

SERGIU AILENEI

INTRODUCERE ÎN OPERA

LUI

M. BLECHER

Coperta: Nicolae Șcheianu

**Cartea a apărut cu sprijinul
Ministerului Culturii și Cultelor**

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
AILENEI, SERGIU**

**Introducere în opera lui M. Blecher / Sergiu Ailenei. -
Iași: Alfa, 2003**

Bibliogr.

ISBN 973-8278-29-5

821.135.1.09 Blecher, M.

ISBN 973-8278-29-5

© Toate drepturile asupra acestei ediții aparțin Editurii ALFA

SERGIU AILENEI

INTRODUCERE ÎN OPERA

LUI

M. BLECHER



Editura Alfa
Iași – 2003

CUVÎNT INTRODUCŢIV

În eseu de faţă, consacrat operei lui M. Blecher, accentul va fi pus nu pe ceea ce este destinat, probabil, să atragă cu prioritate atenţia – autenticismul tribulaţiilor organice ale protagonistului generic – ci pe imaginarul material, exterior al creaţiei scriitorului, şi, în egală măsură, pe cel interior, dominat de reverie, onirism etc. Va fi vorba în cele ce urmează, aşadar, mai curînd de un eseu asupra imaginarului operei lui M. Blecher.

Boala va fi ridicată de M. Blecher de la cazul individual la general, fiind transformată într-un atribut definitoriu al condiţiei umane, în principal prin exacerbarea vulnerabilităţii corporale. De la fragilitatea organică hiperbolizată (ajungînd, în ultimă instanţă, la metafora "omului transparent"- titlul plachetei de versuri a lui M. Blecher) se va ajunge la sentimentul dominant al efemerităţii existenţiale, ce poate fi considerat, cu suficiente argumente, motivul central al întregii creaţii a scriitorului, punctul nodal al semnificaţiilor acesteia.

Existența umană este efemeră, dar, în aceeași măsură, extrem de vulnerabilă la acțiunea timpului este materia organică în genere. De aici, M. Blecher, prin ceea ce am numit “viziunea animistă incipientă”, sau “antropomorfizarea” globului terestru, ajunge să extindă condiția maladivă a corpului uman la scară terestră. De la “plăgi” vizibile ale pământului, metafore puțin vizibile totuși la începutul *Întîmplărilor în irealitatea imediată*, se va ajunge, în finalul *Vizuinii luminate*, la apogeul reprezentat de ipostaza cadaverică a sanatoriului din Tekirghiol și, în ultimă instanță, a universului întreg.

Depresiunea sufletească timpurie marchează în aceeași măsură peisajul, inclusiv din punctul de vedere al simbolisticii cromatice; același rol (familiar în simbolism) îl vor juca motivul pluvial durativ, macabru imaginii cadaverice etc.

Efemeritatea materiei în genere este privită într-o ipostază particulară, deoarece aceasta, organică sau anorganică, nu se va transforma, ci se va aneantiza în vidul imaterial sau va fi dizolvată de obscuritate (simbol thanatic masiv utilizat de M. Blecher).

Ceea ce metaforic am numit “ontologia personală” a scriitorului cuprinde o imagine prin excelență “materialistă”

a lumii, în care este semnificativă (și explicită, de altminteri) diviziunea în elementele fundamentale, ca primă treaptă a diversificării morfologice. Aceasta din urmă reprezintă o a doua treaptă, după care, ciclic, se revine la materia unică, primordială, avînd ca principală conotație inconsistența; numai că, în locul metaforei noroiului universal ca materie unică vor fi folosite substitute precum “pasta informă” ș.a.

Elementele fundamentale au printre proprietăți caracterul interșanjabil, sau, mai precis spus, au, în cadrul imaginarului specific operei lui M. Blecher, proprietăți particulare. Densificarea materiei aeriene, de exemplu, va exprima (transparent de altminteri) apăsarea existențială; în mod simbolic, aerul va fi uneori substituit de elementul acvatic, iar suprafața terestră va fi comparată cu abisul oceanic, prin intermediul motivului pe care l-am denumit, după formula din epocă a lui Felix Aderca, al “orașelor înecate”(vizibil în prologul *Inimilor cicatrizate*).

O ipostază a elementului acvatic, sugerînd tot apăsarea, într-o manieră atenuată comparativ cu presiunea hiperbolică a abisului oceanic, va fi constituită de motivul pluvial, și acesta, la rîndul său, situat, în manieră bacoviană, sub semnul condiției durative.

Lichefierea este un proces care, pe de altă parte, caracterizează elementul terestru, transformat; în special prin intermediul metaforei noroiului, într-o materie inconsistentă, prezentă obsesiv; "noroiul universal", din punct de vedere obiectiv, fizic o ipostază a materiei anorganice va tinde, în mod simbolic, către statutul de element universal, cuprinzând așadar și materia organică, umanitatea inclusiv, în viziunea "omului de noroi" (metaforă a inconsistenței organice și totodată a condiției efemere a morfologiei umane).

Va reprezenta acesta un fenomen contrar viziunii animismului incipient, o treaptă a acesteia fiind constituită de frecvența personificare a elementului vegetal; în altă ordine de idei, în unele situații peisajul este resimțit ca o prezență ostilă, demonstrându-se astfel atracția intimistă a protagonistului, supus, de altminteri, prin condiția sa maladivă, unui prizonierat în spații închise concentrice, precum corsetul de ghips, sanatoriul și, simbolic, existența însăși.

Viziunea "ontologică" a lui M. Blecher, cuprinzând, în linii mari, un imaginar particular al elementelor fundamentale, va fi pigmentată de un peisaj marcat aproape invariabil de deprimare existențială, sau, dimpotrivă, de "egoismul universal" (în formula schopenhaueriană) față de suferința individuală.

Deformarea realității fizice, cu un invariabil substrat simbolic, își va avea reversul în adâncirea în sine, care, în viziunea din prezentul eseu, deține ponderea în raport cu reprezentarea universului exterior. *Vizuina luminată*, proza postumă a scriitorului, întregeste într-o determinantă măsură această semnificație majoră a operei lui M. Blecher, în ansamblu. Poate fi sesizată o gradatie, suficient de clar delimitată, a închiderii protagonistului generic, din ce în ce mai ermetice, într-un univers interior; în primă instanță, procesul poate fi sesizat din perspectiva naratorială exterioară, protagonistul vizualizându-se în postura solitară definitorie; absența elementului uman perturbator va constitui o condiție esențială; căutarea spațiului recluziv, accentuând izolarea, va constitui o altă ipostază a autoizolării. Autoizolare care este căutată în special pentru hedonismul reveriei, la adăpost de inconfortul cauzat de comunicarea cu Celălalt. Durative întotdeauna, stările de reverie se prezintă, iarăși, în manieră gradată, în forma viziunilor ludice, în ipostaza unor „povestiri în ramă” precum revolta cîinilor polițiști din *Vizuina luminată* (episod de o coerență ce sudează posibilele nuclee onirice ale motivului - de altminteri universal) ș.a.m.d.

Închiderea în sine este și mai accentuată în situația în care protagonistul devine un locuitor al spațiului oniric,

intrînd, fără nici o dificultate, în dialog cu personajele ce populează universul interior, ascultînd cu răbdare monologurile acestora etc. Solitudinea poate fi așadar interpretată ca manifestare pe plan social a rupturii voluntare de exterior. Imaginarul compensatoriu, pe care M. Blecher îl descrie cu minuțiozitate, cu precădere în *Vizuina luminată*, contrazice, în parte măcar, eticheta de “scriitor autenticist”.

Închiderea ermetică în universul interior este demonstrată inclusiv de maniera expeditivă, premeditat superficială în care este privită alteritatea (fapt pe care am încercat să-l argumentăm în partea eseului intitulată *Celălalt*). Personajele sînt, în formula autorului, “decorative” și “efemere”, privite așadar la un nivel superficial, ceea ce exclude aproape integral analiza psihologică; de adîncirea în conștiința altor personaje protagonistul nu se arată preocupat, ci doar de introspecție, nu însă ca o dovadă de egocentrism, ci datorită magnetismului universului său interior:

“În nici una din plimbările mele, în nici una din întîlnirile mele nu mă gîndeam în mod veritabil la altcineva ~~decît la mine însumi~~. Îmi era imposibil să concep o altă durere interioară, sau pur și simplu existența altuia.

Persoanele pe care le vedeam în jurul meu erau tot atât de decorative, de efemere și de materiale ca orice alte obiecte, ca și casele, ori copacii" (p. 109)¹.

¹ Citatele din opera scriitorului sînt reproduse din M. Blecher, *Întîmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate. Vizuina luminată*, ediție îngrijită, tabel cronologic și referințe critice de Constantin M. Popa și Nicolae Țone, prefață de Radu G. Țeposu, Editura Aius, Craiova/ Editura Vinea, București, 1999

I. M. BLECHER DESPRE SCRIS

M. Blecher face parte din categoria scriitorilor autoreflexivi, actul de a scrie constituind obiectul unor panșeuri inserate pe parcursul operei².

Punctul nodal al creației lui M. Blecher este motivul efemerității lumii materiale, resimțită în diverse ipostaze. Existența devine, dată fiind această premiză pesimistă, o așteptare a morții. Acțiunile umane vor fi astfel depozitate de potențialul sens; una din reprezentările metaforice ale condiției umane va fi voiajul nocturn, durativ, avînd ca destinație gara terminus, simbol al sfîrșitului existenței. Acțiunile umane, în genere, vor fi marcate de gratuitate. În postura de scriitor, M. Blecher nu acordă actului scrisului decît o minimă importanță, nu numai în situația în care îl raportează la o scară macrocosmică:

“Cînd mă gîndesc la acestea, la rumoarea sîngelui ce îmi ascundea ca o perdea de șoapte rumoarea lumii

² “Natura autobiografică a scrisului său, tonul confesiv al narației, deseale mărturisiri cu care și-a împînzit proza lasă totuși suficiente posibilități de a reconstitui, fie și fragmentar, un *dosar de creație*” (Radu G. Țeposu, Prefață la Max Blecher, *op. cit.*, p.10).

întregi, și la viața mea pierdută în întâmplările lumii, tot ce fac, tot ce scriu mi se pare van...” (p. 269).

În același timp, în mod explicit scrisul va fi determinat, în mai mare măsură decât în cazul altor scriitori, de tribulațiile organice:

“Poate ca voi putea scrie odată toate întâmplările din vis, tot atât de pasionante ca și cele din viață, poate însă că forțele îmi vor slăbi și nu voi putea scrie deloc...” (p. 292).

Exhibarea condiției malade nu trebuie însă privită, din perspectiva metatextuală a naratorului din *Vizuina luminată*, ca o lamentație, deoarece pe parcursul “jurnalului de sanatoriu” protagonistul va face profesioni de credință de nuanță stoică:

“Pentru că în treacăt este vorba și de suferința 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 inspiratoare în artă” și aceea care singură dă naștere operelor viabile. Cred că s-au născut în calm și în plenitudine infinit mai multe opere care au rămas, decât în durere și în scrîșnete de dinți” (p. 270).

Motivul insignifianței individuale va reveni pe parcursul creației scriitorului, în aproximativ aceeași formulare:

“...Tot ce fac, tot ce scriu mi se pare van, iar viziunile care mă iluminează, pierdute în această imensă diversitate, îmi apar ca fosforescențe oceanice pierdute în întunericul nopții (...).

Și astfel de fosforescențe pierdute pentru totdeauna în noapte, fără sens, sînt și rîndurile și frazele mele...” (p. 269).

Jurnalul de sanatoriu începe, ex abrupto, cu o profesiune de credință de factură autenticistă, camilpetresciană³, ce poate fi interpretată inclusiv ca o justificare a subtitlului *Vizuina luminată*:

“Tot ce scriu a fost cîndva viață adevărată” (p. 233).

Cu toate acestea, pe alocuri, “jurnalul de sanatoriu” ar trebui numit “jurnal oniric”⁴.

Prin “viață adevărată” M. Blecher nu înțelege însă în nici un caz exclusiv fapt trăit, întîmplat. “Ontologia” sa personală motivează inclusiv interferența onirismului, a fanteziilor ludice etc., ce conferă *Jurnalului* un caracter

³ “Dacă nu punem la socoteală confesiunea abruptă cu care se deschide *Vizuina luminată*, subintitulată, de altfel, *Jurnal de sanatoriu* (...) – care și aceasta poate fi considerată un truc literar, cu care modernii ne-au obișnuit în exces -, puține, prea puține sînt detaliile biografice lesne de verificat” (Radu G. Țeposu, *op. cit.*, p. 18).

⁴ “*Vizuina* e, în sens figurat, un jurnal de vise. De altfel, toate halucinațiile descrise în carte, deși au pretenția autenticității, sînt o contrafacere onirică a realului” (*idem, ibidem*, p.29)

hibrid (în care, poate, constă tocmai originalitatea formulei). Realitatea obiectivă, senzorial perceptibilă are același statut, în viziunea metaforică a autorului, cu viziunile interioare, precum visul, reveria etc. Motiv de altminteri tradițional, confuzia dintre realitate și vis va constitui una din reflecțiile de natură metatextuală ale naratorului:

“Cu mare mirare, cînd recitesc ce-am scris, regăsesc în cele povestite exactitatea întîmplărilor care s-au petrecut în realitate. Îmi este atît de greu sa le degajez de cele care nu s-au întîmplat niciodată! Este atît de greu să le curăț de zgura de visuri, de interpretări și de deformări la care le-am supus” (p. 292).

Jurnalul de sanatoriu conține inclusiv o profesiune de credință voluntaristă ca esență, fiind vorba mai precis de un voluntarism al percepției, de nuanță solipsistă. Naratorul va folosi în fundal, pentru a-și exprima reflecția, tradiționalul motiv al vieții ca vis:

“Cîteva interferențe de genul acesta au isprăvit prin a-mi zdruncina cu totul credința într-o realitate bine încheată și sigură de dînsa, în care de altfel pot introduce oricînd schimbarea care îmi place, perfect valabilă, persistentă și sigură” (p. 249).

Naratorul din *Vizuina luminată* filosofează abundant pe tema realității, pe care, de exemplu, la un moment dat o împarte în “realitate întâmplată” și realitate virtuală:

“În timpul care nu s-a scurs încă zac toate întâmplările, toate sentimentele, toate gândurile, toate visurile care n-au avut loc încă și din care generații și generații de oameni își vor scoate partea necesară de realitate, vis și nebulă. Imensa rezervă de demență a lumii din care se vor hrăni atîția visători, imensa rezervă de reverie a lumii din care vor extrage poeme atîția poeți și imensa rezervă de visuri nocturne din care își vor popula coșmarurile și teroarele din somn atîția oameni adormiți” (p. 266).

Acte psihice precum onirismul fac așadar parte din “realitate”, așa cum și-o imaginează un introvertit ca M. Blecher. Mai mult chiar, scriitorul își închipuie un continuum oniric, declarîndu-l sursă de inspirație:

“Urmăresc de mulți ani în vis o acțiune ce revine în același decor...” (p. 242).

Într-o asemenea continuitate, într-un sens metatextual particular, autorul *Corpului transparent* își imaginează diverse personaje populînd universul oniric, analogice cu cele reale și se autoproiectează chiar în postura de scriitor:

“Îmi place să cred că în lumea somnului există cel puțin o plachetă de versuri semnată de mine pe care oamenii adormiți o citesc în coșmar...” (p. 242).

Continuumul oniric pare a fi așadar analogic, într-un anume sens, cu “universurile paralele” pe care și le imaginează scriitorul, fie acționînd în spirit voluntarist asupra percepției obiective, fie procedînd metonimic, prin reducerea lumii obiective la un singur element, ca în cazul “lumii de noroi” etc.

Paradoxul nu anulează autenticismul *Vizuinii luminate*, în pofida dubiilor autorului însuși. De pildă, în viziunea naratorului din *Inimi cicatrizate*, imaginarul literaturii se dovedește depășit de ineditul experiențelor autentice:

“Într-un roman de senzație un scriitor își imaginase o regină perfidă și capricioasă ce-și mumifica amantii în timp ce palpitau încă de viață.

Ce era însă această palidă viziune de scriitor pe lîngă realitatea atroce din sala aceasta de mîncare...” (p. 136).

Contrastul are în acest caz funcția de a accentua cele două planuri aflate de această dată în opoziție, cel al imaginarului literar și cel al experienței autentice.

Prin asemenea aserțiuni, M. Blecher se apropie de poziția reprezentanților autenticismului în literatura română,

fără însă ca ideologia sa literară să poată fi redusă la această formulă.

Inclusiv din punctul de vedere al menajamentelor lexicale, M. Blecher își declară, prin intermediul vocii naratoriale din *Vizuina luminată*, poziția antieufemistică⁵:

“Pentru că nu scriu însă această carte nici pentru confortul meu sufletesc și nici pentru cel al cititorului, voi povesti și această întâmplare oribilă și jenantă pentru mine...” (p. 290).

În fine, exhibiții, reale din perspectivă biografică ori, posibil, închipuite, ale “eului” narator din *Întîmplări în irealitatea imediată* susțin această declarație de intenții.

În altă ordine de idei, imaginarul literar nu va fi supus unei operații radicale de demistificare, ci va fi semnalat, în mare, în șirul evenimentelor autentice:

“În clipa aceea trăiam *Arlechinul și Călugărița* și îmi mai rămînea doar să cînt la chitară serenada de odinioară pentru ca frumoasa Corinda (și numele era din romane) să poată să mai asculte odată...” (p. 301).

Referințele din interiorul operei (în genere caracterizată printr-o substanțială reflexivitate) demonstrează, pe de altă

⁵ “Totul este etalat fără nici un fel de pudoare, de parcă întreaga lume ar fi un imens sanatoriu, unde vederea puroiului nu mai jenează pe nimeni” (Ion Rotaru, *O istorie a literaturii române*, II, București, Editura Minerva, p. 701)

parte, o atracție pentru literatura minoră a epocii, inclusiv pentru carte ca obiect, asemănătoare cu apetența pentru obiectele kitsch, măturisită demonstrativ de protagonistul din *Întîmplări în irealitatea imediată*. În text, modele din categoria capodoperei literare nu sînt dezvăluite, cu excepția *Cîntecelor lui Maldoror*.

“Toată noaptea ceti această carte uluitoare (...). În zadar căuta în tot ce cetise ceva care să-i corespundă: cartea asta nu semăna cu nici un vers, cu nici o dulcegărie poetică, cu nici o criză de literatură” (p. 184).

În altă ordine de idei, admirația pentru Lautréamont pare oarecum exclusivistă, iar epitetele ornamentale exagerate, ca formulare cel puțin.

În spiritul doar aparent paradoxal al scriitorului, exclusivismul în materie de literatură se află în simbioză cu preferința pentru cartea banală, comercială. În mod firesc, experiențele infantile ori cele adolescentine cuprind și pe cele livrești:

“Era un roman banal, *Frida* de André Theuriet într-o ediție ilustrată cu foarte multe desene...” (p. 61).

În spiritul poeziei misterului, ori prin reluarea unui *topos* al romanului de adolescență gen *Le Grand Meaulnes*, redescoperirea cărții, mult mai tîrziu, nu mai trezește emoția inițială irepetabilă:

“Peste mulți ani de-atunci am regăsit cartea în rafturile unei librării. Nu mai era cărticica mea legată în pînză neagră, ci o broșură umilă și mizerabilă cu coperti gălbui. O clipă vrui s-o cumpăr, dar mă răzgîndii...” (p. 61).

Un leit-motiv, secundar, al cărții ca obiect revine pe parcursul *Întîmplărilor în irealitatea imediată*:

“În cea de a doua odaie, Ozy citea romane populare, înfundat într-un fotoliu de piele...” (p. 72).

Cartea ca obiect reprezintă astfel un punct de atracție important pentru protagonistul operei lui M. Blecher, prin prisma unor imagini disperate, însă cu valoare simbolică:

“Băiatul îmi puse cartea în mîină ca unui orb. Era o poveste lungă, în versuri despre haiduci, o carte sleioasă, plină de pete de grăsime și murdărie...” (p. 102).

Chiar dacă va fi vorba de imaginarul literaturii de senzație, livrescul nu va echivala cu ficțiunea intruvabilă în realitate:

“Cu ochii mari deschiși, cu obrazul sîngerînd, privindu-mă în oglindă, nu putui totuși să nu constat că semănam alegoric cu coperta la modă a romanului popular, care îl reprezenta pe țarul rușilor însîngerat și cu mîina la falcă, în urma unui atentat” (p. 84).

Actul de a scrie va fi raportat nu numai la caracterul efemer al condiției umane, ci și la totalitatea evenimentelor care se produc simultan, într-o viziune tot macrocosmică; gestul va deveni, dintr-o asemenea perspectivă, de o insignifianță accentuată:

“În timp ce scriu, în timp de condeiul aleargă pe hîrtie în curbe și linii, și ondulări ce vor însemna cuvinte (...) în fiecare atom de spațiu se întîmplă ceva” (p. 268).

Nici o iluzie axiologică în privința literaturii nu transpare dintr-o asemenea constatare; în schimb, ca exprimare a “eului”, M. Blecher își va manifesta preferința pentru vizionarism, arătîndu-se împotriva tipului de creație elaborată gen Paul Valéry, în eseu *Care este esența poeziei?*:

“Acolo de unde însă încep rezervele critice este opera lui poetică. Citind-o și meditînd-o sîntem tentați să-l proclamăm de zeci de ori cel mai genial versificator care a existat vreodată; nu însă a-l numi și cel mai mare sau cel mai autentic poet” (p. 361).

Ca preferințe literare așadar, M. Blecher se situează pe o linie Edgar Allan Poe, Baudelaire, Lautréamont etc.

II. PREZENTAREA OPEREI

Ex abrupto, prin descrierea senzației iterative de alienare, începe “eul” narator *Întîmplari în irealitatea imediată* (1936):

“Cînd privesc mult timp un punct fix în perete mi se întîmplă cîteodată să nu mai știu nici cine sînt, nici unde mă aflu” (p. 43).

În linii mari, naratorul va proceda în manieră proustiană (altfel spus, în spiritul modernist al epocii), cu retrospectiva unor “întîmplări” din copilărie sau adolescență.

“Numai în această dispariție subită a identității, regăsesc căderile mele în spațiile blestemate de odinioară și numai în clipele de imediată luciditate ce urmează la suprafață, lumea îmi apare în atmosfera aceea de inutilitate și desuetudine, ce se forma în jurul meu atunci cînd halucinantele mele transe isprăveau să mă doboare” (p. 44).

Retrospectiva *Întîmplărilor în irealitatea imediată* se va desfășura pe fundalul tîrgului provincial, al “locului unde nu s-a întîmplat nimic”. Din această perspectivă, strict

tematic, M. Blecher se va integra unei anumite serii a romanului citadin din epocă. Tot tematic, *Întîmplări în irealitatea imediată* va fi și un roman al adolescenței (gen Alain Fournier). Asemenea filiații tematice, paradoxal, scot mai puternic în evidență viziunea particulară a scriitorului, dominată de o atmosferă, să zicem, kafkiană, pentru a sugera, prin comparația cu un model ilustru al epocii, ceva din particularitatea viziunii scriitorului.

Dintr-o postură pur contemplativă, manifestată prin motive specifice precum promenada solitară, reificarea, halucinația sînt extrase amintiri din perioada adolescentină. Tot din perspectiva motivelor, parcul solitar ori zona periferică a tîrgului constituie jaloane topografice între care va evolua "eul" narator.

Ca stare sufletească generică va ieși în evidență deprimarea, în special în simbioză cu deja tradiționalul motiv pluvial, consolidat, ca simbol al *spleen*-ului provincial, de condiția durativă. Promenada solitară va avea, uneori, ca semnificație exhibarea naturii asociale, înșă, printre conotații, va poseda și pe cea a instinctului de explorare infantil. Începînd cu prologul *Întîmpărilor în irealitatea imediată*, zona periferică a tîrgului va fi percepută în genere sinestezic și în particular prin prisma senzației olfactive

dezagreabile, oferind totuși simțurilor senzații paradoxale, în spiritul esteticii urâtului.

În afară de conștientizarea sexualității, într-o manieră ce poate fi caracterizată drept aniteufemistică secvențe tematice reprezentate de momente ceremoniale precum nunta ori înmormântarea, dincolo, iarăși, de viziunea particulară a scriitorului, contribuie și acestea la integrarea romanului în seria literară menționată. În mormântarea Eddei va ocaziona intensificarea categoriei macabrului, ca expresie a sentimentului degradării universale, esențial în creația lui M. Blecher.

Inimi cicatrizate (1937) este un roman în care autorul va renunța la exhibarea "eului", prin alegerea protagonistului în persoana lui Emanuel. După prologul reprezentat de episodul consultației medicale, romanul se va înscrie, ca subiect dar și din punctul de vedere al construcției, pe o linie reprezentată, limitându-ne la câteva exemple ilustre din epocă⁶, de *Muntele vrăjit*, *Castelul*, *Deșertul tătarilor*, înainte

⁶ "M. Blecher (1909-1938) face parte dintr-o galerie întregă de scriitori rămași puțin cunoscuți (Bruno Schultz, Robert Walser), dar al căror exponent genial a fost Kafka" (Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I, București, Editura pentru Literatură, 1967, p. 543). În genere, critica va merge fie pe linia acestei familii de spirite, fie pe filiera literaturii existențialiste franceze, atunci când vor fi făcute paralelisme cu literatura contemporană scriitorului român.

de toate prin magnetismul orașului Berck, spațiul geografic al romanului și în special prin localizarea într-un epicentru al universului operei, sanatoriul⁷:

“ ... Berck e altceva decît un oraș de bolnavi. E o otravă foarte subtilă. Intră de-a dreptul în sînge. 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 sînt foști bonavi, care n-au putut trăi în alte părți” (p. 154-155)⁸.

Vizuina luminata (1971) va reitera, în prima parte, episodul Berck, fapt ce poate genera speculații cu privire la raportul dintre biografie și ficțiune în *Inimi cicatrizate*. De pildă, episodul Solange va lipsi din “jurnalul de sanatoriu”, substituit de idile mai curînd ludice. Constatarea poate avea, printre semnificații, ficționalitatea simbolică a relației Emanuel-Solange. Deși subintitulat “jurnal de sanatoriu”, textul nu are un caracter pur biografic, cum s-ar părea la

⁷ “M. Blecher (...) a fost bolnav adevărat, totuși 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. Ca și în romanul lui Thomas Mann, bolnavii duc o viață proprie și completă cu universul lor” (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, București, Editura Minerva, 1986, p. 966).

⁸ “Ca și Berghof al lui Thomas Mann, sanatoriul lui Blecher e un loc al captivității misterioase, un drog care creează dependență...” (Radu G. Țeposu, *op. cit.*, p. 26).

prima vedere, îndepărtându-se pe teritoriul onirismului ori al imaginarului ludic. Acest fapt oferă "jurnalului" o individualitate aparte, în raport cu canoanele genului. Subtitlul dat de M. Blecher este însă justificat prin "ontologia" profund personală a scriitorului, expusă prin intermediul reflecțiilor unui narator deseori meditativ. Ceea ce este denumit, în *Viziuna luminată*, cu termenul generic de "realitate" nu se limitează la percepția pur materială, ci înglobează "evenimente" petrecute pe teritoriul oniric, reveriile, halucinațiile, fantezia imaginarului (în genere, ludică la M. Blecher) așadar și ceea ce vizualizează conștiința naratorului. Mai mult chiar, M. Blecher se va gândi, tot prin intermediul panseului, la o realitate virtuală, în sensul cuprinderii fenomenelor ce vor urma pînă în momentul în care "totul" (cuvînt prin care scriitorul reprezintă de regulă generalitatea viziunii sale asupra lumii) se va dizolva, din punct de vedere material, în obscuritate (avînd semnificație thanatică) sau în aer, privit în ipostaza imaterială a vidului. Materia așadar se va aneantiza; o viziune profund pesimistă, atît din punct de vedere ontologic cît și existențial, care ar putea fi numită, metaforic chiar, escatologică. Prin viziunea coșmarescă a degradării universale, inclusiv a materiei anorganice (care, simbolic, va suferi un proces de

antropomorfizare) se încheie, de altminteri, jurnalul de sanatoriu.

Proza scurtă. Berck, orașul damnaților (text apărut în *Vremea*, VII, 358, 7 octombrie 1934) cumulează în spațiul restrâns al unei schițe câteva din motivele esențiale ale operei scriitorului.

În primul rînd, Berckul este privit prin prisma magnetismului său, regulă a spațialității simbolice, inclusiv în seria romanescă din care face parte romanul *Inimi cicatrizate*:

“Schilozi umblînd în cîrji și rahitici agățați disperat de brațul tare al însoțitorilor. Sînt pelerinii Berckului, orașul-sanatoriu, orașul cel mai impresionant din lume. Mecca tuberculozei osoase” (p. 352).

Comparația zoomorfă demonstrează în acest caz stereotipia imaginarului lui M. Blecher, comparația fiind reluată în *Inimi cicatrizate*:

“Toată lumea aceasta ia loc într-un tren mic ca o jucărie, cu o locomotivă ce seamănă mai degrabă a cămilă și care pornește încet, gîfîie zgomotos și scoate fum mult...” (p. 352).

Un alt subtitlu, *Ce este o gutieră*, descrie în spirit scientist unul din simbolurile esențiale ale captivității organice din opera lui M. Blecher.

Ca în prozele majore, finalul va fi dominat de sentimentul thanatic:

“...Trăsuri care seamănă atît de mult cu punerea sicriilor în dricuri (trăsura ca și dricul are un rulo pe care cadrul bolnavului alunecă înăuntru)” (p. 356).

