Povestitor și receptor

Daniel COMAN

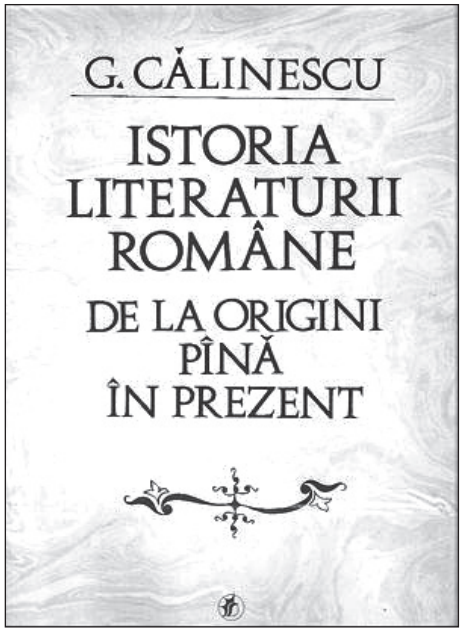
Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Facultatea de Litere și Arte
“Lucian Blaga” University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts
Personal e-mail: emildaniel.coman@gmail.com

Story Teller and Story Receiver

This text has its roots in G. Călinescu’s belief that the novel is based on a characterological typology and that the characters are virtuous (in opposition with mediocre) in the way that they are not ordinary. Therefore, the analysis of Max Blecher’s *Adventures in Immediate Unreality* finds that the main character is interesting because of its dual stance: he alternates and mixes the roles of the teller and the listener of his story until they merge into a singular personality having some traits enhanced.

Keywords: modern Romanian literature, M. Blecher, G. Călinescu, Thomas Mann

Când scrie despre Blecher, G. Călinescu îi clasifică succint opera, exprimând remarci laudative doar când prozatorul se ocupă cu fiziologia; în rest, consideră anumite fragmente de o *romanțare* (s. n.) care frizează absurdul, iar elementul sexual este *de-a-dreptul respingător*[1]. Încă de la început este desconsiderat scriitorul: *M. Blecher a fost un bolnav adevărat, totuși romanul „Inimi cicatrizate” pare o imitație după „Der Zauberberg” de Thomas Mann*[2]. E important de observat aici relația pe care o face criticul, întrucât faptul de a fi un bolnav *adevărat*, adică la nivelul biografiei, nu a fost îndeajuns pentru a putea crea o ficțiune de valoarea celei nemțești. Lesne reiese de aici că, pentru Călinescu, substratul biografic are o pondere mare din subiectul cărții. Cu siguranță că biografia autorului, prin boala și imobilitatea corpului, a conferit un cadru dezvoltării unei anumite tematici, însă aceasta doar a determinat producerea romanului, lăsând, totuși, loc ficțiunii să se dezvolte, având în centru **un povestitor** care să exprime cele mai intime experiențe sub aparența rememorării, făcând, așadar, multiple digresiuni. Însă cel care narează evenimente sau experiențe trebuie să fie și ascultat și aceasta se întâmplă în *Întâmplări în irealitatea imediată*, chiar dacă receptorul poveștii este

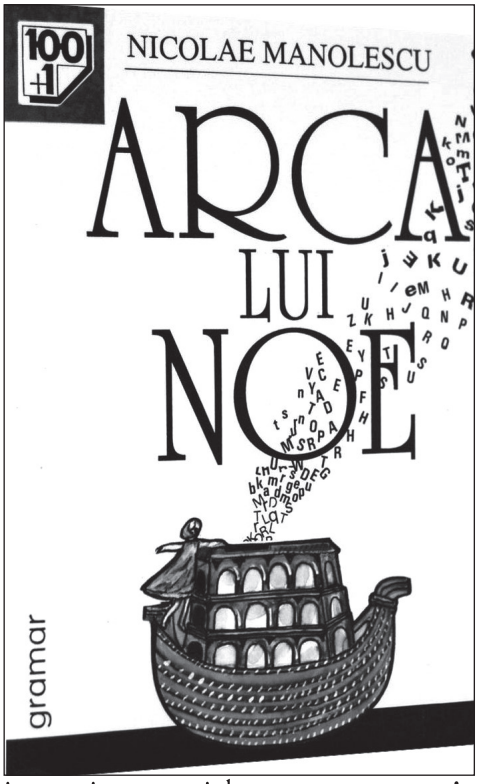


identic cu cel care o istorisește, alternând ipostazele la început și sfârșind prin simbioza lor. Aici fiind și singurul loc cu un ton patetic, însă nicidecum jalnic.

