

Gabriela Glăvan



Trei eseuri
despre
M. Blecher

eum

AULA MAGNA

AULA MAGNA

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
GLĂVAN, GABRIELA

Trei eseuri despre M. Blecher / Gabriela Glăvan.

- Timișoara : Editura Universității de Vest, 2020

Conține bibliografie

ISBN 978-973-125-780-8

821.135.1.09

Editor: Marilena Tudor

Tehnoredactare și copertă: Liliana Olaru

© 2020 Editura Universității de Vest, pentru prezenta ediție

Editura Universității de Vest

Calea Bogdăneștilor nr. 32A

300389, Timișoara

E-mail: editura@e-uvt.ro

Tel.: +40 - 256 592 681

GABRIELA GLĂVAN

**TREI ESEURI
DESPRE M. BLECHER**



**Editura Universității de Vest
Timișoara, 2020**

Cuprins

Cuvânt-înainte	7
M. Blecher – maestrul și umbra	9
M. Blecher – literatură și medicină.....	75
Blecher în periferia imaginară a Europei Centrale	97

Cuvânt-înainte

Cele trei eseuri cuprinse în acest volum provin din momente diferite ale interesului meu pentru opera lui M. Blecher. *Maestrul și umbra* a apărut într-o primă versiune în 2014, în volumul *Viraj în ireal*, publicat la această editură. Volumul avea la bază teza mea de doctorat dedicată câtorva autori importanți ai interbelicului românesc- Urmuz, Constantin Fântâneru, H. Bonciu, Grigore Cugler și, bineînțeles, M. Blecher. Al doilea eseu, urmărind investigarea apropierei lui Blecher de medicină, a apărut, într-o versiune în limba engleză, în revista *Dacoromania litteraria*, în 2018. Ultimul, cel prin care trasez câteva ipoteze ce l-ar putea include pe Blecher în imaginarul literar al Europei Centrale, are drept punct de plecare o intervenție la o conferință ce a avut loc la Facultatea de Litere a Universității Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca, la rândul ei rezultată din preocupări mai vechi legate de literatura Europei Centrale. O variantă a acestui eseu academic a apărut recent în revista *Romanian Studies Today*.

Trei vârste diferite, cu certitudinile lor criticabile, cu ezitățile, eșecurile și neliniștea lor. Volumul de față e un fragment dintr-o istorie personală a preocupării față de citirea și recitirea unuia dintre cei mai autentici și originali scriitori români.

M. Blecher – maestrul și umbra

Autor de referință al modernității literare românești, așa cum aceasta s-a conturat în perioada interbelică, M. Blecher valorifică în volumele sale de proză câteva dintre elementele specifice unei viziuni noi asupra realităților intrinseci creației. *Întâmplări în irealitatea imediată*, *Inimi cicatrizate* și *Vizuina luminată* au conferit biografiei sumbre a acestui autor un statut paradoxal, de maestru anonim al unei epoci cvasi-indiferente, recuperat postum din umbra și ecourile tot mai pătrunzătoare ale receptării sale.

Fiecare dintre cele trei romane își susține echidistant noțiunile față de reperele „teribilei întrebări cine anume sunt”. Destinația călătoriilor eului prin/printre lume și lucruri neavând sensul unei finalități, maniera în care se coagulează (adesea acroșaje, ciocniri sau anulări reciproce), momentele semnificative ale acestei traiectorii narrative reprezintă o veritabilă aventură narativă. Romanul însuși devine o călătorie de recunoaștere și identificare a substanței ce participă la intimitatea eului. Blecher fragmentează narațiunea în episoade menite să ilustreze faptul că între eu și lume se stabilesc relații organice, așa încât cele două spații, cel al eului și al lumii, se înlocuiesc reciproc și simultan, iar căutarea limitelor fiecăruia trebuie urmărită în incursiunea evenimentelor al acelor momente în care interacțiunea dintre ele generează semnificații neobișnuite.

Deși lasă impresia unui întreg atent finisat, opera lui M. Blecher este mai degrabă un arhipelag. Creații autonome, fiecare dintre volume desemnează o ipostază aparte a modernității literare, o modalitate inovatoare în interiorul universului românesc. *Întâmplări în irealitatea imediată* reprezintă un spațiu insular al literaturii române interbelice, cu un impact remarcabil asupra deceniilor literare următoare. În mod similar, romanele *Inimi cicatrizate* și *Vizuina luminată* afirmă un imaginar inovator al interiorității și al experienței medicale.

Natura elementară a contactului acestui eu cu spațiile crizei, interacțiunea virulentă dintre subiectul receptor și realitățile abisale

ale propriei ființe, indică printr-o strategie de expunere indirectă a semnificațiilor la suprafața textului, conformația stabilă a unei viziuni repetitive. Modelul acesteia poate fi identificat în linia continuă a unei spirale dinamice, surprinsă ca fragment în desfășurare, cu atât mai puțin o funcție teleologică. Graficul „convulsiilor” narative – cauzate de multiplele căutări și numiri a formelor stranii și malade în care eul și lumea se intersectează – indică, sub forma unor puncte explozive, momentele ce favorizează întâlnirea dintre datele prezentului și cele ale trecutului, evidențiind un pattern cu totul aparte: prezentul povestirii se „desface” din nucleee evenimentiale de o mare încărcătură semantică, succesive într-o temporalitate ciclică, desfășurată sub forma unei spirale ce transformă discursul memoriei într-o succesiune de timpi ai trecutului, fiecare evoluând din materia dinamică preexistentă a celuilalt. Așa cum se poate deduce, însă, încă din primele rânduri ale romanului, fiecare nou episod se re-compune în acord cu oscilațiile vertiginoase ale „fatalei ipseități.”¹ Planul de adâncime al romanului permite vizualizarea „teritoriilor” narațiunii sub forma unor fragmente delimitate în desfășurarea spiralei, conferind imaginilor rezultate semnificația unui cod unic, ce-și împletește, în infinitul mărunț, armoniile și esența.

Începutul romanului a devenit, în tradiția criticii blecheriene, locul favorit al căutării punctului zero al halucinantei călătorii a *Întâmplărilor*. În această privire fixată asupra unui punct static trebuie căutată semnificația inițială, desfăcută ulterior în noduri și împletiri de sens, explorată în timp real prin locurile rele ale mereu aceluiasi eu.

„Când privesc mult timp un punct fix pe perete mi se întâmplă câteodată să nu mai știu nici cine sunt, nici unde mă aflu. Simt atunci lipsa identității mele de departe ca și cum aș fi devenit, o clipă, o persoană cu totul străină. Acest personaj abstract și persoana mea reală îmi dispută convingerea cu forțe egale.”²

¹ Nicolae Manolescu, *Prin niște locuri rele*, în *Arca lui Noe*, Editura Gramar, București, 2000, p. 574.

² Max Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată*, Editura Aius, Craiova, Editura Vinea, București, 1999, p. 43; pentru a nu mări excesiv numărul notelor de subsol, vom apela la următoarele abrevieri: *Î.i.r.* – *Întâmplări în irealitatea imediată* și *V.l.* – *Vizuina luminată*.

O clipă doar durează disputa dintre *eu* și *un altul*, deoarece „în clipa următoare identitatea mea se regăsește, ca în acele vederi stereoscopice unde cele două imagini se separă uneori din eroare și numai când operatorul le pune la punct, suprapunându-le, dau deodată iluzia reliefului.” (id., ibid.) Lipsa identității, regăsirea identității: între ele, un moment suspendat al confuziei și inaderenței la sine, un interval al abstractizării eului, proces cardinal continuu, derulat în întregul flux al romanului. Acesta este, prin urmare, capul unghiului în explorarea irealității, locul unde trebuie așezat unul dintre cele mai importante avertismente asupra posibilelor interpretări: „Viziunile povestitorului lui M. Blecher sunt himerice, ontic incerte, nu pur și simplu rezultatul unei relativizări psihologice.”³

„Pentru a exista, el ar trebui să conștientizeze ceva din stupefacția care mă cuprinde când privesc o persoană în realitate și apoi îi urmăresc cu atenție gesturile într-o oglindă, apoi ceva din dezechilibrul căderilor în vis cu șuierătoarea lor spaimă ce parcurge șira spinării într-o clipă de neuitat; sau ceva din ceața și transparența locuită de decoruri bizare în bulele de cristal.” (*Îiri.*, p. 47)

Argumente pentru „modelul Blecher”

În intenția de a rediscuta canonul literar interbelic, Mihai Zamfir⁴ dezvoltă o teză temerară la data enunțării ei, aceea că proza deceniului al patrulea, caracterizată în diferite contexte drept creația inovatoare și compactă a unei generații, prezintă nu doar o unitate bine încheiată la nivelul viziunii, ci își are nucleele majore ale semnificației fixate în materia densă a unor opere reprezentative, între care *Întâmplări în irealitatea imediată*, romanul lui M. Blecher, deține un rol paradigmatic. Anunțată sub forma unei concluzii, către finalul capitolului *Maestrul din umbră. Proza lui M. Blecher și proza anilor '30*, problematica în jurul căreia Zamfir și-a construit argumentația vizează, în sens larg, romanele semnificative ale perioadei menționate, în același timp în care identifică *Întâmplările...* lui Blecher cu o matrice după care proza generației '30 și-a delimitat conturul.

³ Ibidem, p. 560.

⁴ Mihai Zamfir, *Maestrul din umbră*, în *Cealaltă față a prozei*, Editura Eminescu, București, 1988, pp. 139-175.

„Întrebarea care se pune este dacă le putem găsi tuturor un numitor comun, o marcă unificatoare. Una pare a se impune cu deosebire – și anume vocația tot mai abstractizantă a narațiunii. [...] În această tendință universală, *Întâmplările...* lui Blecher devin paradigmă: ele conțin narațiunea cea mai abstractă și mai teoretică dintre toate. Roman fără subiect, în care faptele au valoare simbolică sau pretextuală, el simbolizează noul tip de narațiune al deceniului, narațiune mult mai răspândită decât ne putem închipui. [...] În pletora de romane a deceniului patru, *Întâmplările...* simbolizează sensul inovației.”⁵

Termenii analizei sunt, dintru început, specifici unei retorici persuasive. „Al cui simbol este romanul lui Blecher? Fără îndoială, simbolul „noii proze” a anilor ’30”⁶, al cărei potențial major nu s-a pierdut, ci poate fi identificat într-o „suită de mici capodopere” (idem, ibidem). Dacă aceste trăsături ar putea fi valabile și în cazul celorlalte două creații notabile ale lui Blecher, *Inimi cicatrizate* și *Vizuina luminată*, *Întâmplări în irealitatea imediată* ar dobândi statutul capodoperei iradiante. Acesta este un text a cărui forță determină remodelări ale perspectivei reprezentării literare, precum și reluări inovatoare ale marilor teme ale tradiției, devenite semne cardinale ale modernității – inocența, memoria, subiectivitatea, descoperirea lumii prin contemplare și vis, căutarea sensului major, dar și a semnificațiilor mărunte ale existenței, dragostea și moartea, în contextele lor stranii, liminare. Ipoteza este, prin urmare, aceea că „Stilistic, *Întâmplările...* reorganizează involuntar, din punctul nostru de vedere, structura internă a unui *corpus* format din romanele experimentaliste ale unui întreg deceniu, oferindu-le o coerență nouă și nebănuită..”⁷

„Modelul canonic, modelul Blecher”⁸, dobândește consistență cu ajutorul unei demonstrații punctuale, având scopul bine definit de a dovedi similitudini, convergențe și influențe între autorii vizați (Eliade, Sebastian, Fântâneru, Holban, Bonciu), și, într-un plan extins, de a așeza acest model canonic într-un spațiu central al „marelui” canon literar românesc, clar determinat de liniile majore ale modernității. Câteva

⁵ Mihai Zamfir, *Maestrul din umbră*, în *Cealaltă față a prozei*, Editura Eminescu, București, 1988, p. 174.

⁶ Ibidem, p. 140.

⁷ Ibidem, p. 143.

⁸ Ibidem, p. 172.

decenii mai târziu, Nicolae Manolescu va întări această concluzie într-un volum cu valoare normativă, *Istoria critică a literaturii române. 5secole de literatură*: „Unul dintre cei mai originali scriitori interbelici din speța avangardiștilor, M. Blecher are astăzi, ca și Mateiu I. Caragiale, cea mai înaltă cotă de prețuire.”⁹

Expunerea lui Mihai Zamfir se coagulează în jurul unor nuclee semiotice, definite, în terminologia structuralistă a lui M. Riffaterre, „unități de signifiante”¹⁰. Determinate de o „oblicvitate sematică” (*obliquité sémantique*) – înțeleasă ca o „deplasare, distorsionare, sau pur și simplu creare de sens nou în cadrul unor unități semantice care depășesc fraza”¹¹ și revelate prin intermediul unei „reprezentări răsturnate”- o *anti-mimesis*, în formularea lui Zamfir, aceste nuclee semiotice pot fi considerate niște *matrice*¹², din a căror transformare rezultă episoadele distincte ale romanului și unitatea internă a acestuia, în același timp. Aceste matrice, „uneori reductibile la un cuvânt sau la o singură sintagmă”¹³ sunt căutate în romanele ilustrative ale generației, pentru a dovedi, din perspectivă stilistică, o realitate revelată doar prin apropierea de fiecare dintre aceste lumi ficționale: „toate romanele scrise de scriitorii experimentalisti ai deceniului patru constituie un mare text uniform”, iar „*Întâmplările...* reorganizează involuntar [...] structura internă a unui corpus format din romanele experimentaliste ale unui întreg deceniu, oferindu-le o coerență nouă și nebănuită.”¹⁴

Urmând trama narativă, Zamfir identifică cinci unități de semnificație majore în romanul lui Blecher: *indeterminarea individualității*, *boala ciudată*, *sexualitatea aberantă*, *lumea obiectelor* și *obsesia thanatică*. Aceste nuclee semantice se regăsesc, după ipoteza criticului, diseminate în marele text al literaturii interbelice (acea proză a „autenticității și experienței”, în expresia lui Ovid. S. Crohmălniceanu), identificabile în expresiile mai evidente sau mai palide ale fiecărui discurs românesc în parte. Expunerea demonstrației convinge, însă, mai bine prin ceea

⁹ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, p. 751.

¹⁰ M. Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983, p. 11.

¹¹ Mihai Zamfir, op. cit., p. 143.

¹² Idem, ibidem.

¹³ Idem, ibidem.

¹⁴ Idem, ibidem.

ce nu formulează direct: aceste „focare”, iradiind semnificații precum cele numite anterior, aparțin unui nivel esențial al expresiei modernității literare, sunt spații de rezonanță ale tensiunii și ale interogațiilor unei noi sensibilități. În acest sens, mai mult decât la nivel stilistic, ceea ce poate fi afirmat ca *pattern* modelând o viziune, rezultă, pe un prim nivel al analizei, dintr-o explorare necesară a articulațiilor lumii narative.

Romanele racordate la această „realitate imediată” a *Întâmplărilor...* sunt, printr-o deducție implicită, acele texte prin care romanul lui Blecher își justifică rolul modelator. De la *Jocurile Daniei*, *Maitreyi*, *Huliganii* și până la *Interior* sau *Pensiunea doamnei Pipersberg*, toate operele observabile prin prisma categoriilor moderne blecheriene conțin fragmentar ipostazieri ale respectivelor categorii. Zamfir afirmă, însă, în chiar primul paragraf al studiului, că intenția ar fi aceea ca, printr-o „operațiune aproape imposibilă [...] să impună, cu argumente stilistice, un mare prozator.”¹⁵ Este amintită, în cele ce urmează, o ipoteză care, formulată altfel, ar situa demersul în sfera discursivă a protocronismului. Intenția autorului, este, însă, susținută de o serie de argumente ce justifică așezarea lui Blecher într-o avangardă a existențialismului european:

„....observăm că reforma prozastică a lui M. Blecher – consonantă cu cea a lui Anton Holban, Mircea Eliade, Mihail Sebastian, H. Bonciu, C. Fântâneru, Octav Șuluțiu, Al. Robot, etc., toți precedați de Camil Petrescu – a însemnat o noutate absolută, și nu doar la nivelul literelor noastre. Înainte de a lua o formă definită în proza franceză a anilor '40, existențialismul literar s-a născut în zona dunăreană: e vorba de consonanța vibratilă, de traducerea involuntară a unor principii filosofice, iar neașteptatul rezultat ne poate lăsa visători. Atunci când Heidegger și Jaspers își duceau până la capăt lecția teoretică, un grup de prozatori români traducea în literatură aspirația ultimă a doctrinei existențialiste, angrenându-se în căutarea unei himere: în dezvăluirea completă, netrucată (cultural) și autentică (ontologic), a personalității umane. A reușit? Ar fi reușit, poate, în alte condiții istorice. Dar neajunsă la maturitate, înecată în zgomote colaterale și explicată fals prin concepte conjuncturale, de natură polemică sau politică, experiența tinerilor din deceniul patru n-a căpătat unitatea și profilul distinct la care ar fi avut dreptul.”¹⁶

¹⁵ Ibidem, p. 139.

¹⁶ Ibidem, p. 140.

Astfel se afirmă unitatea ideatică a unei generații, acceptată în sens larg ca prima generație autentic modernă a literaturii române, realizându-se totodată și o conexiune de primă linie cu un vast context european al modernității. Studiul urmărește, cu maximă aderență la texte, deformările și mutațiile modelului Blecher, hiperbolizarea și estomparea nuanțelor lui.

O posibilă valorificare a concluziilor acestui studiu ar implica premisele modernității exemplare ale operei lui M. Blecher, dispersarea lor în logica internă a romanelor și încercarea de a restitui, printr-o radiografie „moleculară” sau o privire abisală în plasma alcătuirii lor, un model poetic similar unei amprente genetice. O posibilă hologramă a unui spectacol ultim, o punere în scenă a unei apocalipse subiective, o înșiruire secvențială de instantanee ce reproduc, cu o disperare rece, graficele tremurate ale neputinței de a ieși din propria identitate, din rețelele organice ale corpului și ale lumii.

Un aspect interesant al relației dintre textul romanului și textul critic, provine, în cazul de față, dintr-o încercare a celui de-al doilea de a urmări, cu un ochi transferat adesea din spațiul privirii în cel al locuirii, adică în chiar interstițiile textului, generarea unei lumi narative din expunerea discursivă a traiectelor unei conștiințe oscilând între neliniște, criză și uitare de sine. Se impune cu precădere un discurs ce vizează constante, forme specifice, expresii tipice, viziuni complementare, simetrii interioare, modele textuale menite să reveleze țesutul organic, păstrând încă urmele fluidelor ce i-au conferit viață și autenticitate. Zamfir identifică nuclee de semnificație, Negoîtescu anumite „constante formale”¹⁷, Balotă expune o analiză succintă a formelor crizei, patosului și imaginarului materiei¹⁸, Manolescu traversează „locurile rele” ale „fatalei ipseității”¹⁹, Țeposu caută o definiție a prozei lui Blecher în „organizarea epică a trăirilor”²⁰, iar Dinu Pillat punctează cu maximă necesitate un aspect exemplificat „în înțelesul cel mai evoluat modern” în opera autorului în discuție, –

¹⁷ Ion Negoîtescu, *M. Blecher sau „Bizara aventură de a fi om”*, în *Engrame*, Editura Albatros, 1975, p. 124.

¹⁸ Nicolae Balotă, *M. Blecher și realitatea mediată a creației în De la Ion la Ioanide. Prozatori români ai secolului XX*, Editura Eminescu, București, 1974, p. 153-181.

¹⁹ Nicolae Manolescu, op. cit., p. 574.

²⁰ Radu G. Țeposu, *Noroiul și placa de gramofon în Viața și opiniile personajelor*, Editura Cartea Românească, București, 1983, p. 101.

„autenticitatea subiectivă”²¹. Numeroase alte exegeze au intenții mai precis ținute (spre exemplu, cea a Alinei Pamfil, în identificarea unei *poetici a alveolarului*) sau remarcă profunzimi în aspecte cât se poate de evidente – „cazul” Blecher este ilustrativ pentru raportul operă / destin – (pe această idee se bazează demersul lui Norman Manea, cu intenția de a recupera biografia și creația într-o imagine unitară, generată în mod vizibil de conștiința unui scriitor). Într-un efort remarcabil, de dată recentă, Doris Mironescu explorează „relația ambivalentă dintre viață și operă”²², fețele mereu schimbătoare ale existenței scriitorului, așa cum apar în texte personale, în corespondență și modul în care acestea se reflectă în creație.

Având în atenție datele importante ale acestor abordări critice, se pot evidenția, complementar surselor ce subliniază cu precădere caracterul emblematic modern al prozei lui M. Blecher, câteva observații asupra unor particularități de poetică și expresie prezente în interiorul unei viziuni singulare în spațiul literaturii române. *Întâmplări în irealitatea imediată*, romanul de debut, stabilește câteva repere de natură modernă într-un discurs romanesc reprezentativ pentru sensibilitatea intervalului cultural în care se cristalizează.

Una dintre cronicile cele mai entuziaste ale *Întâmplărilor...* îi aparține lui Mihail Sebastian. El crede „că apariția lui M. Blecher în literatură este un fapt revelator și un moment de care se va ține seama.”²³ Are o înțelegere imediată a unei evidente calități inovatoare a romanului – „Poet, Blecher scrie cu imagini de o precizie vizuală derutantă”²⁴, și are, tot raportat la text, intuiția unor fragmente de geniu. O ultimă observație așează, la finalul unui traseu hermeneutic ce are rolul de a impune un vizionar, marca autenticității: M. Sebastian nu ar remarca geniul într-o simplă carte de literatură – „Nu aș spune acest lucru despre o carte de literatură – dar *Întâmplări în irealitatea imediată* nu e o carte de literatură.”²⁵

²¹ Dinu Pillat, *M. Blecher în Mozaic istorico-literar*, Editura Eminescu, 1971, p. 149.

²² Doris Mironescu, *Viața lui M. Blecher. Împotriva biografiei*, Editura Timpul, Iași, 2011, p. 11.

²³ Mihail Sebastian, *M. Blecher. Întâmplări în irealitatea imediată*, în „Rampa”, an 19, n.5432 din 22 feb.1936, p. 1, apud, M. Lascu (ed.), *M. Blecher, mai puțin cunoscut*, Editura Hasefer, 2000, p. 226.

²⁴ Idem, ibidem.

²⁵ Idem, ibidem.

Refuzul lui Sebastian de a accepta doar literaritatea textului lui Blecher se justifică prin emoția directă provocată de lectura lui:

„Este jurnalul unei sensibilități, al unei inteligențe, al unei singurătăți populată de umbre și lumini secrete. Îl citești cu sentimentul de a face nu cunoștința unei cărți, ci cunoștința unui om.”²⁶

Romanul poate fi, într-adevăr, mai mult decât literatură. Critica a convenit că o delimitare categorică între literatură și existență poate exclude, în acest caz, o serie de conexiuni surprinzătoare. Dar atunci când textul este lăsat să-și expună alcătuirea, când sunt căutate aglomerările de semne formând matrice revelatoare, atunci literatura se interpune, asemeni unui ecran animat de o poveste-capcană, între realitatea narațiunii și cititor. Și doar în acest spațiu al lecturii, pe o direcție a interpretării dată de noi împletiri între referenții realității evidente, tonul confesiunii și garanția incontestabilă a jurnalului, ficțiunea exprimă rătăcirea revelatorie a protagonistului în *irealitatea imediată*.

Povestea se desfășoară după o ordine impusă de necesitatea dezvăluirii graduale a noii lumi ascunse între obiectivele familiare ale realității. Trama narativă se generează prin auto-expunere – nimic nu se petrece fără a deveni întâmplare – firul istorisirii ducând fibra sensului la noi nivele de percepție a lumii și de expunere a proceselor secrete prin care ea se lasă contemplată, se ascunde, înșeală ochiul sau rămâne în materia ei inertă, inaccesibilă oricărei înțelegeri, la distanță de vagabondul interogativ – protagonistul unei false călătorii într-o lume ficțională fundamentată pe aparență și disimulare.

Întregul roman pare a se afla în căutarea unui răspuns existențial esențial, așa cum s-ar afla orice relatare nemairostită în căutarea unei forme în stare a o face inteligibilă, cu toată obscuritatea implicită a subiectivismului. Coborând / urcând spirala interioară a narațiunii, într-un spațiu în care direcția a devenit doar vector și sens, se observă că ea urmează un model susținut de alternanța contemplație – angoasă – criză, urmată, (până la episodul – supraréalist în esență – al tentativei de suicid) de o *întâmplare* cu rol absolutizant, cathartice, marcând dublul sens al crizei, distrugere și re-echilibrare, cel mai adesea sublimat într-un incendiu, o viziune „finală”, moartea.

²⁶ Idem, p. 224.

În termenii proprii romanului, întâmplările sunt, de fapt, evenimente fragmentare dintr-o narațiune coerentă – înțelesul *vieții mele* (*Î.i.r.i.*, p. 112) – aproape imposibil de recuperat. Efortul narativ, argumentativ, persuasiv, acesta este, de a face inteligibilă o narațiune secundă, crescută pe un miez al adevărului, un discurs autonom, o poveste impersonală a eului ce se vede povestit de o voce străină, dar obiectivă, fidelă realității.

Ca unică stare a lumii definite nominal, irealitatea se desprinde ca forță adiacentă dinamicii episoadelor, ea este atmosfera superioară, orizontul-cadru al tuturor evenimentelor. Ion Pop așează termenul în vecinătatea avangardei, introducând totodată, pe filiera Breton, ideea deteritorializării lumii narate, așezarea ei pe un fundament incert, schimbător:

„Irealitatea imediată» este corespondentul, de fapt, al «suprarealității» definite de André Breton, în latura ei stranie de «dépaysement», de angoasă asociată cu o anume euforie paradoxală, provocată de « miraculosul» ascuns în însăși straniețatea obiectelor și evenimentelor înconjurătoare. Faptul cel mai banal, obiectul cel mai insignifiant în aparență pot deveni și la Blecher prezențe insolite, misterioase, chiar agresive.”²⁷

Adăugând nuanțe modelului enunțat anterior, într-o imagine schematică, poetica cercurilor concentrice evoluează, în interiorul acestui roman, în forma unei spirale (amplificată uneori de încheștarea conștiinței în criză și transformată, la nivelul percepției, în vertij, delir, leșin), având drept cauzalitate permanența unor stări ineluctabile: *căderea privirii prin lume*²⁸, contemplarea, întâmplarea stranie (nucleu a episodului), angoasa precedând criza, și momentul suprem marcat inevitabil de însemnele dezastrului.

Cercul vicios al identității – cincisprezece capitole și un epilog

În imaginarul operei lui Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată* are rolul de a prezenta, încă de la primele pagini, două dintre problematicile esențiale ale prozei sale – angoasa identitară și redimensionarea sinelui pe coordonatele unei noi ontologii – delimitată, așa cum se va vedea în celelalte două volume, *Inimi cicatrizate* și *Vizuina luminată*, de

²⁷ Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, Ed. Minerva, București, 1990, p. 394-395.

²⁸ v. Alina Pamfil, op. cit., p. 158.

universul bolii. Boala ciudată, paludismul, numește restrictiv, în acest roman, o serie de manifestări de mare impact în conturarea prezenței fizice și metafizice a protagonistului, anunțate și ele printr-un termen ambiguu: *crizele*.

Veritabile incursiuni în spațiul contopirii eului cu lumea, crizele vor fi înlocuite, odată cu ieșirea din timpul *Întâmplărilor...* – din adolescență, de o maladie fatală, un morb care nu mai erodează doar granița dintre realitate și halucinație, ci chiar suportul dur și concret al prezenței fizice – sistemul osos. Dubla evoluție se desface din esența primelor două capitole ale acestui roman de debut, ramificându-se ulterior într-un cosmos aparte, aflat la rândul său sub semnul unei stări-limită ce face trecerea ființei prin toate locurile întunecate ale trupului macerat de suferință.

„Când privesc mult timp un punct fix pe perete mi se întâmplă câteodată să nu mai știu nici cine sunt, nici unde mă aflu. Simt atunci lipsa identității mele de departe ca și cum aș fi devenit, o clipă, o persoană cu totul străină. Acest personagiu abstract și persoana mea reală îmi dispută convingerea cu forțe egale.” (*Î.i.r.i.*, 43)

Acest prim paragraf al romanului are un rol multiplu – acela de a stabili repere în universul romanesc, de a introduce noțiuni-cheie, de a crea o atmosferă. Mai mult, implică prezența unui eu secund, o transpunere în abstract a „persoanei reale”, față de care „eul prim” se așează într-o poziție adversă. Două stări ale ființei într-o singură prezență reală, un „personagiu” și o „persoană” – acestea sunt datele de început ale unui periplu prin lumile neliniștite ale identității. Așezarea acestui incipit în tradiția rimbaldiană a eului devenit „un altul” semnifică o primă conectare a romanului la artera-flux a modernității estetice. Astfel de conexiuni sunt necesare în aceeași măsură în care este necesară expunerea naturii interne a acestui roman, a categoriilor poetice și expresive menite să caracterizeze universul *Întâmplărilor...* în termenii unei modernități aparte. Cum existența „personajului” implică și prezența unui mimesis în raport cu „persoana” reală, rămân de analizat și parametrii acestei ficționalizări a eului, realizată mai degrabă pe modelul acelor „vederi stereoscopice unde cele două imagini se separă uneori din eroare” (*Î.i.r.i.*, p. 43) decât printr-o metamorfoză.