Acordul final va sugera, la scară redusă, imaginea din *Vizuina luminată*, prin generalizarea simbolică:

“În biserică tăcerea atunci se face mai adîncă, mai copleșitoare, în timp ce afară rafalele de ploaie se izbesc de scînduri și vîntul urlă o melopee sinistră, ca o chemare a tuturor damnaților din lume, ca un plîns universal răscolitor” (p. 357).

Se poate susține așadar că schița *Berck* conține, în germene, cîteva din motivele centrale din proza lui M. Blecher (demonstrînd inclusiv stereotipia imaginarului scriitorului), prezentînd interes exclusiv din această perspectivă.

Schița *Jenică* este o ilustrare de nuanță simbolistă a motivului evaziunii către tărîmuri exotice, inclusiv prin simboluri. Textul lui M. Blecher poate fi corelat cu prezența exoticii, în *Inimi cicatrizate* sau *Vizuina luminată*, prezență redusă, dar purtătoare de un minimum de semnificație, ca antinomie a artificialității vieții de sanatoriu. Din perspectiva încadrării de gen, *Jenică* are nuanța unui poem în proză,

mai accentuată încă fiind această impresie în cazul unor texte precum *Herrant*, *Don Jazz*, *Ix-Mix-Fix*, de atmosferă urmuziană.

Corp transparent (1934), titlul plachetei de versuri, va reveni, în diferite ipostaze, în proza scriitorului, inclusiv ca impresie datorată unei percepții deformată, "impresioniste":

"Walter continua să-mi vorbească. Era însă atât de departe de mine și atât de aerian încît părea o simplă claritate în ceață, o pată de ceață" (p. 59).

În loc de introducere, poemul situat în chip de artă poetică la începutul volumului va consemna materializarea metaforică a cuvintelor, imagine reluată în proză:

"Vorbeam astfel despre orice, amestecînd lucrurile adevărate cu lucruri imaginare, pînă ce toată conversația căpăta un fel de independență imaginară, plutind detașată de noi, de odaie, asemenea unei păsări curioase, - de a cărei existență exterioară de altfel, dacă pasărea ar fi apărut într-adevăr între noi, nu ne-am fi îndoit mai mult decît de faptul dacă vorbele noastre n-aveau nici o legătură cu noi înșine" (p. 73).

Metamorfozarea cuvintelor în păsări (avînd ca motivație mediul aerian comun) are loc într-un context al metaforei prin excelență, prin încadrarea de gen:

“Cuvinte pasări cu aripi de sînge

Cuvinte zburînd nebune prin încăperile inimii” (p. 323)

Nimic, aşadar, din sugestia gratuităţii din episodul Ozy Weber, citat anterior; limbajul are rolul de a defula suferinţa, fapt valabil, de altminteri, pentru întreaga operă a scriitorului.

În *Umblet*, promenada solitară, autismul şi spaţiul închis apar “transparent”:

“Păşind mereu înainte umbrele paşilor mei mor

Ca traiectoria unei comete de-ntuneric

Şi asfaltul în urma mea mă suprimă

Cu tot ce-am fost şi ce-am gîndit

Ca un pretigitator

Menit să-mi escamoteze viaţa.

E o înşirare corectă de case

Pe drumul ăsta care totuşi

Trebuie sa însemneze ceva

E un cer fără culoare fără miros fără carne

Peste paşii mei fără importanţă

Cu ochii închişi umblu într-o cutie albă

Şi oricît m-aş căzni să înţeleg ceva

Ciocane grele-n cap îmi sparg orice gînd”

“Cutia” este aşadar un simbol cotidian transparent al captivităţii existenţiale; imaginea omului din cutie reprezintă,

astfel, o alegorie a autismului implacabil și a limitării existențiale.

În ansamblu, poemele din placheta *Corp transparent* prefigurează motivele esențiale din proza lui M. Blecher, într-o manieră apropiată deseori de maniera avangardistă a vremii, fapt ce nu se va repeta în proză⁹.

Multe din panseurile inserate în opera lui M. Blecher (autor deseori reflexiv, într-un sens apropiat de literatura de nuanță existențialistă) sînt "autentice", în sensul că pot fi argumentate de semnificațiile decriptabile ale creației scriitorului. Autismul evident al "eului" narator (și protagonist, în mai mică măsură, dată fiind postura lui definitivă contemplativă) este, de exemplu, sintetizat într-o frază de pe parcursul "jurnalului de sanatoriu" *Vizuina luminată*:

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

⁹ "În *Corp transparent* există versuri care țin de un automatism al gîndirii, dar în cărțile sale fundamentale, expunerea este coerentă și în contrast cu absurditatea pe care o descoperă în realitate ca o esență a tuturor lucrurilor" (Georgeta Horodincă, *M. Blecher: delir esențial*, în *Structuri libere*, București, Editura Mihai Eminescu, p. 74).

Autoanaliza "eului" narator din "jurnalul de sanatoriu" sugerează inclusiv alienarea, cu care debutează, ca sentiment, *Întîmplări în irealitatea imediată*. Identitatea este temporar pierdută, apoi, metaforic, întrezărită sub forma unei siluete în ceață (una din reprezentările umane din opera scriitorului, nu departe de spiritul artei impresioniste) și simultan regăsită. Va fi o stare ale cărei rădăcini coincid cu primele amintiri infantile semnificative. Nu întîmplător, "căutarea timpului pierdut" va evidenția, în primă instanță, solitudinea definitorie a protagonistului generic. Sentimentul singurătății se va declanșa, pentru început, în spații deschise, în absența elementului uman, capabil să distragă atenția de la trăirile interioare. Solitudinea este, pentru început, resimțită în sens negativ, apoi, treptat, asumată și chiar căutată, din ce în ce mai intens, metamorfozîndu-se, în cele din urmă, într-un *modus vivendi* ideal, generator inclusiv de stări extatice, de această dată, mai puțin în spațiul exterior, susceptibil, chiar în lipsa prezenței umane, să deturneze atenția prin elementele peisajului; va fi căutată mai ales în interioare ermetice, în care adîncirea în sine se transformă, pe fondul relativizării temporale, în stări ajungînd în proximitatea beatitudinii.

M. Blecher alege drept cadru, în *Întîmplări în irealitatea imediată*, orașul provincial, iar drept jaloane temporale copilăria și adolescența. Lipsa de finalitate a existenței este resimțită încă de la început și se va accentua pe parcurs. Alterările percepției obiective vor denatura cadrul, firește într-o manieră particulară. "Eul" narator mărturisește un voluntarism de nuanță solipsistă, al acestor mutații senzoriale, uneori compensări în imaginar ale unei realități cotidiene deprimante. Statutul de bolnav, definitoriu în *Vizuina luminată*, ori în romanul *Inimi cicatrizate*, nu va modifica radical percepția protagonistului, deși, cu ocazia unei alte confesiuni, va însemna un moment de ruptură existențială:

"Tot ce am săvîrșit 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 pînă la urmă". Credința într-un alt destin decît cel de bolnav incurabil este verosimilă, nefiind în contradicție cu timpuria conștientizare a inutilității propriei existențe:

"Atunci simțeam mai profund și mai dureros că n-aveam nimic de făcut în această lume, nimic alta decît să hoinăresc prin parcuri..." (p. 45).

Promenada solitară tinde astfel de timpuriu către statutul de *modus vivendi*, fiind doar în subsidiar manifestarea unui instinct de explorare infantil normal, mai ales în episodul grotei de lângă groapa de gunoi a orașului, în care protagonistul descoperă ineditul, neconștientizat încă, al esteticii urâtului.

Următoarele reminiscențe vor fi relatate în același spirit deformant al realității "imediate", unele, precum episodul Clara, echivalând cu conștientizarea sexualității. Personajele sînt, citîndu-l chiar pe M. Blecher, "efemere" (inclusiv ca durată a atenției narative acordate) și "decorative" (în sensul că scriitorul se arată puțin preocupat de interiorul lor sufletec, cum, de altminteri, o declară textual). Personajele formează, așadar, simple "decoruri" ce vor fi situate pe același plan cu peisajul, de exemplu. Peisaj care, în linii generale, va fi perceput într-o manieră contradictorie. De regulă, se va afla în acord cu starea constant depresivă a protagonistului, o metaforă de la începutul *Întîmplărilor în irealitatea imediată* sintetizînd esența relației sufletești cu cadrul exterior:

"Inutilitatea umplu scobiturile lumii ca un lichid ce s-ar fi răspîndit 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 veșnic blestemat umblu încă și astăzi” (p. 48).

Acordul interiorului cu peisajul nu va fi însă căutat cu orice preț de scriitor, în alte situații acesta folosind contrastul, sub forma “egoismului universal” (în termeni schopenhauerieni), în special în momentul existențial decisiv al morții. Uneori, va fi un contemplativ, de nuanță estetistă mai curînd, mai ales atunci cînd înregistrează deschiderea calmă a oceanului, peisajul montan elvețian ori parcul castelului din împrejurimile Berckului. Chiar în contemplarea varietății plene a lumii vii, în episodul pieței de fructe de mare din Berck, protagonistul se va dovedi mai curînd un estetist, asociația cu pictura flamandă clasică fiind explicită. Naturist va fi, într-o formă accentuată semnificativ, doar în peregrinările în jurul Berckului, ocazie cu care, episodic, va cunoaște trăirea elementară, nesofisticată specifică spațiului rural. Va reveni însă, agresat chiar de dezlănțuirea elementelor naturale, în spațiul artificial al sanatorului, loc al “încarcerării” existențiale, de un magnetism ambiguu. “Evadarea” din sanatoriu va avea loc, în episodul reclusiunii la vila “Elseneur”, declanșată de mai multe elemente – saturația coexistenței cu companionii de suferință din sanatoriu, apăsarea relației cu Solange, senzația agorafobică

ocazonată de invazia estivală a vilegiaturiştilor. Ceea ce nu va însemna ruptura ostentativă, totală, de relațiile cu personajele mai semnificative, inclusiv de Solange, aşadar o asumare decisă a asocialității. Experiența Berckului va fi continuată, în ordinea operei, de cea a sanatoriului elevetian și, în final, de episodul sanatoriului de la Tekirghiol, aşadar condiția de bolnav obligat să schimbe periodic carcera existențială va fi definitivă.

Spațiul închis, la rîndul său, nu va fi resimțit claustrofobic, ci, dimpotrivă, ca unul intimist, protejînd chiar de elementele spațiului exterior, în finalul *Vizuinii luminate*, pe fundalul furtunii marine. Semnificația, în context, va fi însă alta, deoarece dezlănțuirea naturală reprezintă mai degrabă culminația stării depresive și epuizarea oricăror resurse vitale, cum o sugerează o posibilă interpretare a frazei finale.

“Eram pe ciment, dîrdîiam de frig și nu știam ce să fac” (p. 317).

Finalul simbolic al continuumului narativ reprezentat de cele trei proze majore ale scriitorului va fi unul suspendat. Thanatofilia, manifestă în destule rînduri, ca expresie a secătuirii resurselor vitale, precum și motivul reprezentării ipotetice a propriei morți sugerează apropierea de finalul existenței.

M. Blecher se arată puțin preocupat de ceea ce îndeobște se numește analiză psihologică, în sens social; un argument constă în faptul că în opera sa criteriul social este puțin relevant, ieșind în schimb în evidență cel al condiției biologice. Din această perspectivă, personajele sînt fie normale din punct de vedere fizic (scriitorul accentuîndu-le chiar vitalitatea, într-o manieră relativ stereotipă), fie maladive (sublinierea vulnerabilității organice fiind în asemenea cazuri frapantă, ajungînd, adesea, pe teritoriul categoriei macabrului). Personajul normal din punct de vedere "medical" va fi reprezentat schematic și i se va rezerva, în general, un rol pur episodic. Va fi definit, de regulă, fizionomic, în special prin semnul distinctiv al culorii roșii, semnificînd vitalitatea, ori prin sublinierea robusteții fizice: „Personajele, majoritare, situate sub semnul condiției maladive, fizionomic privind, vor fi, bineînțeles, reprezentate într-o gamă cromatică a simbolurilor thanatice, dar, mai ales, prin substituirea simbolică cu materialele anorganice, precum ceara, care, pe lîngă funcția de a sublinia vulnerabilitatea organică, prezintă conotația artificialității. Constituie aceasta una din posibilele interpretări ale obsesiei imagistice pentru simulacrul uman reprezentat de manechinele de ceară, zărite în panopticul din orașul

provincial ori în vitrinele pariziene. Ele sînt obiecte inanimate, posedînd conotația imobilității (contrară dinamismului vital) ori pe cea a inconsistenței materiale. “Eul” narator din *Întîmplări în irealitatea imediată* își imaginează, de altminteri, incendierea manechinelor de ceară din panoptic, scena sugerînd efemeritatea condiției umane (prin conotația de simulacru uman) ori perisabilitatea materiei în genere, anorganice inclusiv”.

M. Blecher, în genere, are o viziune materială asupra lumii, ceea ce nu înseamnă că din lexicul operei sale lipsesc categoriile abstracte. Pe de o parte, perspectiva materială tinde, dacă acceptăm această posibilă interpretare, către o perspectivă ontologică arhetipală. Aceasta numai dacă accentuăm semnificația cîtorva analogii dintre corpul uman (pentru corporalitate scriitorul manifestînd, în genere, o adevărată obsesie) și globul terestru, adesea antropomorfizat; sau dacă acceptăm sensul animist al unor imagini, unele repetitive, ale elementului vegetal, deseori personificat, ori animarea obiectelor, altă constantă imagistică. Interpretarea propusă ar justifica măcar climaxul motivului efemerității universale, consemnat în finalul *Vizuinii luminate*. Descompunerea organică, în acest context, se extinde, într-o gamă apropiată de imaginarul baudelairian din *Une*

charogne, asupra materiei inanimate a sanatoriului de la Tekirghiol. Mai mult, materia (în care, într-o manieră personală, M. Blecher înglobează inclusiv ceea ce ține de psihismul imaterial - onirismul, reveria, sentimentul ș.a.m.d.) este supusă unei "legi" particulare a degradării accelerate, sub acțiunea principiului dizolvant al întunericului (pregnant simbol thanatic în opera scriitorului) sau al aerului, asimilat cu vidul imaterial. În sensul contrar acestei viziuni "escatologice", M. Blecher, tot într-o manieră personală, își imaginează geneza morfologică a lumii organice sau a celei anorganice (prin analogie, mai ales, cu germinația vegetală accelerată) din plenitudinea materiei. Materie care, în funcție de context, este substituită de elemente primordiale, unice, precum noroiul universal, ales pentru proprietățile sale plastice, dar în primul rînd pentru simbolistica sa depresivă. Metaforic doar, viziunea poate fi numită "presocratică", prin analogia cu imaginarul ontologic al primilor filosofi greci. În aceeași ordine de idei, nu va lipsi din cadrul imaginarului scriitorului simbolistica elementelor fundamentale, acestora M. Blecher dîndu-le însă o interpretare divergentă pe parcursul creației.

Constituie acestea suficiente argumente pentru a se putea vorbi în opera lui M. Blecher, pe alocuri, de o

viziune panoramică, în sens macrocosmic, în care își are loc, bineînțeles, și condiția umană. Dacă materia anorganică este animată, cu atât mai mult cea organică (incluzînd omul prin prisma condiției biologice) va fi supusă degradării accelerate și inexorabile, prin reducerea la obscuritate ca ultimă realitate ori la vidul imaterial. Acest fapt este valabil și pentru puținele simboluri vitaliste (precum copacul majestuos), cu atât mai mult pentru elementul uman, privit prin prisma fragilității organice. Categoria personajului maladiv va suporta cel mai intens această degradare, acompaniată de senzația olfactivă dezagreabilă (pe linie baudelairiană), de fragilitate tactilă, de senzații situate în permanență la limita suportabilității. Uneori, “eu” narator din *Întîmplări în irealitatea imediată* experimentează vulnerabilitatea tactilă prin acte masochiste, sau o constată, exacerbat, la materialul organic reprezentat de cadavru, reprezentare thanatică tradițională. Ajunși la statutul social de bolnav, Emanuel, ori “eu” narator din “jurnalul de sanatoriu” suportă cu stoicism paleativele medicale; în alte cazuri, de obicei prin receptarea hiperbolei auditive, înregistrează “tortura” care precede inevitabil sfîrșitul.

Poziția față de Celălalt este mai mult decît superficială, ca interes psihologic; totuși, pe lîngă remarci

fizionomice, scriitorul analizează câteva “cazuri”, inclusiv din punctul de vedere al trăirilor mărturisite.

“Eul” narator este, pe alocuri, introspectiv, fără a exagera însă. La un moment dat se privește, camusian, ca un “străin” care își înregistrează *du dehors* comportamentul, interiorul său, asemenea imaginii fotografice ori oglinzii, fiind însă impenetrabil. Interiorul sufletesc, al “eului” narator din *Vizuina luminată* în special, va fi dominat de viziuni onirice, ludice ori coșmarești, de stări de reverie în care, voluntarist și ludic totodată, acesta omogenizează cromatic peisajul familiar. Sau deformează, metonimic, universul obiectiv, reducându-l la un unic element constitutiv, precum umbra.

În planul exteriorului, elementul uman îl atrage, într-o oarecare măsură, prin prisma pitorescului fizionomic, în cazul căruia, firește, elementul grotescului nu va absenta. În *Întîmplări în irealitatea imediată* cel puțin, personajele constituie decoruri, “eul” protagonist putînd fi surprins, episodic, în scene de grup precum nunta Eddei. În rest, va rătăci într-o permanentă căutare a solitudinii, trecerea către adolescență consemnînd o diminuare, însă nu totală, a curiozității pentru mediul înconjurător. Mai mult va fi atras “eul” narator, în acest caz, de interioare. Un rezervor

de curiozități va fi reprezentat, astfel, de podul abandonat al casei bunicului, "eul" narator examinînd, cu un interes cel puțin echivalent cu cel față de elementul social, obiectele de epocă, sentimentul dominant, fiind, firește, nostalgia. Naratorul va manifesta un interes și pentru obiectele care pot fi încadrate în categoria kitsch-ului, fără ca gustul său în această privință să fie dovada lipsei de rafinament. O demonstrează descrierea unor interioare, în *Inimi cicatrizate*, în spirit estetist, precum vila "Elseneur", decorativ dominată de tablouri, ori parcul elegant al castelului din apropiere de Berck¹⁰.

Nu foarte departe de categoria carnavalescului (sugerînd motivul lumii răsturnate) ar intra episodul bîlciului, dar semnificația majoră a fragmentului din *Întîmplări în irealitatea imediată* este subordonată motivului lumii ca teatru. Conotația pe care "eul" narator o scoate în evidență este cea de artificialitate, la fel ca în cazul spectacolului cinematografic. Existența umană, în genere, este contemplată din această perspectivă prin excelență pasivă. Pasivitatea protagonistului este absolută în *Inimi cicatrizate* ori în *Vizuina luminată*, aceasta va ieși cu atît mai mult în evidență cu cît la spiritul său contemplativ

¹⁰ Radu G. Țeposu.

Înnăscut se adaugă imobilizarea, concretă, în diferite spații ale închiderii, precum Berck-ul, sanatoriul, camera, corsetul de ghips. Peisajul va fi contemplat de asemenea din tren, călătoria nocturnă avînd, într-un alt context, sensul de alegorie a existenței pur contemplative, derulată pînă la punctul terminus.

Erotismul se manifestă, ca instinct, de la trezirea, normală, a senzualității, în *Întîmplări în irealitatea imediată*, prin idile lipsite de complicații majore, poate cu excepția relației cu Solange.^x Ținînd cont, printre altele, și de ficționalitatea aferentă unui roman ca *Inimi cicatrizate*, considerăm că factorul biografic joacă în acest caz un rol mai puțin semnificativ (fără a putea fi respins aprioric) și că sensul simbolic este cel predominant, sens simbolic care ar putea fi interpretat, cu rezervele de rigoare, și ca proiecții ale dorinței. O observație ce se impune în acest caz constă în faptul că femeia (Solange în primul rînd) nu constituie un obiect al cuceririi, ci satisface, din motive psihologice neprecizate, capriciile unui bolnav imobilizat în “armură” de ghips. Se poate ține cont și de deja menționatul autism al protagonistului, ce conține, în termenii lui M. Blecher, inclusiv “o imensă rezervă de visuri și reverii”.

Latura erotică a operei lui M. Blecher demonstrează cu pregnanță o caracteristică majoră a creației scriitorului, “deschiderea” acesteia către interpretări multiple. În *Vizuirea luminată*, spiritul poate mai accentuat autenticist al “jurnalului de sanatoriu” determină reliefaarea fantasmelor erotice:

“Cînd începui apoi să umblu, și făcui în sanatoriu pe coridoare primii pași, reveriile mele și iluziile din atîția ani de imobilizare se încărcară cu virulențe acide și în același timp cu imagini extrem de naive (...).

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

Vor fi acestea posibile probe ale imaginarului compensatoriu, deseori reiterate pe parcursul operei scriitorului.

III. ONTOLOGIA PERSONALĂ

“Ontologia” personală. Viziunea asupra lumii este, în cazul lui M. Blecher, în linii mari, de esență metaforică. Pe de altă parte, naratorul va interveni într-o manieră reflexivă, sub forma unor panseuri formulate uneori într-un limbaj mai abstract, din care nu lipsesc noțiuni filosofice precum “realitate”, “materie”, “spațiu”, “timp”, “existență”. În asemenea cazuri, viziunea lui M. Blecher va fi panoramică, în sens macrocosmic, ca, de exemplu, în cazul spațialității:

“Vîntul nopții adia rece peste capetele spectatorilor și sus, deasupra noastră, toate stelele sclipeau pe cer. Eram pierduți într-o baracă de bîlci, rătăciți din haosul nopții în punctul spațial infim al unei planete (...). Cerul, deasupra noastră, părea încă și mai imens...”. Așadar, o viziune cosmică raportată la insignifianța individuală, un contrast în spiritul antinomic al scriitorului, dar, în aceeași măsură, un motiv tradițional, de esență romantică.

Într-o operă dominată de subiectivitatea "eului", nu absentează, totuși, perspectiva "astronomică", precum în fragmentul universului umbrelor:

"Și umbra solitară, pierdută undeva în spațiu, a rotundeii noastre planete..." (p. 62).

Temporalitatea va fi, în aceeași manieră reflexivă, frecvent reiterată, raportată, iarăși, la scară cosmică, la fenomenalitatea simultană a lumii:

"Și se petrec lucruri în lume în această clipă în care scriu, atâtea și atâtea lucruri și evenimente încît toate cuvintele pe care le-au pronunțat oamenii din ziua în care întîiul 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" (p. 269).

Fenomenalității universale i se adaugă, în viziunea scriitorului, morfologia materiei, privită în diversitatea ei organică ori anorganică. Putem numi "materialistă" viziunea scriitorului (fără a-i atribui decît un sens metaforic, deoarece mai curînd M. Blecher își imaginează, în spirit ontologic, un univers propriu). "Materia", de pildă, are pentru scriitor, chiar în cazul în care o privește în mod obiectiv, proprietăți diferențiate de cele obișnuite, în primul rînd o sporită densitate. Scriitorul, în persoana "eului" narator din *Întîmplări*

În irealitatea imediată, se arată covârșit de materialitatea lumii, incluzînd aici, în anumite contexte, chiar și o materialitate a actului psihic. Episodul ilustrativ în această privință este cel al atelierului de sculptură în lemn, în care protagonistul adoptă postura contemplativă definitorie. Îl va impresiona morfologia diversificată a lumii materiale, iar perspectiva de ansamblu asupra expoziției de artă populară va declanșa senzația de apăsare a materiei.

Concretizarea actului psihic, prin intermediul comparației, va intra în opoziție cu sublinierea, în alte rînduri, a imaterialității stărilor sufletești:

“Este una din marile mele stupefacții că în condițiile acestea ale lumii poate exista ceva ce se numește gelozie, ce nu poate fi văzut și nu poate fi arătat. Și ceva ce se numește iubire, și ceva ce este durerea, toate venind din neant, dar toate smulgînd bucăți de carne vie sîngerîndă” (p. 312).

Elementele fundamentale. În manieră explicită, materia apare departajată în elementele fundamentale, ca o primă treaptă a diversificării materiei unice:

“Materia brută, - în masele ei profunde și grele de țărînă, pietre, cer sau ape, - ori în formele ei cel mai

neînțelese, - florile de hîrtie, oglinzile, bilele de sticlă cu enigmaticile lor spirale interioare, ori statuile colorate...” (p. 62) – pasaj ce trădează, în altă ordine de idei, obsesia pentru simulacrul reprezentat de imobilitatea statuară.

A doua treaptă. Morfologia obiectuală constituie o a doua treaptă a diversificării materiale în cadrul imaginarului specific operei lui M. Blecher:

“Mă gîndeam, terorizat de diversitatea lor, la infinitatea de forme ale materiei și nopți întregi mă zvîrcoleam, agitat de serii de obiecte ce se înșirau în memoria mea, fără să sîrșit, ca niște scări mecanice ce își desfășurau neîncetat mii și mii de trepte” (p. 62).

O ipostază particulară a treptei diversității obiectuale este reprezentată de atracția pentru vechituri, pe care protagonistul le cercetează, în postura solitară definitorie și în condițiile indeterminării temporale:

“Găseam și fotografiile demodate, doamne îmbrăcate în crinoline, ori domni meditativi cu degetul la frunte, surîzînd anemic. În josul fotografiei doi îngerii duceau un coș cu fructe și flori, sub care scria *porte visite* sau *suvenir*” (p. 74).

Ceea ce în termeni obiectivi, în contextul episodului atelierului de sculptură populară, “eul” narator numește

"materie" va fi substituit, cu aceeași semnificație de element universal, de metafore precum "noroii"; tot metaforic, scriitorul își imaginează geneza unor asemenea "universuri paralele".

Lichefierea pare a constitui principala proprietate a metaforelor substituind elementul primordial:

"În fiecare colțișor lava materiei ieșise din pământ, încremenind în aerul gol, în formă de case cu ferestre, de copaci..." (p. 88). Cu alte cuvinte, scriitorul își imaginează, metaforic, o geneză ce respectă principiul, fundamental în cadrul imaginarului specific operei lui M. Blecher, al accelerării maxime a proceselor, din moment ce nu este menționat aspectul durativ al nașterii lumii obiective.

Metafora lavei se situează la polul opus densității materiale, în spiritul paradoxal al reprezentărilor autorului. În altă ordine de idei, se apropie de "noroii", ca materie primă primordială¹¹, prin conotația inconsistenței cel puțin.

De remarcat ar fi și analogia dintre germinația vegetală accelerată, hipertrofiată și stabilizarea morfologică a lumii obiective:

¹¹ "Noroii pare o materie primordială din care fișnesc, într-un scenariu mitologic, arborii, casele, oamenii" (Radu G. Țeposu, *op. cit.*, p. 24).

“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 moale și colorat mici volume curbe de spațiu, de biserici crescute cu cupola din ce în ce mai sus...”(p. 88).

La fel, indiferențierea dintre materia organică și cea anorganică, aspect ce poate fi raportat, într-o anumită măsură, la viziunea animistă asupra globului terestru.

“Lumea de noroi” simbolizează însă, înainte de toate, efemeritatea condiției umane și a universului material chiar, geneza fiind și în acest caz similară cu germinația vegetală hipertrofiată:

“Eram acum crescut în noroi, una cu dînsul, ca țîșnit din pământ.

Era sigur acum că și arborii nu erau alta decît noroi închegat, ieșit din scoarța pământului (p. 93).

“Noroiul”¹² va constitui așadar, în egală măsură, materia organică și cea anorganică, ceea ce ar putea

¹² “Această căutare a sensului se concretizează într-o zbatere tensionată între *noapte, întuneric, umezeală, mizeria materiei informe*, - la un pol, *lumină, alb, puritatea zborului* – la celălalt pol, o permanentă zbatere între *noroiul care trage la fund desacralizînd lumea și ființa umană și zborul alb al păsării, situînd și ființa umană sub semnul dezmarginirii*” (Dumitru Irimia, *Introducere în stilistică*, Iași, Editura Polirom, 1999, p. 263).

constitui o probă suplimentară a viziunii animiste incipiente:

“În ei zăcea implacabil, imperios și elementar noroiul, noroiul cald, gras și puturos” (p. 94).

Obsesia scriitorului pentru universuri uniforme din punct de vedere material va fi trădată câteodată prin sugestia simplei comparații:

“Ce se va desfășura de acum înainte nu putea să fie decît moale, lipsit de vlagă într-o lume construită din cîrpe și vată” (p. 148).

Se poate face asociația cu “universurile paralele” uniforme cromatic; lumea “din cîrpe și vată” s-ar apropia mai mult de categoria imaginariului reprezentată de acestea. Cealaltă categorie, reprezentată de substitute metaforice ale materiei unice, precum noroiul universal, se disting prin faptul că universul este reprezentat dinamic, începînd cu geneza sa. Lumile cromatice, în schimb, sînt reprezentate static și sînt realizate prin simple mutații la nivelul percepției vizuale obiective.

