

Reprezentări arhetipale ale outsiderului în proza lui Max Blecher

Drd. Nicoleta Hristu (Hurmuzache)
„Dunărea de Jos” University of Galati

Abstract: *The paper aims at identifying the markers of the Judaic profile of writer Max Blecher, concealed in the representation of some archetypal pattern fictionally transposed in his prose under the guise of various identities. Applying Gustav Jung's psychoanalytical theory, which prefigures the collective unconscious actualized in the inner figures known as personae, one identifies in Blecher's novels character types which tacitly ensconce the figure of the stranger, of the other. The paper exemplifies this imago suite (the mannequin, the harlequin, the hero, the madman, the animalic and the invalid,), revealing their specific behavioral manifestations which lead to an ontological crisis, a recurrent theme of Max Blecher's novels. Thus, the last invariant proves to be the most authentic archetype, the author being traceable in the typology of the invalid without turning his disease into a myth and, at the same time, assuming the Jewish identity, at the risk of damnation in a profoundly anti-Semitic period.*

Key words: *Judaic profile, exiled, anti-Semite, psychoanalysis, archetype.*

Max Blecher este considerat a fi un scriitor atipic prin sensibilitatea exacerbată ce transpare în romanele sale, sensibilitate născută din percepția subiectivă asupra lumii și încadrabilă într-o realitate secundă, prefabricată, ce impresionează prin imagistica spectacularului.

Pentru opera autorului publicul avizat a manifestat un interes și o fascinație în sincope pentru că nu era pregătit, la vremea aceea, să întâmpine o proză cu „elemente eterogene tangente expresionismului, suprarealismului și existențialismului” [Brăvescu, 2011: 236]. Însă, în ceea ce privește critica de specialitate, s-a revenit de fiecare dată asupra scriiturii blecheriene care a dezvăluit posibilitatea unor multiple decodări, după cum afirmă și Isac Peltz: „e ceva care ne scapă, nouă, tuturor, criticilor, scriitorilor și teoreticienilor de toată mâna; e ceva care sparge tiparele modei și ale opiniilor ... e ceva ce ține de miracol” [Peltz, 1938: 17].

S-a vorbit despre evadarea în „irealitatea imediată” specifică lui M. Blecher, care presupune existența unor universuri alternative, aparent contradictorii, care, însă, se completează până în punctul în care se confundă. În acest sens, vocea naratorială din romanul postum *Vizuina luminată* subliniază o permanentă fuziune a realităților posibile - „Este cred același lucru a trăi, sau a visa o întâmplare” [Blecher, 2014: 241], promovând scindarea eului în „personagiu abstract” și „persoana mea reală” [Ibidem: 19]. Senzația neputinței de a-și recunoaște sinele autentic provoacă ființa la o reificare prin care să-și descopere esența pură a identității.

Această dedublare voită - recuperabilă scriptural și ficțional la nivelul instanței naratoriale - și-ar avea și o explicație pur biografică, Max Blecher fiind depozitarul unei culturi plurale dobândite atât din tradiția etnică, cât și din cea autohtonă, românească. Astfel, Doris Mironescu realizează un portret amplu, în studiul său dedicat vieții lui Max Blecher, precizând ambivalența identitară ce contribuie la conturarea unei personalități originale, aceea a unui „scriitor român și evreu în același timp, socotind opera sa drept parte a culturii române, datorită limbii, mediului și problematicei abordate, decurgând dintr-o experiență istorică provincial-moldovenească, alimentată de moștenirea consistentă a tradiției iudaice.” [Mironescu, 2011: 114]

Profilul evreiesc este amintit în treacăt în corespondența pe care o are autorul cu pictorița Lucia Demetrescu Bălăcescu, dar e recunoscut în mod vădit și de către membrii familiei care fac parte din comunitatea minoritară a orașului Roman: „După relatările Dorei Wechsler Blecher, sora scriitorului, bunicul matern ar fi fost evreu de rit safard (de origine spaniolă), venit de mai multe generații în România” [Ibidem: 30].

