

De la proiecțiile fantasmaticice la mitul personal în opera lui Max Blecher

Nicoleta HRISTU (HURMUZACHE)

Universitatea „Dunărea de Jos”, Galați

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: *obsessive metaphors, the personal myth, psycho-critics, metamorphosis, symbols.*

Experiența lecturii presupune transcendența cititorului într-un univers imagistic în care autorul este pe rând eu biografic și eu scriptural, cea din urmă ipostază identitară fiind conturată de reverii, fantasmagorii și gânduri latente ce trădează amintiri, regrete, vise. Comprehensiunea impune din partea exploratorului literat aceeași transfigurare ca și cea a scriitorului, însă pentru decodarea operei este nevoie de un exercițiu hermeneutic repetitiv care să ofere viziunea autentică a lumii așa cum scriitura o transmite. Dincolo de travaliul interpretativ asupra discursului, căutând diferitele nuanțe textuale și metatextuale, lectorul își va lua în serios rolul său de vânător agil, în sens metaforic, care încearcă să pătrundă în mintea artistului și să-i încătușeze fantezmele. Odată ajuns la acest nivel de receptare, căutătorul neobosit va dori să-și depășească orizontul așteptării și să cunoască ceea ce se află dincolo de zidul inefabilului, întâlnind prototipul care creează, vorbește, tace, se joacă desăvârșindu-și actul artistic. Aceasta este fațeta biografică care prinde contur prin accesul la existența reală a autorului. Astfel, conexiunea dintre operă și viață va avea ca efect revelatoriu descoperirea mitului personal al autorului, iar studiul de față își 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]

capabilă să redea congruența dintre „inconștientul scriitorului, eul său conștient, mediul acestuia” [Mauron, 2001:33]. Această metodă de analiză presupune parcurgerea a patru pași: suprapunerea textelor care conduce la o rețea de asociații sau grupuri de imagini obsedante, căutarea unor repetiții a structurilor identificate anterior născute din „fantezia imaginativă” [Mauron, 2001:34], descoperirea mitului personal ce „trimite la personalitatea inconștientă a scriitorului, recognoscibilă în ciuda avatarurilor sale” [Gengembre, 2000:22] și verificarea rezultatului obținut cu datele biografice ale autorului.

Considerat un autor atipic, „un caz de receptare problematic și spectaculos” după cum îl clasează Ada Brăvescu, Max Blecher a manifestat interes de-a lungul timpului și continuă să incite atenția prin romanele sale metafizice ce propun o tematică ontologică alimentată de obsesiile prozatorului: „imaginea subiectivității, fantasmalele interiorității, irealitatea halucinantă a adâncimilor psihice, profunzimile inconștientului, spectacolul terifiant al abisalului” [Țeposu, 1999:11]. Scurta și maladiva sa existență a stat sub semnul unui destin frânt, blamat, retezat mult prea devreme pentru cel care a omis să-și trăiască viața. Doris Mironescu în studiul său „Viața lui Max Blecher. Împotriva biografiei” își pune o întrebare retorică „opera trebuie să țină loc inclusiv de experiență a lumii?” [Mironescu, 2011:9], întrebare care se va dovedi în cele din urmă o afirmație implicită a discursului românesc. Dacă Simona Sora identifică mărcile personale ale autorului „un Blecher al premoniției mistice și altul al verificării tragice în realitatea imediată [...] Un Blecher hiperlucid și altul mistic” [Sora, 2008:182], Doris Mironescu încadrează opera acestuia într-un tipar literar autentic prin „travestiul ficțiunii (în *Inimi cicatrizate*), al romanului vizionar-estetic (în *Întâmplări în irealitatea imediată*) sau al autobiografiei onirice (în *Vizulina luminată*)” [Mironescu, 2011:176].

