

OBSESSIONS AND UNLIMITATIONS IN MAX BLECHER'S UNREALITY

Marius NICA, Assistant Professor, PhD, Petroleum-Gas University of Ploiești

Abstract: Max Blecher's novels share an indeterminate state which is determined by the real or fictional existence of illness. The paper tries to identify those structures of literary imagery governed by a narrative universe which "steals" the real existence of the author. Interiorization and spatial limitation reveal the inner universe which reclaims duration unconsciously (as we know it from Henri Bergson). Therefore, there are certain structures of interbellum literary imagery which, in the works of Max Blecher, are turned into specific and unique nuances. Analyzing these can only be a profitable gesture for any critical reading of the author's works.

Keywords. Literary imagery, temporality, space limits, disease

Textele ficționale ale lui Max Blecher își află neîndoios sursa de inspirație în realitatea experiențelor trăite, obligând criticul la o permanentă raportare la biografia autorului. Este, așa cum deseori a fost remarcat, o biografie care fură opera și, în același timp, o operă care confiscă biografia. Corsetul de ghips care l-a *ținut* (apropierea de simbolul cristic nu ar fi deloc întâmplătoare și ar putea descoperi nebănuite valențe) a echivalat practic cu o perpetuă interiorizare, fapt ce a influențat considerabil viziunea prozatorului asupra lumii. „Marele bolnav” al literaturii române depășește însă condiția impusă de reclusiunea determinată de pereții corsetului și reușește o detașare *obiectivă* (atât cât permit limitele fiziologice), argumentată de o continuă dedublare, „viziunea propriei mizerii situându-se sub semnul mitului lui Narcis ce se autocontemplă neîntrerupt cu maximă luciditate” [Glodeanu, 296]. Într-adevăr, este vorba de narcisism, dar de un narcisism *întors*, de o admirație *pe negativă*, iar acesta este dublat de o luciditate pervertită de constantele psiho-fiziologice pe care le presupune boala. Este o luciditate internă bolii și tocmai din acest motiv obiectivarea nu este deplină, ea suferind continuu de complexe unei existențe impuse.

Critica literară a așezat de cele mai multe ori proza lui Max Blecher în linia literaturii de factură subiectivă și confesivă, răspunzând direcției experimentale promovată și teoretizată în perioada interbelică de Camil Petrescu. Dar autorul *Viziunii luminate* nu este un scriitor programatic și, de aceea, el nu caută „nuanțele infinitezimale ale interiorității” și nici nu se lasă copleșit de „voltele delicate ale psihologiei”. „Obsesiile prozatorului sunt imaginarul subiectivității, fantasmalele interiorității, irealitatea halucinantă a adâncimilor psihice, profunzimile inconștientului, spectacolul terifiant al abisalului. [...] Pentru Blecher, lumea pe care cuvintele o caută cu exasperări epuizante, de animal de pradă, este cea a visului” [Țeposu, 11]. O lume în care realitatea nu mai este realitate, dar *devine* realitate. Locul normalului, al realității comune și cumiți îl iau fantasmalele unei irealități care, în contextul halucinatoriu al bolii, apare ca normalitate și ajunge să susțină întreaga existență a individului.

Coordonatele spațiale și temporale suferă la rândul lor condiția impusă de noua realitate, afirmându-și legi și reguli ce potențează într-un ritm debordant întreaga dinamică a textului. De fapt, spațiul este întotdeauna viciat: el își subscrie imaginea sanatoriului ca pe cea