Autorul se complace în rolul de răsfățat al familiei și pentru că îi dispăcea numele său ce amintea de „meseria de tinichigiu, practică poate, odată, de străbunii săi” [Mironescu, 2011: 30], acceptă ca forme de alint apelativele *Maniu*, respectiv *Minù*. Preferința pentru „cognomina afectuoase” [Ibidem: 31] transpare în pseudonimele cu care își va semna articolele, de altfel mascarea identitară fiind un reflex firesc al comportamentului literar avangardist al scriitorilor de etnie evreiască ce, în

România, se simțeau marginalizați inclusiv datorită opțiunilor ideologice de stânga pe care le nutreau. Însă nu trebuie să se înțeleagă greșit atitudinea lui Blecher de a-și falsifica în mod intenționat identitatea – ca trădând vreo urmă de neliniște cauzată de originea sa etnică – ci, mai curând, această obsesie a „măștilor onomastice” [Ibidem: 113] ar fi un gest al disculpării de *frivolitate*, așa cum mărturisește autorul într-o epistolă adresată prietenului Sașa Pană. Scriitorul va renunța la această manie a travestiului, semnându-și romanele cu numele său real, eticheta vizibilă a originii sale, la nivelul scriiturii putându-se identifica mărci blecheriene ale profilului iudaic recuperate ca reprezentări arhetipale.

Apelându-se la teoria psihanalitică a lui Carl Gustav Jung, care teoretizează conceptul de inconștient, ca ipostază a sistemului psihic uman, se remarcă prezența unor tipare arhetipale prezente latent în cadrul personalității, capabile de variații infinite. Arhetipul este un „concept psihosomatic, ce leagă trupul de psihic, instinctul de imagine” [apud Samuels, 2014: 40] și este recunoscut atât în comportamentul exterior dat de experiențele ontologice ale individului (naștere, iubire, moarte), cât și în relație cu viața sa interioară identificabilă în figuri tipice: *anima*, *animus*, *umbra*, *persona*.

Ultima invariantă, și anume *persona*, reține în mod special atenția, fiind „un arhetip social ce cuprinde compromisurile necesare conviețuirii într-o comunitate” [Samuels, 2014: 159]. *Persona* este o mască pe care Max Blecher o literaturizează, o ficționalizează și o multiplică prin tipologia personajelor care iau naștere în romanele sale. Personajele blecheriene sunt figuri interioare ce pot fi denumite numite *personae* care aparțin inconștientului colectiv, stratul cel mai adânc al ființei, înnăscut, ce „cuprinde conținuturile și comportamentele care sunt aceleași la toți indivizii” [Jung, 2003: 12]. Aceste reprezentări arhetipale sunt „forme de universală răspândire” [Ibidem: 55] concretizate în romanele lui Max Blecher într-o suită de *imago*-uri: bolnavul, manechinul, arlechinul, eroul, nebunul, animalierul.

Tipologia bolnavului este prezentă în toate romanele lui Blecher, mai evaziv sau mai nuanțat, prin infiltrarea maladivului în existența cotidiană care devine, în cele din urmă, normalitate. Opera debut -