Romanțarea nu apare ca formă viabilă, întrucât ar fi avut nevoie de o personalitate al cărei potret să

fie conturat în mod clar în text, o personalitate care să fie deja descoperită, să fie validă în sensul unui erou sau a cuiva care se poate lăuda cu o virtute[3]; în schimb, naratorul-personaj din *Întâmplări în irealitatea imediată* își povestește cu un scop intimismele, și anume implorând după o soluție care să reifice viața adevărată, să se revină la tiparul original în care ficțiunea să-și piardă puterea de a iluziona. Deși apar anumite momente − cam vaporoase, totuși − care par extrase din viața autorului (aici trebuie dovada verificării), romanul acesta *nu epuizează o existență* și nu interesează publicul prin admirație, cum ar face-o un erou, ci prin empatie în suferință, fiind prezentate doar momente semnificative din viața naratorului-personaj.

În *Întâmplări în irealitatea imediată* narațiunea este una fragmentată, în sensul că nu există un text care să suporte desfășurarea unei existențe de la cap la coadă (ceea ce o scoate de sub cupola biografiei, fie ea și romanțată dacă luăm ideile lui Călinescu), ci evocă o perioadă a cărei rememorare are substrat existențial și funcție terapeutică la nivel ontologic, reiterând întrebarea *cine sunt eu?* și răspunzându-i cu fiecare **întâmplare**. Se observă, așadar, că există un pattern care se poate distinge la o simplă lectură, însă implicațiile acestui mod de construcție au efect în modernizarea, prin paradox, a romanului românesc interbelic, în așa fel încât, prin căutarea unei rezolvări la problema ființei (căci *totul imploră o soluție*), desfășoară un întreg proces terapeutic care se dovedește a fi însăși soluția: evitarea realității materiale prin digresiuni constante sub forma amintirilor duse până la fantazare exhaustivă și procrastinarea stării lucide (care apare în finalul textului: *Întotdeauna a fost așa, întotdeauna, întotdeauna.*) și a acceptării legilor **unei realități opresive**. De aici rezultă și inversarea lumii imaginației cu cea a existenței obiective pe durata întregului text, căci, înainte să admită că viața a fost întotdeauna așa (adică o farsă existențială), personajul-narator vrea să fie trezit din propria lui viață (*Mă zbat acum în realitate, țip, implor să fiu trezit, să fiu trezit în altă viață, în viața mea adevărată. Este cert că e plină zi, că știu unde mă aflu și că trăiesc, dar lipsește ceva în toate acestea, așa ca în grozavul meu coșmar.*). Preferința pentru eludare, concretizată în trăirea în *irealitatea imediată* se relevă foarte clar și pentru cititor, și pentru narator: zic și pentru naratorul-personaj pentru că și el se descoperă odată cu cititorul / ascultătorul poveștii sale − ceea ce-l dublu ipostaziază, după cum am zis mai sus, în **povesitor-ascultător**. Revelarea se produce, deoarece tot ceea ce e perceput e și interpretat, orice poveste fiind răstălmăcită. Însă nu doar cel care primește povestea este sedus de noua realitate a irealității imediate, ci și însăși cel care o transmite, căci a povesti înseamnă și a trăi: *se obișnuiește să se spună despre povestitorul de rasă*, spune Al. Protopopescu, *că trăiește ceea ce povestește*[4], iar ceea ce simte personajul-narator este sublimat în voluptatea suferinței, ajungând la un **estetism** al existenței în *irealitatea imediată*. Această realitate subiectivă nu este și cea autentică, iar naratorul o știe prea bine: spațializând, proximitatea e un element comun al celor două tipuri de realități, ele continuându-se mereu una pe alta, funcționând, prin urmare, simbiotic, însă după legi și consistențe diferite. Realitatea materială este agresivă și percepută ca un coșmar, unul pe care nu-l putem cunoaște în mod direct tocmai pentru că nu este descris niciunde în termeni expliciți, cele mai exacte date fiind că seamănă cu normalitatea, una privită prin ochii celui care o urăște totuși și care îi cunoaște elementele doar prin *coloritul vechii amintiri ce o am despre ele*. În acest roman actualitatea este un concept care trebuie ignorat, mai degrabă epurat, de aceea, *irealitatea* se construiește prin întoarcerea către interiorul ființei care povestește exact ceea ce a trăit, așadar, o istorioară cu tâlc (la fel ca orice povestire în formalismul ei), o semnificație pe care o va decoda personajul-ascultător / interpret pe parcursul și la sfârșitul textului. Realitatea aceasta nu este cea autentică, ci cea dezirabilă − nu este fantazare, ci dezbrăcare a substanței materialității și reducerea ei la un schematism în care doar ceea ce este semnificativ s-a păstrat. Inversarea și contaminarea celor două tipuri de realități este soluția supraviețuirii pe termen scurt, de la începutul până la sfârșitul romanului, așadar, ficțiunea, dar nu în sensul că amintirile sunt aduse în prezent pentru a fi contemplate, căci nu sunt. Lumea rememorării nu o înlocuiește pe cea a materialității din rațiuni terapeutice cu efect spontan, ci pentru a putea fi amintirile analizate și interpretate. Voluptatea suferinței este o consecință a povestirii, a digresiunii existențiale, un cadru doar nerepugnat, întrucât criza de maturitate a personajului-narator declanșează rememorarea fricilor și a crizelor din proximitatea *spațiilor blestemate* ale copilăriei, sentimente care se transferă din memorie în actualitate, trăgând cu ele atmosfera grotescă a primilor ani de viață, reordonând, deci, realitatea materială în formele visului urât, bizar și care agresează identitatea[5]. În acest context interiorizarea subiectului pare o reacție normală, însă aceasta nu este doar un efect al existenței, ci mai degrabă o caracterstică structurală: protagonistul romanului, încă de mic, este un **introvertit**. Relațiile lui sociale sunt restrânse, doar Walter și Edda sunt cei care au parte de o portretizare schematică; în plus, tot în copilărie, individul rememorat deține o sensibiltate exacerbată (episodul mirosului cojilor de semințe). Evenimentele care au fost trăite în copilărie sunt povestite și retrăite în actualitate de naratorul-personaj, care le va și interpreta pe parcursul textului romanesc. Procesul imaginației îl recomandă și el pe protagonist un introvertit, căci cine altcineva decât capacitatea de fantazare ajută la reconstituirea amintirilor? În continuare, pe baza clasificărilor lui Karl Leonhard, pe lângă temperamentul