O ipoteză interesantă deduce Al. Protopopescu din această scindare a eului, inerentă crizei identitare. Celor două forme de manifestare a prezenței, persoana și personajul, le corespund două instanțe textuale distincte, având fiecare un rol bine determinat în corelarea lumilor narative instaurate prin viziune. O privire bifocală, prin urmare, generând un text „supravegheat” de naratorul faptelor, cel ce asigură inteligibilitatea evenimentelor, și, de la o altă distanță, de către analistul ce măsoară adâncimea textului. Această bifurcație la nivel narativ, regăsită și în *Vizuina luminată*, este, de fapt, clivajul firesc al viziunii din realitatea ce i-a favorizat existența²⁹:

„Ambiția acestui personaj «dublu» e să convingă că materia «mediată» de povestitor și «irealitatea imediată» edificată de analist sunt două fronturi contingente, inseparabile și echivalente ale existenței. Viața (ca și romanul) înseamnă pendulare a ființei între cele două universuri complementare.”³⁰
O consecință firească este reversibilitatea «persoanei reale» în «personaj abstract», procesiune „definită, – nici nu se putea altfel – cu cuvântul de ordine: criză.”³¹

Intervalul stării incerte a identității este, de fapt, un moment suspendat în alunecarea timpului, și el imperceptibil, alienant, fiind rezultatul unui efort de concentrare asupra unui „punct fix pe perete”. Ceea ce seamănă cu un straniu exercițiu de hipnoză este primul act al unui monolog dramatic, acutizat în gama înaltă a subiectivității, de unde și aspectul de jurnal sau autoficțiune. Asupra acestui aspect trebuie insistat, în primul rând datorită faptului că stabilește câteva trăsături importante în ceea ce privește natura romanului. Se discerne aici un mod cu totul aparte de intersectare a autenticității autobiografice inserate pe filiera confesiunii cu o propensiune de mare forță spre limitele îndepărtate ale fabulației. Într-un areal imaginar instituit de o implicită criză a conștiinței, discursul autoreflexiv este generat de o serie de nuclee izolate ale acestei crizei – adevărate focare de semnificație, având proprietăți metaforic similare maselor radioactive – ele schimbă

²⁹ Al. Protopopescu, *Romanul psihologic românesc*, Editura Eminescu, București, 1978, p. 232.

³⁰ Idem, ibidem.

³¹ Ibidem, p. 233.

însăși structura materiei narative printr-o gamă de mutații ireversibile. Se atinge astfel starea de propagare a semnificației pe nivelele paralele ale aceleiași direcții epice, într-o înlănțuire în spirală a platourilor circulare desemnând câte un perimetru al alterării identitare.

O mai atentă nuanțare a acestei constante discursive poate fi susținută prin câteva opinii critice articulate pe baza evidentei incertitudini formale a corpusului narativ. Țeposu invocă, în vecinătatea unei analize a lui Lejeune asupra romanului autobiografic, argumentul nevoii de a defini romanele lui Blecher, refuzând subsumarea lor domeniului cert al jurnalului.

„Ceea ce definește această proză e [...] tocmai organizarea epică a trăirilor. Romanele autobiografice (să le spunem așa din nevoia de a le defini) ale lui Blecher fac saltul de la simpla notație referențială la narațiunea reflexivă, relatarea la persoana întâi fiind consecința unei opțiuni artistice conștiente.”³²

Absența pactului referențial, pentru a reveni la termenii lui Philippe Lejeune, încurajează, în viziunea lui Țeposu, identificarea dominantei ficționale a acestei proze, înțeleasă de către Eugen Ionescu sub forma unei „depășiri” a stadiului primar al „umilinței laice, nedemne, neridicate de nici un principiu spiritual”³³ ce caracterizează, în opinia sa, mai toată literatura scrisă la persoana întâi singular. Blecher îi pare lui Ionescu un lucid, iar viziunea sa poartă însemnele unei cunoașteri superioare:

„Dar luciditatea d-lui Blecher nu se oprește niciodată la psihologie, la efecte, la periferia sufletului, care n-are decât să rămână, și de-acum înainte, în stăpânirea netulburată a așa-zisei «literaturi de auto-analiză». D. Blecher, trecând prin psihologie, prin emoție, depășește totuși planul psihologic, realitatea prea superficială a emoției.”³⁴

³² Radu G. Țeposu, *În căutarea identității pierdute. Studiu introductiv* la Max Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate. Vizuina luminată. Corp transparent. Corespondență*, Editura Aius, Craiova, Editura Vinea, București, 1999, p. 19.

³³ Eugen Ionescu, *Genul „Jurnalului”*, în *Facla*, an XVI, nr. 1578, 4 mai 1936, apud Georgeta Horodincă, *Structuri libere*, Editura Eminescu, 1970, p. 68.

³⁴ Eugen Ionescu, *Întâmplări în irealitatea imediată*, în *Facla*, 13 mai 1936, apud Georgeta Horodincă, *Structuri libere*, Editura Eminescu, 1970, p. 69.

Incertitudinea așezării romanului într-o specie anume se regăsește în concentrație maximă în fraza de debut a unui articol semnat de Pompiliu Constantinescu: „Cartea d-lui Blecher nu e un roman, dar nici un eseu, nu e un poem și nici un jurnal intim.”³⁵ Dar e „o inițiere în însăși esența personalității”³⁶ în mod cert una ce permite, la capătul ei, afirmarea justă a unei crize existențiale majore, înțeleasă de N. Balotă într-un dublu sens: „Criza ontică este, în același timp, o criză a viziunii.”³⁷ Acestei intenții taxonomice i se subordonează și explicitarea materialului narativ în formule ce facilitează aderența cititorului la o lume narată având numeroase semnificații, expusă fragmentar.

Norman Manea, inventariind locurile, faptele și personajele Întâmplărilor, a rezumat materia romanului la o înșiruire unitară de repere „simple și teribile”³⁸:

„Imaginea unui perete privit îndelung până la delirul singurătății. Un mic orașel. Vecinătatea hipnotică a lucrurilor. Grotescul vitrinelor. Spațiile bolnave ale absenței. Tainele periferiei. O vioară într-o prăvălie cu mașini de cusut. O femeie și un adolescent. Rătăcirile senzualității. Moartea unui bătrân. Gândurile și plictisul. Sala unui cinematograful care pare o baie publică. Bâlcii din care se decupează, într-o lentilă de telescop, panopticul. Viața secretă și tentaculară a obiectelor. Halucinațiile. Vinovăția. Rușinea. Spaima. Arșița. Somnul. Șoarecii, peștii într-un acvariu, rochiile dintr-un dulap, mirosul putreziciunilor la malul unui râu.”³⁹

Nicolae Manolescu a intitulat, cu o intenție mai degrabă ludică, fiecare dintre episoadele romanului, întregind astfel iluzia unei posibile ordini într-o expunere voit fragmentară, în care conexiunile între capitole se fac la nivelul prim al expresiei:

„Locuri rele, Senzualitate în prăvălia lui Eugen, Apariții și dispariții senzaționale, Panopticum, La bâlci”⁴⁰, „Paul și Ozy, Spălarea mortului, Dimineață după nuntă, Femei, Locul comun al visurilor mele, Noroiul,

³⁵ Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, vol. 1, Editura Pentru Literatură, București, 1967, p. 314.

³⁶ Idem, *ibidem*.

³⁷ Nicolae Balotă, *M. Blecher și realitatea mediată a creației*, în *De la Ion la Ioanide. Prozatori români ai secolului XX*, Editura Eminescu, București, 1974, p. 157.

³⁸ Norman Manea, *op. cit.*, p. 262.

³⁹ Idem, *ibidem*.

⁴⁰ Nicolae Manolescu, *op. cit.*, p. 564.

Coșmare, Un copac, Edda, un copac, Însmormântarea, simplă înșirare de obiecte, Somnul și trezia.”⁴¹

Această intenție ordonatoare, prezentă în substratul multora dintre analizele dedicate romanului, are funcția de a organiza materialul narativ într-o formulă care, deși permite fragmentarea în scopul unei mai fine percepții a nuanțelor fiecărui episod, nu instituie o continuitate certă la nivelul prim al narațiunii. Mai mult, are rolul, pozitiv, de altfel, de a spori iluzia înșiruirii aleatorii de personaje, obiecte și întâmplări, ordonate în narațiune doar de hazardul subiectiv al memoriei. Cum importanța acordată unei coerențe interne a romanului poate fi observată în articularea unui pattern al desfășurării epice – fiecare moment major al *Întâmplărilor* conține potențialul momentului următor, care va regenera sensurile celui anterior pe un platou diferit al narațiunii. Aceste coordonate ilustrează, într-o simetrie a poeziei cu metafizica eului, corespondența dintre substanța romanului și mutațiile/metamorfozele identității.

Care este sfera multistratificată a crizei, prin urmare, ce resorturi interioare permit implicarea în confesiune a palierelor de profunzime ale conștiinței? De o relevanță majoră este modul în care este transpusă toată această substanță, impregnată iremediabil de confuzie ontologică, într-un discurs fluid, depășindu-se mereu pe sine în noi ascensiuni către marele neînțeles al identității, indicat încă din primele rânduri prin „teribila întrebare cine anume sunt.” (*Î.i.r.i.*, p. 43)

Un prim indiciu al caracterului specific modern al interogațiilor și implicit, al stărilor problematizate în această primă parte a romanului este denunțarea insuficienței limbajului în cuprinderea și redarea unor semnificații ce traversează vertical toate punctele întunecate ale raportului dintre eu și lume. Dilema filosofică este înlocuită, astfel, de premisa precarității esențiale a mediului de schimb dintre gândire și reprezentare.

„Cuvintele obișnuite nu sunt valabile la anumite adâncimi sufletești. Încerc să definesc exact crizele mele și nu găsesc decât imagini. Cuvântul magic care ar putea să le exprime ar trebui să împrumute ceva din esențele altor sensibilități din viață, distilându-se din ele ca un miros nou dintr-o compoziție de parfumuri.

⁴¹ Ibidem, p. 569.

Pentru a exista, el ar trebui să conștie ceva din stupefacția care mă cuprinde când privesc o persoană în realitate și apoi îi urmăresc cu atenție gesturile într-o oglindă, apoi ceva din dezechilibrul căderilor în vis cu șuierătoarea lor spaimă ce parcurge șira spinării într-o clipă de neuitat; sau ceva din ceața și transparența locuită de decoruri bizare în bulele de cristal.” (*Îiri.*, p. 47)

Aici intră în funcțiune, de fapt, angrenajul analitic al romanului, prin afirmarea preponderenței imagistice a reprezentărilor conștiinței. Totodată, incapacitatea limbajului de a funcționa în relație cu „adâncimile sufletești” afirmă două nivele ale traseului narativ, valabile de la un capăt al *Întâmplărilor* la celălalt – seria evenimentțială a intersecțiilor eului cu lumea și cu universurile ei subiacente- alteritatea, obiectele, materia, și cu un sine însuși dureros și inconsistent; și un al doilea nivel, coagulat în referențialitatea primă a acestor evenimente, în zona imediată a semnificațiilor proiectate în sens invers față de vectorul tradițional, adică înspre în afară, aglomerate în jurul semnificantului într-un *halou*.⁴² Exasperarea interpretării se desface ca dublă sarcină, atribuită atât protagonistului, aflat în căutarea înțelesului *vieții sale*, cât și cititorului, călător secundar prin *locurile rele* ale identității acestuia⁴³.

Reprezentarea vizuală se va impune încă de la început, prin afirmarea primatului *perspectivei*. Alinei Pamfil îi aparține o bună delimitare a categoriilor centrale ale perspectivei narative, caracterizată prin semnele *discontinuității*, *ambiguității* și *reflexivității*:

„Perspectiva narativă este la M. Blecher nu numai discontinuă (urmează aparițiile intermitente ale imaginilor lumii) și ambiguă (șterge frontierele dintre vis și realitate), ci și reflexivă. Ochiul vede lumea dar în același timp se vede pe sine privind lumea, integrând, înfruntând sau lăsându-se dominat de universul neînsuflețit.”⁴⁴

Locurile blestemate sunt adevărați centri ai nevrozei pe o hartă vie și deopotrivă imaginară a provinciei (de esență bacoviană), ele potențează manifestarea conflictului dintre eul rătăcitor în spațiu și ochiul vizionar

⁴² Acest model se regăsește într-unul dintre textele „exemplare” ale emergenței expresiei literare moderne din multiplele fracturi și deviații semantice ale narațiunii tradiționale – *Inima întunericului*, de Joseph Conrad.

⁴³ Cf. Manolescu, op. cit., p. 574.

⁴⁴ Alina Pamfil, op. cit., p. 162.

care înregistrează absența sensului călătoriei. Această realitate este indusă prin lipsa unei teleologii salvatoare, ceea ce revelează treptat caracterul infernal al inițierii. Aici se destramă o vastă rețea metaforică a tradiției, țesută în jurul unui lung șir de evenimente facilitând inițierea în misterele existenței și ale lumii, cu unicul scop al așezării eroului în fața propriei identități. Picarul modern vede această hartă a inițierii ca pe un labirint al propriei rătăcirii în pluralitatea infinită a semnificațiilor fiecărei „borne” din marea traiectorie.

Locurile întunecat-magice ale copilăriei, spațiile blestemate ale *Întâmplărilor* sunt proiecțiile enantiomorfe ale unui topos real în oglinda deformatoare a irealității. Acesta este punctul de emergență al viziunii, sau, în accepțiunea Alinei Pamfil, „„gradul zero» al eului și privirii”, o duală „deschidere spre non-existența și existența”⁴⁵ prezente simultan în „bizara aventură” a locuirii în lume.

„Adevărate capcane invizibile, plasate ici-colo în oraș, întru nimic deosebite de aerul ce le înconjură, – ele mă așteptau cu ferocitate să cad pradă atmosferei speciale ce conțineau. Un pas, un singur pas dacă făceam și intram într-un asemenea «spațiu blestemat», criza venea inevitabil.” (*Î.i.r.i.*, p. 44)

Mascate de banalul peisajului, spațiile crizei favorizează indirect numirea acelor locuri definitorii în topografia memoriei protagonistului. Marcate afectiv, însă încărcate de o energie destabilizatoare, aceste locuri reprezintă un prim nivel al „inițierii”, dacă e să numim evoluția complexă a stadiilor crizei existențiale. Lumile ficționale ale modernității literare conțin formule variate ale respingerii *forme*i, înțelegând ca opresiune și prizonierat, de unde o vastă expansiune a temei imaturității și nedesăvârșirii consistenței eului. Binomul variabil *copilărie/adolescență* – *criză* este un reper în discursul modern al travaliului identitar, instaurând o tradiție susținută de texte fundamentale precum *Rătăcirile elevului Törless* (Robert Musil), *Ferdymurke* (Witold Gombrowicz) sau *De veghe în lanul de secară* (J.D.Salinger).

Potențialul transformator al acestor spații este invers proporțional cu aparenta lor insignifianță: „o poiană mică din capătul unei alei, pe unde nu se plimba niciodată nimeni” (*Î.i.r.i.*, p. 44) declanșează spasmul

⁴⁵ Ibidem, p. 163.

unui gând ce anulează orice proiect – „simțeam mai profund și mai dureros că n-aveam nimic de făcut în această lume, nimic alta decât să hoinăresc prin parcuri, – prin poiene prăfuite și arse de soare, pustii și sălbatece” (*Î.ir.i.*, p. 45). Deșeurile organice ale unei fabrici de ulei de la marginea orașului, adunate între „malurile înalte și găunoase ale râului” (id, *ibid.*) îi provoacă un adevărat delir olfactiv, culminând cu înfrângerea finală – descinderea în goană disperată pe panta abruptă a malului, spre grota ascunsă, veritabil uter chthonian al regăsirii cu sine.

Peisajul neutru al orașului este maculat de locuri ce induc dramatice răsuciri în sine prin invazia bruscă a simțurilor de către senzații stranii și brutale, precum mirosul copleșitor al descompunerii. Structurate asemeni unor goluri negre pândind la marginea galaxiei, – „încăperea lumii se prăvălea haotic într-o gaură imensă cu puteri de atracție nebănuite” (*Î.ir.i.*, p. 45) – spațiile bolnave ale exteriorității fac trecerea spre cercul infernal al interioarelor claustrofobice, unde o nouă față agresivă a lumii se regăsește în tăcerea imobilă a obiectelor grupate în decoruri sau izolate în singurătăți fantasmatică – bucata de dantelă neagră sau inelul țigănesc.

Înainte de a depăși acest prim nivel al dislocării identitare, trebuie remarcată inserția, cu o clară intenție explicativă, a două fragmente ce conțin, ca într-un abis minor, semnificația primă a călătoriei în afara sinelui, în spațiile alienante ale exteriorității. Căutarea vizează celălalt „eu”, la care raportarea se face nu precum la „un altul”, ci în termenii unei inacceptabile absențe, deoarece acest eu alternativ nu se materializează într-un adăpost exterior, atât de propice ieșirii din celula epuizată a vechiului eu.

Acceptând, alături de Nicolae Manolescu, rolul *locurilor rele* ca „locuri ale evaziunii [...] nu din lume, [...] ci din sine însuși.”⁴⁶, putem identifica în rostogolirea periculoasă a pașilor pe linia abruptă a malului graba febrilă de a parcurge un teritoriu minat de primejdii, în drum spre vizuina secretă – recipient de rang secund al trupului asaltat de trăiri răvășitoare. Iar acest teritoriu este emblematic pentru toate celelalte străbătute de către eul ce se poartă prin lume în căutarea formelor posibile în care identitatea sa ambiguă se poate ascunde.

⁴⁶ Nicolae Manolescu, op. cit., p. 572.

Metafora *vizuinii obscure* (contraparte necesară a *vizuinii luminate*) revine într-unul dintre capitolele de final, când, încercuit de materia „dură și imobilă” (*Î.ir.i.*, p. 88) ca de un inamic imbatabil, personajul-narator caută un adăpost, „un loc izolat în care să las[e] în voie capul să se odihnească” (*Î.ir.i.*, p. 88). Acest loc este cabina sufleurului de la varietelul din oraș. Trebuie subliniată aici observația lui Mihai Zamfir, a cărei remarcă, „atracția naratorului pentru ceea ce am putea numi «spațiu de ficțiune» pare la fel de acută ca pentru obiectele fictive”⁴⁷, este punctată prin notația justă „cabina sufleurului [...] joacă în ocurență rolul de centru absolut al spațiului fictiv”⁴⁸. Mai mult un spațiu intermediar între zona ficționalizării prin intermediul limbajului și dimensiunea lui funcțională, acest spațiu protector are un rol pozitiv tocmai prin faptul că desemnează un areal de „mijloc”, în care textul nu există doar ca semnificant, ci își dezvoltă potențialul fabulatoriu în reprezentare, adică pe scenă. Între tăcerea grafică a textului și vitalizarea lui spectaculară, cabina sufleurului este un fericit *in between*. Acesta ar fi și momentul favorabil desăvârșirii conștiinței proprii materialității corporale:

„Începui să mângâi extatic brațele fotoliului. Aș fi vrut ca situația în care mă aflu să mă pătrundă cât mai adânc, să cântărească în mine cât mai greu, să-mi parcurgă fiecare fibră a corpului pentru ca s-o simt verosimilă.” (*Î.ir.i.*, p. 90)

O altă ipostază a aceleiași „ieșiri din sine” a fost remarcată de către Georgeta Horodincă în imaginea piciorului meduzei „care s-a întins peste măsură și a căutat exasperat prin valuri până ce într-un sfârșit a revenit sub gelatina ventuzei.” (*Î.ir.i.*, p. 44), în această metaforă autoarea văzând o definiție a „caracterului experienței lui Blecher și ritmul ascuns care este alternant, al personalității ca și al operei sale: neconținută evadare în afară și întoarcere între frontierele naturale și iremediabile ale identității sale.”⁴⁹

⁴⁷ Mihai Zamfir, op. cit., p. 161.

⁴⁸ Idem, ibidem.

⁴⁹ Georgeta Horodincă, *M. Blecher: Delir esențial*, în op. cit, p. 45.

Geografia irealului

Între diferitele modalități discursive exprimând *criza* (în accepțiunea ei imediată, *criza ontologică*), se delimitează în romanul *Întâmplări* în irealitatea imediată o manieră aparte de a semnală cauza primară a locuirilor succesive nefericite – a eului în sine, a individului în lume – ea poate fi identificată ca *precaritate* sau *absență a sensului*. Noțiunile specifice exprimând această realitate, deși diverse, converg spre ideea mai cuprinzătoare a unei propensiuni spre o stare aproape ideală a înțelegerii sensului lumii și a propriei vieți.

Este evidentă implicația filosofică vizând necesitatea existenței unui raport purtător de sens între individ și lume, în ciuda omniprezenței ideii a „imperfecției oricăror manifestări în lumea asta, fie și supranaturale.” (*Î.ir.i.*, p. 48) Cu fiecare ocazie favorizată de generarea unei crize, protagonistului îi devine mai mult decât evidentă „profunda inutilitate a lumii”. Capitolul *locurilor rele* se închide pe un ton ce semnalează, într-o intenție concludivă, propagarea stării de anxietate și îninteligibil dincolo de copilărie:

„Când intrai în adolescență nu mai avui crize, dar starea aceea crepusculară care le preceda și sentimentul profunde inutilități a lumii, care le urma, deveniră oarecum starea mea naturală. Inutilitatea umplu scobiturile lumii ca un lichid ce s-ar fi răspândit în toate direcțiile, iar cerul deasupra mea, cerul veșnic corect, absurd și nedefinit, căpătă culoarea proprie a disperării. În inutilitatea aceasta care mă înconjoară și sub cerul acesta pe veci blestemat umblu încă și azi.” (*Î.ir.i.*, p. 48)

Asumată ca intuiție a unui sens ascuns, ilizibil, însă vag perceptibil în masa opacă a materiei divizate în obiecte și oameni, ideea acesta alimentează o largă arie de subansamble narrative din textul blecherian. Înseși datele problemei inițiale – inconsistența identitară – se modifică în raport cu inutilitatea axiomatică a angrenajelor realului. Deși la început a funcționat ca o consecință a crizelor, acest sentiment se transformă, la intervale aproape regulate în cursul narațiunii, în explicația unică a dublei incompatibilități dintre individ – lume, individ – sine însuși.

Nici un înțeles perceptibil nu pare a se afla în substratul crizelor, iar consecința lor nu este niciodată accesul la un sens major. Odată

evaporată, criza nu lasă în urmă decât „simplul regret că n-am găsit nimic în adâncul ei” (*Î.i.r.i.*, p. 44) sau uimirea distantă față de insignifianța prezentă a unui moment trecut explorat atât de intens: „Mă surprinde doar faptul că o lipsă totală de semnificație a putut fi legată atât de profund de materia mea intimă.” (*Î.i.r.i.*, p. 44) Destrămarea sensului este, într-un punct incipient, legată de prezența crizelor, dar fenomenul se regăsește în fiecare eșec ce punctează evoluția circulară a protagonistului – revelația lumii obiectuale, aparența de inevitabil decor a structurilor existente în interiorul acestei lumi, decorurile particulare – *cinematograful, panopticumul, bălciul, casa Weber, casa bunicului*. Această spirală se împletește cu o alta, generată în jurul momentelor de criză în care este sublimat sensul fiecărei întâmplări povestite – incendiul real de la cinematograful, incendierea imaginară a panopticumului, întâlnirea cu propria fotografie la bălci, înmormântarea copilului, moartea bunicului, baia de noroi, tentativa de sinucidere. Din împletirea spiralei desfășurate pe traiectoria locurilor semnificative ce subîntind un alt topos major – interspațiul ce conectează realul și fantasmagoria – în jurul unei spirale evenimențiale, rezultă imaginea alcătuirii romanului pe principiul unui echilibru formal necesar, dată fiind intensitatea și frecvența crizelor manifestate în interiorul joncțiunii personaj-lume. Ceea ce pare o descriere fluidă a unor întâmplări petrecute în cadrele unor *locuri* este o desfășurare sistematică, ordonată în conformitate cu un pattern recurent al *crizei*, articulat diferit în interiorul fiecărui episod în parte.

Deloc aleatorie, prezența nebunei orașului aduce cu sine ideea autenticității ultime a omului eliberat de toate normele, dar care, printr-o ironie inconștientă, încă le păstrează forma, conferindu-le sensuri scandaloase pentru morala comună: „Își arăta sexul trecătorilor cu un gest ce dacă ar fi fost întrebuințat în alt scop ar fi fost numit «plin de eleganță și stil».” (*Î.i.r.i.*, p. 65) Ea este singura ființă din oraș „care înțelegea aceste lucruri” (id., *ibid.*), adică infertilitatea mecanică a cotidianului și superficialitatea acțiunilor umane, grupate la nesfârșit în aceleași forme redundante.

Prinde contur treptat obsesia unei *semnificații ascunse* a existentului, prezența într-un imediat ininteligibil a unor constelații de sens păstrând, într-o misterioasă încifrare, înțelesul ultim al lumii, al vieții ei și al vieții personajului lui Blecher. Prima suspectată a fi păstrătoarea unui

asemenea secret grav este femeia de ceară din panopticum. Anunțând femeile de carne sau vis ale romanului, Clara și Edda, femeia de ceară este, deopotrivă, o sublimare a lor:

„Era imposibil ca femeia de ceară să n-aibă o semnificație adâncă și turburătoare pe care nimeni n-o știa. Cu cât o contemplam mai mult, cu atât înțelesul ei părea că se face mai limpede, persistând vag undeva în mine ca un cuvânt de care aș fi vrut să-mi amintesc și din care nu sesizam decât un ritm îndepărtat.” (*Î.i.r.i.*, p. 66)

Cea mai bine reprezentată conjuncție dintre imaginea vizuală și imaginea textuală apare ca revelație a biografiei regelui Carol, caligrafiată microscopic în liniile fine ale portretului regelui și al reginei. Totul, prin urmare, poate fi text încrustat mărunț pe suprafața lucrurilor, sensurile pot fi vizibile și accesibile, e nevoie doar de un ochi cunoscător care să le observe. Aici intrăm din nou pe un teritoriu incert, deoarece lumea însăși se cere citită în semnele ei obscure, dar, în accepțiunea eroului lui Blecher, neputința de a pricepe semnificațiile ermetice ale lumii și existenței se datorează unui defect de perspectivă, iar nu configurațiilor instabile în care lumea își fundamentează adevărurile:

„... cresc în mine marea mea nesiguranță în tot ce vedeam: de vreme ce contemplasem atâția ani desenele fără a descoperi materia însăși din care erau alcătuite, nu se putea oare întâmpla ca printr-o miopie asemănătoare să-mi scape înțelesul tuturor lucrurilor din jurul meu, înscris în ele, poate, tot atât de clar ca și literele componente ale tablourilor?” (*Î.i.r.i.*, p. 76)

Textualizarea imaginii cunoaște, în ultimul capitol, o mutație specific modernă, în direcția unei esențializări a textului narativ într-o formulă nominală cu valoare absolută:

„Când din nou și din nou mă gândesc la aceste câteva lucruri, încercând zadarnic să le încheg în ceva ce aș putea numi persoana mea; [...] când evenimente și oameni se desfac și se închid în mine ca niște evantaie, [...] atunci mi se pare [...] că din toate acestea va ieși deodată cald și intim un fapt nou și autentic care să mă rezume clar ca un nume și să răsună în mine cu un ton unic, nemaipomenit, care să fie acel al înșelesului vieții mele...” (*Î.i.r.i.*, p. 112)

Redus la un fapt sau un nume, adevărul existențial al protagonistului, semnificația lui ultimă devine formulare scurtă, de durată unei expirații. La închiderea cercului narativ se confirmă statutul paradoxal al raportării eroului la propria poveste – încercând narativizarea de-nepovestitului prin intermediul unui limbaj precar, sărac în noțiuni adecvate realităților multiple și contradictorii ale ființei, el nu a făcut decât să parcurgă traseul necesar descoperirii sensului într-o concentrare lapidară, retrasă în sine din calea neantului semantic dominând edificiile realului.

În simptomatologia crizelor, a devenit deja un loc comun asocierea contemplației cu deznădejdea ineluctabilă cauzată de absența sensului lumii, în general, și a înțelesului *vieții*, în planul restrâns al individualității. Consecutive revelației imaginii-text, o nouă modalitate interogativă se generează în jurul iubirii idealizante pentru Edda: „Cine era Edda? Ce era Edda? Pentru întâia oară mă vedeam în exterior, pentru că în prezența Eddei era întrebarea sensului vieții mele.” (*Î.ir.i.*, p. 109)

Căutarea esențială a *Întâmplărilor* ar fi, prin urmare, una a sensului, decelabilă în dubla raportare (tranzitivă și reflexivă) a individului la datele contingentului. În termenii acestei căutări se justifică dimensiunea proiectărilor repetate ale eului în imaginile lumii, sintetizate ca forme imature ale erosului (Walter, Clara) sau ca propagări parazitare ale prezenței (propria fotografie rătăcind prin lume, regăsită într-o vitrină de bălci).

Fotografia călătoare

Analizând „figurația teatral – artificializată a neantului”⁵⁰, alcătuită din lumea obiectuală și elaborata strategie a decorurilor, Nicolae Balotă stabilește o dublă semnificație atribuită fenomenului: *ontologică* și *estetică*. Tensiunea dintre cei doi poli se încheagă pe modelul unor învelișuri succesive crescute în jurul dilemei-nucleu – izolarea oazelor de sens în haosul agresiv al vieții. Reprezentare programatică a obiectualizării tragice a propriului eu, întâlnirea cu fotografia reprezintă un moment ce reverberează unele dintre cele mai acute disonanțe ale modernității, având o importanță radicală în interiorul romanului lui Blecher.

⁵⁰ Nicolae Balotă, op. cit., p. 178.

Primul indiciu al interesului manifestat de către naratorul-personaj din *Întâmplări* față de imagine, privită ca suprafață de contact a realului cu imaginarul, apare în prima parte a romanului – persoana și personajul abstract se desfac, în procesul ambiguizării identitare, precum vederile stereoscopice separate uneori din eroare, dar suprapuse în grabă de un operator ce nu poate lăsa lucrurile fără identitatea reliefului lor. Acestei prime intuiții despre natura reprezentării îi urmează câteva venind din sfera densă a imaginarului erotic. Clara, amanta juvenilă aducând cu sine un întreg univers sexual compus din ritualuri stereotipe, „semăna întru totul cu o femeie pe jumătate goală, pe care o văzusem cândva pe o carte poștală pornografică ce mi-o arătase un covrigar la grădină.” (*Î.i.r.i.*, p. 50) Prezența femeii, aproape ireală, este risipită în obiecte-fetish exotice sau morbide, precum inelul țigănesc sau bucata de mătase neagră cu dantelă, iar proiecția primară a identității sexuale se realizează tot pe un teritoriu obiectual, prin pana păstrată ca înlocuitor falic, într-o copilărie a paradoxalei păstrări a inocenței.