Pentru început suprapunerea romanelor blecheriene devoalează identificarea unor teme literare care reprezintă în definitiv aventurile existențiale ale protagonistului: sciziunea ființei, moartea și călătoria. Aceste experiențe își dovedesc recursivitatea prin simbolurile pe care le dezvoltă, inovația tropilor remarcându-se prin metaforele insolite ce evoluează către metonimie.

Romanul *Întâmplări în irealitatea imediată* debutează cu secvența schizoidă a ființei când personajul narator privind un punct fix pe perete, asemeni unei *marote* în termenii lui Nicolae Manolescu, resimte o dedublare temporară în personaj abstract și persoana reală care provoacă o criză a conștiinței inoculată de interogația „cine anume sunt” [Blecher, 2014:20]. Sub impulsul acestei „senzații iterative de alienare” [Ailenei, 2003:23], eroul blecherian va căuta în permanență un refugiu în irealitatea imediată, o realitate kitsch, secundă, prefabricată care concurează cu realitatea cotidiană, inconsistentă. Această „fraktură identitară, o schizofrenizantă percepere a străinului, ascuns în fiecare dintre noi” [Băicuș, 2004:31] este resimțită atât de personajul narator al romanelor *Întâmplări* și *Vizulina luminată*, cât și de protagonistul Emanuel din *Inimi cicatrizate*, alter-ego-uri ale autorului. Având ca reper identitatea voit duplicitară, se dezvoltă o rețea de imagini bine definită la nivelul scriiturii, concretizată în simboluri: fotografia, geamănul, clovnul, omul-pasăre. Personajul zărește într-una dintre vitrinele unei barăci din bălci 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 și prin ochii copiei, nu doar prin ai modelului” [Manolescu,

1998:569]. Inversarea rolurilor nu aduce nicio schimbare substanțială a decorului, totul raportându-se la aceeași existență banală, inutilă, absentă.

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

Motivul geamănului este reliefat în secvența morții bunicului Samuel Weber când fratele acestuia îndeplinește ritualul îmbălsămării rostind șoptit suspine amarnice printre lacrimi: „Cei doi bătrâni, uimitor de asemănători, unul mort și celălalt spălându-l formau un tablou puțin 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 își regăsise echilibrul interior, încercând să înlocuiască vidul corporalității sale cu materialitatea obiectuală. De pe acoperișul casei, personajul ia o poziție supradimensională cu spectru larg de a vizualiza priveliștea panoramică a orașului. Aici se prefigurează imaginea omului-pasăre care parcurge cu privirea îndepărtările prin însușirea unui zbor atemporal: „Timpul devenea, probabil, din ce în ce mai dens pe măsură ce se petrecea mai sus” [Blecher, 2014:57]. Înălțarea și coborârea reprezintă aceeași oscilație a ființei între eu și non eu, de această dată abstractizată în configurația om-pasăre. Revenirea la realitatea terestră aduce cu sine senzația de nedeterminat, indefinit, pentru că pe pământ cronosul este rarefiat datorită fragilității materiei. Metamorfoza om-pasăre este o fantasmă posibilă în imaginarul personajului ce încearcă să-și dobândească o altă identitate, însă viziunea se destramă atunci când realul îi oferă deziluzia unei existențe efemere. Astfel, se explică preferința personajului pentru artificium, dovedită prin atenția acordată obiectelor din panopticum, obiecte care oferă viziunea spectaculară asupra lumii. Micul clown roșu și albastru din vitrina unei librării înduioșează până la lacrimi personajul care este captivat de butaforia jucăriei ce își justifică existența prin ritmicitatea bățăilor din talgerele de alamă. Demonstrația funambulească declanșează în sufletul privitorului dorința de a se poziționa în locul obiectului mecanicizat plasat într-un decor ideal, intim, curat, cromatic și frumos: „Ce bine ar fi fost să înlocuiesc eu piaița cea mică și veselă!” [Blecher, 2014:84]. Încremenirea piaiței este încă un semn al imposibilității eroului blecherian de a se transpune într-o nouă ipostază.

