

## THE WRITING OF THE DISSOLUTION AND THE REGIMEN OF THE DENIAL. NEW PARTICULARITIES

*Doina Emanuela Vieriu*

*PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași*

*Abstract: The study offers a possible certification through the manifestation in discourse of the new dynamic organisation model of the imaginary in Blecher's work „Întâmplări în irealitatea imediată”, as an unanswerable syntax model of the denial, of that type of writing whose imagistic resorts can be identified in a register of the dissolution.*

*In this case, our interest was in the "decomposed" units from the structure of the imaginary : the projection of the oval space, the fall, the vindicative gestuality born from the character's experience in relation with the topos' forms, the imagistic figurality of the time and the liaison character-object, whose insidious relation causes a "stereoscopic" fragmentation of the identity, a replacement of the alive with the amorphous state. The dissolution process was observed from the perspective of a "concomitant" movement in the lecture: the relation with the main thematic units of the imaginary coincides inherently with a sequential analysis of the Romanian discourse from the perspective of a "golemic" grammar ; therefore, the failures, the significance of the double, the split of the self, the discursive dissolution as interface of an incisive negatory speech represent the elements that offer in Blecher's writing a Romanian discursive halo with undeclared "deviation", though perceivably different from the classic rhetoric of the narrativion.*

*Keywords: imaginary, the writing of the dissolution, the regimen of the denial, seriality, flaw*

Studiul lui Jean Burgos, *Pentru o poetică a imaginarului*, s-a dovedit un „instrument” în analiza sintaxei imaginarului; cu toate acestea, la o privire mai atentă a discursului românesc, se poate observa că demersul poeticianului francez nu își găsește o serie de compatibilități prin aplicarea schemei la grila de scriitură a unor romane precum cele blecheriene. Mai mult decât atât, concepția burgosiană asupra imaginarului poate fi augumentată prin exemplificarea unui nou regim, cel al disoluției, grefat pe sintaxa negației.

Specificitatea unui tip particular de imaginar, care se deosebește sensibil de suita trihotomică burgosiană, reiese din poeticitatea unei scriituri ce deneagă izomorfismele narative, avansând, în ultimă instanță, ca o „minus-scriitură”. Avem în față o hartă imagistică structurată „au rebours”: timpul devine structură diseminată, spațialității îi sunt refuzate contururile, resorturile proxematice fiind, în consecință, fracturate, simbolistica – diversă, de altfel - este generată de simulacrul obiectual, procedeele alterității suferă o serie de rupturi definitive,

reflectate în de-tipologizarea personajului și dez-articularea oricărui raport de recurență, ce se poate stabili între acesta și constelația de personaje, ea însăși destructurată. Regimul disoluției propune un nou tip discursiv, care se revendică de la o nouă viziune asupra lumii și a limbajului: epicitatea nu presupune numai o evoluție, în sensul structurării tramei narative, ci și o „întoarcere” a vectorului, prin efasarea conturilor „progresive” și o stagnare a acestora până la neantizare.

Noul chip al imaginarului se construiește fundamentând un model și din neobișnuitul raport serialitate-ruptură manifest la nivelul obiectualului și al spațialității (reflectante sau reflectate).

### ***Serialitate și ruptură***

Obiectele dispartate, menținute într-o spațialitate comună datorită valorii lor funcționale sau afective instituie un discurs simbolic: pe de o parte, relaționează cu cadrul familial închizându-l și izolându-l spațio-temporal, dar, pe de altă parte, prin diversitatea lor (o neomogenizare provenită din distanța mare a epocilor de care au aparținut, lipsa unei amintiri legate de existența/acumularea lor, degradare) și prin amestecul de funcțional-emoțional se produce și o ruptură a interrelaționării, o desemnificare ca simbolică familială și resemnificare individuală, ipostaziere a restului, a formei îndepărtate de substanță. Semnificarea secundă, datorată pierderii interrelaționării cu spațialitatea și temporalitatea interioare, le desemnează preeminența și le omogenizează cu reprezentările și multiplicările unui univers vid de substanță originară.

Obiectele spațiului disoluției se angajează în aceeași căutare a stabilității temporale sau spațiale originare. Obiectele vechi, „nesistematice” (Jean Baudrillard 1996: 51) și, prin extensie, obiectele realizate manual sau cele exotice (bile de sticlă cu spirale interioare, oglinzi înrămate, flori de hârtie, statui), realizează o „fixare temporală a unei ființe anterioare” (Jean Baudrillard 1996: 51), conducând câte o „elidare temporală” și reflectă ceea ce Jean Baudrillard numește „nostalgia originilor” și „obsesia autenticității”. Într-o spațialitate reflectată, populată de duplicate, obiectele care au aparținut unui posibil timp real, apropiat de originar preiau calitățile acestuia, valorizându-se mitic. Acestea conferă materialitate formelor memoriei și realizează distincția între formă (aparența reflectată) și substanță, volum stabil.