introverit, personajul-narator este un **anxios exaltat și demonstrativ**. Pare a fi un diagnostic complex și cu implicație profundă la nivelul psihicului unui individ, însă ceea ce sună tulburător se referă doar la anumite **trăsături accentuate** ale firii subiectului. Prin urmare, ne ocupăm de un individ normal, dar care se deosebește de medie prin augmentarea trăirilor sufletești (predeterminate de temperamentul anxios-exaltat) determinate de experiența mediului înconjurător. Nicidecum nu este personajul-narator un psihopat, existența lui e febricitată doar de căutarea unei soluții pentru o problemă de ordin existențial. Din punctul de vedere al intensității stărilor psihice, locul său este între omul mediu și psihismul patologic; este, în sfârșit, o personalitate accentuată, întrucât din textul literar nu reiese că viața cotidiană a individului ar fi în vreun fel prejudiciată și nici că evenimente din copilărie s-au transformat în factori care să obstrucționeze desfășurarea funcțională a vieții, fapt ce ar fi însemnat, din punct de vedere medical, o psihopatie. Totuși, acest narator-personaj interesează prin povestea lui de viață care primește valoare universală prin modalitatea de a funcționaliza experiența prin povestire. Trebuie reamintită afirmația lui Al. Protopopescu sugerând că orice povestire are un mesaj, o morală. Textul lui Blecher afirmă nevoia unei soluții pentru a găsi posibilitatea de a ameliora agresivitatea vieții materiale (în sensul dat de Manolescu), eliberând individul de limitele interiorității sale. Viața materială este compusă din obiecte a căror imobilitate este percepută de către naratorul-personaj, acesta fiind speriat tocmai de aceasta: forma de violență apare prin paradox, întrucât un obiect imobil nu poate fi ofensiv, căci aceasta este forma de expresie a acțiunii; obiectele devin agresive tocmai prin imobilitatea lor percepută în mod distorsionat, în sensul că nu dinamismul și masivitatea obiectelor (a se citi *vieții*) derutează, ci tocmai lipsa lor. Insubstanțialitatea vieții creează cadrul și atmosfera povestirii, care generează la rândul lor întrebările cu privire la viața individului, întrebare, totuși, care capătă caracter universal. Pentru aceasta apare, într-un prim rând, povestirea și, evident, povestitorul: pentru a pune în ordine experiența individului ca mai apoi aceasta să poată fi analizată, fie în mod deliberat sau inconștient. Din povestire transpare, pe baza interpretării, o anumită înțelepciune, însă, în contextul acesta, adică pentru un text aparținând modernismului, vorba înțeleaptă se transformă în dubiu, în dilemă, adică în interogație. Walter Benjamin consideră și el această mutație, în sensul în care *the art of storytelling is reaching its end because the epic side of truth, wisdom, is dying out*; doar că aici nu e vorba despre moartea înțelepciunii, ci despre transformare a ceea ce e universal în personal și a ceea ce e spiritual în organic: *teribila întrebare „cine anume sunt" trăiește atunci în mine cu o piele și niște organe ce-mi sunt complect necunoscute* (p. 43), spune naratorul-personaj. Faptul că există o întrebare care interoghează ființa, identitatea în sine arată un fundament șubred al existenței individului în lume, al siguranței lui. În acest moment tranziția de la singularitate la pluralitate este din ce în ce mai probabilă. Când ceea ce e întreg se divizează în multitudine de fragmente, iar percepția omului se specializează în a observa, ca sub lupă, rupturile, atunci se cunosc simptomele decadenței, ale degradării. Rolul povestitorului lui Blecher este de a sesiza acest declin și de a-l inventaria. Doar că la fel ca pesonajul lui Gogol care copiază acte din pură plăcere, această pasiune este una care consumă toate rămășițele energetice din corp. Sincronizarea lui Blecher cu gândirea lui Walter Benjamin se evidențiază iarăși, întrucât și criticul german consideră că pierderea oralității și mutația narativului în scris (prin intermediul noii forme de expresie, și anume romanul) *is making it possible to see a new beauty in what is vanishing*[6]. Estetismul din *Întâmplări din irealitatea imediată* se revelează prin contemplarea scenelor prin intermediul povestirii, crizele devenind și un spectacol al vieții, indiferent de cum se demantelează ea în fața cititorului. *The novelist has isolated himself. The birthplace of the novel is the solitary individual, who is no longer able to express himself by giving examples of his most important concerns, is himself uncounseled, and cannot counsel others. To write a novel means to carry the incommensurable to extremes in the representation of human life. In the midst of life's fullness, and through the representation of this fullness, the novel gives evidence of the profound perplexity of the living*[7]. Se obeservă foarte clar cum ceea ce e fragment