Stereotipia elementelor de imaginar poate fi și în acest caz deslușită, prin prisma unor similarități vizibile între “lumea de noroi” și universurile omogenizate cromatic; inclusiv fenomenul genezei accelerate a diversității

morfologice a lumii constituie o notă comună. "Laptele", în calitate de substitut metaforic al materiei are în comun cu noroiul universal conotația inconsistenței, plasticitatea sa favorizînd metamorfozarea în elementele lumii albe; în prim-plan se situează însă imaginarul ludic, spre deosebire de semnificația existențială a metaforei noroiului:

"Aș putea spune că toate aceste elemente în loc să-și păstreze consistența lor obișnuită (...) totul este constituit din lapte încheșat. Pentru a explica mai bine ceea ce văd, închipuiți-vă o sticlă plină cu lapte care se sparge brusc și laptele în loc să se răspîndească în toate părțile, rămîne ca înghețat în formă de sticlă" (p. 248).

Noroiul, în afară de situațiile în care va constitui unul dintre elementele definitorii ale spațiului thanatic, va conserva proprietatea diversificării morfologice, cu o altă semnificație însă, în care și o conotație animistă poate fi întrezărită. În asemenea circumstanțe, metafora noroiului va reprezenta condiția efemeră a elementului organic, în special prin prisma contextului funebru al înmormîntării Eddei:

"În ziua înmormîntării noroiul fu mai agresiv și mai murdar ca niciodată (...); noroiul intră în odăi; triumfător și insinuant, ca o hidră cu nenumărate prelungiri protoplasmatiche, îl vedeam bine întinzîndu-se pe pereți,

urcându-se pe oameni, suind scările și încercând să escaladeze sicriul” (p. 110).

Scena “bălăcirii” în noroi a protagonistului poate fi integrată, ca semnificație generală, în sfera sfidării raționalității sociale. Interpretările pot fi multiple, episodul oferind un exemplu de “deschidere” a interpretării¹³.

Refacerea omogenității materiale. Procesul diversificării morfologice a materiei se derulează, în cadrul imaginarului lui M. Blecher, și în sens contrar, ajungându-se la reconstituirea materiei unice, definită de aspectul inconsistent:

“...De-a lungul vagabondajelor fără sfârșit, mă trezeam subit în mijlocul unor izolări teribile, ca și cum oamenii și casele s-ar fi încleiat dintr-o dată în pasta compactă și uniformă a unei unice materii...” (p. 63); “...Restul orașului se pierdea într-o pastă de uniformă banalitate” (p. 46).

Reprezentarea metaforică a genezei accelerate a diversității morfologice a lumii parcurge, prin simbolul

¹³ “Cel mai atroce capitol al romanului înfățișează voluptatea scăldării în noroi, ca o disperată tentativă de suprimare a tuturor barierelor ce despart eul de lume. Eul cultivă acest contact nemediat psihologic, adică epidermic, visceral, organic, și pe care îl realizează sub forma suferinței” (Nicolae Manolescu, *op. cit.*, p. 71).

uzual al lichefierii, cu aceeași viteză sporită, procesul invers de dezagregare. Metaforic, se poate vorbi de un ciclu al materiei, reprezentare care va intra, în cadrul imaginarului operei lui M. Blecher, în contradicție cu aneantizarea materiei, ca expresie supremă a condiției efemere a lumii în genere.

Meditația de nuanță existențialistă. Lipsa de sens a existenței este unul dintre leit-motivele operei lui M. Blecher, poate cea mai pregnantă reprezentare fiind constituită de metafora căderii:

“Iată pentru ce nu înțeleg nimic din ceea ce se petrece în jurul meu și continui să “cad” în viață printre întâmplări și decoruri, printre clipe și oameni, printre culori și muzici, secundă cu secundă, tot mai profund, fără sens, ca într-un puț cu pereții zugrăviți cu fapte și oameni, în care “căderea” mea nu este decît o simplă trecere și o simplă traiectorie în vid, constituind ceea ce bizar și fără justificare s-ar putea numi “a-mi trăi viața mea proprie” (p. 241). Cădere vertiginoasă în care persoanele ori evenimentele au o consistență exclusiv picturală, constituind simple decoruri, înregistrate vizual. Cu alt prilej, același simbol va fi utilizat în plan macrocosmic, ca o aneantizare universală:

“Încăperea lumii se prăvălea haotic într-o gaură imensă cu puteri de atracție nebănuite” (p. 45).

Pasivitatea existențială absolutizată de cădere va fi reiterată printr-un alt simbol al condiției umane, voiajul nocturn, consumat exclusiv în contemplarea decorurilor succesive, pînă la gara terminus.

Lipsa de sens a existenței¹⁴ va fi subliniată și într-o manieră discursivă, de nuanță retorică, chiar în *incipit*-ul *Vizuinii luminate*, tonalitatea apropiindu-se de cea a panseului de coloratură existențialistă:

“În ce constă atunci importanța unei clipe în momentul cînd e încă prezentă? (...). Ce sens are dînsa? (...). Însemnătatea unei clipe? Dați-mi voie să rîd. Clipele vieții noastre au însemnătatea cenușii care se cerne” (p. 233).

Insignifianța experienței individuale constituie, în viziunea lui M. Blecher, consecința condiției efemere a existenței, în genere, raportată la o scară universală; lumea materială, în ansamblu, este perisabilă; în comparație cu

¹⁴ “Blecher rămîne eroul unei drame existențiale, pe care nu o înțelege deplin și despre care nu afirmă nimic mai mult decît că deocamdată e de neînțeles. Pentru el inutilitatea vieții, aspectele ei de absurditate și coșmar sînt elemente de experiență și confesiune personală, care ating universalul numai prin intensitatea neliniștii sale interrogative” (Georgeta Horodincă, *M. Blecher: delir esențial*, în *Structuri libere*, București, Editura Mihai Eminescu, 1979, p. 78).

totalitatea timpului și spațiului, accidentul biografic devine de o insignifiantă absolută. Va fi vorba așadar de viziunea panoramică, de esență romantică, a unui scriitor care se arată preocupat în egală măsură de general și particular¹⁵.

Granițele realității. Ideea de realitate obiectivă, cu toate că pe alocuri este acceptată, va fi sistematic tulburată de stările halucinatorii ale "eului" narator. Frontiera dintre certitudine (ca expresie a obiectivității perspectivei) și incertitudine va fi metaforic reprezentată prin imagini ale fragilității:

"...Asta îmi dădea convingerea că certitudinea în care trăiam era despărțită de o pojghiță foarte subțire de lumea incertitudinilor".(p. 47).

Prezentă inclusiv ca termen de comparație, piramida umană, ori eșafodajul de obiecte vor reprezenta simboluri extrase din universul spectacolelor de circ, sugerînd în același timp predilecția lui M. Blecher pentru spectacular și

¹⁵ "Rezultatul travaliului său, deși plin de rigoare, nu este însă construcția de alură filozofică, sistematizată, cu care ne-au obișnuit lecturile de după război din Sartre sau Camus, care organizează descoperirile lor existențiale într-o concepție..." (*idem, ibidem*, p. 78). Nu ar fi vorba așadar, în cazul lui M. Blecher, de un existențialism sistematizat, fapt care, în altă ordine de idei, îndeamnă la circumspecție atunci cînd se fac paralelisme între creația scriitorului român și curentul filosofic.

multitudinea metaforelor inspirate de acest univers. Sensul major al unor asemenea simboluri constă însă în evidențierea ideii de precaritate a echilibrului realității, în genere:

“...Toată bucuria mea ulterioară odihnindu-se pe el fu ca un eșafodaj de obiecte eretoclite ținute în echilibru de un scamator pe un singur punct” (p. 55).

Imaginea va fi explicată în episodul abordării Eddei:

“Un amator din public, un simplu spectator fără pregătire, se urcă, fără să clipească, cu mult curaj, pe piramida de scaune pe care se urcase cu puțin mai înainte acrobatul circului” (p. 103).

IV. EUL

Primele "amintiri din copilărie" din *Întîmplări în irealitatea imediată* sînt reprezentate de rătăcirile solitare, al căror sens nu trebuie identificat, de exemplu, cu "vagabondajul" de tip rimbaldian. Există, subiacent, un instinct infantil al explorării mediului înconjurător, însă ceea ce predomină, covîrșitor, nu este senzația exterioară, ci trăirea interioară a protagonistului, caracterizată de sentimentul permanent al solitudinii.

Singurătatea va fi resimțită, pentru început, ca o infirmitate sufletească; treptat, aceasta se va vindeca, protagonistul asumîndu-și condiția solitară și exhibînd-o chiar, în chip de leit-motiv esențial al întregii opere.

Senzația deprimantă, chiar dacă accentuată într-o manieră hiperbolică, se va dovedi, pe parcursul operei, contrarie stării generice a protagonistului, pentru care solitudinea va dobîndi statutul de *modus vivendi* ideal:

"Nu exista loc în lume mai trist și mai părăsit" (p. 44).

În altă ordine de idei, primul "loc blestemat" va îndeplini, paradoxal doar în acest caz, condiția esențială a spațiului trăirii ideale - absența elementului uman:

“Unul din aceste spații se afla în parcul orașului într-o poiană mică, unde nu se plimba niciodată nimeni” (p. 44).

Interiorizarea este profundă încă de la o vîrstă timpurie, fiind asumată ca o condiție inexorabilă și chiar agreată, intruziunea elementului uman începînd deja să fie resimțită într-o manieră dezagreabilă; convenția comunicării sociale va însemna, în altă ordine de idei, întreruperea stării de reverie și efortul de revenire la o percepție obiectivă:

“Momentul suprem al crizei se consuma într-o plutire în afară de orice lume, plăcută și dureroasă în același timp. Dacă se auzea zgomot de pași, odaia intra repede în vechiul ei aspect” (p. 47). Starea de extremă interiorizare, în pofida percepției oximoronice din acest fragment, va deveni o “evadare” din ce în ce mai tentantă pentru protagonist, pe parcursul operei lui M. Blecher.

Protagonistul din *Vizuina luminată* (care continuă, într-o anumită măsură, “întîmplările în irealitatea imediată”, inclusiv prin exhibarea “eului”) se va zbate în aceeași solitudine asumată, avînd aceeași conștiință a gratuității propriei existențe. Chiar dacă Emanuel (un *alter ego* al autorului, fără ca identificarea biografică să fie totală¹⁶) va

¹⁶ “Eroul central, tînărul român Emanuel, un *alter ego* al scriitorului, acceptă resemnat situația sa tragică de damnat la suferință, dar nu se

încerca, în unele momente, senzații agorafobice și, în consecință, va porni în căutarea unui spațiu izolat, el nu se va manifesta ca o ființă complet asocială; la fel ca protagonistul *Vizuinii luminate* (în câteva secvențe doar) și chiar “eul” narator din *Întîmplări în irealitatea imediată*, surprins uneori în scene de grup. Pentru a da un exemplu, “eul” din *Vizuina luminată* își mărturisește, la un moment dat, sociabilitatea:

“Cînd părăsisem Berckul, credeam că voi merge într-un sanatoriu cu mulți bolnavi, animat de voieșie și tinerețe, și căzusem într-un loc cu totul pustiu, o vilă searbădă și tristă...” (p. 287).

Așadar, nu va fi vorba de un Robinson Crusoe voluntar în căutarea izolării cît mai depline, ci de o structură introvertită și introspectivă în cel mai înalt grad. Probează această afirmație cele două texte ale “eului”, *Întîmplări în irealitatea imediată* și *Vizuina luminată*. Natura sălbatică drept spațiu protector, al izolării de elementul uman și al trăirii elementare absolute este uneori resimțită ca ostilă, ca în *Inimi cicatrizate*:

lamentează, nu se lasă copleșit de cruzimea implacabilă a destinului său” (Theodor Vîrgolici, Prefață la Max Blecher, *Inimi cicatrizate*, București, Editura 100+1 Gramar, 1995, p. V).

“Plecau mai mult pe la țară, pe drumuri înguste și părăsite, prin dunele pline de vegetație iernatică, cu ierburi enorme ca săbii ieșite din nisip și spini uscați pe întinderi nesfârșite...” (p. 170).

Una din explicațiile “agresiunii” vegetale poate fi viziunea animistă incipientă, sugerată chiar de la început în *Întîmplări în irealitatea imediată* de ritualurile straniei pe care protagonistul le săvîrșește pe parcursul rătăcirilor sale:

“Dacă în timp de ploaie mă feream să ating pietrele din cursul șuvoaielor de apă, asta o făceam pentru a nu adăuga nimic la acțiunea apei și pentru a nu interveni în exercitarea puterilor elementare” (p. 48).

Mai mult, protagonistul nu se adîncește în sălbăticia naturii, nici măcar în episodul petrecerii nocturne din partea finală a *Vizuinii luminate*. Nu este așadar un solitar taciturn de tip sadovenian, trăind simbiotic cu natura, resimțită ca spațiu ideal, protector.

În altă ordine de idei, protagonistul nu se culpabilizează pentru introvertirea exacerbată a personalității; își declară deschis incapacitatea empatiei. De aici rezultă, poate, evitarea formulei romanului de analiză psihologică de nuanță socială; de asemenea, inexistența unei tipologii diversificate, după criterii sociale. Dacă este să căutăm vreunul, criteriul

nu este de natură socială, ci biologică. Personajele din opera lui M: Blecher se clasează, în genere, în numai două categorii, dihotomie motivată de starea organică. Pentru protagonist însuși, conștientizarea statutului malativ constituie o fractură existențială:

“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” (p. 269).

Credința într-o finalitate existențială intră oarecum în contradicție cu mărturisirea de la începutul *Întîmplărilor în irealitatea imediată*, plasată, cronologic, printre primele sentimente marcante:

“Atunci simțeam mai profund și mai dureros că n-aveam nimic de făcut în această lume, nimic alta decît să hoinăresc prin parcuri, - prin poiene prăfuite și arse de soare, pustii și sălbatece” (p. 45).

În aceeași măsură, protagonistul nu se arată sceptic doar în privința finalității existenței sale, ci și incapabil de trăire pură, plenară, gîndindu-ne în primul rînd la senzațiile elementare. În episodul peregrinărilor rustice din jurul Berckului, vor exista, pasager însă, momente de satisfacție

senzorială; contactul cu elementele naturii va fi resimțit de cele mai multe ori însă ca o agresiune, avînd rolul de a evidenția fragilitatea organică.

În mod firesc dacă îl privim pe protagonist prin prisma condiției malade, acesta va căuta singurătatea în mai mare măsură în spațiul interior, căutînd izolarea în care trăirile interioare să nu fie întrerupte de convenția comunicării cu altcineva. Afirmția "eului" narator ("nu mă gîndeam în mod veritabil la altcineva decît la mine însumi") pare a avea astfel acoperire. Solitudinea nu este însă durativă la modul absolut. În *Inimi cicatrizate*, după autoexilul la vila "Elseneur", Emanuel va restabili, convențional, însă, legăturile cu companionii din sanatoriu. O va evita în schimb pe Solange, poate din cauza complicațiilor de ordin psihologic.

În finalul "jurnalului de sanatoriu", nevoia de solitudine se manifestă iarăși plener, în spațiul autoizolării, în care protagonistul va încerca, mai intens ca niciodată, sentimentul degradării organice accelerate, într-o viziune coșmarească ce cumulează simboluri thanatice universale.

În peregrinările solitare, spațiul estetist, fără a absentă, nu deține ponderea. Exemplul cel mai elocvent al unui asemenea cadru va fi parcul castelului, vizitat de protagonistul din *Vizuina luminată*. Nu eștetist, ci naturist

mai curînd este peisajul rustic din împrejurimile Berckului. Solitar (Solange lipsind așadar din episodul corespondent din jurnalul de sanatoriu), naratorul va peregrina în căutarea unor asemenea locuri izolate. Pretutindeni va fi însoțit de sentimentul gratuității existențiale, al lipsei de finalitate, promenada solitară căpătînd astfel statutul unui *modus vivendi*, la concurență cu imobilitatea posturii în carcera reprezentată de sanatoriu.

Protagonistul se va dovedi așadar un hedonic, în sensul că obiectul plăcerii este constituit de pura contemplație. Va fi contrariul unui personaj atras de ascensiunea socială ori de vreun alt scop practic, fără să se apropie, în pofida unor asemenea similitudini sau a unor trăiri estetiste, de un *dandy*. Postura contemplativă va fi asumată cu mult înainte de conștientizarea condiției maladive, ținînd așadar de structura sa înnăscută. În cazul scenelor de grup, la spectacolul cinematografic de exemplu, nu participarea la trăirea colectivă îl impulsionează pe protagonist, ci poziția de spectator, ca *modus vivendi*, el fiind, doar aparent paradoxal, la fel de singur în cazul situării în centrul aglomerației umane.

Va fi un contemplativ al trăirilor interioare, dar, într-o mai mică măsură, îndreptat și către exterior. Îl vor

impresiona, să zicem în egală măsură, atât peisajele estetice cât și cele ce țin de estetica urâtului. Va resimți intens atmosfera deprimantă a târgului provincial, una din condițiile fundamentale ale seriei literare ce ilustrează tema “locului unde nu s-a întâmplat nimic”:

“Restul orașului se pierdea într-o pastă de uniformă banalitate, cu case ce se puteau înlocui unele cu altele, cu copaci “exasperant de imobili, cu cîini, maidane și praf” (p. 46).

Poate o structură înăscută, ori timpuriu conturată determină melancolia în genere senină ce domină interioritatea protagonistului, în mai mare măsură decît influența mediului provincial deprimant resimțit al copilăriei și al adolescenței. La Paris, opusul târgului moldav prin statutul de *axis mundi* pe care i-l atribuie protagonistul din *Vizuina luminată*, postura solitară și definitivă contemplativă se va manifesta, în linii mari, la fel ca în orașul provincial din *Întîmplări în irealitatea imediată*:

“Era Paris... și eu eram la Paris și cumpăram carofi prăjiți în stradă, ca să mă încălzesc și mă opream seara, cînd erau orele de animație, la ieșirile din metro, privind toate aceste figuri obosite de funcționari ce intrau și ieșeau ca niște cîrțițe de sub pămînt, cu fețele grave și

pămîntii, frămîntate de un aluat cenușiu, Și stăteam ronțăind cartofii și privind oamenii cu mirarea cuminte și placidă a provincialului...” (p. 283).

Ceea ce nu exclude o nuanță bovarică:

“Erau doar atîția ani de ferventă așteptare ce zăceau în dosul acestor șoapte, atîtea și atîtea nopți petrecute cu ochii deschiși și hrăniți cu aceeași reverie...” cînd voi fi la Paris...” (p. 282).

Drumul către sine. Fie că este vorba de “eul” narator sau de Emanuel, protagonistul generic al operei lui M. Blecher se distinge printr-o accentuată tendință de izolare de colectivitate. Ipostaza extremă a acestei atitudini poate fi considerată reacția față de aglomerația umană, tradusă într-un impuls extrem de distanțare, ce poate fi numit, metaforic, agorafobic.

În mod firesc, spațiul solitudinii va fi căutat în interioare, condiția esențială rămînînd absența elementului uman. Căutarea spațiului izolat reprezintă un motiv semnificativ în opera lui M. Blecher:

“Ce bine ar fi fost să locuiesc acolo în cîrciumă. În orice odăiță, oricît de mică, oricît de incomodă, dar izolat de restul lumii” (p. 193).

Naratorul omniscient va da astfel expresie sentimentului dominant al lui Emanuel, în preambulul claustrării la vila Elseneur.

Căutarea interiorului izolat va reprezenta un leit-motiv și în *Întîmplări în irealitatea imediată*, va juca un rol semnificativ în *Inimi cicatrizate* și va încheia, simbolic, *Vizuina luminată*.

În primul roman, din perspectiva vârstei biologice, copilul se va arăta de timpuriu atras de spațiul închis, urmare și a instinctului firesc de explorare¹⁷:

“În fundul scobiturii se formase o mică grotă, o cavernă umbrită și răcoroasă ca o odăiță săpată în stînci...” (p. 46).

Protagonistul va fi atras de asemenea spații explorabile, prin curiozitatea infantilă, dar, în aceeași măsură, de interioare abandonate:

“Vechituri și obiecte pline de melancolie mai găseam și în alt etaj părăsit, în casa bunicului meu” (p. 76).

În acest caz, locul atracției pentru microcosmosul natural va fi luat de curiozitatea pentru diversitatea obiectelor

¹⁷ “Pe Blecher îl cheamă, cu o atracție însoțită de spaimă, excavațiile întunecate ale solului, peșterile, golurile viscerele umede și negre” (Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p. 547).

de epocă. "Explorarea" lor devine pentru "eul" din *Întîmplări în irealitatea imediată* o ocupație absorbantă:

"Într-un colț zăcea gramofonul cu pîlnie răsturnată, frumos vopsită în felii galbene și roze..." (p. 76).

Chiar și într-un asemenea spațiu abandonat, protagonistul va căuta un grad sporit de intimitate:

"Zidurile casei fiind foarte groase, ferestrele intrau adînc în ele, formînd niște hrube în care se putea sta foarte comod" (p. 77).

Căutarea solitudinii va căpăta o și mai mare pregnanță în episodul teatrului de varieteu. Semnificația de stare existențială ideală a singurătății este repetat subliniată de protagonist:

"Îmi sprijinii mîinile pe brațele aurite ale jilțului și mă lăsaî legănat în voie de cea mai plăcută senzație de solitudine" (p. 89).

În mod semnificativ pentru calitatea de *modus vivendi* ideal (metaforic vorbind, nu foarte departe de spiritul epicureismului), starea solitară va fi echivalată cu beatitudinea:

"Rămăsei astfel liniștit, într-o beatitudine desăvîrșită cîteva ceasuri" (p. 90).

Asemenea spații intimiste, invariabil caracterizate de absența elementului uman, se disting inclusiv prin magnetism

(acesta fiind, în asemenea circumstanțe, diferit de cel exercitat de Berck):

“Orice s-ar fi întâmplat trebuia din nou să mă întorc sub scenă” (p. 90).

Starea extatică, în calitate de ideal existențial suprem, va fi confirmată inclusiv de sublinierea aspectului durativ:

“Domnea aceeași atmosferă secretă de solitudine desăvârșită, de care nu mă puteam sătura” (p. 90).

Motivul solitudinii se manifestă în creația lui M. Blecher, așadar, doar cu totul și cu totul sporadic în ipostaza generatoare de depresie. Din contră, singurătatea va deveni, în momentele semnificative ale operei, o stare extatică, impulsul căutării acesteia manifestându-se imperios:

“...Pînă atunci stătusem cum putusem în sanatoriu într-o odaie cu alt tovarăș, dar o extraordinară sete de solitudine mă răzbi...” (p. 315).

Cu o diferită semnificație va fi însă investit episodul Walter din *Întîmplări în irealitatea imediată*, chiar dacă pivnița secretă este plasată în spațiul periferic izolat al orașului provincial și oferă promisiunea descoperirii unor mistere.

Ca motiv al căutării spațiului izolării ideale, promenada solitară va jalona întreaga operă a lui M. Blecher.

În *Inimi cicatrizate*, promenada solitară va fi reiterată ca reacție la aglomerația estivală din Berck:

“Emanuel își căuta ascunzișuri prin dune, departe de șoselele pline de automobile. În afară de oraș se găsea un loc tăcut și izolat cu totul de circulație, unde se ducea adesea cînd era singur” (p. 192).

În mod semnificativ, prin procedeul gradației, necesitatea izolării va crește:

“Ar fi vrut să rămîie tot timpul ascuns acolo, să nu se mai întoarcă la sanatoriu” (p. 193).

Amplificarea sentimentului este acompaniată, iarăși cu necesitate, de condiția esențială a absenței elementului uman:

“Era un loc sălbatec, părăsit de oameni. Cîteva vile cu pereții coșcoviți și acoperiți de iederă de ridicau din nisipul ce le îngropa pe jumătate; nimeni nu locuia în ele” (p. 193).

Altă condiție fundamentală a promenadei solitare este, firesc de altminteri, gratuitatea actului, exceptînd senzațiile contemplative, cu finalitate hedonic – estetică.

Și în *Vizuina luminată*, solitudinea ca impresie esențială domină viziunea asupra împrejurimilor Berckului:

“În dunele din jurul Berckului solitudinea este însă toată nisipoasă, cocoșată și ghimpoasă, cresc pe dune ierburi ca săbiile...” (p. 305).

Aspectul ostil sau măcar neatractiv al peisajului nu diminuează nevoia de izolare a protagonistului. Aceeași nuanțare insesizabilă a sentimentului (scriitorul va proceda asemănător în cazul simbolului reprezentat de obscuritate) va etala semnificația esențială a motivului:

“Există solitudini în ploaie în marginea orașului și mai cunoșteam una identică în orașul meu, lângă rîu, pe cîmpul cu gunoaie” (p. 305).

Chiar atunci cînd motivul căutării singurătății nu este reiterat, sensibilitatea naratorului la atmosfera deprimantă a peisajului este constantă.

Trăirea solitară va avea uneori, ca semnificație, contemplarea pur senzorială a diversității naturale, varietate în care, în mod semnificativ, încă de la începutul *Întîmplărilor în irealitatea imediată* se amestecă note incipiente ale esteticii urfîului:

“... Mă aplecam pentru a privi fără să mă satur minunatele dantele ale mușchiului verde din fund, viermii agățați de frînturile de lemn, bucățile de fier vechi de rugină și mîl pe ele...” (p. 46).

Va fi vorba, aşadar, de o mixtură între elemente naturale şi artificiale, imagine care va fi amplificată în episoadele dominate de estetica urîtelui. În situaţiile respective, contemplaţia rămîne forma de trăire dominantă, ca în *Vizuina luminată*:

“Cînd păşeam, picioarele se înfundau în pasta murdară, putredă şi puturoasă din care ieşea la iveală vreun picior de scaun, o cutie de tinichea cu capacul rînjit hidos, un cîine mort...” (p. 305).

Contemplaţiei îi ia locul, în alte cazuri, starea de reverie, indeterminabilă temporal:

“Rămăsei astfel liniştit, într-o beatitudine desăvîrşită, cîteva ceasuri” (p. 90). În altă ordine de idei, este subliniată astfel relativitatea temporală. Sentimentul se va amplifica apoteotic în finalul *Vizuinii luminate*:

“Cît timp rămăsei astfel?” (p. 316).

Starea de reverie poate fi golită de viziuni, sau, dimpotrivă, generatoare de onirism incipient:

“Intimitatea hrubei ca şi plăcerea de a privi strada dintr-o poziţie plăcută îmi dete ideea unui vehicul pe aceeaşi măsură, cu perne moi în care să stau culcat...” (p. 77).

Şi în situaţiile în care starea de reverie va fi înlocuită de halucinaţii groteşti, se poate afirma că postura solitară

are rolul de a declanșa adîncirea în coșmarul universului interior:

“Și găurile, în fața mea găurile negre și rotunde își deschideau ochii în întuneric...” (p. 317).

Asociația cu amintirile adolescente este explicită prin sublinierea naratorială, în cazul finalului *Vizuinei luminate*. Stările halucinatorii se deplasează, în alte cazuri, pe teritoriul declarat al onirismului. Promenada solitară va declanșa astfel denaturarea sistematică a percepției, deformare produsă însă nu sub semnul onirismului, ci al unor pierderi subite de cunoștință:

“Era de altfel senzația intimă și dureroasă pe care o resimțeam adesea în adolescență, cînd de-a lungul vagabondajelor fără sfîrșit mă trezeam subit în mijlocul unor izolări teribile...” (p. 63).

Sfidarea normativității sociale. Închiderea în sine.

“În această simplă trecere a mea prin viață, dacă sensul și importanța clipei îmi scapă, aceasta este poate și pentru motivul că în orice moment le scap și eu lor, evadîndu-mă într-o lume închisă, secretă și proprie în cea mai strictă intimitate” (p. 242).

Mărturisirea autismului va fi făcută de “eul” narator din *Vizuina luminață* în același spirit antieufemistic.

Relația cu Celălalt, în asemenea circumstanțe, constă în întreruperea legăturilor cu alteritatea. Protagonistul este totuși conștient de criteriile normalității sociale, pe care adesea le sfidează ostentativ (aceeași postură adoptînd-o și alte personaje) sau, cîteodată, își etalează starea de inhibare:

“Îmi impusei mai multă prudență. Cine știe la ce aberații eram în stare să mă dedau, în plină zi, sub puterea excitării și posedat de ea ca de un somn greu în care mă mișcam inconștient?” (p. 60).

Impresia de incomprehensibilitate, manifestată față de interiorul sufletesc al celorlalți și față de universul obiectiv în genere poate motiva, printre altele, perspectiva halucinatorie în care realitatea “imediată” va fi privită de protagonist:

“În același fel în care fotografia care mă reprezenta umbra din loc în loc contemplînd prin geamul murdar și prăfuit perspective mereu noi, eu însumi dincoace de sticlă îmi plimbam mereu personajul meu asemănător în alte locuri, veșnic privind lucruri noi și veșnic neînțelegînd nimic din ele” (p. 70).

M. Blecher va apela, în acest context, la mai multe ipostaze ale dedublării¹⁸, cu o asemenea senzație debutînd,

¹⁸ “Suferințele tînărului Blecher încep cu mult înainte de a deveni clientul sanatoriilor. Personajul său (narratorul din *Întîmplări în irealitatea*

ex abrupto, *Întîmplările în irealitatea imediată*:

“În depărtare, persistă din mine o siluetă nesigură, înconjurată de o mare luminozitate așa cum apar unele obiecte în ceață” (p. 43). Metafora opacității va sublinia în acest caz sugestia alienării, în alte circumstanțe reprezentînd, cu sensuri diferite, o modalitate “impresionistă” de percepție a Celuilalt.

Reprezentarea va fi reiterată, fără a constitui, totuși, modalitatea predilectă de reprezentare a Celuilalt:

“Cîteodată, lîngă el, apărea tatăl meu, dar vag și indirect, ca o masă de aburi alburii” (p. 100).