Kitsch-ul este resuscitat ca suport al estetizării decadente a sexualității – „Am avut întotdeauna o atracție bizară pentru afublările feminine și pentru obiectele artificiale ieftin ornamentate” (*Î.i.r.i.*, p. 66) Amorul cu bucata de material negru (sfâșiata probabil dintr-o veche rochie de bal) aduce cu sine rendez-vous-uri erotice supravegheate de prietenul posesor al dantelei cu un ochi la fel de atent ca al unei matroane ce își vinde protejată cu ora oricărui străin:

„Pentru ca s-o văd îi dădeam timbre și chiar bani. Atunci el mă conducea într-un salonaș de modă veche, în timp ce părinții lui dormeau și mi-o arăta. Rămâneam cu bucata de mătase în mână, mut de stupefacție și de plăcere. Prietenul meu stătea în pragul ușii și pândeă să nu vie nimeni, după câteva minute revenea, îmi lua mătasea, o pune în cutie și îmi spunea: «gata, acum s-a isprăvit, nu se mai poate».” (*Î.i.r.i.*, p. 66)

Inelul țigănesc este tot o impietate estetică, „un adevărat tipăt sexual” (*Î.i.r.i.*, p. 67), o podoabă purtătoare de opulență senzuală. Descriindu-l, naratorul face elogiul unei metonimii eros-thanatos:

„Violetul cadavrelor prin asfixie lângă pornograficul roșu al jartierelor de femeie, paloarea de plumb a valurilor înfuriate în interiorul unei lumini macabre, ca semiobscuritatea cavourilor acoperite cu geam. Totul era înconjurat de mici frunze de aramă și semne misterioase. Halucinant”. (*Î.i.r.i.*, p. 67)

Conclusiv, eul narator mărturisește: „mă impresionează astfel tot ce este imitat” (*Î.i.r.i.*, p. 67), inventariind categoriile cele mai diverse ale obiectelor emigrate „din panopticum în viață” (id., *ibid.*) – „florile artificiale de pildă și coroanele mortuare [...] pozele decupate cu care copiii se joacă și statuile ieftine din bălciuri. [...] Isușii în mărime naturală din bisericile catolice” (id., *ibid.*).

Senzualitatea morbidă a femeii din panopticum este un garant al secretului ei, la fel de bine conservat precum ceara în care a fost modelată. Mireasa moartă și îndoliată poartă „un trandafir uluitor de roșu” (*Î.i.r.i.*, p. 66) între sâni, însemn magnetizant al erotismului ei îngemănat cu neantul.

Pe linia acestei frontiere între obiectual și erotic se face alunecarea în sfera ostilă a Formei, având ea însăși trei straturi „atmosferice”, fiecare generat de excesul celuilalt: *materia, obiectele, decorurile*.

Bâlciul, ca ipostaziere clasică a provinciei, aduce cu sine aerul autentic al unei tristeți plenare ce-și așează însemnele peste lucruri și oameni. Spațiul feeric este sufocat de o melancolie insuportabilă, farmecul său ludic e grav avariat de patina timpului ireversibil, distructiv, iar micro-universurile adăpostite sub marea cupolă a bălciului sunt erodate de tragedii tăcute. În insulele bine tănuite ale hiper-realității pot fi găsite adevăratele personaje ale marii ficțiuni ce animă acest cosmos voiajer: artistul ce dă afară pe gât fum de țigară printr-un larinx artificial, „bătrâni palizi și uscățivi [ce] înghițeau în fața publicului pietre și săpun, fete tinere [ce] își contursionau trupul.” (*Î.i.r.i.*, p. 69)

Numai aici putea avea loc întâlnirea cu fotografia regăsită într-o vitrină de bălci într-o veritabilă ficționalizare mimetică a eului, acestui eveniment fiindu-i atribuită totodată și funcția de a deschide o nouă falie în planul narațiunii. Efectul transmutației mimetizante se extinde și asupra altor instantanee surprinse în timpul „bizarei aventuri”. Orice scenariu e deschis personajului cameleon, iar conflictul poate

fi un accident în stradă sau o emoție cinematografică – abilitatea lui de a traversa granița realității e condiționată de fluiditatea identitară și de clivajul eului tinzând mereu spre în afara membranei fragile a „persoanei.”

Tendința de a deveni „personaj” nu e un efect al bolii ciudate și nici al crizelor, ci e o strategie de insinuare a eului într-o realitate mai apropiată de natura evanescentă a ființei sale. Alcătuită din stări, condiționată de locuri și evenimente, descompunându-se în accese de panică în fața absurdului vieții, această condiție de a fi nu garantează decât o permanentă stare failibilă.

Irealitatea imediată, concept cardinal în legitimarea demersului recuperării identitare, e definită negativ de-a lungul romanului, ca zonă opusă noțiunii inconsistente de *realitate*. Deși spațiul alocat aserțiunilor filosofice este învecinat cristalizărilor poetizante, Blecher expune riguros interiorul întors pe dos al masivei arhitecturi a materiei, enunțând, prin unica voce a protagonistului, mijloacele la îndemână pentru a pătrunde în Halucinaria. Totul e să înveți să privești structurile *realității* imediate:

„Câțiva ani mai târziu văzui într-o carte de anatomie fotografia unui mulaj de ceară a interiorului urechii. Toate canalurile, sinusurile și găurile erau din materie plină, formând imaginea lor pozitivă. Fotografia aceasta mă impresionează peste măsură, aproape până la leșin. Într-o clipă îmi dădui seama că lumea ar putea exista într-o realitate mai adevărată, într-o structură pozitivă a cavernelor ei, astfel încât tot ce este scobit să devie plin, iar actualele reliefuri să se prefacă în viduri de formă identică, fără nici un conținut...” (*Î.i.r.i.*, p. 63)

Așa cum realul își conține contrapartea vidă, la fel și prezența implică absența, fotografia fiind mediul ideal de reprezentare a acestei dedublări. Ea este o non-prezență, o obiectualizare a unui instantaneu devitalizat. Într-o lume imaginabilă ca nesfârșită înșiruire de „caverne și scobituri” (p. 62), imprimarea imaginii prezenței pe o suprafață străină imită metaforic ficționalizarea confesiunii.

Privită cu ochii celui din fotografie, realitatea este animată violent de o tainică ostilitate a obiectelor. Alinei Pamfil îi aparține o expunere clară a fenomenului: „Aparținând unor teritorii demarcate net și având

statut diferit, «persoana de carne și sânge» și imaginea sa fotografică, atunci când sunt inversate, afectează zonele profunde ale viziunii: ochiul care vede nu mai este cel real, ci cel din imagine⁵¹, în consecință, „răsturnarea perspectivei va determina perceperea viului ca obiect și a obiectelor ca existențe vii și agresive.”⁵²

Acestei viziuni îi corespunde o estetică aparte, percepută ca exponențial modernă de către exegeții romanului, evidentă fiind înrudirea structurală cu Bruno Schulz, în direcția unei asimilări a artificializării lumii ca premisă a reificării. Această conexiune are rolul de a-l integra pe Blecher într-o vastă galerie a modernilor ce au teoretizat în scrierile lor alienarea ca re-ontologizare – Ovid S. Crohmălniceanu, secondat de Nicolae Manolescu, susține această „înrudire structurală” a lui Blecher cu Kafka, Bruno Schulz sau Robert Walser. „Facultatea de a se instala în nenorocire”⁵³, așezată de către Crohmălniceanu ca liant între scriitorul român și „corespondenții” săi europeni, este susținută de o similitudine a viziunii – „perspectiva asupra lumii constituie adevărata înrudire.”⁵⁴ Al treilea eseu al prezentului volum explorează mai îndeaproape aceste conexiuni.

În scopul unei mai clare identificări a modernității inerente a acestui aspect aparte în proza lui Blecher, nu trebuie pierdută din vedere compatibilitatea intelectuală și creativă dintre autor și promotorii perspectivelor filosofice pe baza cărora modernitatea s-a definit ca un construct unitar. Asimilarea concepțiilor existențialiste ale lui Karl Jaspers, afinitatea (întărită și de o interesantă corespondență) cu Martin Heidegger sunt argumente definitive pentru a-l considera pe Blecher un modern autentic.

Confruntat cu un dublu conflict, cauzat de realitatea incompreensibilă și de instabila agregare a identității, protagonistul trece, într-un parcurs destructurant, prin experiențe cruciale, culminând cu momentul „închiderii în vis” din finalul romanului, când nu doar limitele conștientului și ale materialității sunt dizolvate de frisonul crizei ontologice, ci și cadrele visului; altădată firească mărginită de treziri salvatoare, devin

⁵¹ Alina Pamfil, op. cit., p. 169.

⁵² Idem, ibidem.

⁵³ Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. 1, Editura Pentru Literatură, București, 1967, p. 544.

⁵⁴ Nicolae Manolescu, op. cit., p. 561.

acum limburi ale alienării definitive. Nici realitatea și nici visul nu mai conferă iluzia suprapunerii celor două imagini ale sinelui, demontând proiectul unității identitare într-un puzzle fragmentat la infinit, imposibil de recompus, datorită forței de respingere persistând între elemente, ca o maladie corozivă.

„Vreau să mă trezesc și somnul îmi atâră greu de pleoape și de mâini. Visez că mă agită, că dau din mâini, dar somnul e mai tare decât mine și după ce m-am zbatut o clipă, mă cuprinde mai greu și mai tenace. Încep atunci să țip, vreau să rezist somnului, vreau ca cineva să mă trezească, îmi trag palme cu violență ca să mă scol, mi-e teamă că somnul mă va scufunda prea adânc, de unde nu voi putea reveni niciodată, implor ca să mă ajute cineva.....” (*Î.i.r.i.*, p. 113)

Aici se închide șirul denunțurilor vizând actul mimetic, transpunerea necreditabilă a unei false realități a ființei. În substrat, așa se justifică și favorizarea contemplației și a confesiunii, deoarece din sincronizarea lor are loc emergența viziunii. Ca proiecții non-mimetice, deformatoare, ale transcrierii datelor indicibilului (precaritatea limbajului este invocată direct sau tangențial în toate momentele crizei), *fotografia*, *obiectele*, *visul*, și, într-o instanță superioară a actului literar, *textul* însuși, sunt rezultatele primare ale unui refuz.

Acest refuz este un semn al neîncrederii conștiinței moderne în potențialul de reprezentare al ficționalizării mimetice, dată fiind conjuncția a două proiecții ale realului, și nu a două realități. Prin urmare, realității incerte îi corespunde o identitate centripetă, fapt ce anulează actul oglindirii, al reflectării și al transpunerii nemediate. Plasma alienantă a irealității se interpune în spațiul intim dintre ochi și lucruri, având funcția unui mediu catoptric. Imaginile rezultate se recompun în text, el fiind, posibil, maniera privilegiată prin care irealitatea imediată devine accesibilă și inteligibilă în spațiul rescrierii textului în lectură.

Câteva lecții despre trup

În memoria copilăriei, descoperirea corpului are, pentru naratorul – personaj al Întâmplărilor, însemnătatea unei confirmări a existenței.

Pe același suport inițiativ, desfășurat în acord cu modelul poeticii unei circularități prelungite în spirală, materia corporală este expusă sub forma unor izotopi ce îi prezintă ipostazele posibile de-a lungul unui periplu printre obiecte personificate și prezențe umane obiectualizate.

Prima etapă în șirul acestor ipostazieri are ca reper sexualitatea infantilă. Spațiu privilegiat în literatura modernă, această tematică atrage în narațiune o serie de întâmplări ilustrând reacțiile copilului și impresiile determinante derivate din acestea. Sexualitatea nu este doar un strat primitiv al conștiinței, ci și al memoriei:

„Oricât de departe îmi răscolesc amintirile în adâncul copilăriei le găsesc legate de cunoașterea sexuală. Ea îmi apare tot atât de nostalgică și pură ca aventura nopții, a fricii ori a celor dintâi prietenii.” (*Îi ir.i.*, p. 56)

Episodul Clara este o istorisire clasică a parcurgerii unui drum firesc către maturizarea sexuală, încurajată și de infirmarea nenumăratelor superstiții și temeri legate de sexul opus, parțial construită pe elementele preexistente ale experiențelor inițiatice anterioare. Această traversare a limitelor existente între copilăria asexuată și intuițiile din ce în ce mai precise legate de configurația raporturilor dintre cele genuri se dezvoltă, în discursul memoriei, ca traiectorie a pierderii inocenței. Dată fiind natura contagioasă a interpretărilor psihanalitice, nu ne propunem mai mult decât semnalarea potențialei lor conectări la marginile textului. Primele trei episoade ale descoperirii sexuale se situează oblic față de normele revelației, dat fiind un element terț perturbator – prezența tatălui, ca autoritate punitivă, sau zidarul anonim ca deconspirator al secretului penei negre (acest obiect având funcția unui obiect mistic în ritualul erotic). Întâlnirea cu sexul opus ocupă două momente bine conturate în jurul a două fete, implicând narațiuni despre firescul inocent al descoperirii celuilalt. Semnificația lor este paradoxal anulată și amplificată de întâlnirea cu Walter, straniul daimon erotic a cărui apariție deturneză firul povestirii spre o zonă obscură, înțesată de tabuuri și mistere, intacte la data inserării lor în amintire:

„Walter continua să-mi vorbească. Era însă atât de departe de mine și atât de aerian încât părea o simplă claritate în întuneric, o pată de ceață agitându-se în umbră.

– Întâi o mângâi pe fetiță – auzeam ca prin vis – apoi tot cu pana te mângâi pe tine.... Trebuie să știi lucrurile astea...

Deodată Walter se apropie de mine și începu să mă zgâlțîie ca pentru a mă trezi din somn. Încet, încet, începui să-mi revin. Când deschisei bine ochii Walter stătea aplecat peste pubisul meu, cu gura strâns lipită de sex. Îmi era imposibil să înțeleg ce se petrece.” (*Î.i.r.i.*, p. 59)

Disparația lui Walter este însemnul încheierii unei etape. Ca și cum episodul nu putea fi consumat decât sub aura unui moment bizar, atunci, în prima adolescență, pentru a-și menține importanța peste vârste, este urmat de o legătură carnală, presărată cu fetișuri și curiozități. Cronologia inversă a narațiunii, în care „episodul Clara” conține întâmplările din copilărie într-o structură medulară, indică intenția întoarcerii în timp pentru a expune rădăcina lucrurilor, elementele constitutive ale unei eroticii banale, construită însă pe un șir de experiențe neobișnuite.

Adolescentul se iubește pe ascuns cu Clara, sora mai mică a unui tânăr proprietar, comerciant de mașini de cusut, iar legătura se conturează în jurul apetitului său voyeurist: zile în șir o privește făcându-și toaleta, până când intuiește, în gesturile repetate ale fetei, acea „complicitate a viciului, mai adâncă și mai rapidă decât orice înțelegere prin cuvinte” (*Î.i.r.i.*, p. 52) Amintirea primei întâlniri este conservată în limbaj, așa cum este de fapt păstrată integral memoria aceluia timp:

„Întâia oară când se întâmplă între noi lucrul pe care îl așteptam de atâta vreme, provocarea ei fu de o simplitate atât de elementară (și aproape brutală) încât fraza aceea săracă pe care a pronunțat-o atunci și verbul acela anonim pe care l-a întrebuințat își păstrează încă și azi în mine ceva din virulența de-odinioară. Este de ajuns ca să mă gândesc mai mult la ele pentru ca indiferența mea prezentă să fie roasă ca de un acid și fraza să redevie violentă, așa cum a fost atunci.” (*Î.i.r.i.*, p. 52)

Accesul la misterul sexual se realizează după modelul unei inițieri multiple, ce oferă un fundament vast și stabil experiențelor ulterioare. Și, pentru a rămâne în sfera circumscrisă de atmosfera romanului, sexualitatea este un prilej de a arunca din nou o privire lucidă, dintr-o perspectivă nouă, în spațiile goale ale lumii, în abisul ei omniprezent.

În aceeași direcție, Mihai Zamfir notează: „Poartă de acces spre vid, sexualitatea blecheriană devine o entitate super-umană și echivalează cunoașterea pură.”⁵⁵

Tot Zamfir subliniază încă o dată statutul paradigmatic al romanului lui Blecher în raport cu proza modernă a deceniului al patrulea. Așezând în paralel *Întâmplările* cu romanele unor autori precum H. Bonciu, Anton Holban, Mircea Eliade, criticul ilustrează o serie de similitudini ce conectează romanul lui Blecher la percepțiile specifice ale erotismului, așa cum s-au conturat ele în epocă. Prin urmare, cel mai apropiatca structură de opțiunile erotice din *Întâmplări* pare a fi H. Bonciu. Același scenariu al surorii seduse (prima iubită a protagonistului e sora bărbierului Marcu Fișic), apare și la el, degradat însă „într-o manieră de dramă suburbană”⁵⁶. Toate personajele pasagere din *Bagaj* și *Pensiunea doamnei Pipersberg* aduc un aer greu de rătăcire în labirintul desfrâului, estetizat în nuanțele negative ale uitării de sine printr-o hiperestezie sexuală continuă. Servitoarele, prostituatele, fetele de liceu pervertite, muzele decăzute ale artiștilor, ciudățeniile feminine (Nora, fata cu părul verde) sunt grupate într-o galerie aparte, pe care eroul lui Bonciu o vizitează în periplul său spre anulare.

În cazul lui Eliade, „erosul fără erotism”, deși asociat ideatic prozei lui Blecher, funcționează divergent față de miza unui roman precum *Întâmplări* în irealitatea imediată. Estetica literară promovată de Eliade în romane precum *Întoarcerea din Rai* sau *Huliganii* (și chiar în proza fantastică, dacă e să urmărim demonstrația lui Zamfir) are, mai mult decât aspectul unei reorganizări morale a opțiunilor atribuite personajelor, o altă direcție a demonstrației. Într-adevăr, e posibil ca „deceniul patru al secolului nostru [secolul, XX, n.m], [să fi] marcat, în proza românească, eliberarea definitivă de unele tabu-uri sexuale seculare, perpetuate de morala curentă”⁵⁷, însă climatul generației și maniera devenită tendință nu oferă o rețea de susținere pentru toate variantele (sistematic reprezentative ca simptom al devierii de la normă și ca germene al înnoirii), unele neavând o miză atât de coerentă precum cea postulată de Eliade. Jocurile periculoase, sfidarea moralei comune, fascinația vulgarității și a perversiunii sunt în romanele lui Eliade impulsuri

⁵⁵ Mihai Zamfir, op. cit., p. 154.

⁵⁶ Idem, ibidem.

⁵⁷ Ibidem, p. 153.

constructive în desprinderea, din întuneric spre lumină, a eroului său exemplar – prin excelență zeu al unei noi lumi – *huliganul*. Dominat de proiecte gigantice, el imaginează reconstruirea omului nou pe fundamentul propriei biografii, având tinerețea ca suprem atu și voința de putere ca suport pragmatic și ideologic.

Anton Holban, preferând clasicul resort al geloziei ca nucleu al dinamicii erotice, ilustrează un mod de asemenea tipic modern de a destructura intrigile previzibile ale romanului tradițional. Tensiunea unei necunoscute – în *O moarte care nu dovedește nimic*, incertitudinea morții „iubitei” – se transformă în axa de susținere a întregului demers narativ. Din nou, deși tangenta manierei expozitive din *Întâmplări*,

Sfera erosului și a sexualității deservește un scop aflat la suprafața nivelului intențional – consemnarea fluxului existenței în manifestările specifice ale interiorității. Așa cum apare în acest tip de discurs literar, asociat uneori în exces autenticității, spațiul interiorității nu este irizat de semnele marcante ale unei viziuni acute și exasperante. Blecher este, dacă acceptăm rolul său paradigmatic, cel care a conectat cunoașterea sexuală unui model corporal ce asimilează lumea prin toate simțurile (*fînța-burete*, cum îl numea Manolescu). Fără a căuta să modifice vreuna dintre alcătuirile imobile ale lumii (materia însăși e un noian de „valuri împietrite”), aventurierul metafizic al lui Blecher îi caută sensul și înțelesurile ultime.

Departate de a hiperboliza semnificațiile sexuale ale cunoașterii, naratorul are, odată cu revelația structurii binare plin-gol a lumii și revelația cavernei ultime, a spațiului propice regresiei la organic:

„Mă gândeam altă dată la caverne și scobituri, de la prăpăstiile în munți cu amețitoarea lor înălțime, până la caverna elastică și caldă, inefabilă, caverna sexuală.” (*Î.i.r.i.*, p. 62-63)

Înțelegerea adecvată a motivațiilor aflate în substratul acestor opțiuni de reprezentare a proteismului lumii materiale (oricând reducibilă la formula primară *plin-gol*) constă în acceptarea lucidității ca formulă apriorică de filtrare a realului. În această notă, „interioritatea, intimitatea, sunt privite în latura lor concretă, anatomică și fiziologică, iar nu în aceea imponderabilă.”⁵⁸ Spațiul –cavernă este, în accepțiunea

⁵⁸ Radu G. Țeposu, *În căutarea identității pierdute. Studiu introductiv la Max Blecher, Întâmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate. Vizuina luminată. Corp transparent. Corespondență*, Editura Aius, Craiova, Editura Vinea, București, 1999, p. 17.

lui Nicolae Balotă o obsesie a imaginarului lui Blecher, iar „trecerea pozitivului în negativ și a negativului în pozitiv, ca o transmutație a întregii realități”⁵⁹, o marcă distinctivă a originalității acestui imaginar.

Fixarea în real a cadrelor în care va avea loc expunerea eului vulnerabil, traumatizat de povara „bagajului” corporal, este repercusiunea unei vizibile apetențe pentru exhibarea montajului ascuns al celei mai apropiate alcătuiți materiale – propriul corp. Pornind din acest prim punct al vecinătății cu materia, criza își conturează, treptat, etapele. Revizuind stările cele mai tulburătoare în care substanța lucrurilor se poate închea – păpușile de ceară din panopticum, cadavrele (copilul fotografului, bunicul), trupurile tăiate ale vitelor de la măcelărie, corpul scufundat în noroi – ochiul insomniac, de o luciditate perpetuă, severă, se întoarce spre autorefecție în momentul apoteotic al crizei, când sinuciderea devine singura soluție în fața destrămării eului printre lucruri. Motivația primară a revoltei, ar fi, conform opiniei unui maestru al genului, Geo Bogza, „condiția biologică”⁶⁰, ceea ce desemnează viața trupului ca permanentă condiție a crizei identitare.

Ultimul moment anterior crizei finale este baia de noroi, într-o „masă curată și sublimă de murdărie”, „la marginea orașului, în câmpul târgului de vite” (*Îir.i.*, p. 93) Instrumentarul unei critici psihanalizante, deși util în scopul unei hermeneutici plurale a textului, ar propaga episodul pe o orbită străină. Imersiunea în materia fetidă a noroiului este mai mult decât o regresie spre nucleul primitiv al conștiinței, ea este ritualul de semn invers al regăsirii trupului pierdut printre decoruri aride. Radu G. Țeposu observă natura paradoxală a oricărui gest integrator, de fiecare dată ratat – „exacerbarea iluziei atrage sentimentul artificialității”⁶¹, aici săvârșit însă la rece, fără nici o prejudecată mediatore între adolescentul exultând și masa amorfă a noroiului:

„Întâi ezitai. În mine mai luptau cu forțe de gladiatori muribunzi ultimele urme de educație. Într-o clipă ele se scufundară însă într-o noapte neagră, opacă, și nu mai știui nimic despre mine.” (*Îir.i.*, p. 93)

⁵⁹ Nicolae Balotă, op. cit., p. 169.

⁶⁰ Geo Bogza, *Întâmplări în irealitatea imediată*, în „Vremea”, 9 februarie 1936, apud Dinu Pillat, *M. Blecher, Prefață la Întâmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate*. Editura Minerva, București, 1970, p. XII.

⁶¹ Radu G. Țeposu, *Noroiul și placa de gramofon în Viața și opiniile personajelor*, Editura Cartea Românească, București, 1983.

Urmează expunerea densă a unuia dintre momentele cardinale ale desfășurării narative – revelarea omogenității organice dintre protagonist și noroiul primitiv din care îi este alcătuită, în interioritatea ei fizică ascunsă, ființa:

„Eram acum crescut din noroi, una cu dânsul, ca țâșnit din pământ. [...] Eram sigur că și arborii nu erau alta decât noroi încheșat, ieșit din scoarța pământului. [...] Oamenii și lucrurile tăsniseră din chiar această baligă și urină în care eu îmi înfundam niște ghetete foarte concrete.” (*Î.i.r.i.*, p94)

Prilejul este, însă, propice anamnezei:

„Aceasta era carnea mea autentică, jupuită de haine, jupuită de piele, jupuită de mușchi, *jupuită până la noroi*.

Umezeala lui elastică și mirosul lui crud mă primeau până în adâncuri pentru că le aparțineam până în adâncime. Câteva aparențe, pur accidentale, ca, de pildă, cele câteva gesturi ce eram capabil să le fac, părul de pe cap fin și subțire, ori ochii sticloși și umectați, mă despărțeau de imobilitatea și străvechea lui murdărie. Era puțin, prea puțin în fața imensei majestăți a tinei.” (*ibid.*)

„*Noroiul* are în aceste ficțiuni rolul unei figuri thanatice”⁶², păstrând o forță germinativă ce anihilează viața⁶³, ea însăși flux vital purificat.

Conotația funestă a noroiului este reluată în episodul morții Eddei, când acesta infestază interioarele, insinuându-se prin tentacule perfide în intimitatea umană: „noroiul intră în odăi; triumfător și insinuant, ca o hidră cu nenumărate prelungiri protoplasmaticе, îl vedeam bine întinzându-se pe pereți, urcându-se pe oameni, suind scările și încercând să escaladeze sicriul.” (p. 110)

Simetric crizei inițiale, cea cauzată de *locul rău* de pe malul râului – gropa cu deșeuri organice de la fabrica de ulei de la marginea orașului – contopirea cu noroiul este marcată de o voluptate pregnantă, după epuizarea căreia repaosul survine asemeni unei morți simbolice. O altă *vizuină* este găsită sub streășina unei cocioabe acoperite de stof, iar acolo, în spațiul reconfortant al visării, un ultim crâmpeli al halucinației închide bucla reveriei preformalului imund – un strunjan uscat, desfăcut până la cavitatea interioară căptușită cu „un puf moale și dulceag”

⁶² Nicolae Balotă, op. cit., p. 176.

⁶³ Idem, *ibidem*.

(*Î.iri.*, p. 95), induce o nouă curiozitate metafizică: „dacă oamenii ar fi avut și ei arterele căptușite cu puf moale desigur că întunericul din ei ar fi fost mai dulce, mai ușor de suportat.” (ibid.)

Și apoi, din nou, visul – arid, o călătorie obscură alături de o femeie fără cap (delirul perithanatic al tentativei de suicid va avea în centrul reprezentării fantasmatică un neverosimil cap) curmat brusc de un câțel mâncător de garoafe.

Un delir rece

„[...]...am căutat să ridic la egal de lucidă și voluntară valoare orice tentație a halucinantului. [...] îmi place să cred că de-acum înainte, în toate vremurile, o mână de poeți ca adevărați vampiri ai conștiințelor și ai ideilor putrede vor suga sângele quietudinei și vor agita steaguri și umbrele în iluziile cele mai scumpe, mai digestive și mai morale ale omenirii. Idealul scrisului ar fi pentru mine transpunerea în literatură a înaltei tensiuni care se degajă din pictura lui Salvador Dali. [...] ...demența aceea la rece, perfect lizibilă și esențială. Exploziile să se producă între pereții odăii și nu departe între himerice și abstracte continente. [...] Suprarealismul trebuie să doară ca o rană profundă.”⁶⁴

Înțeleasă în accepțiunea istorică a termenului, avangarda a „contaminat” părți semnificative ale literaturii interbelice, evident, în acea latură deschisă experimentelor și inovației. Un aspect interesant al manierei în care opera lui Blecher a fost, inerent, influențată de climatul epocii, îl reprezintă identificarea unor nuclee avangardiste în scrierile sale, mai precis în volumul de debut. Deși influențele se întrevăd și în poeme, proza este reprezentativă în conturarea tangențelor – „amprenta suprarealistă se simte însă mai puternic, și cu rezultate estetice mult superioare, în proza lui M. Blecher, și în primul rând în *Întâmplări în irealitatea imediată*.”⁶⁵

⁶⁴ M. Blecher, *Vizuina luminată, Corp transparent, Proze, Publicistică, Arhivă...*, Volum editat de Sașa Pană, București, Editura Cartea Românească, 1971, pp. 317-318.

⁶⁵ Ion Pop, op. cit., p. 393.

Ion Pop identifică „incidențele scrisului lui M. Blecher [...] cu spațiul avangardei [...] în zona suprarealismului.”⁶⁶ Fragmentul sus-menționat întărește această afirmație, însă continuarea sa – „Câteva chestiuni mă despart totuși de ortodoxismul curat de manifest”⁶⁷ – impune precauții în arondarea sa avangardei. Rămân de cercetat, totuși, acele momente ale operei⁶⁸ în care elemente ținând de imaginarul suprarealist conturează o viziune aparte, lizibilă în specificul unei expresii ce tentează delirul.

Deși episodul final, ultima întâmplare semnificativă, tentativa de sinucidere, conține cele mai clare influențe suprarealiste, numeroase alte indicii confirmă conexiunea în discuție. Prin paralela instituită între *irealitatea imediată* și *suprarealitatea* teoretizată de Breton, Ion Pop realizează nu doar necesara integrare a universului prozei lui Blecher în spațiul imaginarului modern european, ci amplifică și importanța dată originalității autorului în perimetrul literaturii române interbelice. De altfel, de la spaima metafizică de complotul inamic al obiectelor și până la destrămarea coerenței narative în viziuni perithanatice, sau în fantastice reverii cauzate de eroziunile febrile ale bolii, toate nucleele de semnificație ale prozei lui Blecher relevă un nou mod de a înțelege scrisul și literatura în modernitatea literară românească.

