MERIDIAN CRITIC Nr.1 (Volume 26) 2016

De la proiecţiile fantasmatice la mitul personal în opera lui Max Blecher

Nicoleta HRISTU (HURMUZACHE)
Universitatea „Dunărea de Jos", Galaţi

Abstract: The present work has as its main aim to identify the themes and recurrent reasons in Max Blecher's writings, sending us to Charles Mauron's theoretical psycho-critical grid. In the first phase of our step, Blecher's texts will be superposed with the intention of finding those association networks materialized in obsessive metaphors (example: thirst- suicide- dark- shipwreck- pack of cards – death), then they will be analyzed noticing different metamorphosis of those groups of images which run to the revelation of the personal myth. In conclusion, Max Blecher's writing will be perceived as a conglomerate of symbols which, once decoded, will reveal the writer's identity-fantastic projection.
Keywords*: obssessive metaphors, the personal myth, psycho-critics, metamorphosis, symbols.*

Experienţa lecturii presupune transcendenţa cititorului într-un univers imagistic în care autorul este pe rând eu biografic şi eu scriptural, cea din urmă ipostază identitară fiind conturată de reverii, fantasmagorii şi gânduri latente ce trădează amintiri, regrete, vise. Comprehensiunea impune din partea exploratorului literat aceeaşi transfigurare ca şi cea a scriitorului, însă pentru decodarea operei este nevoie de un exerciţiu hermeneutic repetitiv care să ofere viziunea autentică a lumii aşa cum scriitura o transmite. Dincolo de travaliul interpretativ asupra discursului, căutând diferitele nuanţe textuale şi metatextuale, lectorul îşi va lua în serios rolul său de vânător agil, în sens metaforic, care încearcă să pătrundă în mintea artistului şi să-i încătuşeze fantasmele. Odată ajuns la acest nivel de receptare, căutătorul neobosit va dori să-şi depăşească orizontul aşteptării şi să cunoască ceea ce se află dincolo de zidul inefabilului, întâlnind prototipul care creează, vorbeşte, tace, se joacă desăvârşindu-şi actul artistic. Aceasta este faţeta biografică care prinde contur prin accesul la existenţa reală a autorului. Astfel, conexiunea dintre operă şi viaţă va avea ca efect revelatoriu descoperirea mitului personal al autorului, iar studiul de faţă îşi propune o astfel de abordare cu privire la scriitorul Max Blecher.

Recurgând la grila de lectură psihocritică teoretizată de Charles Mauron, opera blecheriană se va prezenta „ca o organizare de simboluri" [Gengembre, 2000:21]

BDD-A26593 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:56:28 UTC)

capabilă să redea congruenţa dintre „inconştientul scriitorului, eul său conştient, mediul acestuia" [Mauron, 2001:33]. Această metodă de analiză presupune parcurgerea a patru paşi: suprapunerea textelor care conduce la o reţea de asociaţii sau grupuri de imagini obsedante, căutarea unor repetiţii a structurilor identificate anterior născute din „fantezia imaginativă" [Mauron, 2001:34], descoperirea mitului personal ce „trimite la personalitatea inconştientă a scriitorului, recognoscibilă în ciuda avatarurilor sale" [Gengembre, 2000:22] şi verificarea rezultatului obţinut cu datele biografice ale autorului.

Considerat un autor atipic, „un caz de receptare problematic şi spectaculos" după cum îl clasează Ada Brăvescu, Max Blecher a manifestat interes de-a lungul timpului şi continuă să incite atenţia prin romanele sale metafizice ce propun o tematică ontologică alimentată de obsesiile prozatorului: „imaginarul subiectivităţii, fantasmele interiorităţii, irealitatea halucinantă a adâncimilor psihice, profunzimile inconştientului, spectacolul terifiant al abisalului" [Ţeposu, 1999:11]. Scurta şi maladiva sa existenţă a stat sub semnul unui destin frânt, blamat, retezat mult prea devreme pentru cel care a omis să-şi trăiască viaţa. Doris Mironescu în studiul său „Viaţa lui Max Blecher. Împotriva biografiei" îşi pune o întrebare retorică „opera trebuie să ţină loc inclusiv de experienţă a lumii?" [Mironescu, 2011:9], întrebare care se va dovedi în cele din urmă o afirmaţie implicită a discursului romanesc. Dacă Simona Sora identifică mărcile personale ale autorului „un Blecher al premoniţiei mistice şi altul al verificării tragice în realitatea imediată […] Un Blecher hiperlucid şi altul mistic" [Sora, 2008:182], Doris Mironescu încadrează opera acestuia într-un tipar literar autentic prin „travestiul ficţiunii (în *Inimi cicatrizate*), al romanului vizionar-estetic (în *Întâmplări în irealitatea imediată*) sau al autobiografiei onirice (în *Vizuina luminată*)" [Mironescu, 2011:176].

