Doris MIRONESCU

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza“ din Iaşi, Facultatea de Litere
“Alexandru Ioan Cuza” University from Iassy, Faculty of Letters

În laboratorul lui Blecher. Manuscrisul *Berck*

Inside Blecher's laboratory. The "Berck" Manuscript

The following study analyzes a manuscript which has been ascertained in 1983 by Nicolae Florescu to represent Blecher's so-called „Berck manuscript", a preliminary version of the novel Inimi cicatrizate (Cicatrized hearts). The main interest lies in what the author of the study calls „the narratalogical reconversion", the shift from the „confession novel" (represented by this first version of the novel) to the „action novel" (which Cicatrized hearts may quite accurately pretend to be.) Comparing these versions, the author concludes that Blecher has eventually decided to postpone the elaboration of a novel of „inner adventures", choosing to focus on the sheer material provided by the dramatism of pure physiology.

Keywords: Romanian literature, Romanian interwar prose, M. Blecher, the „Berck manuscript"

Institution's address: B-dul Carol, nr. 11, Iaşi, România, tel.: + 40-232-201.052, fax: + 40-232-201.152; e-mail: *admlit@uiac*, web: http: //letters.uaic.ro

Personal e-mail: *dorismironescu@yahoo.com*

În fondul documentar al Muzeului Literaturii Române din Bucureşti se găsesc cinci caiete manuscrise, unul dintre ele având trecut drept titlu provizoriu cuvântul „Tedy", scris cu creionul în partea de jos a copertei. Ele au fost consultate în 1983 de Nicolae Florescu[1], care le-a identificat drept manuscrisul numit de Saşa Pană „Berck" în prefaţa ediţiei din 1971 a *Vizuinii luminate*. Caietele însumează 481 de file scrise pe o parte şi lăsând-o pe cealaltă liberă pentru însemnări şi completări în momentul revizuirii materialului. O însemnare de pe ultima pagină a primului caiet ne poate ajuta la datarea manuscrisului: acolo se găseşte un concept al amplei scrisori adresate lui Geo Bogza în 26 iunie 1936, în care scriitorul afirma că scrisese „patru caiete groase pline de întâmplări pure, legate strâns între ele, fără edulcorări şi chestii inutile sentimentale", reprezentând doar „prima versiune, ieşită în fuga condeiului"[2]. Lectura manuscrisului *Berck* poate aduce unele lămuriri cu privire la procesul de creaţie al romanului *Inimi cicatrizate*. Ne preocupă în special chestiunea recalibrării naratologice, trecerea de la romanul-confesiune la romanul-acţiune, explicabilă prin motive conjuncturale, ţinând de dialogul scriitorului cu critica, dar inexplicabilă dacă ţinem seama de direcţia talentului specific şi de veleităţile mărturisite ale scriitorului.

Episoade dispărute din varianta finală a romanului

Manuscrisul *Berck* posedă deja trăsăturile esenţiale ale romanului ce va apărea în ianuarie 1937 la editura Vremea. S-ar putea spune că romanul este „extras" din noianul de personaje şi de episoade ale manuscrisului, multe dintre ele nefiind păstrate în varianta definitivă. Se confirmă astfel impresia dintr-o scrisoare adresată tot lui Geo Bogza la 11 iunie 1936: „cartea este atât de îmbâcsită cu realităţi crunte şi sfâşietoare încât poate va trebui să renunţ la unele din ele"[3]. Scrierea romanului a constat într-o muncă de selecţie şi de ordonare semnificativă a unui număr mare de situaţii şi figuri epice, în temeiul unui „plan", al unei unităţi de semnificaţie descoperite post-festum. Selecţia este ea însăşi elocventă.

Ca în orice compunere nefinisată, personajele sunt uneori ambigue şi inconsistente, prezenţa lor în text fiind legată de o sugestie pe care dezvoltarea ulterioară a materialului nu o mai fructifică. Cele mai multe dintre ele vor dispărea cu totul în timp, însă unele vor rămâne să funcţioneze ca figuri de fundal în *Inimi cicatrizate*, lucru ce dăunează coerenţei simbolice de ansamblu. Astfel, bătrâna „marchiză" Trechamps, una dintre bolnavele de la sanatoriu, al cărei rost de figură simbolică a coincidenţei grotescului cu preţiozitatea este destul de limpede în manuscris, pierde o mare parte din spaţiul ce-i era dedicat şi devine de aceea o apariţie fără rost în varianta finală, unde este prezentată în capitolul şapte ca o veche cunoştinţă a cititorului, deşi nu are de dat decât o replică anodină. De