nu mai poate da seama de unitate, cum individul nemaicunoscându-se pe sine, nu mai poate relaționa nici cu mediul înconjurător, lipsid, deci, posibilitatea unei înțelegeri coerente a lumii în întregul ei. Noua experiență a individului în modernitate e solitudinea, iar ce sfat să dea despre acest sentiment când nici el nu o cunoaște prea bine? Reiese lesne de aici ce are de făcut subiectul unui atare roman: să închidă toată experiența aceasta într-o povestire. Tonul solemn cu care povestește naratorul lui Blecher pare că nu lasă loc contemplației și nici spectacolului, însă aceasta este o calitate a prozei scriitorului român, și anume delicatețea și subtilitatea paradoxurilor pe care le propune. Show-ul prezentat este grotesc, senzitiv și exact. Dualitatea sentimentelor este surprinsă: *Încă de departe și cu mult înainte de a ajunge la malul râului, nările mi se umpleau de mirosul cojilor putrezite. El mă preagătea pentru „criză" ca un fel de scurtă perioadă de incubație; era un miros neplăcut și totuși suav. Așa erau și crizele* (p. 45). Putrefacția e un motiv de contemplație, tocmai pentru că este un eveniment ieșit din comun, lipsit de banalitatea existenței de zi cu zi. Șocul este cel care fascinează sau, cel puțin, amintirea lui, întrucât acum se observă efectele dispariției vieții. Mai halucinantă decât viața e absența ei, pentru că surprinde individul descheiat cu totul, acesta neavând cum să protesteze. Îi rămâne, așadar, să perceapă în acest caz. Prin gentilețea cu care sunt descrise scenele *crizelor*, prin atitudinea solemnă în fața acestor tipuri de evenimente care nu pot fi evitate și prin faptul că în loc să protesteze și să fie posedat de ființe stihiale, naratorul *Întâmplărilor* pierde orice atingere cu filonul expresionist. Se continuă, așadar, în logica atitudinii nu de acceptare, ci de percepție și, apoi, în modul explicat mai sus (prin alternare povestitor-ascultător), analiză: *Simțul meu olfactiv se despărțea undeva de mine în două, și efluviile mirosului de putreziciune atingeau regiuni de senzații diferite. Mirosul gelatinos al descompunerii cojilor era separat și foarte distinct, deși concomitent, de parfumul lor plăcut, cald și domestic de alune prăjite. / Parfumul acesta, îndată ce-l simțeam, mă transforma în câteva clipe, circulând amplu prin toate fibrele mele interioare pe care parcă le dizolva pentru a le înlocui cu o materie mai aeriană și mai nesigură. Din acel moment nu mai puteam evita nimic. Începea în pieptul meu un leșin plăcut și amețitor care îmi grăbea pașii spre țărm, spre locul înfrângerii mele definitive* (p. 45). Însă locul înfrângerii este mereu împins cu câțiva pași înaintea individului, în sensul în care scufundarea în melancolia și nostalgia trecutului obligă personajul-narator să nu iasă de sub vraja lor, fiind una dintre forțe care se întinde lipicioasă peste corpul individului ca brațul unei meduze, după cum se exprimă naratorul în începutul *Întâmplărilor…* Povestirea amână evenimentul tragic; în cazul de față, abolește timpul prezent, însă nu la fel cum ar fi făcut o povestire care aparține poporului, ci prin rememorarea anumitor momente esențiale ale vieții naratorului-personaj. Dacă repetiția povestirii de către diverși povestitori era o trăsătură a experienței de a transmite narațiuni, ea se pierde în modernitate din cauză că subiectul nu mai poate fi ținut minte și apoi retransmis. Imposibilitatea de a întipări subiectul în mintea individului modern apare în momentul în care povestirea devine o formă de comunicare arhaică, iar locul ei îi este luat de diseminarea de informație[8]. În continuare, Walter Benjamin consideră că această mutație a avut loc în condițiile în care verificabilitatea informației se poate face instantaneu, pe când textul povestirii necesită interpretare. În *Întâmplări din irealitatea imediată* textul povestirii este consemnat (transmis), după cum am zis, pentru a amâna experiența vieții materiale și, apoi, devine o experiență bifazică a cunoașterii de sine. Prima etapă este aducerea în prezent a timpului copilăriei, cea de-a doua constând în încercarea de interpretare a ei, neajungându-se la autocunoaștere, ci doar la realizarea tragimului vieții, adică la repetiția ei sisifică, fapt care drapează un filtru anamorfotic asuprea realității obiective, aceasta fiind văzută prin intermediul povestirii; așadar, eul cade sub fascinația spectacolului ei: *Mă zbat, țip, mă frământ. Cine mă va trezi? / În jurul meu realitatea exactă mă trage tot mai jos, încercând să mă scufunde. / Cine mă va trezi? / Întotdeauna a fost așa, întotdeauna, întotdeauna.* Măcinat de agresivitatea ei, individul se dizolvă, în acest context apărând necesitatea cunoașterii de sine. Memoria lui este asaltată: *the more self-forgetful the listener is, the more deeply is what he listens to impressed upon his memory*[9]. Imaginile percutante ale materialității sunt pur și simplu însușite de personajul-narator ca în fragmentul tentativei de suicid, în care dorința de moarte transpare subtil: capitolul respectiv începe cu cotrobăiala personajului-narator prin sertarele casei după un instrument cu care să-și împlinească dorința. Acum apare iarăși o atitudine a protagonistului care distanțează opera lui M. Blecher de expresionism: *Începui să răscolesc prin sertare, în căutarea unei otrăvi violente. În timp ce scotoceam nici un gând nu-mi venea în cap; trebuia să termin și cât mai repede. Era ca și cum aș fi avut de isprăvit o treabă ca oricare alta. / Găsii tot felul de obiecte ce nu-mi puteau servi la nimic: nasturi, sfori, ațe colorate, cărțulii mirosind puternic a naftalină.* ***Atâtea și atâtea lucruri ce nu puteau provoca moartea unui om. Iată ce conținea lumea în momentele cele mai tragice: nasturi, ațe și sfori…*** (s. n.) Să rezum: personajul vrea să se sinucidă și-și caută otrava; apoi observă că în loc găsește doar niște obiecte uzuale. Ce e important e comentariul pe care-l face în legătură cu aceasta, el devenind redundant dacă nu ar fi exprimat și o atitudine, și anume una ironică. Oricine își dă seama că o *cărțulie mirosind puternic a naftalină* nu poate ucide un om – naratorul scoate aici în evidență ridicolul situației, în primul rând, iar, în al doilea, și