a unui univers concentraționar, în care realitatea corsetului de ghips determină, la nivel individual, sentimentul închiderii (dublat de cel al orizontalității.) Iar acest sentiment face imposibilă o *ieșire din timp* – ca aspirație fundamentală a ființei umane – și aprofundează percepția timpului, de fapt, a *infinității* acestuia. Adică a unei nelimitări temporale, a unei veșnice durate care parcă se molipsește și ea de boala celor din sanatoriu: o durată care, în contextul lipsei de libertate spațială a celor prinși parcă într-un univers de închideri concentrice (sanatoriul, corsetul...), este acut percepută și resimțită ca având ea însăși un caracter malign, de necruțătoare descompunere fizică și chiar spirituală. Și, ca orice boală, timpul oferă acele momente *intermediare* în care individul simte că poate scăpa de teroarea duratei-maligne; momente în care speranța ia locul deznădejzii, lumina – întunericului, iar sunetele și imaginile clare înlocuiesc ecourile și percepțiile vizuale intermediare de oglinda așezată deasupra bolnavului. Însă toate acestea există pentru a accentua infinitatea percepției dureroase a temporalității. Bolnavii rămân *în timp*, suportând maxima tortură: aceea de a nu-i cunoaște limitele. Urmărind distincția pe care Constantin Noica o face între *infin* și *nefinit*¹, putem afirma că la Berck, timpul își află *ne-finitatea*: dureroasă nelimitare și negare, deci, a condiției umane. Ajunși la o perfectă resemnare (dar nu tragică!) cu boala lor, locuitorii sanatoriului suferă parcă doar de această imposibilitate de a-și asuma temporalitatea și de a-și consuma ființa în limite perceptibile. Ei nu trăiesc, ei nu se trec. Ei nu sunt individualități, ei sunt însuși *timpul-boală*, cel care continuă să macine oase și suflute, cel care în veșnicia sa aruncă ființa umană în dureroasă nedefinire și într-o perpetuă cădere *în timp*.

În romanul său de debut, *Întâmplări din irealitatea imediată* (1936), Max Blecher anunță încă din titlu răsturnarea perspectivei tradiționale asupra universului ficțional. *Irealitatea* devine adevărata *realitate* a prozatorului, fapt ce apropie proza lui Max Blecher de fantasticul operelor suprarealiste. Iar această judecată este pe deplin argumentată de autorul însuși într-o scrisoare adresată lui Sașa Pană: „Irealitatea și ilogismul vieții cotidiene nu mai sunt de mult pentru mine vagi probleme de speculație: eu trăiesc această irealitate și evenimentele ei fantastice. Întâia libertate pe care mi-am acordat-o a fost aceea a iresponsabilității actelor mele interioare unul față de celălalt – am încercat să rup barierele consecințelor și, ca o onestitate față de mine însumi, am căutat să ridic la egal de lucidă și voluntară valoare orice tentație a halucinantului. Cât însă și cum își dezvoltă în mine suprarealitatea tentaculele ei, nu știu și n-aș putea ști... Idealul scrisului ar fi pentru mine transpunerea în literatură a înaltei tensiuni ce se degajă din pictura lui Salvador Dali. Iată ce aș vrea să realizez – demența aceea la rece perfect lizibilă și esențială” [apud Glodeanu, 296]. Autorul își propune, deci, în mod programatic, o detașare radicală de formele tradiționale și o sublimare a structurilor narative în lumea imaginarului, în sfera dinamică și nelimitată a fantasticului. În *Întâmplări din irealitatea imediată*, nimic nu este cu certitudine real; viața se confundă cu visul, ceea ce conferă atât spațiului cât și temporalității o imagine aproape halucinantă. Imagine care, din primele fraze ale romanului denunță inconsistența individului în marginile unei temporalități sensibil modificate: „Când privesc mult timp un punct fix pe perete mi se întâmplă câteodată să nu mai știu nici cine sunt nici unde mă aflu. Simt atunci

¹ Într-o conferință radiofonică din 1980, Constantin Noica observă „prefixul morții” (-ne) folosit de Eminescu și remarcă faptul că există o deosebire de ordin semantic între *ne-finit* și *in-finit*. Cu primul „ești în *ne-margini*”, pe când cel de-al doilea obligă la conștientizarea și existența marginilor, a limitelor temporale (și nu numai).

lipsa identității mele de departe, ca și cum aș fi devenit, o clipă, o persoană cu totul străină. Acest personaj abstract și persoana mea reală îmi dispută convingerea cu forțe egale” [Blecher, 43]. Asistăm, de fapt, la o lipsă a identității ontice care, cu timpul, va deveni starea normală a personajului. Momentele de relativă liniște și delicatețe (ca acela în care Walter îl inițiază pe narator în tehnica desprinderii unei flori de salcâm) au doar o valoare simbolică și ele nu fac decât să camufleze pentru moment durerea timpului. „Criza esențială nu provine, așadar, din trăirea unui sentiment tragic anume, ci din absența determinării, din sentimentul depersonalizării, care corupe autenticitatea ființei” [Țeposu, 20].