O altă ipostază particulară a dedublării poate fi considerată raportarea la propria imagine fotografică, mai ales că, în continuare, protagonistul va apela la o altă modalitate, tradițională, de reproducere a propriei imagini, oglindirea:

“Faptul că mă mișcam, că eram viu, nu putea fi decît o simplă întîmplare, o întîmplare care nu avea nici un sens, pentru că, așa cum existam în astă parte a vitrinei, puteam exista și dincolo de ea, cu același obraz palid, cu aceiași

imediată și Vizuina luminată, Emanuel din *Inimi cicatrizate*) e atins încă din copilărie de o boală subtilă, dar nesuferită, care se numește “lipsa identității”, ~~sentimentul dedublării și al înstrăinării~~, *senzația indeterminării*” (Radu G. Țeposu, *op. cit.*, p. 20)

ochi, cu același păr spălăcit care mă aduna în oglindă într-o figură rapidă și bizară, greu de înțeles” (p. 70).

Fragmentele citate introduc, cu claritate, semnificația alienării și pot motiva, într-o anumită măsură, incapacitatea (temporară însă) de a privi “obiectiv” lumea. Protagonistul oscilează astfel între viziuni autiste, cărora el însuși le subliniază caracterul illogic și conștientizarea îndepărtării de cenzura impusă de normativitatea socială.

Într-un anume sens, va fi vorba de o pendulare între percepția obiectivă și deformările autiste, ca în episodul întâlnirii cu Edda, confuzia “eului” narator din *Întîmplări în irealitatea imediată* fiind însă motivată tot metonimic, prin intermediul senzației cromatice. Va fi vorba, în fond, de o ipostază a voluntarismului solipsist al percepției, ca în cazul peisajelor omogenizate coloristic din *Vizuina luminată*:

“Văzui deodată pe o etajeră un buchet mare de flori, într-un vas. Asta mă salvă.

Cum de nu le văzusem pînă atunci? Privisem tot timpul într-acolo de cînd intrasem (...). Erau acolo la locul lor imobile, mari, roșii (...).

Mă ridicai și mă repezii la etajeră. Aruncată pe o grămadă de cărți zăcea o eșarfă roșie” (p. 105).

Acest gen particular de qui-pro-quo (metaforic spus) are în context sensul de denaturare episodică a obiectivității percepției, văzută mai curînd ca o dorință, tot astfel cum întreg fragmentul proiectează dorința de dedublare într-un *alter ego* opus propriei structuri. În asemenea circumstanțe, se va accentua decizia gestului:

“Mă văzui înaintînd foarte sigur și, cu o mișcare degajată, așezîndu-mă la picioarele Edei pe patul unde stătea întinsă. Persoana mea adevărată rămase însă în urma acestor frumoase proiecte ca o remorcă netrebnică și stricată” (p. 104).

Revenirea la conștiința de sine va coincide cu revenirea la acceptarea percepției obiective inalterabile:

“Lumea n-avea puterea de a se schimba cîtuși de puțin, era atît de meschin închisă în exactitatea ei încît nu-și putea permite să ia eșarfe drept flori...” (p. 10). Altfel spus, nici Edda (personajul feminin cel mai semnificativ, ca funcție, în *Întîmplări în irealitatea imediată*) nu va intui percepțiile imaginare, de nuanță solipsistă, ale “eului” protagonist, subliniindu-se așadar imposibilitatea comunicării.

Deformarea percepției va fi uneori explicată de către “eu” narator din punctul de vedere al normalității sociale, ca dementă:

“Există jocul acela copilăros care se numește “poze de copiat” și care cînd nu e bine executat și hîrtia se deplasează puțin în timpul copiatului figurile ies strîmbe și diforme. Este punctul de vedere, surprinzător de inedit, al dementului pentru care, în timpul “copiatului” vieții, realitatea s-a deplasat cu cîțiva centimetri, adică a “ieșit din minți” și a dat astfel de forme cu totul extraordinare” (p. 271).

Motivul fusese folosit, în *Întîmplări în irealitatea imediată*, în ipostaza dezinhibării de constrîngerile sociale, printr-un personaj tipic în literatură, nu doar cea de esență naturalistă, nebuna orașului. Un episod corespondent va exista și în *Inimi cicatrizate*, Solange fiind folosită pentru a juca acest rol. În aceeași postură se va situa și “eul” narator în *Vizuina luminată*:

“Îmi dădai însă bine seama de sălbătăcia mea cînd fui în apropiere de dînșii și mama zărindu-mă și privindu-mă o clipă cu ochii mari deschiși, plini de spaimă, trase cu un gest brusc copilul din drumul meu...” (p. 307).

Alt caz din *Vizuina luminată* este contele “tînăr, blond ca mătasea porumbului”:

“Puse plăcile de gramofon pe care le avea pe radiatorul fierbinte, dădu drumul la apă în chiuvetă și puse la murat într-însa o pernă” (p. 278).

Reificarea¹⁹ poate fi interpretată în diverse moduri, în contextul operei lui M. Blecher. Din imaginarul operei nu lipsesc reprezentări ale oamenilor constituiți din materie aeriană (sugerînd metafora “corpului transparent”) ori alte ipostaze în care de la omul hibrid se ajunge la o treaptă superioară, omul obiect:

“Cel de al doilea purta haine de celofan și era în întregime transparent și întunecat ca o radiografie” (p. 297); “Era un artist fantezist absolut simplu, atîta doar că atunci cînd băgă bomboana în gură observai că în loc de dinți avea mici păpuși de porțelan...” (p. 297-298).

Imobilitatea va fi una din posturile caracteristice ale “eului” protagonist din opera lui M. Blecher, dar și altor personaje, precum, în *Inimi cicatrizate*, Solange: “Stătea în plină lumină, înlemnită, privind fix abat-jour-ul lămpii, fără să clipească ori să fie jenată de flacără, ca și cum ochii ei ar fi căpătat indiferența întregului trup, devenind două simple bucăți de sticlă încrustate în obrazul de piatră” (p. 210).

După episodul Clara, “eul” protagonist din *Întîmplări în irealitatea imediată* va reitera mortificarea, cu o nuanță

¹⁹ “Reificarea e o nouă iluzie a integrării, explorarea unei noi omogenități, de această dată artificiale, obiectuale, din care s-a scurs tot sîngele autenticității”, Radu Țeposu, *op. cit.*, (p.23).

isterică totuși în atitudinea sa:

“În mijlocul grădiniței se afla un rond de flori. Într-o clipă fui în mijlocul lui și îngenunchind cu mâna la inimă, descoperit, luai o poziție de rugă. Iată ce vroiam: să rămân așa cât mai mult timp, imobil, înpietrit în mijlocul rondului” (p. 85).

Inclusiv argentinianul Tonio, cu un temperament latin pregnant, va fi ales pentru a ilustra, de această dată, nu impulsuri suicidare, ci criminale. Asemenea proiecții autocenzurate există și în cazul “eului” narator din *Întîmplări în irealitatea imediată*:

“În clipa aceea privind pe Edda, poate că materializarea gândurilor mele ar fi avut într-adevăr ca rezultat (...) să ridic presepapier-ul de pe masă (...) și să-l arunc în Edda” (p. 106).

Ți. Tonio, teatralitatea constituie poate o motivare a temperamentului pasional; personajului îi este astfel rezervată o intrare în scenă dramatică:

“Tonio, cu foarfeca ridicată amenințător... teribil... intră în odaia muribundului și se găsi față în față cu un bătrîn slab.

- Vreau să omor un om... bolborosi el vag și scăpă foarfeca din mînă” (p. 202).

Comunicarea cu alteritatea. În genere, frecvența dialogului într-un roman poate fi interpretată într-o diversitate

de modalități. În cazul operei lui M. Blecher, precaritatea evidentă a dialogului poate fi considerată drept o probă relevantă a absenței comunicării dintre “eul” protagonist și Celălalt. Astfel, naratorul din jurnalul de sanatoriu simulează comunicarea, dominînd mesajele venite din exterior printr-o amplificare a vocii interioare:

“Cu ochii deschiși, cu aparența unei atenții ȃxtrȃm de ȃncordate, de cȃte ori, ascultȃnd pe cineva care ȃmi vorbea grav, porneam sȃ modelez de-a lungul conversaȃiei lui o altȃ conversaȃie cu totul deosebitȃ și bizarȃ, cȃteodată fantasticȃ, altȃ datȃ doar amuzantȃ” (p. 261).

Protagonistul ȃși etaleazȃ fȃrȃ menajamente inapetenȃa asocialȃ pentru comunicare; ȃn termeni hiperbolici, vocea Celuilalt ȃnterupe monologul interior ȃntr-o manierȃ dezagreabilȃ. Un minimum de socialitate va fi totuși mimatȃ de cȃtre “eul” narator, mȃcar din punct de vedere fizionomic. “Agresiunea” verbalȃ a interlocutorului generic poate, de asemenea, sȃ fragmenteze, iarȃși inoportun, starea genericȃ de reverie a protagonistului, fracturȃnd continuitatea viziunilor interioare.

Dezinteresul manifest pentru comunicare al protagonistului, precum și reactivitatea sa ȃn genere paradoxalȃ la tragismul evenimentelor (motivatȃ inclusiv

de percepția existenței ca spectacol) sînt reiterate pe parcursul operei, tinzînd astfel spre statutul de leit-motiv secundar:

“...În timp ce mi se povestea de exemplu episodul dureros și atroce al unei morți cu detalii din cele mai dramatice, să apară în interiorul meu, pe scena micului meu teatru personal, cea mai comică și mai excentrică echipă de mici animale de cauciuc...” (p. 261).

În textul creației lui M. Blecher, prin excelență autoreflexiv, tragicul apare în manieră explicită ca o categorie relativă, viziunile interioare ținînd de imaginar putînd juca un rol compensatoriu:

“...Dacă am încerca totuși să credem că faptele sînt independente de noi, este suficient ca într-un moment tragic să închidem ochii și regăsim o independență interioară atît de strictă și de hermetică încît putem plasa în întunericul ei orice gînd și orice imagine vrem, putem plasa în miezul momentului tragic o glumă, o anecdotă ca și un titlu de carte sau subiectul unui film de cinematograf” (p. 261).

Universul reprezentărilor interioare ale protagonistului este o lume a reveriilor ludice, în cadrul căreia funcționează reguli particulare ale imaginarului propriu scriitorului;

altminteri, am fi tentați să apropiem un panseu din *Vizuina luminată*, decupat din context, de o formulă carteziană:

“Poate chiar, așa cum cred, nu este nici o diferență între lumea exterioară și cea a imaginilor mentale” (p. 242).

Scufundarea în sine nu se manifestă doar sub forma monologului interior; dialoguri cu personaje făcând parte din universul oniric al scriitorului fac concurență conversației situate în planul realității obiective.

Exemplul cel mai elocvent este constituit de episodul orașului cu clădiri particularizate morfologic. Protagonistul, trecut în acest caz pe teritoriu oniric, dialoghează cu diverse personaje imaginare, fapt care ar putea fi interpretat și ca expresie a închiderii în sine.

Expansiunea dialogului (în contrast cu precaritatea acestuia în planul obiectiv) în episodul menționat pare a constitui un argument semnificativ în favoarea acestei interpretări.

Personajele onirice monologhează, fapt ce indică iarăși primatul imaginarului proiectat în interior, în spațiul onirismului:

- „Vă voi explica atunci totul, spuse mezelarul... acest aparat a fost inventat și lansat acum zece ani de zile. Este așa numitul “Radio de fabricație”, și ca toate

invențiile mari se bazează pe un principiu destul de simplu...” (p. 295).

Dialogul cu personajele ce populează teritoriul oniric este mai consistent, poate, decît cel situat în planul realității:

“În stradă mă așteptau trei prieteni, dar și aceștia prezentau curiozități extraordinare (...).

- Știi că eram dintotdeauna o persoană suferindă, îmi spuse el cînd îl întrebai ce înseamnă aceasta” (p. 297).

În altă ordine de idei, dialogul oniric va urma gradația aleatoriului, în raport cu realitatea obiectivă, consemnîndu-se astfel adîncirea tot mai accentuată în universul interior. Un prim grad al adîncirii în sine poate fi considerat peisajul uniformizat cromatic; ca termen de comparație, ludicului i se va adăuga fragmentarismul, în episodul discontinuu al orașului cu clădiri specializate morfologic.

Punctul terminus al acestui spațiu interior, cu caracteristici, pînă la un punct, analogice cu cele ale universului obiectiv va fi constituit tot de obscuritate, ca simbol thanatic. Pe parcursul relatării tentativei suicidare în *Vizuina luminată*, nu viziuni grotești, precum cea a capului de fildeș supradimensionat, vor domina reprezentările mentale ale protagonistului, ci întunericul:

“Întunericul acela a fost greu, opac și dens, însă n-a fost definitiv” (p. 304).

Ca simbol, obscuritatea va domina și viziunea “înfemului artificial” stimulat, în manieră baudelairiană, de alcool, în finalul *Vizuinii luminate*, nelipsind nici relativizarea temporală:

“Eram un vuiet deschis, odaia un vuiet cubic cu pereți sonori și efemeri de întuneric (...).

Cît timp rămăsei astfel? Poate un ceas, poate cîteva ceasuri...” (p. 316).

Exotismul. În afară de ipostaza tradițională din schița *Jenică*, exotismul, mai ales prin Teddy din *Vizuirea luminată*, are rolul, echivalent cu cel al parcului estetist, de a contrapune realității sufocante a vieții de sanatoriu himera îndepărtării. Personajul feminin va conserva elemente de decor ce vor sugera nostalgia exotismului:

“Îmi amintesc și de un covor de pus pe pat format din patru piei aranjate în diagonală, alternativ două gri de antilopă și două dintr-o blană necunoscută, marmorată ca de tigru, însă cu perii moi la pipăit și mătăsoși ca de catifea” (p. 263).

Aceeași nostalgie (iarăși, nu foarte îndepărtată de ipostaza simbolistă a categoriei exotice) o va resimți protagonistul din *Vizuirea luminată* la contemplarea fotografiei:

“În fiecare zi îi soseau din insula lui portrete enorme cu ziare ilustrate în care puteam vedea splendide peisagii neozeelandeze, cu cascade argintii în luminișuri de pădure lîngă care stătea cîteodată un indigen bătrîn cu părul creț...” (p. 288).

O nuanță sintetică a picarescului va căpăta episodul contelui din *Vizuina luminată*:

“Era un tînăr blond ca mătasea porumbului, fusese în nu știu ce misiune la Buenos Ayres și acolo descoperise extraordinarele femei...” (p. 277).

Onirismul. Fantasticul ludic. Universurile paralele

În opera lui M. Blecher, firesc, onirismul nu se limitează la descrierea reminiscentelor actului psihic involuntar. Într-o variantă personală a tradiționalului motiv al vieții ca vis, naratorul-protagonist din *Întîmplări în irealitatea imediată* închide, în fond, romanul:

“Mă zbat acum în realitate, țip, implor să fiu trezit în altă viață, în viața mea adevărată” (p. 113).

Onirismul va fi reiterat în *Inimi cicatrizate*, în forma sa explicită: “Emanuel se zvîrcoli toată noaptea în vise amare și halucinante” (p. 227). Viziunea lui Zed poate fi interpretată, ca semnificație, ca o nouă demonstrație a vulnerabilității

organice; printr-o variantă a procedului gradației, dezintegrarea corpului uman se va produce cu o accelerație specifică onirismului.

Confuzia cu realitatea reprezintă o ipostază a onirismului în care M. Blecher introduce dedublarea într-o formă particulară:

“Poate că vânzătorul din liceu este unul și același cu acela de pe drumul prăbușit și pustiu, dar atunci în ce mod “trăiește” el și vinde înghețată în vis ca și în realitate” (p. 243).

M. Blecher, în alte circumstanțe, renunță la onirismul explicit, punînd naratorul din *Vizuina luminată* să sugereze verosimilitatea unor episoade fantastice:

“... Nu aceasta vreau să vă povestesc, ci anumite fapte care s-au petrecut de curînd la marginea orașului, pe drumul acela pustiu unde de obicei nu se întîmplă nimic...” (p. 244).

Episodul fantastic al revoltei animalelor nu va fi plasat într-un spațiu exotic, după regulile clasice ale genului utopic, ci, semnificativ pentru un căutător al “irealității imediate”, tocmai în orașul provincial; poate pentru a supraargumenta verosimilitatea, în sens ludic (motivul fiind preluat din imaginarul literaturii fantastice, în linii mari, M. Blecher adăugîndu-i doar cîteva ingrediente).

Tot în spirit ludic (procedînd, de altminteri, ca un autor generic de literatură utopică, "eul" fiind deseori garantul "autenticității" imaginarului utopic), naratorul din *Vizuina luminată* "întărește" verosimilitatea episodului prin propria "mărturie". Episodul (motiv universal, în linii generale) va avea o coerență (excedînd onirismul, ca proces psihic discontinuu) "kafkiană" (comparație devenită, în altă ordine de idei, loc comun al criticii):

"Poate că ar trebui să mă îndoiesc de realitatea acestor fapte și să le consider visate, poate ar trebui să mă îndoiesc de exactitatea lor din moment ce mi se pare că desfășurarea lor îmi pare atît de logică" (p. 247).

Sub semnul onirismului vor fi puse alte episoade fantastice din *Vizuina luminată*, în pofida coerenței acestora.

Onirismul presupune pasivitatea; la M. Blecher, viziuni care pot fi numite inclusiv onirice (sugestie strecurată de narator, printre alte interpretări direcționate din interiorul textului) vor fi puse sub semnul particular al unui voluntarism al percepției senzoriale.

Universurile paralele. Voluntarismul asumat generează astfel configurarea unor "realități" ori "universuri

paralele”, inserții ale fantasticului care diminuează într-o semnificativă măsură pregnanța autenticismului²⁰.

Paradoxul aparent al unui jurnal al imaginarului este consolidat, într-o formă atenuată, de dominația sensurilor existențiale asupra biograficului și în cazul celorlalte proze ale scriitorului (cu toate că mai mulți critici au fost impresionați, fapt explicabil de altminteri, de autenticismul șocant al unor episoade cu indiscutabil aspect biografic²¹).

Situate sub semnul explicit al imaginarului, câteva dintre aceste episoade sînt realizate printr-un procedeu cromatic, pictural, constînd în uniformizarea coloristică. Maniera este relativ abundent folosită în *Vizuina luminată*, fără ca, de această dată, simbolismul cromatic să se mai suprapună peste semnificațiile avute cu alte ocazii în opera lui M. Blecher. Albul, de exemplu, nu mai reprezintă simbolul purității, nu mai are o conotație thanatică și nu mai sugerează aspectul deprimant al peisajului hibernal uniform; roșul nu mai constituie o marcă fizionomică a vitalității.

²⁰ “În nici o altă proză a lui Blecher nu aflăm un imaginar mai violent, mai exploziv, mai terifiant, mai halucinant decît în *Vizuina*” (Radu G. Țeposu, *op. cit.*, p.31).

²¹ “Întreaga materie epică a romanelor interesează prin semnificația ei existențială, iar nu prin cea documentară (care e resorbită în plasma trăirilor și a viziunilor)”. (Radu G. Țeposu, *op. cit.*, p. 18). Paradoxul critic, justificat de numeroase argumente, are rolul de a combate lectura în sens strict biografist a operei lui M. Blecher).

Pe de altă parte, i s-ar putea imputa lui M. Blecher folosirea manieristă, previzibilă sau excesivă a procedului, din moment ce culoarea nu mai poate fi interpretată în sens simbolic, ci doar la nivelul picturalității ludice:

“...Văd și firele de mustață albă ca de ghips și ceasul pe care îl scoate din buzunar și care este alb ca un ceas de porțelan, capacul care sare este și el alb, bastonul din mînă este alb ca o bucată lunguiață de zahăr...” (p. 248).

M. Blecher va evita astfel monotonia epitetului coloristic, prin intermediul metonimiei; va repeta maniera omogenizării cromatice în cazul culorii roșii, realizînd, în altă ordine de idei, simetria, amplificînd astfel convenționalismul fragmentului. Episoadele constituie, poate înainte de orice, ilustrări ale voluntarismului percepției, exprimînd opoziția față de obiectivitatea percepției comune:

“...Iată că pe Casa de Depuneri cupola deveni roșie, extraordinar de roșie, splendid de roșie” (p. 248).

Procedeul va fi aplicat și în cazul corpului uman, cu aceeași semnificație preponderent ludică:

“În stradă mă așteptau trei prieteni, dar și aceștia prezentau curiozități extraordinare, cel dintîi era de culoare albastră, pielea corpului din cap pînă în picioare era smălțuită cu email albastru...” (p. 297).

“Universuri paralele”, într-un sens metaforic, deoarece, de regulă, reprezintă, în ansamblu, metonimii ale lumii obiective creează M. Blecher și în *Întimplări în irealitatea imediată*, situându-le sub semnul explicit al imaginarului:

“Îmi imaginam de pildă, - și asta ca un repertoriu corect al lumii, - lanțul tuturor umbrelor de pe pământ, ciudata și fantastica lume cenușie ce doarme la picioarele vieții” (p. 62).

Uniformizarea cromatică are o semnificație predominant ludică, însă poate fi interpretată inclusiv la nivel simbolic. Voluntarismul viziunii peisajelor omogenizate cromatic induce sentimentul relativității percepției senzoriale, conturând o lume stranie, instabilă coloristic, tocmai într-un cadru familiar, în care inclusiv toponimia corespunde realității.

De asemenea, poate fi sesizat, în cadrul imaginarului specific operei scriitorului, caracterul interșanjabil al elementelor fundamentale și al cromaticii deopotrivă.

Inclusiv într-o comparație științistă, M. Blecher va folosi imaginea metamorfozei cromatice, fără să mai fie vorba, în acest caz, de o ipostază a imaginarului ludic, ci de sublinierea caracterului instabil al percepției obiective:

“Clara cu un singur pas schimbă în întregime conținutul vizitelor mele, dându-le un alt înțeles și noi înfrigurări ca în experiența aceea de chimie în care vedeam cum o singură

bucățiță de cristal scufundat într-un bocal cu lichid roșu îl transformă într-un lichid uimitor de verde” (p. 51).

Tropismul. În alte situații, M. Blecher renunță la deja previzibilul procedeu al omogenizării cromatice și apelează la o formă de tropism în care omul, de exemplu, împrumută caracteristicile mediului, suportînd inclusiv modificări morfologice. Utilizarea în sens ludic și manierismul vor constitui caracteristici comune cu fragmentele descriptive dominate de peisajele omogene din punct de vedere cromatic. Voluntarismul percepției senzoriale va fi înlocuit de invocarea sursei onirice:

“Îmi amintesc de pildă în acest moment numai de un mic și izolat fragment de vis și imediat îmi dau seama cât aș putea să-l amplific și ce întâmplări ar putea avea loc în decorurile și cu personajele lui” (p. 293).

Onirismul ca sursă a imaginarului este așadar, în obișnuitul spirit reflexiv, fățiș declarat. În același timp, intervenția voluntară asupra nucleului viziunii onirice este pusă în serviciul unei “irealități” care nu mai este, ca în *Întâmplări în irealitatea imediată*, a cotidianului, ci ține explicit de imaginar:

“În oraș intervenise o schimbare pe care aș putea s-o numesc “specializare”. Era aceeași stradă bine cunoscută

de totdeauna, însă magazinele și toate instituțiile căpătaseră forma “serviciului” lor, de exemplu gara era neagră, lustruită și ca o imensă locomotivă...” (p. 293).

Așadar, va fi vorba de o motivație morfologică, ținând evident de categoria ludicului, prin care același peisaj familiar este deformat²².

La modificarea morfologică se adaugă, fragmentar, cea cromatică, deja utilizată substanțial în episodul magazinului de pompe funebre, în care negrul ori argintiul, simboluri mortuare tradiționale, domină prin semnificația lor cromatică:

“Cu elementele acestea decorative negre în câteva minute nu mai recunoști mezelăria. Totul a devenit funerar și tenebros...negrul și argint” (p. 294).

Aspectul ludic al “textului în text” va fi îmbogățit cu o nuanță specifică genului utopiei tehnocratice:

“ În timp ce vorbea, învîrtise butonul și în încăperea specială a aparatului își făcu apariția încet, încet o splendidă și lucioasă cravată de mătase pură” (p. 296).

Astfel, un “jurnal de sanatoriu” care începe *ex abrupto* cu o declarație în spirit autenticist (“tot ce scriu a fost cîndva

²² “Transformate în substanță comestibilă, obiectele au fragranță, se lasă înghițite, mestecate, savurate, sugerînd o fuziune a ființei cu consistența organică a lumii, ce pare alcătuită, acum, dintr-o unică substanță omogenă...” (Radu G. Țeposu, *op.cit.*, p. 31).

viață adevărată”) deviază, în suficiente cazuri, către genul antinomic al utopiei incipiente. Paradoxul este justificat însă, pe de o parte, de “ontologia” personală a scriitorului, care înglobează fantezmele “eului” – onirismul, reveria, stările halucinatorii etc., pe de altă parte de finalitatea ludică a tehnicismului, opusă seriozității cu care trebuie tratat genul de utopie. În plus, tehnicismul, într-o viziune ce ține de sensibilitatea de nuanță tradiționalistă a epocii în care scrie M. Blecher, este în alte rînduri resimțit ca depersonalizare, exemple ilustrative fiind uzina-sanatoriu de la Tekirghiol ori prologul vizitei medicale din *Inimi cicatrizate*; în solitudinea clinicii, starea de alienare a lui Emanuel va fi amplificată de decorul scientist.

Analogia. M. Blecher își modifică maniera de configurare a “universurilor paralele” inclusiv prin inversarea simetrică a reliefului terestru, în *Întîmplări în irealitatea imediată*:

“Într-o clipă îmi dădai seama că lumea ar putea exista într-o realitate mai adevărată, într-o structură pozitivă a cavernelor ei, astfel încît tot ce este scobit să devie plin, iar actualele reliefuri să se prefacă în viduri de formă identică...” (p. 63).

Exclusiv la nivel metaforic, se poate vorbi în acest caz de o ipostază particulară, "geologică" a motivului lumii răsturnate. La fel, scriitorul va selecta, din lumea realității fizice, un singur element constitutiv, procedeul fiind aplicat în același spirit manierist:

"Umbrele păsărilor care zboară, ca niște păsări negre venite din fundul țărâinii, dintr-un sumbru acvarium" (p. 62).

Simbolistica (inclusiv cea cromatică) a imaginii se integrează galeriei de simboluri negative ale captivității existențiale sau ale semioticii funebre.

În asemenea cazuri, M. Blecher va folosi perspectiva macroscopică, analogică realității obiective, în totalitatea sa perceptibilă.

V. CELĂLALT

Aglomerarea umană. “Eul” narator din *Întâmplări în irealitatea imediată*, “eul” ca protagonist al “jurnalului de sanatoriu” din *Vizuina luminată* ori Emanuel, personajul central din *Inimi cicatrizate* domină într-o manieră categorică textul operei lui M. Blecher, astfel încât Celălalt (prin care înțelegem categoria personajului) este “efemer” și “decorativ”, în cuvintele scriitorului. Dacă atenția pentru psihologia Celuilalt este redusă, nu înseamnă că personajele nu au, într-o măsură mai mare sau mai mică, propria lor individualitate.

Sînt imperioase cîteva disocieri în privința reprezentării elementului uman în opera lui M. Blecher. Există astfel fragmente dominate de meditația asupra condiției umane, în genere, care contrazic într-un fel “egocentrismul”. Uneori, omul ca specie este situat sub semnul imaginarului ludic, ca în cazul “lumii de aer”:

“Într-o astfel de lume, oamenii n-ar mai fi fost niște excrescențe multicolore și cărnoase, pline de organe complicate și putrescibile...” (p. 63).

Omul va fi în acest caz privit în spirit reducăionist, limitat la corporalitate, motivul nefiind deloc singular în creația scriitorului.

Meditația de nuanță exsitențialistă asupra condiției umane alternează cu imaginea lumii ca spectacol, proprie, în altă ordine de idei, perspectivei naratoriale contemplative prin excelență. Motivul "lumii ca teatru" va putea fi cu ușurință identificat pe cuprinsul operei:

"În cadrul acestui spectacol general, existau alte spectacole mai uluitoare..." (p. 63).

Reprezentarea oferită de elementul uman nu presupune, în opera lui M. Blecher, decît în anumite cazuri; cu necesitate, contemplarea detașată. În cîteva rînduri, pitorescul aglomerației umane este perceput prin prisma diversității fizionomice. În alte cazuri însă, aglomerația umană generează senzații dezagreabile, inclusiv agorafobice, fiind așadar percepută ca o entitate ostilă. Și în acest context va fi valabilă distincția după criteriul spațialității, cadrul interior accentuînd, în linii mari, senzația dezagreabilă. Însă, chiar în situația în care spațiul aglomerației umane va fi constituit de litoralul din Berck, spațiu deschis prin excelență, densitatea acesteia îi va genera lui Emanuel aceeași senzație sufocantă.

În episodul invaziei estivale a vilegiaturiștilor la Berck, în *Inimi cicatrizate*, M. Blecher va apela, nu singura oară, la hiperbolizare. Momentul ales pentru inserarea episodului coincide, pentru Emanuel, cu o saturație a experimentării vieții colective în sanatoriu. Ca în alte rînduri, scriitorul va recurge la comparație, alegînd de această dată, din reprezentările cu caracter istoric, analogia cu colectivitățile haotice:

“În luna mai începea la Berck invazia vilegiaturiștilor. Întreg orașul își schimba atunci aspectul, ca și cum ar fi fost cucerit de o hoardă sălbatică.” (p. 192).