faptul că realitatea este un labirint format din pletore întregi de elemente nefuncționale, ele trebuind să fie date la o parte pentru îndeplinirea scopului, riscând altfel să deruteze existența individului. Un astfel de comentariu al situației nu ar apărea într-un text expresionist, întrucât acolo nu nuanțele sunt importante, iar expresionistul nu râde de realitate – fapt care denotă o atitudine subversivă –, ci se revoltă direct. În continuare, acesta se otrăvește și, apoi, halucinează un cap fiziologic dezagregat. *Pielea*, spune naratorul, *era însă fantastică: formată din lame fine de carne subțire, unele lângă altele, ca foițele cafenii de pe dosul ciupercilor*. Se face dovada inconsistenței: *Pentru a ști că obrazul era făcut din foițe era suficient să înfund puțin de tot degetul în carne. Degetul intra fără rezistență, ca într-o pastă umedă și moale. Când îl scoateam, foițele reveneau la loc și nu se vedea nici o urmă.* Interiorul, așadar, se dizolvă, realitatea înseamnă acum aparență. Imediat intervine paralelismul: ce e coșmar are corespondent în realitate. Se scoate sicriul cu o fată care murise tânără și fusese îmbrăcată în rochia de mătase. Tot ceea ce era frumos păstra doar aparența, fața fetei frumoase fiind acoperită, de fapt, de un strat gros de mucegai: *Așa era și capul meu, cu singura deosebire că în loc de mucegai era acoperit cu foițe de carne. Cu degetul însă, ajungeam printre ele până la os.* Acest simbol al refugiului în interior este construit pe datele materialității. Imaginea își are originea în realitatea obiectivă, respectând anatomicul, însă nu-i aparține. *Capul era odihna și beatitudinea mea, a mea personală.* El apare doar în obscuritate și în întuneric. Retragerea în sine implică accederea într-un timp al eternității, lucru care se întâmplă și cu Puiu Faranga din *Ciuleandra* lui Rebreanu.