Întâmplări în irealitatea imediată – anticipează soarta frântă a adultului care va îmbrăca prematur uniforma defunctului. Copilăria stă sub semnul crizelor, acele leșinuri și amețeli, senzații de ușoară beție, transe halucinante datorate evadării în spațiile *blestemate și binevoitoare*, provocând temporar o „disparație subită a identității” [Blecher, 2014: 20]. Tulburarea psihică este susceptibilă de a fi un caz de paludism ce se tratează cu chinină. În perioada adolescenței, crizele dispar fără nicio explicație, însă vor lăsa urme vizibile în psihicul personajului - „starea aceea crepusculară care le precedă și sentimentele profunde inutilități a lumii, care le urma, devenirea oarecum starea mea naturală” [Ibidem: 25]. Acele momente intime în care caută cu ardoare ființa de „dincoace de piele” [Ibidem: 231], pentru a găsi răspunsul la întrebarea „cine anume sunt” [Ibidem: 19], redau o tristețe plăcută care cu timpul se va transforma într-o singurătate absconsă. În romanul *Inimi cicatrizate* protagonistul Emanuel este o replică fidelă a personajului narator din *Întâmplări...*, din punct de vedere al destinului subscris maladivului, însă aici personajul este etichetat de la bun început cu statutul de bolnav pe care îl asimilează treptat. Se amplifică dramatismul ființei prin completarea unor trăiri hiperbolizate în sensul dezechilibrului mental, întrucât acea „melancolie limpede și suavă” [Ibidem: 20] a primului roman se transformă, acum, într-o melancolie atroce a omenescului. Emanuel primește cu stupoare vestea că este atins de morbul lui Pott, fiind diagnosticat cu tuberculoză osoasă la vertebre. Trece prin stări contradictorii: teama morții iminente, golul imens instalat în conștiință, resemnarea prăbușirii trupesti, simțindu-se „ca un copac rupt, ca o păpușă de cârpă” [Ibidem: 106], „rămânând din el o simplă grămăjoară de cenușă fumegândă” [Ibidem: 109], revolta manifestată prin gândul morții voluntare, sinuciderea, și în cele din urmă râsul hilar, isteric, produs de autoironie - „Mă interesează acum numai viața” [Ibidem: 107]. Perioada convalescenței are loc în orașelul maritim din Franța, Berck, un topos al inimilor cicatrizate, în care boala este „o otravă foarte subtilă. Intră de-a dreptul în sânge. Cine a trăit aici nu-și găsește locul niciodată în lume” [Ibidem: 142]. Emanuel va învăța să îngurgiteze atrocitatea și durerea maladiei, acceptând paradoxul de „a exista și totuși a nu fi cu desăvârșire

viu” [Ibidem: 125]. Este reticent, la început, fapt dovedit prin gesturile timide de a accepta întemnițarea trupului în ghips, îmbrăcându-se „exact ca un cadavru” [Ibidem: 121] și înlocuirea mersului pe jos cu plimbările pe gutieră, „un sicriu ambulant” [Ibidem: 118]. Va ignora absurditatea existenței sale și-și va lua în serios rolul de *outsider* al unei personalități care a reușit, prin exercițiul clivajului identitar, să se abstractizeze într-o lume-teatru: „Se simțea intrat în rang, ca într-o aliniere militară. Solidar cu dâșii în boală, solidar în ghips... Corpul însuși luase pe căruț o atitudine corectă și nemișcată de infirm...” [Ibidem: 124]. Asumarea statutului de cadavru viu se justifică, în ultimă instanță, prin aceea că viața este doar o alienare a tragediei umane premergătoare sfârșitului fatal: „Adio, Emanuel! își spuse el. Ai devenit un om mort.” [Ibidem: 140].

Moartea lasă în urmă mult praf și oase, simboluri ale descărnării umane. Astfel, personajul Quitonce, prevăzându-și destinul tragic, la ultima întâlnire cu Emanuel îi oferă o amintire, o fărâma a existenței sale chinuite, un os din vertebra lui. Supliciile finale ale bolii aduc cu sine un râs demonic, o ilaritate ieșită din comun, maladivul antropomorfizându-se în chipul tiranului care-și măcelărește victimele, chiar și după ce acestea au încetat din viață - „Boala își bătu joc de dâșul până la capăt... în tot sanatoriul resuna [...] un râs de paiată suferindă, o veselie amară” [Ibidem: 169]. În rest, moartea devine o afacere lugubră prin care se eliberează locurile pentru noii infirmi, în timp ce leșul ultimului decedat se făcea nevăzut peste noapte ca și cum n-ar fi existat niciodată acolo. Uneori, bolnavii încearcă să-și păcălească moartea, antrenându-se într-un joc absurd care oferă un nou parcurs al vieții, însă totul se dovedește o iluzie. Celina o provoacă pe infirmiera sa la un joc de cărți în care fiecare victorie înseamnă un furt al existenței celui alt: „Câte puncte câștig de la dâș, atâtea zile capătă viața mea în plus... scăzute dintr-ale ei” [Ibidem: 216]. Însă trișarea va deturna câștigul împotriva celui care este un farseur, iar realitatea este cu mult mai dureroasă, căci moartea iese învingătoare. Acest moment al amânării sfârșitului „are ceva dintr-o povestire crepusculară a lui Michel de Ghelderode, *Mirosul de brad*, în care naratorul, provocat la o partidă de șah de către moarte, încearcă să-și înfrângă adversarul prin diverse tertipuri” [Țeposu, 1999: 28].

