

monografie

CORECTBooks



iulian băicuș

OPERA LUI
MAX BLECHER

m o n o g r a f i e c r i t i c ă

Iulian Băicuș

Opera lui Max Blecher

Monografie critică

Editura Virtual

2011

ISBN (e): 978-606-599-892-6

Avertisment

Acest volum digital este prevăzut cu sisteme de siguranță anti-piratare. Multiplicarea textului sub orice formă este sancționată conform legilor penale în vigoare.

Cuprins

Structura operei lui Max Blecher.....	1
Dincolo de analiza psihologică	5
Sexualitatea maladivă	15
Eseu despre o identitate slabă	22
Lumea de noroi	34
Obiectele și timpul	50
Identitatea schizoidă.....	56
Între panopticum și cinematograful	68
Figuri manieriste: linia serpentinată, anamorfoza.....	78
Țesut cicatrizat	86
Lumea ca sanatoriu	93
Vizuina picturală.....	104
O călătorie în jurul craniului meu.....	139
Finalul (așa cum a fost).....	154
Bibliografie critică selectivă	157
Addenda, Max Blecher- The Harlequin versus the Nothingness	162
The Harlequin and the Absurd existence.....	170

Structura operei lui Max Blecher

Într-o epistolă, care poartă data poștei 18 ianuarie 1936, Marcel (Max) Blecher¹ îl anunța pe prietenul său prin corespondență, cum spun anglo-saxonii un pen-friend, poetul Geo Bogza, că a început de puțină vreme să lucreze la o continuare a **Întâmplărilor**: *”Nu te speria, știi ce dificultăți vor fi legate de acest proiect, însă mi-a venit în minte ca o construcție bine echilibrată, această urmare care va avea trei cărți (cu trei „subiecte” diferite, în fond însă continuându-se, Berck, Leysin, Tekirghiol) și toate patru volumele (împreună cu acesta apărut) vor forma, dacă voi izbuti să le duc la capăt, „opera vieții mele.” În cartea care vine cred că **Întâmplările** vor fi tot atât de patetice, tot atât de zguduitoare ca și în cea dintâi, să vedem dacă o să izbutesc să găsesc tonul simplu din aceasta, în această direcție va fi munca mea.”*

Pentru că n-a izbutit să-și finalizeze, totuși, această plănuită tetralogie, în care textul **Întâmplărilor** era privit drept un simplu „episod pilot”, nu putem decât încerca să ne imaginăm cum ar fi trebuit să arate dacă ar fi fost încheiată. **Inimi cicatrizate**, ar completa cel de-al doilea volum al tetralogiei, din ultimele două rămânând doar o schemă, păstrată totuși sub forma aceasta nedesăvârșită a **Vizuinei luminată**. Max Blecher n-a mai găsit însă, în sine, vitalitatea care să-l ajute să ducă la bun sfârșit un asemenea proiect. Dar, în operele lăsate posterității, după stingerea sa din relativ scurta sa viață, putem întrezări talentul unui mare scriitor român. Deși singura monografie critică consacrată scriitorului evreu, cea dusă la bun sfârșit de Radu G. Țeposu², **Suferințele tânărului Blecher**, are tendința să analizeze fiecare dintre romanele acestuia luate separat, noi credem că cele trei volume ar putea alcătui o trilogie a durerii, în sensul indicat de autor în această scrisoare. Firul roșu care străbate cele trei volume care ne-au rămas de la Max Blecher l-ar putea constitui chiar boala sa, privită în sens ontologic, sau chiar metafizic³.

Primele simptome ale bolii apar încă de la începutul primului său roman, **Întâmplări în irealitatea imediată**, din momentul în care crizele de paludism se instalează, încă în epoca fragedei copilării a naratorului. **Întâmplările**, fără niciun dubiu, capodopera absolută a scriitorului, închid în același text straturi suprapuse de semnificații, fapt care îi permite unui „*homo interpretans*” să găsească mai multe drumuri posibile spre centrul volumului. Fiind, în egală măsură, un roman al inițierii, erotice și thanatice, în același timp, căci știm din teoria lui Sigmund Freud că cele două extreme se atrag, Mircea Eliade l-ar fi considerat un „*quest*”, un roman al „căutării” pietrei filosofale, și de aici rezultă destule posibilități de analiză a valorilor alchimice, ascunse cu grijă sau uneori

¹ Max Blecher, **Max Blecher, mai puțin cunoscut**, București, Editura Hasefer 2000, p. 225

² Radu G. Țeposu, **Suferințele tânărului Blecher**, București, Editura Minerva, 1996

³ Vezi relația cu eseul lui Søren Kierkegaard, **The Sickness Unto Death**, London, Penguin Books, 1989

prezentate chiar la vedere, un posibil roman al trecerii prin câteva spații concentrice succesive, cam în genul experimentelor ulterioare din nouveau roman, un roman proustian al căutării timpului pierdut dar, în același timp și un roman gidian, autobiografic, al experienței trăite nemijlocit, un posibil *Bildungsroman* dar și un roman al adolescenței, scris parcă pentru a contrazice modelul **Cărării pierdute** a lui Alain Fournier, celebru în epoca interbelică, dar și un roman contaminat de structura hibridă a literaturii de consum, de la romanul senzaționalist la cel pornografic, un roman al crizei sexuale care poate declanșa uneori și o criză de natură existențială, cât și un antiroman, perfect contemporan cu două exemple celebre, **Greața** lui Jean-Paul Sartre sau **Călătorie la marginea nopții** a lui Louis-Ferdinand Céline⁴, un roman situat la granița foarte subțire care despărțea literatura expresionistă de cea suprarealistă, fără a fi niciuna, nici alta, un roman atipic pe care fie îl denumim „corintic” utilizând terminologia lui Nicolae Manolescu⁵ din **Arca lui Noe**, fie îl denumim postmodern *avant la lettre*, ca Mircea Cărtărescu. Cel de-al doilea roman din această veritabilă trilogie a durerii, **Inimi cicatrizate**, deși schimbă fundamental persoana narativă, în direcția unui roman narat la persoana a treia, se obiectivează dar păstrează, în mod paradoxal, aceeași subiectivitate stihială. Lumea ficțională din **Inimi cicatrizate** e despărțită de lumea obișnuită de o simplă linie de cale ferată, ca o graniță a lumii negre, e un spațiu situat la egală distanță între Infernul și Purgatoriul dantesc, vegheat de aripile lungi, de liliac, ale Îngerului morții. Paralela cu situația din romanul lui Tomas Mann, **Muntele vrăjit**, în care Hans Castorp ajunge la sanatoriu, călătorind cu trenul, nu poate fi trecută cu vederea, deși fondul ideatic al celor două romane este totuși unul complet diferit.

Chiar dacă pensionarii sanatoriului din Berck fac eforturi disperate ca să-și păstreze intactă umanitatea, chiar dacă viața lor socială se desfășoară *ca și cum* nimic nu s-ar fi întâmplat, chiar dacă manechinele acestea iubesc și se lasă iubite, se plimbă, dansează, visează, citesc cărți și ziare, participă la chefuri, unde se îmbată, trag cu pușca sau chiar încearcă să facă dragoste, trupurile lor sunt torsionate, chinuite, ciuntite. E o umanitate demnă de chinurile din pânzele pictorului spaniol Francisco Goya, în care personajele romnului sunt parcă chinuite de demonii coborâți parcă de pe pânza unui tablou ieșit din imaginația pictorului Hieronymus Bosch, **Grădina plăcerilor pămîntești**.