„Arhitectura” romanului impune, așa cum am arătat și anterior, o structură în spirală a episoadelor, fiecare dezvoltându-se din substanța precedentului, amplificându-i aspectele secundare și transformându-le în repere ale noului nivel narativ. Această modalitate constructivă se păstrează nealterată de-a lungul a nouă capitole: primul capitol problematizează crizele, cel de-al doilea introduce „soluționarea lor”, prin intervenția medicului, prilejuind, totodată, apariția Clarei; tot aici este dezvoltată istoria de amor, pentru ca în capitolul al treilea amintirea Clarei să declanșeze, încă din primul rând, o întreagă biografie a sexualității infantile – „Când am cunoscut-o pe Clara aveam,

⁶⁶ Ibidem, p. 391.

⁶⁷ M. Blecher, *Vizuina luminată, Corp transparent, Proze, Publicistică, Arhivă....*, Volum editat de Sașa Pană, București, Editura Cartea Românească, 1971.

⁶⁸ Ion Pop notează prezența lui M. Blecher în revista „Le surréalisme au service de la révolution”, nr. 6-1933 și interesul manifestat deopotrivă pentru revista „unu” și pentru scrierile lui Geo Bogza. În *Antologia literaturii române de avangardă*, editată de Sașa Pană și apărută la EPL, în 1969, M. Blecher figurează cu textul apărut în revista franceză, cu cinci poeme și un fragment din Întâmplări.

cred doisprezece ani. Oricât de departe îmi răscolesc amintirile în adâncul copilăriei le găsesc legate de cunoașterea sexuală.” (*Î.i.r.i.*, p. 56) – proiectată în fantastic de obiecte bizare, numite în deschiderea următorului episod:

„În obiecte mici și neînsemnate: o pană neagră de pasăre, o cărticică banală, o fotografie veche cu personagiile fragile și inactuale, [...] o tandră scrumieră de faianță verde [...] regăsesc toată melancolia copilăriei mele și acea nostalgie esențială a inutilității lumii [...]” (*Î.i.r.i.*, p. 62)

Odată intrate în scenă aceste elemente semnificative ale lumii obiectuale, perspectiva este acaparată de infinita lume materială, copleșitoare și terifiantă, în care picarul rătăcește somnambulic: „Umblam înnebunit de lucrurile pe care le vedeam și de care eram sortit să nu pot scăpa.” (*Î.i.r.i.*, p. 62) În acest capitol începe explorarea unor locuri metafizice, între care panopticumul își va păstra nealterată influența până la capăt. Următorul capitol reia firul celui anterior, într-o mișcare expansivă spre un nou topos, cel al bâlciului – „În afară de panopticum, bâlciul din luna august îmi aducea multe alte tristeți.” (*Î.i.r.i.*, p. 68) O sublimare a acestui model este însă etajul casei Weber, un panopticum populat de ființe stranie, în care își va face apariția păpușa supremă, mireasa colecției de ființe de ceară, Edda. Cel de-al șaptelea capitol reiterează modelul etajului Weber în forma unui alt spațiu părăsit, etajul casei bunicului. Tot aici este istorisită moartea bătrânului, urmată, în chiar debutul episodului următor, de nunta lui Paul Weber. Capitolul al nouălea are rolul de a închide cercul prin revenirea la „etajul casei Weber”, deoarece acesta „se iluminează odată cu venirea Edei cu umbre și răcoare” (*Î.i.r.i.*, p. 83)

Apariția acestui unic personaj feminin remarcabil este secondată de câteva mutații la nivelul organizării narative. Dacă până acum întâmplările și consecințele lor au decurs fluid, firescul „desfacerii” lor una din miezul celeilalte este tulburat de apariția Edei:

„Toate evenimentele erau astfel sortite să apară în viața mea sacadat și brusc, fără puțință de înțelegere, izolate în conturul lor, de orice trecut. Edda deveni un obiect în plus, un simplu obiect a cărui existență mă tortura și mă agasa, ca un cuvânt repetat de nenumărate ori, ce devine de neînțeles pe măsură ce înțelegerea lui ne pare totuși mai imperios necesară.” (*Î.i.r.i.*, p. 83)

Deși discretă și niciodată mărturisită, iubirea pentru Edda marchează depășirea unui stadiu și intrarea într-unul nou, anunțând criza finală. Element al maturizării, Edda aduce cu sine conștiința morții.

Șirul gesturilor absurde întregesc seria argumentelor ce așează romanul în proximitatea avangardei⁶⁹. Urmărind o femeie oarecare pe stradă, o conduce până în pragul casei, apoi îngenunchează în curte, rămânând nemișcat, până când ea, cu o tandrețe maternală, îl ridică spunând: „hai... acum s-a terminat.”

Un acces de plăcere masochistă, provocat de nevoia satisfacerii unei chemări organice indicibile, imperioasă precum foamea sau setea, întărește supoziția unui exces comportamental:

„Îmi afundai capul în pluș din ce în ce mai tare și, pe măsură ce durerea mea devenea mai violentă, răbdarea de a o suporta se făcea mai tenace. Poate că există și altă foame și altă sete în noi, decât cele organice, și ceva în mine avea nevoie atunci să se potolească ” (*Î.i.r.i.*, p. 84)

Acesta este contextul în care se conturează viziunea cea mai acută, perforând straturile superficiale ale semnificațiilor comune ale lucrurilor, ajungând la stadiul unei percepții absolutizante a structurilor fundamentale ale lumii. Acestei revelații i se datorează sintetizarea obsesiei materialității, exprimată în termenii neputinței disperate de a se ascunde din calea existentului, și, în planul identității, din calea unui eu „răsărit” din aceeași materie repulsivă:

„În jurul meu materia dură și imobilă mă înconjura din toate părțile – aici în formă de bile și de sculpturi, – în stradă în formă de copaci, de case, și de pietre; imensă și zadarnică, închizându-mă în ea din cap și până în picioare. În orice sens mă gândeam, materia mă înconjura, începând de la hainele mele, până la izvoarele din păduri, trecând prin ziduri, prin copaci, prin pietre, prin sticle....

În fiecare colțișor lava materiei ieșise din pământ, încremenind în aerul gol, în formă de case cu ferestre, de copaci cu ramurile ce mereu se înălțau ca să înțepe vidul, de flori ce umpleau mole și colorat mici volume curbe de spațiu, de biserici crescute cu cupola din ce în ce mai sus până la crucea subțire din vârf unde materia își oprise scurgerea în înălțime, neputincioasă de a se sui mai departe.

⁶⁹ v. Ion Pop, op cit, pp. 426-428.

Pretutindeni ea infestase aerul, irupând din el, umplându-l cu abcesele închistate ale pietrelor, cu scorburile rănite ale copacilor....” (*Î.ir.i.*, p. 88)

Hotărârea desprinderii de tarele insuportabile ale materiei este întâmpinată cu o ironie mută de specia pestriț-inutilă a obiectelor:

„Începui să răscolesc prin sertare, în căutarea unei otrăvi violente. [...] Găsii tot felul de obiecte ce nu-mi puteau servi la nimic: nasturi, sfori, ațe colorate, cărțulii, mirosind puternic a naftalină. Atâtea și atâtea lucruri ce nu puteau provoca moartea unui om. Iată ce conținea lumea în momentele ei cele mai tragice: nasturi, ațe și sfori...” (*Î.ir.i.*, p. 98)

Închiderea definitivă a vulturilor viziunii, desfășurată sub semnul reveriei ermetice a „visului în abis” este precedată de o ipostaziere a unei maniere asemănătoare procedeelelor avangardiste într-un moment suprealist al reprezentării delirului – halucinația lucid-detaliată a unui „cap frumos, extraordinar de frumos”. (*Î.ir.i.*, p. 99)

Descrierea acestui obiect oniric conține trimiteri la episoade anterioare ale revelației sau la „fragmente de irealitate” trăită în proximitatea halucinației. Astfel, imaginea capului amintește de portretul regelui Carol – realizare pictural-textuală a biografiei acestuia:

„Avea un lustru șters de faianță veche, cu nuanțe de fildeș. Toată suprafața era imprimată cu desene mici albastre, un fel de filigrane ce se repetau geometric, ca desenul unui linoleum. Păreau de departe un scris mărunț și fin pe o hârtie ivorină; neînchipuit de frumos.” (ibidem)

Și pentru că această revizitare a spațiilor misterului nu putea evita impactul cu neantul thanatic, comparația vizează și o altă formă obiectuală a morții. O amintire bine conservată în memoria copilăriei reînvie imaginea unui cadavru deshumat – o tânără fată, înmormântată în voaluri de mireasă:

„Corsajul de mătase se desfăcuse în fâșii lungi și murdare și pe alocuri urmele de broderie se amestecau cu țărâna. Fața părea însă intactă și își păstrase aproape toate trăsăturile. Culoarea ei era vânăță, încât capul părea modelat din mucava înmuiată în apă.

Când sicriul fu scos afară, cineva trecu mâna peste obrazul moartei. Atunci avurăm toți cei ce priveam, o teribilă surpriză: ceea ce crezusem că este obrazul bine păstrat, nu era decât un strat gros de mușce, cam de

vreo două degete. Mucegaiul înlocuise în toată adâncimea pielii obrazul de carne, păstrându-i intacte toate formele. Dedesubt era scheletul gol.” (ibidem)

Comparația trece însă de nivelul unei simple alăturări imagistice. Obrazul cadavrului, în aparență bine păstrat, are în realitate o consistență fragilă, și poate fi, în acest univers înțesat de semne și metafore, o alegorie a credibilității actelor mimetice în artă. Ceea ce se aseamănă până la detaliu vieții nu e decât o mască ascunzând un gol. Consecutivă, întrebarea căutând *adevăratul sens* nu are decât să cerceteze substanța visului și a reveriei halucinatorii ca ultime redute ale autenticității.

Ironia, adesea marcă a despărțirii de clișeele imaginarului romantic – de observat, în această perspectivă, medicul care avea ceva „șoricesc” în întreaga făptură și căruia, după moarte, șoarecii trebuie să-i fi luat înapoi „materia șoricească împrumutată [...] în timpul vieții sale, pentru exercitarea existenței sale «ilegale» de «om».” (p. 55) – revine și spre final, într-un fragment cu funcție de artificiu demonstrativ. Anecdota se fondează pe una dintre întâlnirile semnificative din Întâmplări, însă de data aceasta prezența „moralei” nu lasă loc evaziunii în infra-real, ci îi păstrează intact mesajul, tocmai pentru a justifica o opțiune retorică puțin exploatată în roman:

„Deodată se așeză lângă mine un băiat voinic, cu mânecile cămeșii suflecate, cu gâtul roșu și puternic, cu mâinile mari și murdare. Se scărpină câteva clipe în cap cu toate cele zece degete, apoi scoase din buzunarul pantalonilor o carte și începu să citească.

Ținea foile strânse în palmă ca să nu i le răsfoiască vântul și citea bolborosind tare, din când în când își trecea mâna prin păr ca pentru a înțelege mai bine. Tușii semnificativ și îl interpelai: «Ce citești?» [...]

Băiatul îmi puse cartea în mână ca unui orb. Era o poveste lungă în versuri despre haiduci, o carte sleioasă, plină de pete de grăsime și murdărie; se vedea bine că trecuse prin multe mâini. În timp ce mă uitam în ea, el se ridică în picioare și rămase în fața mea puternic, sigur de dânsul, cu mânecile răsucite și cu gâtul dezgolit. Ceva tot atât de plăcut și de calm ca a bate din talgere într-o vitrină.”

Kafkian până la detaliu, naratorul – personaj îi pune voinicului o întrebare a cărei ironie funcționează în dublu sens: „Și....nu te doare

capul când citești?” (p. 102) Iar concluzia apare ca un recul al întregii istorisiri: „Exista așadar o categorie de lucruri în lume din care eram menit să nu fac niciodată parte, paiațe nepăsătoare și mecanice, băieți voinici pe care nu-i doare niciodată capul.” (p. 103)

Jocul suprarrealist cu referenții stabili ai realului se desfășoară tot spre final, în cadrul aceleiași situații a discursului în vecinătatea salvatoare a visului. Dialogul imaginar cu Edda este prilejul de a reintroduce în schema narativă problematica perspectivei, în acest punct însă din unghiul strict al reprezentării vizuale. „Un copac Edda, un copac” (p. 105), afirmă protagonistul despre sine și, din nou, unitatea instabilă a identității se desface în două straturi, dislocând imaginarul din zona sa de umbră și transformându-l într-o meta-realitate atemporală: „Persoana mea adevărată rămase însă în urma acestor frumoase proiecte ca o remorcă netrebnică și stricată.” (p. 104) Întâlnirea cu Edda este un alt pretext narativ, de data aceasta prezent pentru a marca una dintre ideile de referință ale modernității – ambiguizarea perspectivei reprezentării și mutațiile operate asupra semnificantului – privită de la distanța câtorva pași, o eșarfă roșie aruncată deasupra unor cărți pare un buchet de dalii. Și, din nou, *lucrurile* complotează la ocultarea sensului tuturor reprezentărilor realului:

„...s-ar fi zis că o putere răutăcioasă, extrem de perfidă, dădea lucrurilor aspectul lor cel mai comun, pentru a mă pune pe mine în cea mai mare încurcătură. Iată ce lupta cu mine, iată ce era implacabil împotriva mea: aspectul comun al lucrurilor.” (p. 106)

Modelul „eruptiv” al crizelor revine fulgurant în aceste instantanee de final ale *Întâmplărilor*, contribuind la suprapunerile straturilor semantice în matrice narative păstrate în proximitatea avangardei. Gândul „absurd”- termen favorit în acest fragment – e chiar uciderea violentă a Eddei, printr-un spectaculos gest furios:

„să ridic pressepapier-ul de pe masă [...] și să-l arunc în Edda, iar ca urmare imediată, o formidabilă tășnitură de sânge din pieptul ei, viguroasă ca șuvoiul unui robinet, umplând odaia încet, încet, cu sânge, până ce aș fi simțit, mai întâi, cum picioarele îmi clipocesc în lichidul călduț și lipicios, apoi genunchii și apoi [...] să simt deodată ajungându-mi sângele la gură și gustul lui sărat și plăcut să mă înece...” (p. 106)

În mod firesc, criza se dizolvă într-o nouă explozie conclusivă, având de data aceasta o dublă funcție: anularea fantasmei erotice prin violență și reprezentarea instinctiv-intuitivă a morții Eddei. Spectacolul sangvin, un moment predilect și intens estetizat, își are punctul de urgență în *Vizuina luminată*, textul-sursă al majorității elementelor specifice alcătuind imaginarul prozei lui M. Blecher.

În aceeași manieră conclusivă, acest „platou” circular al narațiunii se încheie prin asumarea unei noi certitudini:

„Era acum ceva cert: lumea avea un aspect comun al ei în mijlocul căruia căzusem ca o eroare, niciodată nu voi putea deveni un copac, nici ucide pe cineva, nici sângele nu va țâșni în valuri. Toate lucrurile, toți oamenii erau închiși în trista și mica lor obligație de a fi exacti, nimic alta decât exacti. În zadar aș fi putut să cred că într-un vas erau dalii când acolo se afla o eșarfă. Lumea n-avea puterea de a se schimba câtuși de puțin, era atât de meschin închisă în exactitatea ei încât nu-și putea permite să ia eșarfe drept flori...” (p. 107)

Acest fragment servește drept argument final unei ipoteze majore în analiza problematicii esențiale a romanului – criza identitară. Nefiind o criză a căutării sinelui, ci a unei continue încercări de a evada din limitele restrânse pe care acesta le impune, genul crizei identitare specifice prozei lui Blecher presupune o abordare diferită a materiei lor specifice. Realitatea își lărgește cu greu perspectivele, și numai sub forța metamorfotică a visului sau a reveriei ea îi permite ochiului să pătrundă dincolo, în infra/supra-realitate; universul uman devine un mecanism devorator și își pierde unitatea, iar eul se dizolvă până la inconsistență ontologică în tentativele ratate ale evadării.

Natura acestor introspecții este cosubstanțială interogațiilor deja clasificate ale modernității, însă le depășește printr-o acutizare a consecințelor în planul conștiinței. Palimpsestul acestei biografii nu este generat de natura dilematică a *întâmplărilor*. Ele sunt susținute la rândul lor de o rețea narativă, având scopul precis de a infuza autenticitate existențială rătăcirilor metafizice. Ceea ce asigură fundalul compact pe care sunt grefate căutarea, neliniștea și exasperarea este tocmai anatomia interioară complicată până la anomalie și maladiv a

protagonistului. Pentru o raportare pluridimensională la textul acestui roman, e nevoie, însă de o pătrundere în habitatul ascuns al eului, în viziunea trupului locuit de suferință.

Între ilizibil și de nepovestit – *Vizuina luminată* și periferia ficțiunii

Scriere postumă, publicată în volum⁷⁰ în 1971 de către Sașa Pană, *Vizuina luminată* este un text de susținere al eșafodajului imaginarului specific lui Max Blecher. Subtitlul, *Jurnal de sanatoriu*, și pasajul de debut al acestui roman hibrid se constituie dintru început în repere hermeneutice. Fără a acorda un credit excesiv condiționărilor biografice (deși, în cazul acestui scriitor existența susține creația și conferă pregnanță viziunii ficționale), acest roman se cere citit ca epitom și mărturie a unei călătorii spre moarte prin bolgile dezintegrării corporale. Erodât de o boală tenace, traversând, cu ea instalată, cât se poate de concret, în oase, etape ale speranței și deznădejdiei, Blecher și-a scris propriul destin literar prin cele trei volume de proză (convențional considerate romane, deși genul hibrid căruia îi aparțin e odată în plus un simptom evident al modernității germinative).

Sașa Pană considera *Vizuina luminată*, la data apariției în volum, ultima parte a unei trilogii. Analizând această afirmație, Silvian Iosifescu găsește între cele trei romane un liant ce nu implică o continuitate narativ-temporală, ci un raport de conexiune pe un nivel neliniar:

„*Vizuina luminată* sintetizează cele două teritorii explorate de Întâmplări... și de *Inimi cicatrizate* și continuă dubla explorare: a virtualităților de bizarerie și fantastic incluse în cotidian și a universului bolii. Privirea se îndreaptă alternativ în două direcții opuse. Este autosondare, se mișcă de la detaliul fiziologic până la impresia evanescentă și la fantezmele visării.”⁷¹

În *Inimi cicatrizate*, Blecher prelucrează un material ficțional preluat din realitatea trăită ca pacient al sanatoriului Berck-sur-Mer, pe malul francez al Atlanticului. Disipată în narațiune, viziunea onirică și

⁷⁰ M. Blecher, *Vizuina luminată. Corp transparent. Proze. Publicistică. Arhivă*, Cartea Românească, București, 1971.

⁷¹ Silvian Iosifescu, *Reverberații*, Editura Eminescu, București, 1981, p. 126.

percepția supra-senzorială a suferinței, așa cum s-au păstrat în paginile *Vizuinii luminate*, își pierd din intensitate, devenind mecanisme ale producției narative. Asociat prin tematică *Muntelui vrăjit*, romanul lui Thomas Mann, *Inimi cicatrizate* îi pare lui George Călinescu o replică fidelă, însă cu mult sub statura modelului: ”romanul *Inimi cicatrizate* pare o imitație după *Der Zauberberg* de Thomas Mann. În locul sanatoriului alpin de tuberculoși pulmonari, avem înaintea noastră un sanatoriu maritim de tuberculoși osoși.”⁷² Ceea ce susține, estetic, romanul, este acuratețea descrierilor, în mare parte vizând fiziologicul și nuditatea suferințelor cauzate de boală – „Tot ce are raport cu fiziologia este remarcabil. Din acest punct de vedere romanul e un reportaj superior.”⁷³ Ovid S. Crohmălniceanu și N. Manolescu susțin asemănarea, însă o nuanțează, remarcând și datele originalității romanului în raport cu prototipul impus de către Mann.

Salvat doar de calitatea verosimilitudinii, acest roman pare o reușită minoră a scriitorului. Argumentele ce contrazic această afirmație nu vin, însă, din sfera autenticității prozei, aceasta fiind o miză câștigată prin *Vizuina luminată*. Elementul coagulant al ficțiunii provine dintr-o perspectivă nespecifică lui Blecher, narațiunea obiectivizată, la persoana a treia. Istoria protagonistului, Emanuel, presupune tot o inițiere completă, însă în subterana închisă a damnaților corporalității. Ieșit din cercul infernal, eroului suferinței i se acordă șansa unei binemeritate supraviețuiri.

Extras dintr-o reală rezervă a himerelor thanatice – substanța densă, de vis și moarte a *Vizuinii luminate*, *Inimi cicatrizate* destramă pactul autobiografic și utilizează semne și date specifice materialului jurnalier. Dacă întâmplări în irealitatea imediată a preluat din corpul *Jurnalului de sanatoriu* viziunile distorsionate și abilitatea privirii de a se constitui în interfața dintre realități vag perceptibile și universul obiectual, mărginit de realități imuabile, *Inimi cicatrizate* a exploatat ficțional o vastă categorie de fapte și evenimente desprinse din experiența-limită a clinicii. Transpuse în discursul naratorial, întâmplările din jurnal își diminuează consistența printr-un implicit interes acordat logicii și cursivității prozei. Cu toate acestea, ingeniozitatea orchestrației din

⁷² George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Vlad & Vlad, Craiova, 1993, p. 966.

⁷³ Idem, *ibidem*.

Inimi cicatrizate rămâne un experiment singular în contextul operei lui Blecher. Narațiunea are consistență fatică, iar personajele sale păstrează armonia mecanică a episoadelor, în intenția unei convergențe de suprafață între tempo-ul povestirii și cutia de rezonanță a evenimentelor – înțelesul ultim al suferinței.

Pentru a determina însă spațiul de acumulare al termenilor specifici și semnificativi ai operei lui Blecher, e nevoie de o revizitare a imaginarii modern al acestui autor în forma lui esențializată, așa cum apare în *Vizuina luminată*. Relația instaurată între cele două texte are o funcție ilustrativă majoră în consolidarea viziunii moderne a autorului lor. Modul în care *Vizuina luminată* se constituie, din perspectiva materiei narative, nu neapărat din cea cronologică, în text-sursă pentru celelalte două romane, în mod aparte pentru *Întâmplări* în irealitatea imediată, urmându-și totodată propriile traiectorii narative (având un caracter modern cu totul aparte) este miza demersului de față.

Trebuie admis, însă, dintru început, că prezumția autenticității biografice depline nu se poate susține până la capăt, în primul rând datorită permanentelor imersiuni ale naratorului în zonele absconse ale halucinației și reveriei. Impregnat de această irealitate definitorie a celor două lumi-cadru – a interiorității și a exteriorității -, în care se desfășoară periplul visătorului bolnav, textul își creează propriile interspații fictive din aceeași materie narativă din care jurnalul își modelează verosimilitatea.

Această ambiguitate nu are un impact negativ asupra echilibrului narativ, ci se impune ca necesară confirmare a incertitudinii fundamentale a realităților coexistente în jurnalul-roman. Din acest *neverland* are loc emergența unei creații paradoxale, indefinibilă ca discurs și inubliabilă ca experiență a lecturii, fidelă unor înalte linii de tensiune ale modernității.

„Cu mare mirare, când recitesc ce-am scris, regăsesc în cele povestite exactitatea întâmplărilor care s-au petrecut în realitate. Îmi este atât de greu să le degajez de cele ce nu s-au întâmplat niciodată ! Este atât de greu să le curăț de zgura de visuri, de interpretări și de deformări la care le-am supus. În fiecare clipă, îmi vin în minte alte imagini, alte reverii sau simple viziuni în lumini seducătoare pe care trebuie să le îndepărtez pentru a păstra povestirii mele oarecare logică și la urmă sunt primul care mă mir că ceea ce am scris poate fi inteligibil. Dar aș vrea câteodată să-mi însemn și toate reveriile și toate visele nocturne pentru a da cu

adevărat imaginea vizuinii iluminate care stă înfundată în întunericul meu cel mai familiar și cel mai intim.” (VL., p. 292)

Funcția de metaforă-cadru a *vizuinii luminate* este strâns legată de o dimensiune organică esențială, subsumată de către Alina Pamfil poeziei alveolarului.⁷⁴ Asociate, în Întâmplări, simptomatologiei crizelor, căderile în sine se regăsesc în *Vizuina luminată* sub semnul unei regresii ultime, anunțată de o perpetuă tentație a ascunderii în refugiile desemnate de spațiile circulare ale intimității. Caverna ultimă, vizuina corporală, are, în acest context, semnificația unei contopiri a eului cu substanța intimă a propriei materialități:

„Când stau după-amiaza în grădină, în soare și închid ochii, când sunt singur și închid ochii, ori când în mijlocul unei conversații îmi trec mâna peste obraz și strâng pleoapele, regăsesc întotdeauna aceeași întunecime nesigură, aceeași cavernă intimă și cunoscută, aceeași vizuină caldută și iluminată de pete și imagini neclare, care este interiorul trupului meu, conținutul «persoanei» mele de «dinoace» de piele.” (VL., p. 233)

Această sferă – celulă organică a izolării de lume, spațiu depozitar al unui vast arsenal oniric și fantasmatic, montat în direcția unei cât mai detaliate percepții a exteriorității – este un areal de referință în stabilirea zonelor de contact între textul-sevă al autenticității, textul jurnalier, și versiunile sale ficționale. *Vizuina luminată* poate fi considerată sursa (veridică, în conformitate cu statutul asumat, de *jurnal de sanatoriu*) nucleelor semantice (matriciale pentru un întreg corpus textual ilustrând estetica literară a modernității, prezentă într-o serie de romane românești interbelice) din Întâmplări în irealitatea imediată. Deși, din perspectivă cronologică, *Vizuina luminată* a apărut postum, așadar ulterior Întâmplărilor... și *Inimilor cicatrizate*, calitatea sa de *Jurnal de sanatoriu*, menționată ca subtitlu, îi certifică poziția centrală în corpusul operei lui Blecher.

Specificul acestui roman-jurnal constă în hibridizarea a două genuri aparent incompatibile – unul construit pe refuzul ficțiunii, celălalt fundamentat în perimetrul exclusiv al acesteia – rezultatul fiind o creație „de graniță”, cu o structură polinucleară, stabilind

⁷⁴ Cf. Alina Pamfil, op. cit.

reperle unei opere ce începe să se scrie⁷⁵ în litera confesiunii, și căreia Blecher i s-a sustras, tragic, prin propria moarte. Încercarea este una de a delimita un teritoriu aproximativ al creației, urmând ca fiecare nivel al operei să introducă în circuitul ficțiunii elementele prezente într-o formă primitivă în textul-sursă. Cele trei ramificații ale operei lui Blecher permit o clară delimitare a relațiilor și influențelor, astfel încât mutațiile viziunii sunt remarcabile în direcția dezvoltării Întâmplărilor în irealitatea imediată din „alveolele” *Vizuinii luminate*, transformarea fiind una ce potențează ficționalitatea și expansiunea zonelor prolife ale imaginarului. Fără a minimaliza caracterul modern al romanului *Inimi cicatrizate*, veritabilă dare de seamă despre ravagiile suferinței în perimetrul fragil al conjuncției dintre corp și spirit, o metamorfoză cu adevărat simptomatică pentru direcțiile evolutive ale prozei moderne poate fi urmărită în clivajul dintre jurnal și ficțiune.

Persistența căutării sensului (înțeles ca semnificație și coerență în planul realității și în raportările eului la sine și la lume) își află punctul incipient în această chestionare a *lizibilității* celor mărturisite, ceea ce marchează o preocupare evidentă a autorului față de statutul jurnalului ca text inteligibil pentru cititor. Atenția se deplasează dinspre ilizibil/incomprehensibil (ca dublu pol negativ al tensiunii narative) spre *nenarabil* – ceea ce constituie „cu adevărat imaginea vizuinii iluminate, [...] înfundată în întunericul cel mai familiar și cel mai intim.” (*VL*, p. 292)

Legătura de cauzalitate existentă între cel de-al doilea termen și primii pare a fi instituită de lectorul inițial al textului, în calitatea sa de autor-narator, ceea ce anulează dintru început căutarea semnificațiilor într-un ipotetic „miez al narațiunii”. *Vizuina luminată* devine, astfel, o narațiune descentrată, coagulată în interiorul unei poetici a discontinuității, vizibilă și la nivelul alcătuirii discursului⁷⁶, prin fracturarea coerenței în favoarea alunecărilor spre conul de umbră al visului, halucinației și delirului autoreflexiv. Ordonarea în discurs a percepției și a memoriei devine, în sens bergsonian, o contraparte a efortului de a exprima viața interioară a trupului și martirajul bolii.

⁷⁵ Cf. Maurice Blanchot, *Singurătatea esențială*, în *Spațiul literar*, Editura Univers, București, 1980.

⁷⁶ V. Alina Pamfil, op. cit., p. 161.

„În această simplă trecere a mea prin viață, dacă sensul și importanța clipelor îmi scapă, asta este poate și pentru motivul că în orice moment le «scap» și eu lor, evadându-mă într-o lume închisă, secretă și proprie în cea mai strictă intimitate.” (*VL.*, p. 242)

Ermetizării sensului îi corespunde ermetizarea eului, iar inconsistența temporalității motivează, ca răspuns, evaziunea din timp în durata necuantificabilă a subiectivității. Această atitudine este un simptom vizibil al acutizării conștiinței eului în raport cu datele imediate ale realului. Odată ce eul răspunde, printr-o acțiune de semn contrar, sensului ficțional și temporalității, relaționarea activă la aceste categorii denotă o evidentă renunțare la interogațiile tipic romantice și o propensiune spre coerența esteticii moderne.

Paralelisme, deformări, mutații

„A scrie nu înseamnă, în mod cert, a impune o formă (de expresie) materiei experienței trăite. Literatura urmează, mai degrabă, o direcție a malformației sau a incompletudinii, după cum a spus și practicat Gombrowicz. A scrie e o chestiune ce ține de devenire, întotdeauna incompletă, mereu aflată în mijlocul unui proces de formare, și depășește problematica oricărei experiențe „trăibile” sau trăite. E un proces, mai bine spus, un pasaj al vieții ce traversează atât ceea ce poate fi trăit, cât și ceea ce este trăit. Scrisul și devenirea sunt inseparabile: în procesul scrisului, există devenirea-în-femeie, devenirea-în-animal sau plantă, devenirea-în-moleculă până la momentul devenirii-în-imperceptibil.”⁷⁷

Devenirea se desfășoară narativ, în cazul acestui scriitor, sub spectrele confuziei dintre veghe și vis, dintre fiziologia viului și rigiditatea corpului-cadavru sau a corpului-manechin, într-o permanentă fascinație thanatică. Specia acestui jurnal este una funerară⁷⁸, iar evenimentele ce preced întinericul și tăcerea (și ele forme ultime ale narațiunii) își amplifică semnificațiile într-o devenire în moarte. Termenii deleuzieni ai transformării scrisului în fragment de viață *trăit* sau „*trăibil*” se aplică

⁷⁷ Gilles Deleuze, *Literature and Life* în *Essays Critical and Clinical*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997, p. 1 (trad. mea).