Astfel de evenimente creează doar cadrul pentru o intrigă ce întârzie să apară, iar afirmația lui Nicolae Manolescu, conform căreia *Întâmplări din irealitatea imediată* este un roman fără subiect [Manolescu, 562], se dovedește, din acest punct de vedere, perfect justificată. În fragmentul mai sus citat, ca și în multe altele, imaginile apar aproape obsedant, obosind și frapând în același timp. Cititorul se simte oarecum neinițiat în această lipsă de identitate spațială și temporală. La un anumit nivel, aceste evenimente *cauză* ar putea fi alăturate sinesteziilor baudelairene, pe care Marcel Proust avea să le refacă, încărcându-le de semnificație, în contextul noului timp al romanului. Dar, dacă în cazul scriitorului francez, sinesteziile aveau scopul *de a aduce omul în realitate*, de a-i conferi identitate și logică, în romanul lui Max Blecher, ele *scot omul din realitate*, oferindu-i – de fapt impunându-i – incredibilul visului și himerele imaginarului. Timpul se reduce la clipă: o clipă în care ființa este ruptă în două – un „personaj abstract” contemplă, ca și cum ar fi găsit mijlocul să se distanțeze de ea, „persoana reală” a povestitorului. O dedublare de o clipă, suficientă însă pentru a provoca deruta identității și pentru a reazeza universul într-o nouă lumină. Conștiința individuală este astfel suspendată: „Numai în această dispariție subită a identității regăsesc șederile mele în spațiile blestemate de odinioară...” [Blecher, 44]. Iar această aducere aminte a unor „locuri rele” deschide interpretarea spre procedeele proustiene ale memoriei involuntare, care aduc în prezent un întreg timp regăsit, rezolvând astfel o criză a identității individuale.

Ca simbol al timpului, imaginea cercului apare, în mod explicit o singură dată, însă acest lucru nu ne îndreptățește să o ignorăm sau să îi negăm importanța în desfășurarea imaginarului ce sprijină textul. Într-o încercare de a explica influența acelor locuri malefice și astfel cauzalitatea „crizelor”, naratorul mărturisește: „Practicam unele ritualuri stranii, însă nu fără rost. Dacă, plecând de acasă și mergând pe drumuri diferite, reveneam întotdeauna pe urma pașilor mei, asta o făceam pentru ca să nu descriu cu mersul meu un cerc în care să rămâie închise case și copaci” [Blecher, 48]. Asistăm, așadar, la o evitare (reușită?) a unei *închideri* – în subsidiar putându-se citi *claustrare*. Căci nu este o simplă închidere ce ar putea într-un final fi valorificată pozitiv în ordine spirituală, ci este o constrângere, o limitare spațio-temporală ce distruge ființa și neagă devenirea. Să fie frica întoarcerii în trecut? Această evitare a mersului în cerc, a desfășurării unei ciclicități se identifică cu riscul „instalării în nenorocire”, risc ce este simțit în toată opera lui Max Blecher. O nenorocire care există și care se dorește a fi depășită prin maxima conștientizare a ei. În aceeași serie a valențelor simbolice ale cercului apare obsedanta mișcare a plăcii de gramofon. În toate cele trei romane ale lui Blecher, gramofonul este perceput atât auditiv cât și vizual și, pe lângă încercarea unei dorite normalități (sau a unei mereu prezente în conștiința personajelor – „vieți exterioare”), el

propune prin continua și monotona rotire a plăcii o imagine a încremenirii în boală și în timpul nesfârșit al nenorocirii.