Cel de-al treilea volum al trilogiei, **Vizuina luminată**, publicat postum de Sașa Pană, ar fi putut primi titlul unui film celebru, **Desprinderea**. Pare acum cu atât mai surprinzător faptul că niciun alt comentator român, nici măcar Nicolae Balotă⁶, cel ce s-a ocupat de posibila paralelă cu opera lui Franz Kafka, nu a remarcat că titlul acesta, preluat de editorul său, Sașa Pană, chiar din

⁴ Louis-Ferdinand Céline, **Călătorie la marginea nopții**, traducere și cronologie de Angela Cismaș, București, Editura Nemira, 1995

⁵ Nicolae Manolescu, *Prin niște locuri rele* în **Arca lui Noe, Eseu despre romanul românesc**, ediția I, Editura Minerva, București, 1980-1983, ediția a doua, Editura Gramar, 1998, p.559

⁶ Nicolae Balotă, *M. Blecher și realitatea mediată a creației* în **De la Ion la Ioanide**, București, Editura Eminescu, pp. 153-181

textul lui Max Blecher, conține o aluzie clară la ultimul text, la **Vizuina (Der Bau)** scris de autorul ceh, chiar cu o iarnă înaintea morții sale, în anul 1923. Spre deosebire de Franz Kafka, prozatorul care reproduce monologul unei cârțițe, Max Blecher preferă scafandrismul acesta în propriul său corp și sondarea unor abisuri interioare, iar diferența specifică ar putea consta tocmai în faptul că vizuina sa este luminată din interior de flash-uri foarte scurte, de mesaje provenind parcă dintr-un spațiu oniric paralel, *mutatis mutandis* similar surrealității definite în manifestele mișcării compuse de André Breton. Autorul ei, care se întoarce, de data aceasta, la narațiunea la persoana întâi, e o persoană cu experiență, e un „inițiat” al atmosferei din diferite sanatorii și o asemenea „competență”, trăire în antecamera morții, își spune, în cele din urmă, cuvântul.

„**Întâmplările**” se desfășoară de această dată într-un alt tip de irealitate, cu mult mai onirică decât prima, fără ca romanul să fie totuși unul de factură suprarealistă. Fragmentat ca un imens *puzzle*, adunând din memorie figuri umane și peisaje, imagini clar conturate și transpuse calofil, pe un șevalet, captate parcă tocmai pentru picturalitatea lor, o serie de tablouri dintr-o expoziție, poate la fel de interesante ca tablourile pictoriței Lucia Demetriade- Bălăcescu, cea cu care Max Blecher avea să poarte o intensă corespondență pe marginea unor posibile subiecte de tablouri. De altfel, Max Blecher a participat chiar și la vernisajul unei expoziții a distinsei doamne a picturii noastre interbelice și a scris chiar un scurt articol de prezentare în caietul program al expoziției. Recurgând la experiența limitată a bolii sale, naratorul jupuit își desenează cu ajutorul scrisului, la propriu și la figurat, un autoportret al artistului la maturitate, foarte diferit de fotografiile sale sau desenele care au ajuns până la noi, un semnal clar că lectura caietelor lui Samuel Butler a avut asupra sa efecte profunde, și că, schimbarea la față s-a produs și desprinderea sa de cele terestre era acum posibilă.

Cititorul contemporan care-i răsfoiește romanele ar putea face o paralelă cu textul romanului postum al lui Mircea Nedelciu⁷, **Zodia scafandrului** sau chiar cu corespondența dintre Franz Kafka și Milenei Jezenská, când nici măcar vocea femeii iubite nu mai reușește să-l recheme pe scriitorul ceh printre cei vii. Un autor contemporan, foarte tânăr, care, din nefericire s-a înscris și el recent pe această listă, este Sorin Stoica, autorul unui tragic **Jurnal** și a mai multe romane, publicate postum. Anticipând puțin, putem spune că lui Max Blecher, bolnavul închis în camera sa imaculată, ce își invita prietenii să-l însoțească pe arca sa proprie, nu-i plăcea să zărească în camera sa cu așternuturi albe nici măcar o picătură de sânge, un semn metonimic al morții. Dacă alți creatori moderniști recurg la mijloace exterioare pentru a putea vizita paradisurile artificiale, pentru a obține aceea dereglare a simțurilor specifică epocii, căci cu ceva timp înainte, poeții simbolști recurgeau la alcool, Charles Baudelaire, dar și Walter Benjamin la hașiș sau Aldous Huxley la mescalină. Max Blecher obține o altfel de irealizare a lumii înconjurătoare într-un mod cu totul organic, natural, descriind doar

⁷ Mircea Nedelciu, **Zodia scafandrului**, București, Editura Compania, 2000

transformările prin care trece propriul său organism, în care o boală aproape necruțătoare, morbul lui Pott, o formă de tuberculoză a coloanei vertebrale se extinde foarte lent și-i sfârșimă practic oasele.

Răsfoind câteva tratate de medicină, printre care și celebrul tratat de medicină generală Harrison⁸, am putut afla că această boală mai este denumită și *Spondiloză tuberculoasă*, sau *Tuberculoza coloanei*, boală tuberculoasă caracterizată de slăbirea și colapsul vertebrelor, conducând adesea la apariția unei cocoșe. Denumirea bolii provine de la numele unui chirurg englez, Sir Percivall Pott, care a descris-o pentru prima dată într-o monografie publicată în 1779. Infecția începe în corpul vertebrei și se răspândește, încet, către structurile alăturate. Diferite abcese se pot forma și apoi pot migra și provoca dureri în locuri relativ îndepărtate de coloana vertebrală propriu-zisă. Uneori sunt afectați și nervii spinali, iar caest fenomen poate produce chiar o paralizie, totală sau parțială. Persoanele afectate suferă dureri atroce atunci când se mișcă și sunt obligați să păstreze o poziție rigidă care să-i protejeze de acestea. Boala evoluează foarte lent, evoluția ei până la momentul extincției finale putînd dura luni de zile sau chiar ani sau decenii. Tratamentul include, în ziua de azi, chemoterapie împotriva bacililor tuberculoși și corsete ortopedice care să protejeze coloana vertebrală. Am putut vedea, într-un muzeu al științelor naturale, un preparat care conținea o coloană vertebrală umană, înconjurată de o spumă albă, și am privit câteva clipe, știind că în acele fragmente de țesut uman se ascundea o dramă, cel puțin la fel de importantă cu cea care a întrerupt destinul unui tînăr evreu, obligat de însăși boala lui să devină scriitor. Dar să revenim la seria celor trei romane.