În romanul *Inimi cicatrizate* remarcăm aceeași tendință a personajului de a se dedubla, bivalența existențială fiind sugerată de două motive literare semnificative: tabloul și omul-mașină. În episodul în care Emanuel se retrage la vila Elseneur, îndepărtându-se de vacarmul orașului Berck și a agitației vilegiaturiștilor ce invadaseră sanatoriul, este semnalată o punere față în față 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: „Așa, ca și

bătrânelul, retras de lume, într-o odaie necunoscută, calm, singur în mijlocul unor mobile vechi și desuete [...] Parcă își 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 și insensibilă unde bolnavii care erau cândva întinși regește pe gutieră fuseseră înlocuiți cu invalizii aflați într-un căruș mecanic, oferind imaginea unei combinații bizare „jumătate om, jumătate bicicletă” [Blecher, 2014:218], infirmitatea fiind absolutizată prin legenda Minotaurului în variantă modernă.

Viziunea luminată aduce o completare a seriei sinonimice cu privire la dihotomia ființei prin invocarea unei tipologii anume a personajului, nebunul, tipologie pe care naratorul o amintise în treacăt în romanul debut și-și exprimase admirația față de această ipostaziere care are parte de libertatea absolută: „– Ce splendid, ce sublim este să fii nebun!” [Blecher, 2014:44]. Figura „celui ieșit din minți” [Blecher, 2014:273] este invidiată de protagonist datorită statutului privilegiat de a vedea realitatea într-o lumină diferită. Percepția nebunului este asociată cu un joc copilăros *poze de copiat* care face posibilă alunecarea într-o altă dimensiune, insesizabilă prin prisma retușului care depășește limitele normalității: „Este punctul de vedere, surprinzător de inedit al dementului pentru care, în timpul copiatului vieții, realitatea s-a deplasat cu câțiva centimetri” [Blecher, 2014:273].

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

Rețeaua de asocieri formată în jurul ideii de moarte este reprezentată de cuvinte alese în mod conștient: leșin, sinucidere, noroi, boală, țesut cicatrizat, joc de cărți, cartea destinului, meduza, osul, sete, întuneric, naufragiu. Caracterul obsesiv al acestei rețele dovedește însă originea inconștientă a acesteia, autorul recurgând la folosirea unor simboluri între care nu există la prima vedere o legătură intrinsecă, însă substanța lor metaforică indică substratul metafizic care trimite către tema morții. În romanul *Întâmplări în irealitatea imediată* se regăsesc multiple exemple în care personajul narator trece prin crize identitare, lucru posibil doar prin refugiul în spații blestemate și spații binevoitoare, aparent antagonice, în esență asemănătoare, fiind în același timp „infernale și paradisiace” [Manolescu, 1998:569]. Explorarea acestui locus predispune la visătorie, stări de beatitudine, „o plutire în afară de orice lume, plăcută și dureroasă în același timp”. [Blecher, 2014:23]. Ceea ce copleșește ființa personajului și îi provoacă dezorientarea provizorie, planul real contopindu-se cu cel oniric, este starea de leșin, acea cădere în inconștient pentru câteva secunde care oferă o plăcere cu gust amar. Disoluția eului se prezintă ca o modificare anatomică, dând senzația unei metamorfoze interioare capabile să destrame carapacea trupească. Se dorește o plasare sub semnul alterității, însă eul nu reușește să se dedubleze definitiv și astfel personajul se va plasa mereu în zona ipseității. Sondarea adâncului sufletesc aduce cu sine tristețe, pentru că interioritatea este vidă, este deposedată de materie și atunci „senzația schizoidă nu e decât o exagerare a identității, un cancer la fel de impersonal ca orice proliferare de celule într-un organism viu.” [Manolescu, 1998:563].