Pentru început suprapunerea romanelor blecheriene devoalează identificarea unor teme literare care reprezintă în definitiv aventurile existenţiale ale protagonistului: sciziunea fiinţei, moartea şi călătoria. Aceste experienţe îşi dovedesc recursivitatea prin simbolurile pe care le dezvoltă, inovaţia tropilor remarcându-se prin metaforele insolite ce evoluează către metonimie.

Romanul *Întâmplări în irealitatea imediată* debutează cu secvenţa schizoidă a fiinţei când personajul narator privind un punct fix pe perete, asemeni unei *marote* în termenii lui Nicolae Manolescu, resimte o dedublare temporară în personaj abstract şi persoana reală care provoacă o criză a conştiinţei inoculată de interogaţia „cine anume sunt" [Blecher, 2014:20]. Sub impulsul acestei „senzaţii iterative de alienare" [Ailenei, 2003:23], eroul blecherian va căuta în permanenţă un refugiu în irealitatea imediată, o realitate kitsch, secundă, prefabricată care concurează cu realitatea cotidiană, inconsistentă. Această „fractură identitară, o schizofrenizantă percepere a străinului, ascuns în fiecare dintre noi" [Băicuş, 2004:31] este resimţită atât de personajul narator al romanelor *Întâmplări* şi *Vizuina luminată*, cât şi de protagonistul Emanuel din *Inimi cicatrizate*, alter-ego-uri ale autorului. Având ca reper identitatea voit duplicitară, se dezvoltă o reţea de imagini bine definită la nivelul scriiturii, concretizată în simboluri: fotografia, geamănul, clovnul, omul-pasăre. Personajul zăreşte într-una dintre vitrinele unei barăci din bâlci propria fotografie, iar această întâlnire inopinată oferă spectatorului ocazia de a se transpune într-un univers paralel. După cum afirmă Nicolae Manolescu „Lumea poate fi privită la fel de bine şi prin ochii copiei, nu doar prin ai modelului" [Manolescu,

BDD-A26593 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:56:28 UTC)

1998:569]. Inversarea rolurilor nu aduce nicio schimbare substanţială a decorului, totul raportându-se la aceeaşi existenţă banală, inutilă, absentă.

> „Toată viaţa mea proprie, a celui ce stătea în carne şi sânge dincolo de vitrină, îmi apăru dintr-odată indiferentă şi fără însemnătate, aşa cum persoanei vii de dincoace de sticlă îi apăreau absurde călătoriile prin oraşe necunoscute ale eu-lui fotografic " [Blecher, 2014:49].

Motivul geamănului este reliefat în secvenţa morţii bunicului Samuel Weber când fratele acestuia îndeplineşte ritualul îmbălsămării rostind şoptit suspine amarnice printre lacrimi: „Cei doi bătrâni, uimitor de asemănători, unul mort şi celălalt spălându-l formau un tablou puţin halucinant" [Blecher, 2014:58]. Acest eveniment nefericit va întrista sufletul nepotului care descoperise în casa bunicului o lume ce-l fascina prin conglomeratul de obiecte vechi, prăfuite, aruncate la întâmplare, emanând un puternic miros de mucegai. Odată cu moartea bătrânului, universul alternativ se demitizează „Etajul se descompuse bucată cu bucată, obiect cu obiect" [Blecher, 2014:57]. În acest topos protagonistul îşi regăsise echilibrul interior, încercând să înlocuiască vidul corporalităţii sale cu materialitatea obiectuală. De pe acoperişul casei, personajul ia o poziţie supradimensionată cu spectru larg de a vizualiza priveliştea panoramică a oraşului. Aici se prefigurează imaginea omului-pasăre care parcurge cu privirea îndepărtările prin însuşirea unui zbor atemporal: „Timpul devenea, probabil, din ce în ce mai dens pe măsură ce se petrecea mai sus" [Blecher, 2014:57]. Înălţarea şi coborârea reprezintă aceeaşi oscilaţie a fiinţei între eu şi non eu, de această dată abstractizată în configuraţia om-pasăre. Revenirea la realitatea terestră aduce cu sine senzaţia de nedeterminat, indefinit, pentru că pe pământ cronosul este rarefiat datorită fragilităţii materiei. Metamorfoza om-pasăre este o fantasmă posibilă în imaginarul personajului ce încearcă să-şi dobândească o altă identitate, însă viziunea se destramă atunci când realul îi oferă deziluzia unei existenţe efemere. Astfel, se explică preferinţa personajului pentru artificium, dovedită prin atenţia acordată obiectelor din panopticum, obiecte care oferă viziunea spectaculară asupra lumii. Micul clovn roşu şi albastru din vitrina unei librării înduioşează până la lacrimi personajul care este captivat de butaforia jucăriei ce îşi justifică existenţa prin ritmicitatea bătăilor din talgerele de alamă. Demonstraţia funambulească declanşează în sufletul privitorului dorinţa de a se poziţiona în locul obiectului mecanicizat plasat într-un decor ideal, intim, curat, cromatic şi frumos: „Ce bine ar fi fost să înlocuiesc eu paiaţa cea mică şi veselă!" [Blecher, 2014:84]. Încremenirea paiaţei este încă un semn al imposibilităţii eroului blecherian de a se transpune într-o nouă ipostază.