Dacă am lua în considerare doar declarațiile lui Mihail Sebastian⁹, el însuși un apropiat al metodei lui André Gide, niciunul dintre subiectele acestor trei cărți nu e o ficțiune pură căci vizitîndu-l, acesta îi arată fotografiile unor personaje: *”Mi-a arătat un album de fotografii (Solange, Ernest, Creața, scene de la Berck, de la Leysin, de la Tekirghiol...).* *M-am oprit să nu plîng privind o fotografie de-a lui de la 17 ani-figură admirabilă de adolescent „J’ etait beau gosse, hein?”*”

Textul lui Mihail Sebastian își adaugă apoi o nuanță puternic confesivă, ca o voce a unui cor antic, un contrapunct care scoate în evidență tragismul cazului Max Blecher: *„Am plecat pe la orele patru- dar de ce n-am avut curajul să-l îmbrățișez, să-i spun mai multe, să fac un gest de frate, ceva care să-i arate că nu e singur, că nu este absolut și fără salvare singur? Și totuși, singur este (s.n).”* Concluzia aceasta finală, implacabilă ca orice ghilotină a destinului, înlătură orice posibilă contradicție.

⁸ colectiv, *Tratatul de medicină internă Harrison*, ediția a XVI- a, București, Editura Teora, 2000

⁹ Mihail Sebastian, *Jurnal*, ediție de Gabriela Omăt, prefață de Leon Volovici, București, Editura Humanitas, 1998, pp. 102-103

Dincolo de analiza psihologică

Odată cu apariția **Întâmplări în irealitatea imediată** (1936) romanul românesc modern părea teritoriul abia explorat al analizei pentru a explora zona profunzimilor ontologice și a abisalității. Comentatorii români interbelici ai fenomenului influenței exercitate de scriitorul francez Marcel Proust asupra culturii române pomenesc adesea dimensiunea microscopică a analizei proustiene, ca să preluăm unul din locurile comune ale criticii franceze contemporane cu el. Deși nimeni nu l-a salutat prin vreo critică entuziastă de întâmpinare romanul avea mulți prieteni, dovadă acest text entusiast, rătăcit printre hârtiile rămase de la Alice Botez¹⁰, și publicat recent în revista **Observator cultural** drept text inedit:

*«Daca vreodata un om a încercat să se aventureze, groaznica incercare, pe oceanul ascuns și cotropitor al realitatilor ce par a fi dincolo de lucruri, dacă un om a îndrăznit să-și povestească cu sinceritate și brutalitate acest pelerinaj, pe cit de absurd, pe atât de cutremurător, apoi acela a fost fără îndoială autorul **Întâmplărilor în irealitatea imediată**. Cunosc câteva așa-zise jurnale metafizice, inși nici unul din ele nu-si merita titlul, arborat cu pompoasa vanitate. Cartea lui Blecher, în schimb, lipsită de o astfel de titulatură, constituie cel mai autentic, cel mai zdrobitor jurnal metafizic din câte s-au scris vreodata. Este un soi de realitate crudă, denudată de artificii, a unui șir de experiente unice în substanta lor intimă, ireductibile, inefabile în dimensiunea lor abisala, dar care, toate, sunt scăldate în aceeași iluminare vânată, translucidă, bătute de același vânt al transcendenței veșnic căutate și care, poate tocmai pentru asta, de cele mai multe ori înscenează un foarte periculos joc de-a uite-o, nu e ».*

Mihai Ralea¹¹, într-un articol consacrat lui Marcel Proust, scris în 1924, la numai doi ani de la moartea acestuia, îl considera pe prozatorul francez un soi de spirit pozitivist care “*observă, mărește cu lupa, descompune, explică*” dar care iubește și microscopul, fiind la origine evreu, ca majoritatea ceasornicarilor sau șlefuitorilor de diamante din Paris. Mihai Ralea credea că ar putea folosi pentru caracterizarea metodei proustiene un citat pescuit dintr-un text al lui Anatole France: “*Ce n-aș da să scap o dată din mine, să pot privi lumea exterioară prin ochiul cu fațete al unei furnici!*”

Marcel Proust privește, într-adevăr, lumea prin acest ochi monstruos, cu mai multe fațete, similar ca structură ochiului unor insecte, dar totuși am dori să subliniem faptul că prozatorul însuși se declara surprins și nemulțumit de această comparație, în momentul când o descoperă în textele criticilor contemporani lui. Prozatorul însuși¹² considera însă că privește lumea înconjurătoare, fie cea socială, fie cea naturală, prin lentilele unui telescop: “*M-au felicitat pentru că i-am descoperit cu ajutorul “microscopului” în timp ce eu m-am servit de un telescop pentru a percepe lucrurile foarte mici, pentru că erau situate la distanțe foarte mari și pentru că fiecare constituia o lume separată*”.

¹⁰ Alice Botez, în revista **Observator cultural**, nr. 262 din 31 martie-6 aprilie 2005

¹¹ Mihai Ralea, **Portrete. Carti. Idei**, București, E.L.U., 1966, pp. 120,138

¹² apud Gilles Deleuze, **Proust and Signs**, University of Minnesota Press, 2000, p. 153

Pornind de la acest citat dintr-o scrisoare a lui Marcel Proust trimisă chiar prințului român Antoine Bibesco, prietenul său cel mai bun din copilărie, putem constata că în romanul său fluviu **În căutarea timpului pierdut** comparațiile cu fenomenele astronomice abundă, fie că ne referim numai la mișcările destul de neregulate ale fetelor “*en fleurs*”, observate cu pasiunea unui astronom amator, fie la lumea Albertinei, care a împrumutat câteva din particularitățile unui astru, și care pot fi studiate doar cu ajutorul unui telescop. În realitate, romanul fluviu al lui Marcel Proust e un soi de tort Doboș, așa cum au arătat deja Nicolae Manolescu¹³ sau Sorin Alexandrescu¹⁴, în care există straturi distincte de *doric*, *ionic* sau *corintic* iar microscopia și telescopia, privirea mioapă sau hipermetropă se aplică unor regimuri diferite. *Ionicul* sau o anumită parte din *corintic*, cea care vine în prelungirea sa sunt studiate cu ajutorul lentilei care mărește a microscopului, în timp ce zona *doricului* este privită printr-un ochi de pește, sau prin acest generic telescop!

Spre deosebire de naratorul Marcel, mai interesat să observe gesturile mondene în saloanele doamnei Verdurin sau a ducesei de Guermantes, naratorul lui Max Blecher ignoră complet asemenea preocupări, deși bolnavii din sanatoriul prezentat în **Inimi cicatrizate** nu sunt lipsiți în totalitate de viață socială, ei participă la petreceri, poartă conversații, deloc lipsite de inteligență și *witz*, deși provin în majoritate din familii burgheze. Dar societatea unui sanatoriu are totuși alt gen de probleme decât cercul închis de aristocrate dintr-un salon parizian. Prozatorul Max Blecher nu-i privește la microscop pe ceilalți sau pe sine, așa cum procedează naratorul Marcel, sau, dacă doriți, își examinează propriul trup cu un microscop, de miliarde de ori mai puternic, alunecând prin interiorul propriului său sistem circulator, și, chiar mai adânc, în interiorul celulei, descriind toate simetriile fantastice, închise în caverna propriului trup, ca un speolog pornit în explorarea unei peșteri uriașe. Macrocosmosul și microcosmosul interior devin una. În această alunecare de la Marcel Proust la Max Blecher, de la microscopia de tip autoanalitic la cea electronică, romanul european părăsește teritoriul analizei psihologice pentru a se cantona într-un spațiu nou, destul de greu de definit printr-o destul de îngustă formulă critică.

