

M. BLECHER

**ÎNTÂMPLĂRI
ÎN IREALITATEA
IMEDIATĂ**

ediția a V-a

Prefață și referințe critice de Lucian Pricop

EDITURA CARTEX

Cuprins

Fotografia minte (prefață de Lucian Pricop) / 7

Referințe critice / 15

Notă asupra ediției / 25

Întâmplări în irealitatea imediată / 27

FOTOGRAFIA MINTE

În exercițiile mele de lectură a textelor literare românești, am căutat cu obstinație centrul de greutate al acestora, iar expedițiile interpretative s-au soldat cu etichete tranzitorii. În cazul M. Blecher (*Întâmplări în irealitatea imediată*), am trecut de la „poetica introspecției a-reale“, prin „catabolismul realității“, ajungând până la „realitatea mediată de iluzie“.

Toate aceste formule de contragere a plăcerii pe care o trăiesc la fiecare recitare a textelor lui Blecher – dar mai ales în cazurile *Întâmplărilor în irealitatea imediată*, romanul lui de debut (1936) și *Vizuina luminată* (publicat postum, în 1971) – nu-mi sunt dragi până la obsesie, deși criticul este tentat câteodată să-și devoreze obiectul de cercetat pentru a se exhiba pe sine. Generalizez, cunoscând și recunoscând patologiiile criticului, oricât ar fi de inofensive pe termen scurt.

În cazul Blecher, aș prefera să suspendăm această convenție critică în căutarea mecanismului care a generat literaturitatea textelor și nu produsul finit. Să ne uităm la procesul de producție și nu la obiectul ambalat și pus pe raftul literaturii române.

Încă de la primele pagini din *Întâmplări...* m-am confruntat cu starea de confort pe care, de ceva vreme, mi-o procură literatura zisă autoficțională, dar există la Blecher un fel de expresie previzibilă, care trimite spre manierism.

Competențele poetice ale prozatorului sunt indeniabile, iar spre deosebire de suprarealiștii canonici, Blecher doar mimează ultrajul logicii curente. Blecher nu mai e suprarealist! Poate

8 Prefață

simbolist sau post-modern¹... Nu e suprarealist pentru că la Blecher nu logica e problema, ci poezia lucrurilor foarte simple. Poezia vine din suprapunerea între felul în care naratorul-copil, adolescent, adult se caută fără a se descoperi vreodată în datele standard. Până aici nimic neobișnuit: personajele au libertatea de a se înșela asupra propriilor trăsături. Apoi, literatura nu poate fi teren pentru jucători reali, oricât de autenticistă ar căuta să se declare. Blecher e conștient că literatura e asemenea fotografiei și pare o ipostaziere a momentelor de viață adevărată. Fotografia e jocul aparenței, al minciunii, arată invizibilul și ascunde evidențele. O spune chiar naratorul din roman:

„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 bălciului, avu asupra mea un efect deprimant.

Înainte de a ajunge în orașul meu, ea călătorise, desigur, și prin alte locuri, necunoscute mie. Într-o clipă avui senzația de a nu exista decât pe fotografie.”²

Alegând să vorbească despre o fotografie (în roman sunt prezente mai multe fotografii sau produse artistice similare fotografiilor: Carol I și Elisabeta, Clara...) în detrimentul intrării în fotografie, suntem chemați să vedem un substitut al lumii, deși recursul la ekphrastic nu împiedică în vreun fel exercițiile de căutare a identității. Altfel spus, fotografia e mai vie decât ceea ce suntem constrânși să numim realitate factice. Se afirmă frecvent că fotografia spune o poveste. Este chiar o dispută între fotografic și literar. Fotografia (ca piesă singulară, sau seria fotografică) servește de model scriiturii românești, care

¹ Sașa Pană, Radu G. Țeposu, Ion Pop și Simona Popescu văd un Blecher suprarealist, în vreme ce N. Manolescu îl reperează (de)venirea în „descendență simbolistă”, iar Mircea Cărtărescu crede într-un Blecher precursor al literaturii postmoderne.