asemenea, o replică misterioasă pe care o călătoare din trenul Paris-Berck i-o adresează lui Emanuel („Se spune la Berck că un abces deschis e o poartă deschisă morții", p. 132) avea o semnificație pregnantă în manuscrisul *Berck*, unde finalul venea să confirme lugubra premoniție. Acolo, Emanuel nu se vindecă în urma tratamentului, are un nou abces care fistulizează, anunțându-i astfel apropierea propriei morți. Odată cu modificarea mult mai „optimistă" a finalului din *Inimi cicatrizate*, prin care Emanuel, într-o stare ameliorată, pleacă din Berck spre un nou liman al vindecării, tenebrosul anunț din trenișorul ce merge în dune devine lipsit de sens. Ca atare, multe dintre erorile de construcție acuzate de comentatorii romanului reprezintă simple scăpări făcute în graba de a preda un manuscris lucrat în condiții de sănătate precară[4], o grabă scuzabilă pentru un tânăr scriitor fără experiență și care știa că nu mai are mult timp la dispoziție.

Însă nu toate personajele excluse din varianta finală a romanului erau la fel de bine conturate în manuscrisul *Berck*. Unele, apărute doar pentru o clipă într-o pagină, fără a avea un rol precis determinat, sunt înlăturate de la sine – astfel, un bolnav român pitoresc, Milu, care apare pasager în primul caiet al versiunii manuscrise, dispare fără urmă din caietele celelalte, ca și din varianta ultimă. La fel, o naivă și „pură" prostituată pe nume Pufy, pusă să joace o mică scenă de umilință, dispare în ultima variantă, după ce această bifurcație a intrigii fusese abandonată. Manuscrisul nu este decât o primă redactare, o elaborare spontană, lipsită de o perspectivă de ansamblu. Tabloul acțiunii romanului se modifică de la o pagină la alta – iar pe ultimele pagini ale fiecărui caiet se găsește o schiță a dezvoltării viitoare a acțiunii, adesea cuprinzând idei de scene care nu vor mai fi scrise: „Sinuciderea lui Paul. Cinematograful. Venirea noaptea în dune a Solangei. Moartea lui Levy. Cimitirul. Operația. În pat, orgia. Alături, amanții, rusoaica și studentul. Îmbolnăvirea lui Mab cu sticla de șampanie"[5] etc. Aspectul paginii este de „work in progress", cu multe tăieturi și înlocuiri printre rânduri. De aceea, manuscrisul nu poate fi tratat autonom, ca un text definit în semnificațiile sale, ci ca un material bogat, însă nestructurat, înregistrând nesistematic intervențiile fanteziei creatoare.