Primul comentator care semnalează despărțirea lui Max Blecher de psihologie e Eugen Ionescu¹⁵, tînărul cu intuiții critice surprinzătoare: “*Max Blecher, trecînd prin psihologie, prin emoție, depășește totuși pragul psihologic, realitatea prea superficială a emoției.*”

¹³ Nicolae Manolescu, **Arca lui Noe, Eseu despre romanul românesc**, ediția I, Editura Minerva, București, 1980-1983, ediția a doua, Editura Gramar, 1998

¹⁴ Sorin Alexandrescu, **Privind înapoi, modernitatea**, traduceri de Mirela Adăscăliței, Șerban Angheliescu, Mara Chirițescu, Ramona Jugureanu, București, Editura Univers, 2001

¹⁵ Eugen Ionescu, **Război cu toată lumea**, București, Editura Humanitas, 1994, volumul I, pp. 276-279

Nici Octav Șuluțiu¹⁶ nu credea, încă din epoca în care Max Blecher publica acest roman că **Întâmplările** ar putea figura în categoria prozei de analiză psihologică, constatând că “*eroul acestei cărți trăiește în permanență în pătura sufletească unde materialul sufletesc începe să se transforme în fapt abstract, psihologic dar nu s-a desprins încă de caracterul material al realității. E o viață a simțurilor pe hotarul unde ele încep să treacă în abstracții, în noțiuni și în sentimente. Eroul trăiește cu ochii, cu urechile, cu nasul, cu pielea, cu toți porii, cu limba. Toate simțurile au o ascuțime neobișnuită, patologică. Și autorul e, în același timp, de o fină luciditate*”.

Hinterlandul prozei lui Max Blecher a primit de-a lungul timpului o serie de definiții, de o mare diversitate. S-a spus despre “*criza*” lui că ar fi una de natură ontică sau ontologică (Nicolae Balotă), că ar aparține zonei prozei existențialiste, intersectându-se cu tratatele despre ființă a filosofului german Karl Jaspers (vezi Ovid S. Crohmălniceanu¹⁷). Al. Protopopescu¹⁸ a apropiat scrisul lui de proza expresionistă, nucleul comun fiind procedeul figurii amplificate, Nicolae Manolescu¹⁹ a descris această scriitură ca fiind un *mixtum compositum* de oniric, mitic și suprarrealism, așezînd-o în categoria mai largă a corintului. iar Mircea Cărtărescu²⁰ îl consideră pe Max Blecher drept unul dintre precursorii postmodernismului românesc. Recent, Simona Popescu²¹ trasa o paralelă între cartea visată de André Breton, cel ce și-ar fi dorit să pună în circulație asemenea obiecte fără utilitate și latura stranie, halucinantă și exasperantă a obiectele lui Max Blecher, care declanșează, într-un mod cu totul și cu totul paradoxal, atracția lui bizară pentru „*afabulările feminine și pentru obiectele artificiale, ieftin ornamentate*”.

Evident, orice interpret pasionat de filosofie ar putea trage concluzia că romanul românesc se îndreaptă, cot la cot cu textele lui Max Blecher, spre o zonă de intersecție cu fenomenologia. De altfel, cred că putem afirma, fără teama de a greși, că scriitorul ar putea fi chiar considerat un precursor al romancierilor din Noua Romănie. Romanul lui Alexandru Vona²², Ferestrele zidite dar și prozele sau romanele lui Dumitru Țepeneag se înrudesc puțin cu aceste texte ale prozei lui Max Blecher.

Aș adăuga faptul că, în epoca interbelică, pornind de la afilierea scriitorului cu numele unor prozatori central europeni ca Bruno Schulz, Robert Walser, Franz Kafka sau, mai rar ce-i drept

¹⁶ Octav Șuluțiu, **Scriitori și cărți**, București, Editura Minerva, 1974, pp. 204-206

¹⁷ Ov.S. Crohmălniceanu, **Literatura română între cele două războaie mondiale, Literatura autenticității și a experienței**, volumul I, București, Editura Minerva, 1972, pp. 506-510

¹⁸ Al. Protopopescu, *Volumul și esența în Romanul crizei ontologice*, București, Editura Eminescu, 1972, pp. 58-80, și apoi în capitolul *Un povestitor în avangardă*, în **Romanul psihologic românesc**, Pitești, Editura Paralela 45, 2000, pp. 208-222

¹⁹ Nicolae Manolescu, *Prin niște locuri rele în Arca lui Noe, Eseu despre romanul românesc*, ediția I, Editura Minerva, București, 1980-1983, ediția a doua, Editura Gramar, 1998

²⁰ Mircea Cărtărescu, **Postmodernismul românesc**, București, Editura Humanitas, 1999, pp 293-295

²¹ Simona Popescu, **Salvarea speciei, Despre suprarrealism și Gellu Naum**, Editura Fundației Culturale Române, București, 2000, p.70

²² Alexandru Vona, **Ferestrele zidite**, București, Editura Est Samuel Tastet, 2001

Hermann Broch, Robert Musil, Heimito von Doderer, pe care critica literară o face în mod frecvent, printre puținele cărți perfect contemporane cu fenomenul cultural (central) european figurează în mod necesar și volumele **Întâmplări în irealitatea imediată**, **Patul lui Procust** sau **Jurnalul** lui Mihail Sebastian²³. Prin sensibilitatea lui, cu totul și cu totul specială, doar parțial explicabilă și prin originea sa evreiască, dar și prin experiența aceasta a bolii scriitorul se poate înscrie fără niciun complex de inferioritate între actorii culturali importanți ai perioadei interbelice, doar absența unei traduceri într-una din limbile importante ale Europei culturale împiedicându-l să fie propulsat în poziția de prozator european major.

Singura traducere din epoca interbelică a unui roman scris de Max Blecher a fost o versiune în idiș după **Inimi cicatrizate**, un dialect al evreilor așkenazi, un soi de proteză a limbii germane, și acest fapt trădează nu doar simpla ghețoizare a prozei lui Max Blecher ci e un simbol poate chiar al zidurilor cu care se înconjură în acea epocă întreaga cultură română. Cu toate acestea, profeția cu care se încheiea cronică unice sale traduceri contemporane, cea în idiș, semnată de Mihail Sebastian²⁴, rămîne încă un testament literar care ar trebui adus la îndeplinire de urmași: *“Undeva, în Polonia sau în statele Unite, la capătul unui drum ce merge în plin ghetto, un cetitor necunoscut și altfel inaccesibil va primi mesajul sfîșietor al lui Max Blecher.”*

Se pare că timpul nu a mai avut răbdare, înainte să moară autorul se apucase să-și traducă singur **Inimile cicatrizate** în limba franceză, la sugestia lui André Gide, destul de sensibil la literatura aceasta cu sanatorii și bolnavi, mă gândesc bunăoară la povestirea sa, **Paludes**. Cînd a apărut, în sfîrșit, traducerea în limba franceză a **Întâmplărilor**, în anul 1972, la editura pariziană Denöel, **Vizuina luminată** fiind tradusă apoi în 1989 la editura lui Maurice Nadeau, unul din istoricii importanți ai mișcării suprarealiste²⁵ și un prieten important al culturii române, era deja prea tîrziu. Succesul lui Max Blecher în canonul literar românesc din toate timpurile avea să fie unul tîrziu, așa cum s-a întîmplat, într-o proporție mult mai mică și cu romanul lui Alexandru Vona²⁶, **Ferestrele zidite**.