Finalul romanului *Inimi cicatrizate*, care evocă imaginea unei urbe scufundate în întuneric, are ca ecou sfârșitul operei postume *Vizuina luminată*, ce prezintă călătoria personajului narator sub calota craniană a calului care naufragiază în ape onirice. Același bolnav condamnat la moarte se întâlnește și în acest din urmă roman, unde experiența maladivă a personajului este descrisă în periplul sanatorial Berck-Leysin-Techirghiol. Incipitul operei este revelatoriu pentru această ipostază a bolnavului care conștientizează faptul că importanța clipei este detronată de banalitatea ei: gestul disperat al personajului de a bea apă imediat după operație este dublat de gemetele unui muribund din camera alăturată. Aprofundând această tipologie, putem identifica trei categorii distincte: bolnavul născut să fie bolnav (în urma unui accident, o pacientă este condamnată să stea mereu întinsă în pat, cu aceleași dureri encefalice), bolnavul care se preface sănătos (Teddy, o pariziană rafinată care îi ascunde starea sa precară logodnicului plecat în străinătate), și nu în ultimul rând bolnavul luat prin surprindere de boală, care se inițiază treptat în existența maladivă: „Gâfâi, Tremur, Mă prăbușesc, Mă duc” – cuvinte ce reprezintă moto-ul romanului de debut, și un vers al poetului P.B. Shelley: „I Pant, I sink, I trembre, I expire” [Blecher, 2014: 17]. Naratorul adoptă mecanicitatea și artificialul manifestării de manechin, iar viața este descrisă ca o tragi-comică pantomimă jucată de patru personaje în casa bunicului Weber. Aceași simbolică piesă de teatru se continuă și în celelalte romane, însă decorul se schimbă, sanatoriul din Berck va deveni scena unui spectacol delirant al cărui regizor înscenase personajelor un final dramatic. Emanuel, fiind privat de libertatea de acțiune prin constrângerea manifestărilor corporalului la carapacea de ghips ce i se impune, va fi o autentică marionetă în mâinile brancardierilor: „Îl manevrau ca pe un manechin fără viață... devenise o statuie cu totul hibridă, o stranie combinație de piele și ipsos” [Ibidem: 140]. Ipostaza de manechin este ilustrată metaforic prin imaginea grotească a mumiei, așa cum apare personajul Quitonce din cauza bandajelor sale, sau prin multiplicarea acestuia ce va contura un cimitir sinistru al faraonilor în secvența când bolnavii sunt surprinși în sala de cinematograf - „jumătate din sală zăceau sarcofagiile deschise cu cadavrele îmbălsămate ale cine știe cărui muzeu.” [Ibidem: 266].

Tragismul existențial ia amploare când sanatoriul devine un teatru în care „dramele se consumau și se stingeau ca pe niște scene fără spectatori și cu cortina trasă” [Ibidem: 279]. Interpretarea rolului de bolnav este o adevărată provocare, însă replicile nu au ecou, sunt rostite în solitudine, și actorii care reușesc să supraviețuiască pe tot parcursul piesei devin eroi demitizați. Printre acești triști și aparenti învingători se regăsește și Quitonce, care-și recunoaște înfrângerea - „bolnavii pot fi numiți cel mult niște eroi negativi. Fiecare din noi este cel ce n-a fost Cezar” [Ibidem: 147].