M. Blecher va continua, augmentativ, în același registru, situînd în prim plan senzația paroxistică (tot așa cum va proceda, în alte cazuri, pentru a sugera durerea organică insuportabilă):

“Înnebuniți de nesomn, bolnavii își astupau urechile cu vată, cu ceară...” (p. 192).

Paroxismul sonor va domina și o altă ipostază a aglomerației umane, în *Întîmplări în irealitatea imediată*, în scena incendiului din cinematograf.

În cazul invaziei estivale, scriitorul va alege, ca hiperbolă, comparația cu elementul acvatic:

“Din toate colțurile, din toate cabinele se revărsau, într-o scurgere nestăvilită, pîraie de hîrtii mototolite, rîuri

pline de ziare vechi, hîrtii și cutii goale, și iar hîrtii, un ocean de murdărie...” (p. 192).

Comparația cu elementul acvatic constituie, în altă ordine de idei, o constantă imagistică în creația lui M. Blecher.

În scena incendiului din orașul provincial, hiperbola auditivă va fi reprezentată nu prin intermediul gradației, ci într-o manieră sintetică:

“Într-o singură clipă țîșni din sală atîta zgomot încît se părea că spectatorii (...) nu făcuseră alta decît să îngmădească în ei urlete și huet...” (p. 64).

De această dată, închiderea spațială va avea rolul de a accentua, la nivel colectiv inclusiv, senzația agorafobică, diminuînd, pe de altă parte, semnificația inițială a episodului, subordonată motivului lumii ca teatru. Din perspectiva modalității de prezentare a grupului, atenția va fi deturnată de la înregistrarea pitorescului fizionomic. În altă ordine de idei, senzația de captivitate agorafobică din finalul fragmentului fusese pregătită, cu ajutorul comparației, de simbolul acvariului, ca simbol predilect al captivității existențiale:

“Ușile de la intrare erau acoperite cu oglinzi de cristal în care se reflecta o parte din stradă. Era astfel la intrare un spectacol gratuit, înaintea celui din sală, un ecran

uimitor în care strada apărea într-o lumină verzuie de vis cu oameni și trăsurile ce se mișcau somnambulic în apele ei” (p. 63-64).

Perspectiva naratorială auditivă. Aglomerația umană va fi percepută prin prisma hiperbolei auditive; de aceeași perspectivă sinestezică va da dovadă protagonistul, ca perspectivă naratorială, în special în *Vizuina luminată*. Hiperbola auditivă, la fel ca și în celelalte proze, va fi masiv utilizată în jumalul de sanatoriu, rareori însă ca expresie a agresiunii sonore a aglomerației umane; de regulă, exacerbarea senzației sonore va fi expresia paroxismului suferinței organice. Sensibilitatea auditivă a protagonistului va rămîne la fel de accentuată și în alte circumstanțe. Din postura imobilă caracteristică, care nu permite înregistrarea vizuală a evenimentelor ori decorurilor interioare (ca în cazul unui narator “activ”), protagonistul va decifra semiotica auditivă, pe baza descifrării acesteia construindu-și narațiunea. Un asemenea episod este consemnat la începutul *Vizuinii luminate*, pe fundalul acutizării paroxistice a percepției sonore:

“În obscuritatea și tăcerea aceea, fiecare zgomot din clinică se detașa net și semnificativ. Se auzeau cînd pașii infirmierilor, cînd pașii grei ai brancardierilor...” (p. 235).

Percepția auditivă tinde așadar către statutul de perspectivă naratorială particulară, substituind, pe alocuri, obișnuita percepție vizuală:

“Într-adevăr peste o clipă izbucni alături o tuse seacă și prelungă, cu horcăituri venite din fundul gîtlejului...” (p. 236).

Pitorescul uman mozaical. Imaginea pitorescului uman trebuie mai întîi delimitată de cazurile în care vor fi reprezentate mulțimile haotice, avînd rolul de a agresa starea de beatitudine solitară a protagonistului. Diferențierea fizionomică a personajului poate fi subordonată, în linii mari, contrastului dintre condiția biologică normală și cea malativă. Un spațiu al trăirii elementare, naturale, în care elementul uman se acordă inclusiv din punct de vedere fizionomic cu semnificația peisajului, este cel campestru din împrejurimile Berckului:

“De multe ori se opreau la hanuri de țară cu crîșmărițe rumene îmbrăcate solemn în rochii negre cu dantelării...” (p. 170).

Sentimentul provizoriu de libertate existențială, generat de evadarea din captivitatea sanatoriului va fi accentuat, la rîndul său, de analogia cu existența nomadă (simbol de altminteri tradițional):

“Se înapoiau astfel cu o trăsură împodobită și încărcată cu buruieni, ca o căruță de țigani...” (p. 170).

În episodul corespondent din *Vizuina luminată*, revine, oarecum stereotip din punct de vedere textual, sugestia vieții nomade:

“În jurul orașului se întindeau dunele, cred că toate orașele au zonele lor de tăcere și solitudine unde vin halucinații orașului să aiureze și țiganii își pun corturile” (p. 305).

Pe lângă sugestia vitalistă oferită de picturalitatea tabloului campestru, reprezentarea fizionomică a normalității fizice (de regulă convențională la M. Blecher) va avea scopul de a aprofunda contrastul cu înfățișarea malativă (reprezentată preponderent într-o manieră hiperbolică, prin utilizarea unor simboluri cromatice tradiționale ale deprecierii organice ori, într-o formă și mai accentuată, prin metafore ale inconsistenței organice precum ceara, mucavaua etc.).

Același pitoresc de factură rustică va ieși în evidență în faza incipientă a autoizolării lui Emanuel; de această dată, nevoia de solitudine pare a se transmite asupra peisajului campestru, căruia i se va evidenția izolarea:

“O singură cârciumă, un local mic cu verandă plină de mușcate roșii, stăruia ca un ultim rest de viață...” (p. 193).

Diminuarea prezenței umane nu va genera însă nostalgia vieții colective. Din nou vor ieși în evidență note ale vitalismului naturist, precum pitorescul fizionomic:

“Cîrciumăreasa, o femeie mică, rotundă ca o bilă de cărnuri și grăsime...” (p. 193).

Ca expresie a vitalismului, pitorescul fizionomic va fi subliniat într-o manieră estetistă, prin explicita analogie cu plenitudinea sugerată de pictura flamandă:

“Și erau femei de pescar din Berck, cu fusta roșie și bluza groasă cenușie, care cultivau flori în grădină, în timp ce bărbatul lor avea corabie și mergea la pescuit, încît în zilele de tîrg le aduceau la piață și pești și crizanteme, pe aceeași tarabă, ca un splendid amestec de viață simplă în compoziția unui tablou fascinant de frumos” (p. 275).

Impresia de picturalitate nu anulează senzația existenței elementare, pacifice. Vestimentația nesofisticată, subliniată inclusiv cromatic, prin tonalitatea cenușie, ori vitalitatea care, la M. Blecher, aproape invariabil este reprezentată de culoarea roșie constituie ingredientele principale ale tabloului plenitudinii vitale.

În cadrul aceluiași episod, va ieși în evidență varietatea lumii vii, prin aglomerarea barocă a imaginii pieții de fructe de mare:

“Și mai erau apoi crevetele roze ca niște tandri boboci de trandafir în coșarcă și peștii lați cu pereții trupului lipiți (...), homarii vii cu mustățile lungi, explorînd aerul” (p. 275).

În cadrul sistemului de simboluri antinomice care caracterizează creația scriitorului, reprezentarea varietății zoologice poate fi situată în contrast cu “universurile paralele”, cu “lumea de noroi” de pildă, nu însă din punct de vedere al diversificării morfologice, ci la un nivel exterior, coloristic.

Semnificația vitalistă a elementului uman trebuie așadar detașată de situațiile în care imaginea mozaicului social va folosi la conturarea aglomerației umane, ca în cazul episodului incendiului cinematografului:

“În fața ecranului o galerie de covrigari și pușlamale comenta cu voce tare filmul...” (p. 64).

Scenele vitaliste, rabelaisiene sînt însă rare, servind doar ca termen de comparație pentru condiția generică maladivă a personajului, tocmai prin caracterul excepțional al unor asemenea reprezentări ale plenitudinii existențiale ieșind mai puternic în evidență atmosfera depresivă dominantă în universul operei lui M. Blecher.

Motivul lumii ca spectacol va atinge apogeul în episodul bîlciului din *Întîmplări în irealitatea imediată*, sensul simbolic fiind amplificat de evidenta semnificație

ludică. M. Blecher inițiază episodul prin reiterarea hiperbolei auditive:

“Spectacolul lui amplu se umfla ca o simfonie...” (p. 68).

Imaginea diversității umane va duce la o schimbare de registru, pitorescul fizionomic fiind privit mai curînd din perspectiva grotescului, acesta putînd fi interpretat inclusiv ca o ipostază a anormalității:

“În asemenea barăci, pentru a-și cîștiga pîinea, bătrîni palizi și uscățivi înghițeau în fața publicului pietre și săpun, fete tinere își contorsionau trupul...” (p. 69). De imaginea lumii ca teatru, ca și de un pitoresc al elementului uman se poate discuta și în cadrul altor scene de grup, precum cel al nunții Eddei din *Întîmplări în irealitatea imediată*:

“Mesele pentru invitați se întindeau albe în curte pe un singur rînd, la poartă se strînseseră toți vagabonzii orașului (...); domnișoarele palide în rochii de mătase albastră și roză împărțeau bomboane mici argintate” (p. 80).

Tabloul va fi așadar dominat de senzații cromatice sugerînd solemnitatea, dar, în același timp, nuanța de artificialitate ceremonială.

Lumea ca teatru evidențiază în același timp sensul metaforei “irealității imediate” (la același scop servind tot tradiționalul motiv al vieții ca vis).

“Eul” narator, în spiritul metatextual ce caracterizează, în bună parte, opera lui M. Blecher va pune în gura lui Eugen, în *Întîmplări în irealitatea imediată*, formula shakespeariană:

“... Când ies din prăvălie și vorbesc o jumătate de oră ca să vînd o mașină de cusut, nu joc o comedie?”

Și adăugă pe un ton mai doct: - Viața, în general e teatru curat” (p. 50).

M. Blecher va pune nu peste multă vreme “eul” narator să reflecteze asupra artificialității teatrale a realității cotidiene:

“Impresia de spectacular mă însoțea pretutindeni cu sentimentul că totul evoluează în mijlocul unei reprezentații factice și triste. Când scăpam cîteodată de viziunea plictisitoare și mată a unei lumi incolore apărea aspectul ei teatral, emfatic și desuet” (p. 63).

Asemenea considerații acompaniază spectacolul uman, în sens general, inclusiv atunci cînd acesta nu va fi situat explicit sub semnul carnavalescului. Un episod semnificativ în această privință constituie petrecerea bolnavilor din *Inimi cicatrizate*. Gratuitatea actelor, sfidarea ostentativă a comportamentului rațional pe parcursul defulării de grup ocazionatează comentarii care scot în evidență aceeași semnificație majoră a “irealității” existenței, inclusiv prin sensurile gestului ludic. Teatralitatea se va contamina într-o

oarecare măsură în acest context cu motivul vieții ca vis, nu foarte îndepărtat ca semnificație:

“Emanuel asistase la toată scena cu impresia vie că nimic nu se petrece în realitate (...). Vor izbuti oare să joace oamenii ăștia teatru cu atîta seriozitate până la capăt?” (p. 148).

Carnavalescul va intra inclusiv pe teritoriu oniric, în viziunea bolnavului Zed din *Inimi cicatrizate*, prin sugestia oferită de comparație:

“Și deodată apăru, sărind, Zed. Era îmbrăcat în costumul lui de curse cu o flanea roșie barată de o enormă inițială (...).

Și Zed se depărtă ca pe catalige” (p. 227).

Carnavalescul, ca motiv, va atinge însă apogeul în petrecerea bolnavilor din finalul *Vizuinii luminate*:

“Erau zilele de carnaval și bolnavii hotărîseră ca să organizeze o mică serată cu măști...” (p. 299).

M. Blecher revine în acest cadru descriptiv, colorînd tabloul carnavalesc cu ingrediente vestimentare specifice:

“Îmi dădui la făcut un costum de arlechin cu romburi galbene și negre din pînză neagră...” (p. 299).

Deghizarea va căpăta însă un sens simbolic, devenind expresia condiției protagonistului de figurant în

cadrul spectacolului incomprehensibil al existenței, semnificație de altminteri explicită:

“Și stăteam eu arlechin în haine bizare în noapte adâncă, da, adâncă pentru că în ea se înecau toate viețile fără urmă și nu înțelegeam și mă căzneau să înțeleg ceva și nu înțelegeam nimic.” (p. 302).

Reflecțiile pe tema shakespeariană vor continua, în maniera deseori reflexivă a naratorului generic:

“Într-o astfel de lume, supusă celor mai teatrale efecte și obligată în fiecare seară să reprezinte un apus de soare corect, oamenii din jurul meu apăreau ca niște biete ființe de compătimit pentru seriozitatea cu care erau mereu ocupați” (p. 65).

Personajul. *Inimi cicatrizate* este textul în care M. Blecher încearcă să respecte una din convențiile tradiționale ale genului romanesc, popularea operei cu un minimum de personaje.

Reuniunea va fi un *topos* de asemenea tradițional, în episodul consumat în sala de mese a sanatoriului din Berck, oferind ocazia sintetică a prezentării unora dintre personajele romanului:

“Un brancardier aduse în sală un căruț elegant pe care stătea ridicată în perne brodate o doamnă tânără, foarte vioaie, înclinînd capul și salutînd în toate părțile.

O însoțea un tânăr negricios la față, înalt, umblînd în cîrje (...).

- Cine e doamna asta? întrebă Emanuel” (p. 137).

În același episod vor fi prezentate majoritatea personajelor romanului (puțin numeroase, de altminteri):

“Ernest în acest timp părea să caute pe cineva în sală; puțin îi păsa de masă; cînd îl zări pe Emanuel, veni repede spre dînsul.

- Ești noul bolnav despre care mi-a vorbit doctorul Cériez? întrebă el și se recomandă.

Avea mișcări iuți și aproape sălbatece. În priviri îi ardea o devorantă curiozitate.

- Cunoști pe vecinii de masă? întrebă el din nou” (p. 138).

Ernest va îndeplini funcția de confident al lui Emanuel, argentinianul Tonio, personaj “plat”, se va distinge exclusiv prin gelozia teatrală, infirmiera Eva va spiona și va dezinforma, în egală măsură, pe toată lumea etc. Sînt acestea definiții caracterologice mai curînd ornamentale, intenția de a configura personaje mai complexe nefiind nici măcar simulată. Faptul ar putea fi interpretat inclusiv ca dezinteres pentru profunzimea sufletești ale Celuilalt, propria interioritate a protagonistului exercitînd o atracție magnetică.

Comparația zoomorfă. Preferința pentru grotescul fizionomic poate constitui una din explicațiile densității comparației zoomorfe, ca mijloc de reprezentare a fizionomiei umane. Acesta este unul din cazurile particulare, deoarece comparația animalieră nu se limitează la elementul uman, ci se extinde în universul obiectelor etc:

“...Îmi alunecă la subsuoară termometrul, ca o șopîrlă subțire de sticlă” (p. 100).

Va fi vorba așadar de o obsesie imagistică, dacă ținem cont de utilizarea masivă, de către scriitor, a comparației animaliere ca procedeu, în special în pasajele descriptive:

“...Trenurile mici electrice, ca viermi ce se tîrau în lungime și dispăreau apoi în gaura tunelului...” (p. 285) ș.a.m.d.

Comparația cu conotație animalieră va fi folosită, uneori, poate din reflex:

“Mîinile lungi atîrnau dincolo de haină ca niște animale proaspăt jupuite” (p. 87).

În acest caz, autoreprezentarea “eului” adolescent din *Întîmplări în irealitatea imediată* poate sugera o atitudine antinarcisistică. Semnificațiile diferă însă de la caz la caz:

“Primul lui gest fu un fel de săritură elastică în picioare ca unui animal” (p. 57).

Dacă în cazul lui Walter sugestia vitalității animale este subiacentă, sensul analogiei este explicit în situația lui Solange:

“Era un animal tot atît de splendid ca și calul lui, la care ținea mai mult decît orice pe lume și i-o spunea:

- Ești tot atît de frumoasă ca și Blanchette” (p. 171).

Simbolul animalier va deveni așadar, în context, o expresie a normalității biologice, opus, ca semnificație, situațiilor în care este subordonat motivului degradării organice²³.

Comparația zoomorfă ca sugestie a captivității existențiale

Pregnanța viziunii animaliere în opera lui M. Blecher este demonstrată inclusiv de conotația titlului “jurnalului de sanatoriu”:

“...Regăsesc întotdeauna aceeași întunecime nesigură, aceeași cavernă intimă și cunoscută, aceeași vizuină călduță

²³ “Imaginea calului, foarte frecventă în proza lui Blecher, dar mai cu seamă în poemele sale, e un simbol al regresiei în elementar, sugerează osmoza, pierderea în “tenebrele lumii chtoniene”, în “măruntaiile pămîntului”, după cum spun cercetătorii simbolurilor” (Radu G. Țeposu, *op. cit.*, p.33).

și luminată, de pete și imagini neclare care este interiorul trupului meu...” (p. 233).

Dacă în acest caz metafora trădează obsesia organică, “vizuina” va deveni, în alte contexte, o metaforă a spațiului captivității existențiale; în câteva situații, va servi la conturarea personajului, ca în cazul menționat al lui Walter sau al Celinei, în *Inimi cicatrizate*:

“Celina ieși îngheboșată pe ușa scundă ca dintr-o vizuină” (p. 229).

Alegoria animalieră va domina prologul *Inimilor cicatrizate*, consolidînd sentimentul captivității existențiale al lui Emanuel ori putînd avea, printre semnificații, intrarea într-un spațiu tenebros ca efect al impresiei de deprimare, viziunea fiind în consecință conturată în spiritul grotescului:

“Omulețul își freca nervos mîinile ca pentru a îndepărta resturile de țărînă ce-i rămăseseră prinse de degete cînd își săpase bîrlogul.

Avea ochii mici de cîrțiță, tumefiați, sticlind auriu în lumina slabă” (p. 120).

Grotescul de nuanță animalieră va îndeplini în contextul operei lui M. Blecher mai multe funcții, printre care și cea de subliniere a insignifianței fizionomice:

“Ochii mici și catifelați, gesturile lui scurte și gura dusă înainte îl făceau să semene cu un șoarece” (p. 49).

Simboluri animaliere ale captivității. În galeria bogat reprezentată a simbolurilor captivității existențiale, în mod firesc, unele posedă conotații animaliere. Acvariul capătă o semnificație aparte inclusiv prin postura de simbol inițial în *Inimi cicatrizate*. Din perspectiva naturii materiale, el poate fi integrat și într-o altă serie de simboluri ale închiderii, precum vitrina, sera etc. Comună, în toate cazurile, este sugestia artificialității. Acvariul, ca simbol, întărește în același timp semnificația acvaticului ca element fundamental, la fel ca vaporul, corabia, submarinul (ținând de viziunea ce metaforic poate fi numită a “orașelor înecate”:

“Observă cu surprindere umbre parcurgînd odaia și descoperi subit că geamul din fund era în realitate un acvarium în care pluteau lent pești negri, bulbucați și grași” (p 119).

Faptul că acvariul este o alegorie a condiției umane se va revela pe parcurs, prin amplificarea hiperbolică a viziunii lumii scufundate:

“Acolo, departe, în ape stătute și întunecate plutea solitară și palidă fața puhavă de crap casieritei cu privirea ei lentă a ochiului ei rotund și rece.

Era de altfel singurul animal submarin din acele străfunduri oceanice, și Emanuel singurul înecat” (p. 128).

Elementul acvatic, în genere, va fi un factor depresiv, simbolizînd apăsarea existențială; uneori însă, va avea statutul unei simple analogii, ca în episodul pieții de fructe de mare din *Vizuina luminată*:

“...Homari vii cu mustățile lungi explorînd aerul și mai ales pe vînzătoarea enormă, și ea cu mustăți” (p. 275).

Revolta animalelor. Față de varietatea lumii animale, M. Blecher, în genere, manifestă o curiozitate “morfologică”, asemănătoare, pînă la un punct, cu atracția pentru diversitatea formală a obiectelor sau față de pitorescul fizionomic uman:

“Îmi plăcea să privesc crupele cailor mei, cu perii linși și coada grea, apoi cînd întorceau cîteodată capul, păreau că înțeleg în privirea mea cît iubeam ochii lor mari, înlăcrimați și melancolici, și buzele lor lătărețe și negre în dosul cărora rînjeau dinții de fildeș galbeni, lungi și ruginiți ca ai unui fumător” (p. 279).

Deja o ușoară antropomorfizare a elementului animal poate fi sesizată. Infinit mai frecventă este însă ipostaza inversă, a comparației omului cu diverse specii animale,

motivată, de regulă, caracterologic ori morfologic sau, nu în puține rînduri, utilizată dintr-o posibilă comoditate stilistică.

Redundanța comparației animaliere poate fi privită ca o primă treaptă pe o scară care, în episodul revoltei cîinilor polițiști din *Vizuina luminată*, conduce spre alegorie.

De asemenea, în viziunile onirice ale protagonistului apar figuri animaliere, printre cele umane, ce au și acestea o nuanță antropomorfă, fapt care, iarăși, ar putea constitui un argument pentru atracția zoomorfă, în contextul imaginarului scriitorului:

“Deodată scoborî dintr-un compartiment de clasa I un domn gras, bine îmbrăcat, cu semnul unei decorații la butonieră (...). În brațe ținea un cățel alb pechinez, cu ochii ca două bile de agată plutind în untdelemn (...).

Apoi, se urcă din nou în vagon și prin geam văzui cum instalase cățelușul pe măsuta de lîngă fereastră și îi dădea, rînd pe rînd, să mănînce garoafele roșii, pe care animalul le înghițea cu vădită poftă...” (p. 96).

Gratuitatea onirică evidentă a imaginii face oarecum notă discordantă cu registrul *Întîmplărilor în irealitatea imediată*, în care tocmai evenimentele banale caracteristice pentru un oraș provincial sînt privite printr-o lentilă deformatoare. Ca sursă de inspirație, în altă ordine

de idei, mult mai pregnant va fi onirismul în *Vizuina luminată*.

În contextul fantasticului din jurnalul de sanatoriu trebuie situat episodul revoltei cîinilor polițiști. Și de această dată, naratorul va plasa motivul fantastic în cadrul orașului provincial, apelînd însă la un artificiu oarecum facil – insinuarea verosimilității fragmentului. Sursa de inspirație poate fi onirismul (cum, în același context, naratorul o sugerează, printre posibilele interpretări) sau, mult mai probabil, livrescă (apărută în 1888, nuvela macedonskiană *Între cotețe* putea fi foarte bine cunoscută scriitorului). Oricum, în ordinea literaturii autohtone, episodul revoltei cîinilor polițiști precede parabola lui Vasile Voiculescu, *Revolta dobitoacelor*, altă ilustrare a motivului.

Vorbind de literatura secolului trecut, se poate menționa faptul că subiectul a căpătat notorietate în special datorită a două romane (*Ferma animalelor* de Geroge Orwell, în primul rînd, apoi *Planeta maimuțelor* de Pierre Boulle) apărute după ce “jurnalul de sanatoriu” fusese scris, ceea ce, în nici un caz nu trebuie interpretat în sensul vreunui protocronism, ci este explicabil prin arhetipurile universale comune. Alegoria animalieră, în spirit autohton, are de altminteri o semnificativă tradiție,

începînd cu *Istoria ieroglifică*, al cărui sarcasm va fi reluat peste două secole de Ștefan Zeletin în pamfletul cu accente de literaturitate *Din țara măgarilor* (1916).

Arhetipurile motivului particular al “revoltei dobitoacelor” pot fi căutate în diverse zone (pentru a ne limita la un singur exemplu, în ritualurile carnavalești antice în care ierarhia socială era temporar bulversată). Motivul va căpăta deseori, în literatura modernă, o coloratură tehnicistă, îmbrăcînd uneori forma pe care am putea-o numi “revolta mașinilor”.

La acest motiv universal, M. Blecher adaugă cîteva ingrediente particulare. Ceea ce nu înseamnă că în episodul revoltei cîinilor de la secția de poliție nu predomină trăsăturile distinctive ale motivului.

Respectată cu fidelitate, regula esențială constă, în linii generale, în substituirea raportului dintre om și animal (din perspectivă arhetipală, simbolică, dintre stăpîn și sclav), ceea ce implică cu necesitate antropomorfizarea. Aceasta începe la un nivel exterior, prin adoptarea vestimentației umane:

“Pentru ca să fie cu totul deosebiți de cîinii obișnuiți, li s-au făcut și uniforme speciale. Exact – cîinii aceștia purtau șepci cu insigne de polițiști și pe spate un fel de

hăinuțe cu inițiale într-un colț P.S., adică Poliția secretă; hăinuțele erau de toată frumusețea, fabricate dintr-o splendidă stofă albastră de nuanța cerului senin, iar inițialele erau brodate cu fir de aur” (p. 244).

O altă condiție a motivului (prezentă, de altminteri, și la Al. Macedonski) constă în conspirația animalelor, care presupune comunicarea analogică cu cea umană:

“Iată însă că de câteva luni, polițiștii – oameni observă printre polițiștii câini că se petrece ceva neobișnuit. În momentul acela nimeni nu putea bănui încă limbajul lor secret și că lătrăturile când erau închiși, zgîrieturile în lemn și micile lovituri cu laba erau în realitate comunicări pe care și le făceau de la cușcă la cușcă...” (p. 244).

Punctul culminant al revoltei se va petrece la M. Blecher prin organizarea după model uman, altă regulă a motivului fantastic:

“...Se auzi un lătrat scurt și poruncitor și doi câini se postară la ieșirea din curte unde li se dăduse masa. Într-o secundă toți ceilalți câini înconjurară pe gardienii care strîngeau resturile de mîncare și cu lătrături asurzitoare (...) îi siliră să se îndrepte spre cuști și acolo fură băgați înăuntru...” (p. 245).

Ceea ce îl diferențiază însă pe M. Blecher de predecesorul său pe terenul literaturii române, Al. Macedonski constă în secvența următoare – desăvîrșirea antropomorfizării prin adoptarea comportamentului uman negativ, fără ca episodul să fie susceptibil de interpretări ideologice, ca în cazul *Fermei animalelor*:

“Cînd delegația intră în coridor, cîinii de gardă dădură alarma și ceilalți din birouri începură să sară, însă nu veniră decît cîțiva cîini, ceilalți zăceau tolăniți pe sofale și pe jos, îmbuibați cu mezeluri, îngrășați, deveniți leneși și nepăsători” (p. 246).

Ceea ce M. Blecher adaugă la secvențele motivului este scena pedepsirii exemplare, imagine iarăși extrasă din arhetipurile istorice, avînd rolul de a accentua coerența acestei “povestiri în ramă”:

“Cînd mă apropiai îi văzui pe toți treizeci cu ochii ieșiți din orbită, cu limbile spînzurînd lamentabil ca în zilele călduroase cînd lasă să le atîrne moale limba afară. Erau înșirați de-a lungul zidului, spînzurați pe niște bîrne cu scobituri și găuri prin care erau trecute frînghiile. Toți cîinii erau îmbrăcați în frumoasele lor uniforme albastre și cu șepcile de polițiști pe cap, însă avînd inițialele de firet P.S. smulse, probabil ca simbol al degradării lor...” (p. 246-247).

Printr-un posibil sens general al inserției narațiunii fantastice, care constă în imaginea “lumii pe dos”. M. Blecher s-ar apropia mai curînd de Pierre Boule, la care motivul lumii răsturnate se va prezenta în forma particulară a denunțării antropocentrismului, prin imaginarea unui viitor care se produce într-un sens contrar evoluționismului darwinist.

Către alegoria animalieră, într-o formă de abia sesizabilă însă, tinde inclusiv prologul *Inimilor cicatrizate*, dominat de grotescul zoomorf al fizionomiei umane, ca efect al stării de anxietate extremă a lui Emanuel, în primul rînd. “Încarcerarea” existențială care va urma, prin intrarea în spațiul operei (Berckul fiind numit metaforic “Mecca tuberculoșilor”) va fi anticipată nu doar de un simbol al captivității precum acvariul, ci și de alegoria cursei de șoareci, prin care Emanuel își reprezintă propria condiție:

“Emanuel, ducîndu-se pînă la lada cu lucrurile lui, avu gesturi precaute și moi care îi aduseră aminte de șoarecele tîrîndu-se pe podea. Și el acum mai mult se tîra, decît mergea. Se simțea identificat cu șoarecele acela pînă în cea mai mărunță atitudine. Umbla tot atît de îngrozit, tot atît de zăpăcit...” (p. 121).

Comparația zoomorfă va mai îndeplini rolul de a releva, la un nivel desigur superficial, caracterologia umană:

“Era o față galbenă, cu părul negru lins peste cap, cu mâini subțiri și anemice și o privire placidă și puțin umedă întotdeauna ca a unui animal blînd” (p. 261); “- Toate zilele acestea fără tine nu le-am trăit deloc, murmură ea uitîndu-se în ochii lui cu o privire placidă de animal devotat” (p. 189). Analogia animalieră tinde, uneori, către un grotesc de factură zoomorfă, începînd cu înzestrarea personajelor cu attribute animale:

“Omulețul umbla agil printre ele, dibuindu-le parcă în trecere și parcă adulmecîndu-le ușor cu miros animalic” (p. 122); “Celina ieși îngheboșată pe ușa scundă ca dintr-o vizuină” (p. 229); “Întîiul lui gest fu un fel de săritură elastică în picioare ca a unui animal” (p. 57).