Observațiile lui Jean Baudrillard conduc către aceeași capacitate a obiectelor (cu precădere a celor aparținând unui timp pierdut) de a se organiza în centre-nucleu pentru structurarea imaginilor, fiind puncte de origine pentru potențialele progresii (de lumi imaginare). În plus, se remarcă valoarea mitologică investită obiectelor vechi („obiecte-strămoși”), orientarea relației dintre ele și *eu* către un discurs interior, în căutarea echilibrului pre-existențial<sup>1</sup>. Recunoaștem aceeași căutare a ființei autentice prin regresivitate și elementaritate a materiei, ori obiectualitate, obiectul vechi revendicându-și un statut simbolic, anacronic. În parcursul blecherian de căutare a indicilor unei existențe originare, cotidianul și „obiectele funcționale” se manifestă cu semn opus, oglinda, ecranul cinematografic, ușile,

<sup>1</sup> „Aceste obiecte ne trimit la o copilărie dinaintea timpului sau chiar la o anterioritate mai adâncă: a pre-nașterii, în care subiectivitatea pură se preschimbă, liber, în ambianță, și în care ambianța nu a fost altceva decât discursul perfect al ființei în fața ei însăși” (Jean Baudrillard 1996: 54).

geamurile, mașinile de cusut (stare pură a funcționalului și seriei!) neavând putere de semnificare, fiind simplă funcționalitate într-o realitate iluzorie și fără înscriere.

Teoreticianul definește obiectul neserial, izolat sau vechi printr-o dublă raportare, din perspectiva actualului ca formă de existență exterioară, devalorizantă și a trecutului, existență în intimitate cu ființa<sup>2</sup> Recunoaștem semnificările blecheriene: actualitatea continuă, detemporalizată, serială, într-o expansiune necontrolată și nedirecționată și recuperarea substanțialității ființei prin imergență în trecut sau suprapunere temporală.

### ***Materii. Sticla***

Sticla, element structurant al imaginarul blecherian, este desemnată de Jean Baudrillard drept „grad zero al materiei” prin faptul că nu este supusă degradării, validându-se utilizarea ei în arhitectura regimului negației. Inițiind o „comunicare universală, dar abstractă”, sticla angajează o aparentă omogenizare a elementelor spațiale, însă perspectiva este modificată, spațialitatea se dilată, nemaiputând fi cuprinsă cu privirea. Mai mult, se creează secvențieri și rupturi de nivel ce dau impresia de adâncime, ascunzând privirii planurile nou constituite din reflectări. În spațiul creat prin reflectări, formele nu pot interrelaționa și nu pot comunica ritmat, viu; fragmentarea și devierea relativizează formele ce se abandonează în „tentația vidului”. Din punct de vedere temporal, sticla creează impresia unui continuum, a unei stăpâniri iluzorii a timpului, care, în esență, în această punere în scenă, nici nu se manifestă.

### ***Forme. Colecția***

Alăturarea aparent ordonată de obiecte (ziare, reviste), după norme ale unei cronologii uitate sau inexistente are o funcție „regulatorie” conturând un orizont mental: „Întotdeauna ne colecționăm pe noi înșine [...]. Colecția este alcătuită dintr-o succesiune de termeni, însă termenul ei final e persoana colecționarului” (Jean Baudrillard 1996: 61); în semnificare blecheriană, colecția participă la un proces de recuperare a identității originare. Obiectele colecționate, adunate pentru o potențială semnificare și valorizare își pierd, în opinia lui Jean Baudrillard, dubla funcție, de utilizare și de posesie, căpătând doar semnificații afective — iau „ un statut strict subiectiv”. Eul blecherian nu colecționează, însă căutarea și răscolirea obiectelor „vechi”, uitate, păstrate inconștient în vederea unei aplicări funcționale îl determină să opereze cu „colecții”. Elementele conținute confirmă o realitate originară, conferă lumii fantasmatică materialitate: ziarele, decupajele din reviste, tablourile-peisaj sau de familie certifică existența evenimentului și a modelului. Vitrina cu fotografii, deși simbol al seriei, dedublării și înstrăinării, propune, în adâncime, noi semnificații: se organizează într-o colecție de identități ce validează existențele originare. Prin număr și unicitate (fotografiile reprezintă, fiecare, altă identitate) capătă putere și, implicit, un tip de materialitate; într-un univers reflectat și multiplicat, în care mișcarea este doar aparentă, iar dinamismul este susținut de manifestarea legilor reflectării, albumul de fotografii ambulant este colecția care-și recapătă funcția de

<sup>2</sup> „Două mișcări inverse: în măsura în care se integrează în sistemul cultural *actual*, obiectul vechi *semnifică*, în prezent, din profunzimea trecutului, *dimensiunea de vid a timpului*. Ca regresie individuală, el exprimă dimpotrivă mișcarea prezentului spre trecut, pentru a proiecta în ultimul dimensiunea de vid a ființei” (Jean Baudrillard 1996: 57).

utilizare, folosește, se subordonează unui scop concret, se deplasează în spațiu în locul originalelor pierdute (al ființelor înstrăinate).