În romanul *Inimi cicatrizate* remarcăm aceeaşi tendinţă a personajului de a se dedubla, bivalenţa existenţială fiind sugerată de două motive literare semnificative: tabloul şi omul-maşină. În episodul în care Emanuel se retrage la vila Elseneur, îndepărtându-se de vacarmul oraşului Berck şi a agitaţiei vilegiaturiştilor ce invadaseră sanatoriul, este semnalată o punere faţă în faţă a personajului abstract cu persoana sa reală. Contemplarea tabloului din salonul casei provoacă un clivaj identitar, Emanuel suprapunându-se cu imaginea picturală a bătrânului aflat în solitudine: „Aşa, ca şi

BDD-A26593 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:56:28 UTC)

bătrânelul, retras de lume, într-o odaie necunoscută, calm, singur în mijlocul unor mobile vechi şi desuete […] Parcă îşi schimbase identitatea" [Blecher, 2014:189]. Această obsesie evidentă a personajului de a deveni un altul, de a încerca alteritatea nu mai este o dramă individuală, ea evoluează către generic, este permutată universalului. Astfel, în scrisoarea primită de Ernest, Emanuel ia contact cu lumea pariziană insipidă şi insensibilă unde bolnavii care erau cândva întinşi regeşte pe gutieră fuseseră înlocuiţi cu invalizii aflaţi într-un căruţ mecanic, oferind imaginea unei combinaţii bizare „jumătate om, jumătate bicicletă" [Blecher, 2014:218], infirmitatea fiind absolutizată prin legenda Minotaurului în variantă modernă.

Vizuina luminată aduce o completare a seriei sinonimice cu privire la dihotomia fiinţei prin invocarea unei tipologii anume a personajului, nebunul, tipologie pe care naratorul o amintise în treacăt în romanul debut şi-şi exprimase admiraţia faţă de această ipostaziere care are parte de libertatea absolută: „– Ce splendid, ce sublim este să fii nebun!" [Blecher, 2014:44]. Figura „celui ieşit din minţi" [Blecher, 2014:273] este invidiată de protagonist datorită statutului privilegiat de a vedea realitatea într-o lumină diferită. Percepţia nebunului este asociată cu un joc copilăros *poze de copiat* care face posibilă alunecarea într-o altă dimensiune, insesizabilă prin prisma retuşului care depăşeşte limitele normalităţii: „Este punctul de vedere, surprinzător de inedit al dementului pentru care, în timpul copiatului vieţii, realitatea s-a deplasat cu câţiva centimetri" [Blecher, 2014:273].

Astfel, prima serie lexicală ce reliefează conceptul de sciziune a fiinţei se concretizează printr-o enumeraţie de simboluri înrudite: fotografia, geamănul, clovnul, omul-pasăre, tabloul, omul-maşină, nebunul.

Reţeaua de asocieri formată în jurul ideii de moarte este reprezentată de cuvinte alese în mod conştient: leşin, sinucidere, noroi, boală, ţesut cicatrizat, joc de cărţi, cartea destinului, meduza, osul, sete, întuneric, naufragiu. Caracterul obsesiv al acestei reţele dovedeşte însă originea inconştientă a acesteia, autorul recurgând la folosirea unor simboluri între care nu există la prima vedere o legătură intrinsecă, însă substanţa lor metaforică indică substratul metafizic care trimite către tema morţii. În romanul *Întâmplări în irealitatea imediată* se regăsesc multiple exemple în care personajul narator trece prin crize identitare, lucru posibil doar prin refugiul în spaţii blestemate şi spaţii binevoitoare, aparent antagonice, în esenţă asemănătoare, fiind în acelaşi timp „infernale şi paradisiace" [Manolescu, 1998:569]. Explorarea acestui locus predispune la visătorie, stări de beatitudine, „o plutire în afară de orice lume, plăcută şi dureroasă în acelaşi timp". [Blecher, 2014:23]. Ceea ce copleşeşte fiinţa personajului şi îi provoacă dezorientarea provizorie, planul real contopindu-se cu cel oniric, este starea de leşin, acea cădere în inconştient pentru câteva secunde care oferă o plăcere cu gust amar. Disoluţia eului se prezintă ca o modificare anatomică, dând senzaţia unei metamorfoze interioare capabile să destrame carapacea trupească. Se doreşte o plasare sub semnul alterităţii, însă eul nu reuşeşte să se dedubleze definitiv şi astfel personajul se va plasa mereu în zona ipseităţii. Sondarea adâncului sufletesc aduce cu sine tristeţe, pentru că interioritatea este vidă, este deposedată de materie şi atunci „senzaţia schizoidă nu e decât o exagerare a identităţii, un cancer la fel de impersonal ca orice proliferare de celule într-un organism viu." [Manolescu, 1998:563].