Depersonalizarea, identitatea furată de marele Neant va determina personajul să caute o permanentă refacere a unității sale ontice. Astfel, „organicismul este emblema filosofică a prozei lui Blecher” [Țeposu, 1999:24]. În acest sens, una dintre experiențele defînitorii ale eroului este contopirea cu noroiul „carnea neantului” [Băicuș, 2004:53]. Corporalitatea este substituită de entitatea telurică care amintește de originea umanului, cât și de pragul trecerii în neființă: „eram acum crescut din noroi, una cu dânsul, fășnit din pământ” [Blecher, 2014:74]. Ritualul scufundării în *plămadă* în concepție bachelardiană se dovedește la Blecher un spectacol coșmarec al fuziunii dintre materia organică și cea anorganică, dintre noroi și carnal, fiind în definitiv un alt exercițiu încercat al personajului de a se dedubla și de a-și explora intimitatea. Thanatofilia este evidentă în proza blecheriană, iar o altă formă fluidă a vidului este întunericul. Naratorul din *Vișuina luminată* meditează asupra acestei obsesii implementate de dorința bolnavului de a aspira cu o sete exacerbată cloroformul înainte de operație. Acesta identifică mai multe straturi ale întunericului în funcție de contextul receptării, cel din urmă fiind echivalentul ultimei trepte a cercului hermeneutic: „un întuneric poros și ușor înainte de somn [...] un întuneric de cinematograf unde obscuritatea alunecă pe frânghii de lumină [...] un întuneric care nu conține nimic, uscat și dur ca un cărbune” [Blecher, 2014:309]. Iulian Băicuș afirmă că „Întunericul și noroiul fac parte din aceeași serie simbolică, cea a negrului” [Băicuș, 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 morții, deci s-ar spune mai curând că personajul își detestă propria sa viață și încearcă în nenumărate rânduri să-și autoinducă starea definitivă a solitudinii.

Într-unul din capitolele eseului *Spațiul literar*, Maurice Blanchot vorbește despre un topos al morții literaturizat, oferind și o definiție plauzibilă a acestei coordonate existențiale: „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 recurență obsesivă a prozei lui Blecher. Sinuciderea ar fi astfel o pierdere a dreptului de a-și accepta destinul personal, dar în aceeași măsură o exercitare a unei pasiuni lipsită de umanitate: „Cine vrea să moară, nu moare, pierde voința de a muri, intră în fascinația nocturnă unde moare într-o pasiune fără voință.” [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 sinucigaș care nu apucă să-și intre bine în rol, căci moartea îl ia prin surprindere. Protagonistul din *Inimi cicatrizate* învață de fiecare dată arta de a muri: presupusa ghilotină survine în cabinetul doctorului după ce primește vestea bolii, Emanuel își amintește de englezul sinucis care-și justifică fapta prin povara extenuantă a încheierii și descheierii nasturilor de la haină, reține mult timp replica unei bătrâne din tren care descrie orașul Berck ca o poartă către Infern, teama de a fi încorsetat în ghips îl face să renunțe la viață, însă prezența tatălui îi insuflă confuzia și lasă fraza neterminată „prefer să...” [Blecher, 2014:126].