În capitolul acesta, digresiunea narativă apare iarăși întrerupând viziunea grotescă a Capului. Din domeniul visului, al interiorității se trece direct la evenimentul deshumării, cel agresiv al exteriorității. În felul acesta se pendulează între cele două tărâmuri cu legi diferite până la imposibilitatea de a mai distinge obiectele lumii exterioare: într-o altă întâmplare, personajul-narator găsește sunetul făcut de pendulele ceasului agasant, apoi confundă o eșarfă cu niște flori. În această întâmplare concretă apare, de fapt, ecoul lui *cine sunt eu?*; pentru a verifica într-adevăr dacă sunt sau nu flori obiectele de pe masă, personajul a trebuit să se apropie de ele. Întoarcerea este dificilă: *Toată problema se rezuma acum la a mă întoarce și a mă așeza pe scaun.* ***Și mai departe ce voi trebui să fac, ce voi trebui să spun?*** (s. n.) Rolul interpretului se ghicește în gândurile naratorului, însă important este rolul povestirii în roman. Întrucât am arătat cum funcționează ea și, în mare parte, din ce cauză ia naștere existența ei, acum trebuie să iasă la iveală și mecanismul producerii ei, lucru care are legătură directă, evident, cu subiectul ei și cu tiparul din care face parte naratorul-personaj. Întrucât în *Întâmplări în irealitatea imediată* lumea reală, materială este asimilată interiorității și continuată de imaginarul subiectiv, se poate spune lesne că e vorba despre un **proces de refulare**, însă nu în modul cum este el explicat de teoria freudiană. *Oricine are într-o măsură mai mare sau mai mică*, spune Karl Leonhard, *capacitatea de a proceda în acest fel cu întâmplările dezagreabile, însă cele refulate nu dispar, ci rămân în pragul conștiinței, astfel încât în general nu se poate face cu totul abstracție de ele*[10]; autorul continuă statuând că la fel se întâmplă și cu formarea dorințelor: producerea lor este influențată deopotrivă de interioritate și exterioritate, de inconștient și de conștiință. Personajul-narator din romanul în cauză are un fundament ***demonstrativ***, în sensul clasificării autorului german, lumea obiectivă fiind refulată întrucât nu corespunde cu dorințele individului: *ceea ce încearcă istericul să obțină prin reacțiile sale nu este altceva decât ceea ce în general dorește orice individ. El vrea, de pildă, să scape dintr-o situație dificilă*[11], situația în cauză fiind lipsa dinamismului realității materiale, *compusă din obiecte inerte. Agresivitatea ori duritatea acestora sunt o formă a inerției lor*[12]. În acest context se observă sursa de inspirație a romanului, însă nicidecum nu reiese de niciunde că *întâmplările* sunt autentice, mai ales că Al. Protopopescu sugerează *formalitatea epicului naiv* al romanului tocmai prin opțiunea pentru primul cuvânt din titlu[13], în sensul unei elementarități a întâmplărilor. Asemănarea cu schematismul basmului iese la iveală când observăm *naivitatea* povestirii în sensul schematismului ei: personajul povestește amețeala și leșinurile care-l cuprindeau când intra sub cupola unor *spații blestemate*: *Erau întotdeauna aceleași locuri în stradă, în casă sau în grădină care îmi provocau „crizele”.* Narațiunea este redusă la elementar, căci doar așa ea se poate aplica la nivel universal, aici, *spațiile blestemate* devin niște locuri moderne, abstractizate. Protopopescu definește acest spațiu ca o narațiune conceptualizată, căci *dintr-o realitate geografică oarecare, locul revine* categorie (s. a.) *cu funcții și semnificații diferite*[14]. În acest mod, recurgând la general-universal, narațiunea povestitorului modern se poate aplica și altora. Însă efectele pe care le au aceste locuri asupra individului sunt nefaste; mereu leșină, are vertijuri etc. Reprezentând realitatea, teama față de ele se naște în individ, caracteristică a unei firi anxioase. Din cauza acestei agresiuni asupra individului, el poate lua anumite **hotărâri pripite**, precum sinuciderea sau o tentativă de sinucidere, ceea ce este, în fapt, un act de teatralitate care sugerează **dorința de a ieși în prim-plan**. Episodul ingerării otravei în momentul febricității căutării substanței dă seamă pentru firea demonstrativă, din nou, a personajului. **Caracterul histrionic** al acelui episod a apărut și el si a fost discutat mai sus, când am pus accentul pe ridiculizarea tragismului vieții. Trăind asemenea temeri, resimțite atât psihologic, cât și somatizate, naratorul pune