Povestitorul *Întâmplărilor...*, cutreierând fără de țintă printr-un bâlci, ajunge în fața unei vitrine unde se află expusă propria fotografie, cine știe *când* și de către cine făcută. Această întâlnire pe axa temporalității se constituie într-o revelație, la fel cu aceea dintre „persoana reală” și „personagiul abstract” ce se privesc unul pe altul în timpul crizelor. Tot o criză a identității este și acesta: „În același fel în care fotografia care mă reprezenta umbra din loc în loc contemplând prin geamul murdar și prăfuit perspective mereu noi, eu însumi dincoace de sticlă, îmi plimbam mereu personagiul meu asemănător în alte locuri, veșnic privind lucruri noi și veșnic neînțelegând nimic din ele. Faptul că mă mișcam, că eram viu nu putea fi decât o simplă întâmplare care n-avea nici un sens, pentru că, așa cum existam în astă parte a vitrinei, puteam exista și dincolo de ea, cu același obraz palid, cu aceiași ochi, cu același păr spălăcit care mă aduna în oglindă într-o figură rapidă și bizară greu de înțeles” [Blecher, 70]. „Acesta este tipul de întâlnire specific romanului lui Max Blecher: între obiect și imaginea lui, între viu și inanimat” [Manolescu, 564], confluențele trecut-prezent fiind perceptibile în fiecare dintre ele. În poza din vitrină nu este doar un *altul*, dar, mai ales, un *altundeva* și un *altcândva*. Spațiul presupune timp, iar timpul implică spațiul. Dar naratorul nu le recuperează; criza identității nu are finalitatea proustiană: este o încremenire în criză, care nu aduce după sine revelația. Ea doar rezumă „într-o clipă toată inutilitatea lumii”. „Dubla privire” există și aici: fotografia privește dinspre trecut spre prezent, iar naratorul dinspre prezent spre trecut. Sau este o singură și imensă privire a naratorului care își pierde identitatea într-un timp nelimitat, într-un atemporal al crizei ce aduce trecutul în prezent și aruncă prezentul în infinitatea clipei? Identitatea ființei este pierdută parcă în dubla ipostază a eurilor, amândouă împărțind un nivel specific de realitate, amândouă în aceeași măsură valabile ontologic.

Romane ale spațiului claustant, textele lui Max Blecher sunt inundate de intimități și restrângeri, de închideri și limitări. Și toate realizează trecerea spre spațiul imaginarului și al oniricului. Într-un rând, naratorul se instalează într-o nișă din peretele casei (a se observa progresia și concentrarea) mărginită de fereastra ce dădea spre *stradă*. „Intimitatea hrubei ca și plăcerea de a privi strada dintr-o poziție specială îmi dete ideea unui vehicul pe aceeași măsură, cu perne moi în care să stau culcat, cu ferestruici prin care să mă uit la diferite orașe și peisagii necunoscute, în timp ce vehiculul ar străbate lumea” [Blecher, 77]. Lumea ca univers? Lumea ce suportă coordonatele spațio-temporalității? Cu siguranță că acest „vehicul” ar transcende nu doar spațiul dar și timpul, purtând cu el un „vrăjitor” al fantasticului și al himerelor visului. De fapt, aceste spații concave sunt spații de evaziune, dar nu *din lume* (caracterul de transcendență fiind totuși prezent), ci *din sine însuși*, ca și cum s-ar dori o ascundere de propria ființă, o izbăvire de propria individualitate.

Renunțând la narațiunea la persoana I din *Întâmplări în irealitatea imediată* și adoptând o atitudine obiectivă din punct de vedere narativ față de personaje, Max Blecher realizează în *Inimi cicatrizate* (1937) dovada unei mai bune structurări a textului, în măsura în care boala este prezentă (și nu doar simțită ca fiind posibilă precum în *Întâmplări...*). Deseori s-a făcut analogia cu *Muntele vrăjit* al lui Thomas Mann, însă „nu pentru asemănările de ordin clinic între tuberculoza pulmonară și tuberculoza osoasă. S-au apropiat teritoriile anomaliei și

bolii, în care conduita, relațiile, amorurile febrile se consumă într-un univers închis și într-o durată modificată” [Iosifescu, 122].