Desigur, o asemenea predilecție pentru universul macabru aflat sub spectrul morții se explică prin infiltrarea maladivului în parcursul devenirii care încețoșează mentalul individului și provoacă nesiguranță. Periplul existențial al protagonistului este contaminat de boală, aceasta fiind anticipată încă din perioada copilăriei. Crizele pe care le are personajul sunt justificate științific cu numele de paludism, iar mai târziu, un control de rutină care ar fi trebuit să explice durerile violente de spate, va aduce vești 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 situația precară în care se află: „chestia bolii nu se mai rezumă pentru el la o simplă afirmație abstractă «a fi bolnav», în contrast cu «a fi sănătos». Se simțea intrat în rang, ca într-o aliniere militară.” [Blecher, 2014:124]. Statutul de bolnav este asumat doar atunci când este depășit diletantismul și în acest sens personajul Quitonce recunoaște a fi cu adevărat un profesionist, numărându-se printre eroii negativi: „Fiecare din noi este cel ce n-a fost Cezar, deși a îndeplinit toate condițiile pentru a fi. Înțelegi? A conține toate elementele componente ale lui Cezar și a fi... un bolnav. E forma suprem ironică a eroismului.” [Blecher, 2014: 147]. Boala te schimbă, te întărește, îți modifică viziunea despre viață și orice ieșire din sfera maladivului este sinonimă cu nefericirea. Așa cum spune personajul Ernest „Bolnavii n-au nevoie de sănătate... Ei se simt foarte bine pe gutiere, așa cum stau întinși, conduși în toate părțile, ieșind la plimbare cu trăsura... fericiți.” [Blecher, 2014:171] Comoditatea bolii ascunde însă urmele adânci ale unor dureri și suferințe dincolo de limitele firescului. Isa îi destăinuie lui Emanuel că însemnele bolii au format un țesut cicatrizant, metaforă subtilă a morții: „pielea aceea vânătă și zbârcită, care se formează pe o rană vindecată” [Blecher, 2014:175]. Același personaj nu numai că are un discurs care-i anticipează moartea, dar se folosește și de obiecte ce au conotații funerare: „O carte... E ceva mort... care conține lucruri vii... ceva ca un cadavru intrat în putrefacție în care foșnesc mii și mii de gândaci” [Blecher, 2014:174]. Mai mult decât atât, propria sa existență este redusă la un joc absurd, „scorțos și futil [...] o mascaradă tristă” [Țeposu, 1999:28], prin care Isa o provoacă pe Celina la un joc de cărți, fiecare câștig fiind contorizat în zile de viață: „atâtea zile capătă viața mea în plus... scăzute dintr-ale ei” [Blecher, 2014:216]. Imaginea cărții are un rol definitoriu pentru ideea morții, dar se realizează o permutare de sens. Cartea devine obiectul electiv care are valențe predictive, întrucât atât Isa, cât și Quitonce manifestă interes pentru jocul destinului. Quitonce deschide la întâmplare dicționarul și începe să adune cifrele paginației sperând să obțină un număr mai mare de cinci, iar Isa subliniase adânc cu unghia un rând al cărții „ochii mei îndurerăți de eterna insomnie a vieții” [Blecher, 2014:174].

Se întâlnesc alte două simboluri thanatice, osul și meduza, fiecare dintre ele făcând referire la structura ființei umane, corporalitatea și transparența sufletului, vidul identitar. Doctorul îi explica lui Emanuel stadiul bolii sale, precizând că una dintre vertebre este cangrenată și lipsește din ea o bucată de os. Ca o compensare a infirmității sale, Quitonce înainte să moară îi oferă în dar lui Emanuel, „o bucăciță 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 vieții, este pariul pe care l-a câștigat în această luptă cu boala, semn că moartea sa este amânată pentru un