BDD-A26593 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:56:28 UTC)

Depersonalizarea, identitatea furată de marele Neant va determina personajul să caute o permanentă refacere a unităţii sale ontice. Astfel, „organicismul este emblema filosofică a prozei lui Blecher" [Ţeposu, 1999:24]. În acest sens, una dintre experienţele definitorii ale eroului este contopirea cu noroiul „carnea neantului" [Băicuş, 2004:53]. Corporalitatea este substituită de entitatea telurică care aminteşte de originea umanului, cât şi de pragul trecerii în nefiinţă: „eram acum crescut din noroi, una cu dânsul, ţâşnit din pământ" [Blecher, 2014:74]. Ritualul scufundării în *plămadă* în concepţie bachelardiană se dovedeşte la Blecher un spectacol coşmaresc al fuziunii dintre materia organică şi cea anorganică, dintre noroi şi carnal, fiind în definitiv un alt exerciţiu încercat al personajului de a se dedubla şi de a-şi explora intimitatea. Thanatofilia este evidentă în proza blecheriană, iar o altă formă fluidă a vidului este întunericul. Naratorul din *Vizuina luminată* meditează asupra acestei obsesii implementate de dorinţa bolnavului de a aspira cu o sete exacerbată cloroformul înainte de operaţie. Acesta identifică mai multe straturi ale întunericului în funcţie de contextul receptării, cel din urmă fiind echivalentul ultimei trepte a cercului hermeneutic: „un întuneric poros şi uşor înainte de somn […] un întuneric de cinematograf unde obscuritatea alunecă pe frânghii de lumină […] un întuneric care nu conţine nimic, uscat şi dur ca un cărbune" [Blecher, 2014:309]. Iulian Băicuş afirmă că „Întunericul şi noroiul fac parte din aceeaşi serie simbolică, cea a negrului" [Băicuş, 2004:53], culoare pe care o asociază cu un concept din psihanaliza lui C. G. Jung *melanosis* (înnegrirea) ce descrie una dintre cele patru faze ale procesului chimic. Cromatica telurică trimite în mod evident către tema morţii, deci s-ar spune mai curând că personajul îşi detestă propria sa viaţă şi încearcă în nenumărate rânduri să-şi autoinducă starea definitivă a solitudinii.

Într-unul din capitolele eseului *Spaţiul literar*, Maurice Blanchot vorbeşte despre un topos al morţii literaturizat, oferind şi o definiţie plauzibilă a acestei coordonate existenţiale: „Moartea în orizontul uman, nu este ceea ce este dat, ea este ceea ce este de făcut: o îndatorire, acel ceva pe care noi îl punem în stăpânire în mod activ" [Blanchot, 2007:122]. De asemenea, interesantă este opinia despre moartea voluntară, o recurenţă obsesivă a prozei lui Blecher. Sinuciderea ar fi astfel o pierdere a dreptului de a-şi accepta destinul personal, dar în aceeaşi măsură o exercitare a unei pasiuni lipsită de umanitate: „Cine vrea să moară, nu moare, pierde voinţa de a muri, intră în fascinaţia nocturnă unde moare într-o pasiune fără voinţă." [Blanchot, 2007:135]. În romanele lui Blecher suicidul nu este asumat, îndeplinit până la capăt, acesta este exersat fie prin gestul absurd de a lua o supradoză de medicamente ce-i provoacă febra excesivă, fie rămâne la stadiul imaginativ, gândul malefic conturând profilul unui sinucigaş care nu apucă să-şi intre bine în rol, căci moartea îl ia prin surprindere. Protagonistul din *Inimi cicatrizate* învaţă de fiecare dată arta de a muri: presupusa ghilotină survine în cabinetul doctorului după ce primeşte vestea bolii, Emanuel îşi aminteşte de englezul sinucis care-şi justifică fapta prin povara extenuantă a încheierii şi descheierii nasturilor de la haină, reţine mult timp replica unei bătrâne din tren care descrie oraşul Berck ca o poartă către Infern, teama de a fi încorsetat în ghips îl face să renunţe la viaţă, însă prezenţa tatălui îi insuflă confuzia şi lasă fraza neterminată „prefer să…" [Blecher, 2014:126].