Romanul lui Blecher este romanul unui timp spațializat, al unui univers ce își pierde toate caracteristicile obișnuite, modificate fiind de orizontalitatea dematerializatoare. Temporalitatea bolnavă poate fi cel mai bine analizată într-o serie de imagini ce aruncă ființa umană dincolo de limitele bolii și ale finitului. De la descrierea fenomenelor meteorologice la imaginea corsetului de ghips și la imposibilitatea verticalității, totul are conotație temporală. Din momentul în care Emanuel ajunge în sanatoriul din Berck, vremea se strică, se *viciază*, odată cu încarcerarea lui în bandajele de ghips. Vremea însăși este ca un corset, ca o apăsare eternă asupra ființei umane: „Ziua atârna greu de nori cenușii, scoborâți haotic ca un plafon peste dune“ [Blecher, 139]. Asistăm la un climat bolnav, în care norii apasă destine și suflete, mustind ca și ghipsul proaspăt aplicat pe trupurile celor internați în sanatoriu. Umezeala este omniprezentă; se prinde ca o igrasie pe ziduri, pe oraș, pe oameni. Totul (marea, ploaia) se transformă într-o monotonie a apei care roade perpetuu în ființa bolnavilor. Să observăm că în toate cele trei romane, ploaia și atmosfera mohorâtă a toamnei predomină, căpătând caracteristicile unor personaje de fundal. Este, de fapt, imaginea unui timp nedefinit, în care ființa umană se dezindividualizează pierzându-se într-o prelungire monotonă și fără speranță. „Îmi pare bine când plouă [...] spuse el într-un sfârșit. Asta e vremea ce ne corespunde nouă bolnavilor. Ploaie, cer acoperit, frig [...] atunci știi că toată lumea e redusă la aceeași odaie cu patru pereți [...] la aceeași tristețe” [Blecher, 154]. Cenușii invariabil al existenței sale este, așadar, perceput și în exteriorul natural, senzația infinită a suferinței aducând individul în cel mai patetic egoism. Resemnarea își găsește astfel argumentul ultim: comuniunea în suferință. „O să ne închidă...” spune ca o sentință personajul. Întrebarea care se ridică este însă *cine?* Vremea? Corsetul? Timpul? Toate par să aibă darul de a închide, de a stabili *limite nelimitate*. Imaginea claustrării apare atât spațială, cât temporală: o cădere *în* timp. O așezare într-o veșnicie a bolii, o ratare fiziologică în limitele unei temporalități infinite. Asistăm la o relație de inversă proporționalitate: căci, dacă individul își simte, își află limitele fizice, spațialitatea fiind clar determinată, durata devine chinul, supliciu pe care nu îl poate decât conștientiza ca fiind existent, fără a-i putea stabili limite.

Bolnavii de la Berck sunt încorsetați în ghips pentru perioade indeterminate, ce se pot măsura în ani (pe coordonatele trecutului însă!) ori se pot suprapune existenței însăși. Iar relativa lor libertate de mișcare, trăsura pe care învață să o conducă singuri, este o simulare a existenței normal-cotidiene. Emanuel și cei din jurul lui trăiesc prizonieratul nu în spațiul cu zgârcenie măsurat al vreunei celule, ci în carapacea cu care încearcă a se deprinde, dar care îi face mult mai atenți la tot ceea ce se petrece în trupul încorsetat și le direcționează percepția către durată ca pentru a-i sesiza și valorifica fluctuația. Ernest, bolnavul „sănătos” al sanatoriului, sintetizează întreaga problematică a romanului într-o frază de o considerabilă profunzime: „Acesta [corsetul] nu-l mai părăsesc niciodată. [...] Trebuie să-l îmbrac mereu [...] toată viața poate” [Blecher, 140]. Este maxima argumentare a unei „temporalități negative”, în sensul că, deși expresia *viață* presupune un sfârșit, o limită, în acest context, ea creează imaginea unei veșnice încercări. Un supliciu sisific pe care cel venit în Berck și-l asumă din momentul încorsetării, o „eternă insomnie a vieții” în care funcțiile fiziologice sunt profund diminuate, psihicul rămânând într-un spațiu al visului și al percepției fantastice.

Jocul de cărți al Isei, prin care aceasta încerca să-și „câștige zilele”, să mai adune la existența sa câteva luni, câțiva ani, creează senzația aproape grotescă a lipsei de relevanță pe care timpul obișnuit o câștigă; timpul perceput calendaristic își pierde semnificația proprie parcă într-un joc al hazardului în care trișarea este permisă și, mai mult, simțită ca soluție salvatoare de la căderea în Marea Veșnicie. „Moartea este certă, asta înseamnă că ea este *întotdeauna posibilă* (s.n.), în fiecare clipă, dar, tocmai prin asta, acel «când» al ei rămâne nedeterminat. Acesta va fi conceptul complet al morții: posibilitatea cea mai proprie (sic!), posibilitatea de nedepășit, care însingurează, certă, indeterminată” [Lévinas, 85].