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

Tema morții este reprezentată în mod simbolic prin leitmotivul naufragiului: în viziunea lui Emanuel biserica este o corabie încărcată cu bolnavi care plutește pe valurile oceanului „într-o ultimă călătorie nocturnă, înainte de a naufraga și de a îneca o dată cu dânsa toate ghipsurile, toate infirmitățile și toate disperările adunate acolo la un loc” [Blecher, 2014:17] sau finalul romanului *Inimi cicatrizate* imaginează orașul Berck ca fiind un vapor ce se scufundă și dispare în tenebre sau retragerea personajului narator din *Vișuina luminată* în odaia mică de la etaj, un promontoriu în care stătea la cârmă și conducea sanatoriul „imens vapor, pe valuri în noapte și vijelie” [Blecher, 2014:323]. Acest naufragiu al ființării este sugerat și de gestul disperat al naratorului de a bea apă, pe fundalul gemetelor și a tusei muribundului din camera învecinată. Setea este o metaforă a morții pentru că „Existența devine [...] o așteptare a morții” [Ailenei, 2003:13]. Setea care chinuie trupul abia ieșit din operație va fi potolită doar cu apă moartă: „în gură, în gât, în tot corpul parcă simțeam ariditatea aceea a setei umplându-mă cu un fel de cenușă fără gust, de consistență seacă și puțin caldă” [Blecher, 2014:235]. Sărutul apei este blamat și provoacă o stare de rău, dar în același timp și o senzație de bine, asemănătoare cu leșinul întâlnit în perioada copilăriei, de fapt, este vorba despre fiorul morții care se strecoară subtil pe sub pielea bolnavului. Astfel, rețeaua de asocieri ce are în centru conceptul existențial al morții se conturează cu ajutorul unor termeni ce evoluează ca sens, concretul se abstractizează, iar metafora devine metonimie: leșin, sinucidere, noroi, întuneric, boală, țesut cicatrizant, joc de cărți, cartea funerară, os, meduză, naufragiu, sete.

Altă rețea de imagini pornește de la tema călătoriei care implică o serie de termeni similari din punct de vedere al semnificării metaforice: hoinăreala, visul, dunele de nisip, valurile, gutiera, trenul sângele, craniul de cal. Rătăcirea personajului blecherian este consimțită în întreaga proză prin explorarea spațiilor blestemate (parcul orașului, malul râului, odăile închise, sanatoriile din Berck, Leysin, Techirghiol, ghipsul) și a spațiilor binevoitoare (cinematograful, panopticum, bălciul, casa Weber, hruba ferestrei, varietelul, vila Elseneur, zidul periferic, grădina din vis) care oferă iluzia “polifoniei persoanei”, în termenii Alexandrei Indrieș. Promenada diurnă este un impuls al expulzării eului din corporalitate, însă personajul se situează mereu în zona ipseității sau a unei identități- idem (mêmeté - termen preluat din Paul Ricoeur), după cum afirmă Nicolae Manolescu și respectiv Simona Sora. Există de asemenea și o promenadă nocturnă facilitată de călătoria onirică, visul, calea regală de a sonda cele mai adânci zone ale inconștientului. Conform psihanalizei freudiene „visul este împlinirea unei dorințe” și „trebuie înscris în contextul acțiunii psihice inteligibile din starea de veghe” [Freud, 2010:164]. În *Întâmplări* primul vis înfățișează plimbarea

într-un oraș oriental alături de o femeie îndoliată, iar finalul romanului surprinde proiecția personajului într-un vis al visului, acesta încercând să se trezească din somnul care-l ține captiv. În *Vizuina luminată* cele două vise au în vedere un cronos antagonic: o zi de iarnă și o zi de vară, însă ambele coordonate stau sub semnul solarității cu rol în descompunerea materiei fizice și a materiei umane, zăpada se topește, iar asfaltul se dezintegrează. Cele două simboluri ale umanului, apa și smoala reprezintă pragurile existențiale ale individului, nașterea și moartea. Romanul postum asimilează visul unei grădini edenice, replică a insulei lui Euthanasius, visul funebru al specializărilor instituțiilor în funcție de serviciul lor și ultimul vis care coincide cu alunecarea ireversibilă în inconștient, echivalentul morții definitive. Retragerea în lumea fantasmelor aduce cu sine aceeași inutilitate a irealității, de aceea visul devine un coșmar cu multiple nuanțe funebre, după cum bine afirmă Radu Țeposu: „visul falsifică realul, topindu-l și reconstruindu-l după tehnicile vicioase ale manierismului, strângându-l în chinga imaginației, făcând din el un artificium. Acest triumf al artificului se întemeiază pe o estetică a vidului, pe o precaritate a realului.” [Țeposu, 1999:29]