O reflectare neobișnuită a raportul serie-colecție se identifică în scenele marcate de erotism din prăvălia cu mașini de cusut. Spațiul este organizat contrastant: pe de o parte lumea seriei, deschisă, transparentă, prăfuită, înstrăinată și fără secrete, pe de altă parte, scena improvizată și izolată simbolic de „cortină”, spațiu al intimității, intensității afectiv-senzoriale și al misterului<sup>3</sup>.

Părțile corpului femeii îi sunt vizibile/ descoperite eului privitor în mod izolat, detașat de întreg, valorizându-și frumusețea și seducția segmentat, individual, ca piesă de colecție cu propriul istoric, deținătoare a unor calități singulare, excepționale. Parcurgerea progresivă a fiecărui element al colecției, admirarea fragmentată a corpului femeii transformă spațiul „colecției” în loc inițiativ, izolându-se de cel al seriei prin ritm, durată și emoție.

### *Spațiul semnificant al vidului*

Mișcarea *Întâmplărilor...* este hoinăreala, dedublarea, rotirea, căutarea prin privire, experimentarea prin rememorare sau stagnarea până la confuzie. Singura direcție vizibilă este dată de gesturile de multiplicare, de infinitele filtre deformatoare. Spațiul este favorabil întâlnirilor surprinzătoare și haotice de perspective. În mod uimitor se petrece o multiplicare a vidului.

În pictură, cercetarea problemei spațiului „nepictat” îi descoperă acestuia, pe de o parte o mare încărcătură de semnificații, iar, pe de alta, îl definește drept condiția ce face posibilă împlinirea sensului din teritoriul „pictat”. Raportul vid/plin este specific stărilor complementare și solidare, vidul având funcție structurantă, constructivă. François Cheng atribuie vidului discreție, perfecțiune și virtualitate, cu rol de a instaura succesivitatea, reîntoarcerea, și nu ruptura, transformându-l într-o condiție a împlinirii artei ca „microcosmos vital în care să funcționeze macrocosmosul” (François Cheng 1983: 3), un element dinamic, ce întregește (asemănător cu modul în care Cheng definea tăcerea în relație cu muzica — „un spațiu care permite sunetelor să persiste dincolo de ele”).

Din necesitatea demonstrației cât mai riguroase a putinței unui asemenea spațiu de a exista și de a fi constant, mai stabil și mai profund în manifestări și semnificații decât un teritoriu identificabil cartografic, cu istorie și sensuri bătătorite, recurgem la notațiile referitoare la definirea unui spațiu virtual semnificant arhitectural.

În convorbirile avute cu Jean Nouvel asupra naturii, trecutului și viitorului artei arhitecturale, Jean Baudrillard definește arhitectura drept o „iluzie anticipatoare”, creatoare a unui „spațiu de seducție”, un „spațiu virtual de iluzie” (Jean Baudrillard 2005: 12). Arhitectura lucrează pe un „teritoriu de destabilizare” în care norma, formula dominantă este dată de *punctul de fugă*, locul în care spațiul este înșelător, privitorul neștiind dacă liniile se unesc sau se continuă, creându-se lumi ascunse. Legile construcției arhitecturale înțelese și aplicate corect au menirea de a dezvălui suprasemnificația lucrurilor ce compun spațiul, urmărind să dispară ca formulă și structură și având drept rezultat *ivirea*, „evenimentul pur”, purtător de sensuri virtuale. Frumusețea meditațiilor baudrillardiene constă în definirea artei structurii ca artă a

<sup>3</sup> „În fundul magazinului un paravan de scânduri despărțea un fel de cabină de restul încăperii; o perdea verde acoperea intrarea. [...] Ei o numeau «cabina artiștilor»” (M. Blecher 1970: 17).

necesității, a liniilor invizibile purtătoare de semnificații. Dacă acestea sunt evidente și devin scop, „atunci e vorba de sculptură, de comemorare” (Jean Baudrillard 2005: 64) și exemplifică menționând cazul excepțional al unui „muzeu al vidului”<sup>4</sup>, o construcție nefolosită, care nu și-a găsit conținutul potrivit, devenind ea însăși obiect de artă, dar și reliefând ideea non-prezenței, a spațiului nefolosit, ce-și așteaptă împlinirea — armonie și tensiune, în același timp.

La fel, construcția disoluției, structura acesteia provoacă o mare uimire și încântare pentru că este o construcție de sine stătătoare, puternică, vizibilă, viabilă, utilă practic, dând obiectelor conținute valoare, rost, materialitate (existență) temporală, dar devine, în același timp, conținătoare, purtătoare a vidului, a secunde care trece, a materiei ce se topește după formulele primordiale specifice.