BDD-A26593 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:56:28 UTC)

Desigur, o asemenea predilecţie pentru universul macabru aflat sub spectrul morţii se explică prin infiltrarea maladivului în parcursul devenirii care înceţoşează mentalul individului şi provoacă nesiguranţă. Periplul existenţial al protagonistului este contaminat de boală, aceasta fiind anticipată încă din perioada copilăriei. Crizele pe care le are personajul sunt justificate ştiinţific cu numele de paludism, iar mai târziu, un control de rutină care ar fi trebuit să explice durerile violente de spate, va aduce veşti neplăcute, tuberculoză osoasă, coloana vertebrală fiind atinsă de Morbul lui Pott. Din acest moment, personajul va urma „ucenicia de bolnav" [Blecher, 2014:114] cu care se va acomoda treptat, fără însă a dramatiza situaţia precară în care se află: „chestia bolii nu se mai rezumă pentru el la o simplă afirmaţie abstractă «a fi bolnav», în contrast cu «a fi sănătos». Se simţea intrat în rang, ca într-o aliniere militară." [Blecher, 2014:124]. Statutul de bolnav este asumat doar atunci când este depăşit diletantismul şi în acest sens personajul Quitonce recunoaşte a fi cu adevărat un profesionist, numărân- du-se printre eroii negativi: „Fiecare din noi este cel ce n-a fost Cezar, deşi a îndeplinit toate condiţiunile pentru a fi. Înţelegi? A conţine toate elementele componente ale lui Cezar şi a fi… un bolnav. E forma suprem ironică a eroismului." [Blecher, 2014: 147]. Boala te schimbă, te întăreşte, îţi modifică viziunea despre viaţă şi orice ieşire din sfera maladivului este sinonimă cu nefericirea. Aşa cum spune personajul Ernest „Bolnavii n-au nevoie de sănătate… Ei se simt foarte bine pe gutiere, aşa cum stau întinşi, conduşi în toate părţile, ieşind la plimbare cu trăsura… fericiţi." [Blecher, 2014:171] Comoditatea bolii ascunde însă urmele adânci ale unor dureri şi suferinţe dincolo de limitele firescului. Isa îi destăinuie lui Emanuel că însemnele bolii au format un ţesut cicatrizant, metaforă subtilă a morţii: „pielea aceea vânătă şi zbârcită, care se formează pe o rană vindecată" [Blecher, 2014:175]. Acelaşi personaj nu numai că are un discurs care-i anticipează moartea, dar se foloseşte şi de obiecte ce au conotaţii funerare: „O carte… E ceva mort… care conţine lucruri vii… ceva ca un cadavru intrat în putrefacţie în care foşnesc mii şi mii de gândaci" [Blecher, 2014:174]. Mai mult decât atât, propria sa existenţă este redusă la un joc absurd, „scorţos şi futil […] o mascaradă tristă" [Ţeposu, 1999:28], prin care Isa o provoacă pe Celina la un joc de cărţi, fiecare câştig fiind contorizat în zile de viaţă: „atâtea zile capătă viaţa mea în plus… scăzute dintr-ale ei" [Blecher, 2014:216]. Imaginea cărţii are un rol definitoriu pentru ideea morţii, dar se realizează o permutare de sens. Cartea devine obiectul electiv care are valenţe predictive, întrucât atât Isa, cât şi Quitonce manifestă interes pentru jocul destinului. Quitonce deschide la întâmplare dicţionarul şi începe să adune cifrele paginaţiei sperând să obţină un număr mai mare de cinci, iar Isa subliniase adânc cu unghia un rând al cărţii „ochii mei îndureraţi de eterna insomnie a vieţii" [Blecher, 2014:174].

Se întâlnesc alte două simboluri thanatice, osul şi meduza, fiecare dintre ele făcând referire la structura fiinţei umane, corporalitatea şi transparenţa sufletului, vidul identitar. Doctorul îi explica lui Emanuel stadiul bolii sale, precizând că una dintre vertebre este cangrenată şi lipseşte din ea o bucată de os. Ca o compensare a infirmităţii sale, Quitonce înainte să moară îi oferă în dar lui Emanuel, „o bucăţică de os din vertebră" [Blecher, 2014:167] pe care o păstrează în secret, ferind-o de privirile iscoditoare ale lui Solange. Osul reprezintă pentru Emanuel un triumf al vieţii, este pariul pe care l-a câştigat în această luptă cu boala, semn că moartea sa este amânată pentru un

BDD-A26593 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:56:28 UTC)

timp, întrucât iniţierea sa nu fusese încă finalizată. Imaginea meduzei este invocată încă de la incipitul romanului debut când naratorul îşi justifică exagerarea identitară ca „un picior de meduză care s-a întins peste măsură şi a căutat exasperată prin valuri până ce într-un sfârşit a revenit sub gelatina ventuzei ei." [Blecher, 2014:20] În romanul următor, este surprins un pasaj în care pe plajă se găseşte o meduză moartă „o enormă bucată de carne gelatinoasă şi transparentă" [Blecher, 2014:224], iar Emanuel are parte de un moment revelatoriu pentru a-şi contempla propria sa existenţă: „Îmi simt sufletul ca bucata asta de viaţă inertă şi dezgustătoare" [Blecher, 2014:224].