² M. Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată*, Editura Cartex, București, 2021, p. 70.

caută să atingă un fel de obiectivitate fotografică. Or, obiectivitatea fotografică este cerută prin utilizarea lancinantă a unei analepse. A explicat mecanismul Vilém Flusser în studiul *Pentru o filozofie a fotografiei*, care prezicea era imaginii tehnice, ca irenizare a raportului între imagine și restul lucrurilor. Pentru Flusser, fotografia nu copiază și nu traduce lumea, ci fabrică un concept, cel înscris în programul aparatului:

„However, this *objectivity* of photographs is an illusion.“ Ele nu sunt obiectivări ale lumii exterioare, ci texte, spune Flusser.³ Este memorabil exemplul lui Flusser:

„For example, the *green* of a photographed lawn is an image of the concept *green* as it occurs in some theory of chemistry [...]. The camera [...] is programmed to translate the concept *green* into an image of *green*.“

Așadar, codificări multiple sunt operate cu un scop de camuflare a provenienței culorilor din fotografie.⁴

De aici rezultă că nu importă cât de spectaculos e obiectul de fotografiat, pentru că spectacolul oricum este fabricat. De aceea, Blecher revine în mai multe reprize la evocarea aceleiași imagini banale, anodine, dar încărcate de istorie culturală:

„Mașinile de cusut se înșirau bine aliniate pe trei rânduri, lăsând între ele două alei largi până în fund.“ sau

„tricotatul care nu putea fi întrerupt, lipsa unei lumini mai favorabile, liniștea din magazin ori cele trei rânduri de mașini de cusut, prea corect orânduite pentru a permite vreo schimbare importantă în magazin, fie chiar de ordin sentimental.“ sau

„Până atunci nu se filtrase în tăcerea noastră nici umbra vreunei aluzii sexuale și iată acum din câteva cuvinte țâșnea

³ „Obiectivitatea fotografiilor este o iluzie“. Vilém Flusser, *Towards a Philosophy of Photography*, url: <http://www.altx.com/remix.fall.2008/flusser.pdf>, accesat la 18.01.2021.

⁴ „Verdele câmpiei fotografiate este o imagine a conceptului verde, așa cum apare el în teoria chimiei. Camera este programată să convertească conceptul de *verde* într-o imagine a *verdelui*.“, *idem*.

între noi o realitate nouă, atât de miraculoasă și de extraordinară ca o statuie de marmoră ce-ar fi răsărit în mijlocul mașinilor de cusut crescând din podele.”⁵

Suntem în aceeași imagine aglomerând obiecte industriale, sentimente, statui, sexualitate... Această înrudire illogică (după gustul vechilor) este posibilă în romanul fotografic pe care îl face Blecher; ar fi putut așeza rama astfel încât să curețe piesele bizare, dar Blecher știe că și-ar fi trădat condiția de fotograf.

Apoi, cuvintele nu sunt altceva decât transpuneri în abstract și arbitrar ale unor „realități”, fie ele fotografice sau cinematografice. Scena în care adolescentului i se arată că, văzută de aproape, o stampă cu portretul regelui Carol I și al reginei Elisabeta este „o îngrămădire de litere minuscule, descifrabile numai cu lupa”⁶ este un fel de artă poetică, pentru că istoria, povestea se nasc dintr-o conversie a culorii și imaginii în cuvânt. Am fi tentați să trimitem, pentru a grăbi argumentația, la fraza biblică: „La început a fost cuvântul și cuvântul era la Dumnezeu și Dumnezeu era cuvântul.”, unde suprapunerea între imagine (Dumnezeu) și cuvânt este perfectă. La Blecher însă avem de-a face cu descoperiri și nu cu revelații. „Eroul” înțelege, deprinde, se acomodează cu lumea, îi găsește codurile; în acest context, realitatea are cel mai performant cod, pentru că este doar un concept, iar realul este rezultatul unei ecuații, al unui algoritm. Realitatea din *Întâmplări...* este una virtuală. Din această confuzie de planuri imerge și criza identității care trebuie cadrată în peisajul crizei realului, un real care este o proiecție de abstracțiuni. *Întâmplările în irealitatea imediată* înfățișează evoluția unei personalități prin raportul direct cu realitatea captată în imagine. De la fotografiile dintre cele mai tradiționale (ale sale sau ale prietenilor), la grafice sau radiografii, care, la jumătatea interbelicului, făceau

⁵ M. Blecher, *op. cit.*, p. 45.

⁶ *Ibidem*, p. 79.

figură modernistă, toate sunt recurente în romanele lui Blecher. De altfel, Blecher se vedea drept expert în decodificarea imaginilor. În spiritul fiziologismului avangardist, tânărul Blecher își arată, față de soția lui Geo Bogza, disponibilitatea de a interpreta radiografia prietenului său, în virtutea unei competențe imagistice: „Dragă Elly, [...] În scrisorile precedente am uitat să-l rog pe Geo ca atunci când va veni la mine să aducă cu el radiografia pe care a făcut-o, s-o văd și eu; eu nu sunt medic însă până acum mi-au trecut prin mână câteva zeci de radiografii și le *citesc* cu multă ușurință. [...] Roman, 22.VI.1935⁷

Totuși, cât de ireală este realitatea?