Unele dintre episoadele prezente în manuscrisul *Berck* dar eliminate ulterior reprezintă metafore ilustrative pentru situația chinuită a bolnavilor prinși în ghips, metafore ce dilatau neepic materialul romanesc. Prin procesul de selectare a scenelor și personajelor, autorul confirmă că intenționează să scrie un roman, să se limiteze la un fir epic cât se poate de consistent și la un set de personaje unite între ele datorită unei acțiuni unitare. Alta fusese logica progresiei epice „naive" din *Întâmplări*, care se folosea de digresiuni imprevizibile pentru construirea unui „plot" neverosimil de șubred, dar remarcabil de unitar la nivelul sugestiilor de interpretare simbolică a episoadelor. Un exemplu de „digresiune" epică în manuscrisul *Berck* este un episod din ultima parte a romanului, o paranteză prin nimic legată de narațiunea romanescă și tocmai din acest motiv eliminată fără urme vizibile. Era vorba de o după-amiază în sanatoriul din Berck în timpul căreia Emanuel face cunoștința unui bolnav, un fost diplomat interesat de „științele naturale", în realitate un biet bătrân lubric care urmărește, cu saliva scurgându-i-se pe la colțurile gurii, împerecherea a doi păianjeni pe un zid. La o primă privire, tabloul este unul al degenerescenței morale a bătrânului, a cărui senzualitate deviată se exprimă în această manieră derizorie și îndoielnică. Totuși, pasajul trebuie pus în legătură cu iubirea nedorit de „pură" dintre bolnavii prinși în mari corsete de ghips, de pildă Roger Torn și domnișoara Cora. Erosul bolnavilor arată altfel decât cel al oamenilor sănătoși, așa cum și împerecherea păianjenilor poate părea dezgustătoare pentru ochiul uman. Însă se găsește un ochi pentru care sexualitatea arahnidelor poate părea inteligibilă și chiar tentantă ca spectacol: „Păianjenul cel mare începu să arunce repede din picioare, atingând cu extremitățile, ușor, corpul celuilalt care o clipă rămase nemișcat. Deodată însă acesta începu să răspundă cu picioarele, încercând să pareze loviturile tovarășului mai mare. Era ca o luptă între ei, dar și ca un fel de joc în care fiecare dorea să-și ostenească adversarul prin abilitate și repeziciune. Totul dură câteva secunde, apoi brusc amândoi rămaseră cu totul nemișcați unul în fața altuia ca și cum ar fi luat o nouă hotărâre; păianjenul cel mare cu mișcări repezi se învârti în jurul celui mic care rămase fix apoi brusc se urcă pe el și îl strânse cu picioarele; păianjenul cel mic mai avea încă puterea să agite labele, apoi în poziția aceea cu picioarele strânse, rămaseră nemișcați. – Iată acum e actul coitului... acum... hi! hi! vorbi bătrânelul și își trase firul de salivă în gură. În poziția aceasta vor sta așa până ce masculul își va epuiza excitația. Este cu totul altfel ca la oameni... hi! hi! nu este nici o penetrație... bărbatul se lipește de femeie și rămâne așa... pe dinafară... până... ce... vei vedea... acum... uite-te... a țâșnit din el sămânța... și cu picioarele dinapoi o introduce în femeie... ia te uite ce-o mai îndoapă cu germeni"[6]. Eliminarea unor astfel de pasaje, tipic blecheriene, trebuie numărată printre jertfele pe care autorul le face, conștient că arta de romancier presupune și autocenzură.

Între episoadele eliminate fără urme din varianta publicată a romanului, foarte vizibile sunt cele câteva care fac critica socială a orașului-sanatoriu. În afara caselor de sănătate pentru clienți bogați, care își permit să plătească costul unui infirmier și al unei trăsuri cu cal, la Berck se mai găsesc și sanatorii „populare", pentru bolnavii săraci, în care traiul este mizer, iar șansele de vindecare minime. Spectacolul saloanelor neîngrijite, cu servicii proaste, așezate lângă vilele somptuoase de agrement nu-l lasă indiferent pe Emanuel. Personajul-reflector acuză cu indignare această nouă degradare a

omului, pe lângă cea pe care i-o aduce boala, cu accente amintind de reportajul blecherian *Berck – orașul damnaților* din 1934, minus ironia stilului onctuos de acolo: „privea cu ură șirul de vile de-a lungul Esplanadei [...] terasele enorme pe care se întindea la soare, lăfăindu-se într-un chaise-longue câte un singur burtos cu paharul de sirop lângă el și umbrela deschisă deasupra [...] Emanuel ar fi vrut să le vadă incendiate, arzând până în temelii, pentru ca în locul lor să se clădească sanatorii populare pentru bolnavii ce n-aveau de unde”[7]. Latura socială a dramei bolnavilor a fost lăsată deoparte, deși simpatiile de stânga ale lui Blecher erau reale, atestate în publicistica sa cu accente politice. Era o direcție neinteresantă din punct de vedere artistic pentru romancier. Selecția se face astfel simțită.

Complexitatea epică a manuscrisului

Manuscrisul *Berck* reprezintă o scriere „de prim suflu”, o compunere grăbită, neatentă la legăturile între episoade, lăsându-se adesea furată de inspirație în dauna organizării epice. Cu toate acestea, anumite serii de episoade, cele organizate în jurul aceluiași personaj (Tedy, Solange sau Quitonce, mai ales), luate împreună, par să constituie o intrigă romanescă articulată, care nu este reluată întotdeauna integral în varianta finală. Ezitarea autorului între mai multe posibile dezvoltări ale subiectului său de roman poate ilumina semnificația scrierii sale.