suprema întrebare pe un ton solemn, aproape ritualic, dar, în același timp, și pathetic. Interioritatea are forțe mai puternice decât realitatea materială, dar, deși fugea de ultima, asta nu-l împiedică, totuși, să recepteze cu o anumită doză de estetism agitația *corpului în întregime nou*: *Teribila întrebare „cine anume sunt" trăiește în mine ca un corp în întregime nou, crescut în mine cu o piele și niște organe ce-mi sunt complet necunoscute. Rezolvarea 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*** (s. n.). **Autocompătimirea**, spune Leonhard[15], este specifică firilor demonstrative: individul aflat într-un necaz crede că situația lui este cea mai gravă, iar aceasta apare când individul încearcă să-și facă rolul, refulând orice inhibiție.

În plus, se observă la acest personaj capacitatea de a-și crea propria lui narațiune, povestire. Talentul acesta artistic este generat de o anumită **sensibilitate afectivă** pe care o întreține individul cu mediul înconjurător, fapt care poate fi un impediment în dezvoltarea normală a vieții. În acest caz, creația artistică / talentul este favorizat și de firea demonstrativă discutată mai sus. *Firile artistice se descurcă adesea mai greu în viață. Deoarece datorită reacțiilor lor deosebit de sensibile nu sunt în suficientă măsură înarmate pentru a face față cerințelor brutale ale vieții*[16]. În copilărie e vorba de teama de criză, pe când la maturitate accentul se mută pe revenirea la realitate, ieșirea din reverie: *Numai în această dispariție subită a identității, regăsesc căderile mele în spațiile blestemate 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*. Așadar, existența din prezent are aceeași consistență ca universul crizei din copilărie. Atunci e normal să fie considerat că teama de criză devină, de fapt, teama de viața maturității. Această **teamă** împiedică desfășurarea normală a vieții individului, blocându-l, prin refulare și reverie, într-un univers static, provocând leșinul; însă leșinul din copilărie este exact universul subiectivității / interiorității din maturitate. Somatizarea psihismelor apare ca o consecință a temii, care *este deosebit de susceptibilă de accentuare, probabil fiindcă la o anumită intensitate se transformă într-o stare fizică, devenind în felul acesta copleșitoare*[17]. De aici și tonul patetic și sentimentul de disperare al ființei. Anticiparea crizei produce teamă, însă criza este savurată, întrucât anihilează realitatea agasantă. Karl Leonhard observă că *oamenii exaltați reacționează la diferitele întâmplări din viața lor mult mai intens decât oamenii obișnuiți. Evenimentele îmbucurătoare le provoacă foarte repede* entuziasmul (s. a.)*, iar cele triste îi duc tot așa repede la* disperare (s. a.)[18]. Asemenea oscilații afective conduc și ele la atitudinile pe care individul le are înainte și după apariția **derealizării / depersonalizării**. O asemenea stare este descrisă în fragmentul de deschidere a romanului: *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 personagiu abstract și persoana mea reală îmi dispută convingerea cu forțe egale*. Se observă aici o anumită fixare vizuală care dizolvă universul obiectelor inerte, disociind identitatea individului între *personagiu abstract* și *persoana reală*, amândouă având forțe egale asupra lui. Derealizarea apare ca un mecanism de menținere a echilibrului psihic în situații de maxim stres; totodată el implică refularea lumii materiale prin blurarea exactității ei, lipsind-o de consistență. Spaima de *viața adevărată* este de neîndurat, individul fiind unul *timid* în fața realității. La nivel psiho-motor se observă consecințele: *Sub forma timidității, firea anxioasă persistă deci și la adulți. Deseori, mai ales la femei, timidității i se mai adaugă și* tendința către spaimă (s. a.)*, care, dacă nu apare doar ca un reflex, reprezintă o frică resimțită subit. Cu cît această tendință spre spaimă este însă mai clară, cu atât ne putem gîndi cu mai multă certitudine la* o hiperiritabilitate a sistemului neurovegetativ (s. a.)[19]. În fenomenul acestea, frica și spaima de a nu mai putea face sens de lucruri apare: *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 nesigur, înconjurată de o mare luminozitate așa cum apar unele obiecte în ceață*. Detașarea de propria ființă, transformarea în *personagiu abstract* este consecința acestui psihism.