Probabil că dacă ar fi scris în limba franceză aidoma unor E.M. Cioran, Eugen Ionescu sau Benjamin Fondane, Max Blecher ar fi putut fi azi la fel de cunoscut ca Jean-Paul Sartre sau Louis Ferdinand Céline. Din proza lui Max Blecher s-au nutrit și se mai nutresc încă câțiva prozatori postmoderni foarte tineri cum ar fi Simona Popescu sau Mircea Cărtărescu. Pentru ei, proza lui Max Blecher seamănă cu piciorul unei talofite, care dezvoltă pe sub pămînt o rețea de minuscule fire, semn că nu întotdeauna generațiile care vin după se dezvoltă prin înmugurire, pe trunchiul părinților și că uneori legătura cu înaintașii literari e una strict subterană.

²³ Mihail Sebastian, **Jurnal (1935-1944)**, text îngrijit de Gabriela Omăt, prefața de Leon Volovici, București, Editura Humanitas, 1996

²⁴ Mihail Sebastian, în antologia **Max Blecher, mai puțin cunoscut**, București, Editura Hasefer, 2000, p. 316

²⁵ Maurice Nadeau, **Histoire du surréalisme**, Paris, Éditions du Seuil, 1945

²⁶ Alexandru Vona, **Ferestrele zidite**, București, Editura Fundației Culturale Române, 1997

Opera lui Max Blecher, în primul rând cele două romane publicate în timpul vieții **Întâmplări în irealitatea imediată și Inimi cicatrizate**, dar și în cel de-al treilea roman, **Vizuina luminată**, editat postum de Sașa Pană, este străbătută de același fir roșu al existenței tragice, care îi conferă o unitate absolut surprinzătoare. „*Nulla die sine lacryma*”, își nota la un moment dat în jurnalul său Søren Kierkegaard²⁷, iar această parafrază a unui celebru dicton latinesc ar putea figura drept deviză și pe frontonul templului operei blecheriene.

De altfel, dacă vom compara romanul lui Max Blecher cu capodopera lui Thomas Mann, **Muntele vrăjit**, și îi revine meritul lui G. Călinescu²⁸ de fi lansat această comparație, vom constata că textului lui Max Blecher îi lipsesc coloanele impresionante ale romanului german, masivitatea acestora susținând un roman „greu”, în care Europa secolului XX se poate oricând privi în oglindă. Cu toate că elementele de susținere narativă sunt ceva mai subțiri, Max Blecher, arhitectul de romane, execută capitulele tuturor coloanelor cărților sale cu o măiestrie cu care îl surclasează pe alocuri, chiar pe Thomas Mann. Romancierul român, un devotat admirator al artei medievale a gravurii știe că, uneori, valoarea operei literare stă în profunzimea detaliului și în talentul scriitorului de a construi zeci *trompe l'œil* de miniaturali, procedeu care îi conferă romanului o verosimilitate cu totul și cu totul specială. De altfel structura textelor sale e una absolut fractalică, suprafețele acestea curbe se autogenerază în permanență, ca niște veritabile curbe Mandelbrot, într-o permanentă curgere, încât îi putem atribui, fără teama de a ne înșela, lui Max Blecher titlul de cel mai „baroc” scriitor român, deși idealul său sufletesc de profunzime e, așa cum vom vedea, opus acestui curent continuu al stărilor fluide, transformarea în obiect, încremenirea, poziția statuară. Dar asemenea antinomii, sunt în cazul scriitorului modern sau postmodern atât de frecvente, încât aproape că au devenit niște simple banalități.

Dansul funambulesc al arlechinului

Deși ar putea părea ciudat cititorului nefamiliarizat cu opera lui Max Blecher, titlul acestui scurt volum monografic a fost extras dintr-un episod, mai puțin analizat de criticii literari, inclus în romanul **Vizuina luminată**. Pornind de la un citat, pe urmele marelui nostru înaintaș Erich Auerbach²⁹, vom căuta în acest scurt pasaj cheia pentru înțelegerea unei opere și a unui destin, ambele exemplare. Dar să ascultăm împreună elocvența tăcută a textului: “*Până atunci întâlneam în viață*

²⁷ Søren Kierkegaard, **Papers and Journals. A selection**, translated in English by Alastair Hannay, London, Penguin Books, 1996, p. 323

²⁸ Călinescu, George, **Istoria literaturii române de la origini și pînă în prezent: Max Blecher**, ediția a II a, revăzută și adăugită de Al. Piru, București, Minerva, 1985, p.966

²⁹ Erich Auerbach, **Mimesis, The representation of Reality in Western Literature**, translated by Willard R. Trask, Princeton, Princeton University Press, 1991

multe călugărițe, toate bătrîne sau urîte și cu aparență de fete bătrîne sîcîite de indispoziții interioare. Și deodată, această călugăriță, cu profilul fin și cu nările roz, cu un ten puțin îmbujorat de febră ca de un fard bine aplicat, cu ochii deschiși puțin oblic și verzi, splendizi, și părul negru, aproape cu străluciri albastre în jurul capului, răspândit în volute pe cearceafuri. Pentru ce era oare atât de frumoasă? Era dar adevărat că existau călugărițe frumoase? Erau dar adevărate toate romanele în fascicule din copilăria mea, cu coperte ilustrate în culori, **Frumoasa Călugăriță**, 5 bani fascicula? Toată copilăria mea căpăta un sunet mai adînc și mai amplu ca al unui clopot scufundat sub apă. Și eu, în haine de arlechin, în fața ei? Toate situațiile romantice, toate scenele extraordinare de foileton erau dar adevărate? În clipa aceea trăiam **Arlechinul și Călugărița muribundă** și îmi rămînea doar să cînt din chitară serenada de odinioară pentru ca frumoasa Corinda (și numele era din romane) să poată să mai asculte odată înainte de a muri vechile acorduri nostalgice”.