“Eul” narator din *Întîmplări în irealitatea imediată* nu se va distanța de categoria inferioară a lumii animale, ca termen de comparație:

“Veneam să-l văd pe Ozy, așa cum intră cîinii în curți străine, fiindcă o poartă este deschisă și nu-i gonește nimeni” (...); Ozy Weber, cu brațele lui subțiri ca niște flaute și cu cocoașa pieptului ieșind de sub haine ca sternul umflat al unui curcan” (p. 72).

La M. Blecher, tipul de comparație nu se va limita la elementul uman, ci, prin analogia morfologică, va reprezenta inclusiv lumea obiectelor:

“Îmi alunecă la subsuoară termometrul, ca o șopîrlă subțire de sticlă” (p. 100).

Ca finalitate, tradițională va fi comparația zoomorfă ca reprezentare sintetică a grotescului fizionomiei umane și, în aceeași măsură, ca expresie a stării psihice a privitorului:

“Cu țigara în colțul gurii, pe față i se imprimau într-o parte riduri lungi de cîine și atunci semăna cu totul cu acei mopși de porțelan îmbrăcați în frac roșu, de pe unele scrumiere...” (p. 133).

Analogia zoomorfă va caracteriza, sintetic, și alura umană, ca în cazul Celinei, îngrijitoarea devotată lsei pînă la estomparea propriei personalități, în *Inimi cicatrizate*:

“- Îți recomand pe Celina, spuse ea. Ia te uită la dînsa și spune-mi dacă nu seamănă cu un cărăbuș. Atîta doar ca nu zbîrnîie...”

Îngrijitoarea purta într-adevăr o mică pelerină cafenie lustruită ca elitrele unei insecte. Ținea mîinile pe burtă și le mișca tot mereu spălîndu-le una pe alta ca o muscă” (p. 184-185).

În concluzie, analogia zoomorfă va fi de regulă motivată, caracterologic, fizionomic, pur fizic, în cazul din urmă ieșind, de exemplu, în evidență insignifianța personajului feminin.

Alegoria va fi folosită, în finalul *Vizuinii luminate*, pentru a demonstra paroxismul degradării universale, printr-o culminație a motivului vulnerabilității organice:

“În aceeași clipă însă simții o atingere rapidă pe față și când întinsei mîna atinsei mîna ceva moale care-mi scapă imediat.

Cu cealaltă mîna aprinsei lumina și atunci văzui alergînd, pe marginea cuverturii, șoricelul care îmi ronțăise pleoapa” (p. 316).

Asemenea imagini grotești arhetipale vor culmina în imaginea finală a sanatoriului – cadavru:

“Și nu numai gîndacii îl rodeau, erau și șoarecii care îl invadaseră și care ronțăiau și ei cu bucurie din hoit, din sanatoriul putred...” (p. 317).

VI. CADRUL EXTERIOR

Cadrul exterior. În opoziție cu încarcerarea existențială definitorie pentru protagonist, în sanatoriile prin care peregrinează se află spațiul deschis, exterior, asupra căruia se repercutează, în genere, viziunea deformantă a “eului” protagonist ori, în cazul *Inimilor cicatrizate*, a naratorului.

În opera lui M. Blecher, peisajul are rareori o semnificație estetică, în calitate de obiect al contemplației. În principiu, cadrul exterior se află în rezonanță cu stările psihice, dominate de depresiune, ale protagonistului ori, dimpotrivă, în contrast, prin intermediul motivului “egoismului universal”.

O semnificație estetică va avea, de pildă, în unele momente doar, oceanul în *Inimi cicatrizate* ori peisajul montan al sanatoriului elvețian. Pitorescul montan va fi contemplat panoramic, dintr-o postură pur contemplativă, la fel ca oceanul. Estetismul contemplativ va fi ilustrat inclusiv de miniaturizare ca efect al distanțării:

“...Între două creste mai jos se putea vedea un pod minuscul, cît o agrafă, pe care îl traversau trenurile mici electrice negre...” (p. 285).

Contemplația pură va domina interiorul “eului” narator, fragmentar, și în *Întîmplări în irealitatea imediată*:

“Orașul întreg se desfășura în jurul meu cenușiu și amorf, pînă departe spre cîmpuri, unde trenuri minuscule treceau pe podul fragil ca o jucărie” (p. 77).

Aspectul grandios al oceanului va inspira naratorului frecvente tablouri marine:

“Umbre fantomatice și corăbii pescărești pluteau acolo departe, în aur și lumină” (p. 141).

Peisajul montan nocturn din Vizuina luminată va declanșa analogia intimistă cu decoruri interioare, dominate de obiecte din care o nuanță de kitsch nu lipsește:

“Și constelațiile satelor erau în vale și pe coaste ca luminițele variate și strălucitoare de pe un pom de crăciun, încărcat cu ornamente ieftine” (p. 285).

Va predomina, așadar, contrastul dintre obscuritate și luminozitate, cu mai multe grade simbolice în opera lui M. Blecher. În aceste caz, metafora luminii va avea doar funcția de a semnala prezența elementului uman. Viziunea

pitorească va fi sugerată prin alegerea termenilor de comparație dintr-o gamă estetistă:

“...Fluviul (...) curgea ca mercurul în soare”; “În marginea văii, curgea în șuvoi de argint o cascadă(...); “Se înșirau în soare terasele albe și roze...” (p. 285).

Deschiderea perspectivei, dintr-o postură prin excelență statică, va căpăta astfel o semnificație asemănătoare cu reprezentările largului oceanic.

Nu va absenta nici ca prezență, dar nici ca semnificație exteriorul în cazul *Întîmplărilor în irealitatea imediată*. Va predomina însă, ca stare existențială, nu contemplația estetistă, ci senzația (paradoxală) a limitării, cadrul exterior intrînd așadar în rezonanță cu starea interioară:

“Tufișurile de măcieși și salcîmi pitici care o înconjurau se deschideau într-o singură parte, spre peisajul dezolant al unui cîmp pustiu” (p. 44).

Sentimentul predominant generat de tipul de peisaj va fi solitudinea, semnificație demonstrativ accentuată în cazul descrierilor peisagistice:

“Unul din aceste spații se afla în parcul orașului, într-o poiană mică din capătul orașului, într-o poiană mică din capătul unei alei, pe unde nu se plimba niciodată

nimeni (...). Nu exista loc în lume mai trist și mai părăsit” (p. 44), hiperbolizează naratorul-protagonist.

Egoismul universal. Deja stările protagonistului antropomorfizează peisajului, atribuindu-i o indiferență ostentativă sau făcîndu-l să rezoneze cu trăirile “eului”. Formula shopenhauriană poate fi, cu multe precauțiuni însă, asociată cu ceea ce am numit “animismul incipient”:

“Soarele apunea cu grandoarea dintotdeauna stupidă și inutilă a naturii în mijlocul unor preocupări grave” (p. 166).

Tema va fi reiterată, prin intermediul aceluiași procedeu al contrastului, în *Vizuina luminată*:

“...Iată că în intervalul acesta mărunț de timp cît i-a trebuit razei de soare să se miște cu cîtiva centimetri și eu să comit acțiunea aceasta simplă de a bea apă pentru a-mi astîmpăra setea, iată că în această clipă se petrecuse pentru un om faptul cel mai grav și mai esențial al existenței sale: murise” (p. 240).

Anticiparea thanatică (motiv iarăși tradițional) se va pigmenta în cazul lui M. Blecher cu același motiv al egoismului universal:

“Ei bine, oricare ar fi modul meu propriu și durerea sau inconștiența morții mele, în jurul meu totul va continua

să rămână fixat în forme și volume bine definite, iar poate undeva pe stradă în clipa aceea se va opri un om, va scoate o cutie de chibrituri din buzunar și va aprinde o țigară” (p. 241).

Pe lângă hiperbolizarea banalității gestului virtualului trecător, poate fi remarcată respingerea ideii de solipsism (pe care voluntarismul unor percepții halucinatorii începuse să-l contureze), acesta contravenind, de altminteri, flagrant cu ideea de egoism universal, care subliniază tocmai insignifianța existenței individuale, raportată la o scară cosmică.

Egoismul universal al naturii are un echivalent în indiferența umană, ilustrativ fiind cazul psihologiei bolnavilor din Berck:

“În cazul bolnavilor, “bine că nu sînt în locul lui, “săracul” (în care caz “săracul” este adăugat ca un rafinement în plus al miciei perfidii și pentru salvarea persoanei noastre intime morale” (p. 234).

Peisajul periferic. Tematic înscris în seria prozei deprimării mic-provinciale, romanul *Întîmplări în irealitatea imediată* mai prezintă interes și printr-o gradație, la nivelul construcției de această dată, a depresiei accentuate,

determinată de peisajul periferic dezolant, între ale cărui limite se derulează rătăcirile protagonistului. Mai intensă, ca semnificație, este senzația încercată de "eul" narator în scena cufundării în noroi:

"În fața mea se întindea maidanul muiat de ploaie ca o imensă baltă de noroi" (p. 93).

Noroiul tinde în acest context către statutul de element declanșator al sentimentului degradării universale. Episodul se va încheia, semnificativ, într-o atmosferă apropiată de spiritul simbolismului decadent, ingrediente tradiționale ale acestuia, precum motivul pluvial durativ, cerul întunecat ori cîrciuma sordidă avînd rolul de accentua depresiunea protagonistului pînă în pragul tentativei suicidare.

Motivul pluvial pare a amplifica, prin intensificare, paroxismul stării "eului" narator:

"Ploua foarte tare acum. Răpăiau chiar lîngă mine..." (p. 16).

Nevoia unui cadru intimist se va manifesta în asemenea circumstanțe iarăși într-o manieră relativ convențională:

"...Aș fi vrut să intru, să beau ceva, să stau la căldură în mijlocul oamenilor și a putorii de alcool" (p. 96).

Va învinge însă impulsul solitar, apoi paroxismul sufletesc se va transpune motric:

“Începui să alerg pe străzi prin întuneric (...). În mine disperarea creștea o clipă ca și cum aș fi trebuit să urlu și să mă lovesc cu capul de copaci” (p. 96).

Hiperbolizarea motivului pluvial, în concordanță cu starea limită, va face translația către ipostaza elementului acvatic ca expresie a apăsării existențiale:

“Știam acum ce trebuia să fac; de vreme ce nimic nu mai putea continua, nu mai rămânea decât să isprăvesc cu toate. Ce lăsam în urmă? O lume umedă, urâtă, în care ploua încet...” (p. 97).

Intimismul peisajului exterior. Comparația peisajului, dintr-o perspectivă de ansamblu, cu decorul specific spațiului interior va accentua senzația de închidere:

“Perdele grele de apă se agitău prin alei ca într-o imensă sală goală” (p. 92).

Sugestia imensității exprimă, la prima vedere cel puțin, deschiderea spațială, senzație covârșită însă de imaginea interiorului vid, generator, și acesta, de solitudine.

Analogia, frecventă, cu spațiul interior ar putea fi motivată, printre altele, de postura contemplativă

definitorie a protagonistului, situat în carcerile existențiale reprezentate în primul rînd de sanatorii:

“Soarele tot mai ilumina maidanul ca un imens lampadar, în fundul unei săli de marmură cenușie” (p. 95).

rotația sezonieră. Într-un spirit nu foarte îndepărtat de simbolism, în opera lui M. Blecher domină corespondența între ritmul sezonier și motivele adiacente, precum cel pluvial asociat sezonului autumnal:

“Erau zile spălăcite cu cerul înnourat ca o rufă murdară. Ploaia răpăia infinit în parcul pustiu (p. 92). Atmosfera pluvială, la rîndul său, respectă cîteva din condițiile esențiale ale motivului, caracterului durativ adăugîndu-se cromatica depresivă.

Dacă sezonul autumnal va consemna, în manieră tradițională, declinul elementului vegetal, vara nu va constitui, din această perspectivă, momentul plenitudinii naturale, în pofida accentuării, pînă la dimensiuni hipertrofiate, a vegetației:

“Vara umflase haotic parcul, copacii și aerul, ca într-un desen de nebun.

Tot suflul ei fierbinte și amplu crescuse monstruos în verdeață, gras și debordant.

Parcul se revărsase ca o lavă; pietrele ardeau (p. 85).

De această dată, căldura solară va avea un rol distructiv, pierzându-și semnificația pozitivă, vitalistă. Supradimensionarea elementului vegetal nu va mai fi o expresie a regenerării ciclice a naturii, ci a unei germinații anormale, inducând o impresie de straniu.

În cadru autumnal, M. Blecher va reitera imaginea plenitudinii vegetale, cu aceeași semnificație angoasantă. În peregrinările cuplului Emanuel-Solange în împrejurimile Berckului, va fi subliniat aspectul inospitalier, ostil chiar al vegetației spontane, amplificat de sublinierea aridității peisajului:

“Încet se insinua primăvara la Berck. Vegetația aspră a dunelor făcea un vădit efort de fragilitate...” (p. 187).

Simboluri ale deschiderii. Când vorbim, în contextul operei lui M. Blecher, de spațiul exterior, din punctul de vedere al mențiunilor topografice, târgul provincial din *Întîmplări în irealitatea imediată* este un loc deprimant, sufocant prin atmosferă și chiar prin limitare spațială.

Tot de limitare spațială se poate discuta în cazul *Inimilor cicatrizate*, deoarece, situat permanent în centrul atenției narative, Emanuel evoluează într-un spațiu în

termeni geografici restrîns, Berckul și împrejurimile acestuia. În romanul vieții de sanatoriu din Berck, un element care aduce o notă discordantă de deschidere va fi oceanul, prin conotația sa de imensitate spațială.

Interpretarea oceanului drept simbol al deschiderii, convențional chiar, va fi în totalitate justificată într-o schiță precum *Jenică*. Nu foarte departe de spiritul simbolismului, oceanul ori simboluri aferente precum vaporul ori corabia exprimă dorința compensatorie de evadare către ținuturi exotice. Mai mult chiar, exotismul apare într-o formă consacrată: "Curiozitatea lui este vădit estetică și exotică: el se interesează numai de evenimentele petrecute în insulele îndepărtate și cu nume sonor" (p. 346). Pe lângă îndepărtarea spațială semnificativă, o altă condiție a exotismului este îndeplinită – sonoritatea toponimică – prin denumiri precum Haiti, Havana, Polinezia.

Oceanul face parte din decorul *Inimi cicatrizate*, chiar în calitate de element geografic definitoriu. În general, sensul său de simbol spațial se conservă; însă, la fel ca în cazul întunericii (regim protector, însă în special simbol thanatic) ori al aerului (expresie a imaterialității opusă vieții organice perisabile, dar și agent absorbant al acesteia) oceanul (metonimie a elementului fundamental "acvatic")

va avea, cu alte prilejuri, conotații paradoxale. În altă ordine de idei, ca peisaj suveran, oceanul va deține un statut simbolic (poate nu atât de pregnant ca în cazul “muntelui vrăjit” în romanul lui Thomas Mann²⁴). În cel puțin câteva situații, senzația de deschidere (și, în subsidiar, de plenitudine vitală) va fi evidentă: “Emanuel respiră plenitudinea aceea inefabilă de imensă strălucire – aerul vast de larguri, infinitatea apelor” (p. 141). Epitetele ornante aferente vor fi relativ stereotipe, pe de o parte: “La capătul unei străzi se ivi deodată imensa strălucire a oceanului” (p. 141). Pe de altă parte, sugestia de deschidere spațială apare, prin asemenea atribute, evidentă. Un tablou marin luminos, “pozitiv” este conturat inclusiv prin senzația de briantă la care contribuie simbolismul cromatic, într-o substanțială măsură: “Oceanul sticlea numai cristale și azur” (p. 175).

Inclusiv la acest nivel, există reprezentarea opusă, depresivă, în regim autumnal: “Oceanul spăla valuri searbede cu spume galbene, leșioase” (p. 170).

²⁴ “Cartea nu are subtextul simbolic și dimensiunea spirituală a *Muntelui vrăjit*” (Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p. 547). În continuitatea afirmației criticului, se poate adăuga că în opera lui M. Blecher lipsește în opera lui M. Blecher și dimensiunea polemic-eseistică a romanului lui Thomas Mann.

Încă mai paradoxală va fi agresiunea (bineînțeles, pur sonoră – față de care însă “eul” narator manifestă, în genere, o acută sensibilitate) a elementului marin, în contextul finalului din *Vizuina luminată* (care coincide cu o intensificare paroxistică a trăirilor depresive):

“În jurul clădirii vînturile, sirenele din portul îndepărtat răcneau, marea urla, eram ca suspendat în vijelie, plutind în noapte, suspendat de oameni...” (p. 315).

Oceanul, în altă ordine de idei, nu va fi o “invitation au voyage”, perspectiva protagonistului rămînînd în permanență pur contemplativă, constatare la fel de valabilă în cazul corespondent al peisajului montan elvețian. “Corabia”, “vaporul” (simboluri care, prin condiția dinamică, reprezintă calea de acces favorită a simboलिष्टilor, de exemplu, spre ținuturile exotice) vor fi de asemenea contemplate dintr-o postură pur picturală: “Umbre fantomatice și corăbii pescărești pluteau acolo departe în aur și lumină” (p. 141). Mai aproape de un spirit aventurier se află marinarii localnici în episodul pieții de fructe de mare din Berck:

“Cu sacul plin reveneau marinarii de la locurile unde puseseră peste noapte rețelele pentru prins pești și regăseam apoi în oraș în fața tarabei, întunecoasă ca un

compartiment de vagon, întinse pe tejghea, toate vietățile marine și toți peștii apelor” (p. 275).

Așadar, nu “eul” protagonist se aventurează pe teritoriul oceanic ostil, contemplația de la distanță fiind forma exclusivă de trăire.

Jenică, în schița omonimă, are nevoie exclusiv de exotism pentru a se ameliora sufletește:

“Jenică n-are nevoie de acestea, lui îi trebuie odihnă și aerul pur al mării. Ca să se vindece și să plece în Polinezia singur într-o corabie cu pânze imense” (p. 347).

Corabia va fi așadar simbol al evaziunii compensatorii. Cu toate acestea, schița *Jenică* reprezintă un unicat din punctul de vedere al semnificației simbolului. În restul operei lui M. Blecher, iarăși paradoxal, vaporul, expresie a dinamismului desfășurat într-un spațiu infinit (ca viziune tradițională) va fi frecvent, chiar obsesiv comparat de scriitor cu contrariul său, adică spațiul reclusiunii imobile, sanatoriul.

Multe pot fi interpretările acestei substituiri metaforice, legitimitatea lor fiind complementară. Una dintre acestea, relativ simplistă, constă în învecinarea sanatoriului din Berck ori a celui din Tekirghiol cu marea, ceea ce poate genera asociații imediate. Naratorul va apela în mod explicit la

analogia morfologică: "...Odaia aceasta îmi apărea deci ca un promontoriu sau ca o cabină pentru comandă, în care eu stăteam la cîrmă și conduceam sanatoriul, - imens vapor, - pe valuri în noapte și vijelie" (p. 315).

Similitudinea morfologică va motiva inclusiv o altă analogie, cea dintre biserica din Berck și corabie:

"Era o umilă biserică, construită de marinari, din bîrne și stîlpi, exact ca o corabie. Ce ar fi fost într-adevăr, gîndi Emanuel, ca în seara aceea construcția întregă sa pornească în lume, ca un vapor, pe valurile oceanului, încărcată cu bolnavi, strălucind de lumină, într-o ultimă călătorie nocturnă, înainte de a naufragia și de a îneca o dată cu dînsa toate ghipsurile, toate infirmitățile și toate disperările adunate acolo la un loc" (p. 181).

În context, nu sensul de evaziune exotică reprezentat de simbolul vaporului, ci unul de factură negativă (extras din reprezentări catastrofice, de esență romantică) este cel care va predomina.

În sfîrșit. Berckul va fi comparat, ca acord final, cu un vapor, una din explicațiile posibile ale imaginii fiind simplul efect optic al distanțării treptate:

"Emanuel rămase cîteva minute inert, apoi se ridică în coate și privi pe fereastră.

În depărtare, orașul era ca un vapor ce se scufunda, dispărea în întuneric” (p. 230).

Dacă suprafața oceanică, în genere, constituie un simbol al deschiderii spațiale și al calmului sufletesc, abisul va reprezenta, hiperbolic chiar, condiția depresivă, prin sugestia presiunii exacerbate.

Submarinul va substitui, ca termen de comparație, vaporul, ieșind în asemenea cazuri în evidență sensul de depresiune sufletească.

“O! sala cinematografului B., lungă și întunecoasă ca un submarin scufundat!” (p. 63).

Abisul oceanic va reprezenta hiperbolic starea sufletească deplorabilă a lui Emanuel, în ultimele rînduri ale prologului, după conștientizarea statutului maladiv:

“Acolo, departe, în ape stătute și întunecoase, plutea solitară și palidă fața puhavă de crap a casieritei cu privirea lentă a ochiului ei rotund și rece. Era de altfel singurul submarin din acele străfunduri oceanice, și Emanuel singurul înecat” (p. 125). În această situație, comparația zoomorfă are darul de a întregi sugestia adîncului oceanic; metafora celui înecat va constitui, la rîndul său, expresia paroxismului depresiei.

Deoarece, în alte cazuri, imaginea catastrofei marine ori metafora înecatului se vor apropia de viziunea de esență romantică, cu aluzii la catastrofele celebre:

“...Un bal în fundul mării iluminat de fosforescențe oceanice și ornamentat de alge halucinante, prin care valsau în rond lent frumoasele înecate de pe transatlanticele scufundate, în brațele marinarilor pierduți în fundul mării...” (p. 275).

Alt simbol al deschiderii, arhetipal de altminteri, este pasărea (cu aceeași notă paradoxală, iarăși tradițională, dacă ne gândim la corb ca anticipare a momentelor negative). Pasărea va exprima (dincolo de sensul din context, în care va reprezenta o metaforă a iraționalității) ideea de libertate, precum spațiul aerian, în ansamblu:

Ce făcuseră mâinile mele pînă atunci? (...) Ce fuseseră ele decît niște sărmane păsări prizoniere, legate cu un lanț grozav de piele și mușchi de umeri? (...)”.

Simulacrul animal. Acesta poate juca (mărturie suplimentară a perioadelor motivelor specifice imaginarului lui M. Blecher) și rolul de termen de comparație:

“... Semăna cu totul cu acei mopși de porțelan îmbrăcați în frac roșu, de pe unele scrumiere” (p. 133).

Astfel, simulacrul animal intră cu claritate în categoria obiectelor-kitsch. Alteori, obiectul animalier se va colora cu nuanțele exotismului:

“Inginerul rîse și scoase din buzunar (...) un asemenea fetiș, în jad verde exact cum îl vedeam în revistă (...).

Era ceva neînchipt de frumos, concentrat într-o sculptură mică și delicată ce reprezenta un animal cu ochii exagerat de mari și cu gura deschisă...” (p. 288).

Animismul incipient. În creația lui M. Blecher se poate vorbi, desigur metaforic, de o perspectivă animistă asupra elementului natural, într-o formă rudimentară măcar, ținînd cont, de exemplu, de tendința constantă de personificare a elementului vegetal, a obiectelor și chiar a globului terestru. În cazul din urmă, se poate discuta, în egală măsură, de viziunea panoramică, macrocosmică a scriitorului. În sens contrar, “lumea de sînge” sau alte asemenea “universuri paralele” sînt construite prin analogie cu geografia terestră.

Conturarea acestei viziuni începe prin evocarea “spațiilor blestemate”:

“Adevărate capcane invizibile, plasate ici-colo în oraș, întru nimic deosebite de aerul ce le înconjura, - ele mă așteptau cu ferocitate să cad pradă atmosferei

speciale ce conțineau” (p. 44). Atribute animaliere, deocamdată la nivelul epitetului sugerează perspectiva de ansamblu, ulterior explicită, a antropomorfizării globului terestru.

Este așadar posibilă o interpretare din perspectiva obsesiei imagistice a condiției maladive a corpului omenesc, în situațiile în care s-ar putea vorbi de o perspectivă animistă, de abia schițată:

“Ploaia sculptase șuvițe lungi de crăpături fine ca niște arabescuri, însă hidoase ca niște plăgi rău cicatrizate. Erau adevărate zdrențe din carnea lutului, răni oribile și beante...” (p. 45).

Aproape în aceleași cuvinte, imaginea animistă din *Întîmplări în irealitatea imediată* va fi reluată în *Inimi cicatrizate*, în atmosfera declinului autumnal:

“Ca niște adevărate plăgi buturate și învinețite ale pămîntului” (p. 170).

Dacă în metafore analogia corpului omenesc cu globul terestru se poate de abia întrezări, M. Blecher justifică interpretarea în direcția conturării animismului incipient printr-o aprofundare a “patologiei” terestre:

“S-ar fi zis că în locul acela pămîntul ar fi fost jupuit, pentru a lăsa să se vadă circulația lui intimă, arterele

arzătoare și teribile prin care se scurgea în el aur și purpură incendiată” (p. 172).

La viziunea animistă va servi inclusiv antropomorfizarea elementului vegetal. O treaptă va fi reprezentată, ca în atâtea rînduri, prin intermediul comparației:

“Mai încolo zăceau cartofii buni și blînzi, lîngă grămezile de capete tăiate ale verzelor înfoiate” (p. 93).

Pentru ca translația să continue:

“În tăietura sfeclelor apărea deodată sîngele roșu și întunecat al pămîntului” (p. 93).

Trădînd manierismul comparației, însă elocvente ca obsesie a antropomorfizării elementului vegetal sînt deseori perspectivele peisagistice panoramice:

“Vara cîteodată, privind castanii de departe, încărcăți de frunze, aspectul lor era acela al unor capete enorme înfipite pe trunchiuri, cu obrajii scobiți în adînc, așa ca lamele capului meu” (p. 99).

În mod metaforic, “eul” narator resimte apăsător densitatea materială, din perspectiva consistenței, dar și din cea a ipostazei diversificării acesteia:

“În jurul meu materia dură și imobilă mă înconjura din toate părțile – aici în formă de sculpturi – în stradă în formă de copaci, de case și de pietre (...).

Pretutindeni ea infestase aerul, irupînd în el, umplîndu-l cu abcesele închistate ale pietrelor, cu scorburile rănite ale copacilor...

Umblam înnebunit de lucrurile pe care le vedeam și de care eram sortit să nu pot scăpa” (p 88).

Ipostaza în care este privită diversitatea organică sau anorganică este așadar “filosofică”, prin prisma reducerii la generalitatea materială. Materialitatea lumii, față de care în alte momente (cum ar fi episodul “băii” de noroi) “eul” protagonist se arată atras, descoperind cu o candoare aproape infantilă lucruri banale, va fi în acest caz, paradoxal, resimțită ca sufocantă. Să fie oare vorba de o percepție mai curînd materială a lumii din perspectiva naratorului și, implicit, a scriitorului?

Există, iarăși paradoxal, episoade care confirmă și altele care infirmă această posibilă interpretare. Din perspectiva ideii de realitate, pentru naratorul din *Vizuina luminată* aceasta înseamnă inclusiv viziune onirică, halucinație etc., așadar fapte care nu se petrec decît în interiorul psihic al protagonistului.

Antropomorfizarea obiectelor. Reificării elementului uman îi corespunde, în sens invers, ceea ce poate fi numit animarea, sau chiar antropomorfizarea obiectelor. Aceasta

poate fi interpretabilă în moduri diverse, inclusiv ca deformare voluntaristă a realității obiective, derivată din starea de transă a protagonistului:

“Priveam cărțile legate în dulapul cu geam și în imobilitatea lor remarcam, nu știu cum, un aer perfid de tăinuire și complicitate” (p. 47).

Antropomorfizarea va avea loc într-o atmosferă specială, marcată de obsesia lui M. Blecher pentru reprezentarea materială a stărilor sufletești:

“Odaia însăși se pregătea pentru el: o intimitate caldă și primitoare se filtra pe pereți, prelingându-se pe toate mobilele și pe toate obiectele” (p. 46).

Pentru materializarea stărilor psihice, M. Blecher va recurge, în acest caz, la imaginea lichefierii, proces ce ține, în genere, de particularitatea viziunii materiale a scriitorului, demonstrând, în altă ordine de idei, preferința pentru elementul acvatic.

Imaginarul material al stărilor sufletești va fi reprezentat în maniere multiple, comparația fiind de regulă motivată de context:

“Era o așteptare mai grea și mai insuportabilă decît pînă în acel moment; tăcerea prăvăliei se transforma într-un bloc de gheață” (p. 53).

Simbolul statuii. Statuia, ca simbol pregnant, iarăși cu semnificații diversificate în funcție de context, se situează la granița dintre simulacrul uman (ilustrativ în acest sens fiind simbolul manechinului de ceară) și obiect. Antropomorfizarea statuii nu se produce așadar prin animare, ci datorită aspectului umanoid. Va reprezenta inclusiv o ipostază a concretizării sentimentelor:

“...Acum dintre câteva cuvinte țîșnea dintre noi o realitate nouă, (...) ca o statuie de marmură ce-ar fi răsărit...” (p. 53).

