

Anatomia simbolului în romanele lui Max Blecher

Drd. Nicoleta HRISTU (HURMUZACHE),
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați

Abstract: *Our study analyzes Blecher's narratives by focusing on his major symbols.*

Keywords: *symbol, semiotics, hermeneutics.*

Max Blecher (1909-1938) este un autor interbelic ce propune o scriitură modernistă *avant la lettre* prin abordarea unei problematice de ordin existențial: criza identitară, irealitatea imediată a contingentului, universul artificial și spectacular, thanatofilia, corporalitatea, obsesia maladivului, existența, neantizarea, toate acestea definind opera unui artist care a reușit să-și depășească propria sa condiție de naufragiat al destinului, dar și de prozator marginal, greu acceptat în canonul literar românesc.

Dincolo de preocupările fulgurante ale artistului în domeniul liricii, al eseisticii și al prozei scurte, Blecher, în ipostaza de romancier, va scrie o literatură semiotică „fără a fi propriu-zis simbolistă”¹, după cum afirmă Sergiu Ailenei, în sensul în care conturează o atmosferă exclusiv senzitivă raportată la hipersensibilitate și, în același timp, construiește o rețea de simboluri revelatoare de sensuri ce aduc în prim plan imaginea interiorității reconstruite imagistic. Proza blecheriană dezvăluie o „viziune crepusculară”² asupra lumii, alimentată și de anatomia simbolului circumscris declinului, întrucât toate elementele universului sunt predispuse unei demistificări latente, începând cu spațiile, obiectele, ființele și culminând cu materia care se își reneagă consistența. Identificarea și interpretarea acestor lexeme determină câteva nuclee semiotice în care funcționează principiul antinomiilor, cuvintele făcând parte din categoria animatului sau inanimatului. Discursul românesc se reîntregește pe parcursul adâncirii în actul lecturii, permițând sesizarea unor constante ale scriiturii, termeni care se repetă sau sunt reluați într-o formă metaforică ce dobândesc valoare de simbol. Autorul creează în mod inconștient o rețea de simboluri prin încrengătura a opt noduri semantice: simboluri spațiale,

¹ Sergiu Ailenei, *Introducere în opera lui M. Blecher*, Editura Alfa, Iași, 2003, p.73;

² Mircea Diaconu, *Firul Ariadnei*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2014, p. 113;

simboluri ale transparenței, simboluri obiectuale, simboluri funebre, simboluri ale hibridizării, simboluri cromatice, simboluri ale instrumentalului, simboluri primordiale.

Cele mai răspândite simboluri în textul blecherian sunt cele destinate toposului, iar eroul încercând să se elibereze de povara claustrofobiei va trece succesiv prin cercuri concentrice care conduc către aceeași captivitate. Neputința de a sparge ritmul circularității are o corespondență în planul identitar, protagonistul blecherian fiind măcinat de teribila întrebare „Cine anume sunt?”¹ și are senzația dedublării în „personajiu abstract și persoana mea reală”². Alteritatea este trăită doar temporar, iar aventura ontică a personajului este subscrisă „ipseității”³. Revenind la simbolistica toposului, Blecher inserează în text dualismul spațial, vizibil în timpul copilăriei, accentuat în adolescență și sufocant în perioada maturității. Drumul parcurs de personajul blecherian este presărat de „capcane invizibile”⁴, sunt *spații blestemate* sau *spații binevoitoare* care provoacă eroului o bulversare a simțurilor, de la amețeală, leșin, tremur trupesc, plutire „plăcută și dureroasă în același timp”⁵, până la „tristeți și exaltări”⁶ și în cele din urmă o stare de inutilitate a lumii. Aceste oaze în care se retrage protagonistul, încercând o evadare în irealitatea lumii și, deci, o depășire a propriului eu, sunt locuri mărginașe, dominate de pustietate și pe măsura parcurgerii lor, dobândesc aspectul de caverne. Ele oferă iluzia unei protecții materne, un fel de for interior al celui care își caută o altă identitate, cea autentică, un turn de fildeș în care se petrec acele crize identitare prin care se încearcă o dedublare definitivă. Însă realitatea este abrutizantă și locurile preferate de protagonist ajung să fie adevărate carcere ale sufletului. Odată cu realizarea acestui inventar al toposului, începe marea „hoinăreală”⁷ a eroului blecherian, descriind un labirint fără capăt, tenebros și angoasant.

Spațiile stigmatizate cu o forță nevăzută a răului sunt reliefate încă din primele pagini ale romanului debut *Întâmplări în irealitatea imediată*:

¹ Max, Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate. Vizuina luminată*, Editura Aius, Craiova, 2014, p.19;

² Max Blecher, op. cit., idem;

³ Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, volumul III, Editura Minerva, București, 1983, p.74;

⁴ Max Blecher, op. cit., p.20;

⁵ Ibidem, p.23;

⁶ Ibidem, p.48;

⁷ Ibidem, p.21;

poiana mică din parcul orașului, loc sălbatic purtând chemarea călătorului în pustiu, este acel „unde va fi în lume”¹ care adâncește ființa în solitudine și dezolare. Apoi, urmează periferia orașului ce ascunde malul abrupt și surpat, înălțat de cojile de semințe de floarea soarelui provenite de la o fabrică de ulei, un spațiu de joacă grotesc atât prin imagistica respingătoare a peisajului, cât și prin olfactivul agresiv. Culminația acestui spațiu este scobitura țărnelor care formează o mică grotă, „o cavernă umbră și răcoroasă”² unde personajul își trăiește momentul extazierii. Simbolul spațialității are o traiectorie dezintegratoare, înfățișând mereu aceleași decoruri insalubre și terifiante: „un maidan pustiu”, „un zid dărăpănat”, „un șanț și o groapă adâncă”, „o pivniță părăsită”³, un loc al regresivului, *ad infernos*, în care treptele conduc către o lume subterană populată de niște „oameni de fier cu mâinile și cu capul de fier”⁴.