⁷⁸ V. Mircea Mihăieș, *Cărțile crude. Jurnalul intim și sinuciderea*, Editura Amarcord, Timișoara, 1995.

aici ca limite ale unei existențe legitimate prin desfacerea mecanismelor suferinței și anarhiei corporale în fragmente onirice și vizuini fluide asupra realităților multiple ale eului.

Articulate în notații jurnaliere sub forma unor meditații de natură filozofică, câteva texte pot fi considerate emblematice pentru imaginarul singular al prozelor lui Blecher. Inerate în discursul românesc, unde o anumită atenție acordată construcției implică cel mai adesea modificări structurale în zona vulnerabilă a apoftegmelelor subiective, aceste noduri ale poeziei blecheriene au, în *Vizuina luminată*, cursivitatea unor eseuri în nuce.

Conștiința de sine a unui modern autentic este exprimată aici în pasaje proustiene:

„...ne imaginăm în fiecare clipă viața și viața rămâne valabilă pentru acea clipă și numai pentru aceea și numai așa cum o imaginăm atunci. E același lucru dar, a visa și a trăi. În clipa când se desfășoară visul, întâmplările lui sunt valabile numai pentru momentele acelea nocturne din somn, după cum în trăirea de toate zilele, gândurile și întâmplările sunt valabile numai pentru clipa când se petrec și așa cum le imaginăm în acea clipă.” (*VL.*, p. 261)

Acestei estompări definitive a granițelor dintre teritoriile visului și realității i se adaugă o perspectivă razantă la oglinda realității – suprafață centrifugală, în care sensurile sunt diluate până la amănunt și insignifianță. Asemeni unui personaj revoltat de inadvertențele povestirii unui narator necreditabil, scriitorul, personaj implicit în propriul jurnal, observă dominația ineluctabilă a confuziei ca esență a realității. Iar realitatea, ca acțiune și reprezentare factuală, este un spectacol ratat al erorilor de montaj și al interpretărilor nereușite:

„În fond, esența realității este o vastă confuzie de diversități fără sens și fără importanță. Chiar faptele exterioare, pe care le credem bine definite, încurcă de multe ori temele și confundă luminile ce trebuiesc aprinse pentru iluminarea decorului ca și rolul personajelor ce trebuie să joace întâmplarea. Acolo unde trebuia un personaj grav și trist, realitatea pune câteodată un actor slab ce abia își susține rolul și care – mai ales asta – nu se simte la locul lui în piesă.” (*VL.*, p. 261)

Impresia de mecanism defect pe care o lasă orchestrațiile eșuate ale realității e unul dintre sub-textele solide ale Întâmplărilor în irealitatea

imediată. Nici o piesă nu mai funcționează în acord cu o alta, realul se confundă cu vizibilul și perceptibilul, generându-i o insatisfacție crescândă protagonistului ce a intuit existența unor spații de deversare a realității în irealitate, a aglomerărilor haotice de obiecte în masa amorfă a materiei, a himerei identității într-un eu inconsistent ce se destramă și reconstruiește permanent.

Aceste fragmente au rolul de a explicita parțial dilemele re-ontologizării, așa cum le expune romanul de debut. Textul ce funcționează în fundal ca furnizor principal al resurselor onirice și al obsesiei retragerii din sine și din lume, este, însă, *Vizuina luminată*. Având o dispunere insulară, momentele semnificative ale jurnalului stabilesc între ele raporturi de conexiune sau proximitate, în absența unei intenții ordonatoare în cadrele unei poetici. *Vizuina luminată* are și o inerentă dimensiune autoreflexivă. Caracterul său modern este dat, într-o formulare ce plasează metafora în abis, de o nouă cădere în angoasa temporalității. Însă paralelismul instituit aici readuce în prim – plan raporturile de determinare și condiționare existente între cele două romane: *Vizuina luminată*, ca timp trecut și enclavă a memoriei, este rezerva de „realitate, vis și nebunie” din care se generează frumusețea și anomalia fabuloasă a Întâmplărilor:

„În timpul care «nu s-a scurs încă», zac toate întâmplările, toate sentimentele, toate gândurile, toate visele care n-au avut loc încă și din care generații și generații de oameni își vor scoate partea necesară de realitate, vis și nebunie. Imensa rezervă de demență a lumii din care se vor hrăni atâția visători! Imensa rezervă de reverie a lumii din care vor extrage poeme atâția poeți și imensa rezervă de visuri nocturne din care își vor popula coșmarurile și teroarele din somn atâția oameni adormiți! Este depozitul necunoscut al realității plin de tenebre și de surprize.” (V.I., p. 266)

Conștiința de sine⁷⁹, caracteristică celor mai specifice dintre mișcările artistice ale modernității, este un pattern recurent în literatura secolului al XX-lea – metatextualitatea, ca metodă de relaționare reflexivă prin oglindire, fiind dublată aici de o meditație în același

⁷⁹ v. Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, Editura Polirom, Iași, 2005, p. 106.

sens. Deși indirecte, trimiterile prezente în textul jurnalului indică o asumare lucidă a statutului de scriitor – creator al unor lumi imaginare ce capturează infinitesimal dinamica universală: „în timp [...] ce scriu în fiecare atom de spațiu se întâmplă ceva” (*VL.*, p. 268) Dar această inevitabilă neputință nu este cea mai dramatică dintre relaționările autorului la actul scrierii, ci actul scrierii însuși se conturează ca fenomen misterios, generat de nevoia de a face inteligibilă obscuritatea realităților conștiinței și sfârșind prin a-i părea de neînțeles:

„Și mă mai gândesc la cave ceva mă înspăimântă.

În timp ce scriu, în timp ce condeiul aleargă pe hârtie în curbe și linii, și undulări ce vor însemna cuvinte și, spre deplina mea stupefacție, vor avea sens pentru oameni necunoscuți mie care le vor «ceti» (pentru că pentru mine actul scrisului până acum rămâne profund incomprehensibil și subiectul unei mari uluii), în timp dar ce scriu în fiecare atom de spațiu se întâmplă ceva.” (*VL.*, p. 268)

Obscuritatea implicațiilor scrisului (între care prima este chiar rezultatul acestuia, creația) este amplificată de prezența „necunoscuților” lectori, pentru care, într-un la fel de incomprehensibil mod, această înlănțuire ilizibilă de semnificații va revela sensul, accesibil doar înțelegerii secundare a celui ce citește, ascuns și intangibil conștiinței care l-a generat. Cele două caracteristici ale scriiturii, *ilizibilul* și *incomprehensibilul*, înțelese ca trăsături specifice ale relației dintre autor și operă, sugerează și ocultarea inevitabilă a sensului în actul interpretării. Opera nu-i aparține autorului, iar interpretarea ei necesită apropiere și travaliu din partea cititorului. Importanța acestei viziuni se datorează prefigurării problematicilor privitoare la relația autor–text–cititor, dezvoltate în cadrul poeticilor moderne, fiecare anunțată însă de noile viziuni asupra statutului ontologic al scriitorului în raport cu opera sa. Corespondența și însemnările arată că Blecher avea lecturi filosofice la zi și o bună intuiție în ceea ce privește evoluția teoriilor ce fundamentau orientări inovatoare în literatură și în arte, în general.

Insuficiența și fiabilitatea relativă a limbajului, desfășurate ca apanaje al crizei în cele mai dramatice episoade ale Întâmplărilor, sunt prezente în jurnal într-o formulare ce rezumă mirajul complexității ideale a expresiei cuprinzând într-o infinitate de cuvinte o infinitate de întâmplări petrecute într-o singură clipă din marea viață a lumii:

„Și se petrec lucruri în lume în această clipă când scriu, atâtea și atâtea lucruri și evenimente încât toate cuvintele pe care le-au pronunțat oamenii din ziua când întâiul om a vorbit, și toate pe care le vor pronunța și de aici înainte n-ar fi suficiente pentru a descrie evenimentele ce se petrec în lume într-o singură clipă.” (*VL.*, p. 269)

Interogațiile dramatice asupra identității sunt dezvoltate în *Vizuina luminată* în lumina unei realități inexistente în alte formulări, în opera sa. Astfel, criza identitară este conectată unei stări precare a ființei, aflată sub semnul unei continue amenințări a disoluției și morții, așa cum numai starea malativă îi poate induce celui traumatizat:

„Tot ce am săvârșit înainte de a cădea bolnav, avea pentru mine un înțeles bine definit și un anumit sens în viață care îmi plasa acțiunile mele de toate zilele pe rețeaua unui vast tablou al cărui contur și subiect trebuia să apară la urmă. Știu acum că nu există nici rețea, nici contur, nici subiect. Și că faptele vieții mele se petrec oricum într-o lume care și ea este oarecare.

Dar mai era ceva, aveam un fel de densitate a existenței mele care zăcea undeva în mine și îmi ținea luciditatea în echilibru ca micile greutate de plumb care sunt puse în figurinele de cauciuc și le mențin mereu în aceeași poziție. Știam, că în ansamblu sunt eu și mi se părea că sunt de neînlocuit. În plus, pentru „exercitarea” vieții mele cunoșteam și învățasem anumite obișnuințe și manifestări care puteau să mă caracterizeze ca un om normal și asemănător cu toți cei din jurul meu. [...] Eram bine încheiat și constituiam un „eu-însumi” bine încheiat și consistent cu sentimente ce aveau nume și reverii care puteau fi povestite. Eram ceea ce se numește un om care își trăiește viața și o înțelege.” (*VL.*, p. 269-270)

Confirmându-și statutul de text-nucleu al imaginarului operei lui Blecher, *Vizuina luminată* conține, prin acest fragment, viziunea pozitivă asupra identității, replica ei negativă fiind exprimată într-o vastă desfășurare analitică în *Întâmplări în irealitatea imediată*. „Teribila întrebare cine anume sunt”, factor dinamizator al căutării și cauză a rătăcirii protagonistului prin bolgiile ascunse ale unei realități inconstante și înșelătoare își găsește aici un teribil răspuns – *eu însumi* e o stare definitiv pierdută, asimilată unui trecut ireversibil.

Una dintre interogațiile esențiale ale *Jurnalului de sanatoriu* din această imposibilă reîntoarcere vizează direct principalul factor alienant – delimitarea, ca spațiu vital al individului, a unui univers al bolii, (prezentă ca atroce degradare corporală) și al deformării resorturilor identitare ce suprapun imaginea de sine conținutului compact al interiorității.

Unitatea ideatică a jurnalului se afirmă încă odată prin faptul că denunță nemijlocit efectul destructurant al suferinței asupra identității, mai mult, recuză un loc comun al imaginarului romantic prin demascarea bolii ca pură degradare și inutil periplu spre limitele durerii. Paradoxal, acesta este spațiul în care se coagulează conștiința pozitivă a unei vieți ce poate fi un garant fertil al creației, așa cum suferința nu poate fi decât o condiție a mizeriei morale:

„Și tocmai această soliditate de conștiință care trebuia să se întărească în boală și să-mi amplifice până la orgoliu [...] puterea și rezistența mea de a suferi, [...] tocmai luciditatea judecăților mele interioare este aceea care s-a prăbușit în mine și m-a lăsat ceea ce sunt, adică un om care trăiește și nu înțelege nimic din jurul lui...[...] Pentru că în treacăt este vorba de suferință fizică, îmi permit s-o socotesc pentru cei ce suferă, abjectă, fără sens și să n-o ridic la nici un rang ilustru ca de exemplu «nobilă și admirabilă inspiratoare în artă» și aceea care singură dă naștere operelor viabile. Cred că s-au născut în calm și plenitudine infinit mai multe opere care au rămas, decât în durere și în scrâșnete de dinți.” (*VI.*, p. 270)

Vizuina luminată asigură un spațiu extins expunerii anatomiei corpului bolnav și ritualurilor medicale performate în scopuri curative. Statutul maladiei înseși este unul aparte, fapt ce contribuie la amplificarea misterului, devenit natura ei secundă. Boala inflamează și tumefiază, cauzează fistule ce necesită puncții, la care se folosesc ace groase „cât o mică țeavă” (p. 273) Iar dacă durerea este completată de o anchilozare a picioarelor, cauzată de imobilitate, fiind necesară îndreptarea lor urgentă cu ajutorul unei „extensii forțate” (p. 274) – tortura își înlocuiește toate posibilele sinonime îndepărtate.

Corpul devine un mecanism defect, a cărui reabilitare devine o reacție în lanț, instabilă și periculoasă, deoarece în spațiul dintre cauză și efect nu mai intervine remediul, ca unealtă miraculoasă, binefăcătoare, ci diverse instrumente metalice care înțepă, taie, extrag puroi și introduc alcool.

Paroxismul durerii e ilustrat, proverbial, de o rană deschisă. Încă un prilej pentru o descriere ce reface imagistic oroarea fascinantă a senzației:

„Îmi era imposibil să înțeleg într-o singură clipă că mușchii aceia jupuiți, rotunji, umflați și umezi de sânge erau burta mea netedă și albă dinainte de operație; era într-adevăr ca o bucată de carne de măcelărie pusă acolo, poate, ca să mă sperie. Era însă deschisă la mijloc ca un enorm vagin, cu marginile tumefiate și sangviolente...” (*VL.*, p. 271)

Întâmplări în irealitatea imediată conține un fragment similar sub aspectul ipostazierii magnetismului carnalității în forma lui brută. „Jumătățile de vite roșii și vinete, umede de sânge, înalte și superbe ca niște prințese moarte”, expuse în măcelărie „pe pereții albi de porțelan ca niște sculpturi roșii tăiate în cea mai variată și fragedă materie, cu reflexul apos și irizat al mățăsurilor și limpezimea turbure a gelatinei.” (*Î.i.r.i.*, p. 81) Între corpul disecat chirurgical și materia organică a cărnii de la măcelărie se interpune un fragil țesut vital, continuu amenințat însă de noi asalturi ale maladiiei. Dehumanizat, corpul este carne și materie organică și prin strania sinonimie implicită dintre spațiile expunerii și sacrificiului (abatorul /măcelăria) și sanatoriul – spațiul predilect al *Inimilor cicatrizate* și al *Vizuinii luminate*.

Suferința instituie un mod existențial aparte, în care pacientul creează în permanență strategii de „îmblânzire” și control al durerii. Acest raport este unul de receptare și interpretare, deoarece traiectoriile durerii se generează precum modulațiile sensului într-un mesaj. Receptând mesajul, îl supune, prin efort hermeneutic, interpretării – cu cât mai atentă, cu atât mai eficace. Finalitatea impusă prin interpretarea – înțelegere este singura formă de control asupra unui supliciu continuu. Iar mesajul acesta este, în termenii supra-senzorialității imaginarului blecherian, o adevărată muzică:

„...când [...] durerea țâșnea deodată în coapsa mea bolnavă, [...] mă puneam să urmăresc meandrele ei în spațiul abstract și întunecat unde aveau loc, era ca un fir de apă care izvora acolo fierbinte în coapsă și din el se despărțeau stropi și firișoare în toate părțile ca într-un joc de artificii; [...] Știam acum conturul durerii și nu-mi mai rămânea decât, cu ochii închiși, să-l urmăresc ca pe o bucată muzicală, și să caut a „asculta” atent toate variațiile de ton și intensitate ale suferinței...” (*VL.*, p. 272-273)

Obiectualizarea corpului se desfășoară ca proces secundar al unei strategii elaborate, dominantă în Întâmplări în irealitatea imediată – delimitarea lumii obiectuale devine una dintre mizele supreme ale cartografierii spațiului liminar stabilind frontiera dintre realitate – infra-realitate – irealitate.

O viziune aparte în *Vizuina luminată*, suficient de bine articulată încât să poată instaura un regim fabulatoriu aparte în această zonă a imaginarului operei lui Blecher se profilează pe fundalul unei alte coordonate majore a Întâmplărilor, obsesia thanatică. În afara momentului suprem al crizei, generată și aici de tentația autosuprimării, *Vizuina luminată* afirmă câteva nuclee vizionare reluate în momentele cardinale ale Întâmplărilor. Polul ontologic eros / thanatos coagulează, lene de înțeleș, una dintre cele mai pregnante reprezentări.

Estetizând decadentist degradarea fiziologică, Blecher grefează pe fundalul unei realități terne, apăsătoare, reveria unui erotism rafinat:

„Și visai odăi splendide în care frumoasele bolnave cu obrajii fardați, în halate ce abea le acoperea toată goliciunea, mă primeau în orele de „tăcere” și eu treceam astfel din odaie în odaie, cunoscând și iubind în fiecare după masă fascinante contese goale, cu coliere de perle în jurul gâtului și extraordinare brățări pe mână, mai ales contese, acestea erau în visul meu femeile preferate.” (p. 287)

În condițiile în care aneantizarea devine imagine și suprafață, naratorul renunțând la cauzalități în favoarea unei estetici thanatice reprezentată prin instantanee de factură romantică, clișeizarea personajelor – drama în ramă – amplifică impresia de irealitate și romanesc. Călugărița muribundă e un personaj de melodramă, eroină de roman în fascicule, apariție hieratică din memoria ascunsă a copilăriei, un înger feminin muribund –

„cu profilul fin și nările roz, cu un ten îmbujorat puțin de febră ca un fard bine aplicat, cu ochii deschiși puțin oblic și verzi, splendizi, și părul negru, aproape cu străluciri albastre în jurul capului, răspândit în volute pe ceaceafuri. Pentru ce era oare atât de frumoasă ?” (p. 301)

Stranietatea acestui scenariu neverosimil e dusă până la capăt: naratorul apare în ipostaza unui arlechin stând de veghe la capul unei păpuși moarte, într-o reprezentare desprinsă din *Elegiile pentru ființe mici* ale lui Ionescu.

Teddy, cocheta ce-și ascunde secretul bolii de iubitul plecat în țări exotice decade până la stadiul ultim, de trup predat definitiv maladiei. Imaginea femeii, conținută de patul său de moarte precum un val de pânză ținut pe o monstruoasă mașinărie de țesut descoperă o nouă dimensiune a joncțiunii dintre *organic* și *mecanic*. Lumea sanatoriului păstrează o dimensiune naturală a travaliului suferinței, astfel că reprezentările cele mai intense expun nuditatea traumelor și atrocitatea durerii.

Raportul de proximitate și determinare instalat în relația maladiv – letal are propensiuni mai elaborate decât cadrele precise ale potențialului thanatic existent în relație. În *Vizuina luminată*, sanatoriul, ca instituție socială ce are rolul de a ordona și supraveghea haosul inerent al bolii și al morții, favorizează expansiunea unei viziuni halucinatorii semnificative, implicând coordonatele deja exploatate în contexte similare (conexiunea sanatoriu – măcelărie – casă funerară rămâne cea mai spectaculoasă).

Ca „un vicios al imaginii crepusculare, al contemplației extatice, al fantasmelor reci”⁸⁰ Blecher unifică teritorii aparent incompatibile ale imaginarului în formule ce ilustrează disponibilitatea lumii narate de a se recompune din aluzii și nuanțe. Așa se întâmplă cu visul „amuzant și fascinant” (p. 292), având o coerență narativă neobișnuită, în care orașul devine o aglomerare de clădiri și instituții „specializate” după forma serviciului oferit:

„...gara era neagră, lustruită, și ca o imensă locomotivă cu intrarea prin ușa fochistului și peronul de așteptare în fața cazanului de aburi, poșta avea forma unei cutii pentru scrisori, galbenă cu dungi albastre, o librărie era în formă de călimară și alta în formă de volum frumos legat, toate cofetăriile aveau formă de prăjituri cu cremă și frișcă, magazinele de gramofone pălâii enorme, iar mezelăriile erau în formă de jambon pus pe lat.” (*Id.*, p. 293)

Iar „în țara «specificităților» și oamenii luau aspectul meseriei lor” (p. 297). Un inginer angajat la o uzină pentru smălțuit vase e de culoare albastră și are pielea „smălțuită cu email albastru” (*id.*, *ibid.*),

⁸⁰ Radu G Țeposu, *În căutarea identității pierdute. Studiu introductiv la Max Blecher, Întâmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate. Vizuina luminată. Corp transparent. Corespondență*, Editura Aius, Craiova, Editura Vinea, București, 1999, p. 32.

un personaj bolnăvicios „purta haine de celofan și era în întregime transparent și întunecat ca o radiografie.” (id., ibid.)

Coordonata suprarealistă e amplificată de prezența unui personaj dalinian ce „avea niște splendizi ochi verzi și nimic deosebit, ne servi cu bomboane care observai că erau în realitate niște ceasornice ce se topeau în gură...” (id., ibid.)

Având intenția de a destructura și recompune elementele unei realități familiare pe dimensiunile uneia exploatate doar în morfologia fabulosului, Blecher modifică direcția reprezentării spre geometria locului rău, a spațiului funerar. Prăvălia de mezeluri e un decor teatral care, prin acțiunea unor pârgșii ingenioase, poate deveni într-un sfert de oră un magazin de pompe funebre, înlocuind jambonul cu un „craniu mortuar cu dinți galbeni și orbite înfundate” (p. 294) Interiorul face trecerea spre un evident suprarealism al reprezentării:

„...învelesc jamboanele în mătase neagră și cârnații la fel, ornamentându-i cu beteală de argint ca lumânările de nuntă, atât doar că lumânările mele sunt negre (și dacă le zgândări, vezi că în mijloc sunt umplute cu carne tocată de purcel).” (p. 294)

Rolul de obiect tehnic al radioului este expandat în direcții, din nou, neobișnuite – el fabrică mezeluri și conserve în funcție de undele emise. „Radioul de fabricație” este, de fapt o fabrică ce reciclează rebuturi, nimicuri și rămășițe și le transformă în hrană nobilă:

„într-o cutie pe care o are la spate, [...] pun în fiecare zi tocătură de carne, de pește, tot felul de bucăți și stofe ce găsesc prin casă, panglici, fier vechi, făină, vin și hârtie, coji de portocale, cutii de chibrituri și timbre uzate, în fine tot ce găsesc, tot, absolut totul....și aparatul este același filtru ca și pentru muzică, potrivesc butonul pentru o fabrică de sardele și «unda de fabricație» care este în aer se acordă cu unda aparatului care din materia impură și diversă din cutie, alege exact ce-i trebuie pentru a fabrica o cutie de sardele, după cum în aparatul de radio muzical, acordul undelor face ca să-și aleagă aparatul din aerul impur, notele trebuincioase pentru o simfonie de Beethoven....e simplu...” (I.L., p. 296)

„Personajul iubește visul pentru frumusețea lui anarhică”⁸¹, iar autorul pentru acuratețea reprezentărilor și pregnanța semnificațiilor. Prezenți simultan în text, grație naturii jurnalului, personajul și autorul își suprapun vocile într-un efort estetic de impact. Ca instrument al reprezentării, visul reunește coerența narativă a parabolei și rezonanța polifonică a metaforei, izolând, într-o istorisire generată în cheia parodică a „poveștii”, termenii centrali ai deformării realităților comune. În această retortă a fantasticului ludic-oniric se dizolvă materialitatea grea a lumii obiectuale și a straturilor ei organice de carne și mizerie, odată intuită capacitatea ei transformatoare nelimitată. Numai corpul rămâne impregnat de energia fatală a durerii, visul fiind maniera ironică de a marca încă odată limitele insurmontabile ale unei *identități* devenite *statut*: sine însuși este definit exclusiv prin maladie și suferință.

Favorizarea narațiunii coerente, cu intenții parabolice, se remarcă și în „fabula” câinilor polițiști – veritabilă istorie a „măririi și decăderii” unei elite social-morale. Deși potențial interesantă, o interpretare a acestor episoade importate din teritoriile visului ar exploata un iluzoriu strat de profunzime ce nu este mai mult decât suprafață. Aceste straturi oniric – halucinatorii aparțin corpusului narațiunii și nu pot fi dissociate de elementele constitutive ale viziunii în sens global. Visul este un izotop, o re-alcătuire aparte a realității anormale generate de ravagiile suportate de trupul bolnav, mai mult decât o activitate analizabilă în termenii semnificațiilor exterioare a unor procese interioare. Mașinăria visului este un mecanism psihic ce reciclează deșeurile realității, așa cum le păstrează memoria, generând istorii incredibile. Jurnalul consemnează, astfel, semnalele celui mai productiv generator de narațiuni – visul.

Topografia irealității este anunțată în jurnal prin integrarea autorului-protagonist într-o spațialitate mereu supusă transfigurărilor vizionare. „Logica lucrurilor este ultimul punct de vedere care m-a preocupat vreodată.”, afirmă jurnalistul, continuând prin a motiva prevalența visului în reprezentările realităților scrisului său. „Mă pasionează înainte de toate frumusețea sau bizareria lor, atmosfera lor tristă și calmă, sau dramatismul lor dureros și sfâșietor.” (p. 247)

⁸¹ Ibidem, p. 30.

Descrierile sunt „nuclee de o liricitate condensată”⁸² și parcurg traiectoria redimensionării realului în vis, pe fundamentele unui fantastic bizar: „este piațeta obișnuită, cu clădirea cu coloane a poștei și în față Casa de Depuneri, [...] dar toată, până în cele mai mici amănunte albă, cu totul și cu totul albă. [...]....totul este constituit din lapte închegat.” (p. 248)

Acest decor devine parte a unei orchestrații cromatice dementiale printr-o schimbare a albului imaculat cu invazia sângeroasă a unui purpuriu intens:

„...iată că pe Casa de Depuneri cupola deveni roșie, extraordinar de roșie, splendid de roșie, păstrând toată strălucirea fațetelor de sticlă din care e construită, ca un imens rubin peste acoperișuri. Și de la cupolă, toată piațeta fu invadată de culoarea roșie ca o revărsare de sânge și de purpură.” (id., ibid)

Anunțând modelul poetic al Întâmplărilor, unde criza era factorul dinamic al înnoirii planurilor narative, în *Vizuina luminată* această „criză” este determinată de un moment de colaps al spațio-temporalității subiective – „într-o singură clipă” are loc replierea în sine, reînstituirea stării de „locuire în sine”, când eul își locuiește corpul așa cum locuiește orice alt spațiu dispus să-l adăpostească. Această întoarcere spre interior este o revenire la elementar – circuitul sangvin este cursul fluviului dinăuntru, a cărui sonoritate vitală, închisă și surdă, este ecoul perceptibil al frământărilor minții. Sângele este și el un „loc” blecherian, păstrând toate semnele „crizei”: „În întuneric, îmi înfund brațul până la cot în râul care mă duce și apele lui sunt calde, aburinde și strașnic de mirositoare” (p. 267)

Călătoria în propriul sânge poate fi considerată momentul suprem al halucinației corporale, prin conotația „căderii în oglindă”, a pierderii în labirintul interior care acum nu mai este decât dinamism organic, viață în cea mai pură reprezentare a ei:

„În clipa când scriu, pe mici canaluri obscure, în râulețe vii șerpuitoare, prin întunecate cavități săpate în carne, cu un mic gâlgâit ritmat de puls se revarsă în noaptea trupului, circulând printre cărnuri, nervi și oase, sângele

⁸² Ibidem, p. 32.

meu. În întuneric curge el ca o hartă cu mii de râulețe prin mii și mii de țevi, și dacă îmi închipui că sunt destul de minuscul pentru a circula cu o plută pe una din aceste artere, vuietul lichidului care mă duce repede îmi umple capul de un vâjâit imens în care se disting bătaile ample pe sub valuri ca ale unui gong, ale pulsului și valurile se umflă și duc bătaia sonoră mai departe în întuneric pe sub piele în timp ce valurile mă iau iute în întuneric și într-un vuiet de neînchipuit mă aruncă în cascadele inimii, în pivnițele de mușchi și fibre unde revărsarea sângelui umple rezervoare imense pentru ca în clipa următoare barajele să fie ridicate și o contracție teribilă a cavernei, imensă și puternică, înspăimântătoare ca și cum pereții odăii mele s-ar strânge și s-ar contracta pentru a da afară tot aerul din cameră, într-o strângere care plesnește lichidul roșu în față și îl îndeasă, cu celulă peste celulă, are loc deodată expulziunea apelor și gonirea lor, cu o forță care bate în pereții moi și lucioși ai întunecatelor canale cu lovituri de ample râuri ce cad din înălțimi.” (p. 267)

Memoria locurilor blestemate din copilărie este activată accidental, de spațiile părăsite ale marginilor orașului, acele „solitudini în ploaie” (p305) ce redevin cu regularitate parte a peisajului, pentru a le rămâne activ potențialul de spații ce locuiesc irealitatea. Gunoaiele de la periferie reactualizează conflictul dintre eul inflammat de suferință și corpul-mecanism defect, limita dintre organic și anorganic devenind limita dintre două stări semnalând dezastrul, deoarece atât obiectele cât și trupul nu sunt decât simulacre ale unei realități pierdute. Conținându-și moartea și cedându-i treptat în regimul deteriorării fiziologice, trupul redevine centrul nevrotic al unei recăderi în exasperarea mizeriei obiectuale a lumii:

„Tot ce înconjoară viața omului e pentru viermi și gunoi exact ca și trupul lui și omul sfârșește în putoare cu tot cortegiul de obiecte fine din viața lui. Totul era destinat corupției și putreziciunii, iată ce învățăm pe câmpul de gunoaie, și învățătura m-a pătruns până în măduva oaselor, încât nu țin la nici un obiect și nici la trupul meu. Totul va putrezi pentru a fi absorbit apoi de întuneric, pentru totdeauna.” (p. 306)

Jurnalul se încheie printr-o reprezentare artificios-manieristă⁸³ a unui spațiu ultim al închiderii, alveola neantului reprezentată de craniul

⁸³ v. Nicolae Balotă, op. cit., p. 173.

unui cadavru în descompunere – un cal devorat de paraziți. Ca mod de a exprima „trăirea morții”⁸⁴, acest final are funcția de a închide, simultan, ciclul vital al jurnalului. Descompunerea viziunii implică expulzarea vizionarului într-un topos al non-existenței. Sanatoriul, mortificat precum cadavru animalului, a devenit un loc inaccesibil, iar bolnavul, întins pe ciment, înțelege, într-un frison, că atât sanatoriul și cadavru, cât și eul prizonier unei identități în descompunere își trăiesc anihilarea:

„În spatele meu, departe, se întindea stârvul în putreziciune. Tot sanatoriul putrezea acolo alungit, cu totul descompus. Cu coastele afară, foșnind de gândaci și de viermi care îi rodeau stârvul. Și nu numai gândacii îl rodeau, erau și șoarecii care îl invadaseră și care ronțăiau și ei cu bucurie din hoit, din sanatoriul putred, plin de purulențe și de cărnuri descompuse, uitat în vijelie, sub croncănitul corbilor și urlatul vânturilor.
Eram pe ciment, dârdâiam de frig și nu știam ce să fac.” (p. 317)

Reversul. Întoarcerea la avangardă

O ultimă etapă a dezmembrării identitare este concepută ca mecanism al alienării definitive în lumea trupului și se regăsește într-o serie de proze scurte, apărute în periodice, între 1930 și 1934. Între acestea, se află și schița *Herrant*, proză de debut, publicată în „Bilete de papagal”. Toate prozele scurte ale acestui interval sunt marcate de experiența avangardei, pe care Blecher o trăiește mai mult prin colaborarea la revistele „Le Surréalisme au service de la Révolution” și „Les feuillettes inutiles”. Titluri precum *Don Jazz*, *Buțu*, *Jenică* sau *IX – MIX – FIX* propun un discurs de graniță, anunțând elemente ale poeziei romanelor și stabilind totodată o serie de repere într-o zonă a specifică prozei scurte – între acestea, cel mai relevant este personajul dezarticulat, cu gesturi stranii și apariții bizare.