Printre fragmentele epice prezente în manuscris dar eliminate în varianta publicată a romanului se găsesc și mai multe scene având-o în centru pe „Tedy” (numele Teddy și personajul vor reveni în *Vizuina luminată*), devenită Isa în *Inimi cicatrizate*. Aceasta apare ca o mică vedetă a sanatoriului, cu atitudine de star pe gutieră, salutând cu gesturi de favoare pe bolnavi, întâmpinată cu emoție de ei și având tabieturi excentrice, pe care cu toții se străduiesc să i le înlesnească. Gutiera ei este nichelată, oglinda pe care o folosește pentru a comunica din poziția perfect orizontală este din „cristal șlefuit fin”, iar în loc de pătură, o acoperă o blană. Este mereu însoțită de o bătrână îngrijitoare numită „Celesta” sau „Puding”, „pentru că seamănă cu o bucată de puding englezesc” – încălcarea regnului uman în descrierea fizică a personajelor va rămâne un procedeu de bază al descrierii și în roman. Fascinația tuturor bolnavilor și în cele din urmă și a eroului central, Emanuel, față de Teddy rămâne inexplicabilă până în momentul în care se relevă că tânăra este un temperament artistic, imaginativ. De fapt, Teddy este o poetă care se amuză descoperind în boală un mod de a „crea” irealitate, ca Blecher în scrisoarea către Saşa Pană din 7 iulie 1934[8]. Frazele ei ajung să aproximeze un mod foarte blecherian de a identifica interferențe între realitate și o altă ordine, anarhică, a lucrurilor, ce reușește în cele din urmă s-o destrame pe cea dintâi: „stăteam ore întregi cu ochii deschiși și asistam la desfășurarea celor mai fantastice și hilariante scene... da, hilariante câteodată. Vedeam cai cari poartă galoși și oameni cari zboară agitând din evantaie, copaci pe cari creșteau viori, ori soldați în tunici de faianță verde... Toate astea atât de exact încât nu știam întrucât reveriile mele nu erau reale și întrucât realitatea din jurul meu nu devenea inventată... Erau unele episoade pasionante de film ce se desfășurau ore întregi, cu intrigi de obiecte și sentimente ce se relevau din materia brută... violențe de stofe... gelozia sticlei... amorul apei... și apoi durerile... suferințele fizice ale corpului meu căpătau sunete și culori...”[9]. Din toată această complexitate sufletească și intelectuală, în roman vor rămâne doar două indicii: lecturile fetei din Lautréamont și faptul că ascultă Bach la patefon.

Se observă că, dintre scenele ce o caracterizau ca personaj pe Tedy, au fost eliminate unele dintre cele mai importante. Prescurtând materialul faptic și dialogurile pe tema variațiilor ontologice produse de boală, Tedy își pierde o mare parte din consistența sa ca personaj. Ea rămâne să figureze în versiunea ultimă ca pacientă a unei drame impresionante, intrând într-o degringoladă fizică și morală accentuată și apoi murind, o moarte adânc semnificativă, ce echilibrează simbolic prezumtiva vindecare a eroului principal. Există deci două Tedy: mai întâi poeta care resimte boala ca pe o modulație creatoare a realității, ca pe o eliberare a conștiinței de servituțile „bunului simț”; și cea de-a doua, bolnava sensibilă, victimă a consolatorilor de profesie și a vindecătorilor șarlatani, care își pierde piciorul și apoi viața, visând să mai danseze o dată. Autorul alege să o suprime pe una dintre acestea, determinând astfel o importantă mutație de semnificație a romanului. În final, Isa din *Inimi cicatrizate* este o victimă a fiziologiei, și nu o grațioasă eroină a imaginației.

Nicolae Florescu a observat separarea straturilor de semnificație în decursul elaborării *Inimilor cicatrizate*, trăgând o importantă concluzie: „Inițial, romanul *întâmplărilor* damnate din Berck cuprindea și substanța și atmosfera iluminărilor din *vizuina* seismelor lui fiziologice”[10]. Nu este vorba de o simplă înlăturare a inutilului și nedesăvârșitului într-un proces firesc de rescriere și revizuire, deoarece unele dintre scenele înlăturate sunt printre cele mai izbutite din manuscris. Lucru conștientizat de autor, care le folosește în *Vizuina luminată*, plasându-le în puncte esențiale de inflexiune simbolică ale cărții: reflecțiile lui Teddy despre calitatea indiscernabilă a realității din unghiul de vedere al bolnavului vor deschide romanul, fiind trecute asupra naratorului, iar alte episoade revin și ele în scrierea postumă. Așa se întâmplă cu micul Ioris (copilul austriac din *Inimi cicatrizate*, care vrea să se facă aviator), devenit Boby în *Vizuina*, cu pacienta poloneză părăsită fără mijloace de trai în sanatoriu de către soțul meschin, așa cum și grădina castelului descoperit din întâmplare în plimbările naratorului din romanul postum evocă puternic aerul paradisiac al vilei „Elseneur” din *Inimi cicatrizate*.