Metafora fotografiei apare și în *Inimi cicatrizate*, lipsită însă de criza identității din romanul precedent. Privind trupul muribund al lui Quitonce, Emanuel are revelația *treceții*, a urmelor pe care timpul bolnav le lasă asupra trupului și, implicit, asupra spiritului uman. Este aceeași privire întoarsă spre un timp trecut, parcă dintr-o altă lume, dintr-o altă existență. Dacă în mod normal timpul are trei coordonate (trecut, prezent și viitor), în textele scriitorului român, privirea este axată fundamental pe primele două, viitorul lipsind cu desăvârșire. Întreaga desfășurare narativă pendulează între trecut și prezent, realitatea conformându-se doar acestor două coordonate temporale. Nimic nu este anticipat, nimic nu este aflat înainte, totul este *readus* în actualitate, privit *de după* eveniment².

La fel ca și imaginarul temporal, cel spațial va oferi aceleași sugestii ale limitării: „Berck e altceva decât un oraș de bolnavi. E o otravă subtilă. Intră de-a dreptul în sânge. Cine a trăit aici nu-și găsește locul nicăieri în lume. [...] Toți negustorii, toți doctorii de aici, farmaciștii, chiar și brancardierii... toți sunt foști bolnavi, care n-au putut trăi în alte părți” [Blecher, 154]. Pare că este un oraș damnat, în care, odată intrat, individul este schimbat fundamental, nemaiputând reveni la vechea sa condiție. Aceștia sunt „veșnicii bolnavi” de la Berck, care nu mai pot părăsi sanatoriul. Odată încarcerati în spațiul strâmt al orașului-corset, timpul a luat pentru ei alte caracteristici; ei au întotdeauna *trecutul* – niciodată *viitorul*. „Dincolo”, în cotidianul exterior Berck-ului, este cu totul alt timp, ce presupune o durată de acum *anormală* pentru locuitorii parcă veșnicului sanatoriu, depozit de amintiri și nostalgii.

Vizuină luminată (apărută fragmentar în reviste în perioada 1947-1970) propune o perspectivă interiorizantă, o *privire înăuntru* prin lupa maximizantă a conștiinței naratorului. Spre deosebire de *Întâmplări în irealitatea imediată*, unde obiectul contemplării îl constituia în general lumea *din afară*, în cel din urmă roman al său, Max Blecher propune o nouă atitudine: este vorba de o restrângere la însuși labirintul anatomic al trupului, care, paradoxal, echivalează cu o extindere a perspectivelor la nivelul imaginarului. Relațiile cronotopice capătă și ele noi dimensiuni în această *vizuină luminată*: „...o cavernă intimă și cunoscută, aceeași vizuină caldută și iluminată de pete și imagini neclare, care este interiorul trupului meu, conținutul «persoanei» mele de «dincoace» de piele” [Blecher, 233]. Sufletul, ca realitate psihologică, pare să fi dispărut definitiv, trupul, aspectul fizic al bolii căpătând dimensiuni obsedante; ceea ce apare cititorului este doar materia sensibilă guvernată de modificările provocate de limitele temporalității. Cavitățile profunde, secrete, dominate de întuneric și umezeală sunt, după cum am mai arătat, spațiul care declanșează reveriile în proza

² Se poate observa că axa temporală care structurează majoritatea romanelor din perioada interbelică prezintă doar două determinări: evenimentele sunt întotdeauna percepute dinspre prezent spre trecut, iar dacă viitorul intervine în construcția narativă, și acesta este, la rândul său, un viitor *în trecut*, un viitor amintit din perspectiva unui prezent al naratorului.