În categoria spațiilor blestemate se înscriu acele simboluri care interferează cu maladivul, acestea fiind prezente în romanele ulterioare, *Inimi cicatrizate* și *Vizuina luminată*. Este vorba despre sanatoriul din Franța, Elveția și România (Berck, Leysin și Techirghiol), dar și despre gutierele și trupurile de ghips ale bolnavilor care respiră aerul „mortificării”⁵. Orașul maritim Berck aflat pe Canalul Mânecii este un loc inexistent pe hartă, fiind „o poartă deschisă morții”⁶, „o otrăvă foarte subtilă”⁷ care nu permite evadarea. În acest univers toate aluziile sunt funeste: gutiera este „un sicriu ambulant”⁸, iar corsetul este o uniformă pentru cadavre vii care o dată îmbrăcată, bolnavul se dezice de meseria sa și devine „o statuie cu totul hibridă, o stranie combinație de piele și ipsos”⁹.

Pe lângă aceste spații ale răului, există și spații binevoitoare care provoacă eroului senzația unui *déjà-vu*, având aceeași simptomatologie ca și în spațiile blestemate, o spaimă amestecată cu plăcere, însă spectrul acestor locații este redimensionat și destinat spectacolarului, artificului, falsificării. Cinematograful este spațiul în care personajul călătorește prin

¹ Idem;

² Ibidem, p.22;

³ Ibidem, p.35;

⁴ Idem;

⁵ Ibidem, p.154;

⁶ Max Blecher, op. cit., p. 117;

⁷ Ibidem, p.142;

⁸ Ibidem, p.118;

⁹ Ibidem, p.140;

lumile posibile, universul umbrelor conturat de realitatea stradală somnambulică, universul sălii de cinema unde intervențiile înjositoare ale spectatorilor de mâna a doua (covrigari și pușlamale) se întrepătrund cu efectele sonore hilare ale animatorilor și nu în ultimul rând universul cineast italian unde actorii muți își interpretează rolul. Cinematograful este locul unei revelații, în care spectacolul este tridimensional, în mod gratuit (cel al umbrelor), în mod fortuit (cel al prezentului) și în mod artistic (cel al atemporalului).

Panopticum, cel de-al doilea loc preferat de eroul blecherian, oferă priveliștea celui mai autentic spectacol al lumii prin imobilitatea stranie a figurinelor de ceară care concurează cu realitatea și o depășesc în dimensiunea sa tragică: e obsedantă atât figura tristă a arhiducelui austriac a cărui uniformă este „ciuruită de gloanțe și pătată de sânge”¹, cât și privirea imobilă și sticloasă a femeii îmbrăcată în dantelă neagră asortată cu un trandafir roșu, cu o perucă demodată și cu un fard extravagant ce trădează semnele vieții imorale.

O varietate a panopticumului este casa Weber ale cărei odăi sunt ticsite de praf și lucruri vetuste împrăștiate în toate colțurile, tablouri defuncte care păstrează în interiorul ramelor existențe uimitoare, oglinzi paralele între care se derulează destinele unor oameni ce interpretează o adevărată pantomimă în jurul Eddei, femeia supradimensionată și multiplicată în zeci de exemplare în mintea eroului. Și în acest spațiu se infiltrează simbolul cavernei, pentru că fiecare loc are o intimitate a sa, o marginalitate ferită de privirea omului comun. Hrubele formate între ferestrele și zidurile casei dau senzația unui vehicul zburător de la înălțimea căruia este privită lumea, protagonistul reiterând visul din copilărie al tatălui. Deci, nu personajul are parte de o experiență singulară în vizuina toposului, ci locul este promotor de atmosferă și senzații pentru cel care se vrea călător și spectator al unui univers tainic.

Bâlciul din luna august este un alt spațiu binevoitor ce oferă un spectacol perpetuu prin concertul dizarmonic al instrumentelor și obiectelor ce-și afișează ostentativ sonoritatea, prin mirosul de carbid care împânzește orașul, prin jocul de lumini și umbre al restaurantelor, barărilor și colierelor de becuri înfățișând panorama monstruoasă a circului, prin reprezentațiile improvizate ale actorilor ambulanți și ale animalelor

¹ Ibidem, p.44;

dresate, prin întâlnirea inopinată a protagonistului cu eul fotografic care pare să înlocuiască pentru o clipă identitatea persoanei reale.

Asemenea spațiilor rele, aceste locații binevoitoare poartă amprenta unor blesteme mai greu de sesizat, fie prin aspectul lor de acvariu, fie prin drumul labirintic ce trebuie parcurs. Prin urmare, dacă la început este sesizată o antinomie în simbolistica spațialului, aceasta este anulată, întrucât delimitarea nu este foarte clară, iar spațiile se întrepătrund, își împrumută calitățile și ajung în cele din urmă să se confunde. După cum afirmă Nicolae Manolescu acestea sunt „spații malefic-benefice, infernale și paradisiace: toate sunt locuri închise, secrete, supraîncărcate de obiecte ieșite din uz, uitate sub straturi groase de praf și de care imaginea naratorului leagă un anumit mister.”¹

În definitiv, această simbolistică a spațiului malefic sau binevoitor, din afara lumii sau dinăuntrul ei, prezintă o trăsătură definitorie, concavitatea de vizuină, o vizuină percepută de Nicolae Manolescu drept un „capharnaum”², fiind un loc al „evaziunii [...] nu din lume, ci din sine însuși”³.