Prezența în manuscrisul *Berck* a unor scene care vor apărea apoi în *Vizuina luminată* explică într-o anumită măsură caracterul hibrid, în sens negativ, al *Inimilor cicatrizate*. Având la dispoziție un material faptic bogat și o recuzită stilistică și ea impresionantă, scriitorul se vede obligat să reducă materialul și să-și tempereze puseele inflaționare în materie de stil, deoarece dorește să scrie „un roman". Însă unele scene, unele personaje sunt de la bun început caracterizate prin complexitate psihologică și densitate poetică, orice cenzură dovedindu-se mutilantă. Amânând scrierea unui roman al aventurilor interioare, Blecher se concentrează pe materialul evenimențial, pe dramatismul fiziologiei, elocvent prin sine însuși. Echivalând experiența cu descărnarea psihologică, el purcede în a scrie un roman autenticist „pur", în felul prozei cu imoraliști a lui Eliade (*Huliganii*) sau Șuluțiu (*Ambigen*). Însă reziduurile poematice, puseele vizionariste și predispoziția decadent-calofilă a scriitorului vor stânjeni, parțial, această intenție.

Supraviețuiri din Întâmplări în irealitatea imediată

Prezența unor întâmplări și reflecții din *Vizuina luminată* în manuscrisul primei variante a *Inimilor cicatrizate* poate explica, în mare parte, eșecul romanului din 1937. Pur și simplu, manuscrisul *Berck* cuprindea prea multe posibilități de valorificare a subiectului, din acest motiv sensul său fiind unul divergent. Modul în care autorul a manipulat materialul romanesc denotă o clară intenție creatoare, o voință de ordonare a semnificațiilor. Însă efortul de restructurare semantică a episoadelor este insuficient, numeroase scene rămânând integrate într-un roman din care nu mai aveau de ce să facă parte.

De exemplu, romanul păstrează, în varianta sa ultimă, reminiscențe ale unor referiri la trecutul eroului, la copilăria sa într-un oraș românesc de provincie și la viața de familie: „Doctorul luă haina lui Emanuel și i-o puse pe piept, păturind-o cu îngrijiri tandre; numai mama lui în copilărie îl învelea așa cu plapoma înainte de culcare" (p. 121). Fraza aceasta evocă un moment când Emanuel nu era bolnav, contribuind la rotunjirea personalității eroului la nivel psihologic: speriat de iminența bolii și a instrumentelor nichelate ale doctorului, el se refugiază în amintire cu fiecare ocazie. Trebuie spus că în manuscris era amintită și viața de acasă a lui Emanuel, inclusiv câteva scene din orașul său de provincie. Însă romanul, în întregul lui, ocolește orice referire la o epocă a sănătății personajelor, în afara acelora care pot sublinia mai elocvent rigoarea și violența răsturnării morale suferite de bolnavi (cursele de mașini ale lui Zed, de exemplu). Fragmentul citat pare a face parte din alt roman, pe care autorul a preferat să-l suprime din varianta manuscrisă a *Inimilor cicatrizate*.

Referirile la copilărie nu sunt caracteristice pentru *Vizuina luminată*, unde nu apar deloc. În schimb, ele sunt foarte prezente în interstițiile povestirii sincopate a *Întâmplărilor în irealitatea imediată*, contribuind la conturarea indirectă a unui personaj complex – naratorul –, cu o identitate psiho-morală credibilă. Acolo, în capodopera apărută în 1936, astfel de trimiteri bruște, flashback-uri ale unui trecut îndepărtat, furnizau panoramei simbolice a romanului gradul necesar de ancorare narativ-biografică. Datorită prezenței așa-numitelor micro-analepse biografice, *Întâmplări în irealitatea imediată* reușește să fixeze seria simbolică a cărții, extrem de fluidă și ușor tautologică, inserând-o într-o povestire cu aer de „autobiografie metafizică"[11].