### *Corporalitatea speculară*

Corporalitatea speculară, cea elementară sau secvențială sunt, la nivelul imaginarului, forme de manifestare a spaimei de moarte — „Corpul, loc al morții în om” (David Le Breton 2002: 21), fiind specifice scriiturii disoluției.

Înțelegerea perspectivei asupra corpului, a semnificațiilor simbolice avute în discurs implică o dublă abordare: corpul alcătuit din aceleași elemente cu ale cosmosului, parte a acestuia și corporalitatea ca semn al alterității, rupturii și îndepărtării. Deși creatoare a Golemului, spiritualitatea ebraică desemnează cu același termen noțiunile „corp” și „materie”, respectiv „suflet” și „trup”, nereflexându-se în semantică o diferențiere (dualitate) specifică între noțiuni; universul mitic și biblic este spiritual și substanțial, într-o corespondență unificatoare a elementelor conținute. Viziunea unificatoare este emanată de geneza comună a lucrurilor (materiei) și ființelor, prin cuvânt (divin): „prin gura lui Yhwh, cerurile au fost făcute, iar prin suflul gurii sale, întreaga lui armată..., căci a spus și totul s-a făcut; el a poruncit și totul a existat” (David Le Breton 2002: 21-22)

Fiind un discurs cu țesătură mitică, abordarea simbolisticii corpului se apropie de cea a societăților tradiționale, unde procesul de difuzie/ corespondență om-natură-cosmos asigură aceeași materialitate, consistență și alcătuire pentru elementele intrate în osmoză. Istoricitatea tăgăduiește legăturile duratei cu un *illo tempore* și ale corporalității cu o materialitate magico-mitică, mai mult, creează factorii ce vor determina înstrăinarea de sine și ruptura de ceilalți, „factorul de individuație”.

David Le Breton analizează corporalitate în evoluția semnificațiilor sale parcurgând traseul de la gândirea post-magică până la modernitatea și evidențiază o nouă perspectivă asupra corpului configurată de „antropologia reziduală” conform căreia „corpul reprezintă un rest”, „forma accesorie” în afara conștiinței sau o izolare a omului de propria-i corporalitate (limitatoare sau eliberatoare) pe care urmărește să o controleze și să o modeleze<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> „Există un mic muzeu foarte simpatic, îl cunoști fără îndoială, construit de Kenzo Tange la Nisa. E o construcție mică, delicioasă, care se găsește pe un plan de apă, nu departe de aeroport. A fost construit acum trei sau patru ani și a rămas gol de atunci, pentru că nu au existat mijloace de a-i găsi un conținut. Prin urmare, e muzeul vidului și e minunat, e un giuvaier. De cinci sau șase ani, Kenzo Tange nu mai face nimic el însuși. Vezi, poate e ultimul lucru pe care l-a acceptat... A atins punctul ultim” (Jean Baudrillard 2005: 64).

<sup>5</sup> „Definiția modernă a corpului presupune că omul e rupt de cosmos, rupt de ceilalți, rupt de el însuși, corpul fiind reziduul acestor trei separări”, (David Le Breton 2002: 43).

Mai puțin decât un rest, corpul blecherian își caută materialitatea (osatura), în condițiile în care *forma*, ca mod de existență i se pierde printre celelate simulacre; în această ipoteză, existența corporalității și rangul de materialitate manifestat devin elemente primordiale ale semnificării. Exagerând spre evidențiere am putea afirma, în aceeași linie, că în scriitura blecheriană persoana este reziduală, existența, manifestările și natura acesteia depinzând esențialmente de corp. Omul în singularitatea sa pretinde o certificare și un sens prin regăsirea corporalității. În textul blecherian corporalitatea nu este identificabilă *stricto sensu*, având o manifestare simbolică inedită — fie este numai formă (reflexie, amintire, duplicat etc.), fie este materie primordială informă. Estezia se manifestă, în mod extraordinar, nu la nivelul simulacrelor, ci al materiei elementare. Dacă modernitate impune teoria corporalității ca „factor de individuație”, de distincție de celălalt, de sine și de cosmos, textul lui M. Blecher înscriează o totalitate de corpuri, de forme care nu pot conduce către referenți, în această scriitură individuația manifestându-se într-o formă extremă. Corporalitatea blecheriană creează „un imaginar al transparenței” (subtitlul unui capitol din *Antropologia...* lui David Le Breton) în care corpul se prezintă ca o structură cu valențe adânc semnificante.

În termenii lui Gilbert Durand (*Imaginația simbolică*), textul lui M. Blecher realizează o balansare deconcertantă între corpul-simbol (cosmic, totalizator) și corpul-semn. Însă nici la acest nivel de reprezentare nu putem practica pe deplin analogia ce ar ajuta la încadrarea într-o scriitură a imaginariului. Corpul-simbol (cosmic, totalizator, în comuniune universal) este „amorf”, având în comun cu miticul și natura doar materia primordială ce invadează spațiile, iar corpul-semn, cu valențe funcționale, teoretic, „structură tehnică de funcții substituibile”, „este neobișnuit în imaterialitatea prezentată; se potențează ca element al rupturii de un referent inexistent”.