Un alt nod semantic prezent în textul blecherian este reprezentat de simbolul transparenței, această obsesie auctorială fiind explicabilă în contextul în care eroul blecherian tranzitează spațiile cu ușurință, fiind „un simplu vid ce se deplasează de aici-acolo fără rost”⁴, un „homo bula al barocului”, un „hollow man- omul vid al lui T. S. Eliot”⁵. Cel mai pregnant simbol al translucidului este acvariul care prin definiție este un topos al fatalității. Dacă oceanul este un loc al pierzaniei prin imensitate, copia sa este cu atât mai predispusă limitărilor de orice natură și damnării, prin excelență. Prima imagine a acvariului apare în *Inimi cicatrizate*, în secvența în care Emanuel urmează să fie consultat de doctorul Bertrand. În salonul de așteptare, privirea este captată de un decor aparent banal, „un acvarium în care pluteau lent pești negri, bulbucați și grași”⁶. Această alunecare tristă a peștilor anticipează vestea pe care o va primi Emanuel în urma radiografiei, tuberculoză osoasă la vertebre. O dată cu ieșirea din cabinet,

¹ Nicolae Manolescu, op. cit., p.69;

² Ibidem, p.72;

³ Ibidem, p.73;

⁴ Ibidem, p.41;

⁵ Nicolae Balotă, *Romanul românesc în secolul XX. De la Ion la Ioanide*, Editura Viitorul Românesc, Deva, 1997, p.130;

⁶ Max, Blecher, op. cit., p.103;

revine imaginea acvariului, accentuându-se de această dată condiția asumată de prizonierat a ființelor acvatice, prefigurând destinul maladiv al personajului: „peștii în acvarium, nepăsători, continuau închiși hermetica lor migrațiune”¹. Din acest moment, orice încăpere devine în mintea protagonistului un acvariu, iar oamenii își exersează mersul îngreunat prin materia existențială: sala de mese „vidă cu aerul din ce în ce mai șters și mai verzui”², Parisul ale cărui străzi și vitrine „erau scăldate în ape de lumini colorate ca niște acvarii strani”³, iar protagonistul este „singurul animal submarin [...] singurul înecat”⁴.

Transparența impregnată vizibil în scriitura blecheriană își manifestă și reversul ei, spațialitatea fiind în aceeași măsură o materie condensată în care obiectualul guvernează. Așadar, al treilea nod semantic este reprezentat de simbolul obiectului care nu mai păstrează semnificația cunoscută în planul uman, ci se revelează într-o ipostază absurdă și imponderabilă. Georgeta Horodincă, analizând componenta obiectuală a lumii blecheriene, observă că aceasta și-a modificat relația obișnuită cu omul, întrucât „obiectele încep să ducă o existență proprie, pierd caracterul lor de ustensile și devin forme în sine”⁵. De reținut este faptul că această însuflețire bizară a obiectelor are loc numai în momentele de criză ale protagonistului, când starea hipnotică permite o revizualizare a lumii aflată în expansiune. Obiectele capătă o nouă existență superioară și fantastică, surprinse într-o „frenzie de libertate” și „extatică exaltare”⁶ care contaminează ființa, se infiltrează în trupul personajului, comutând întreaga lor materie umanului: „făceau din mine un obiect al odăii la fel cu celelalte”⁷, „devenii un fel de oaspete-mobilă”⁸.

Dincolo de acest aspect metamorfozabil, simbolul obiectual prezintă alte două valențe care, pe de o parte creează disconfort, iar pe de altă parte fascinează. Este vorba despre teroarea obiectuală și despre dimensiunea Kitsch. Spațiile cavernă ale lumii sunt sufocante, supraetajate, încărcate până la refuz de ornamente, luând uneori „înfățișarea de debara îmbâcsită

¹ Ibidem, p.107;

² Ibidem, p. 110;

³ Ibidem, p. 286;

⁴ Ibidem, p. 112;

⁵ Georgeta Horodincă, *Structuri libere*, Editura Mihai Eminescu, București, 1970, p. 48;

⁶ Max, Blecher, op.cit., p.23;

⁷ Idem;

⁸ Ibidem, p.27;

de obiecte”¹. Diversitatea și abundența obiectelor redau personajului melancolia copilăriei, nostalgia unei lumi zadarnice, dar și o dependență bolnăvicioasă care agresează ființa. Coexistența cu aceste corpuri echivalează cu „bizara aventură de a fi om”², un om al cărui suflet își fixează singur limitele prizonieratului prin simptomul patologic manifestat în sfera obiectuală. Discursul românesc abundă în astfel de secvențe în care sunt enumerate obiectele, fiecare având o descriere minuțioasă, iar detaliul pătrunzând în cele mai subtile straturi ale materialității. Impresionează mai ales aspectul vetust și desuet, prăfuit și inutil al obiectului, care poartă însemnele unei istorii personale. Casa bătrânului Weber este un topos ambulant al antichităților. În fiecare odaie, etaj, pod sau colț al încăperii, eroul blecherian este întâmpinat de pleiada obiectuală care se cere descoperită, răscolită și căutată: scrisori cu o caligrafie meșteșugită, fotografii învechite cu chipuri șterse de oameni, o fructieră de sticlă roz, poșete de catifea, tablouri ciudate, oglinzi paralele, stampe regale, etc. Cealaltă dominantă a obiectualului este artificialul, spectacularul, kitsch-ul care fie atrage privirea prin aspectul erotizant (o fâșie de mătase neagră cu dantelă pe margine, inelul țigănesc ornamentat exotic, „un obiect de tinichea superb, fin, grotesc și hidos”³), fie încântă prin însemnele mortuare (flori artificiale, coroane, poze decupate, statui ieftine din bâlci, Isușii în mărime naturală). În definitiv, aceste obiecte sunt derizorii și în același timp semnificative, Mihai Zamfir numindu-le „obiecte metafizice, obiecte purtătoare ale unui mister intrinsec [...] Vehicule de taină, ele devin terifiante.”⁴