Tot din *Întâmplări* provin câteva metafore recurente ale *Inimilor cicatrizate*. În mod semnificativ, ele apar brusc, neașteptat, fără a fi pregătite prin nimic, iar semnificația acestor incidențe rămâne obscură dacă nu o legăm de cea a episoadelor din romanul anterior. Astfel, în vizita la cabinetul doctorului radiolog din primul capitol, sumedia de aparate medicale metalice îi creează lui Emanuel impresia curioasă că vede „structuri nichelate cu țevi și bare de circ" (p. 120). Observația pare gratuită, după cum gratuită este și o altă referire incidentală la lumea circului, dintr-un pasaj neutru, de descriere a atmosferei intime din vila „Elseneur": „Bucătăreasa aduse o lampă aprinsă și o puse pe masă. În jurul abatjurului, roata de lumină stabili pe plușul întins o arenă minusculă de circ, în interiorul căreia florile colorate ale catifelei executau stranii acrobații imobile" (p. 198). Se observă că aceste metafore, atât de puțin explicabile prin referire la context, provin din universul familiar al *Întâmplărilor în irealitatea imediată*, unde trimit la eliberarea de norme a circarilor și la impresia că aceștia, cu fardul gros al paiațelor, reușesc să falsifice în mod conștient o realitate ea însăși falsă. Într-un singur loc se face legătura între circarii din *Întâmplări* și personajele din *Inimi cicatrizate*, iar acesta a rămas menționat doar în manuscrisul *Berck*. Este un pasaj în care Emanuel se simte el însuși ca un clovn, deoarece o minte pe Solange cu privire la starea sa de sănătate ca să se asigure că el îl va vizita: „Aveți milă de un biet bolnav... Aveți milă de un biet clown"[12]. În varianta publicată, reflecțiile interioare (excesiv de teatrale, ce-i drept) ale personajului care își schițează astfel topografia spațiului interior au fost lăsate deoparte. Intenția autorului a fost de a înlătura pe cât posibil urmele de psihologie din roman, pentru a nu lăsa boala să se rezume la spectacolul autocompătimirii. Însă în cursul realizării acestei intenții, unele echivalențe simbolice au fost invalidate, din care motiv unele aluzii și compliniri simbolice ale textului au rămas suspendate.

Din seria metaforelor rămase fără acoperire în varianta finală a *Inimilor cicatrizate* face parte și aceea a „fluidului misterios", a disocierii precise între realități vagi și aproximative, în general imaginile care încearcă

să surprindă nereprezentabilul şi care au făcut gloria lui Blecher ca prozator „exact" şi „lucid" în *Întâmplări*. Metafora vagului apărea în multiple forme în romanul din 1936: ca întâlnire a două mirosuri perfect distincte degajându-se dintr-o grămadă de coji de seminţe, ca desprindere a unei melodii de pe portativ sau ca desfăşurare a bâlciului din august sub forma unei „simfonii" cu teme şi motive, în fine, ca naraţiune confesivă ce aspiră să dse transforme într-un „fluid intim" din care să reiasă „înţelesul vieţii mele". În manuscrisul *Berck*, această metaforă reapare, e drept că într-un mod mult mai puţin ingenios, părând mai mult o reminiscenţă de compoziţie din romanul anterior decât o necesitate internă a noii naraţiuni. Cele două mirosuri distincte se regăsesc într-o scenă din spectaculoasa sală de mese a sanatoriului, însă fără consecinţe comparabile cu cele ale episodului corespondent din *Întâmplări*. Emanuel simte două mirosuri înfruntându-se: cel al fripturii de viţel şi cel al parfumului de vetiver purtat de o doamnă. Fineţea demonstrativă a observaţiei rămâne nefructificată epic, iar scena (amintind de altfel de memorabilele intrări ale doamnei Chauchat din *Muntele vrăjit*) este înlăturată în varianta ulterioară. Apoi, în momentul în care Emanuel tânjeşte după o zi fără Solange, singurătatea îi apare ca bunul suprem, în urma dobândirii căruia personajul s-ar putea apropia de făptura sa intimă şi autentică. Nostalgia provine din *Întâmplări*, iar limbajul de asemenea: „Emanuel tânjea după o clipă de adevărată singurătate, de nesfârşit pustiu în care să se simtă el însuşi, în care să se constate veritabil până în cea mai măruntă fibră, în care disperarea care-l cuprindea câteodată să-l tortureze cu adevărat în cea mai ascunsă conştiinţă a lui pentru ca, poate, din chinul acesta autentic să ţâşnească o iluzie, un gând care să-i reveleze adevărata lui stare interioară"[13]. Mai putem menţiona imaginea unei statui christice americane, cu un Isus reprezentat cu „atribute sexuale normale", un nou avatar al păpuşilor vii din panopticum, asemănat încă din *Întâmplări în irealitatea imediată* cu „Isuşii în mărime naturală din bisericile catolice". Aceste apariţii şi multe altele arată că, în faza de proiect, *Inimi cicatrizate* se compunea dintr-o sumă de digitaţii pe teme mai degrabă cunoscute autorului, urmând ca dintre acestea să fie selectate acelea potrivite unui nou roman, încapsulând noi experienţe de viaţă.