Conturarea ideii de călătorie este sugerată explicit de mijloacele de locomoție care în itinerariul ontologic al personajului devin simboluri verificabile ale inițierii, gutiera și trenul. Deplasarea bolnavilor din sanatoriu se face cu ajutorul gutierei, o platformă pe roți care cumulează funcțiile patului, ale trăsurii și ale picioarelor, acestea căpătând în mintea protagonistului însemne funeste: „un sicriu ambulat ori o targă” [Blecher, 2014:118]. Această imagine surprinde prin constrângerea bolnavului de a duce o existență la orizontală, însă vestimentația uneori mult prea elegantă pentru contextul deplorabil în care se află aduce mai curând cu „obiceiul depunerii decedaților pe catafalc” [Mironescu, 2011:70]. Trenul face posibilă călătoria între sanatoriile din Franța, Austria și România, un liant al acestor spații tenebroase, o punte de trecere a ființei dinspre viață către moarte. Trenul devine un suprapersonaj omniprezent în conștiința eroului blecherian, încă din copilărie fiind descoperit prin joacă în planul îndepărtat de pe acoperișul casei Weber, apoi este întrezărit în vis, plasând protagonistul în timpul celui de-al doilea război mondial, dar este întâlnit și în realitate. Mersul încetinit și sacadat imită parcursul unei vieți care este pe cale să ia sfârșit: „o dată cu ei călătoria ritmul de fierărie veche a trenului, ca bătăile repezi ale unei inimi îmbătrânite și mecanice, fixate sub vagon” [Blecher, 2014:116]. Acest voiaj al existenței absurde are ca punct terminus „gara cea mare a întunericului” [Blecher, 2014:311] când protagonistul în sfârșit găsește o cale de a se plasa pentru totdeauna în lumea fantasmelor, cea a irealității imediate. Drumul labirintic ce-l are de parcurs personajul este sugerat și 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 și făcând uneori să se împotmolească în nisip. Marea și pământul/ nisipul sunt parabole ale vieții, iar valurile și dunele reprezintă momentele de glorie și decădere ale ființe umane, limitele inerente ale omenescului. O altă metaforă a drumului către cunoaștere este sângele, element vital al existenței care oferă prilejul autocunoașterii. 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 excelență al reveriilor” [Manolescu, 1998:558]. Această călătorie fantastică este de

fapt o experiență metafizică în urma căreia ființa umană se fluidizează în încercarea de a evada din carapacea corporalității și de a se retrage subtil din fața bolii. Iulian Băicuș punctează acest moment semnificativ al prozei blecheriene, explicând sensul itinerariului interior când personajul trăiește fantasma esențializării. Imaginea corporalității se instituie obsesiv în mintea personajului, dar de această dată materialitatea trupească va fi transpusă în materialitate scripturală apelând la un exercițiu ludic al imaginației. Se asistă la „transformarea trupului în literă” [Mușat, 1998:168], la nașterea unui trup textual care reprezintă în definitiv interioritatea: „regăsesc întotdeauna aceeași întunecime nesigură, acea cavernă intimă și cunoscută, aceeași vizuină caldușă și iluminată de pete și imagini neclare” [Blecher, 2014:231]. Nicolae Manolescu vorbește despre „interioritatea fizică a corpului” [Manolescu, 1998:558] ca fiind un topos al afectivității. Deci, se conturează aici o călătorie interioară, o călătorie a cunoașterii sinelui.

Cea mai insolită metaforă a călătoriei către moarte este craniul de cal „splendidul și uscatul gol al oaselor lui uscate” [Blecher, 2014:326] în care se trezește sau visează personajul narator din *Vizuiina luminată*. Imaginarul terifiant al morții depășește granițele grotescului și sanatoriul din Techirghiol capătă aspectul „stârvului în putreziciune” [Blecher, 2014:321]. Laitmotivul calului „e un simbol al regresivității în elementar” [Țeposu, 1999:33], iar osmoza dintre uman și cabalin conduce ființa către marele Neant. Astfel, atât călătoria imaginară, cât și cea reală au în vedere o reificare a ființei dincolo de carapacea trupească.