Statuia reprezintă așadar, în altă ordine de idei, un obiect obsesional al imaginarului, care revine ca “metaforă obsedantă” în reprezentările fundamentate pe analogie:

“... Regăseam atunci în întuneric și toate persoanele din jurul meu iluminate indirect, palide și transfigurate ca o galerie de statui de marmură” (p. 64).

Imaginea vizuală oximoronică va dobîndi, în alte contexte, sensul simbolic arhetipal al opoziției dintre viață și moarte. La nivel de comparație doar, poate fi sugerată reprezentarea reificată a spectatorilor din sala de cinematograf.

În sens invers, se poate discuta de animism incipient inclusiv prin prisma statisticii personificărilor:

“Vitrinele cu geamuri de sticlă se clătinau cînd călcam pe dușumeaua veche, parcă ar fi clănțănit din dinți”(p. 73).

O formă artistică a animării obiectului îl va atrage pe “eul” protagonist în episodul atelierului de sculptură populară:

“Ieșeau astfel din materie cîteodată niște eczeme sublime cu supurații datelate, vopsite ori sculptate...” (p. 87).

Imobilitatea posturii umane, pe de altă parte, va fi de preferință reprezentată prin simbolul statuarului:

“În dimineața aceea, Emanuel stătu tot timpul în salon cu alți bolnavi, copii, doamne bătrîne care tricotau, impozante pe gutiere ca niște statui indice” (p. 156).

Caracterul interșanjabil dintre animat și inanimat, prin intermediul unor simboluri predilecte, va ieși cu regularitate în evidență:

“Ascensorul funcționa urcînd bolnavii. Se auzea mîrîitul lui înfundat...” (p. 167).

Cu o treaptă mai sus, în direcția animismului, se va situa personificarea oceanului, la nivelul simplei comparații însă:

“Ziua se condensase într-o căldură apăsătoare și irespirabilă. Se auzea sub terasă foșnetul molcom al mării ca o respirație gîfîindă și insuficientă” (p. 207).

Printr-un tip de analogie transparentă în schimb poate fi justificată prezența "statuiei" în calitate de termen de comparație:

"Bolnavul umbla cu privirile fixe înainte, tatonând solul ca un orb, ori ca o statuie ambulată în atitudine solemnă de iluminat" (p. 214), caz în care corsetul de ghips reprezintă o metonimie a simbolului statuii.

Statuia ori manechinul de ceară trebuie totuși detașate de semnificațiile simbolice mai profunde, în cazul în care îndeplinesc funcția de termen al comparației:

"...Aerul filtrat în spațiul lui restrâns devenea mai limpede și mai colorat, ca într-un cub de sticlă, închizând bolnavii ca într-o fantastică vitrină, cu trupuri schiloade, expuse într-un muzeu de figuri de ceară" (p. 215).

Simbolul statuii va face tranziția către categoria obiectelor-kitsch, păstrându-și, evident, calitatea de simulacru uman:

"Cu timpul statuile acestea își pierd capul ori vreo mână și proprietara lor, reparându-le, le înconjoară gîtul delicat cu scrofulle albe de ipsos" (p. 67).

Atracția pentru kitsch se extinde, așadar, către categoria obiectelor ilustrative pentru această categorie care, în sens metaforic, poate fi apropiată de estetica urîtului, agreată de M. Blecher:

“Un alt obiect care m-a turburat peste măsură (...) a fost un inel țigănesc (...). Era un obiect de tinichea superb, fin, grotesc și hidos” (p. 66),

Epitetele ornante oximoronice apropie imaginea, din nou, de spiritul esteticii urâtului.

Există și la M. Blecher cromatica aferentă categoriei de kitsch:

“Violetul cadavrelor prin asfixie lîngă pornograficul roșu al jaretierelor de femeie, putoarea de plumb a valurilor...” (p. 67).

O asemenea cromatică generează analogia cu simbolismul coloristic de nuanță grotesc-thanatică.

VII. DEGRADAREA UNIVERSALĂ

Germinația maladivă. În opera lui M. Blecher se manifestă în manieră accentuată preferința pentru estetica urîtului, faptul putînd fi corelat inclusiv cu sentimentul degradării biologice accelerate (ținînd așadar, într-o anumită măsură, de percepția temporalității). Fenomenul descompunerii organice va fi privit panoramic, la nivel universal, extinzîndu-se, în mod simbolic, inclusiv asupra materiei anorganice, fie prin analogia zoomorfă, fie prin inconsistența materiei ori deteriorarea determinată de uzura obiectelor. În finalul *Vizuinii luminate*, sanatoriul de la Tekirghiol, inițial comparat cu un vapor (poate și sub influența mediului marin proxim) va căpăta un aspect baudelairian:

“În spatele meu, departe, se întindea stîrvul în putreziciune. Tot sanatoriul putrezea acolo alungit, cu totul descompus. Cu coastele afară, foșnind de gîndaci și de viermi care îi rodeau stîrvul. Și nu numai gîndacii 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 de vijelie sub croncănitul corbilor și urletul vîntului” (p. 317).

Inclusiv limbajul sprijină, firesc, viziunea macabră. Sub o formă atenuată, degradarea universală acționează asupra obiectelor, chiar în absența antropomorfizării, ca în cazul gropii de gunoi din proximitatea tîrgului provincial:

“Și apăreau obiecte de metal, de lemn putred și, răvășind mereu, tot ce în casele, în odăile în care oamenii își petrec viața în fiecare zi, obiectele mai scumpe pe care le cumpără în magazine și le aduc acasă învelite în hîrtie subțire de mătasă pentru a le așeza pe etajere, toate lucrurile lor scumpe și dragi, pentru care urlă atîta cînd un servitor le sparge, sau dispar, sau se strică puțin de tot, și cărțile rare, și covoarele, și statuetele de porțelan, toate veneau aici în fragmente, plesnite, rupte, stricate, cu aspect lamentabil, amestecat cu mațe puturoase și viermi în gunoiul care își fumega murdăria în ploaie”(p. 306).

Așadar, nu doar obiectele fragile, ci tot ce este destinat durabilității (incluzînd, firesc, operele de artă) este supus aceleiași legi a degradării universale, pasajul puțînd fi interpretat ca o formă net particulară a motivului universal *ubi sunt*.

Dintre toate simbolurile ce aparțin lumii vii, copacul (tradițional și acesta, de altminteri) ca expresie a perenității

vegetale, va avea, într-un context din *Întîmplări în irealitatea imediată*, o semnificație explicit vitalistă, același simbol fiind însă folosit, în spiritul ce domină finalul *Vizuinii luminate*, tocmai pentru a sublinia caracterul universal al legii degradării universale:

“Iată un splendid copac, un copac bătrîn și rămuros care de peste o sută de ani își întinde tot noi brațe ca să cuprindă cît mai mult aer, cît mai mult volum, și se înalță și se lărgește. Și iată, cînd trunchiul e tăiat la rădăcină se prăbușește întreg copacul cu tot imperiul lui de frunze și de foșnete, acolo, în aer, în locul lui, n-a rămas nimic ca să poată reaminti efortul acela de o sută de ani. Și munca aceea de o sută de ani de cărare a sevei pînă la vîrf și opacitatea miilor de frunze și diversitatea miilor de ramuri. În aer n-a mai rămas nimic” (p. 312).

Dincolo de aceeași lamentație pe tema *ubi sunt*, copacul, ca simbol, conservă o conotație vitalistă, necesară, de altminteri, în cadrul sistemului de simboluri antinomice specific creației lui M. Blecher, ca pol la care degradarea inexorabilă sa se raporteze.

În absența motivului efemerității, copacul este unul dintre puținele simboluri vitaliste din opera scriitorului²⁵:

²⁵ V. Dumitru Irimia, *op. cit.*, p. 264 ș.u.

“Întinsei picioarele pe bancă și, rezemîndu-mă cu spatele de un copac găsii o poziție foarte comodă. În fond, ce mă împiedică să fiu și eu puternic și nepăsător? În jurul meu, printre copaci, în lumina soarelui, curgea un curent vioi și amplu, plin de viață și de puritate” (p. 103).

Simbolul este ales datorită perenității naturale pe care o sugerează:

“Cu cît priveam mai atent coroana infinit răspîndită a ramurilor, cu atît simțeam mai bine cum în mine carnea se divide și prin golurile ei începe să circule aerul viu de-afară. Sîngele se urca în vine majestuos și plin de sevă, înspumat de clocotul vieții elementare” (p. 104).

Simbolul vegetal oferă în același timp un exemplu de analogie de nuanță animistă. “Seva” va fi comparată și în alte ocazii cu sîngele, corespondentul uman:

“Și astfel de corpuri din rețele de fibre și artere, fără carne, sînt în toată lumea acum, și ele circulă, dorm, se hrănesc ca odinioară ființele normale, umblînd printre frunze, ierburi și copaci, ca o lume vegetală sanguină lîngă lumea de sevă și clorofilă a plantelor și copacilor” (p. 267-268).

În aparență tot vitalist este un motiv, iarăși, în mod semnificativ, puțin întrebuintat în opera lui M. Blecher, cel al germinației vegetale.

În cazul rotației sezoniere care, în linii mari, jalonează temporalitatea în opera scriitorului, momentul plenitudinii vegetale va fi constituit, în mod previzibil, de anotimpul estival.

Germinația vegetală se manifestă așadar intens, însă nu ca expresie a vitalismului natural ci, dimpotrivă, a anormalității.

Asociația dintre hipertrofierea dimensiunilor și anormalitate este unul din simbolurile din creația lui M. Blecher, fapt demonstrat și prin intermediul comparației ca procedeu stilistic:

“Carnea proaspătă strălucea catifelată ca petalele unor trandafiri monstruoși, hipertrofiați” (p. 82).

În aceeași categorie, cu diferența că, în acest caz va fi vorba de un simbol aparținând lumii obiectelor inanimate (în mod particular categoriei simulacrului uman) va fi capul de fildeș:

“Era un cap frumos, extraordinar de frumos. Cam de trei ori mai mare decât un cap omenesc, învîrtindu-se încet pe o axă de alamă ce-l străbătea din creștet prin gît” (p. 68).

Epitetele asociate cu germinația vegetală hipertrofiată, precum “monstruos”, se repetă relativ stereotip la fiecare reiterare a motivului:

“Într-un colț se ridica mormanul de exasperantă frumusețe a bostanilor umflați și hidoși, plesnind din toată coaja lor de plenitudinea soarelui băut o vară întreagă” (p. 93).

Așa cum degradarea olfactivă ori imaginea descompunerii organice vor genera sentimente estetice paradoxale, anormalitatea naturală va fi privită, de regulă, în aceeași manieră duală. De această dată, anotimpul autumnal va fi ales pentru reprezentarea plenitudinii vegetale. Imaginea va fi reluată în *Inimi cicatrizate*:

“Plecau mai mult pe la țară, pe drumuri înguste și părăsite (...) cu ierburi enorme” (p. 170).

Elementul vegetal spontan va inspira aceeași senzație de amenințare, prin hipertrofierea dimensiunilor, într-un decor asemănător din împrejurimile Berckului în *Vizuirea luminată*.

Senzorialismul elementar. Perspectiva naratorială din opera lui M. Blecher poate fi numită, metaforic, sinestezică, într-un sens nu foarte îndepărtat de corespondențele baudelairiene²⁶. Senzorialismul caracterizat

²⁶ “...Proza lui Blecher e o epopee a simțurilor în alertă, a corpului iritat de realitate” (Radu G. Țeposu, *op. cit.*, p. 17). Formula macedonskiană folosită de critic (autorul *Thalassei* își subintitulase romanul *Marea epopee*) are acoperire în percepția auditivă, tactilă ori olfactivă a universului

de paroxismul suferinței fizice, ce marchează fragmentele cu iz naturalist din opera lui M. Blecher are drept contrapondere senzația elementară pozitivă (motiv discret ca prezență, precum cel al germinației debordante); era însă, în viziunea scriitorului, necesar un etalon vitalist, pentru a scoate în evidență starea astenică dominantă.

Locul predilect al senzorialismului elementar va fi, firesc, spațiul campestru; senzațiile naturale vor fi însă privite în manieră paroxistică, ca un exces greu suportabil:

“Aveam mîinile învinețite de frig și vîntul sufla cu brize tăioase. Era o idilă plină de realități simple și elementare” (p. 171).

Episodul idilei dintre Emanuel și Solange va reprezenta pentru protagonist nivelul consecutiv dionisiacului experimentat în episodul petrecerii bolnavilor din sanatoriul din Berck; se poate face analogia (îndepărtată totuși) cu episodul Margaretei din *Faust*, treaptă existențială superioară epicureismului consumat în episodul *Pivniței lui Auerbach*.

Tot expresie a unui *modus vivendi* nesofisticat va fi experimentarea senzațiilor alimentare fruste, în același

înconjurător, ca perspectivă naratorială, fapt prin care M. Blecher, pe teren autohton, continuă linia prozei sinestezice a lui Al. Macedonski.

cadru bucolic din împrejurimile Berckului, contrapondere a existenței artificiale din sanatoriu:

“Mîncau acolo cărnuri cu gust proaspăt de sînge și li se dădea de băut o bere neagră și amară fabricată de țărani, în care se mai găseau coji din semințele cu care fusese făcută” (p. 170).

În absența semnificativă a lui Solange (fapt ce poate sugera inclusiv natura fantasmatică a personajului feminin, așadar îndepărtarea de aspectul biografic), imaginea senzorialismului elementar, pozitiv va fi reluată în *Vizuina luminată*, pe fundalul motivului peregrinării solitare, în aproximativ același cadru rural:

“În plimbările mele la țară am făcut multe descoperiri și mi-am atras mulți prieteni, femei gospodine, simple și blînde, care (...) mă serveau cu tartine groase de pîine neagră țărănească, extrem de gustoasă, unse cu miere, cu brînză și dulceață și cu o felie de jambon pe deasupra, ceea ce le dădea un gust și o savoare nemaipomenită, dulce, sărată și cărnoasă în același timp, care n-o mai întîlnisem la nici o mîncare pînă atunci” (p. 250).

În rest, senzația elementară nu va fi resimțită în sens vitalist, firesc pentru un intimist, cum este protagonistul, dar mai ales pentru un astenic accentuat.

Va fi scoasă astfel în evidență, încă o dată, vulnerabilitatea organică:

“Cînd închideam ochii vîntul îmi aplica un obraz mai rece peste obrazul meu și de dincoace de pleoape îmi simțeam ca o mască...” (p. 81).

Agresiunea elementului natural atinge punctul culminant în *Vizuina luminată*, în fragmentul final al sanatoriului constănțean:

“Cînd deschideam fereastra și priveam înspre larg (...) odaia aceasta îmi apărea ca promontoriul unei coaste stîlcoase în valuri, bătut de vînturi, - și toate vînturile cînd înconjurau clădirea vîjîiau în jurul odăiței cu o horă de urlete sinistre” (p. 315).

Senzația organică maladivă. Episoadele care se înscriu pe linia experiențelor autenticiste au un loc bine determinat în rețeaua de simboluri din opera lui M. Blecher. În asemenea cazuri, scriitorul, cu minuțiozitate naturalistă, subliniază pînă la paroxism fragilitatea organică, în diverse moduri, subliniind, de pildă, sensibilitatea tactilă:

“Îmi afundai capul în pluș din cei în ce mai tare și, pe măsură ce durerea mea devenea mai violentă, răbdarea mea de o suporta se făcea mai tenace” (p. 84).

“Stoicismul” protagonistului constituie mai curînd proba tendinței masochiste, avînd rolul simbolic de subliniere a inconsistenței corporale. Este aceasta o primă formă, atenuantă, a unui motiv esențial în opera lui M. Blecher, făcînd parte dintr-o gamă care, în alte ocazii, va ajunge la paroxism. Perspectiva tactilă din care sînt subliniate senzațiile de fragilitate corporală nu va atinge, deocamdată, nivelul hiperbolic din scena iritației insuportabile produse de corsetul de ghips:

“Țepii mărunți ai velurului îmi intrară în obraz, ceea ce îmi produse o durere destul de vie” (p. 84).

Gestul masochist produce senzații dezagreabile asemănătoare cu cele generate de contactul cu elementele naturale.

Gradația este un procedeu la care M. Blecher va recurge destul de des într-o manieră sintetică, însă de o ipostază particulară a procedeuului se poate vorbi, de exemplu, în cazul accentuării treptate a inconsistenței corporale:

“Încercai să mă scol și mîna mea intră în sculpturile de lemn ale patului; erau unele care îmi umpleau degetele...” (p. 81).

Plasticitatea corporală este o hiperbolă deseori întrebuintată de M. Blecher, nu doar în cazul contactului

cu materia dură ori contondentă; protagonistul își va sublinia vulnerabilitatea corporală exacerbată pînă la imagini metaforice ale corpului spongios, ceea ce îl diferențiază, prin hiperbolizarea extremă, de motivul fragilității organice în varianta unor contemporani precum Hortensia Papadat-Bengescu:

“Tot ce mă înconjură mă invadează din cap pînă în picioare, ca și cum pielea mea ar fi fost ciuruită” (p. 47). Lichefierea materiei organice, ipostază a fenomenului constatabil, în egală măsură, în cazul materiei în genere, nu va da naștere doar unor imagini macabre ale descompunerii, ci va hiperboliza fragilitatea corporală:

“Cuvintele se loveau de pereți și mă parcurgeau moale ca pe o ființă fluidă” (p. 59).

Atenția pentru notația senzației organice va fi constantă, exacerbîndu-se astfel fragilitatea organică. Hipersensibilitatea tactilă va genera, hiperbolic, senzația insuportabilă în scena corsetului de ghips, caz în care, iarăși stereotip, scriitorul recurge la analogia animalieră:

“Se lipeau de coaste, de piept...de șolduri...aderau de piele ca niște animale lipicioase vii, insinuante” (p. 152).

În aceeași manieră hiperbolică se va intensifica libidoul; sexualitatea se va manifesta hipertrofiat, ca orice senzație organică:

“În interior, pielea se aprindea pe anumite suprafețe și iritația creștea frenetic, ca o revărsare de acizi sau ca o gheară mărunță ce se plimba prin rețeaua cea mai fină a nervilor...” (p. 161).

Scena este caracteristică pentru monotonia analogiilor lui M. Blecher, care recurge la metafore din gama substanțelor corozive ori din sfera agresiunii animaliere; în altă ordine de idei, stereotipia conturează cu mai multă fermitate particularitățile imaginarului propriu scriitorului. Iarăși vizibilă este apelarea la simbolul combustiei, aceasta reprezentînd, în context, dimensiunea hiperbolică a suferinței, într-o manieră de altminteri tradițională, de sorginte mitică:

“Încercă să se scarpine, frecîndu-se pe dinăuntru de pereții ghipsului, dar noi teritorii de piele se incendiau de frenezia mîncărimii (...). Cu pumnii închiși, cu pleoapele strînse (...) se hotărî astfel să aștepte consumul arderii ce-i cuprinsese trupul” (p. 161).

Simbolul ignic va fi folosit așadar cu semnificația de senzație tactilă paroxistică, în alte cazuri, tot în sens

arhetipal, avînd înțelesul de agent distructiv al materiei ori, dimpotrivă, o funcție purificatoare.

Opoziția la nivel corporal. Apellînd, conform regulii, la contrast, M. Blecher va da dovadă de aceeași minuțiozitate de esență naturalistă în descrierea corpului lui Solange, accentuarea normalității fizice mărind opoziția cu Emanuel²⁷. Antinomia biologică va fi una din demonstrațiile criteriului organic, în funcție de care, adesea, scriitorului împarte personajele:

“Erau regiuni răcoroase și parfumate pe trupul ei în jurul șoldului, ca adierea subită a unui miros nou în aer liber (...). Emanuel îi dezvelea trupul ridicînd toată rochia și o săruta amețit de albeața pielii” (p. 187).

Relativ convențional va fi simbolul albului, cu amendamentul că în acest caz conotația purității morale este pusă în umbră de cea a normalității fizice. Analogia cu geografia terestră demonstrează maniera în care scriitorul reprezintă în detaliu corpul uman.

²⁷ “Semnificația metaforelor lumii din vis este adîncită de semnificația simbolică a numelui personajului feminin, reprezentînd, în real și vis, lumea iubirii; Solange asociază în complementaritate *lumina (Sol)* și puritatea, prin transcenderea realului (*ange*)” (Dumitru Irimia, *op. cit.*, p.265).

Contrastul fizic va fi de această folosit prin juxtapunere, manieră la care, totuși, M. Blecher nu apelează stereotip, multe din motivele opozabile fiind dispersate pe parcursul unui text, sau chiar al operei în ansamblu, dacă o privim ca un continuum al imaginarului propriu scriitorului. În acest caz, contrastul la nivel fizic va fi reprezentat prin senzația olfactivă, dusă iarăși pînă la paroxism:

“Toate jocurile acestea naufragiau stupide a doua zi dimineața, cînd băiatul de serviciu venea să-l spele și, bîgînd degetele atît cît putea sub corset, scotea de acolo grămăjoare de murdărie și de jeg rău mirositoare” (p. 187).

Antinomia la nivel olfactiv va fi completată, la fel de accentuat și de convențional, și prin intermediul cromaticii:

“O pătură îngrozitoare de jeg cenușiu și puturos îl acoperea peste tot cu un strat de scîrboasă murdărie...” (p. 213).

Relativ convențională este apelarea la asemenea epitete ornante, în plus excesiv folosite.

Paroxistic se va manifesta o altă senzație elementară, setea, în *Vizuina luminată*, caz în care nu mai constituie o expresie a instinctului vital, ci a dereglării senzoriale, prin intensitatea exacerbată:

“Asta este: o senzație dementială, o senzație capabilă să zdruncine creierii și să mă facă să râd, sau să plîng...” (p. 239).

Și cu alte prilejuri, senzația organică paroxistică va fi reprezentată în aproximativ aceiași termeni, prin simbolul ignic, analogia animalieră ori prin alte comparații repetitive:

“Ca zeci de cuțite ce pătrundeau deodată în carne, ca zeci de gheare ce răscoleau și rupeau toți nervii, ca o lavă fierbinte care se revărsa prin corp pînă la creieri...” (p. 271).

Vulnerabilitatea organică. În alte cazuri, motivul fragilității fizice va fi accentuat simbolic, inclusiv prin imaginea materiilor care, în opera lui M. Blecher, sugerează ideea de inconsistență organică.

Imaginea Eddei (sugerînd clișeul romantic) va fi astfel marcată de “ceară”, ca simbol tradițional al deteriorării fizice ori cu semnificația funebră:

“Părul dat la o parte, evidenția fruntea galbenă ca un bloc de ceară” (p. 109). Aspectul cromatic este redundant (în genere M. Blecher folosind acest procedeu – cazurile ilustrative fiind peisajele uniformizate cromatic din *Vizuina luminată*). Fragilitatea organică va fi hiperbolic accentuată, prin apelarea la alte simboluri materiale ale inconsistenței:

“Pentru a ști că obrazul era făcut din foițe era suficient să înfund puțin de tot degetul în carne. Degetul intra fără rezistență, ca într-o pastă umedă și moale” (p. 99).

Cadavrul ca simbol thanatic este frecvent reprezentat în creația lui M. Blecher, ca expresie a atracției pentru estetica urâtului, în unele situații, alteori pentru a pune în evidență efemeritatea condiției umane. Motivul va fi conturat într-o manieră relativ particulară, în episodul Eddei, în raport cu ipostaza tradițională, baudelairiană. Mai aproape de spiritul poetului francez va fi în schimb M. Blecher din *Vizuina luminată*, dominat din punct de vedere estetic de categoria macabrului.

În *Întîmplări în irealitatea imediată*, M. Blecher va utiliza elemente ale imaginarului familiare în opera scriitorului, de exemplu vegetalul inconsistent și prin definiție degradabil:

“Mucegaiul înlocuise în toată adîncimea pielii obrazul de carne” (p. 99).

De nuanță tradițională, în linii mari, va fi simbolismul cromatic de factură thanatică:

“Fața părea însă intactă și își păstrase toate trăsăturile. Culoarea ei era vînată, încît capul părea modelat din mucava muiată în apă” (p. 99).

Tradiționalist în privința imaginarului se arată M. Blecher în finalul *Vizuinii luminate*:

“...Descoperii un cal mort ce fusese mâncat de lupi în iarnă și putrezea acum în aerul călduț și umed al primăverii într-un zumzet de muște și gândaci ce foiau în el.

Totul era murdar, puturos, cărnuri stricate și verzi cu lichide ce se scurgeau vâscos dintre mușchii putrezi...” (p. 317).

Convenționale sînt așadar elemente ale motivului precum urîțul olfactiv exacerbant, simbolismul cromatic sau lichefierea. Simbolistica lichefierii va fi astfel uzitată nu doar în cadrul transmigrării elementelor fundamentale, ci și în viziunile paroxistice ale degradării organice:

“Era ultimul și cel mai neînsemnat amănunt înaintea subsolului cimitirului cald, mucegăit și plin de corpuri moi ca gelatina, galbene, purulente...” (p. 111).

Autenticismul. Scenele de tortură fizică.

Încadrarea scriitorului între reprezentanții direcției autenticismului este, măcar parțial, justificată; ceea ce nu corespunde cu realitatea operei lui M. Blecher este eticheta simplistă de “scriitor autenticist”. Exemplul ilustrativ este cel al “jurnalului de sanatoriu” *Vizuirea luminată*, care, prin

prisma apartenenței de gen declarată în subtitlu, ar fi trebuit să fie cea mai autenticistă carte a lui M. Blecher, dar reprezintă, parțial cel puțin, un jurnal oniric. În altă ordine de idei, scriitorul nici nu acordă prea mult credit ideii de realitate obiectivă, fie și ca autenticitate a propriilor trăiri, fapt care îl diferențiază iarăși de viziunea camilpetresciană²⁸.

Senzația de suferință organică demonstrează predilecția lui M. Blecher pentru corpul uman, în latura sa biologică²⁹, și mai puțin pentru psihologia "imaterială" a personajelor; în altă ordine de idei, sugerează viziunea materialistă asupra lumii, proprie scriitorului. Accentul, însă, nu va fi pus pe fizionomia personajului, ci mai mult pe senzația organică. În altă ordine de idei, senzația organică a Celuilalt este receptată din exterior, din perspectiva naratorului-protagonist, avînd drept consecință primatul vizualului și în special al auditivului. Și mai sinestezic devine protagonistul atunci cînd consemnează propria senzație organică. Într-o categorie aparte trebuie însă situat

²⁸ "La Holban și la Camil Petrescu nu era cu certitudine real decît ceea ce era trăit subiectiv: aici nimic nu mai este cu certitudine real" (Nicolae Manolescu, *op. cit.*, p. 58).

²⁹ "Tot ce are raport cu fiziologia este remarcabil. Din acest punct de vedere romanul e un reportaj superior. Aplicarea gipsului, suferința de mumie vie a bolnavului, pruritul, murdăria inerentă, fistulele sînt momente ale dramei ce dezvăluie o tristă latură a existenței" (G. Călinescu, *op. cit.*, p. 966).

“masochismul” protagonistului, care experimentează suferința organică în mod voluntar.

În unele situații, scenele de factură naturalistă vor scoate în evidență vulnerabilitatea organică (un exemplu fiind amputarea). Spre deosebire de hiperbolizarea expresiei sonore a durerii (ca în cazul lui Bobby din *Vizuina luminată*), protagonistul jurnalului de sanatoriu ori Emanuel suportă cu stoicism paroxismul senzației dezagreabile, nefiind însă vorba de o exagerare a limitelor rezistenței fizice. *Vizuina luminată*, din această perspectivă, justifică eticheta autenticistă; în pofida aparenței de hiperbolizare, poate tocmai prin sensibilitatea acutizată a protagonistului ori datorită plasticității imaginilor.

Gradația ori comparația reiretează reguli de bază ale imaginarului specific scriitorului – analogia animalieră, simbolul ignic ca agent destructiv , amenințarea obiectelor contondente (am amintit exemplul peisajului deșertic din împrejurimile Berckului, resimțit ca ostil prin intermediul comparației).

M. Blecher se va opri aici în privința expresivității plastice, recurgînd în continuare la analogia abstractă. Contrastul este pe deplin motivat, din perspectiva naratorială; există un grad inexprimabil verbal al suferinței fizice:

“Pentru a da un detaliu precis care ar putea indica acuitatea acestei dureri trebuie să spun că asemenea pansamente se făceau în primele zile după operație de obicei sub anestezie generală și erau bolnavi care fuseseră adormiți pînă la al optulea pansament, înainte de a-l suporta în stare de trezie” (p. 271).

Hiperbola auditivă ca expresie a suferinței organice este concurată de grotescul vizual al alterării corpului uman, ca în cazul Isei sau al protagonistului din *Vizuina luminată*:

“Îmi era imposibil să înțeleg într-o singură clipă că mușchii aceia jupuiți, rotunji, umflați și umezi de sînge 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” (p. 271).

La perspectiva sinestezică a protagonistului, în privirea către propriul corp sau al altuia se adaugă senzația tactilă, agreabilă în cazul lui Solangé și, antinomic, insuportabilă pentru Emanuel, în scena iritației produse de corsetul de ghips.

Perspectiva sinestezică va domina inclusiv scenele ce evidențiază estetica urîtului, prin hiperbolizarea plastică a senzației olfactive dezagreabile, și, desigur, a imaginii vizuale:

“Avea plăgi proaspăt cicatrizate pe brațe și pe umeri; întregul trup nu mai era decît o bucată de carne jupuită” (p. 215).