Tema morţii este reprezentată în mod simbolic prin laitmotivul naufragiului: în viziunea lui Emanuel biserica este o corabie încărcată cu bolnavi care pluteşte pe valurile oceanului „într-o ultimă călătorie nocturnă, înainte de a naufragia şi de a îneca o dată cu dânsa toate ghipsurile, toate infirmităţile şi toate disperările adunate acolo la un loc" [Blecher, 2014:17] sau finalul romanului *Inimi cicatrizate* imaginează oraşul Berck ca fiind un vapor ce se scufundă şi dispare în tenebre sau retragerea personajului narator din *Vizuina luminată* în odaia mică de la etaj, un promontoriu în care stătea la cârmă şi conducea sanatoriul „imens vapor, pe valuri în noapte şi vijelie" [Blecher, 2014:323]. Acest naufragiu al fiinţării este sugerat şi de gestul disperat al naratorului de a bea apă, pe fundalul gemetelor şi a tusei muribundului din camera învecinată. Setea este o metaforă a morţii pentru că „Existenţa devine […] o aşteptare a morţii" [Ailenei, 2003:13]. Setea care chinuie trupul abia ieşit din operaţie va fi potolită doar cu apă moartă: „în gură, în gât, în tot corpul parcă simţeam ariditatea aceea a setei umplându-mă cu un fel de cenuşă fără gust, de consistenţă seacă şi puţin călduţă" [Blecher, 2014:235]. Sărutul apei este blamat şi provoacă o stare de rău, dar în acelaşi timp şi o senzaţie de bine, asemănătoare cu leşinul întâlnit în perioada copilăriei, de fapt, este vorba despre fiorul morţii care se strecoară subtil pe sub pielea bolnavului. Astfel, reţeaua de asocieri ce are în centru conceptul existenţial al morţii se conturează cu ajutorul unor termeni ce evoluează ca sens, concretul se abstractizează, iar metafora devine metonimie: leşin, sinucidere, noroi, întuneric, boală, ţesut cicatrizant, joc de cărţi, cartea funerară, os, meduză, naufragiu, sete.

Altă reţea de imagini porneşte de la tema călătoriei care implică o serie de termeni similari din punct de vedere al semanticii metaforice: hoinăreala, visul, dunele de nisip,valurile, gutiera, trenul sângele, craniul de cal. Rătăcirea personajului blecherian este consimţită în întreaga proză prin explorarea spaţiilor blestemate (parcul oraşului, malul râului, odăile închise, sanatoriile din Berck, Leysin, Techirghiol, ghipsul) şi a spaţiilor binevoitoare (cinematograful, panopticum, bâlciul, casa Weber, hruba ferestrei, varieteul, vila Elseneur, zidul periferic, grădina din vis) care oferă iluzia "polifoniei persoanei", în termenii Alexandrei Indrieş. Promenada diurnă este un impuls al expulzării eului din corporalitate, însă personajul se situează mereu în zona ipseităţii sau a unei identităţi- idem (mêmeté - termen preluat din Paul Ricoeur), după cum afirmă Nicolae Manolescu şi respectiv Simona Sora. Există de asemenea şi o promenadă nocturnă facilitată de călătoria onirică, visul, calea regală de a sonda cele mai adânci zone ale inconştientului. Conform psihanalizei freudiene „visul este împlinirea unei dorinţe" şi „trebuie înscris în contextul acţiunii psihice inteligibile din starea de veghe" [Freud, 2010:164]. În *Întâmplări* primul vis înfăţişează plimbarea

BDD-A26593 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:56:28 UTC)

într-un oraş oriental alături de o femeie îndoliată, iar finalul romanului surprinde proiecţia personajului într-un vis al visului, acesta încercând să se trezească din somnul care-l ţine captiv. În *Vizuina luminată* cele două vise au în vedere un cronos antagonic: o zi de iarnă şi o zi de vară, însă ambele coordonate stau sub semnul solarităţii cu rol în descompunerea materiei fizice şi a materiei umane, zăpada se topeşte, iar asfaltul se dezintegrează. Cele două simboluri ale umanului, apa şi smoala reprezintă pragurile existenţiale ale individului, naşterea şi moartea. Romanul postum asimilează visul unei grădini edenice, replică a insulei lui Euthanasius, visul funebru al specializărilor instituţiilor în funcţie de serviciul lor şi ultimul vis care coincide cu alunecarea ireversibilă în inconştient, echivalentul morţii definitive. Retragerea în lumea fantasmelor aduce cu sine aceeaşi inutilitate a irealităţii, de aceea visul devine un coşmar cu multiple nuanţe funebre, după cum bine afirmă Radu Ţeposu: „visul falsifică realul, topindu-l şi reconstruindu-l după tehnicile vicioase ale manierismului, strângându-l în chinga imaginaţiei, făcând din el un artificium. Acest triumf al artificiului se întemeiază pe o estetică a vidului, pe o precaritate a realului." [Ţeposu, 1999:29]