lui Max Blecher, incită imaginația și descoperă visul. Romanul este nu atât un *jurnal de sanatoriu* – cum îl numește autorul –, ci un *jurnal de vise* [Țeposu, 23], în care realitatea este contrafăcută în regim oniric. Viața adevărată „scapă” în vis, iar visul reușește să iasă de sub argumentul imaginației și să se confunde cu realitatea. De fapt, în proza lui Max Blecher – chiar dacă nu suportă întotdeauna determinarea de *fantastică* – visul se identifică cu viața, iar amândouă sunt întotdeauna determinate de timp: „...ne imaginăm în fiecare clipă viața și viața rămâne valabilă pentru acea clipă și numai pentru aceea și numai așa cum o imaginăm atunci. Este același lucru dar, a visa și a trăi. În clipa când se desfășoară visul întâmplările lui sunt valabile numai pentru momentele acelea nocturne din somn, după cum în trăirea de toate zilele, gândurile și sentimentele sunt valabile numai pentru clipa când se petrec și așa cum le imaginăm în acea clipă” [Blecher, 260]. Și aici, la granița dintre vis și realitate apare incertitudinea, starea de minimă conștientizare din partea naratorului. Timpul nu mai este cel cunoscut din romanele anterioare, ci devine timpul-clipă, timpul relevant. Asemeni lui Proust, Blecher apelează la „clipa fondatoare”³, acea clipă care, prin apariția sa în urzeala textului, instituie un focar de manifestare, o origine a unui eveniment oarecare ce își va demonstra însă ulterior importanța. Clipa ocupă un anumit interval în timp care nu are nimic dintr-un punct matematic, ci reprezintă mai degrabă o durată ce nu poate fi exact percepută în trecerea ei. „Când pusei carafa din nou pe masă, câteva secunde rămăsei amețit, ca un om beat [...], ca și cum aș fi scoborât dintr-un vârtej amețitor care timp îndelungat m-ar fi învârtit pe loc până la zăpăceală și leșin. Câți ani de zile durase băutul apei?” [Blecher, 239].

Naratorul este, mai mult ca oricând, contemplativ: el conștientizează senzațiile organice și încearcă mereu să le analizeze și să le surprindă în explicații ce le-ar putea salva din sfera de penumbră în care se desfășoară. „La scara lui proprie, în postura de «centaur» în care rămâne pironit, prizonierul ghipsului, cu privirea dirijată de neîntrerupta orizontalitate a trupului, îmbină intuitivul cu raționalitatea” [Iosifescu, 130]. Această manieră bergsoniană de surprindere a senzațiilor organice este complementară unei absolute conștientizări a duratei, fapt ce determină imposibilitatea de a fixa prezentul, clipa „la care luăm parte” și care „se petrece” în momentul actual.

Dincolo de anormalitățile fizice pe care le presupune boala, se află o luciditate extremă, atât în raport cu ceilalți, cât mai ales cu sine; o luciditate ce devine principala (dacă nu singura!) modalitate pentru bolnavul condamnat ghipsului și gutierei de a-și conserva condiția umană și de a accepta teroarea Berck-ului. Conștiința individului continuă filtrarea senzațiilor, a nălucilor și a viselor. Totul devine obiect de contemplare: chiar și timpul cade în capcana speculațiilor. Un timp perceput ca aproape imobil în care bolnavii împart aceeași orizontalitate ce reduce experiențele pentru a declanșa reveriile interioare, imaginația refăcând o realitate ce le-a fost interzisă. Este un infinit de virtualități pentru care individul încearcă să reducă platitudinea gutierei la profunzimea introspecțiilor într-un timp ce nu s-a scurs încă.

³ Termenul este folosit de Jean-Louis Vieillard-Baron în *Problema timpului: șapte studii filosofice*, Paideia, București, 2000: „Clipele fondatoare sunt clipele de decolare a eului creator, deseori cu ocazia unei experiențe de memorie involuntară. În orice caz, nu este niciodată vorba de o problemă de voință” (p.153).

Bibliografie

Blecher, Max, *Întâmplări din irealitatea imediată. Inimi cicatrizate. Vizuina luminată*, Aius, Craiova, 1999.

Glodeanu, Gheorghe, *Poetica romanului românesc interbelic – o posibilă tipologie a romanului*, Libra, București, 1998.

Iosifescu, Silvian, *Reverberații*, Eminescu, București, 1981.

Lévinas, Emmanuel, *Moartea și timpul*, Biblioteca Apostrof, Cluj, 1996.

Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe*, 100+1 Gramar, București, 2000.

Țeposu, Radu G., *În căutarea identității pierdute*, prefață la Max Blecher, *Întâmplări din irealitatea imediată. Inimi cicatrizate. Vizuina luminată*, Aius, Craiova, 1999.