De altminteri, imaginea va tinde, în opera lui M. Blecher, către statutul de metaforă obsedantă. Va sta astfel la baza universului metonimic al sistemelor circulatorii; va apărea în reprezentarea animistă incipientă a globului terestru; în viziunea cărnii animale consumabile, devine o imagine a materiei organice brute. I se va adăuga, de regulă, ideea de inconsistență organică extremă, a grotescului corpului uman:

“Tot piciorul drept îi era numai plăgi și fistule deschise. În zadar se făcuseră analize și tratamente de ani de zile; carnea continua să se macereze pe loc” (p. 217).

Anticiparea thanatică. ... ~~Procedeu românesc~~
fundamental, anticiparea va fi uzitată, în opera lui M. Blecher, în genere pentru a avertiza asupra iminenței sfîrșitului.

Tradițională va fi semiotica fizionomică funebră, ca în situația Eddei:

“Părul dat la o parte evidențiază fruntea galbenă ca un bloc de ceară” (p. 109).

Tot fizionomic va fi anticipată, în *Inimi cicatrizate*, moartea Isei:

“În obraji febra îi punea două pete mari încarnate ca un fard” (p. 218).

Semiotica funebră va fi minuțios notată pe tot parcursul operei lui M. Blecher, avînd subiacent funcția de anticipare a destinului protagonistului:

“Mă îmbracă exact ca pe un cadavru” se gîndi el și vru s-o spuie tatălui său, dar se reținu” (p. 135).

Față de semiotica thanatică, protagonistul manifestă în general o sensibilitate particulară:

“Era desigur vagonul cu care se transportau și morții, și unul fusese dus chiar nu de mult pentru că pe banchetă zări cîteva frunze ce căzuseră probabil din buchetele de flori, iar pe jos brad și picături de spermanțet de la lumînările familiei” (p. 284).

Într-o operă dominată de o perspectivă naratorială în genere sinestezică, senzația olfactivă ca ipostază a semioticii funebre, nu se va manifesta întotdeauna în cadrele esteticii urîtului, ci și în forme atenuate:

“În alte rînduri, se răspîndea în sală un miros puțin sufocant și puturos de vapori de sulf, și atunci știam că într-una din acele odăi se făcea dezinfecția finală” (p. 235).

Sinestezic va fi anticipată inclusiv moartea Isei:

“Plutea în încăpere același miros vag de purulență, dar încă mai stătut, mai pătrunzător poate ca înainte” (p. 218).

Funcția de anticipare thanatică, iarăși într-o manieră tradițională, va fi deținută de viziunea coșmarească prefigurând sfârșitul Eddei:

“Capul Eddei semăna în totul cu capul ivoriu din nopțile mele de febră. Evidența aceasta era atât de amețitoare încât îmi veni să cred că inventasem chiar în acea clipă forma exactă a vechiului cap de faianță...” (p. 109).

Ca procedeu prin excelență romanesc, anticiparea va domina în special *Inimile cicatrizate*, fiind prezentă cu o intensitate ostentativă încă din prolog, în primă instanță prin simboluri ale captivității existențiale, precum acvariul. Fatalitatea destinului va fi subliniată inclusiv prin reinterpretarea trecutului:

“Își aducea acum perfect aminte de o dimineață însorită, pe plajă, la umbra unui parasol unde prietenii lui jucau cărți întinși cu burta pe nisip, cum îi trecuse așa brusc și absurd prin minte că ar trebui să-și ia rămas bun de la ei, spunându-le că pleacă la un sanatoriu” (p. 123).

Thanatofilia. În ordinea simbolurilor organice ale degradării materiei, prin natura accentuat perisabilă, *meduza* va îndeplini inclusiv o funcție anticipativă, prevestind iminența morții lsei. Iarăși semnificativ, descompunerea este accentuată de acțiunea distructivă a căldurii solare. Ținând cont și de proximitatea spațiului oceanic, utilizarea simbolului în *Inimi cicatrizate* era oarecum previzibilă:

“Întîlniră într-o zi pe plajă cîțiva copii care duceau în convoi gălăgios ceva ce găsiseră în nisip. Era o meduză moartă, o enormă bucată de carne gelatinoasă și transparentă cu miros acru de pește și de iod” (p. 226).

Inconsistența materială și paroxismul senzației olfactive reprezintă condiții de bază ale galeriei simbolice în opera lui M. Blecher, la care se adaugă funcția anticipativă, iarăși comună categoriei:

“Îl impresionase extrem de puternic cadavrul acela oceanic, ca un fel de presimțire reală...” (p. 227).

Craniul reprezintă un simbol universal, pe care scriitorul nu ezită să-l folosească, în pofida caracterului său comun. Va fi astfel utilizat în episodul Solange, în care M. Blecher va recurge la artificii scrisorii fatidice:

“În marginea ei se înșirau cîteva desene macabre, un craniu cu două oase, un schelet...” (p. 207):

Mai semnificativă va fi însă utilizarea simbolului într-un context oniric, chiar dacă, în acest caz inclusiv, în relief iese procedeul narativ al anticipării thanatice:

“Știam că peste câteva secunde va apare fața craniului – înspăimântătorul, teribilul obraz” (p. 99).

Imaginea craniului va căpăta semnificația maximă în finalul *Vizuinii luminate*, în contextul culminației leit-motivului degradării universale:

“Eram în craniu, în craniul calului, în splendidul și uscatul gol al oaselor lui uscate” (p. 317).

Pentru a reprezenta efemeritatea condiției umane, naratorul din *Inimi cicatrizate* va apela uneori la imagini de o accentuată banalitate, impresie amplificată de folosirea manieristă a comparației:

“Emanuel fu obsedat mai ales de coloana aceea de zece vertebre atacate la rînd, și în minte îi veni imaginea unei țigări care, uitată în scrumieră, se preface lent în cenușă în tot lungul ei” (p. 134).

Iarăși predictibil va fi întrebuițat simbolul cadavrului, în câteva rînduri, ca obsesie imagistică, fără a genera așadar meditația asupra condiției umane efemere:

“În acest decor de vis, cadavrul mic cu mîinile încrucișate pe piept, în haine de sărbătoare, cu beteală de

argint la cheutoare, părea cufundat într-o inefabilă beatitudine” (p. 71). Bacovian, M. Blecher nu ocolește, ca preambul al viziunii degradării universale, asemenea reprezentări funebre:

“În odăița aceea, îl văzui peste câteva zile mort, întins pe o masă de tinichea pentru ultima lui toaletă” (p. 78).

Spațiul thanatic. Iarăși în mod relativ convențional, M. Blecher va folosi simboluri spațiale ale degradării organice³⁰, ca pretext habitual pentru meditația asupra efemerității condiției umane. Motivul ceremonialului funebru va fi folosit nu numai în *Întîmplări în irealitatea imediată*, în care o nuanță etnografică poate fi sesizată, ci și în *Inimi cicatrizate*:

“Plouase încontinuu și groapa era pe jumătate plină cu apă. Sicriul fusese descoperit și fu băgat înăuntru, cadavrul intră în mocirlă aproape în întregime, cufundîndu-se în noroi” (p. 180).

Reprezentarea este o repetiție a manierei relativ expeditivă în care ceremonialul este redat în *Întîmplări în*

³⁰ “Solitudinile care înconjură orașele, maidanele pe care zac și putrezesc resturile mizerabile ale vieții omenești exprimă declinul universal al materiei, colorat de sentimentul deprimant al disoluției ființei noastre biologice” (Georgeta Horodincă, *op. cit.*, p. 79).

irealitatea imediată, atmosfera fiind dominată, ca acompaniament previzibil, de motivul pluvial durativ, alt element al imaginii funebre fiind simbolul noroiului, care, în acest context, poate fi interpretat inclusiv ca o reintegrare a materiei organice reprezentate de cadavru în materia primordială. Așadar, finalul existenței nu va fi privit ca o reintegrare firească în ciclul natural, ci va fi dominat de sentimente depresive, ca în fragmentul înmormântării copilului din același roman:

“În curînd însă fu smuls din solemnitatea în care zăcea și încărcat într-o căruță, pentru a fi dus la cimitir în groapa umedă și rece care îi era destinată” (p. 71).

Alt spațiu al thanaticului poate fi localizat în zona periferică a târgului provincial, caz în care predomină, din perspectiva categoriilor estetice, macabru:

“...Cînd mă dusei într-acolo maidanul îmi apăru cu totul schimbat. Peste tot se întindeau grămezi de gunoaie, cu animale moarte și putreziciuni ce miroseau oribil la soare”. Senzația olfactivă dezagreabilă atinge în asemenea cazuri apogeul.

Simboluri ale captivității organice. Situabile în altă categorie decît simbolurile recluziunii voluntare pot fi

considerate cele ale captivității, de la acvariu, ca simbol al prizonieratului existențial la sarcofag, seră, armură etc.:

“Într-un roman de senzații un scriitor imaginase o regină perfidă și capricioasă ce-și mumifica amanții și îi păstra în sicrie într-o sală circulară.” (p. 136).

Corsetul de ghips, la rîndul său, poate fi interpretabil și la nivel simbolic, ca expresie a captivității existențiale:

“Semăna acum cu un luptător antic cuirasat în scutul lui, ori cu un bust mecanic, plin de șuruburi și curele, expus într-o vitrină ortopedică” (p. 140).

În cazul simbolurilor captivității organice, analogia funcționează așadar aproximativ după aceleași reguli ca în situația altor motive specifice din opera lui M. Blecher. Sugestivă este, de pildă, comparația cu vasele de ceramică, material care, asemenea sticlei, sugerează fragilitatea. În altă ordine de idei, comparația va fi motivată inclusiv după criteriul cromatic:

“Într-un anume loc se înșirau în soare, afară, vasele puse la uscat și cînd văzui pentru întîia oară bolnavii înșirați pe terasa sanatoriului cu trupurile arse de soare, coapte, cafenii, de culoare pămîntie și închisă, îmi amintii de vasele de lut care se uscau afară...” (p. 313).

Sera este o metonimie a sticlei, jucînd, în calitate de simbol, un rol asemănător cu celelalte reprezentări ale captivității organice. În *Vizuina luminată*, sera va juca, de asemenea, rolul cinematografului din *Întîmplări în irealitatea imediată*, simbolul făcînd translația către spațiul generator de senzații agorafobice:

“Era un fel de seră lungă, un fel de grajd cu multe uși toate de sticlă în care intra lumina mai agresivă și mai rece decît afară (...).

Cred că erau înșirate acolo peste trei sute de cărucioare” (p. 314).

În ambele situații, va ieși în evidență sugestia alinierii, leit-motiv secundar în situațiile în care va fi reiterat tipul de imagine panoramică a grupului uman. Evidențierea alinierii geometrice poate fi interpretată ca o intenție de a sugera uniformitatea elementului uman și, simbolic privind, a condiției umane în genere. Interpretarea se poate sprijini și pe ușoara senzație tehnofobă pe care o încearcă naratorul la sanatoriul din Tekirghiol:

“În altă sală, alți ingineri, vreau să spun alți doctori cu ajutoare îmbrăcate în alb, făceau ghipsuri, în timp ce în fundul unui coridor, într-o odaie unde zăcea ca o imensă rotativă un aparat nichelat plin de fire și de șuruburi, se

băgau corpuri întinse la radiografie exact cum se alunecă în unele uzine materialul în cuptor” (p. 313).

În scenele panoramice, imaginea va reveni cu regularitate, demonstrativ subliniată:

“În zilele ploioase de toamnă, bolnavii din sanatoriu stăteau cu toții înșirați pe o terasă de piatră...” (p. 254).

Peisajul montan elvețian nu modifică, prin morfologia neregulată (comparativ cu suprafața oceanică plană) geometrizarea elementului uman:

“În satul Leysin, mai jos de clinica mea, se înșirau în soare terasele albe și roze ale sanatoriilor, pe care stăteau întinși la soare în pielea goală bolnavii osoși...” (p. 285).

Obscuritatea ca simbol thanatic. Intimist, dar nu nocturn (aceasta în pofida frecvențelor episoade onirice) este, în genere, protagonistul operei lui M. Blecher. Totuși, incidental, naratorul din *Vizuina luminată* își mărturisește atracția, de esență romantică, pentru regimul nocturnului, în simbioză cu motivul pluvial, sugerînd, și acesta, melancolia:

“Pînă atunci îmi rămîine în viață noaptea și ploaia, noaptea pentru visele și întunericul ei binefăcător și ploaia pentru liniștea ei, pentru toată tristețea, toată melancolia (...).

În zilele însorite mă ascund într-o odaie sumbră și dorm toată ziua căutînd întunericul, urăsc soarele..." (p. 304).

În afară de acest context, în care obscuritatea va fi privită în sens propriu, întunericul constituie, pe parcursul întregii opere a lui M. Blecher, un simbol de nuanță thanatică. Sensul va ieși cu claritate în evidență încă în *Întîmplări în irealitatea imediată*, în evocarea tentativei suicidare:

"Căutam ceva eficace și rapid care să răstoarne dintr-o dată în întuneric tot ce vedeam și simțeam, așa cum se deșartă o căruță cu pietre cînd îi scoți scîndura de la fund" (p. 98). Acordul cu fundalul exterior, relativ stereotip în creația scriitorului, va funcționa și în acest caz: "În curte era un întuneric desăvîșit. Mă așezai pe o scară și începu să aștept" (p. 98).

Contrastul dintre lumină și obscuritate, în episodul petrecerii nocturne a bolnavilor din sanatoriul elvețian va avea semnificația prezenței umane, ca luminozitate:

"În jurul nostru zăcea întunericul ca un vin gros și noi ne făcuserăm un locșor în noapte și îl iluminarăm și ne cuibărirăm în încăperea noastră de lumină..." (p. 302).

"Întunericul" va avea așadar proprietăți materiale, consistență chiar. Va constitui în același timp, din perspectiva

panseurilor explicite ale "eului" narator din *Vizuina luminată*, un principiu thanatic, agent distructiv al vieții:

"În întunericul acesta expiraseră și se evaporaseră atâtea vieți. Și întunericul rămânea tot gros și des și nici urmă în el de viețile care s-au scurs într-însul" (p. 302). Principiu dizolvant în același timp, precum, în altă ordine de idei, simbolul ignic.

Tonalitatea panseului de tip existențialist – metaforic va amplifica în detaliu aceste semnificații:

"În întuneric se evaporază viețile omenești, din întuneric vin și se răspîndesc ca fumul visele celor care dorm, în întuneric dispăre realitatea de zi și toate obiectele ce conține, întunericul absoarbe și dizolvă" (p. 303). Așadar, elemente ale categoriei (metaforică la M. Blecher) de realitate, incluzînd viziunile onirice, se dizolvă în obscuritatea care, înzestrată fiind cu proprietăți materiale, tinde să devină, în contextul imaginarului scriitorului, o realitate escatologică, raportabilă la materia primordială, ca "noroiul" universal, ca punct final al existenței.

Obscuritatea ca metaforă a morții revine, în termeni aproape identici, la reiterarea tentativei suicidare (eutanasia fiind pentru protagonist forma ideală a acesteia):

“Întunericul a fost greu, opac și dens, însă n-a fost definitiv (...).

Pentru mine acela n-a fost definitiv și aștept cu imensă dorință, cu calm, cu răbdare cîteodată exasperantă, întunericul definitiv al morții” (p. 304).

Obscuritatea ca absență a luminii, fără a avea semnificația thanatică, este percepută sinestezic, sinestezia contribuind, de altminteri, la modalitatea majoră de percepție a protagonistului din opera lui M. Blecher:

“În apa întunericului doar sunetele mai plutesc ca niște lemne groase, luate de valuri...” (p. 303).

Percepția vizuală, la fel de acută ca restul senzațiilor, va fi nuanțată, într-o manieră paradoxală, inclusiv în cazul obscurității:

“Există calități diferite de întuneric cu vârste deosebite ca straturile geologice, există un întuneric poros și ușor înainte de somn care se umple cu zumzete interioare...” (p. 303).

Inclusiv analogia geologică pledează pentru reprezentarea materialistă a obscurității și pentru viziunea concretă specifică imaginarului scriitorului, în genere.

Leit-motivul călătoriei în tren are în acest context o altă interpretare posibilă, nemaifiind vorba de o ipostază prin excelență pasivă a contemplației peisajului, ci de o

alegorie a condiției existențiale, semnificație clarificată de metafora finală:

“Cîteodată adorm în tren și cînd mă trezesc e noapte, lumina s-a aprins și afară trenul trece pe lîngă stații mici (...).

Era toamnă și călătoria mea nu s-a mai sfîrșit de ani de zile și ploaia n-a mai încetat și șeful de gară salută mereu și nu obosește.

Cînd voi ajunge va fi gara cea mare a întunericului”
(p. 304)

În acest “voyage au bout de la nuit”, metaforele sînt transparente, “toamna” însemnînd presentiment thanatic, prin prisma condiției durative hiperbolice, iar punctul terminus al voiajului este obscuritatea absolută.

Materia aeriană ca simbol al efemerității. “Întunericul” are la M. Blecher o finalitate escatologică, din acest punct de vedere stînd pe același plan cu materia aeriană, ca principiu absorbant, situabil, în același timp, în contrast, prin vizibilitate, cu ideea de obscuritate.

Prin proprietatea interșanjabilă a elementelor fundamentale, aerul va fi frecvent substituit, în cadrul imaginarului propriu scriitorului, de către elementul acvatic, sugerîndu-se astfel caracterul sufocant al existenței (nu

doar în cazurile în care va fi folosit motivul “încarcerării”, ci în general), precum și deprimarea interiorului sufletesc, al protagonistului și, prin motivul “orașelor înecate”, al umanității în genere. Va avea, paradoxal așadar din perspectiva realității obiective, o densitate materială sporită, însă numai în anumite cazuri. Inclusiv în situațiile în care materia aeriană nu va fi densificată, în pofida conotației de nelimitare, va fi reprezentată, oximoronic, drept o categorie a încarcerării existențiale:

“În transparența aceasta mai teribil închisă ca o celulă, ne zbatem și ne topim acțiunile.

Tot ce facem, tot ce trăim, lășăm să se topească în aer și aerul pe locul acela se reface fără urmă” (p. 312).

Așadar, materia nu se transformă, ci se dizolvă, accentuându-se în acest mod sentimentul dominant al efemerității:

“În lume existau oameni și tablouri, al căror conținut trebuia ca să-mi rămână pe veci necunoscut, ca și toate evenimentele ce se consumau în materia inefabilă a aerului, fără urme...” (p. 284).

În finalul *Vizuinii luminate*, “aerul” va fi situat pe același plan cu “întunericul”, în ambele cazuri fiind prezent, în fond, motivul *vanitas vanitorum*: “Și astfel trăim

toate zilele vieții în neantul acesta sensibil (...). În vidul acesta creăm sentimente care sînt porcele de vid și care nu există decît în spațiul nostru imaterial interior și în vidul acesta credem că trăim în lume, în timp ce el absoarbe totul pentru totdeauna.

Tot ce facem, tot ce gîndim dispare în aer definitiv, pentru totdeauna.

În aer dispar acțiunile noastre fără urme, ridic mîna și în urma traiectului parcurs aerul s-a refăcut imediat și e tot așa de limpede și de indiferent ca și cum nimic n-ar fi trecut printr-însul" (p. 312).

Aerul, în acest caz, își pierde densitatea materială, pînă la statutul de vid. Existența umană va fi așadar efemeră, în sensul că nu se va transforma, scientist vorbind, în altă materie, dar și lumea materială este, în viziunea lui M. Blecher, sortită acestei aneantizări.

CÎTEVA CONCLUZII

Considerații de ordin stilistic. Privind opera lui M. Blecher din perspectiva preferinței pentru anumite procedee, se impune mai întâi distincția între cele narative, ca anticiparea ori circularitatea și cele stilistice, adică figurile retorice. În cazul celor din urmă, ies în evidență câteva constatări masiv argumentate de textul scriitorului.

Referindu-ne la prozatorul M. Blecher și nu la autorul plachetei de versuri *Corp transparent*, se poate constata cu ușurință particulara frecvență a comparației, în defavoarea metaforei. Din perspectiva în care ne situăm, faptul este relevant, deoarece, parțial cel puțin, eticheta de proză poetică este justificată în cazul lui M. Blecher. Și tot parțial, cea de proză simbolistă, bineînțeles nu datorită prezenței unor simboluri consacrate de reprezentanții curentului, ci a numeroaselor motive ținînd în special de tematica simboलिष्टilor decadenți. Afinitate cu discipolii lui Paul Verlaine mai prezintă M. Blecher și prin prisma esteticii urfîtului, domeniu în care, după părerea noastră,

scriitorul merită a fi comparat nu doar cu reprezentanții autohtoni marcanți ai categoriei, ci și cu predecesorii ori contemporanii săi europeni.

În pofida faptului că adesea apelează la simboluri consacrate, M. Blecher nu va recurge decît relativ rar la metaforă, poeticitatea prozei sale derivînd mai curînd din tonalitatea confesivă a eului narator.

O primă constatare majoră de ordin stilistic constă în faptul că M. Blecher nu este metaforic, ci mai curînd metonimic. Expresivitatea sa este prin excelență de ordin analogic, ceea ce se traduce la nivelul textului printr-o densitate particulară a comparației. Interpretările predilecției pentru analogie sînt diverse. În pofida folosirii, în cadru panseistic, a unor noțiuni specifice terminologiei filosofice (precum "realitate", "spațiu", "materie", "timp", "existență"), M. Blecher este rareori abstract, preferînd în marea majoritate a cazurilor modalitatea comparației concrete. Făcînd abstracție de faptul că asemenea panseuri ajută substanțial, din interiorul operei, la aproximarea unor sensuri majore ale acesteia, luînd diversitatea expresiei drept criteriu stilistic, ele sînt de o vizibilă stereotipie. De monotonie lexicală se poate vorbi îndeosebi în cazul modalității lingvistice prin care scriitorul exprimă ideea de

universalitate, generalitate. În epilogul *Vizuinii luminate*, climax al stării existențiale depresive și totodată al sentimentelor negative ale “eului” narator, un astfel de tic stilistic poate fi considerat adecvat, prin faptul că sugerează viziunea de ansamblu asupra lumii:

“Și totul se petrecea tăcut, cu gesturi mici și șoapte cît se poate de răgușite (p. 313); “Totul mi s-ar fi părut suportabil...” (p. 314); “Totul se petrecea cu mine într-o atmosferă halucinantă, extraordinară” (p. 315); “Totul era murdar, puturos...” (p. 317). Nu mai este nevoie, așadar, de nuanțare, altfel spus de varietate lexicală.

Apelînd la un “noi” ca expresie a condiției umane, M. Blecher imprimă textului, cu alte prilejuri, o tonalitate reflexivă ce ni se pare, stilistic privind lucrurile, mai puțin inspirată:

“Tot ce facem, tot ce trăim lăsăm să se topească în aer...” (...). Tot ce facem, tot ce gîndim dispare în aer definitiv, pentru totdeauna” (p. 312) – intenția de accentuare ar motiva redundanța adverbială; “Totul era destinat corupției și putreziciunii” (p. 306); “Tot ce înconjoară viața omului e pentru viermi și pentru gunoi...” (p. 306) ș.a.m.d.

În rest, s-ar putea susține că M. Blecher gîndește analogic; comparația devine figura esențială încă de la primele perioade stilistice.

În altă ordine de idei, în afară de posibilul reflex stilistic, analogiile sînt de regulă motivate.

Nuanțați în cîteva categorii esențiale sînt termenii de comparație, prioritate avînd analogia zoomorfă. Paroxismul suferinței fizice, de exemplu, motivează selecția comparației animaliere, prin manifestările interjecționale ale durerii organice:

“Cu ochii închiși, lăsa doar să-i curgă saliva din gură și chișcăia ca un șoarece fără încetare” (p. 258).

Comparația poate sintetiza, în alte contexte, robustețea fizică: “...Era destul de dureros să vezi plîngînd pe omul acesta voinic cu umeri lați și grumaz de taur” (p. 259).

Analogia zoomorfă va fi aservită elementului uman și celui natural în egală măsură:

“Îmi plăcea culoarea schimbată a pietrelor ude (...), prin care vîntul trecea amestecat cu șuvoaie ca o imensă coamă de cal” (p. 93).

Oceanul, simbol pregnant, va avea, într-un fragment din *Inimi cicatrizate*, semnificația de realitate obiectivă, la conturarea sensului contribuind iarăși comparația animalieră:

“Zăcea într-un colț al salonului puțin zăpăcit, ca o vietate aruncată de ocean într-o scobitură de stîncă.

Aștepta și el nemișcat un val care să-l readucă în plină viață, în plină înțelegere a lucrurilor” (p. 197).

Fără a face concurență analogiei zoomorfe, comparația științistă va reprezenta o altă modalitate de sugestie favorită a lui M. Blecher:

“Așa cum într-o sticlă cu apă un bulgăr de pământ sfărâmat se așează în straturi de elemente diferite...” (p. 43); “Tot aerul se întuneca brusc ca o soluție ce devine mai concentrată, iar în albastrul lui adânc, rețeaua strălucitoare căpăta finețea și strălucirea unei construcții de oțel...” (p. 172) ș.a.m.d. Termenii de comparație științifi sugerează inclusiv modernitatea epocii în care scrie M. Blecher.

O altă categorie de comparație predilectă este cea acvatică, explicabilă inclusiv prin elementul biografic (timpul petrecut de scriitor la Berck sau la Constanța); mai des se manifestă sub forma motivului pluvial durativ ori al abisului oceanic, ca simbol al apăsării existențiale. Dincolo de cele câteva cazuri particulare menționate, analogia va domina opera lui M. Blecher.

Antinomia. M. Blecher este “analogic”, însă, în altă ordine de idei, și “antinomic”. În creația scriitorului există o polaritate la nivelul simbolurilor (gen luminozitate –

obscuritate, alb – negru ș.a.m.d.). Juxtapunerea lor este însă rară, caz în care contrastul, ca procedeu, devine evident. De cele mai multe ori, corespondența antinomică trebuie căutată pe parcursul unui text, sau al operei întregi (ceea ce poate constitui un argument suplimentar pentru considerarea acesteia drept un continuum narativ). De asemenea, există simboluri, precum “copacul”, care, pe lângă faptul că reprezintă un termen opozitiv de raportare pentru consistenta galerie a simbolurilor fragilității organice, poate să apară el însuși într-o ipostază paradoxală, prin imaginea arborelui doborât, ca expresie a condiției efemere a lumii în genere. Tendința antinomică a lui M. Blecher se va traduce, câteodată, prin oximoron, acesta constituind, poate, exemplul cel mai transparent la nivelul textului; la figura de stil scriitorul nu va recurge însă decît relativ accidental, aceasta în pofida tendinței manifeste pentru antinomie:

“...Își făcu loc o amărăciune calmă și dureroasă, ca o nouă lumină interioară plină de tristeți...” (p. 164); “...Toate detaliile precise de aseară se pierdeau într-o calmă disperare...” (p. 154); “Era puțin, prea puțin în fața imensei majestăți a tinei” (p. 94).

Evidentă este și predilecția lui M. Blecher pentru metonimie, în special ca instrument de configurare a

”universurilor paralele” (al umbrelor, al sistemelor circulatorii) sau a peisajelor uniforme cromatic.

După această prezentare a operei lui M. Blecher, din perspectivă eseistică, se resimte necesitatea câtorva considerații concludive. Pare a fi evident spiritul antinomic al operei scriitorului, care situează în contrast elementul uman cu cel obiectual, natura ca rezonanță a stărilor sufletești cu “egoismul universal” al cosmosului ș.a.m.d. Pare suficient argumentată și viziunea pe care am numit-o “animism incipient”, precum și perspectiva “presocratică” (epitet folosit, evident, în sens metaforic) a autorului.

În cartea de față iese în evidență în mod particular imaginarul specific scriitorului, fără ca aceasta să contravină flagrant viziunii autenticiste (pe alocuri ilustrată cu maximă fidelitate și intensitate) care domină unele părți ale operei. Pe lângă semnificația autenticismului, acest imaginar, cu simbolurile sale specifice (pe care am încercat să le decriptăm, în mod premeditat, pornind din interiorul operei, în cazurile în care descifrarea a fost posibilă și necesară) constituie un element semnificativ de originalitate a scriitorului. Inclusiv jurnalul de sanatoriu reprezintă o formulă mixtă între autentic și imaginar,

tocmai în aceasta constînd, poate, interesul major al textului.

Nu am ocolit observațiile critice, amendînd, pe baza unor criterii indubitabil relative, parțiala stereotipie a imaginarului, repetițiile sintagmatice, unele redundanțe lexicale, caracterul previzibil și monoton al unor fragmente precum cele ale peisajelor uniformizate cromatic.

Riscăm previziunea că în viitorul, chiar apropiat, impresia de valoare a operei lui M. Blecher va continua să crească.

Cartea de față, în viziunea autorului, nu reușește să convingă decît eventual într-o mică măsură de valoarea operei scriitorului. Așteptăm cu sinceră impaciență următoarele lucrări consacrate lui M. Blecher, mai convingătoare prin argumentație. Însă o necesitate stringentă, din punctul de vedere al literaturii române, constituie reeditarea mai frecventă a operei scriitorului.

CUPRINS

CUVÎNT INTRODUCATIV	5
I. M. BLECHER DESPRE SCRIS	13
II. PREZENTAREA OPEREI.....	23
III. ONTOLOGIA PERSONALĂ.....	47
IV. EUL.....	61
V. CELĂLALT.....	99
VI. CADRUL EXTERIOR	127
VII. DEGRADAREA UNIVERSALĂ.....	153
CÎTEVA CONCLUZII.....	189