Să ne uităm la scena bâlciului, areal predilect în mai toată literatura și cinematografia tentând modernitatea. Bâlciul este pentru adolescentul narator un perimetru pentru compromiterea inițierii individului. Dacă în bildungsroman era nevoie de o succesiune de evenimente concertate spre „evoluția protagonistului“, întâlnirile eroului cu artificialul, cu straniul, posibile într-un timp condensat, doar în bâlci nu-i aduc competențe mentale, spirituale în plus, ci experiențe senzoriale:

„În mulțimea zgomotelor de toate zilele se desprindea deodată un țârâit care nu era nici scârțâitul unei tinichele, nici clinchetul îndepărtat al unei legături de chei, nici vâjâitul unui motor, un zgomot ușor de recunoscut între alte o mie și care aparținea «Roatei norocului»“.⁸

Exercițiul acesta rafinează însă și conexiunile culturale, bâlciul devenind un soi de piață de imagini, adică de texte: „bulevardul devenea un coridor luminos, și de-a lungul căruia umblam înmărmurit, așa cum văzusem într-o ediție ilustrată de Jules Verne un băiat de vârsta mea, răzimat de fereastra unui submarin, privind afară, în întunecimile suboceanice, minunate

⁷ M. Blecher, *mai puțin cunoscut. Corespondență și receptare critică*, Editura Hasefer, București, 2000, p. 71.

⁸ M. Blecher, *op. cit.*, p. 67.

12 Prefață

și misterioase fosforescențe marine.⁹ În același sens, lumea din târg „se plimba în roată, trecând, rând pe rând, prin luminozități maxime și regiuni întunecoase, ca luna pe desenul din cartea mea de geografie, care parcurgea alternativ zone tipografice albe și negre.”¹⁰

Și dacă moare fotograficul sau, și mai grav, dacă fiul acestuia stă cu „mâinile încrucișate pe piept”? Controlul asupra emoției se realizează tot prin corelarea imaginii cu literatura, care nu mai are de rezolvat ridicări la putere ale dramei, tragediei, ci demistificarea gratuității momentelor și gesturilor mari. Moartea este doar o eboșă ratată a vieții cotidiene, o mascaradă a memoriei, pentru că, în loc să jeluiască, oamenii se fotografiază cu sicriul mic și decorativ:

„Pânza din spate reprezenta un parc splendid cu terase în stil italian și coloane de marmură. În acest decor de vis, cadavrul mic cu mâinile încrucișate pe piept, în haine de sărbătoare, cu beteală de argint la cheutoare, părea cufundat într-o inefabilă beatitudine.”¹¹

Moartea este și ea un erzaț de proastă calitate, dar asta nu înseamnă vreo pasiune decadentistă pentru artificialul imortel. Artificialul în sine nu înseamnă nimic, el capătă valoare ca modalitate de adecvare la o lume pusă în scenă. Actorii știu că sunt într-o piesă și, în consecință, sunt superior resemnați:

„Ei singuri știau că într-un univers spectacular și decorativ trebuia jucată viața fals și ornamental.”¹²

Sincronizarea cu ritmul naturii (din tradiția populară și, implicit, din romantism) devine concordantă cu fabricatul, cu produsul unei uzine de copii, care nu ultragiază pe nimeni, pentru că avem la dispoziție pauza ficțiunii. Iar ficțiunea se hrănește cu sunori și imagini din memoria artificialului, a

⁹ *Ibidem*, p. 67.

¹⁰ *Ibidem*, p. 68.

¹¹ *Ibidem*, pp. 71-72.

¹² *Ibidem*, p. 60.

mecanicului, a tehnicului. Și artificialul, și tehnicul trăiesc deplin prin cinema, așa încât ficțiunea e valabilă doar dacă schimbă datele realului:

„Închideam ochii și așteptam până ce ronțăitul mecanic al aparatului îmi anunța că filmul continuă; regăseam atunci sala în întuneric și toate persoanele din jurul meu, iluminate indirect de ecran, palide și transfigurate ca o galerie de statui de marmoră într-un muzeu luminat de lună la miezul nopții.”¹³

Așadar, pentru Blecher, ficțiunea minte la fel de mult cum o face și fotografia, și cinematografia, și panopticul...

Lucian Pricop

¹³ *Ibidem*, p. 61.