Simbologia obiectului este, așadar, subscrisă artificialului, capătând o semnificație ontologică și estetică, întrucât existențialul răsturnat este pândit „de un neant subdiacent”⁵, iar desuetul valorifică gratuitatea sa. În aceeași măsură, fiecare obiect învechit amintește de o fragilitate și de o precaritate inerentă care se răsfrânge și asupra întregului univers. Astfel, lumea își dezvăluie dimensiunea sa funestă și Blecher nu ezită să surprindă mortuarul care pândește orice strop de viață, însă nu o face într-un mod lamentabil, ci de fiecare dată este o inserție metaforică. În acest punct al analizei hermeneutice, se conturează cel de-al patrulea nod semantic

¹ Nicolae Manolescu, op. cit., p. 72;

² Max, Blecher, op. cit., p.40;

³ Ibidem, p. 45;

⁴ Mihai Zamfir, *Cealaltă față a prozei*, Editura Eminescu, București, 1988, p.158;

⁵ Nicolae Balotă, op. cit., p.136;

constituit din simboluri funebre: umbra, întunericul, craniul de cal, pasărea moartă, statuia, manechinul de ceară, meduza, capul uriaș, etc. Printr-un exercițiu imaginativ, personajul romanului debut își închipuie „lanțul tuturor umbrelor de pe pământ”¹, începând cu umbrele instabile ale vapoarelor, continuând cu umbrele subterane ale păsărilor și culminând cu umbra pierdută în spațiu a planetei. Acest simbol întunecat al dublului este o constantă a romanelor blecheriene, prin care autorul își trădează obsesia sa pentru existența bivalentă, însă, după cum s-a putut observa și în analiza celorlalte nuclee semiotice, principiul dualist este desființat. Oricât ar încerca scriitorul să facă vizibilă lumea de dincoace de lume, va ajunge de fiecare dată la contiguitate: persoana reală/ personajul abstract, realitate/irealitate, malefic/ binevoitor, închis/ deschis, interior/ exterior, transparență/ opacitate, prototip/ copie. Întrepătrunderea planurilor este atât de marcantă, încât nu se mai poate face o demarcație clară între dominant și dominat, între semnificant și semnificat, psihoidizat și psihoidizant. Lumea reală este o lume a umbrelor în esență, pentru că oceanul este populat de „umbre fantomatice”², iar discuțiile nocturne ale bolnavilor din sanatoriu sunt pândite de umbre ambulante. Întunericul este un spațiu al umbrelor care dacă nu reapare în vecinătatea omului, el este căutat și invocat cu orice prilej, fiind un soi de materialitate spongioasă care se hrănește cu tot ceea ce palpită, vibrează: „În întuneric se evaporă viețile omenești, din întuneric vin și în întuneric se răspândesc ca fumul visele celor ce dorm, în întuneric dispare realitatea de zi și obiectele ce conține, întunericul absoarbe și dizolvă.”³ Naratorul personaj teoretizează noțiunea de întuneric și ajunge să facă un inventar al celor mai adânci straturi nocturne: întunericul premergător somnului, întunericul de cinematograf, întunericul vid provocat de mirosul de cloroform și marele întuneric de la sfârșitul călătoriei terestre.

Simboluri intrinsec funeste sunt capul ivoriu, pasărea moartă și craniul de cal care șochează prin imaginea lor macabră și grotescă, dar în același timp susține țesătura scriiturii blecheriene semiotice. Capul supradimensionat care se învâрте vertiginos pe axa trupului va permite vizualizarea figurii scheletice, amintind de momentul deshumării unei fete al cărei chip cadaveric este acoperit de multe straturi de mucegai. O

¹ Max, Blecher, op. cit., p. 40;

² Max Blecher, op. cit., p.127;

³ Ibidem, p.309;

imagine asemănătoare este reluată în finalul romanului postum, când protagonistul aflat în camera din sanatoriul de la malul Mării Negre se descoperă în interiorul unui craniu de cal, o halucinantă închipuire a alunecării ființei în moarte. Acest simbol al craniului este „un huis-clos, este carceră pascaliană, este un locum refrigerii. Un arhetip al spațiului închis, al existenței încapsulate.”¹ O situație aparte o reprezintă simbolul meduzei, care pare să fie o ființă ce se zbate între viață și moarte atunci când e scoasă din mediul ei, asemenea bolnavului care trăiește paradoxul dintre „a exista și totuși [...] a nu fi cu desăvârșire viu”².

Prezența unor toposuri punitive, a obiectelor care agresează ființa, a transparenței care induce ideea de vid central, a simbolurilor cu o conotație funestă, toate distorsionează și schimbă relația cu omul, care este în cele din urmă depozitat de uman. Ființa se alterează treptat și o dată cu înaintarea în materie își schimbă fizionomia, acest fapt poate fi interpretat drept un reflex al maladivului care se instalează definitiv în vizuina trupului și lasă amprente vizibile, canceroase care macerează exterioritatea. Așadar, se instituie în textul blecherian o simbologie a hibridizării umanului, încercare des repetată de altfel, prin înlocuirea eului cu statuia de piatră sau de ceară. Omul este privit în latura sa organică, fiind receptat „mai mult (ca) o ipostază a materiei vii decât o individualitate morfologică”³. Prin urmare, romanele blecheriene surprind o lume distopică redată de reprezentări variate ale „omului permeabil”⁴ care impregnat de materialitate este supus inconsistenței și în cele din urmă dezintegrării. Tipologia ființei subumane este variată și uimește prin inovația imagistică a autorului care se apropie de tiparul omului suprarealist, reprezentând un produs al minții paranoico-critice și, deci, este o închipuire coșmarească. „Omul detașabil”⁵ este locuitorul autentic al sanatoriului, fiind în permanență cioplit de umanitate prin amputare brutală și vinovată care-i premeditează o moarte agonică, hilară, animalică, așa cum este cazul lui Quitonce, ce-și luase în serios rolul de cadavru cu mult timp înainte. Și seria oamenilor hibridi continuă, născând în permanență monștri care-și târăsc existența semi-umană, ca un blestem adus cu sine din exterioritatea acestei lumi damnate:

¹ Nicolae Balotă, op. cit., p.132;

² Max, Blecher, op. cit., 125;

³ Segiu Ailenei, *Introducere în opera lui M. Blecher*, Editura Alfa, Iași, 2003, p.82;

⁴ Idem;

⁵ Idem;

omul- obiect, omul aerian, omul zoomorf, omul-paiată, omul-clovn, omul-bicicletă, omul-gutieră, etc.