O întîlnire deloc întâmplătoare, în care, într-un soi de **D-ale carnavalului** cu accente metafizice, naratorul descoperă o figură angelică de femeie, o fată tînără pe patul morții, iar acest eveniment închide în sine autenticitatea cea mai pură dar și artificialul melodramatic al personajelor din romanele în mai multe fascicule, pe care le citea în copilărie. Am rămas surprins cînd, într-un volum de corespondență, am descoperit prima epistolă expediată de tînărul Franz Kafka³⁰ prietenului său Oskar Pollak, apropiată tematic de pasajul din romanul postum al lui Max Blecher. Misiva consemnează o plimbare pe care cei doi adolescenți au făcut-o împreună la Praga, după o vizită la redacția revistei de artă **Kunswart**. Puritatea acestei prietenii transpare și din stilul alb, lipsit de metafore, dar care trădează sensibilitatea aproape maladivă a lui K.: “Cînd stăm astfel de vorbă, cuvintele sunt dure, aspre, treci parcă un fel de picioare grosolane și nu mai avem ce face cu ele. Aproape că ne împiedicăm unul pe altul, eu mă ciocnesc de tine-iar tu-nu îndrăznesc-tu...Cînd ajungem la lucruri care nu mai sunt pietre de pavaj, ori revista asta, **Kunswart**, vedem deodată că avem pe noi veștminte de carnaval și măști pe față, (de fapt, mai ales eu) că ne agităm cu gesturi colțuroase, și deodată suntem triști și obosiți. Te-ai simțit vreodată cu cineva atât de obosit cum ești cu mine? Deseori ești de-a dreptul bolnav. Iar atunci apare compătimirea mea, și nu mai pot face nimic, nu mai pot spune nimic, mai ies doar cuvinte penibile, dureroase, neroade, pe care le-ai putea auzi de la oricare altul, și încă mai bine, iar atunci tac, taci și tu, ești deodată obosit, și eu, sunt și obosit, iar totul e o mahmureală prostească și nu merită osteneala să-ți mai miști măcar mîna...”

Și în scrisoarea lui Franz Kafka, din care am citat numai prima parte, ca și în textul lui Max Blecher, metafora carnavalului și cea a arlechinului trist și obosit vorbesc, de fapt, despre lipsa comunicării dintre oameni și despre totala imposibilitate de a înțelege ce se ascunde dincolo de mască. Nu avem însă cum să justificăm o posibilă influență kafkiană, din moment ce e greu de

³⁰ Franz Kafka, **Opere complete. Scrisori**, volumul al patrulea, traducere și note de Mircea Ivănescu, Editura Univers, 1998, p.6

crezut că Max Blecher ar fi putut citi scrisorile lui Franz Kafka adresate lui Oskar Pollak. E mai degrabă vorba de un paralelism sufleteș, justificabil prin afinități sufletești, de natură abisală. Pe lângă această fotografie cu arlechin, o punere în epură a propriei sale vieți și experiențe absurde, există în **Vizuina luminată** un alt scurt pasaj, în care naratorul își alege drept *alter-ego* un personaj celebru al filmului mut, pe firavul Charlot: *"Ei bine, vă mărturisesc și aș vrea să fiu crezut, că situația asta mă făcu să râd, să zîmbesc în mine însumi ca de ceva comic. În câteva zile adunasem în mine toate complicațiile posibile. Și tocmai aceasta devenea, prin exces, comic la extrem. În comedii pe care le vedem adesea la cinematograful, ceea ce este comic și ne face să râdem e situația aceea când un personaj puternic și musculos luptă împotriva altuia slăbănog însă destul de abil pentru a putea evita loviturile, ca de exemplu lupta între un polițist american și firavul Charlot care îi scapă mereu din mâini."*

Adiționarea continuă de suferințe și diversificarea lor conduce la efecte absolut ilariante, dar acest mic personaj din tablou, Charlot, un Don Quijote al lumii cinematografului mut, un cavaler fără teamă și fără prihană, care sare mereu în ajutorul celor umiliți și obidiți, poate servi drept perfectă definiție a comicului. Eroii lui Max Blecher au în ei toate datele pentru a deveni comici, trăiesc liminar în apropierea acestuia și cu toate acestea nu smulg cititorului niciun zîmbet, căci e lung drumul de la grimasa durerii la râs. În plus, nimic nu e mai autentic decât falsul cel mai pur, exhibat cu nerușinare, prezentându-și escarele de kitsch ieftin, melodramatic, așa cum inelul țiganului își expune strigătul sexual al pietrei produse dintr-o sticlă ieftină. Numai personajele de ceară, cele ce populează interiorul panopticumului, sunt cu adevărat autentice, căci ele falsifică *"viața în mod ostentativ."* Lumea lui Max Blecher e una a ostentației, a acestei suprasemnalizări sexuale, ce transformă trupul feminin într-o victimă a pornografiei, a dramatizării obsesive, aproape obscenă, a sexualității. În acest punct Blecher se întâlnește cu proza altui mare pornograf din epocă, H. Bonciu. Și atunci cât de desuet mic burgheză pare prin contrast povestea aceasta de dragoste între arlechinul în cîrje și frumoasa călugăriță muribundă. Dar intenția ironică lipsește după părerea mea complet din acest pasaj. Dacă are ceva în comun cu generația de filosofi sau romancieri interbelici, este tocmai acest magistral mod în care Max Blecher știe cum să facă să vibreze coarda patetică a existenței umane. Să nu uităm că o întregă generație intelectuală dintre războaie e preocupată de o dimensiune, care a lipsit multă vreme culturii române, cea tragică. Treziți, parcă, la viața de carnagiul din timpul Primului Război Mondial, intelectualii români, în perfectă sincronie cu preocupările majore ale existențialiștilor francezi, încep să descopere deliciile existenței tragice.

Deschizător de drum ar putea fi chiar poetul simbolurilor George Bacovia, care, în 1916 dădea, în volumul său de debut **Plumb**, semnalul importante unei schimbări de paradigmă sufletească.

D.D. Roșca³¹ publică, în anul 1934, un tratat filosofic, influențat vădit de cărțile filosofului Søren Kierkegaard, pe care îl intitulează chiar **Existența tragică**, iar Benjamin Fondane³² scrie, în exilul său auto-impus, la Paris, fiind puternic influențat și de filosofia lui Lev Șestov, un eseu intitulat **La conscience mahlreuse**. De altfel, se pare că Benjamin Fondane era la curent cu conținutul cărții lui D.D. Roșca, pentru că o recent publicată scrisoare a lui Felix Aderca atestă faptul că acesta îi trimisese voluminoasa carte apărută în România, cartea găsiindu-se în prezent, adnotată atent, într-unul din fondurile franceze ce păstrează biblioteca lui Benjamin Fondane. Eseistul și filosoful Emil Cioran³³ trece și el în revistă pe câțiva dintre autorii tragici, printre aceștia el îi enumeră pe Lucian Blaga, Mircea Eliade, Petre Manoliu, sau Anton Holban. Cărțile publicate în limba română ale lui Emil Cioran, **Pe culmile disperării** (1934)³⁴, **Cartea amăgirilor** (1936)³⁵, **Lacrimi și sfinți** (1937)³⁶ sau **Amurgul gândurilor** (1940)³⁷ par să fie toate scrise folosind aceeași invizibilă cerneală a melancoliei. Paul Celan, poetul german de origine evreiască născut în Bucovina, sondează aceeași zonă, transpunând experiența sa de marginal în poezie de înalt fior metafizic. Tînărul dramaturg Eugen Ionescu începuse să cocheteze cu teatrul absurdului, o formulă metamorfozată și îmblânzită a aceleiași categorii estetice, teoretizată pentru întâia dată de Aristotel în **Poetica** sa. Mihail Sebastian, care trecuse la rîndul lui prin drama identitară de a fi simultan evreu și cetățean român vorbește, la un moment dat, în romanul **De două mii de ani**, despre acel generic tenor metafizic, închis în interiorul sufletului său, care riscă, din cînd în cînd, să mai cînte și cîte o notă falsă. Romancierul Constantin Fîntîneru³⁸, autorul celui mai scurt dintre romanele noastre de analiză psihologică interbelice, **Interior**, situabil și el în categoria textelor care convertesc sondarea psihologiilor în explorarea unor noi spații ontologice, cel care se folosea de naratorul romanului său ca de un veritabil cobai, declara că orice scriitor adevărat trebuie să descopere în sine un demon nou, “*un demon arlechinic, o parodie de demon*”, pentru a se putea astfel diferenția de ceilalți confrăți în ale scrisului.

