de amnezie personală legat de numele *Signorelli*, nume pe care, încercând să și-l amintească, l-a înlocuit cu: *Botticelli*, *Boltraffio*, *Bosnia și Herțegovina*<sup>271</sup>. În aceste nume avem un element care acționează ca liant, ceva ce Lacan numește epave metonimice ale obiectului, adică rămășițele cuvântului uitat, strâns legate de dorință. În cuvântul *Botticelli* găsim *elli*, prezent și în *Signorelli*. În *Boltraffio*, în schimb, avem ceva din *Bosnia și Herțegovina*. Apoi, *Herr*, adică *Domnul*, se leagă metonimic de *Signor* din *Signorelli*, adică de moartea pe care Freud ar vrea să o refuleze, obiectul pierdut care emerge din acest cadru semnificant de asocieri. Tocmai urma sau indiciul pe care-l observăm la nivel metonimic ne permite să reperăm în discurs lanțul fenomenului de doliu. Acesta este locul în care, în psihanaliză, se petrece așa-numita asociere liberă care ne îngăduie să urmărim traseul formațiunilor inconștientului.

Din acest punct de vedere, când intenționăm să-l citim cu mare atenție pe Urmuz, trebuie să ținem cont de faptul că – parafrazându-l pe Deleuze – profunzimea, în sens vertical, nu există: nu există decât efectele de suprafață. Întrucât nu există profunzime, din când în când va trebui să ne educăm să citim și să ascultăm exact ce scrie la suprafață. Lanțul asociativ, șirul semnificațiilor, faptul că un cuvânt se succede altui cuvânt, apoi altuia, are un sens decisiv la Urmuz. Asta pentru că, în fond, aspectul inconștient într-o operă literară nu privește exclusiv hermeneutica. În *Schițe și nuvelele aproape... futuriste* nu există mereu un sens ascuns, nu se pot identifica legi sau metode ale stilemelor interpretative cu ajutorul cărora să coborâm de la suprafață în profunzime. Hermeneutica presupune – de altfel ca toate teoriile care raționează cu simboluri – că există ceva aparent, care nu e niciodată esențial, și ceva latent care ar fi, dimpotrivă, esențial. În cazul lui Urmuz, această abordare induce în eroare, deoarece retrimite mereu la altceva, la altcineva, la o gramatică, la un dicționar de simboluri care, ipotetic, ar putea furniza în final „soluția” problemei. Altceva este, în schimb, o educație literară care te ajută să citești ceea ce oferă verosimil textul lui Urmuz ca atare. În *Schițe și nuvelele aproape... futuriste* ceva se oferă și, simultan, pe un același plan, se ascunde. Acesta este și cifrul său traductiv. Ceva se dă și concomitent se ascunde: această mișcare de învăluire și dezvăluire, de dăruire și de sustragere nu e o mișcare care prevede o lectură în termeni exclusiv verticali sau de profunzime. Ascunderea nu e ceva ce vine înainte sau după, ci vine simultan, în

<sup>271</sup> Cf. Freud, *Psihopatologia vieții cotidiene*, tr. de H. Spuhn și D. Ștefănescu, Trei, București, 2010, pp. 12–13.

spațiul unei revelații și totodată al unei disimulări<sup>272</sup>. De fiecare dată când Urmuz a sfârșit de scris o frază, noi știm că fraza respectivă ascunde concomitent ceva, poate cu totul altceva. Totuși, numai fraza respectivă ne poate spune, însă nu mereu, despre ce anume este vorba. Inevitabil, în *Schițe și nuvele aproape... futuriste* adevărul, deși există, rămâne insondabil.

Cu multă măiestrie retorică, reglementată de xenonimie, *Schițele și nuvelele aproape... futuriste* scot la lumină compoziții continue și surprinzătoare de figuri simbolice care oscilează între prezența și absența obiectului desemnat de narațiune. Mesajul lui Urmuz e hiperbolic și se oferă adesea ca o versiune alegorică și iluzorie a realității, pentru că se produce într-o sferă metalingvistică aflată la originea unei căutări personale a „esteticii numelor” proprii. Așadar *Schițele și nuvelele aproape... futuriste* sunt un pariu pe limbaj și în interiorul limbajului, o miză care permite exprimarea libertății creative a operei și creatorului, dar și o aventură în dimensiunea tragică a scriiturii, pentru că cel care o străbate nu periclitează atât „adevărul” propriilor enunțuri, cât însuși modul existenței sale.

<sup>272</sup> În legătură cu problema adevărului ca „veridicitate” în psihanaliză, Cf. A. Zino, *Frammenti di fondazione per la psicanalisi critica*, ETS, Pisa, 2010.