Poate că omul-pasăre este varianta cea mai înălțătoare a ființei prin elanul vitalist al zborului, însă plutirea este abolită și căderea e surdă. De pe acoperișul casei lui Weber, protagonistul încearcă să-și înfrângă teama de înălțime și să-și desprindă aripile de corp, dar cum trupul este unul de plumb, zborul este frânt și viziunea onirică este alungată. Sau în secvența scăldării în noroi, mâinile sunt relicve ale unor aripi ce-și uitaseră cu desăvârșire menirea: mâinile fuseseră „niște sărmene păsări prizoniere, legate cu un lanț grozav de piele și mușchi de umeri”¹. Eroul blecherian încearcă și ipostaza omului-copac „întreg și neclintit”, „tăcut și superb”² prin care circulă o sevă vitalistă, pulsatorie în acord cu instinctul erotic dezlănțuit în trup. Dar și această imagine este decăzută, copacul nu-și păstrează verticalitatea, este pus la pământ, rupt, secerat de doctorul care îi dă lui Emanuel vestea că are morbul lui Pott și întreaga lume se prăbușește. În aceeași tipologie a hibridizării se găsește și omul-bicicletă pe care îl întâlnește Ernest în Paris, o proiecție a figurii legendare a Minotaurului modernizat, atât de înstrăinat de jumătatea sa umană, încât nu permite gestul fratern al îmbrățișării.

Interesantă este tipologia omului zoomorf prin prisma unei fizionomii animalice pe care o capătă ființa în ochii protagonistului. Sergiu Pavel Dan intuiește pe bună dreptate o „degradare a omenescului, până la căderea pe treptele zoologicului”³, fiind promovată dimensiunea primitivă, barbară, instinctivă a ființei, o imagine a regresivului absolut. Niciun personaj nu scapă de eticheta zoomorfă, instituindu-se mai curând o lume animalică care a căzut în anamneză și-și reneagă umanitatea: doctorii sunt varietăți de șoareci sau cârtite, Clara manifestă o bucurie câinească, Walter are gesturi de felină, chipul infirmierei aduce a crap, supraveghetoarea sanatoriului țipă ca o pasăre, doctorul Ceriez are o cuafură leonică, Zed are un nas de uliu, Solange deține o frumusețe cabalină, etc. Fiecare om trădează o dimensiune animalică, mai mult sau mai puțin blândă, în esență, se prefigurează o dezumanizare în masă, însă umanitatea se complăce în această magmă a infantilismului gregar.

¹ Max, Blecher, op. cit., p.75;

² Ibidem, p. 86;

³ Sergiu Pavel Dan, *Proza fantastică românească*, Editura Minerva, București, 1975, p. 310;

Într-un univers reconstruit conform principiului anamorfotic, în care privirea este mereu reflectată (în oglindă, vitrină) sau dilatată (prin ochelari, monoclu, lupă, telescop), se instituie alte reguli existențiale care țin de o cromatică și o muzicalitate obsesiv-maladivă. Așadar, în această direcție de analiză se conturează pe de o parte o simbolistică aparte a culorilor și pe de altă parte o simbolistica a instrumentarului. Tot ceea ce ține de picturalitate este monocrom, instrumentul scriiturii zugrăvind locuri stranii și oameni memorabili. Dominanta unei singure culori este prevăzută în cazul unor ființe cu totul crescute din pastă pigmentată, amintind de lumile primare sau anistorice: omul în negru „culcat ca un voal peste iarbă, cu picioarele subțiri ce s-au scurs ca apa, cu brațele de fier întunecat”¹, femeia în negru fără cap ce poartă voaluri îndoliate în spatele cărora se ascunde o „gaură beantă, o sferă goală până la ceafă”², domnul în alb care trece prin fața Casei de Depuneri, doamna în roșu, extravagantă, care traversează piațeta din fața Poștei din București, prietenul din vis al protagonistului cu pielea albastră. O lume monocromatică își are misterul și curiozitățile ei latente, însă înțelesul ascuns al acesteia se leagă de neputința eroului blecherian de a deveni un altul, de a-și lua în stăpânire alteritatea încercată în dimensiunea irealității.

Cealaltă dominantă a semioticii textuale este instrumentalul, care pe lângă varietatea și multitudinea sunetelor receptate aproape în fiecare pagină, muzicalitatea capătă valențe metafizice, fiindcă actul scriiturii aduce cu sine o melodicitate aparte, ontică, estetică și cathartică. De fapt, sonoritatea accentuată obsedant în proza blecheriană este strigătul surd, sufocant, înecat în plâns al figurii cadaverice din pictura lui Eduard Munch, este țipătul de disperare al celui care se înăbușă în propria condiție decadentă. Nu este un apel la autovictimizare, la compasiune, ci semnalul acustic este redat ca un gest dezarticulat al ființei care-și verifică propria existență, amprenta umană originară. Din gama instrumentelor preferate de autor se remarcă gramofonul a cărui muzică învechită exprimă nostalgia și melancolia unei lumii demult apuse. Prima imagine a gramofonului este proiectată pe fundalul haosului obiectual din casa bătrânului Weber care trezește interesul aceluia căutător de vestigii: „Într-un colț zăcea gramofonul cu pâlnia răsturnată, frumos vopsită în felii galbene și roze, ca o enormă