Dacă ipostaza manechinului reduce ființa la stagnare, la încremenire, atunci autorul, creatorul-păpușar mânuiește sforile și oferă personajelor șansa unor mișcări dezarticulate, dezordonate, ca reminiscență a omenescului. Revitalizarea temporară se face prin introducerea în scenă a clovnului care se măscărește în fața celorlalți luându-și în derâdere propria sa existență. Întâia mențiune a saltimbalcului se găsește în contextul rememorării bâlciului din orașul copilăriei ce aparține naratorului din *Întâmplări*. Apoi, transferul de semnificație se face asupra celui care își simte prezența ca fiind insignifiantă - „Eram clovnul cel mic și nebăgat în seamă” [Ibidem: 60]. Invidiază veselie bufonului roșu și albastru care își făcea numărul de reprezentație, bătând din talgerele de alamă, într-o vitrină a magazinului, însă este dezamăgit când exercițiul se întrerupe brusc, provocând privitorului o mare deziluzie. Costumul de arlechin va avea ocazia să-l îmbrace mult mai târziu, cu ocazia seratei de carnaval, dar copia caricaturizează prototipul: „un arlechin invalid cu un costum cu romburi galbene și negre” [Ibidem: 305].

Cromatică duplicitară, roșu-albastru, galben-negru - este un joc insinuant al autorului pe care-l practică în romanele sale începând cu sciziunea dintre personajul abstract și persoana reală, eu - non eu, fuziunea realitate - vis, plăcere -durere, evaziunea în spații rele și primitive, deopotrivă „infernale și paradisiace” [Manolescu, 1998 : 569], oscilația libertate -prizonierat, normalitate - anormalitate, compensarea maladivului cu mecanicitatea prin amestecul om - gutieră sau invalid - căruț, ultima variantă fiind o combinație stranie, jumătate om - jumătate bicicletă, improvizându-se și o punere în scenă a legendei Minotaurului în variantă modernă. De fapt, această zbatere a ființei este o încercare eșuată de

regăsire a alterității în sensul rimbauldian, pentru că la Blecher nu primează „ipseitatea” [Ibidem: 573], ci mai mult *identitatea - mêmété*, în termenii lui Paul Ricoeur [apud Sora, 2008: 185]. Însă identitatea bivalentă există în realitate, în viața autorului, prin coordonatele personalității sale dublu orientate – formația culturală românească și fondul original, evreiesc, acestea putând fi fiind extinse psihanalitic prin disocierea în inconștientul personal și inconștientul colectiv. Operaționalizând această grilă de lectură rezultă că se întâlnește, în opera autorului, o suprapunere de măști asemănătoare tehnicii picturale a lui Leonardo da Vinci, *sfumato*, ce redă senzația de formă, volum și adâncime. Este sesizată, deci, latura misterioasă, stranie a personajelor blecheriene care sunt într-o permanentă căutare a celui alt, nemulțumite de îngrădirea ființei. Așa se explică invidia resimțită de personajului-narator din *Întâmplări* față de nebuna orașului - datorită libertății extreme a vieții de care aceasta dispune. Mai târziu, naratorul revine asupra acestei etichete, cel „ieșit din minți” [Blecher, 2014: 273], aduce lămuriri și explică principiul de funcționare al rațiunii psihoide: „există jocul acela copilăros care se numește poze de copiat și care când nu e bine executat și hârtia se deplasează puțin în timpul copiatului figurile ies strâmbe și diforme. Este punctul de vedere, surprinzător de inedit al dementului pentru care, în timpul copiatului vieții, realitatea s-a deplasat cu câțiva centimetri” [Ibidem: 273].