„Atomizarea” ființei, pluralitatea au condus firesc spre formarea unui „clivaj ontologic” (David Le Breton 2002: 215) pierderea unității originare. În condițiile opacizării „tramei simbolice” și a pierderii comuniunii cu ceilalți, a rămas determinant relația cu sine și cu propria materialitate. De această dată, corpul nu este potențiator sau purtător al misterelor naturii; el obturează calea de cunoaștere devenind o „formă vidă din punct de vedere ontologic” (David Le Breton 2002: 43). Raportul dintre timp și durată sau căutarea unei modalități de a ieși din temporalitate sunt reflectate în relația dintre conștiință și corp. Dar, corporalitatea nu poate fi identificată material, ci doar formal și nu poate favoriza o relaționare în planul individualității. Cu această condiționare, codul structural (unitatea inițială) nu poate fi recuperat și fixat deoarece unul dintre elementele unității este doar imagine; singură, Ființa nu poate revela semnificațiile vieții și nici iniția o ieșire din durată.

### ***Mecanismul***

Corpul ca exterioritate acționează și se supune legilor unui univers în afara existenței divine sau magicului, răspunzând unei cauzalități mecaniciste și fizice. Relația dintre eul blecherian și lumea concepută pe modelul unui gigant mecanism de reflectare speculară este metaforic evidențiată de prezența toboșarului-clovn. Acesta beneficiază de o serie de interpretări conferite de elementul/universul de referință: este o punere în adâncime a ipostazierii ființei în raport cu existența sau un alt element din interminabilul șir al multiplicatelor blecheriene. Însă, se ivesc o serie de indicii care îndrumă către transformarea păpușii mecanice într-un metasemn.



Așadar, în mixajul de mecanic aplicat peste uman, se produce o inversare a percepției: păpușa mecanică este mai vie decât orice ființă umană din spațiul bălciului, am putea chiar conchide că, în afara vocii narative, este singura imagine dinamică, plină de vitalitate, care impune o rupere de ritm în mișcare, fie ea a actanților (simulacrelor) sau a discursului. Mască-zâmbet a acesteia, manifestarea în spațiul unei vitrine obligând la o dublă ipostaziere a privirii (privitorul privit!), izolarea semnificativă de restul universului blecherian (de materie, amintire și reflectare), momentul în care este observată și în care își manifestă prezența, toate conduc către sugestia unui metatext, a unui discurs ce dispare în momentul constituirii semnificațiilor sale, al cărui sens stă în disoluția lumii create chiar în momentul numirii.

### *Corpul secvențial*

Reflectările, în singularitatea lor, sunt lipsite de unitate, universul multiplicat nu prezintă coerență decât din perspectiva legilor fizicii, însă nici o imagine nu este completă, ci repetitivă, fragmentară, segmentară, definind ideea unui corp-secvențial.

În plus, chiar și o imagine „săracă” va trezi curiozitatea realității semnificate, „suscită în om o dorință de imaginar, ca și cum lipsa sensului nu ar putea decât să ducă la riposta reveriei” (David Le Breton 2002: 204), „favorizează deruta, incită la deviere” (David Le Breton 2002: 205). Construcția imaginată (eul originar) pe semnele imaginilor corporale blecheriene este imposibil de împlinit deoarece modelul referențial este pierdut în devierile multiple — „corpul se golește și de dimensiunea axiologică. E deposedat și de haloul său imaginar” (David Le Breton 2002: 216).

Reluând terminologia lui David Le Breton, remarcăm existența/ manifestarea unei „proxemii simbolice”- gesturile se actualizează în reflectări sau acte cu o ritmicitate lentă, îndepărtată de scop sau în absența acestuia; acțiunile — a privi, a-și aminti — nu reclamă o parcurgere activă a spațiilor.

### *Forma, poetică a oglinzii*

Continuând raportarea creator baroc și blecherian se constată că „hiperbolizării baroce”, „prezenței abuzive a formei” (Victor Ieronim Stoichiță 2007: 231) le corespund multiple reflectări speculare și duplicări ale materiei, toate ca tentație de a ascunde „conștiința unei absențe” a ființei.