¹ Max, Blecher, op. cit., p. 40;

² Ibidem, p. 77;

porție de înghețată de vanilie și trandafir”¹. Acestei apariții gramfonice îmbietoare, cu iz copilăresc și conotații zaharicale, urmează alte și alte imagini ale aparatului călăuzitor de muzică ce animă decorul prin unduirea sonoră. Gramofonul devine un promotor de stare care adună în jurul lui oamenii și-i ghidează într-un joc de panopticum când aparatul cântă „arii orientale din Kismet”² sau alimentează cele mai absurde gânduri, atunci când ritmul muzicii devine monoton. Acest obiect este parte integrantă din existența eroului blecherian, muzica infiltrându-se ca un microb pe sub pielea personajului. Oriunde s-ar deplasa protagonistul, gramofonul aparține exclusiv peisajului, ca și cum doar decorurile se schimbă, iar punctul de referință rămâne veșnic același. În sanatoriu, uneori muzica gramofonului se estompează, făcând loc tăcerii care somnolează printre coridoarele și odăile spitalului: „Răsună din când în când în vreo odaie ecoul ronțăit și șters al unei plăci de gramofon, apoi tăcerea recădea mai grea și mai hipnotizantă”³.

Gramofonul poartă și însemnele ludicitatii, bolnavii inventând un „joc stupid”⁴ prin care gramofonele cu plăci diferite erau pornite în același timp, zgomotul atingând cotele absurdului: „o formidabilă cacofonie de sunete și urlete izbucni deodată”⁵. Timpul care se scurge în spațiile sanatoriale se face în ritmul învârtirii mecanice și leneșe a manivelei de gramofon, instaurând o prelungă somnolență contagioasă. Chiar și plecarea din sanatoriu nu poate dezlega blestemul gramofonului care-l urmărește pe protagonist în orice parte a lumii, însă acum obiectul își arată față agresivitatea, ferocitatea: „se repetă în mine ca o placă de gramofon stricată «e mută...e mută...e mută»”⁶. Finalul romanului *Vizuina luminată* marchează trecerea definitivă a eroului blecherian în lumea irealității, o trecere fără cale de întoarcere în real, însă acest salt este susținut de rotația amețitoare a plăcii de gramofon: „continuam să fiu suspendat în aer, însă ca o placă de gramofon care se învârte încetișor și ronțăie o melodie mărunțică undeva departe, zăpăcitoare și greu de înțeles.”⁷

¹ Max, Blecher, op. cit., p.55;

² Ibidem, p. 64;

³ Ibidem, p.149;

⁴ Ibidem, p.193;

⁵ Ibidem, p.193;

⁶ Ibidem, p.298;

⁷ Ibidem, p. 324;

Simbolul gramofonului întreține rețeaua de semnificații a instrumentalului care se ramifică și nodul semantic este îmbogățit cu alte lexeme ale sonorității: vioara lui Eugen care emană un miraj al sonatelor, orchestra din sala cinematografului, orga din bisericile catolice, simfonia bâlciului, muzica dizarmonică și tristă a nunții lui Paul cu Edda, acordeonul lamentabil al sanatoriului Berck, mandolina unui bolnav, patefonul Isei, clopotul electric și asurzitor al clinicii, urlatul sirenei, cântecul armonicii și al acordeonului din Paris, muzica de jazz de la radio, etc. Proza blecheriană este exclusiv muzicală, prin toate cuvintele răsună o melodicitate tristă, melancolică în acord cu stările și trăirile personajului.

Ultimul și nu cel din urmă nod semantic articulat în romanele blecheriene este simbolistica primordialității dată de cele patru țării ale lumii, forțe nevăzute și văzute, neauzite și auzite, tangibile și intangibile, tămăduitoare și maligne. Dacă inutilitatea lumii este dovedită prin majoritatea simbologiilor, aerul, apa, focul și pământul redau în permanență inconsistența.

Gaston Bachelard, analizând imaginarul nietzschean, definește aerul pur drept „conștiința clipei libere, a unei clipe care deschide un viitor”¹, oferind în același timp un moment de repaos și destindere, însă la Blecher, acest simbol nu se apropie de idealitate. Scriitura blecheriană dezvăluie un aer privat de substantialitatea primară, contaminat de alte materii care-l hibridizează și-l deposează de proprietățile sale. Este un aer atât de inconsistent, încât nu mai deține puterea de a susține corporalitatea personajului, iar pașii nesiguri ai protagonistului străbat „un râu vaporos și călduț”². Uneori, aerul își arată incisiv partea întunecată și coexistența cu ființa umană este imposibilă, devenind în cele din urmă o luptă în urma căreia eroul blecherian iese învins și atunci se retrage în carapacea sa: „Capul [...] era un refugiu sigur împotriva aerului [...] veșnic în mișcare, vâscos, greu, curgător, încercând să se închege în stalactite negre și urâte”³. Alteori, aerul își arată transparența care se dovedește o capcană abisală pentru personaj, amintind de spațiile vizuină străbătute în planul terestru. Vidul conține aceleași caverne care preiau tremurul ființei și-l amplifică într-un ecou prelung al neantului: „Capul îmi huia mereu și toate cavernele aerului repetau parcă murmurul acesta.”⁴ Peisajele sunt

¹ Gaston Bachelard, *Aerul și visele*, Editura Univers, București, 1997, p. 141;

² Max, Blecher, op. cit., p. 83;

³ Ibidem, 81;

⁴ Ibidem, p. 61;

întotdeauna cameleonice, dar în sensul depreciativ al cuvântului, întrucât norii, „obiectele unui onirism al luminii zilei”¹, apar în imagini dezintegratoare „Câteodată cerul se făcea negru, de cărbune, apoi se lichefia în mase de nori spălăciți și cenușii ca o scursură de mlaștină deasupra caselor.”² Simbolul aerului este demitizat primind conotații blasfematorii, ceea ce face ca acest topos neantizat să fie purtător de blesteme în toată lumea. Așadar, aerul blecherian nu permite lansarea unui zbor înălțător, ci mai curând prefigurează căderea surdă, abruptă frântă pe pământ. De aceea, bolnavii din sanatoriu își târăsc cârjele ca niște aripi rupte, înaintând încet și sigur către inevitabilul sfârșit, trăind „drama zborului ratat”³.