Manuscrisul *Berck* înşiră scene impresionante, mişcătoare, groteşti, revoltătoare şi pline de reflexivitate în devălmăşie, lucru cât se poate de firesc în cazul unei scrieri de uz personal, al unui bruion de roman. Dintre acestea, cele revoltătoare şi cele groteşti sunt, în genere, înlăturate în varianta ultimă (bătrâna Trechamps defecând, prostituata Pufy cerşind o bucăţică de brânză Brie, bolnavii din sanatoriile „populare" umiliţi de regimul drastic al spitalelor), fiind socotite, probabil, nepotrivite într-un roman al experienţelor-limită, în care umanul trebuie considerat doar în ordine metafizică. De asemenea, numeroase scene reflexive au fost lăsate deoparte, cum este cea deja citată, a lui Tedy comentând „poezia" bolii. Ele vor trece în volumul următor, preocupat de posibilitatea de a valorifica toposul bolii în cât mai multe feluri. *Inimi cicatrizate* nu este un roman-meditaţie, ci se doreşte un roman-experienţă.

Note:

1. Nicolae Florescu, *Profitabila condiţie*, Bucureşti, Cartea românească, 1983, p. 166-179.
2. *M. Blecher, mai puţin cunoscut*, ed. cit., p. 119.
3. Idem, p. 111. Adjectivul „îmbâcsită" este unul dintre superlativele preferate de Blecher în această perioadă.
4. Câteva însemnări epistolare din perioada lucrului la roman: „a venit să mă examineze un medic ortopedist şi el crede că am un os necrozat, chiar lângă vertebrele atacate" (12 august 1936); „sunt foarte amărât, plictisit de toate şi continui romanul numai pentru a isprăvi un lucru început şi pentru motive... familiare pe care ţi le voi explica verbal aici" (21 august 1936); „s-a găsit o destindere a încheieturii sacro-iliace, nici fractură şi nici luxaţie, dar durerile tot mă ţin, deşi au scăzut mult" (12 septembrie 1936); „când am ştiut că vine Mihail Sebastian am vrut să isprăvesc manuscrisul şi de aceea, în cele şase zile precedente venirii lui am lucrat la corectare în fiecare dimineaţă, după masă şi noaptea până la 3-4; am ieşit epuizat, frânt, stors de toate forţele; manuscrisul ăsta m-a costat un enorm efort fizic, un adevărat surmenaj" (29 septembrie 1936). *M. Blecher, mai puţin cunoscut*, ed. cit.
5. Ms. *Berck*, caiet 1, p. 96.
6. *Berck*, ms. 5, p. 18-19.
7. Ms. 3, p. 63.
8. „Am căutat să ridic la egal de lucidă şi voluntară valoare orice tentaţie a halucinantului". *Întâmplări*..., ed. cit., p. 396.
9. Ms. 3, pagina 40.
10. Nicolae Florescu, op. cit., p. 174.
11. Mihai Zamfir, *Cealaltă faţă a prozei*, Bucureşti, Cartea românească, 2006, p. 198.
12. *Berck*, Ms. 2, p. 40.
13. *Berck*, Ms. 3, p. 75.

Bibliography:

M. Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată/Incidents in the immediate irreality*, Craiova, Bucureşti, Aius, Vinea, 1999.

M. Blecher, mai puţin cunoscut/A less known M. Blecher, ed. îngr. Mădălina Lascu, Bucureşti, Hasefer, 2000.

Ms. *Berck*, caietele 1-5, fondul documentar al Muzeului Literaturii Române, Bucureşti.

Nicolae Florescu, *Profitabila condiţie/The beneficial condition*, Bucureşti, Cartea românească, 1983.

Mihai Zamfir, *Cealaltă faţă a prozei/The other face of the prose*, Bucureşti, Cartea românească, 2006.