Dacă această categorie de personaje alienate naște universuri paralele de existență, personajul animalier apare ca urmare a contrastului dintre noi și ceilalți, bolnavi și sănătoși, hipersensibili și instinctuali. Animalierul are o fizionomie sălbatică, posibil și datorită percepției subiective a bolnavului intransigent cu sine însuși, dar mai ales cu cei din jur. Doctorul din *Întâmplări* seamănă cu un șoarece, Clara manifestă o bucurie câinească când vede suferință, medicul care îi descoperă boala și doctorul din sanatoriul Berck sunt oameni-cârtiță, infirmiera avea o față de crap, doctorul Ceriez are o coafură leonină, directorul este „un câine sătul în fața unui os mâncat” [Ibidem: 129], Zed are nas de uliu, supraveghetoarea țipă ca o pasăre, Solange deține o frumusețe cabalină, îngrijitoarea Isei seamănă cu un cărăbuș, oamenii de la metroul din Paris sunt niște cârtite subpământene etc. Lista este deschisă, fiecare personaj dovedește, în felul său, un dram de

sălbăticie, însă animalizarea se extinde și asupra spațiului - „Era o grădină umilă și tristă, închisă între ziduri ca un animal suferind în țarc” [Ibidem: 149], sau se va prefigura în imaginea demonică a bolii care cheamă moartea - „În tot sanatoriul răsună ecoul... spart, lugubru, ca urletul unui animal” [Ibidem: 169]. De fapt, personajele animaliere sunt adevărații bolnavi, incurabili, cei care sunt întemnițați în propria viață artificială, inutilă și monotonă, însă ignoră realitatea. Astfel se răstoană valorile, pentru că pacienții din sanatorii își trăiesc scurta și dramatica lor existență bucurându-se pentru fiecare moment care le este dat.

Orice încercare de a clasifica personajele, identitățile reliefate anterior, *manechinul*, *arlechinul*, *eroul*, *nebunul*, *animalierul*, vor avea un singur reper existențial, *bolnavul*. Mai mult decât atât, tipologiile descrise reprezintă o variantă modificată a maladivului: manechinul-bolnavul imobilizat, arlechinul-bolnavul închipuit, nebunul-bolnavul mintal, eroul-bolnavul ideal, animalierul-bolnavul fiziologic. Acest arhetip este emblema sub care ființează însuși scriitorul, însă omul în carne și oase, cel mai autentic dintre toți, nu-și va transforma boala sa într-un mit, nu-și va estetiza suferința, ci va avea revelația realității cotidiene care este dezamăgitoare: „lumea e în mare măsură rezultatul unui set de convenții umane care funcționează solidar, mascându-și astfel caracterul construit și participând la o impostură” [Mironescu, 2011 : 81].

Prin urmare, Max Blecher își asumă condiția sa de străin, de exilat din propriul său destin și, odată cu această existență hibridizată, își va asuma și figura evreului pe care o ascunde în mod conștient în reprezentările arhetipale din proza sa. Damnarea ontică sau socială va fi astfel transformată într-o adevărată provocare care va da curs unei literaturi ce surprinde „rezistența individului la «degringolada» organismului prin operația imaginației și a inteligenței” [Blecher, 2014: 163]. Aceasta este, în definitiv, “bizara aventură de a fi om” [Ibidem: 40].

Bibliografie

- Blecher, Max, *Întâmplări în irealitatea imediată*, Aius, Craiova, 2014
Brăvescu, Ada, *Un caz de receptare problematic și spectaculos*, Tracus Arte, București, 2011
Jung, C. G. , *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, Trei, București, 2003

- Peltz, Isac, *Un singular: M. Blecher*, în revista „Adam”, iunie-august 1938, nr. 123-124
- Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe*, 1001 Gramar, București, 1998
- Mironescu, Doris, *Viața lui M. Blecher. Împotriva biografiei*, Timpul, Iași, 2011
- Patraș, Antonio, *În lumea lui M. Blecher*, în „România literară”, nr. 47/2000
- Țeposu, Radu G., *În căutarea identității pierdute*, în M. Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată*, Vinea, București / Aius, Craiova, 1999
- Samuels, Andrew, *Dicționar critic al psihologiei analitice jungiene*, Herald, București, 2014
- Sora, Simona, *Regăsirea intimității*, Cartea Românească, București, 2008