Oglinda realizează o trecere de la principiile tridimensionalității realului la bidimensionalitatea spațiului plan, păstrând iluzia prin crearea impresiei de spațialitate și adâncime. Pragul dintre real și imagine a fost înlăturat, eul trăind o basculare între cele două lumi fără a le putea identifica. Rama oglinzii sau a tabloului oferă o unitate aparentă și coerență, oferind „un fel de «realitate acvariu»” (Victor Ieronim Stoichiță 2007: 264):

*Vechituri și obiecte pline de melancolie mai găseam și în alt etaj părăsit, în casa bunicului meu. Pêreții aici erau acoperiți cu tablouri ciudate înrămate în cadre groase de lemn aurit ori în cadre mai subțiri de pluș roșu. Mai erau și niște rame făcute din scoici mici, alăturate, lucrate cu minuțiozitate care mă făcea să le contemplan ceasuri întregi. Cine lipise scoicile? Care fuseseră gesturile mărunte vii, ce le uniseră? În astfel de lucrări defuncte renășteau deodată existențe întregi, pierdute în ceața timpului ca imaginile din două oglinzi paralele, înfundate în adâncimi verzui de vis (M. Blecher 1970: 59).*

Dubla înrămare face posibil schimbul de priviri tablou (cadru delimitat simbolic)-privitor; transformând actul de a privi într-un proces iterativ (vedea/ a fi văzut) și instituind prezența privitorului privit, a privitorul implicat în tablou. Se creează o legătura între spațiul imaginii și cel „concret”, ruptura se convertește în continuum, instituind o semantică simbolică.

### ***Fotografia. Relația Referentului cu Moartea***

Imaginarul autoreflexiv se îmbogățește prin apariția fotografiei-autoportret, care, cel mai adesea, își va pierde valoarea practică și acumulând sensuri confesiv-simbolice. Raportul dintre ceea ce Victor Ieronim Stoichiță numește „personaje exotopice și dublura lor endotopică” (Victor Ieronim Stoichiță 2007: 133) este neliniștitor ca semnificație, deoarece atât spațiu exterior cât și cel dublat, spațiu-imaginație aparțin, la o primă vedere, unei irealități, pentru ca, apoi, doar extoposul și eul disoluției să-și dovedească inexistența în prezent. Coerența și materialitatea acestora sunt date de o temporalitate parcursă, tocmai de prezența fotografiei-dovadă. Mai mult, aceasta și portretul endotopic au putința de a parcurge spații, în timp ce naratorul, deși personaj exotopic realizează o deplasare endotopică, interior-imaginară. Autoproiecția-fotografie, statuia și reflectările speculare sunt cele care dau volum conturului eului-narator și îl creează. „Tulburătoarea ciudățenie”<sup>6</sup> a dublului balansează, tulbură și modifică limitele/ regulile de consistență ale celor lumi. Creat din nevoia de a apăra eul de moarte, dublul îl salvează, nu prin acțiunile de exorcizare sau păcălire a morții, ci prin validarea modelului ca realitate născătoare de imagini.

Analiza fotografiei nu atât relaționată cu alteritatea, cât cu Referentul și cu prezența inerentă a Morții, apropierea acesteia de codurile de funcționare ale teatralului și nu ale picturalului, ne determină să menționăm perspectiva barthesiană din *Camera luminoasă. Însemnări despre fotografie* pentru a ne valida afirmațiile referitoare la noua construcție imaginară.

Fotografia face parte din categoria imaginilor, însă are un statut deosebit prin relația cu referentul<sup>7</sup> cu care se află „într-o coprezență uimitoare” ce nu permite distanțarea, nedesprinderea de referențial făcând-o să „conțină ceva tautologic”. „Ordinea fondatoare” a reprezentării fotografice, „noema sa”<sup>8</sup> este *Referința*. Fotografia nu aduce în memorie în mod melancolic sau proustian trecutul, nu-l restituie, ci îl confirmă, „posedă o forță doveditoare”, intenția autentificării dominând reprezentarea. În accepția lui Roland Barthes, fotografia va conferi sensurilor un amestec de tragic și uimire: această formă de re-prezentare surprinde

<sup>6</sup> Victor Ieronim Stoichiță îl citează pe Sigmund Freud (care, la rândul său, face referire la un articol din 1906 al lui Jentsch) pentru a descrie „simțământul de tulburare ciudată” provocat de „figurile de ceară, păpușile ingenios fabricate și automatele”, „caracterul de tulburătoare ciudățenie” dat de „dubiile dacă o ființă aparent însuflețită este cu adevărat vie; sau invers, dacă un obiect fără viață nu ar putea să fie de fapt însuflețit” (Victor Ieronim Stoichiță 2007: 163).

<sup>7</sup> „S-ar zice că fotografia își ia întotdeauna referentul cu ea, ambii loviți de aceeași imobilitate îndrăgostită sau funebră, chir și în mijlocul lumii în mișcare” (Roland Barthes 2008: 12).

<sup>8</sup> Cităm *in extenso* pentru a certifica afirmațiile și interpretarea făcute textului blecherian „Numele noemei Fotografie va fi așadar: «Acest-lucru-a-existat-cândva» sau Intratabilul. În latină (pedanterie necesară pentru că lămurește nuanțele), asta s-ar spune cu siguranță «interfuit»: ceea ce vād s-a aflat acolo, în acest loc care se întinde între infinit și subiect (*operator* sau *spectator*); s-a aflat acolo, dar s-a și separat imediat; a fost prezent în mod absolut, de necontestat, dar s-a și amânat deja” (Roland Barthes 2008: 71).



evenimentialul, singularitatea clipei, accidentalul, spectacolul, dar emoției momentului surprins i se adaugă simultan distanțarea critică, prezența materială a temporalității, conștiința „reîntoarcerii a ceea ce e mort”. Imaginea fotografică este mai aproape de categoria obiectului decât de a semnelui și, având referentul „lipit” de ea, distanțarea ce trebuie practică în acest caz este neobișnuită.