REFERINȚE CRITICE

Întâmplări în irealitatea imediată este o carte lucrată destul de straniu. Într-o epocă a romanului, când aproape toți scriitorii fac cele mai deznădăjduite tentative ca volumele lor, indiferent de conținut, să se apropie cât mai mult de dimensiunile și structura romanului, M. Blecher având de povestit o înșiruire de fapte care l-ar fi dus în chip firesc la tehnica romanului, a făcut tot ce i-a stat în putință să nu scrie un roman, s-a luptat cu materialul, l-a ținut în frâu, iar atunci când cartea amenința totuși să semene a roman, a intervenit fără milă, suprimând tot ce i ar fi dat această înfățișare, atât de dorită de majoritatea autorilor pentru cărțile lor. Aceasta este întâia lui disciplină. A rămas o carte de esențe filtrate îndelung, un material pur, neaservit niciunei rețete, lucrat în fiecare capitol cu tehnica pe care o cerca ritmul lui lăuntric.

A doua disciplină stă în faptul că, având de povestit un material de obsesii și de coșmaruri căruia i-ar fi mers de minune un stil nebulos și confuz, cum s-a făcut de fiecare dată, M. Blecher a analizat la rece tema halucinantă a cărții și a reușit să vorbească despre o lume de totală nebulie în fraze limpezi, corecte, în care, asemeni lentilelor de lunete, niciunei umbre confuze nu i-a fost îngăduit să se strecoare. E un stil în care nu mai fuseseră scrise decât tratatele de matematici, în niciun caz o carte care are drept material zvârcolirile cumplite, sângeroase aproape, ale unui adolescent neconformist, revoltat în primul rând de condiția lui biologică.

Geo Bogza, „Cartea lui M. Blecher“,
Vremea, an IX, nr. 424 din 9 februarie 1936.

ÎNTÂAMPLĂRI
ÎN IREALITATEA
IMEDIATĂ

*I pant, I sink, I tremble, I expire.*¹

P. B. Shelley

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 lipsa identității mele de departe ca și cum aș fi devenit, o clipă, o persoană cu totul străină. Acest personajiu abstract și persoana mea reală îmi dispută convingerea cu forțe egale.

În clipa următoare, identitatea mea se regăsește, ca în acele vederi stereoscopice unde cele două imagini se separă uneori din eroare și numai când operatorul le pune la punct, suprapunându-le, dau deodată iluzia reliefului. Odaia îmi apare atunci de o prospețime ce n-a avut-o înainte. Ea revine la consistența ei anterioară, iar obiectele din ea se depun la locurile lor, așa cum într-o sticlă cu apă un bulgăr de pământ sfărâmat se așază în straturi de elemente diferite, bine definite și de culori variate. Elementele odăii se stratifică în propriul lor contur și în coloritul vechii amintiri ce o am despre ele.

Senzația de depărtare și singurătate, în momentele când persoana mea cotidiană s-a dizolvat în inconsistență, e diferită de orice alte senzații. Când durează mai mult, ea devine o frică, o spaimă de a nu mă putea regăsi niciodată. În depărtare, persistă din mine o siluetă nesigură, înconjurată de o mare luminozitate, așa cum apar unele obiecte în ceață.

Teribila întrebare „cine anume sunt?” trăiește atunci în mine ca un corp în întregime nou, crescut în mine cu o piele și

¹ Gâfâi, mă scufund, tremur, îmi dau duhul. (*t. n.*)

niște organe ce-mi sunt complet necunoscute. Rezolvirea ei este cerută de o luciditate mai profundă și mai esențială decât a creierului. Tot ce e capabil să se agite în corpul meu se agită, se zbate și se revoltă mai puternic și mai elementar decât în viața cotidiană. Totul imploră o soluție.

De câteva ori, regăsesc odaia așa cum o cunosc, ca și cum aș închide și aș deschide ochii; de fiecare dată odaia e mai clară – așa cum apare un peisagiu în lunetă, din ce în ce mai bine organizat, pe măsură ce, potrivit distanțele, străbatem toate voalurile de imagini intermediare.

Într-un sfârșit mă recunosc pe mine însumi și regăsesc odaia. E o senzație de ușoară beție. Odaia e extraordinar de condensată în materia ei, și eu implacabil revenit la suprafața lucrurilor: pe cât de adânc a fost valul de nelămurire, pe atât de înaltă este culmea lui; niciodată și în nicio împrejurare nu mi se pare mai evident, decât în acele momente, că fiecare obiect trebuie să ocupe locul pe care îl ocupă și că eu trebuie să fiu cel care sunt.