De asemenea, aerul este impur din punct de vedere olfactiv, fiind alterat de mirosuri tari, agresive: mirosul gelatinos al descompunerii cojilor de semințe, mirosul iute de legume putrezite, mirosul greu de umezeală, mirosul de carbid al bâlciului, mirosul acid de urină și de carne din barăcile măcelarilor, fum înăcrit, rășină, leșie, pucioasă, naftalină, tămâie, mirosul puternic de alge și de putreziciuni, mirosul greu de crini și narcisi, parfumul amar al mușcatelor, mirosul de fân putred și rânzezeală, mirosul aspru și salin al crabilor, parfumul largului alterat și puturos, etc. O categorie aparte o ocupă mirosurile sanatoriale care descriu o furtună olfactivă crâncenă și amețitoare: un miros antiseptic de iodoform și de farmacie, de acid fenic, „un amestec de antiseptic și de parfum puțin grețos de stupefiant”⁴, mirosul dezinfectantelor și a materiilor purulente, mirosul sufocant și puturos al vaporilor de sulf, de camfor, toate provoacă starea de leșin și scufundă ființa într-o apă întunecată. În esență, simbolul aerului blecherian poate fi redus la o singură sintagmă care va atrage după sine dominantele sale (impuritate, imponderabilitate, transparentă, lichefiere, vâscozitate, vid, agresivitate olfactivă): „Ce miros de putreziciune exalează!...”⁵

Apa, „element al imaginației materializante”⁶, apare în viziunea lui Bachelard „ca o ființă totală”⁷, având un corp, un suflet, o voce, ceea ce

¹ Gaston Bachelard, op. cit., p. 192;

² Max, Blecher, op. cit., p. 170;

³ Gaston Bachelard, *Aerul și visele*, Editura Univers, București, 1997, p.159;

⁴ Max, Blecher, op. cit., p.166;

⁵ Ibidem, p. 224;

⁶ Gaston Bachelard, *Apa și visele*, Editura Univers, București, 1997, p. 15;

⁷ Ibidem, p. 19;

conferă unitate acestei entități primordiale. În romanele lui Blecher, simbolul apei este omniprezent, debordant în măsura în care erodează tot ceea ce îi iese în cale. Elementul acvatic se infiltrează în toate straturile materiei și ale umanului, săpând un drum al apei care curge amăgitor către moarte. De la apa curgătoare (izvorul din grotă săpată lângă fabrica de ulei, izvorul cu malurile abrupte și surpate, micile cascade și fântâna arteziană din grădina cu flori), apa maternă (marea și oceanul), „apele îndrăgostite”¹ (oglindea, fotografia, tabloul), apa onirică (visele și reveriile) apa vieții (sângele), apa morții (întinericul) se ajunge la apa metafizică (cea a cuvântului). Fiecare tipologie a apei este în felul ei distructivă, contaminând orice obstacol cu substanța sa lichefiantă. Limpezimea, dacă există, este doar o aparență care ascunde în spatele său un mare hăul, în rest apele blecheriene sunt tulburi, adânci, mânioase, respingătoare, aducătoare de suferință. Alternând între două dimensiuni antagonice, apa, fie este insuficientă și torționară (picătură obsedantă a unui robinet) sau pietrificată („apă cu valurile împietrite”²), fie este din abundență, provocând un cataclism universal. Apa își dezvăluie cele mai insalubre imagini cu puțință: ploaia rece și mohorâtă care inundă toposurile, plânsul amar și convulsionat al celor mai apropiați bolnavilor (îngrijitoarea Isei, tatăl lui Bobby), umezeala pielii „până la oase... până la inimă”³ provocată de corsetul de ghips și urina ce-și imprimă mirosul acid în locurile mărginașe. Obiectualul și ființa capătă o nouă consistentă acvatică și astfel se instaurează o cosmogonie inversă a apei: „Din toate colțurile, din toate cabinetele se revărsau, într-o scurgere nestăvilită, pâraie de hârtii mototolite, râuri pline de ziare vechi [...] un ocean de murdărie lângă oceanul cu valuri”⁴. Apa oceanului devine și ea febrilă și ia cu asalt atât spațiul exterior (universul), cât și spațiul interior (trupul uman): valurile de zece metri „foșneau în urechi, ca o vijelie ce-i intrase în creieri... în timp ce parcă tot sângele dintr-însul și apa, și oceanul, și aerul ar fi început să fiarbă, să clocotească.”⁵ Se observă aceeași tendință de amalgamare o materiilor, apa împrumutând calitățile elementului ignic, aerian sau teluric.