Această dualitate semantică este relevantă și în distincțiile operate de Roland Barthes care utilizează „în analiza fotografiei, termenii de Spectator, Operator și *Spectrum*, acesta din urmă denumind referentul devenit eidolon, spectacolul vieții, dar și Moartea.

Din această perspectivă interpretativă, fotografia (fie ea realizată de Spectator, fie de Operator) conține mai multă ființă și cuprindere a sensului existențial decât alte forme de reprezentare, „imaginea mea mobilă, zdruncinată printre miile de fotografii schimbătoare”, observă Roland Barthes, fiind mai aproape de „eul profund”. Retorica barthesiană — „fotografia înseamnă începutul existenței mele ca altul: o disociere întortocheată a conștiinței identității” (Roland Barthes 2008: 18) instituie un nou cod interpretativ conducând către modul original de definire și ajutând autoscopia să redevină o reprezentare cu rădăcini mitice. În consecință, și universul în care aceasta se manifestă și semnifică va fi de natură simbolizantă.

### ***Fotografia, formă de autoreprezentare***

Identificarea propriei fotografii se anunță ca formă simbolică de autoreprezentare și conferă textului valențele unui discurs autobiografic. Dar, depășind stadiul textului-mod de autocunoaștere, abordarea imaginilor fotografice implică paradigma temporală. Privirea din fotografie („privirea dinlăuntrul tabloului (Blick aus de Bilde)”) validează o realitate temporală și existențială și reclamă, simultan, o cercetare a lumii în care este plasat privitorul, această inversare a ipostazierilor cognitive obligând la schimbarea naturii celor două forme de spațialitate, impunând stagnarea și ieșirea din timp a celei ce tocmai se declara model real și valid:

*Într-un rând, într-o asemenea vitrină dădui peste propria mea fotografie. Întâlnirea aceasta bruscă cu mine însumi, imobilizat într-o atitudine fixă, acolo la marginea bîlciului, avu asupra mea un efect deprimant.*

*Înainte de a ajunge în orașul meu, ea călătorise desigur și prin alte locuri, necunoscute mir. Într-o clipă avui senzația de a nu exista decât pe fotografie (M. Blecher 1970: 49).*

Revenind la notațiile făcute de Roland Barthes este esențială referirea la fotografie și raportarea disociativă a acesteia și a conceptelor adiacente Spectator, Operator, Referent, *Spectrum*, la Moarte.

Perspectiva din care este privită Gilda în cabină este cea a unui Operator, se creează impresia de fixare a momentului, de decupare temporală asemănătoare cu cadrul fotografic. Dacă în momentul privirii naive, eul blecherian era doar un spectator-participant naiv, acum, în temporalitatea rememorării, acesta devine un Operator (fotografic), decupează și încadrează amintirea, acțiunea de fixare a acesteia fiind profesionistă. Roland Barthes identifică condiționarea emoției Operatorului („și de aici esența Fotografiei Fotografului”, Roland Barthes 2008: 15) în a avea „un anumit raport cu micul orificiu prin care el privește (sténopé), decupează, încadrează și pune în perspectivă” (Roland Barthes 2008: 15), de modul în care privește „viziunea decupată de gaura cheii din camera obscură”. În continuare, barthesian privind, fotografia garantează realul, existența lui trecută și pierdută: „Ea este Particularul

absolut, Contingența suverană, mată și cumva brută, Cutarele..., pe scurt Tuché, Ocazia, întâlnirea, Realul, în manifestarea sa neobosită” (Roland Barthes 2008: 12).

Analizând „cadrele fotografice” (întâmplările) realizate de eul blecherian (ca Operator, cu evidența intenționalității), remarcăm (utilizând terminologia lui Roland Barthes) că studium-ul<sup>9</sup> este definit de copilărie și teme de amintiri. Mai mult, demersul convertirii către original a sensurilor interpretative este validat de convingerea lui Roland Barthes că totalitatea surprinsă de *studium*, universul acestuia revelează „miturile Fotografului”. Iar *punctum*-ul<sup>10</sup>, elementul tulburător, sensul deja existent, dar atunci descoperit al acestora este spălarea cadavrului – ca prezență fotografică își găsește straniețea în faptul că re-prezintă viu ceea ce este mort („ imaginea vie a unui lucru mort”).