Importanța componentei în discuție constă, în primul rând, în „întoarcerea” spre Urmuz. Acestui gen de sensibilitate, prin care lumea poate fi văzută în resorturile ei de profunzime și în automatismele absolute ce asigură funcționarea mecanismului social, i se suprapune viziunea plenară a irealității imediate, ca o revelație a adevărului reprezentării prin scrutarea dimensiunilor multiple ale realității.

⁸⁴ Idem, ibidem.

Majoritatea acestor texte sunt „portrete”, așa cum Blecher însuși le numește pe câteva, inspirate de prezențele reale, tragice și implicit comice, ale unor pacienți de la sanatoriul din Berck. Aceste personaje aparțin în mod clar unor categorii diferite de „portrete”. Herrant este un egiptean cu o soartă aproape suprafirească, el știe de prezența unei „raze verzi” ce străbate cerul la răstimpuri, deoarece la câteva zile după naștere preotul i-a pus pe limbă o fărâmă de sare verde cu „străluciri stranii”.

Împreună cu naratorul – protagonist al schiței, urmărește raza pentru a-și pune o dorință. Raza trece în timp ce Herrant doarme neclintit.

O prezență fabuloasă este Don Jazz, al cărui nume real nu e știut de nimeni și care are, în comunitatea bolnavilor, rolul de a povesti despre lumile miraculoase ale music-hall-urilor din Paris. Deși e un spaniol „înalt și negricios” și pare echilibrat în istorisirile sale, aparențele ascund o realitate contradictorie, Don Jazz fiind o ființă paradoxală:

„(Tusea, de exemplu, contrazicea strănutul. Era serioasă, plină de dogme și experiență, o tuse de om bine simțit.

Strănutul era copilăresc, comic și nepotrivit în timp). Mai mult chiar. Avea organe care se negau între ele sau se certau.

Dacă spaniolul nostru n-ar fi fost construit dintr-o singură bucată, acțiunile diferitelor lui organe ar fi alcătuit o serie nesfârșită de asasinate intime.

Inutil de adăugat că gestul îi contrazicea vorba. Îmi aduc aminte, în această privință, de felul cum ne-a spus într-o zi că nu poate suferi ciorapii cu pătrățel: a dus capul înainte ca sub povara unei forțe repezi și grele, a deschis nervos palma cu toate degetele rășchirate și tot corpul a luat forma unui semn de întrebare.” (*D.J.*, p. 342)

Existența i-a fost sublimată într-o moarte pe măsură – o contopire cu neantul de o vizibilă propensiune spre suprarealism:

„Don Jazz a murit într-o contrazicere de natură geometrică în care, bineînțeles, a avut rolul principal.

Iată cum s-a întâmplat: creierul țesea un gând spre lună, un gând ascuțit, fin și vertical, căci, asta o știe oricine, luna e în sus și nu de jur împrejur; altfel n-ar fi lună, ci un soi de cutremur de pământ.

Mâna însă țesea un gând orizontal pe acre din întâmplare îl ilustra cu un revolver. Glonteale a pornit deci de la o tâmplă la alta orizontal, a întâlnit gândul vertical și la încrucișare Don Jazz a murit.

Doctorii n-au izbutit să descurce acest sistem de perpendiculare.” (*D.J.*, p. 343)

Acestei prezențe urmuziene i se adaugă două *Portrete* cât se poate de comune, dar a căror logică existențială amintește, din nou, de imaginarul *Paginilor bizare*. Buțu și Monciu, din schița *Buțu*, sunt reminiscențe ale cuplurilor sado-masochiste Algazy & Grummer sau Cotadi și Dragomir și coexistă într-un mediu comun generat prin dialoguri contradictorii:

„Poziția socială a lui Buțu este aceea a victimei la îndemână:
«Buțule, nu fă zgomot! Buțule, nu păta cuvertura! Buțu a stins lumina! De ce, mă? Buțu a aprins lumina! De ce, mă Buțu, mă, că intru în tine!»
Buțu reacționează prin imperturbabil calm și prin viață interioară.”
(*B.*, p. 345)

Povestea lor rămâne nespusă, deoarece tot ceea ce contează în acest duet este dialogul eșuat la nesfârșit în brutalizări și invective. În comparație cu Jenică, „oltean și poet”, cei doi au o dinamică ce le păstrează locul în sfera acțiunii.

Poemele lui Jenică, „vecinul [...] pe patul din stânga” sunt secretul împărtășit prietenește naratorului, pe care nu îl poate transmite mai departe. Tot ce poate face e să comunice și cititorului visul lui Jenică de a merge în Polinezia, deoarece ar face orice să aibă un tovarăș papuaș. Mai mult, poate spune „că subiectele lui sunt simple, colorate și parfumate. Jenică descrie cerul, marea și ghiocelul. Sentimentul intim al poetului față de floarea gingașă se exprimă curat și cinstit cam astfel:

«Mai mare dragul să-l privești»” (*J.*, p. 347)

Jenică este dadaist, scrie „povestiri halucinante”, dintre care una se intitulează „Calul albastru și transatlanticul elvețian”. Concluzia vine de la sine: „mai frumoase viziuni nici profetul Ezechiel n-a avut!” (*id.*, *ibid.*)

Ultima schiță, *IX-MIX-FIX* se anunță, printr-o dedicație, ca „divertisment funambulesc” și face trecerea necesară prin spațiul metaficțiunii, așa cum au postulat-o avangardele:

„Pâinea zilnică se făcea din litere, nu din făină. Fiecare pâine conținea un roman complet de Zola. Pe suprafața unei îmbucături cetii un episod cu înspăimântătoare catastrofe de cale ferată.” (*IX-MIX-FIX*, p. 348)

Revine și aici dimensiunea urmuziană, într-o conexiune amintind de „fiorii literaturii viitorului” și de hrana spirituală a poemelor digerate ce îi determină pe Alagazy și Grummer să pornească o luptă pe viață și

pe moarte. În interiorul acestei scrieri Blecher se întoarce la sine după un periplu necesar prin Halucinaria unui clasic al irealității – Urmuz:

„În mijlocul odăii patru coloane fine de lemn urcau până-n plafon. Între ele atârna de un fir de păianjen o fundă albastră, o fundă de școlăriță, legănându-se ușor în aer pentru a-mi indica demențial, însă corect, stricta ei irealitate.” (ibid, p. 349)

Inițierea lui Blecher este, mai înainte de toate, condiționată de propria experiență a dezintegrării treptate în condiția suferinței, a izolării și a morții. Dacă putem distinge dintre toate semnele operei sale o esențializare a determinanților de ordin interior ce au condiționat-o, ea ar fi un fragment dintr-o scrisoare către Geo Bogza:

„Pentru mine de mult, literatura, poezia și chiar însăși întreaga realitate au pierdut iremediabil orice atracție, și dacă continui să trăiesc, să mă ocup de ceva, să scriu, e pentru că n-am altceva mai bun de făcut în condiția de acum a vieții mele.”⁸⁵

⁸⁵ Mădălina Lascu (ed), *M. Blecher, mai puțin cunoscut*, Editura Hasefer, București, 2000, p. 140.

Referințe critice:

- Blecher, M., *Întâmplări în irealitatea imediată*, în volumul *Întâmplări în irealitatea imediată, Inimi cicatrizate, Vizuina luminată*, Editura Aius, Craiova, Editura Vinea, București, 1999.
- Blecher, Max, *Vizuina luminată. Corp transparent. Proze. Publicistică. Arhivă*, Editura Cartea Românească, București, 1971.
- Blecher, Max, *Întâmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate*, Editura Minerva, București, 1970.
- Bogza, Geo, *Întâmplări în irealitatea imediată*, în „Vremea”, 9 februarie 1936.
- Brânzaru, Corina, *The Nightmarish Dreaming of Max Blecher*, în „Plural. Culture & Civilization”, nr.4/20/2003.
- Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Vlad & Vlad, Craiova, 1993.
- Crohmălniceanu, Ovid. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Editura pentru Literatură, București, 1967.
- Crohmălniceanu, Ovid. S, *Literatura română și stilul Jugend*, în „Secolul 20”, nr.1-3/1997.
- Crohmălniceanu, Ovid. S, *Evreii în mișcarea de avangardă românească*, Editura Hasefer, București, 2001.
- Deleuze, Gilles, *Essays Critical and Clinical*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997.
- Ficowski, Jerzy. *Regions of the Great Heresy. Bruno Schulz, A Biographical Portrait*. New York:W.W. Norton, 2003.
- Glodeanu, Gheorghe, *Max Blecher*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2005.
- Horodincă, Georgeta, *Structuri libere*, Editura Eminescu, 1970.
- Iosifescu, Silavian, *Reverberații*, Editura Eminescu, București, 1981.
- Lascu, Mădălina (ed.), *M. Blecher, mai puțin cunoscut*, Editura Hasefer, București, 2000.
- Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe*, Editura Gramar, București, 2000.
- Mihăieș, Mircea, *Cărțile crude. Jurnalul intim și sinuciderea*, Editura Amarcord, Timișoara, 1995.
- Mușat, Carmen (ed.), *Romanul românesc interbelic. Dezbateri teoretice, polemici, opinii critice. Antologie, prefață, analize critice, note, dicționar, cronologie și bibliografie*, Editura Humanitas, București, 1998.
- Mușat, Carmen, *Strategiile subversiunii. Descriere și narațiune în proza postmodernă românească*, Editura Paralela 45, Pitești, 2002.
- Ornea, Z., *Anii treizeci. Extrema dreaptă românească*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1995.

- Pamfil, Alina, *Spațialitate și temporalitate. Eseu despre romanul românesc interbelic*, Editura Dacopress, Cluj-Napoca, 1993.
- Pană, Sașa, *Antologia literaturii române de avangardă*, Editura pentru Literatură, București, 1969.
- Pop, Ion, *Avangarda în literatura română*, Editura Minerva, București, 1990.
- Pop, Ion, *Scrișul ca restructurare a vieții. Prefață la Lascu, Mădălina (ed.), M. Blecher, mai puțin cunoscut*, Editura Hasefer, București, 2000.
- Schulz, Bruno, *Manechinele*, Editura Allfa, București, 1997.
- Sebastian, Mihail, *Jurnal 1935-1944*, București, Humanitas, 2002.
- Sora, Simona, *Regăsirea intimității*, Editura Cartea Românească, 2008.
- Țeposu, Radu G., *Viața și opiniile personajelor*, Editura Cartea Românească, București, 1983.
- Țeposu, Radu G., *În căutarea identității pierdute*, Studiu introductiv la Max Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate. Vizuina luminată. Corp transparent. Corespondență*, Editura Aius, Craiova, Editura Vinea, București, 1999.
- Țeposu, Radu G., *Emanciparea romanului. Prefață la Poetica romanului românesc*, Editura Eminescu, București, 1987.
- Țeposu, Radu G., *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002.
- Ungureanu, Cornel, *Mitteleuropa periferiilor*, Editura Polirom, Iași, 2002.
- Zaciu, Mircea, Papahagi, Marian, Sasu, Aurel, *Dicționarul scriitorilor români*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1995-2002.
- Zamfir, Mihai, *Cealaltă față a prozei*, Editura Eminescu, București, 1988.

Literatură și medicină. M. Blecher

Spațiile ostile în care M. Blecher și-a imaginat și scris romanele sunt profund legate de boala care i-a adus sfârșitul la douăzeci și opt de ani. De la sanatoriile unde a căutat vindecare pentru tuberculoza osoasă cu care fusese diagnosticat la optsprezece ani și până la casa din Roman unde și-a trăit ultima parte a vieții, locurile în care Blecher s-a aflat timp de luni și ani reflectă durerea și captivitatea scriitorului în mizeria unei patologii incurabile. Ele sunt integrabile unei arheologii a suferinței generate de boală, iar romanele lui M. Blecher unei paradigme ce intersectează literatura și medicina. Cazul scriitorului român permite mitologizarea unei tragedii personale ce a transformat un student la facultatea de medicină în pacient. Aflat în Franța pentru a-și începe studiile, Blecher află că suferă de o boală greu vindecabilă, pentru care pacientul primea doar îngrijiri paliative. Tatăl, venit degrabă să-și ajute fiul, îl internează în stațiunea Berck-sur-Mer, unde erau tratați bolnavi tuberculoși. Pentru Blecher se deschide una dintre cele mai vaste căi de comunicare cu irealul: corpul bolnav, înfrânt de boală, devine locul rău permanent al existenței sale, spațiul sufocant definit de hiperbola durerii. Tot pe acest teritoriu se configurează și intersecția a două paradigme ce au generat, în decenii recente, domenii noi, dinamice, explorând discursul amplu, polimorf, despre corp, boală și durere – literatura și medicina.

Așezarea operei lui Blecher în acest context vine ca o consecință a unei tendințe tot mai proeminente în studiile literare ce investighează zonele de contact cu domeniul științelor medicale de a inventaria forme expresive ce relatează experiența corpului bolnav. Scriitorul ce și-a elaborat opera pe patul de moarte, înțeles ca limită a prezenței sale în lume, ale cărui romane fixează degradarea corpului și pierderea consistenței sale vitale, poate fi redescoperit ca autor paradigmatic al întâlnirii dintre literatură și medicină. Romanele sale despre sanatorii și boală instaurează un regim unic în literatura română prin identificarea corpului bolnav ca teritoriu al irealului. Autoficțiunea lui Blecher e,

în același timp, strategie de supraviețuire, un ultim motiv vitalizant, întremător. Corespondența cu prietenii, artiști și scriitori, completează cu vocile prieteniei masivul discurs al scriitorului despre afecțiunea sa fără speranță. *Inimi cicatrizate* (1937) și *Vizuina luminată* (1971, postum) expun, într-un clivaj spectaculos, miezul unei tragice alcătuirii existențiale: aflat în căutarea vindecării, alter-egoul imaginar al scriitorului se vede năruit de boală, evacuat, sistematic și ireversibil, din propriul corp, plasat pe linia dreaptă a morții. În corespondență, Blecher își deplânge confesiunile despre starea sa de sănătate în permanentă alterare, însă continuă, împotriva instinctului discreției, să le scrie prietenilor despre mizeria degradării sale fizice. În romanele de sanatoriu, dar și în corespondență, Blecher coagulează o literatură autentică a medicalizării corpului, a arondării sale instituțiilor sanitare în care a acumulat o vastă și nefericită experiență. Poetica spațiilor închise, a cavernei corporale, a vizuinei interioare, delimitează un spațiu intim la adăpost de invazia instrumentelor medicale ce taie, înțeapă, drenează. Fiecare procedură poartă, în egală măsură, amprenta unei continue speranțe, regenerându-se împotriva evidenței, și fractura necesarei despărțiri de sine a pacientului fără șansă. Puncționarea abceselor ce surpă vertebre și anulează verticalitatea delimitează episoade acute ale crizei, descrise în registrul unei intervenții medicale reci și violente. Sobrietatea științifică a procedurii amplifică senzația de alienare a bolnavului, însă, în același timp, îi trezește o intensă conștiință biologică, devenită filtrul procesor al experienței ravagiilor bolii. Scriind despre suferință în termenii purificați ai medicinei, Blecher și-a creat o dublă strategie recuperatoare: privindu-se pe sine ca pacient, are șansa refacerii scenariului medical, abandonat înainte de vreme; în coerența actului medical, bolnavul găsește himera vindecării, iar cultivarea acestui regim poate fi înțeleasă ca o manieră de a întreține un raport de acceptare cu realitatea situației sale. Conștiința biologică a scriitorului și a protagoniștilor săi are drept fundament încercarea de controla discursiv, prin narațiune, destrămarea unității dintre eu și corp. Medicina include ordinea științifică într-un peisaj interior dominat de visare, fantezia ieșirii din lume, halucinație și delir. Încredințat puterii restauratoare a medicinei, corpul își trăiește ultima șansă. Firească și autentică, întâlnirea dintre literatură și medicină plasează imaginarul scriitorului român în orizontul unei crize existențiale consumate pe o frecvență joasă, sufocantă.

Dialogul dintre artă și știință este, în cazul intersectărilor dintre literatură și medicină, susținut de preocuparea lor comună pentru interpretare, pentru revelarea unor semnificații ce necesită aducere la suprafață și analiză. Anamneza, ca narațiune despre boală, încearcă o întoarcere la acele momente definitorii ce au determinat natura și cursul bolii, implicând, în mod necesar, și elemente din afara simptomatologiei, semnalând componente individuale ce extind spațiul în care se coagulează istoria episodului patologic. Nu doar interesul literaturii pentru medicină, practicile și imaginarul ei intră aici în discuție, ci și însușirea de către cadrele medicale a unor abilități de analiză și interpretare ce ușurează înțelegerea pacientului și a bolii sale.

În primul număr al revistei *Literature and Medicine*, apărut în 1982, Edmund Daniel Pellegrino, profesor de științe medicale și bio-etică, a identificat sfera de contact dintre cele două domenii, care sunt, amândouă „moduri de a privi omul, fiind, în esența lor, demersuri morale. Amândouă trebuie să înceapă prin a observa viața dezvelită, fără a întoarce privirea. Pentru a fi autentice, ele trebuie să privească cu simțire – cu compasiune”⁸⁶. Pellegrino mai argumentează și că medicina și literatura, ca modalități de cunoaștere și explorare a vieții omului sunt conectabile și prin natura lor asemănătoare, datorită preocupării lor comune pentru om, și implică un „paradox constant”⁸⁷:

„nevoia ca în același timp să se îndepărteze și deopotrivă să împărtășească lupta pentru viață. Trebuie să vadă limpede, dar trebuie să se și implice în rezultatul acestei lupte.”⁸⁸

Amândouă se sprijină pe un nucleu narativ, constituind o „poveste”, fie că e vorba de o materie ficțională sau de efortul medicului de a aduce la lumină „odiseea pacientului în lumile întunecate ale bolii, suferinței, dizabilității și morții.”⁸⁹ Știința și arta comunică pe un teritoriu ce favorizează „întâlniri subtile între persoane și probleme din domeniul

⁸⁶ Edmund D. Pellegrino, *To Look Feelingly – The Affinities of Medicine and Literature*, “Literature and Medicine”, Johns Hopkins University Press, Volume 1, 1982, pp. 19-23 (p. 19).

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Ibid., p.20.

medical și persoane și aspecte ce țin de literatură.”⁹⁰ Experiența lui Blecher cu medicina se revarsă într-o matcă a creativității ce transformă o experiență aparent finală într-un început prolific, cel al metamorfozei biografice într-o narațiune exemplară a unui tragic conflict cu propriul corp asaltat de boală. Simbolic și sugestiv sau literal și încărcat de semnificația biologică, scrisul lui Blecher este o arheologie literară a experienței bolii transpusă într-un flux autoficțional oniric, reunind afluenții discursului radical al avangardei și reconvertindu-i într-o literatură a experienței interioare a corpului. La fel de relevantă este și reactivarea uneia dintre temele romantice definitorii pentru imaginarul secolului al XIX-lea, tuberculoza ca metaforă a destinului fatal, a alunecării ireversibile în boală și moarte, prezentă în întreaga artă și literatură a acestui secol. Reflectând realitatea epidemiologică a unei epoci medicale încă primitive, tuberculoza ajunge boala romantică prin excelență, generând forme și reprezentări culturale specifice.

Deși ambele forme aveau, în epoca respectivă, un parcurs ce sfârșea inevitabil cu decesul pacientului, tratamentele disponibile având mai degrabă un rol paliativ, tuberculoza osoasă avea un efect distructiv și asupra existenței sociale a bolnavului. Afectarea osoasă adesea avea drept consecință izolarea la pat, mobilitatea fiind îngreunată de prezența abceselor rezultate din procesul infecțios. În romanele sale, Blecher descrie tuberculoza osoasă ca pe un refuz al verticalității – închis într-un corset de ghips, pacientul trăiește, se plimbă, suferă și se îndrăgostește în poziția culcat, uneori deplasându-se cu o trăsură modificată în acord cu nevoile bolnavului, așa cum se întâmplă în „orașul damnaților”, la Berck. Amprenta pe care o lasă tuberculoza asupra artei și literaturii este semnificativă, determinând o percepție acută a efectelor sale și la nivel individual – tuberculoza, afirmă cercetătorii fenomenului, generează o „identitate consumptivă”⁹¹. David T. Mitchell și Sharon L. Snyder consideră că efortul prin care bolnavii se identifică cu alți suferinzi de tuberculoză sau cu personaje ficționale afectate de aceeași boală articulează un fel de „conștiință a dizabilității”⁹² ce îi aduce pe

⁹⁰ Ibid., p.23.

⁹¹ Alex Tankard, *Tuberculosis and Disabled Identity in Nineteenth Century Literature. Invalid Lives*, Palgrave Macmillan, 2018, p. 89.

⁹² David T. Mitchell, Sharon L. Snyder, *Representation and its Discontents: The Uneasy Home of Disability in Literature and Film*, in Gary L. Albrecht, Katherine D.

toți împreună într-un teritoriu imaginar. În volumul său cardinal, *Boala ca metaforă*, Susan Sontag și-a exprimat uimirea⁹³ cu privire la faptul că tuberculoza a fost, în aproape toată literatura romantică, o sursă de glorificare a bolii, neavând mai nimic în comun cu mizeria reală a acesteia. În volumul său dedicat literaturii de secol 19 despre tuberculoză, Alex Tankard explică succinct mitul romantic al bolii pulmonare: „se pare că bolnavii de tuberculoză erau prezentați dintr-o perspectivă empatică, atât în textele ficționale, cât și în cele non-ficționale, deoarece boala lor presupunea asocieri pozitive cu spiritualitatea, cu sensibilitatea și virtutea.”⁹⁴ Blecher, însă, detesta sanctificarea suferințelor și glorificarea durerii. Într-o scrisoare către prietenul său, Geo Bogza, din 1935, își declara refuzul de a expune „mizeria” bolii:

„Toată săptămâna trecută mi-a fost imposibil să-ți scriu (nu mi-a fost prea bine, dar mi-am pus în cap să nu mai scriu nimănui detaliile bolii mele fiindcă găsesc greșos să pun pe hârtie și să etalez mizeria așa ca un fel de «vitrină de martir»).”⁹⁵

În 1928, la câteva luni de la începerea vieții de student la medicină (e incert dacă și-a început studiile la Paris sau la Rouen⁹⁶), după o îndelung amânată consultație la medic, Blecher este diagnosticat cu tuberculoză osoasă. O scurtă privire asupra efectelor pe care boala le are asupra pacientului aduce la suprafață un întreg spectru al suferinței, afectând atât trupul, cât și mintea. Michel Martini, unul dintre cei mai importanți specialiști în chirurgia ortopedică din cadrul tratamentului dedicat bolii

Seelman and Michael Bury (eds.), *Handbook of Disability Studies*, Sage Publications, Thousand Oaks, CA, 2001), pp. 195–218 (p. 208).

⁹³ Susan Sontag, *Boala ca metaforă. Sida și metaforele ei*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, p. 17.

⁹⁴ Alex Tankard, *Tuberculosis and Disabled Identity in Nineteenth Century Literature: Invalid Lives*, p. 5.

⁹⁵ M. Blecher, *Opere. Întâmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate. Vizui-
na luminată. Proză scurtă. Aforisme. Poezii. Traduceri. Publicistică, Scrisori.
Arhivă. Documentar. Mărturii. Iconografie*, ediție critică, studiu introductiv,
note, comentarii, variante și cronologie de Doris Mironescu, Academia Română,
Fundatia Română Pentru Știință și Artă, Muzeul Național al Literaturii Române,
București, 2017, p. 694.

⁹⁶ Dora Wechsler Blecher, *M. Blecher era un om delicat și superstițios*, în
M. Blecher, *Opere*, p. 963.

lui Pott, editor al revistei-etalon *Tuberculoza oaselor și articulațiilor*, a realizat o scurtă istorie a bolii, subliniind dintru început că înainte de 1882, atunci când Robert Koch a descoperit că tuberculoza era cauzată de un microorganism pe care l-a numit simplu „*Bacillus tuberculosis*”, existau foarte puține informații științifice despre această boală. În 1779, Percival Pott a scris un studiu itinerant, în cadrul căruia descrie boala și propune o serie de abordări chirurgicale menite să îi amelioreze simptomele. Titlul elaborat exprimă viziunea lui Pott despre aspectele clinice majore ale afecțiunii: *Remarci asupra unei paralizii a membrelor inferioare: care îndebște însoțește curbura coloanei vertebrale, și e posibil ca e să o cauzeze*; împreună cu metoda sa de vindecare: la care se adaugă observații asupra necesității și adecvării amputării, în anumite cazuri și în anumite circumstanțe.⁹⁷ Cu toate că a încercat o abordare științifică a acestei patologii, Pott nu știa că ea este cauzată de o bacterie; mai mult, chiar după ce Koch a demonstrat etiologia bolii, tuberculoza osoasă nu a putut fi abordată chirurgical, și nici biopsia nu era indicată, dat fiind riscul ca intervenția să răspândească boala în tot organismul. Timp de 60 de ani de la descoperirea lui Koch, tratamentul recomandat pentru tuberculoză se rezuma la „odihnă și soare”.⁹⁸

Odată cu apariția antibioticelor, au devenit disponibile o serie de tratamente noi, radical diferite de terapiile paliative anterioare, ale căror rezultate nu întârziiau să apară. În 1944, Selman Waksman a descoperit streptomycina, împreună cu alte douăzeci de substanțe naturale cu proprietăți inhibitorii care aveau și proprietăți bactericide, iar această nouă clasă de antibiotice a început să fie folosită împreună cu abordarea chirurgicală pentru a asigura o intervenție curativă cât mai eficientă în tratarea tuberculozei osoase. În anii '50 și '60, chirurgia și chimioterapia au devenit tratamente standard, iar șansele pacientului s-au îmbunătățit semnificativ. Parcursul bolii este, până la un punct, clar și previzibil: Procesul infecțios începe în plămâni, unde leziunea inițială împrăștie

⁹⁷ Percival Pott, *Remarks on that kind of palsy of the lower limbs: which is frequently found to accompany a curvature of the spine, and is supposed to be caused by it; together with its method of cure: to which are added, observations on the necessity and propriety of amputation, in certain cases, and under certain circumstances*, J. Johnson, No. 72, St. Paul's Church-Yard. M DCC LXXIX., 1779 (trad. mea).

⁹⁸ Michel Martini, *Tuberculosis*, p.3.

patogenul în tot corpul prin sistemul circulator, ajungând la oase sau țesuturi conjunctive din proximitatea articulațiilor și a tendoanelor.

Parcursul bolii lui M. Blecher este incert. Deși a fost diagnosticat la nouăsprezece ani, e posibil să fi avut simptome din adolescență. Biograful scriitorului, criticul Doris Mironescu, observă că protagonistul *Inimilor cicatrizate* îi menționează doctorului său parizian că „anul trecut, la Techirgiol, unde stătuse o lună ca să-și îngrijească presupusul lui reumatism (așa diagnosticaseră toți doctorii durerile din spate), tot timpul fusese obsedat de ideea că foarte curând va trăi într-un sanatoriu.”⁹⁹ Într-un interviu acordat lui radu G. Țeposu, unul dintre primii critici care au contribuit la „redescoperirea” lui M. Blecher în anii ‘90 și 2000, Dora Wechsler Blecher, sora scriitorului, oferă câteva detalii importante cu privire la perioada anterioară diagnosticului. După ce a luat examenul de bacalaureat, Blecher și prietenul său, Edy Haimovici, s-au hotărât să plece la Paris să studieze medicina. Deja avea dureri severe de spate, ca urmare a unui accident petrecut în timpul unui meci de fotbal la școală, când a fost lovit cu bocancul în spate. Durerea a persistat chiar și după ce Max (sau, mai precis, Maniu, cum îl numește sora sa) a trecut examenul de admitere la facultatea de medicină din Paris. Dora este ferm convinsă că fratele său nu a fost diagnosticat corect:

„După câteva luni, părinții au primit însă o telegramă de la Edy în care-i anunța că Maniu e bolnav de morbul lui Pott, adică de tuberculoză osoasă. A fost un diagnostic greșit. A fost o infecție microbiană prost tratată, iar nu tuberculoză, cum au spus medicii. După primirea telegramei, tata a plecat imediat la Paris și l-a internat la sanatoriul de boli osoase din Berck, unde a stat cam doi ani.”¹⁰⁰

Pe lângă informațiile relevante privitoare la boala scriitorului, Dora Wechsler Blecher mai oferă și o perspectivă importantă asupra unei părți a biografiei scriitorului despre care se știu puține lucruri. Interesul

⁹⁹ M. Blecher, *Opere. Întâmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate. Vizuina luminată. Proză scurtă. Aforisme. Poezii. Traduceri. Pblicistică, Scrisori. Arhivă. Documentar. Mărturii. Iconografe*, ediție critică, studiu introductiv, note, comentarii, variante și cronologie de Doris Mironescu, Academia Română, Fundația Română Pentru Știință și Artă, Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2017, p. 140.