Conturarea ideii de călătorie este sugerată explicit de mijloacele de locomoţie care în itinerariul ontologic al personajului devin simboluri verificabile ale iniţierii, gutiera şi trenul. Deplasarea bolnavilor din sanatoriu se face cu ajutorul gutierei, o platformă pe roţi care cumulează funcţiile patului, ale trăsurii şi ale picioarelor, acestea căpătând în mintea protagonistului însemne funeste: „un sicriu ambulant ori o targă" [Blecher, 2014:118]. Această imagine surprinde prin constrângerea bolnavului de a duce o existenţă la orizontală, însă vestimentaţia uneori mult prea elegantă pentru contextul deplorabil în care se află aduce mai curând cu „obiceiul depunerii decedaţilor pe catafalc" [Mironescu, 2011:70]. Trenul face posibilă călătoria între sanatoriile din Franţa, Austria şi România, un liant al acestor spaţii tenebroase, o punte de trecere a fiinţei dinspre viaţă către moarte. Trenul devine un suprapersonaj omniprezent în conştiinţa eroului blecherian, încă din copilărie fiind descoperit prin joacă în planul îndepărtat de pe acoperişul casei Weber, apoi este întrezărit în vis, plasând protagonistul în timpul celui de-al doilea război mondial, dar este întâlnit şi în realitate. Mersul încetinit şi sacadat imită parcursul unei vieţi care este pe cale să ia sfârşit: „o dată cu ei călătorea ritmul de fierărie veche a trenului, ca bătăile repezi ale unei inimi îmbătrânite şi mecanice, fixate sub vagon" [Blecher, 2014:116]. Acest voiaj al existenţei absurde are ca punct terminus „gara cea mare a întunericului" [Blecher, 2014:311] când protagonistul în sfârşit găseşte o cale de a se plasa pentru totdeauna în lumea fantasmelor, cea a irealităţii imediate. Drumul labirintic ce-l are de parcurs personajul este sugerat şi de metafora dunelor „înalte cât casa" [Blecher, 2014:185] sau de metafora valurilor ce urcau mereu până „la zece metri" [Blecher, 2014:181], îngreunând mersul trăsurii şi făcând uneori să se împotmolească în nisip. Marea şi pământul/ nisipul sunt parabole ale vieţii, iar valurile şi dunele reprezintă momentele de glorie şi decădere ale fiinţe umane, limitele inerente ale omenescului. O altă metaforă a drumului către cunoaştere este sângele, element vital al existenţei care oferă prilejul autocunoasterii. Blecher imaginează o călătorie sangvină în interiorul trupului, în vizuina luminată pentru a descoperi entitatea „de dincoace de piele" [Blecher, 2014:231]. Plutirea aventuroasă pe canalele sangvine dezvăluie „locul prin excelenţă al reveriilor" [Manolescu, 1998:558]. Această călătorie fantastică este de

BDD-A26593 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:56:28 UTC)

fapt o experienţă metafizică în urma căreia fiinţa umană se fluidizează în încercarea de a evada din carapacea corporalităţii şi de a se retrage subtil din faţa bolii. Iulian Băicuş punctează acest moment semnificativ al prozei blecheriene, explicând sensul itinerariului interior când personajul trăieşte fantasma esenţializării. Imaginea corporalităţii se instituie obsesiv în mintea personajului, dar de această dată materialitatea trupească va fi transpusă în materialitate scripturală apelând la un exerciţiu ludic al imaginaţiei. Se asistă la „transformarea trupului în literă" [Muşat, 1998:168], la naşterea unui trup textual care reprezintă în definitiv interioritatea: „regăsesc întotdeauna aceeaşi întunecime nesigură, acea cavernă intimă şi cunoscută, aceeaşi vizuină călduţă şi iluminată de pete şi imagini neclare" [Blecher, 2014:231]. Nicolae Manolescu vorbeşte despre „interioritatea fizică a corpului" [Manolescu, 1998:558] ca fiind un topos al afectivităţii. Deci, se conturează aici o călătorie interioară, o călătorie a cunoaşterii sinelui.

Cea mai insolită metaforă a călătoriei către moarte este craniul de cal „splendidul şi uscatul gol al oaselor lui uscate" [Blecher, 2014:326] în care se trezeşte sau visează personajul narator din *Vizuina luminată*. Imaginarul terifiant al morţii depăşeşte graniţele grotescului şi sanatoriul din Techirghiol capătă aspectul „stârvului în putreziciune" [Blecher, 2014:321]. Laitmotivul calului „e un simbol al regresiunii în elementar" [Ţeposu, 1999:33], iar osmoza dintre uman şi cabalin conduce fiinţa către marele Neant. Astfel, atât călătoria imaginară, cât şi cea reală au în vedere o reificare a fiinţei dincolo de carapacea trupească.