¹ Ibidem, p. 23;

² Max, Blecher, op. cit., p. 40;

³ Ibidem, p. 141;

⁴ Ibidem, p. 183;

⁵ Max, Blecher, op. cit., p. 181;

În acest context al mixturii, se poate vorbi despre „apele compuse”¹, apa și pământul formând noroiul, „lutul arhaic”² în care eroul blecherian se scaldă. Scriitura blecheriană dezvoltă un simbol al noroiului răsturnat, desființând mitul creării omului și definind „o materie degradată și degradantă, care contaminează malefic tot ce atinge.”³ Experiența noroiului are un fundament thanatic, încercarea protagonistului de a-și provoca scindarea ființei este și de această dată sortită eșecului. Pământul păstos, „bălegarul”⁴ se strecoară prin mâinile misionarului „în frumoase felii negre și lucioase”⁵, iar botezul teluric transformă ființa într-un duh coșmaresc al pământului : „Eram acum crescut din noroi, una cu dânsul, ca țâșnit din pământ”⁶. Protagonistul este jupuit de toată umanitatea sa și prin acest joc al scufundării, simulează, de fapt, primii pași către moarte. O dată cu imaginea acestei „materii plasmatice din care se clădește un univers torționar”⁷, se face trecerea către simbolistica pământului. Dacă elementul teluric acceptă amalgamarea cu acvaticul, înseamnă că poate să permită și contaminarea cu ignicul. În această ipostază, pământul este desemnat de imaginea dunelor de nisip, culoar deșertic până la vila Elseneur din orașul Berck. Peisajul nisipos domină prin pustietate și măreție: dunele sunt înalte cât casa și încremenesc casele în această materie fierbinte. Prin urmare, și simbolul pământului reprezentat de un antagonism aparent (fluiditate/soliditate) are calitatea de a fuziona cu celelalte materii și de a forma spații cavernă care să închidă ființa într-un prizonierat. Grota literară blecheriană nu este „un repaus ocrotit”⁸, ci o carceră în care ființa se adâncește în suferință și-și sapă propriul mormânt.

De la grottele „naturale”⁹ ale universului, eroul blecherian trece la cele „artificiale”¹⁰ care prin prisma unei dedublări de suprafață sunt cu atât

¹ Gaston Bachelard, *Apa și visele*, Editura Univers, București, 1997, p. 97;

² Nicolae Balotă, op. cit., p. 134;

³ Gheorghe Glodeanu, *Max Blecher și noua estetică a romanului românesc interbelic*, Editura Limes Cluj-Napoca, 2005, p. 299;

⁴ Max, Blecher, op. cit., p. 75;

⁵ Idem;

⁶ Ibidem, p. 74;

⁷ Gheorghe Glodeanu, op. cit., p.56;

⁸ Gaston Bachelard, *Pământul și reveriile odihnei*, Editura Univers, București, 1999, p. 151;

⁹ Ibidem, p. 54;

¹⁰ Idem;

mai răufăcătoare, cum este cazul sălii de cinema. În acest topos, simbolul focului provoacă un întreg dezastru material, cinematograful fiind asaltat de flăcări și creând un spectacol hilar al omenirii: „Izbucniră din toate părțile țipăte și strigăte scurte de «Foc! Foc!» ca niște pocnete de revolver”¹. Chiar și în sanatoriu, o altă grotă artificială, focul își continuă obișnuința sa de mistuire a obiectualului, prin topirea plăcilor de gramofon, accentuând încă o dată principiul dezintegrator al elementului. În ceea ce privește raportul său cu umanul, elementul ignic pare să nu aibă combustie suficientă pentru a victimiza, însă de cele mai multe ori este un stimulent fervent în momentele cele mai intime ale sinelui: pentru a alunga tristețea, protagonistul își trece în joacă mâinile prin para focului sau păstrează un obiect fetiș, ferit de privirea iubitei, o brichetă, imagine metonimică a focului. De altfel, focul, acest element „intim și universal”² care „strălucește în Paradis” și „arde în Infern”³ apare mereu într-o contopire cu apa (valurile furioase), aerul (căldura insuportabilă) sau pământul (dunele de nisip, asfaltul încins). Întreaga simbologie a primordialității se prezintă, în consecință, ca o substanță impură, inconsistentă și dureroasă, Blecher fiind prin excelență un scriitor al materiei dezintegratoare.

Sintetizând, toate aceste opt noduri semantice care au creat țesătura prozei blecheriene, dovedesc predilecția autorului pentru un ipotetic antagonism care nu face altceva decât să accentueze misterul malefic al simbolului în planul realității și estetic în planul scriiturii. Prin urmare, creațiile lui Max Blecher sunt tributare semioticii prin instituirea unei simbologii aparte a existențialului și a experimentalului, atât prin manifestarea laturii sale artistice, cât și prin infiltrarea omenescului maladiv în sfera ficționalului.

Bibliografie:

- Gaston, Bachelard, *Psihanaliza focului*, Editura Univers, București, 2000;
Gaston, Bachelard, *Pământul și reveriile odihnei*, Editura Univers, București, 1999;
Gaston, Bachelard, *Apa și visele*, Editura Univers, București, 1997;
Gaston, Bachelard, *Aerul și visele*, Editura Univers, București, 1997;

¹ Max, Blecher, op. cit., p. 43;

² Gaston Bachelard, *Psihanaliza focului*, Editura Univers, București, 2000, p.35;

³ Idem;

- Georgeta, Horodincă, *Structuri libere*, Editura Mihai Eminescu, București, 1970;
- Gheorghe, Glodeanu, *Max Blecher și nouă estetică a romanului românesc interbelic*, Editura Limes Cluj-Napoca, 2005;
- Max, Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate. Vizină luminată*, Editura Aius, Craiova, 2014;
- Mihai, Zamfir, *Cealaltă față a prozei*, Editura Eminescu, București, 1988;
- Mircea, Diaconu, *Firul Ariadnei*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2014;
- Nicolae, Balotă, *Romanul românesc în secolul XX. De la Ion la Ioanide*, Editura Viitorul Românesc, Deva, 1997;
- Nicolae, Manolescu, *Arca lui Noe*, Volumul III, Editura Minerva, București, 1983;
- Sergiu, Ailenei, *Introducere în opera lui M. Blecher*, Editura Alfa, Iași, 2003;