Zbaterea mea în nesiguranță nu mai are atunci niciun nume; e un simplu regret că n-am găsit nimic în adâncul ei. Mă surprinde doar faptul că o lipsă totală de semnificație a putut fi legată atât de profund de materia mea intimă. Acum când m-am regăsit și caut să-mi exprim senzația, ea îmi apare cu totul impersonală: o simplă exagerare a identității mele, crescută ca un cancer din propria-i substanță. Un picior al meduzei care s-a întins peste măsură și a căutat exasperat prin valuri până ce într-un sfârșit a revenit sub gelatina ventuzei. În câteva clipe de neliniște, am parcurs astfel toate certitudinile și incertitudinile existenței mele, pentru a reveni definitiv și dureros în solitudinea mea.

E atunci o solitudine mai pură și mai patetică decât altă dată. Senzația de îndepărtare a lumii e mai clară și mai intimă:

o melancolie limpede, suavă, ca un vis de care ne reamintim în puterea nopții.

Ea singură îmi mai reamintește ceva din misterul și farmecul puțin trist al „crizelor“ mele din copilărie.

Numai în această dispariție subită a identității regăsesc căderile mele în spațiile blestamate de odinioară și numai în clipele de imediată luciditate ce urmează revenirii la suprafață, lumea îmi apare în atmosfera aceea neobișnuită de inutilitate și desuetudine, ce se forma în jurul meu când halucinantele mele transe isprăveau să mă doboare.

Erau întotdeauna aceleași locuri în stradă, în casă sau în grădină, care îmi provocau „crizele“. Ori de câte ori intram în spațiul lor, același leșin și aceeași amețeală mă cuprindeau. Adevărate capcane invizibile plasate ici-colo în oraș, întru nimic deosebite de aerul ce le înconjura – ele mă așteptau cu ferocitate să cad pradă atmosferei speciale ce o conțineau. Un pas, un singur pas dacă făceam, și intram într-un asemenea „spațiu blestemat“, criza venea inevitabil.

Unul din aceste spații se afla în parcul orașului într-o poiană mică din capătul unei alei, pe unde nu se plimba niciodată nimeni. Tufișurile de măceși și salcâmi pitici care o înconjurau se deschideau într-o singură parte spre peisagiul dezolant al unui câmp pustiu. Nu exista loc în lume mai trist și mai părăsit. Tăcerea se depunea densă pe frunzele prăfuite, în căldura stă-tută a verii. Din când în când, se auzeau ecourile trompetelor de la regimente. Chemările acelea prelungi în deșert erau sfâșietor de triste... Departe aerul încins de soare tremura vaporos ca aburii transparenți ce plutesc peste un lichid care fierbe.

Locul era sălbatec și izolat; singurătatea lui părea fără sfârșit. Acolo simțeam mai obositoare căldura zilei și mai greu aerul ce-l respiram. Tufișurile prăfuite se prăjeau galbene în soare, într-o atmosferă de desăvârșită solitudine. Plutea o senzație

bizară de inutilitate în poiana aceea care exista „undeva în lume“, undeva unde eu însumi nimerisem fără rost, într-o oarecare după-amiază de vară ce n-avea nici ea vreun sens. O după-amiază ce se rătăcise haotic în căldura soarelui, printre niște tufişuri ancorate în spațiu „undeva în lume“. Atunci simteam mai profund și mai dureros că n-aveam nimic de făcut în această lume, nimic alta decât să hoinăresc prin parcuri – prin poiene prăfuite și arse de soare, pustii și sălbatece. Era o hoinăreală care, într-un sfârșit, îmi sfâșia inima.

Un alt loc blestemat se afla tocmai la celălalt capăt al orașului, între malurile înalte și găunoase ale râului în care mă scăldam cu tovarășii mei de joacă.

Malul într-un loc era surpat. Sus pe țărm era instalată o fabrică de ulei, extras din semințe din floarea-soarelui. Cojile de semințe erau aruncate între pereții malului surpat și, cu timpul, mormanul se înălțase într-atâta încât se formase o pantă de coji uscate de sus de pe țărm până la marginea apei.

Tovarășii mei scoborau la apă pe această pantă, prudenți, ținându-se de mână, pășind adânc în covorul de putreziciuni.

Pereții malului înalt, de o parte și de alta a pantei, erau abrupti și plini de iregularități fantastice. Ploaia sculptase și-ți lungi de crăpături fine ca niște arabescuri, însă hidoase ca niște plăgi rău cicatrizate. Erau adevărate zdrențe din carnea lutului, răni oribile și beante.

Între pereții aceștia, care mă impresionau peste măsură, trebuia să scobor și eu spre râu.

Încă de departe și cu mult înainte de a ajunge la malul râului, nările mi se umpleau de mirosul cojilor putrezite. El mă pregătea pentru „criză“ ca un fel de scurtă perioadă de incubație; era un miros neplăcut și totuși suav. Așa erau și crizele.