Combinînd ultimele două formule am putea, de asemenea, considera că textele lui Max Blecher ascund un asemenea arlechin metafizic, care se mișcă, funambulesc pe granița, subțire cît un fir de păr, care desparte tragicul de absurd. Arlechinul acesta apare în episodul balului mascat din **Vizuirea luminată**, în care se întîlnesc, ca în fasciculele de cinci lei citite în copilărie, strămoașele benzilor desenate de astăzi, arlechinul bolnav și călugărița muribundă, un Pierrot metafizic și o Colombină agonică, un exemplu pentru modul în care realitatea și ficțiunea se pot întîlni. Arlechinul

³¹ D.D. Roșca, **Existența tragică**, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1995

³² B. Fundoianu, **Conștiința nefericită**, traducere de Andreea Vlădescu, București, Editura Humanitas, 1992

³³ Emil Cioran, *Sensibilitatea tragică a României*, în **Singurătate și destin**, cu un cuvînt înainte al autorului, ediție de Marin Diaconu, București, Editura Humanitas, 1991, p. 218

³⁴ Emil Cioran, **Pe culmile disperării**, București, 1934, ediție curentă, București, Editura Humanitas, 1990

³⁵ Emil Cioran, **Cartea amăgirilor**, București, 1936, ediție curentă, București, Editura Humanitas, 1991

³⁶ Emil Cioran, **Lacrimi și sfinți**, București, 1937, ediție curentă, București, Editura Humanitas, 1991

³⁷ Emil Cioran, **Amurgul gândurilor**, 1940, ediție curentă, București, Editura Humanitas, 1991

³⁸ Constantin Fîntîneru, **Interior**, ediție îngrijită și studiu introductiv de Simona Popescu, Iași, Editura Polirom, 2006

era o prezență familiară cititorilor de poezie franceză, motivul era recurent în poemele unor Jules Laforgue sau Stephane Mallarmé, de unde trece în poezia română sub forma paiăței “*fără de scufie*” din superbul poem **Doleanțe** a lui Ion Vinea, a păpușilor din poemele cu care debutează Eugen Ionescu, sau în câteva dintre poeziile din volumul de debut al lui Horia Stamatu, **Memnon**. Fragmentul citat din **Vizuina luminată** este pe de altă parte prefigurată de o altă imagine a paiăței din poemul **Amor falenă**, publicat de Max Blecher în 1934, în placheta sa intitulată **Corp transparent**: “*Amor rețea a lumii în care prinșii oameni/ Dansează ca paiățe serioase și nebune.*” Dar, finalul episodului citat din romanul postum al lui Max Blecher are o valoare simbolică. După ce va părăsi camera în care frumoasa călugăriță se zbate, în ghiarele morții, contorsionată, arlechinul nostru îmbrăcat într-un costum “*cu romburi galbene și negre din pânză neagră*”, care umbla “*încă în cîrji dar asta nu se vedea*” se întoarce la banda veselă de prieteni, dar, în ciuda faptului că este înconjurat de făpturi zgomotoase, se descoperă singur: “*Eram singurul în costumul de carnaval, un arlechin rătăcit în noapte, undeva în desișul unei păduri, în lumina unui reflector. Ce căutam acolo, nu știu, și nu știu cine eram și ce era volumul acela de lumină în care ne băgasem. 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 în timp ce în jurul nostru, somnul și visele dizolvate în întuneric se filtrau încet din vinul întunericului, în cupele craniene ale oamenilor care dormeau și îi îmbăta apoi cu alcoolul lor tare de imagini și viziuni teribile. Și acolo, pe un pat în sanatoriu, zăcea chiar **Frumoasa călugăriță** cu bucățița ei de lumină și cu veghea ei în noapte ce se epuiza ușor, evaporîndu-se în întuneric. (...) Și stăteam eu, arlechin, în haine bizare în noaptea adîncă, da, adîncă pentru că în ea se înecau viețile fără urmă și nu înțelegeam, și mă căzneau să înțeleg ceva, și nu înțelegeam nimic. Și cîntam o melodie și gura mea pronunța cuvinte cu toți care cîntau și nu înțelegeam.*”

În acest pasaj sunt închise, ca într-un sipet confecționat din lemnul cel mai prețios, singurătatea absolută a omului contemporan, condamnat să orbecăie în întuneric, să se izbească cu fruntea de zidurile absurde, să nu-și înțeleagă destinul, rostul în lume. Asociată acestora este imaginea lumii de întuneric, care are structura păstoasă a unui “*vin gros*”, dar este întrerupt, ca în celebra metaforă argheziană a existenței prinse între două nopți, de scurte perioade de lumină. Somnul și visele nu sunt decît produsele secundare ce rezultă în urma procesului, iar metafora existenței ca o beție, într-o veritabilă încercare de dereglare a simțurilor, într-o veritabilă slăbire a rațiunii, cu ajutorul alcoolurilor tari, “*de imagini și viziuni teribile*”. Ar trebui să facem în acest context precizarea că Max Blecher a tradus, printre primii, versurile lui Guillaume Appolinaire în limba română, de unde ar putea rezulta și o posibilă influență. Textul este zemos, construit din metafore apropiate de stilul avangardei, de imaginile din poemele unui Ilarie Voronca, Geo Bogza sau Sașa Pană, în metafore plasticizante din categoria acesteia citate, “*vinul întunericului*”, dar finalul fragmentului amintește cititorilor postuma

eminesciană **Vis**, poate cea mai cea mai „bacoviană”, cea mai existențialistă dintre poeziile marelui poet, “*Șopteam cuvinte ne-nțelese/ Și așteptam ceva. Să mor?*” Destinul literar al acestui arlechin în cîrje, Rege bolnav al unei lumi egal bolnavă, intrată în putrefacție, vom încerca să-l descifrăm în cele ce urmează.

Cîntecul acesta mecanic, imposibilitatea de a-și înțelege propriul rost în lume, esența vieții și a morții ca teatru de umbre baroc, ca succesiune aleatorie de lumini orbitoare și întuneric sec, tot acest larg evantai de trăsături alcătuiesc, poate, chiar portretul robot al omului modernității europene. Max Blecher a avut talentul literar care i-a permis să-și transfere experiența sa particulară, personală, în cadrele ceva mai largi ale general-umanului sau ale experienței omului care se luptă cu destinul. E o variantă românească a Mitului lui Sisif.