¹⁰⁰ Dora Wechsler Blecher, op.cit., p. 961.

său pentru anatomie, reflectat în alegerea de a urma studiile medicale la o universitate prestigioasă, este ilustrat de o întâmplare petrecută după internarea sa la Berck. Blecher l-a sunat pe tatăl său de la sanatoriul francez și l-a rugat să caute în dulapul său, unde va găsi o vertebră de om, pe care îl roagă să o înmormânteze. Dora vede în gestul fratelui său o înclinație superstițioasă, însă momentul poate fi citit și ca o alegorie a verticalității sale frânte, a fracturii existențiale ce a început cu o vertebră atacată de tuberculoză. Vertebra anonimă aflată acasă, la Roman, esențializează un trecut irecuperabil în care prezența în lumea scriitorului era una integrată lumii oamenilor sănătoși; culcat pe gutieră, cu coloana surpată și vertebra lipsă, Blecher începe o existență într-un regim despre care el însuși spune că ar fi damnat. Odată cu episodul Berck, Blecher trăiește o răsturnare ironică a destinului, devenind, brusc și fără scăpare, din viitor medic în actual pacient. Viitorul se comprimă într-un prezent prelungit încet, ca amânarea unei sentințe.

Medical, afecțiunea lui Blecher e un mister aproape rezolvat. O veche leziune pulmonară poate să fi fost punctul de plecare al tuberculozei, iar acest episod poate să fi avut loc în copilărie. Așa cum Martini descrie în expunerea sa științifică, infecția poate să fi rămas tăcută mulți ani, iar bacilii tuberculoși să fi rămas inactivi până la maturitate. În cazuri rare, notează Martini, boala poate fi rezultatul unei infecții exogene recent dobândite. Această ipoteză poate valida opinia Dorei că suferințele fratelui său au început cu un accident. Totodată, Dora abordează un aspect puțin discutat al creației lui Blecher, desenele tulburătoare, evocând rupturi și seisme interioare, reproduse în ediția *Opere complete* din 2017. Emoția virulentă a acestor schițe i-a determinat pe părinți să nu le arate surorilor, așa încât Dora le-a văzut doar în 1946, la opt ani după moartea lui Max. Dora rememorează momentul în care le-a văzut:

„Până în 1946, eu n-am știut nimic despre aceste desene. Când le-am văzut, mi-am dat seama de ce părinții nu voiau să ni le arate. Erau desene în peniță, în tuș negru și roșu, mult negru și mult roșu, cu linii care exprimau explozii puternice. Erau, indiscutabil, niște metafore ale propriilor suferințe, transfigurări ale bolii care-l mistuia. Desenele reprezentau figuri mistice, monștri hidoși, figuri diabolice cu limba scoasă și ochii ieșiți din orbite, balauri agresivi. Când le priveai, îți provocau groază și durere.”¹⁰¹

¹⁰¹ Dora Wechsler Blecher, *op.cit.*, p. 965.

Sublimarea suferinței în imagine reappare ca instrument predilect atât în *Inimi cicatrizate*, cât și în *Vizuina luminată*. Corpul devine element central în compoziții dinamice atât din spațiul exterior, natural sau urban, cât și din solitudinea austeră a sanatoriului. „Corpul transparent”, titlul volumului său de poezii, este alegoria deplină a medicalizării corpului în imaginarul lui Blecher. Observat din afară, sau privit dinăuntru, printr-un ochi ce vede sânge în artere, fluvii ce curg fără liniște, torente cuprinzând organe, țesuturi și oase, trupul bolnav devine un spectacol continuu, aprins și dinamic, în ciuda imobilității din care scriitorul și-a trudit, cu eforturi de neimaginat, opera. Transparența se mai oferă însă și privirii medicale, devenind obiectul investigației clinice, a cărei paradigmă a trecut printr-o serie de schimbări epistemologice în Europa occidentală după Epoca Luminilor.

În *Nașterea clinicii*, studiul lui Michel Foucault despre medicina modernă și practica medicală, filozoful francez întreprinde o cercetare filozofică și istorică despre relația dintre știința medicală, discurs și variate structuri de autoritate și putere, propunând conceptul „privirii medicale”¹⁰², reprezentând o împletire între discurs și observație ce face posibilă investigația medicală. Pornind de la prezumția că discursul rațional al secolului al XVIII-lea a avut un vast impact epistemologic, Foucault investighează modalitățile prin care discursul medical și-a utilizat instrumentele esențiale, pentru a aduce la suprafață mecanismele interioare ale corpului, dereglările lor și eșecul fizic. Foucault utilizează conceptul „regard”, o privire al cărei sens vizează percepția. Ficțiunile lui M. Blecher implică un act reflexiv prin care privirea se întoarce în interior, în timp ca naratorul devine instanța ce cartografiază teritoriile interioare ale suferinței fizice. Literatura, ca discurs al eului aflat în criză, implică medicina într-un proces esențial al marilor metamorfoze interioare cauzate de drama corpului. Deleuze a scris despre studiul „privirii medicale” al lui Foucault că „Fiecare formulare medicală din istorie a modulat o primă lumină și a constituit un spațiu al vizibilității pentru boală, făcând simptomele să sclipească, restaurând adâncimea ochiului și reconferind volum durerii (boala este, aici, o „autopsie” a celor vii)”¹⁰³. Noțiuni precum vederea, observația, expunerea, sunt direct

¹⁰² Michel Foucault, *Nașterea clinicii*, Editura Științifică, București, 1998, p. 26.

¹⁰³ Gilles Deleuze, *Foucault*, University of Minnesota Press, 1988, p. 58.

corelate, în lumea lui Blecher, cu locurile ascunse, ireale, anormale, ale corpului interior. Geografiile marginale, neobișnuite din romanele sale sunt rezultatul unor astfel de conexiuni, caverna ascunsă, refugiul interior, fiind aduse la lumină de aventura ficțiunii, a căutării în sine a rădăcinii comune a trupului și a minții.

Narațiunile maladivului, poveștile despre boală, infirmitate, durere, sunt numeroase în literatură, însă ele au început să fie dezvăluite într-o manieră acută în modernitate. Blecher, deplin conștient de ariile și cuprinderea noii paradigme literare a începutului de secol XX, se arată pregătit să gestioneze dificultățile unei autoficțiuni ce vizează cotidianul său marcat de izolare și imobilitate. George Călinescu compară, aleatoriu, *Inimi cicatrizate* cu *Muntele vrăjit*, al lui Thomas Mann, pentru a pune în umbră meritele romanului lui Blecher, diferit atât ca miză și anvergură, cât și ca stil de romanul scriitorului german.

Judecata de valoare a lui Călinescu, din *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, expediază *Inimi...* ca pe un roman despre tuberculoză scris în umbra unei creații monumentale din literatura europeană occidentală: „romanul *Inimi cicatrizate* pare o imitație după *Der Zauberberg* de Thomas Mann. În locul sanatoriului alpin de tuberculoși pulmonari, avem înaintea noastră un sanatoriu maritim de tuberculoși osoși.”¹⁰⁴ Au trecut câteva generații de critici interesați de romanul lui Blecher până când acesta s-a putut afirma ca reprezentare autentică a unei experiențe-limită, conținând o întreagă lume – anii 30 ai interbelicului românesc, emergența extremei drepte, retragerea, reală și deopotrivă simbolică a scriitorului în spațiile sale intime, favorabile scrisului. Medicina narativă, ca domeniu relativ nou ce îmbină noțiuni și practici ale interpretării de text cu analiza și procesarea dialogului anamnestic, s-a afirmat, așa cum o prezintă Rita Charon, ca „medicină practică cu ajutorul unor deprinderi narative prin care poți recunoaște, absorbi, interpreta poveștile despre boală, de care te poți simți mișcat.”¹⁰⁵ Povestea bolii, a suferinței, poate fi asimilată unei narațiuni despre sine transpusă în genurile confesive sau în corespondență. În cazul lui

¹⁰⁴ George Călinescu, *Istoria literaturii române, de la origini până în prezent*, Editura Vlad & Vlad, Craiova, 1993, p. 966.

¹⁰⁵ Rita Charon, *Narrative Medicine. Honoring the Stories of Illness*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p.4.

Blecher, scrisorile către prieteni, mai ales către Geo Bogza, conțin o formă aparte a încheșării narative a experienței bolii. Cei doi scriitori au început un dialog epistolar în 1934, pe când încă nu se întâlniseră în persoană, iar de-a lungul anilor și-au scris 126 de scrisori, toate publicate la ora actuală.¹⁰⁶ Timp de patru ani, Blecher i-a scris regulat lui Bogza, alternând interesele lor literare comune și confesiuni crude legate de suferințele sale zilnice. Aceste scrieri private pot fi citite ca un jurnal al epuizării sale în boală, cuprinzând cel puțin trei mari domenii importante pentru scriitor – cultul prieteniei, parte centrală a eticii sale personale, scrisul și dificultățile sale practice și, mereu prezentă, suferința cauzată de boală. În vara lui 1934, Bogza și Blecher au fost vecini în Brașov, iar după ce Blecher s-a mutat la Roman, Bogza l-a vizitat frecvent, cultivând o prietenie ce va rămâne un sprijin și un reper pentru scriitorul acaparat de o maladie fără leac, ce îi va grăbi sfârșitul. Blecher îi va scrie prietenului său cu calm, resemnare, exasperare, fatalism, saturație, iar mărturisirile pe care i le va face prietenului său vor oferi măsura adevărată, trăită și nesupusă ficțiunii, a frământărilor sale neîncetate de bolnav fără speranță.

Adesea Blecher îi face lui Bogza mărturisiri însuflețite despre însemnătatea pe care prietenia lor o are – în iulie 1935, Blecher îi scrie despre prietenia lor în termenii unei proceduri medicale salvatoare:

„Îți mulțumesc pentru rândurile tale tonice, revigilante, de astăzi, tu nu știi poate câtă energie și reconfort îmi aduc vorbele tale, sunt ca o transfuzie de sânge bun, viu.”¹⁰⁷

Durerea exorcizată în scris îi reface scriitorului dispoziția necesară pentru a se dedica scrisului și literaturii, îi dă speranța că acestea îl salvează, temporar, de la măcinarea perpetuă a distrugerii fizice. Pe lângă dimensiunea afectivă cultivată în corespondență, Blecher își întreține prin ea și interesul în medicină și știință, așa cum dovedesc scrisorile din 1934, an în care publică și un articol de popularizare a științei. Cu toate că îi scrie des și sincer despre boala sa și negocierile zilnice cu neajunsurile provocate de aceasta, Blecher îi cere iertare lui Bogza și soției sale, Elisabeta, pentru detaliile legate de condiția sa:

¹⁰⁶ Corespondența Blecher-Bogza este cuprinsă în volumul *Opere complete*, 2017.

¹⁰⁷ M. Blecher, *Opere*, p. 725.

„Toată săptămâna trecută mi-a fost imposibil să-ți scriu (nu mi-a fost prea bine, dar mi-am pus în cap să nu mai scriu nimănui detaliile bolii mele fiindcă găsesc greșos să pun pe hârtie și să etalez mizeria așa ca un fel de «vitrină de martir»”.

Detestă lamentația, refuză să își încarce prietenul cu amarul său, însă, dintr-o familiaritate ce-i susține tonusul și-i alimentează speranța, nu renunța la aceste confesiuni. În Romanul provincial, fără posibilitatea unei vieți intelectuale stimulate de dialog, Blecher își transformă corespondența într-un flux paralel, prin intermediul căruia își face suferința mai suportabilă transpunând-o în narațiune. Primește cărți poștale și se bucură de ele în termeni prețioși:

„Toate cărțile poștale le-am primit și vă mulțumesc mult pentru ele căci le consider ca niște fire protoplasmice care vă prelungesc prezența.”¹⁰⁸

Cu două zile în urmă le dă de știre că îi așteaptă, și le spune, ca pe o informație esențială, că „mușchii pieptului care mă dureau îngrozitor m-au mai lăsat.”¹⁰⁹ Recent mutat în casa surorii sale, se bucură de spațiul generos, însă, descriindu-i lui Bogza noua locuință, nu se îndepărtează de noțiuni ale spațiului medical:

„Unde stau? Deocamdată la sora mea unde am o cameră splendidă cu pereți clari, parchet, sobă de încălzește bine, fereastră mare, intrare separată, ușă directă spre o terasă enormă, lavabo de porțelan cu apă curentă, în sfârșit, o cameră egală din punct de vedere igienic și estetic cu acelea ale celui mai mare sanatoriu elvețian, atât doar că lipsește altitudinea.”¹¹⁰

În orașul mohorât și apăsător, toamna lui 1934 e un anotimp al închiderii în alveola corpului bolnav:

„Romanul e un oraș infect cu oameni mucegăiți pe dinafară și, mai ales, *mai ales*, pe dinăuntru. Mă păstrez izolat în odaia mea, nu primesc vizite – nici rude, nici cunoscuți.”¹¹¹

¹⁰⁸ Ibidem., p. 672.

¹⁰⁹ Idem, ibid.

¹¹⁰ Ibid., p. 673.

¹¹¹ Ibid., p. 676.

Scrisul e agravat de o degradare progresivă a sănătății sale, pe măsură ce înainta în elaborarea *Întâmplărilor în irealitatea imediată*. De Anul Nou suferă o criză cauzată de un abces, o durere cu care deja era obișnuit:

„n-am făcut reveillonul, în noaptea aceea a spart un abces și m-a ușurat mult căci până atunci era umflat și mă dureau tare; acum mă simt mult mai bine și dorm noaptea bine.”¹¹²

Câteva luni mai târziu, în mai 1935, nu se sfiește să își scuze sincopelile în corespondență prin faptul că e copleșit de simptomele unei afecțiuni intestinale severe:

„de câteva zile îmi este cam rău, am un început de dizenterie, mi-am răcit stomacul cu o înghețată. Doctorul a venit și mi-a prescris un regim extrem de sever.”¹¹³

Aceste mărturisiri nu au rolul de a-i atrage lui Blecher un capital de empatie extins din partea prietenilor săi, ci ele confirmă identificarea existenței zilnice a scriitorului cu suferința bolii. Nu doar tuberculoza osoasă îi atacă trupul, ci și boli mărunte, acute și pătrunzătoare, care îl sâcăie, îi tulbură fragila dispoziție a scrisului epuizându-l într-o luptă de tonalitate joasă, căreia, câte puțin, îi cedează. Boala, în toate manifestările ei, ample sau mărunte, devine parte a fiecărei zile, activitate obișnuită, monotonă, firească. Blecher își descrie stările în corespondență pentru a reda adevărul vieții sale la rădăcina lucrurilor, nedisimulat, fără a se ascunde și fără a se proteja. Nu caută aura suferinței, nu cere admirație, nici compasiune, ci se identifică, în conturul ei absurd și respingător, cu boala devenită parte a tot ceea ce el este. Ironia transformării sale directe în pacient, fără a mai fi putut deveni medic, îl urmărește atenuată și familiară. Într-o scrisoare către Bogza, adresându-se soției lui, Blecher se oferă să îi interpreteze o radiografie:

¹¹² Ibid., p. 692.

¹¹³ Ibid., p. 710.

„În scrisorile precedente am uitat să-l rog pe Geo ca atunci când va veni la mine să aducă cu el radiografia pe care a făcut-o, s-o văd și eu; eu nu sunt medic însă până acum mi-au trecut prin mână câteva zeci de radiografii și le «citesc» cu multă ușurință.”¹¹⁴

Experiența de pacient are valoarea unei forme de cunoaștere inaccesibile medicului, care operează cu narațiuni și semne. În radiografiile sale, Blecher a învățat să citească boala, atât pe a sa, cât și sensul ei generic și se simte învățat într-un fel inaccesibil celor ce doar o privesc din afară, îi cunosc caracteristicile, îi intuiesc parcursul și poate vindecarea. Blecher continuă, nu fără orgoliul celui a simțit direct efectele bolii și poate aproxima un diagnostic:

„Cred că doctorul care a spus că e ceva suspect ori nu e specialist ori a exagerat mult pentru că de obicei se văd clar lucrurile suspecte și se pot defini imediat, de unde concluzia mea este că Geo n-are nimic la spate. Poate într-adevăr o mică scolioză din cauza înălțimii lui însă asta au toți oamenii înalți.”¹¹⁵

Familiaritatea lor permite și mărturisiri delicate, în care Blecher se plânge de disconfortul poziției orizontale în care este obligat să trăiască:

„Îți scriu foarte puțin și foarte greu; sunt chinuit îngrozitor de niște hemoroizi ce mi-au ieșit din cauza poziției mele culcate; stau tot timpul cu comprese de apă caldă la șezut; nici de urinat nu pot că se nasc contracțiuni foarte dureroase.”¹¹⁶

Jurnal al suferinței sale zilnice, corespondența cu Geo Bogza îi oferă lui Blecher un instrument narativ prin care poate reflecta liber asupra condiției sale, având puterea și cuvântul celui captiv în suferință vorbindu-i cuiva ce nu o cunoaște și nu o poate imagina.

Deși relevantă ca narațiune biografică, corespondența lui Blecher nu are pretenția estetizantă a romanelor „de sanatoriu” *Inimi cicatrizate* și *Vizuina luminată*. Chiar dacă primesc afluenți biografici, aceste scrieri

¹¹⁴ Ibid., p. 721.

¹¹⁵ Ibid., pp. 719-720.

¹¹⁶ Ibid., p. 733.

reprezintă sintetizarea dimensiunii medicale a imaginarului acestui scriitor într-o formă expresivă autentică și singulară în literatura română. *Inimi cicatrizate* a fost scrisă în 1936, la scurt timp de la publicarea romanului *Întâmplări în irealitatea imediată*. Intenția scriitorului era aceea de a cuprinde acest roman într-o trilogie structurată în acord cu cele trei sanatorii în care a fost internat – Berck, Leysin și Techirghiol. Titlul inițial al romanului a fost „Țesut cicatrizat”, atestând interesul scriitorului pentru limbajul anatomic și, implicit, medical. Urmă a unei răni, țesutul cicatrizat este o alegorie a textului care se constituie ca amintire și vindecare a unei experiențe traumatice. Referentul este corpul, deoarece pentru Blecher doar el poate cuprinde totalitatea suferinței ce alcătuiește destinul de bolnav. Viziunea scriitorului despre martirajul trupului se focalizează pe un areal vast în cele două volume, protagonistul oscilând între viața captivă într-un corset de ghips (pe care scriitorul Paul Bailey o vedea ca pe o „înmormântare în ghips”¹¹⁷) și libertatea imaginației, apropiind substanța narativă de formele și stilul suprarealismului.

Emanuel, student la chimie în Paris, e consultat de medic, care îi descoperă o vertebră măcinată și un abces rece. Imediat după aceasta, se internează la Berck, unde experiența de sanatoriu se extinde și pe domeniul sentimental. Aventura amoroasă cu Solange, revelând limitările frustrante ale corpului închis în carapace, conectează experiența bolii de febra și obsesia sfârșitului, rezultând o serie de explozii vitale eșuate, confirmând și mai apăsător singurătatea ultimă a bolnavului și *improbabil* oricărei speranțe de vindecare. Șocul diagnosticului îi trezește lui Emanuel reacții de teamă cu privire la verticalitatea trupului său, dintr-o dată amenințat cu prăbușirea:

„...cum de nu m-am prăbușit până acum stând în picioare, de vreme ce însăși axa de susținere a corpului e ruptă?”¹¹⁸

Încurajările medicului îi dau speranță, deoarece tânărul bolnav are încredere în știința medicală. Îi urmează sfatul și se internează la Berck, într-un sanatoriu pentru tuberculoși. Aici, Emanuel va fi acaparat de

¹¹⁷ Paul Bailey, *Introduction*, în Max Blecher, *Scarred Hearts*, traducere Henry Howard, Londra, Old St. Publishing, 2008, p.v.

¹¹⁸ M. Blecher, *Inimi cicatrizate* în *Opere....* p. 137.

instituția medicală, iar experiența sa de bolnav îi va consolida alienarea de propriul corp. Spațiul medical, aflat în afara cursului firesc al timpului comun și colectiv, urmează o temporalitate diferită, concentrată în dihotomiile implicate de limita ce definește acest spațiu. Așa cum a observat și Doris Mironescu, sanatoriul lui Blecher este o formă de heterotopie¹¹⁹, un teritoriu care este conectat cu toate celelalte spații, fiind diferit în raport cu ele, având însă o altă așezare în cronotopul dat. Sanatoriul poate fi considerat o heterotopie a crizei¹²⁰, un spațiu izolator în care bolnavii sunt separați de restul celorlalți până se vindecă sau mor, având și o componentă de heterocronie, deoarece întrerupe cursul firesc al timpului și suspendă durata petrecută acolo. Romanul propune o dublă privire asupra bolii și bolnavilor – se focalizează asupra protagonistului, Emanuel, dar oferă deopotrivă și o perspectivă pe care acesta o dezvoltă asupra celorlalți bolnavi din sanatoriu. Cea mai dificilă parte a tratamentului îi este aplicată în primele zile, după care Emanuel se lasă cuprins de șarmul locului, de promisiunea unei aventuri erotice și de iluzia vitalității. Orașul are un aer damnat (așa cum Blecher sugerează în titlul prozei sale scurte), și se insinuează în minte ca un drog, ca o otravă. Ernest, un alt bolnav internat în aceeași perioadă, oferă o descriere credibilă: „Berck e altceva decât un oraș de bolnavi. E o otravă foarte subtilă. Intră de-a dreptul în sânge. Cine a trăit aici nu-și găsește locul nicăieri în lume. Ai să simți și tu asta într-o zi. Toți negustorii, toți doctorii de aici, farmaciștii, chiar și brancardierii... toți sunt foști bolnavi, care n-au putut trăi în alte părți.”¹²¹

Inimi cicatrizate este romanul intervențiilor medicale brutale. Înainte de internarea la Berck, doctorul Bertrand îi punționează lui Emanuel abcesul. Mirosul copleșitor de substanțe medicinale îi dă o stare de vertij asemănătoare celei trăite de protagonistul „*Întâmplărilor în irealitatea imediată*” într-unul dintre „spațiile blestемate”¹²² ale orașului adolescenței sale. Doctorul Bertrand vine la domiciliu pentru a-i face punția, și instaurează pe loc atmosfera de spital în camera lui Emanuel:

¹¹⁹ M. Foucault, *Different Spaces*, James Faubion (ed.), *Essential Works of Foucault. 1954-1984. Aesthetics, Method and Epistemology*. New Press, New York, 1998, pp. 175-180 (trad. mea).

¹²⁰ Ibid., p. 182.

¹²¹ M. Blecher, *Inimi cicatrizate*, pp. 193-194.

¹²² M. Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată* în *Opere*, p. 8.

„În odaie se răspândi un miros antiseptic de iodoform și de farmacie. Asta dădea încăperii o realitate nouă, medicală și foarte severă. Se petrecea în ea ceva grav și inevitabil. Emanuel se zăpăci cu totul.”¹²³

Medicul acționează prompt, cu gesturi sigure, iar procedura este realizată rapid, rece, profesionist. Bolnavul este încadrat unei noi ordini, cea în care interacțiunile ce îi implică corpul nu implică emoție, conectare, empatie. Practica medicală este democratică și egalizatoare, iar pacientul devine parte a unui mecanism ce uniformizează și ține la distanță factorul uman. Medicul este agentul ce pune în practică protocoale și proceduri, refuzând apropierea sau manifestarea emoției. Treptat, Emanuel se simte obiectificat, o entitate incertă a cărei existență se petrece exclusiv pe o frecvență biologică: „El însuși, Emanuel, nu mai era decât o masă de carne și oase susținute de rigiditatea unui profil.”¹²⁴ La sanatoriu, unde i se aplică un corset de ghips pentru a-i imobiliza coloana vertebrală, se simte deposedat de fosta sa viață și așezat în proximitatea morții. Când un brancardier vine într-o dimineață să-l pregătească, Emanuel gândește: „Mă îmbracă exact ca pe un cadavru”¹²⁵. După ce i se pune corsetul de ghips, simte că a fost mortificat, transformat într-un manechin, într-o statuie fără viață:

„Carapacea îl ținea închis ermetic, imobil, copleșit de ea, zdrobit pe loc ca de un bolovan. [...] Infirmiera și doctorul îl întoarseră cu fața în sus. Îl manevrau ca pe un manechin fără viață [...] Emanuel, deposedat de toate mișcărilor lui normale, avu o senzație teribilă de abolire pe care n-o mai simțise decât în vis.”¹²⁶

Una dintre măsurile radicale și necesare în tratarea tuberculozei osoase, ghipsul are efecte semnificative asupra dispoziției interioare a pacientului. Pentru Blecher, a cărui preocupare pentru abandonul identității, manechinizare și contopire în anonimatul inert al ordinii obiectelor se manifestă în toate direcțiile și sub numeroase forme stilistice în toate cele trei romane ale sale, tratamentul devine tortură

¹²³ M. Blecher, *Inimi cicatrizate*, p. 149.

¹²⁴ Ibid., p.144.

¹²⁵ Ibid., p.161.

¹²⁶ Ibid., p. 191.

și, printr-un simbolism imediat, carapace și mormânt. Deși a acceptat procedura, sperând într-o vindecare grăbită, bolnavul se simte strivit, sufocat, anihilat de greutatea ghipsului umed ce i se întărea, rece, pe piept. În camera sa de sanatoriu, rămas singur în noapte, Emanuel își percepe dezastrul în termenii unei disperări mute, așa cum a făcut-o și Gregor Samsa în dimineața metamorfozării sale într-o gănganie înspăimântătoare: „Căldura plăcută de odinioară a compreselor se prefăcuse acum într-o umezeală ce clipoceă în interiorul corsetului la cea mai mică încercare de mișcare. Zăcea cu capul în sus, privind crăpăturile tavanului.”¹²⁷

Corpul captiv în corsetul de ghips amplifică senzația preexistentă a captivității într-un corp bolnav. Toate procesele alienării sunt generate de parcursul bolii și de intervențiile medicale menite o amelioreze. Autoficțiunea lui Blecher mizează pe narațiunea confesivă a personajului, care interiorizează boala și o transformă în experiență definitivă. Refuzând spiritualizarea suferinței, Blecher își propune să o încadreze în discursul și practicile medicinei, într-un efort de ordonare a haosului. La Berck, sub presiunea contextului nivelator, bolnavii se împrietenesc, caută prezența celorlalți, încearcă aventuri erotice sau evadări în peisajul maritim. Febra cauzată de boală se transformă într-o redescoperire a vitalității, a dorinței sexuale. Moartea priapicului Quintoce, care a murit râzând, se petrece ca și când boala și-ar fi bătut joc de el până la sfârșit. Implicit, moartea unui pacient semnalează limitele științei medicale, iar moartea lui Quintoce poate fi un avertisment pentru toți bolnavii de la Berck. Procedurile medicale, însumând înțepături, secționări, tăiere, extracție sunt, în raport cu vulnerabilitatea corpului, acte violente, amplificând o suferință ce deja și-a depășit cadrele.

Vizuina luminată, ultimul roman al lui Blecher, finalizat în perioada de dinaintea morții scriitorului este subintitulat *Jurnal de sanatoriu* și, într-o manieră ce amplifică oniricul și alienarea, reconstituie perioadele petrecute de către protagonistul său generic în sanatorii. Stilului deja consacrat în *Întâmplări în irealitatea imediată* i se adaugă o conștiință extremă a suferinței și iminenței morții. În acest ultim efort al vieții sale de scriitor, Blecher a găsit vocea care să-i exprime fidel „bizara aventură” a locuirii într-un corp acaparat de boală. Romanul reface,

¹²⁷ Ibid.

într-o narațiune confesivă la persoana întâi, odiseea tratamentelor din sanatoriile de la Berck, Leysin și Techirghiol. Blecher renunță la focalizarea asupra evenimentelor și transformă personajele din decorul sanatoriilor în actori de fundal, parte dintr-un peisaj al înstrăinării. Strivit de carapacea corsetului de ghips, măcinat de o nesfârșită febră insinuată în minte din corpul frământat de poftă și neliniști, bolnavul își adulmecă moartea, căutând liniștea și nemișcarea „somnului anestezie”¹²⁸, în care toate convulsiile și angoasele se topesc și încetează, pentru scurt timp. Blecher descrie, cu voluptatea celui ce chinuie în timp ce povestește chinuri, intervenții medicale ce provoacă dureri paroxistice. Privirea se întoarce spre interior, acolo unde au loc procesele ascunse ale vieții, pe care le urmărește avid. Aici, în vizuina luminată a corpului, destrămarea biologică a bolii provoacă seisme în conștiință, relatate în tonalități poetice vibrante. Scriitorul coagulează o elegie a corpului bolnav asupra căreia își lasă o proeminentă amprentă biografică. Nu doar protagonistul (un alter-ego vizibil) îndură chinurile unor tratamente brutale, ci și ceilalți bolnavi, suferința lor devenind un spectacol tragic la care acesta asistă, re trăindu-și tortura. Un băiețel suportă dureri de neimaginat în timp ce i se toarnă eter pe testicule, alți pacienți se sufocă de tuse în camera alăturată, în timp ce recuperarea sa după o intervenție chirurgicală se dovedește insuportabilă. Refuzul lui Blecher de a estetica în vreun fel suferința, de a-i conferi valoarea unei purificări devine evident în insistența sa de a descrie exclusiv dezintegrarea și dezumanizarea pe care aceasta le amplifică. Procesul bandajării postoperatorii, al cărui rol de a închide răni și de a aduce alinare, este parte din același spectru al precarității și pericolului:

„Era către sfârșitul verii și, pentru ca plaga să nu se infecteze în acele zile încă extrem de călduroase, au lăsat-o cu totul deschisă, adică n-au cusut-o pe margini, încât era desfăcută până în fundul mușchilor, ca o splendid bucată de carne de măcelărie sângerândă și roșie.”¹²⁹

Supraviețuirea este câștigată printr-o strategie a detașării de sine și de prezentul insuportabil. Mentea se detașează de trup, a cărui devitalizare progresivă devine intolerabilă, iar durerile acute sunt controlate prin concentrare directă pe efectul dureros. Nu doar coloana vertebrală e

¹²⁸ M. Blecher, *Vizuina luminată*, în *Opere*, p. 455.