Fiecare dintre reţelele de asocieri identificate la nivelul scriiturii blecheriene a demonstrat recurenţa unor termeni care pe parcurs au dovedit anumite modificări de sens ajungând să se transforme în simboluri. Prin analiza fiecărei imagini conceptuale s-a descoperit obsesia autorului pentru moarte, întrucât atât scindarea fiinţei, cât şi călătoria conduc către aceeaşi idee a defunctului. Este un ecou al inconştientului această încercare a autorului de a se desprinde de lumea realităţii absurde şi de a se stabili definitiv în irealitate. Studiul aprofundat al acestor noduri semantice s-a realizat într-un demers empiric care conduce către identificarea dramei individului: a unei „situaţii dramatice interne, personale, modificate neîncetat de reacţia la evenimentele interne sau externe, dar persistentă şi recognoscibilă" [Mauron, 2001:194]. Acest „invariant constant" [Gengemre, 2000:22] cu o mare putere de simbolizare are o istorie proprie, autentică definită prin sintagma „mit personal". Doris Mironescu aduce în discuţie mitul lui Blecher, dar într-un sens strict literar: „Experienţa de la Berck, codificată în *Inimi cicatrizate* şi, parţial în *Vizuina luminată*, va deveni baza mitului literar al lui Max Blecher" [Mironescu, 2011:82]. Afirmaţia criticului va invoca şi opinia lui Alexandru Protopopescu care va numi criza blecheriană *Întâmplări în irealitatea imediată*, iar mitul propriu-zis ar fi *Inimi cicatrizate*. De la mitul literar la cel personal este doar un pas, metatextul devoalând în definitiv o suferinţă perpetuă a protagonistului şi chiar a autorului care se confruntă cu boala. Deci, mitul personal al scriitorului este cel al suferinţei, dar suferinţa nu este esteticizată prin actul scrierii, întrucât autorul se va elibera de această povară privind-o cu detaşare, în contextul predestinării sale. Boala este receptată astfel ca o parodie a existenţei, o „experienţă a absurdului vieţii curente, a arbitrarului şi a convenţionalităţii actelor umane" [Mironescu, 2011:81]. Ultima etapă a analizei psihocritice are în vedere verificarea interpretărilor prin prisma elementului

BDD-A26593 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:56:28 UTC)

biografic. Se ştie că omul Max Blecher a avut parte de o soartă nefastă anticipată încă din ultimii ani de liceu când tânărul Maniu acuza dureri de spate, boala evoluând rapid în timpul studenţiei de la Paris, dându-i-se diagnosticul de tuberculoză osoasă. Asumarea rolului de bolnav se face şi în realitate şi în ficţiune prin redarea acestei experienţe în romanele sale. Traseul terapeutic prin sanatoriile din Berck, Leysin şi Techirghiol, cât şi stadiile bolii sunt surprinse cu minuţiozitate în ultimele două romane ale autorului, fapt pentru care critica literară a pretins încadrarea acestor opere în scrierea de tip autobiografic. Din mărturisirile surorii sale Dora Wechsler Blecher, cât şi din corespondenţa cu prietenii mai apropiaţi, Saşa Pană, Geo Bogza şi Mihail Sebastian, se certifică suferinţa lui Max Blecher care nu este una de natură fiziologică, ci mai curând una de natură existenţială care necesită răspunsul la întrebarea "quid est?", boala survenită fiind un factor revelatoriu al absurdităţii vieţii umane.

Astfel, demersul psihocritic al lui Charles Mauron a dezvăluit personalitatea scriitorului care s-a conturat prin filtrarea operei acestuia, o scriitură menită să răscumpere într-un mod estetic viaţa netrăită. După cum opinează Doris Mironescu, proza blecheriană este „o prelucrare artistică a materialului biografic, dincolo de care să se găsească sensul care, cel mult, să mântuie autorul (şi, poate cititorul) de sentimentul absurdului." [Mironescu, 2011:174]

BIBLIOGRAFIE

Ailenei, Sergiu, 2003. *Introducere în opera lui M. Blecher*, Editura Alfa, Iaşi.
Băicuş, Iulian, 2004. *Max Blecher - Un arlechin pe marginea neantului*, Editura Universităţii din Bucureşti, Bucureşti.
Blanchot, Maurice, 2007. *Spaţiul literar*, Editura Minerva, Bucureşti.
Blecher, Max, 2014. *Întâmplări în irealitatea imediată,* Editura Aius, Craiova.
Freud, Sigmund, 2010. *Interpretarea viselor*, Editura Trei, Bucureşti.
Gengembre, Gérard, 2000. *Marile curente ale criticii literare*, Editura Institutul European, Iaşi.
Manolescu, Nicolae, 1998. *Arca lui Noe*, Editura 1001 GRAMAR Bucureşti.
Mauron,Charles, 2001. *De la metaforele obsedante la mitul personal*, Editura Dacia, Cluj-Napoca.
Mironescu, Doris, 2011. *Viaţa lui M. Blecher. Împotriva biografiei*, Editura Timpul, Iaşi.
Muşat, Carmen, 1998. *Perspective asupra romanului românesc postmodern şi alte ficţiuni teoretice*, Editura Paralela 45, Piteşti.
Sora, Simona, 2008. *Regăsirea intimităţii,* Editura Cartea Românească, Bucureşti.
Ţeposu, Radu G., 1999. „În căutarea identităţii pierdute", în M. Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată*, Editura Vinea, Bucureşti / Editura Aius, Craiova.

BDD-A26593 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:56:28 UTC)