Sexualitatea maladivă

Până la recuperarea relativ recentă a studiului doctorului Iustin Neumann³⁹ **Revelația literaturii lui Max Blecher. Note psihanalitice pe marginea romanului *Întâmplări în irealitatea imediată***, metoda critică a psihanalizei literare era sublimă dar lipsea cu desăvârșire din literatura română. În afara unor încercări ale criticilor literari, care împrumutau de obicei elemente ale psihanalizei pentru a construi un metadiscurs coerent, niciun specialist, niciun practicant al metodei doctorului Freud, nu se pronunțase integral asupra unui roman românesc iar din 1937, când revista **Adam** publica în foileton acest articol, lucrurile nu s-au schimbat foarte mult. Multe dintre romanele românești, cu universul lor circumscris spațiului rural și dezbaterilor în jurul chestiunii țărănești nici nu ar fi fost pe placul unui psihanalist. Romanul de debut al lui Max Blecher, subiectiv și urban, avea să fie însă excepția care confirmă regula. Intenția doctorului Iustin Neumann depășește dorința de a realiza o analiză simplificatoare a acestui roman. Psihanalitul pune în discuție chiar valoarea de adevăr a criticii impresioniste, și pornind de la definițiile operei de artă din **Estetica** lui Tudor Vianu⁴⁰, scoate în evidență, așa cum era de așteptat, importanța factorului Subconștient. Potrivit teoriei lui T. Vianu procesul creației ar avea doi timpi, primul fiind „*intuiția inițială, revelația subită și iresponsabilă*”, „*elaborarea inconștientă*” sau în termeni mai populari „*fantezia creatoare, inspirația artistică*.” Cel de-al doilea pas ar presupune „*elaborarea conștientă*”, prin forțarea atenției, care nu face decât să cimenteze aportul intuitiv, al sufletului artistului. Ea disciplinează elementele pulsionale inițiale, după criterii de ordin etic, estetic sau rațional. Ea dă formă abstractă, modelează uneori strict convențional, revoluțiile spontane prezente în sufletul artistului. Intuiția inițială e însă o prejudecată, căci conține în ea „*prefigurarea raportului pe care aceste elemente(n.n. cele particulare) trebuie să-l întrețină între ele, pentru ca atmosfera generală să fie realizată*.” Astfel polizarea aceasta dată de „*elaborarea conștientă*” trebuie să meargă exact în direcția unei „*treptate justificări a intuiției inițiale*”. Un alt citat, de data aceasta din **Estetica** lui Benedetto Croce⁴¹, vine să întărească afirmațiile lui Tudor Vianu, căci aflat în faza conștientă a creației autorul tinde să fasifice intuiția originală: „*L'artiste purifié l'autre soi même, charlatan, menteur, mechant, en le refletant*”.

Critica mai veche, impresionistă, în acest curent se încadrau în epocă E. Lovinescu⁴² din **Pași pe nisip**, G. Ibrăileanu, sau G. Călinescu cu rădăcini în zona creației propriu-zise, se bazează pe simpla relație de empatie, pe un proces foarte simplist de identificare a criticului cu opera propriu zisă. Astfel, în **Memoriile** sale, E. Lovinescu⁴³ își definește metoda critică nu ca pe o formulă a

³⁹ Iustin Neumann, **Revelația literaturii lui Max Blecher. Note psihanalitice pe marginea romanului *Întâmplări în irealitatea imediată*** în **Max Blecher, mai puțin cunoscut**, București, Editura Hasefer, 2000, p. 316

⁴⁰ Tudor Vianu, **Estetica**, Editura pentru literatură, București, 1968

⁴¹ Benedetto Croce, **Estetica**, traducere de D.Trancă, studiu introductiv de Nina Façon, 1970

⁴² E. Lovinescu, **Pași pe nisip**, ed.cit, vol.I și II, 1906

⁴³ E. Lovinescu, **Memorii**, volumele I-III, 1930-1931

analizei literare ci drept o metodă a creației critice, iar definiția sa împrumută câte ceva din structura armoniilor limbajului muzical: *„Doctrina mea critică e produsul mai mult al unei stări muzicale sufletești decît al unei speculații intelectuale. O astfel de concepția criticii se confundă cu însăși concepția artei”*.

Critica viitorului ar trebui să fie înlocuită cu psihanaliza, singura capabilă să studieze *„motivarea lăuntrică a operei de artă”* ce poate fi recuperată doar la nivelul inconștientului. Pe lângă **Întâmplări în irealitatea imediată**, Iustin Neumann își mai alege încă un roman, **Adela** lui Garabet Ibrăileanu, pentru a-l diseca cu bisturiul metodei psihanalitice freudiene, iar alegerea sa nu e deloc întâmplătoare. Medicul Emil Codrescu poate figura alături de Mihai Eminescu, fără doar și poate, pe lista celor mai psihanalizate figuri literare de la noi. Demonstrația propriu-zisă face apel la toate poncifele domeniului, dar conține și multe observații interesante.

Cuplul alcătuit din doi frați, Eugen și Clara, locuiește într-o cabină de lemn îngustă, situată la extremitatea unei prăvălii în care vînd mașini de cusut. Aceștia stabilesc un echilibru destul de fragil cu noul venit. Inițial naratorul asistă la spectacolul pe care violonistul Eugen, care are în plus și calități de actor îl dă interpretînd o sonată: *„Ținea notele pe masă și stătea îngheboșat asupra lor descifrînd cu răbdare portativele încîlcite ca și cum ar fi descurcat un ghem de ațe cu mai multe noduri pentru a scoate din ele un fir unic și subțire, firul bucății muzicale. Toată după-amiaza ardea pe un cufăr o lampă mică umplînd încăperea cu o lumină moartă și dezorganizînd pe perete umbra enormă a violonistului.”*

Deși Iustin Neumann vedea în acest pasaj o metaforă sexuală, Eugen nu e decît un artist iar imaginea ghemului cu multe ațe încîlcite din care trebuie ales un sens unic e numai o *punere în abis* a textului literar, care trebuie interpretat corect pentru a ajunge la sens, simbolizat de *„firul bucății muzicale.”* Eugen ar putea fi considerat un alter-ego al naratorului, dar nu pe filiera sexuală, cum crede Iustin Neumann, ci pe cea a creativității. De altfel, în sufletul naratorului destul de anxios această melodie induce, inițial, o stare de liniște, de beatitudine: *„Cînd după-amiaza mergeam acolo și mă apropiam de ușa magazinului antene lungi și vibrante ieșeau din mine și explorau aerul pentru a capta sunetul viorii; dacă auzeam că Eugen cîntă se făcea în mine o mare liniște. Intram cît mai încet și spuneam chiar din prag cu voce tare numele meu, pentru ca el să nu creadă că a venit un client și astfel sî întrerupă cîntatul o secundă; s-ar fi putut întâmpla ca în secunda aceea să înceteze brusc inerția și mirajul melodiei și Eugen să părăsească vioara și să nu mai cînte deloc în după-amiaza aceea.”*

Relațiile între cei doi frați, consideră Iustin Neumann ar fi una de natură incestuoasă, și încet, încet, eroul, *naratorul jupuit* reușește să se substituie lui Eugen și să se folosească de trupul Clarei în