¹²⁹ Ibid., p. 394.

afectată, ci și genunchiul anchilozat în poziția orizontală, căruia trebuia să i se aplice o extindere forțată:

„extensia mi se făcu a doua zi și consta din niște bandele de pânză gumată care îmi strâneau piciorul, iar de capătul lor atârna cu toată puterea un sac de nisip de câteva kilograme menit ca să tragă piciorul și să-l dezdoale.”¹³⁰

Sanatoriul ca spațiu heterotopic este contaminat de izul permanent al bolii și-al morții, într-un raport paradoxal cu misiunea sa aparentă de spațiu al redobândirii sănătății. Mirosind a mușchi și cloroform, clădirea sanatoriului promite ceea ce bolnavii presimt – un sfârșit în anonimat și surdina. Romanul se încheie cu imaginea sanatoriului prăbușit la pământ, întins ca un animal muribund. Sfârșitul reintegrează materia organică a corpului în marele flux natural al materiei.

Explorarea corpului ca obiect al investigației medicale de către Blecher proiectează un regim aparte al expresivității autoficțiunilor sale. Fanteziile întunecate ale corporalității favorizează o dublă abordare a problematicei sinelui și identității, așa cum aceasta transpare în toate scrierile autorului: intimitatea suferinței e un puternic coagulant ce favorizează iluzia unei identități coerente, intermediare de prezența corporală, în timp ce intervenția medicală revelează obiectificarea corpului și înstrăinarea lui.

Boala și intervenția medicală sunt prezente minimal în romanul de debut al lui Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată*, deoarece experiențele protagonistului sunt în mare măsură metafizice și erotice. Adâncind perspectiva, *Inimi cicatrizate* și *Vizuina luminată* conțin confesiuni brutale ale suferinței și deteriorării fizice implicate de boală. Protagonștii lui Blecher, alter-ego-uri evidente, sunt captivi (literal și metaforic) în corpuri-carcasă, îndurând dureri atroce și căutând cu disperare eliberarea sexuală. În limbaj și în narațiune, medicina își dovedește potențialul de agent al speranței, al emoției, al disperării și, uneori, al promisiunii morții. Alimentată de conștiința iminenței morții, conținând elemente ale unui existențialism brutal, modelată de o puternică, suprarealist calibrată conștiință a propriei existențe biologice, proza onirică și vizionară a lui Blecher e un exemplu definitoriu de reuniune între ficțiune și contexte biografice afective exprimând trauma medicală și dezintegrarea corporală.

¹³⁰ Ibid., p. 399.

Referințe critice:

- Blecher, M., *Opere. Întâmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate. Vizuina luminată. Proză scurtă. Aforisme. Poezii. Traduceri. Publicistică, Scrisori. Arhivă. Documentar. Mărturii. Iconografie, ediție critică, studiu introductiv, note, comentarii, variante și cronologie de Doris Mironescu, Academia Română, Fundația Română Pentru Știință și Artă, Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2017.*
- Călinescu, George, *History of Romanian Literature from its Origins to the present*. Vlad & Vlad Publishing, Craiova, 1993.
- Charon, Rita, *Narrative Medicine. Honoring the Stories of Illness*. Oxford, Oxford University Press, 2006.
- Faubion, James. D., *Essential Works of Foucault. 1954-1984. Aesthetics, Method and Epistemology*. New Press, New York, 1998.
- Foucault, Michel, *The Birth of the Clinic*. Routledge, 2004.
- Martini, Michel, *Tuberculosis of the Bones and Joints*. Springer Verlag, 1988.
- Mironescu, Doris, «Studiu introductiv» («Introductory Study»), in M. Blecher, *Opere. Întâmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate. Vizuina luminată. Proză scurtă. Aforisme. Poezii. Traduceri. Publicistică, Scrisori. Arhivă. Documentar. Mărturii. Iconografie, ediție critică, studiu introductiv, note, comentarii, variante și cronologie de Doris Mironescu, Academia Română, Fundația Română Pentru Știință și Artă, Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2017.*
- Mironescu, Doris, *Viața lui Max Blecher. Împotriva biografiei (The Life of Max Blecher. Against Biography)*. Humanitas, Bucharest, 2018.
- Mitchell, David T., Snyder, Sharon L., *Representation and its Discontents: The Uneasy Home of Disability in Literature and Film*, in Gary L. Albrecht, Katherine D. Seelman and Michael Bury (eds.), *Handbook of Disability Studies*. Sage Publications, Thousand Oaks, CA, 2001), pp. 195–218.
- Pellegrino, Edmund D., *To Look Feelingly – The Affinities of Medicine and Literature*, “Literature and Medicine”, Johns Hopkins University Press, Volume 1, 1982, pp. 19-23
- Pott, Percival, *Remarks on that kind of palsy of the lower limbs: which is frequently found to accompany a curvature of the spine, and is supposed to be caused by it; together with its method of cure: to which are added, observations on the necessity and propriety of amputation, in certain cases, and under certain circumstances*. J. Johnson, No. 72, St. Paul’s Church-Yard. M DCC LXXIX., 1779.
- Sontag, Susan, *Illness as Metaphor*. London, Allen Lane/Penguin Books, 1979.
- Tankard, Alex, *Tuberculosis and Disabled Identity in Nineteenth Century Literature: Invalid Lives*. Palgrave Macmillan, 2018.

M. Blecher în periferia imaginară a Europei Centrale

Conectarea lui Max Blecher la imaginarul central-european, consolidată critic prin asocieri cu Franz Kafka sau Bruno Schulz, poate fi rediscutată nu doar din perspectivă comparativă, ci și prin explorarea unor aspecte ce-i pot justifica direct apartenența la acest vast teritoriu intelectual. Provincia, marginalitatea, incertitudinea identității, confuzia, imaturitatea, invazia obiectelor și a artificialului revelează o viziune literară ce poate funcționa, în absența unei apartenențe geografice, ca punte și conector între lumi ce-și expun în oglindă specificul și diferența.

În mod cert, Max Blecher nu poate fi inclus în geografia literară a Europei Centrale fără a preciza că potențiala sa apartenență la acest areal imaginar¹³¹ este justificată printr-o afinitate ce transcende principiul teritorial. Această deschidere e justificată printr-o serie de structuri expresive și tematice care, în mod cu totul relevant, favorizează apropierea lui Blecher de scriitori central-europeni precum Bruno Schulz sau Franz Kafka. Dincolo de afinități estetice evidente, însă, acești scriitori sunt conectabili și prin evreitatea lor, amprentă ascunsă a unei identități autoreflexive, aflate sub semnul fragilității, al crizei și al incertitudinii.

Asocierea lui Max Blecher cu Bruno Schulz, care, în mod tradițional, a facilitat includerea scriitorului român în perimetrul extins al literaturii central-europene, coincide cu eforturile susținute ale unor critici români din deceniile al șaptelea și al optulea ale secolului al XX-lea de a-l impune pe scriitorul interbelic ca prezență definitorie într-un nou canon literar, menit să recupereze din umbră și uitare o serie de voci definitorii pentru modernitatea literară românească. Astfel, într-un volum cardinal

¹³¹ Milan Kundera definește Europa Centrală ca spațiu corespunzând „acelei părți din Europa situate din punct de vedere geografic în centru, din punct de vedere cultural în Vest, și din punct de vedere politic în Est”, „Tragedia Europei Centrale”, în Adriana Babeți, Cornel Ungureanu (ed.), *Europa Centrală. Nevroze, dileme, utopii*, Polirom, Iași, 1997, p. 222.

în epoca sa, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Ovid. S. Crohmălniceanu îl integrează pe Blecher într-o „familie de scriitori”¹³², alături de Schulz, Robert Walser și Kafka, ei împărtășind, în mod evident, un anumit imaginar, resimțind „în forme paroxistice conștiința bolnavă a epocii și trăind într-un neînterupt «coșmar aclimatizat»”¹³³ afirmând deopotrivă o serie de maniere de arhitectură ficțională similare. Fără a stăruia asupra particularităților ce determină un posibil fond comun al acestor autori, Crohmălniceanu, în intenția sa comparatistă, implică o serie de convergențe relevante și asemănări între Blecher, scriitor român de origine evreiască din Roman, și cei trei scriitori central-europeni de prim rang cu care acesta se aseamănă prin „facultatea de a se instala în nenorocire”¹³⁴. Confirmându-i poziția critică, Nicolae Manolescu va observa, peste mai bine de un deceniu, în 1980, că fondul comun e dat de unitatea viziunii – „perspectiva asupra lumii constituie adevărata înrudire.”¹³⁵

Într-un studiu recent, Dumitru Tucan¹³⁶ argumentează coerent în favoarea unei perspective comparatiste ce face posibilă o explorare paralelă a literaturii vizionare a lui Bruno Schulz și a ficțiunii oniric-introspective a lui Blecher, realizând deopotrivă și un necesar inventar al intervențiilor critice din cultura română privitoare la scriitorul polonez. Premisa este aceea că „filonul dominant de receptare al lui Schulz în cultura română este [...] «existențialist» sau «blecherian»”¹³⁷, dată fiind vehicularea, într-un discurs critic cu autoritate, a conexiunii dintre cei doi scriitori. Redescoperirea filonului existențialist în interiorul interbelicului românesc – concretizat în numeroase variante ale autenticității și experimentului¹³⁸ – coincide, așa cum subliniază și

¹³² Ovid. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, Editura Pentru Literatură, București, 1967, p. 543.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 544.

¹³⁵ Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, Editura Gramar, București, 2000, p. 561.

¹³⁶ Dumitru Tucan, „Receptarea literară în context comparatist. Studiu de caz: Bruno Schulz și Max Blecher”, în vol. *Qvaestiones Romanicae*, III/1, Szeged, Ed. Jatepress, 2015, pp. 345-356.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 347.

¹³⁸ Această dimensiune am explorat-o în volumul *Viraj în ireal. Modernități particulare în literatura română interbelică*, Editura Universității de Vest din Timișoara, 2014.

D. Tucan, cu o deschidere a discursului critic românesc spre teme și zone de interes cultural deja validate în critica occidentală, ce implicit au permis o extindere a orizontului bibliografic și o racordare la actualitatea critică a momentului. Acesta este deopotrivă și contextul în care interesul pentru opera lui Blecher, autor a cărui valoare și originalitate au fost confirmate de mare parte dintre exegeții epocii sale, dar căzut aproape în uitare în deceniile postbelice, a fost resuscitat, iar critici modelatori ai canonului, precum Nicolae Manolescu, încep să îi dedice studii și capitole în volume fundamentale.

Predilecția pentru imaturitate, kitsch, melancolia provinciei și reprezentarea lumii ca artificiu și decor sunt doar câteva dintre aspectele ce apropie, cât se poate de evident, literatura lui M. Blecher de scrierile fantastice și întunecat-obsesive ale lui Bruno Schulz. Descrieri luxuriante și desfășurări stilistice de rezonanță barocă articulează însă marele cadru comun al celor doi scriitori – o ficțiune vizuală, expusă în imagini, cadre și tablouri. Jerzy Ficowski observă „characterul pictural al prozei lui Schulz”¹³⁹, contaminare favorizată de cealaltă față a artei scriitorului, cea plastică. Povestirile din volumul *Prăvăliile de scorțișoară*, publicate în românește, până acum, în trei ediții (1976, 1997, 2004), în traducerea lui Ion Petrică, alături de cele din *Sanatoriul timpului*, rezonează atât tematic, cât și stilistic cu romanul *Întâmplări în irealitatea imediată*. Deși au fost contemporani și au publicat în aceeași perioadă (anii `30 ai secolului trecut), e improbabil ca Blecher și Schulz să fi fost conștienți unul de activitatea celuilalt sau să se fi citit reciproc. Fondul imaginar comun, un anumit transfer între biografic, geografic și literar, o serie de tipologii, metafore, concepte asemănătoare pot fi invocate într-o explorare comparativă a celor doi scriitori. Obsesia formei și a materiei¹⁴⁰, care persistă și în scrierile altor

¹³⁹ Jerzy Ficowski (ed.), *The Collected Works of Bruno Schulz*, London, Picador, 1998, p. 514.

¹⁴⁰ Adriana Babeți inventariază temele majore ale literaturii central-europene observând caracterul eminamente modern al acestor reprezentări: „paternitatea, imaturitatea, masochismul, masculinitatea imposibilă, deviațiile sexuale, misoginismul, incestul, vulnerabilitatea fizică și psihică, maladiul, agonicul, obsesia vidului, a „neutrului”, a refuzului identității, derealizarea, ura de sine, voluptatea autosuprimării, metamorfoza, culpabilitatea, estetizarea energiilor vitale.” – vezi Adriana Babeți, *Introducere în geografia literară a Europei Centrale*, Tipografia Universității de Vest din Timișoara, Timișoara, 1998, p. 81.

central-europeni, apropiați de spiritul avangardei, precum Witkiewicz sau Gombrowicz, familiaritatea melancolică și copleșitoare a micului oraș de provincie (Roman, pentru Blecher, Drohobâci, în cazul lui Schulz), penumbra micilor prăvălii, în care dospesc dorințe obscure, proliferarea artificialului, a decorurilor, falsului strident, fantezia activă a distrugerii violente și-a morții, toate consolidează, așa cum explorări comparative deja au arătat¹⁴¹, o similaritate a viziunii ce îi apropie pe Blecher și Schulz, redându-i arealului imaginar căruia, intelectual, amândoi îi aparțin: Europa Centrală, patrie a „omului fără însușiri”, a crizei identitare, manifestată adesea în forme explozive, devenită la rândul ei marcă definitorie a modernității vieneze¹⁴² și a unui întreg spațiu ce proiectează în Viena reprezentarea unui centru.

Posibila racordare a ficțiunii singulare a lui Blecher la imaginarul central-european nu are drept unic suport proximitatea cu teritoriile mistic-fantastice ale ficțiunii lui Schulz sau consubstanțialitatea cu viziunea alienantă a scrierilor lui Kafka. Dacă, așa cum argumentează D. Tucan, „literatura lui B. Schulz e citită în România aproape în exclusivitate printr-un detur blecherian”¹⁴³, apropierea literaturii lui Blecher de spiritul culturii central-europene nu necesită, decât ca argument confirmator, o abordare comparatistă, în interiorul căreia autori precum Kafka sau Schulz pot fi invocați ilustrativ. Spectrul tematic, alegoriile-pivot, poeticitatea onirică a confesiunii și cartografierea irealului sunt, fără îndoială, conectorii esențiali ce plasează ficțiunea lui Blecher în proximitatea imediată a imaginarului central-european. Liantul cel mai puternic însă îl reprezintă evreitatea, matrice spirituală și artistică în cadrul căreia elementele ce susțin integrarea lui Blecher în sfera extinsă a culturii Europei Centrale își revelează deplin sensul.

M. Blecher s-a născut la Botoșani, fiu al unei familii evreiești stabilite în orașul moldovenesc Roman. Doris Mironescu¹⁴⁴, biograf

¹⁴¹ Vezi Tucan, op. cit., p. 352-354; am analizat această posibilă convergență și în studiul „Mapping the Unreal: Max Blecher în the Shadow of the Avant-garde”, *Arcadia*, nr. 1/2014, pp. 15-19.

¹⁴² Jacques Le Rider, *Modernitatea vieneză și crizele identității*, Editura Universității Al. I. Cuza, Iași, 1995, p. 56.

¹⁴³ Dumitru Tucan, p. 349.

¹⁴⁴ Doris Mironescu, *Viața lui M. Blecher. Împotriva biografiei*, Humanitas, București, 2018.

și critic remarcabil al operei scriitorului, reconstituie nu doar climatul orașului de provincie în care acesta și-a petrecut mare parte din scurta sa viață, ci și istoria familiei sale, dovedind bogate rădăcini europene și ramificații neașteptate. La început de secol XX, când Max Blecher se naște în familia lui Lazăr Blecher, proprietar al unui magazin de ceramică și sticlărie, Romanul era un mic oraș de provincie bine conectat politic și economic la climatul deschiderilor moderne ale timpului. Cu o comunitate evreiască destul de numeroasă, reunind aproximativ 5000 de membri, majoritatea urmând tradiția deja consolidată a micilor afaceri de familie sau a meseriilor preluate peste generații, Romanul era un oraș în care minoritățile coexistau armonios cu românii majoritari. Andrei Oișteanu completează acest cadru cu detalii importante: la rândul său citându-l pe istoricul Carol Iancu, Oișteanu arată că în Moldova locuia, în acea perioadă de început de secol, trei sferturi din populația evreiască de pe teritoriul românesc¹⁴⁵, iar meseriile tradiționale evreiești sunt croitoria, tăbăcăria, cizmăria, tinichigieria, ceasornicăria, numărul meseriașilor fiind cu mult mai mare decât cel al negustorilor. Lor li se adaugă cei ce practicau profesii liberale, precum medicii sau avocații. Într-un alt studiu important, Andrei Oișteanu afirmă că, în Europa Centrală, „intelectualii evrei [...] nu-și vor călăuzi eforturile anume spre izolare (prin înființarea unor instituții de păstrare a identității culturale), ci – conform principiilor iluminismului – spre integrare în cultura dominantă.”¹⁴⁶ Nu altfel va proceda tânărul Blecher, care va căuta compania și validarea figurilor centrale ale culturii majoritare (Arghezi, Bogza), mai mult decât pe cele ale minorității etnice în care își avea rădăcinile. Nu e un refuz, ci o deschidere. Milan Kundera, în *Tragedia Europei Centrale*, formulează emblematic o concluzie cu privire la rolul formator al evreității în spațiul central-european:

„într-adevăr, nici o altă parte a lumii nu a fost marcată atât de profund de influența geniului evreiesc. Străini pretutindeni și pretutindeni acasă,

¹⁴⁵ Andrei Oișteanu, *Imaginea evreului în cultura română*, Polirom, Iași, 2012, p. 190.

¹⁴⁶ Andrei Oișteanu, „De ce sunt evreii din România altfel?”, în *România literară*, nr. 25-26/2013, disponibil online la adresa http://arhiva.romlit.ro/index.pl/de_ce_sunt_evreii_din_romnia_altfel?caut=oisteanu%20de%20ce%20sunt%20evreii, accesat în 20 aprilie 2019.

aflați deasupra disputelor naționale, evreii secolului XX au fost principalul element cosmopolit integrator al Europei Centrale: ei au fost liantul său intelectual, o versiune concentrată a spiritului său, creatorii unității sale spirituale.”¹⁴⁷

Deși evreii nu se bucură de drepturi depline în primele decenii ale secolului XX pe teritoriul românesc, cetățenia fiindu-le practic refuzată până în 1923, comunitatea din Roman se bucură de libertatea de a avea instituții importante precum teatrul, școli de fete și băieți și o serie de societăți de întrajutorare¹⁴⁸. Familia Blecher s-a bucurat de prosperitate și succes în afaceri, mica fabrică de „oale de lut și tot felul de vase de ceramică”¹⁴⁹ despre care scriitorul își va aminti în contextul tragic al mărturisirilor dureroase din romanul *Vizuina luminată*, fiind moștenită de tată de la bunicul Saul Blecher. A rămas incert gradul de apropiere dintre viitorul scriitor și limba idiș (familia Blecher se considera parte din comunitatea așkenadă, cu toate că bunicul matern, Efraim Vital fusese evreu sefard), însă, alături de Mironescu și cu variate confirmări venind din partea surorii scriitorului, Dora Wechsler Blecher, putem presupune că Max Blecher a participat la ritualurile importante ale comunității evreiești și s-a format în strânsă legătură cu spiritualitatea și cultura iudaică. Cu toate acestea, elementul evreiesc nu e afirmat direct și legitimator în opera lui Blecher, ci mai degrabă ca parte a imaginarului ficțional. Bunicul, rostind rugăciunea muribunzilor, magazinul cu mașini de cusut¹⁵⁰, figura „extatică, miraculoasă”¹⁵¹ a misteriosului adolescent Walter, casa lui

¹⁴⁷ Milan Kundera, „Tragedia Europei Centrale”, în Adriana Babeți, Cornel Ungureanu, *Europa Centrală. Nevroze, dileme, utopii*, Iași, Polirom, 1997, p. 229-230.

¹⁴⁸ Doris Mironescu, op. cit., p. 37.

¹⁴⁹ M. Blecher, „Vizuina luminată”, în *Opere. Întâmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate. Vizuina luminată. Proză scurtă. Aforisme. Poezii. Traduceri. Publicistică, Scrisori. Arhivă. Documentar. Mărturii. Iconografie*, ediție critică, studiu introductiv, note, comentarii, variante și cronologie de Doris Mironescu, Academia Română, Fundația Română Pentru Știință și Artă, Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2017, p. 474.

¹⁵⁰ Doris Mironescu notează că, așa cum l-a informat Iancu Wexler, președintele Comunității Evreiești din Roman, vizavi de magazinul lui Lazăr Blecher, de pe strada Ștefan Cel Mare, exista în perioada adolescenței scriitorului o reprezentanță a firmei Singer, care comercializa mașini de cusut.

¹⁵¹ M. Blecher, „Întâmplări în irealitatea imediată”, în *Opere. Întâmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate. Vizuina luminată. Proză scurtă. Aforisme. Poezii*.

Samuel Weber și a fiilor săi, Paul și Ozy, sunt puținele repere ce pot sugera o anumită componentă evreiască în romanul *Întâmplări în irealitatea imediată*, autoficțiune a căutării de sine într-o aventură onirică desfășurată în minoratul dezolant al unui oraș uitat de provincie. În plan biografic, însă, frământările identitare cuprind uneori și zona apartenenței etnice. Într-o perioadă când obișnuia să-și semneze articolele cu pseudonime, Blecher îi scrie, în franceză, prietenei sale, pictorița Lucia Demetriade Bălăcescu, o scrisoare nedatată, care însă a fost elaborată în intervalul în care cei doi s-au cunoscut în sanatoriul C.T.C. din Techirghiol, adică în perioada dintre toamna lui 1933 și primăvara lui 1934. În post-scriptumul acestei scrisori, adăugat în antet¹⁵², Blecher își exprimă îndoiala cu privire la faptul că ar fi adecvat să semneze textul introductiv pentru catalogul expoziției artistei cu numele său real:

„Anexez „hârtia”, cred c-ar fi mai bine să semnez totuși Mihail Bera sau Minu Bera sau Emile Zolasau oricum, în afară de M. Blecher, care pare, poate, prea ebraic.” Până la urmă, însă, scriitorul va semna introducerea „M. Blecher”.¹⁵³

Anii '30 nu au instaurat un climat favorabil afirmării scriitorilor evrei, așa cum detaliază, în analize concrete și pertinente, Z. Ornea în volumul său-reper, *Anii treizeci. Extrema dreaptă românească*. Criticul notează că „presa de extremă dreaptă se arată scandalizată de vițierea moravurilor prin literatură”¹⁵⁴, readucând în atenție arestarea și încarcerarea lui Geo Bogza, moment de culme al campaniei vehemente purtate de această parte a presei împotriva unor scriitori precum Arghezi, Eliade, Bonciu, I. Peltz sau Mihail Celarianu. Ovidiu Papadima publică, în 8 aprilie 1937, un articol în „Sfarmă Piatră”, în care îl include, cu o furie antisemită devenită obișnuită în presa vremii, și pe Blecher printre scriitorii ce atentează la bunele moravuri ale publicului cititor:

Traduceri. Publicistică, Scrisori. Arhivă. Documentar. Mărturii. Iconografie, p. 30.

¹⁵² Vezi Doris Mironescu, „Note, comentarii, variante,” în M. Blecher, *Opere...*, p. 1420.

¹⁵³ Doris Mironescu, *ibid.*

¹⁵⁴ Z. Ornea, *Anii treizeci. Extrema dreaptă românească*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1996, p. 440.

„Reclama din toate cotidienele și publicațiile jidovești care îi proclamă pur și simplu genii pe Haimovici Bonciu și Blecher, astfel ca negustoria evreiască să meargă tot atât de bine și în literatură, ca și în celelalte tărâmurii de jaf metodic al nostru.”¹⁵⁵

Departate de epicentrul capitalei, protejat în umbra provinciei, Blecher atrage, datorită cronicilor entuziaste cu care a fost primit romanul *Întâmplări în irealitatea imediată*, atenția celor ce în curând vor contribui la instaurarea terorii și a urii criminale. Cu câteva excepții notabile, între care se remarcă studiul lui Paul Cernat¹⁵⁶ dedicat lui Blecher într-un volum ce discută contribuția scriitorilor evrei în literatura română, evreitatea lui Blecher, deși adesea invocată, rămâne un dat biografic puțin discutat.

Asemeni lui Bruno Schulz, care a încercat să-și „de-etnicizeze și să decontextualizeze scrisul, căutând să-și facă intrarea într-o comunitate nemarcată a literelor europene ce împărtășește o sensibilitate larg modernă, cosmopolită”¹⁵⁷, Blecher mizează în primul rând pe calitatea sa de scriitor, păstrând componenta etnică într-un unghi al vieții private. Fără a fi scutit de intemperii politice ale timpului său, le traversează diferit în raport cu apropiați precum Geo Bogza sau Mihail Sebastian, ținte directe ale atacurilor puriste și antisemite. Evreitatea scriitorului, fundament al unei integrări aparte în modernitatea literară a interbelicului românesc și al unei apropieri de spiritul și cultura Europei Centrale, rămâne o matrice transparentă, ce sporește vizibilitatea nuanțelor ce i se suprapun.

¹⁵⁵ Ovidiu Papadima, „Arestați-l și pe Bonciu”, *Sfarmă Piatră*, III, nr. 71, 8 aprilie 1937, cit. în Z. Ornea, op. cit., p. 447.

¹⁵⁶ Paul Cernat, „M. Blecher. «Metamorfozele suferinței»”, în *Caietele „Viața Românească”*, *Contribuția scriitorilor evrei la literatura română*, nr. 2/ 2001, pp. 121-130.

¹⁵⁷ Karen Underhill, “Ecstasy and Heresy: Martin Buber, Bruno Schulz and Jewish Modernity”, în Dieter de Bruyn, Kris Van Heuckelom (ed.), *(Un)masking Bruno Schulz: New Combinations, Further Fragmentations, Ultimate Reintegrations*, Amsterdam, Rodopi, 2009, p. 30.

Referințe critice:

- Babeți, Adriana, *Introducere în geografia literară a Europei Centrale*, Tipografia Universității de Vest din Timișoara, Timișoara, 1998.
- Blecher, M., *Opere. Întâmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate. Vizuina luminată. Proză scurtă. Aforisme. Poezii. Traduceri. Publicistică, Scrisori. Arhivă. Documentar. Mărturii. Iconografie*, ediție critică, studiu introductiv, note, comentarii, variante și cronologie de Doris Mironescu, Academia Română, Fundația Română Pentru Știință și Artă, Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2017
- Crohmălniceanu, Ovid. S. *Literatura română între cele două războaie mondiale* vol.1. București, Editura Pentru Literatură, 1967.
- Ficowski, Jerzy (ed.), *The Collected Works of Bruno Schulz*, London, Picador, 1998.
- Ficowski, Jerzy. *Regions of the Great Heresy. Bruno Schulz, A Biographical Portrait*. New York: W.W.Norton, 2003.
- Kundera, Milan, „Tragedia Europei Centrale”, în Adriana Babeți, Cornel Ungureanu, *Europa Centrală. Nevroze, dileme, utopii*, Iași, Polirom, 1997.
- Manolescu, Nicolae. *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc (Noah's Arch. Essay on the Romanian Novel)*. Bucharest:Minerva, 1985.
- Mironescu, Doris, *Viața lui M. Blecher. Împotriva biografiei*, Humanitas, București, 2018.
- Oișteanu, Andrei, „De ce sunt evreii din România altfel?”, în *România literară*, nr. 25-26/2013.
- Oișteanu, Andrei, *Imaginea evreului în cultura română*, Polirom, Iași, 2012.
- Ornea, Z., *Anii treizeci. Extrema dreaptă românească*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1996.
- Tucan, Dumitru, „Receptarea literară în context comparatist. Studiu de caz: Bruno Schulz și Max Blecher”, în vol. *Qvaestiones Romanicae*, III/1, Szeged, Ed. Jatepress, 2015.
- Underhill, Karen. “Ecstasy and Heresy: Martin Buber, Bruno Schulz and Jewish Modernity”, in *(Un)masking Bruno Schulz: New Combinations, Further Fragmentations, Ultimate Reintegrations*, edited by Dieter de Bruyn and Kris Van Heuckelom, Amsterdam: Rodopi, 2009.

Imprimat la
Tipografia Universității de Vest
Calea Bogdăneștilor nr. 32A
300389, Timișoara
E-mail: editura@e-uvv.ro
Tel.: +40 256 592 681

Despre M. Blecher s-a scris mult și consistent în ultimul timp, volumul de față alăturându-se interesului critic masiv generat de opera acestui scriitor. Cele trei eseuri reunite aici explorează trei aspecte importante ale felului în care el poate fi citit: statutul său canonic în interbelicul românesc, imaginarul medical al scrierilor sale, și apartenența sa la paradigma central-europeană.

Gabriela Glăvan predă literatură comparată la Universitatea de Vest din Timișoara. Este autoarea a numeroase studii academice, publicate în reviste românești și străine, precum și a volumelor *Viraj în ireal. Modernități particulare în literatura română interbelică* (Editura Universității de Vest, 2014), *Cărțile insomniei* (Institutul European, 2015) și *Revizitări moderne. Povestirile lui Franz Kafka* (2016).

ISBN 978-973-125-780-8