Fiecare dintre rețelele de asocieri identificate la nivelul scriiturii blecheriene a demonstrat recurența 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 ființei, cât și călătoria conduc către aceeași idee a defunctului. Este un ecou al inconștientului această încercare a autorului de a se desprinde de lumea realității absurde și 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 „situații dramatice interne, personale, modificate neîncetat de reacția la evenimentele interne sau externe, dar persistentă și 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 discuție mitul lui Blecher, dar într-un sens strict literar: „Experiența de la Berck, codificată în *Inimi cicatrizate* și, parțial în *Vizuiina luminată*, va deveni baza mitului literar al lui Max Blecher” [Mironescu, 2011:82]. Afirmarea criticului va invoca și 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 suferință perpetuă a protagonistului și chiar a autorului care se confruntă cu boala. Deci, mitul personal al scriitorului este cel al suferinței, dar suferința nu este esteticizată prin actul scrierii, întrucât autorul se va elibera de această povară privind-o cu detașare, în contextul predestinării sale. Boala este receptată astfel ca o parodie a existenței, o „experiență a absurdului vieții curente, a arbitrarului și a convenționalității actelor umane” [Mironescu, 2011:81]. Ultima etapă a analizei psihocritice are în vedere verificarea interpretărilor prin prisma elementului

biografic. Se știe 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 studenției de la Paris, dându-i-se diagnosticul de tuberculoză osoasă. Asumarea rolului de bolnav se face și în realitate și în ficțiune prin redarea acestei experiențe în romanele sale. Traseul terapeutic prin sanatoriile din Berck, Leysin și Techirghiol, cât și stadiile bolii sunt surprinse cu minuțiozitate 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 și din corespondența cu prietenii mai apropiați, Sașa Pană, Geo Bogza și Mihail Sebastian, se certifică suferința lui Max Blecher care nu este una de natură fiziologică, ci mai curând una de natură existențială care necesită răspunsul la întrebarea “quid est?”, boala survenită fiind un factor revelatoriu al absurdității vieții 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 viața 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 (și, poate cititorul) de sentimentul absurdului.” [Mironescu, 2011:174]

BIBLIOGRAFIE

- Ailenei, Sergiu, 2003. *Introducere în opera lui M. Blecher*, Editura Alfa, Iași.
- Băicuș, Iulian, 2004. *Max Blecher - Un arlechin pe marginea neantului*, Editura Universității din București, București.
- Blanchot, Maurice, 2007. *Spațiul literar*, Editura Minerva, București.
- Blecher, Max, 2014. *Întâmplări în irealitatea imediată*, Editura Aius, Craiova.
- Freud, Sigmund, 2010. *Interpretarea viselor*, Editura Trei, București.
- Gengembre, Gérard, 2000. *Marile curente ale criticii literare*, Editura Institutul European, Iași.
- Manolescu, Nicolae, 1998. *Arca lui Noe*, Editura 1001 GRAMAR București.
- Mauron, Charles, 2001. *De la metaforele obsedante la mitul personal*, Editura Dacia, Cluj-Napoca.
- Mironescu, Doris, 2011. *Viața lui M. Blecher. Împotriva biografiei*, Editura Timpul, Iași.
- Mușat, Carmen, 1998. *Perspective asupra romanului românesc postmodern și alte ficțiuni teoretice*, Editura Paralela 45, Pitești.
- Sora, Simona, 2008. *Regăsirea intimității*, Editura Cartea Românească, București.
- Țeposu, Radu G., 1999. „În căutarea identității pierdute”, în M. Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată*, Editura Vinea, București / Editura Aius, Craiova.