Definiția dată de Roland Barthes fotografiei relaționând-o nu cu formele alterității, ci cu moartea susține gândirea creatoare blecheriană. În primul rând reclamă aceeași lectură în registru mitic, apoi confirmă imaginea unui univers fără viață, formă reflectată, în care, în mod fericit, doar unele reprezentări mai au un referent dintr-o realitate îndepărtată, demult dispărută<sup>11</sup>. Conținându-și moartea, fotografia se apropie ca modalitate de reflecție mai mult de teatru (decât de pictură), transformând întreaga lume surprinsă în spațiu teatralizat invadat de Moarte: „Fotografia mi se pare mai apropiată de Teatru [...], datorită unui intermediar special (sunt poate singurul care vede acest lucru): Moartea. Este cunoscut raportul original dintre teatru și cultul morților: primii actori se detașau de comunitate atunci când jucau rolul Morților: a te machia însemna să te desemnezi simultan ca trup viu și mort: bustul dat cu alb din teatrul totemic, omul cu fața vopsită din teatrul chinezesc, machiajul pe bază de pastă de orez din Katha Kali-ul indian, masca din Nô-ul japonez. Or, exact același raport îl găsesc și în Fotografie; oricât de vie ne-am forța s-o concepem (și această furie de a «imita viața» nu poate fi decât negarea mitică a unei spaime de moarte), Fotografia este asemănătoare unui teatru primitiv, unui Tablou Viu, figurarea unei fețe imobile și fardate sub care îi vedem pe morți” (Roland Barthes 2008: 32-33). Fixarea de către eul-narator a amintirilor în cadre fotografice, decuparea acestora din memorie și înșiruirea lor discursivă este o cale de salvare, soluția găsită pentru a ieși din moarte — precum Golem, trecutul, realitatea acestuia, prin fixare fotografică își conține moartea.

### Bibliografie

Blecher, M., *Întâmplări în irealitatea imediată, Inimi cicatrizante*, antologie și prefață de Dinu Pillat, București, Editura Minerva, 1970.

Baudrillard, Jean, *Celălalt prin sine însuși*, traducere de Ciprian Mihali, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 1997.

<sup>9</sup> „Afect mediu [...] un soi de interes uman atenția față de un lucru, gustul pentru cineva, un soi de implicare generală, amabilă desigur, însă fără o acuitate specială” (Roland Barthes 2008: 27-28).

<sup>10</sup> „Pleacă din scenă ca o săgeată și vine să mă străpungă,, „înțepătură, mic orificiu, pată mică, , tăietură mică și, în același timp, aruncare cu zarul. *Punctum*-ul unei fotografii este acel hazard care, în ea, mă împunge (dar mă și rănește, mă sfășie)”, (Roland Barthes 2008: 29).

<sup>11</sup> „Din punct de vedere imaginar, Fotografia reprezintă acel moment foarte subtil [...], în care, la drept vorbind, eu nu sunt nici subiect, nici obiect, ci mai degrabă un subiect care se simte devenind obiect: trăiesc atunci o microexperiență a morții (a parantezei): devin cu adevărat spectru [...]. S-ar zice că, înspăimântat, Fotograful trebuie să lupte din răspuțeri pentru ca Fotografia să nu fie Moartea. Eu însă, devenit deja obiect, eu nu lupt [...] Ceea ce văd este că am devenit Numai-Imagine (*Tout-Image*), adică Moartea în persoană”, (Roland Barthes 2008: 19).

- Baudrillard, Jean, *Figuri ale alterității*, traducere de Ciprian Mihali, Pitești, Paralela 45, 2002.
- Baudrillard, Jean, *Sistemul obiectelor*, traducere de Horia Lazăr, Cluj, Editura Echinox, 1996.
- Baudrillard, Jean, *L'Echange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.
- Baudrillard, Jean, *Simulacre și simulare*, traducere de Sebastian Big, Cluj-Napoca, Editura Idea Design&Print, 2008.
- Baudrillard, Jean, Jean Nouvel, *Obiecte singulare, Arhitectură și filozofie*, traducere de Ciprian Mihali, București, Editura Paideia, 2005.
- Brook, Peter, *Spațiul gol*, traducere de Georges Banu, Marian Popescu, București, Editura Unitext, 1997.
- Burgos, Jean, *Pentru o poetică a imaginarului*, traducere de Gabriela Duda și Micaela Gulea, Prefață de Gabriela Duda, București, Editura Univers, 1988.
- Burgos, Jean, *Imaginar și creație*, volum tradus în cadrul Cercului traducătorilor din Universitatea „Ștefan cel Mare” Suceava, Prefață de Muguraș Constantinescu, București, Editura Univers, 2003.
- Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale Imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, traducere de Marcel Aderca, Postfață de Cornel Mihai Ionescu, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998.
- Le Breton, David, *Antropologia corpului și modernitatea*, traducere de Doina Lica, Timișoara, Amarcord, 2002.
- Stoichiță, Victor Ieronim, *Creatorul și umbra lui*, București, Editura Humanitas, 2007.
- Stoichiță, Victor Ieronim, *Scurtă istorie a umbrei*, traducere din engleză de Delia Răzdolescu, București, Editura Humanitas, 2008.