Până acum am stabilit că personajul-narator din *Întâmplări în irealitatea imediată* are un temperament **demonstrativ** pe fondul căruia s-au instalat **anxietatea** și **exaltarea** ca trăsături definitorii de caracter. Psihiatrul german, Karl Leonhard, observă o combinație interesantă între firea demonstrativă și cea exaltată, întrucât fiecare dintre acestea intensifică sentimentul afectiv, sensibilitatea în fața lumii și creează mediul propice pentru dezvoltarea unei atitudini artistice: *din trăsătura demonstrativă rezultă activizarea fanteziei, din cea exaltată − o năzuință spre valorile afective ale literaturii și artei*[20]. De adăugat că trăsătura anxioasă, prin spaima de real, retrage omul din lume, generându-i sentimentul de timiditate, de timorare în fața vieții.

Acest temperament demonstrativ al personajului-narator, la care s-au adăugat și trăsăturile de caracter de tip anxios și exaltat, au generat întreg textul *Întâmplărilor în irealitatea imediată*. Firea demonstrativă predetermină caracterul, care este o trăsătură a individului care se supune de timpuriu modelării mediului în care trăiește

individul. Histrionismul personajului-narator se observă în încercările lui de a fi luat în seamă, încercând să-și dovedească substanța identității într-o lume care opresează individul. Am explicat paradoxul obiectelor supradimensionate tocmai prin devenirea lor tot mai mică, prin restrângerea până la implozie și care au un efect agresiv tocmai prin lipsa dinamicii lor. În acest context care obligă la cenzură identitară, eul caută să se reifice, însă este nevoie de un univers cu legi diferite pentru aceasta; prin urmare, refularea apare ca o soluție, stagnând lumea conștientă și înclocuind-o cu *amintiri*. Aceasta înseamnă scunfundare în magma interiorității, iar ceea ce se află acolo urmează modelul haosului. Pentru a putea crea o unitate, adică substanță, ca apoi să ceară ajutor, eul trebuie să se afirme într-un mod coerent: în acest moment intervine stilul povestirii, întrucât ea se remarcă prin posibilitatea ei de a organiza o narațiune sau o identitate, întrucât a povesti înseamnă a trăi. Prin acest proces naratorul-personaj își creează o nișă temporală care-i permite reconstituirea sinelui; a doua etapă se constituie din analiza pe care o face procesului: observă datele realității și că mijloacele pe care le are la îndemână nu sunt îndeajuns pentru a putea conferi dinamism realității din cauza firii lui anxios-exaltate.

Note:

1. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Semne, București, 2003, p. 880.
2. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Semne, București, 2003, p. 880.
3. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Semne, București, 2003, p. 687.
4. Al. Protopopescu, *Romanul psihologic românesc*, Ed. Eminescu, București, 1978, p. 229.
5. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, Ed. Gramar, București, 2000.
6. Walter Benjamin, *Illuminations*, *The Storyteller,* trand. de Harry Zohn, Ed. Schocken Books, New York, 1969, p. 87.
7. Walter Benjamin, *Illuminations*, *The Storyteller,* trand. de Harry Zohn, Ed. Schocken Books, New York, 1969, p. 87.
8. Walter Benjamin, *Illuminations*, *The Storyteller,* trand. de Harry Zohn, Ed. Schocken Books, New York, 1969, p. 88 - 89.
9. Walter Benjamin, *Illuminations*, *The Storyteller,* trand. de Harry Zohn, Ed. Schocken Books, New York, 1969, p. 91.
10. Karl Leonhard, *Personalități accentuate în viață și literatură*, trad. de Dr. Virgil Sorin și Mariana Zoltan, Ed. Enciclopedică Română, București, 1972, p. 58 - 59.
11. Karl Leonhard, *Personalități accentuate în viață și literatură*, trad. de Dr. Virgil Sorin și Mariana Zoltan, Ed. Enciclopedică Română, București, 1972, p. 61.
12. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, Ed. Gramar, București, 2000, p. 565.
13. Al. Protopopescu, *Romanul psihologic românesc*, Ed. Eminescu, 1978, p. 237.
14. Al. Protopopescu, *Romanul psihologic românesc*, Ed. Eminescu, 1978, p. 236.
15. Karl Leonhard, *Personalități accentuate în viață și literatură*, trad. de Dr. Virgil Sorin și Mariana Zoltan, Ed. Enciclopedică Română, București, 1972, p. 62 - 63.
16.Karl Leonhard, *Personalități accentuate în viață și literatură*, trad. de Dr. Virgil Sorin și Mariana Zoltan, Ed. Enciclopedică Română, București, 1972, p. 130.
17. Karl Leonhard, *Personalități accentuate în viață și literatură*, trad. de Dr. Virgil Sorin și Mariana Zoltan, Ed. Enciclopedică Română, București, 1972, p. 130.
18. Karl Leonhard, *Personalități accentuate în viață și literatură*, trad. de Dr. Virgil Sorin și Mariana Zoltan, Ed. Enciclopedică Română, București, 1972, p. 129.
19. Karl Leonhard, *Personalități accentuate în viață și literatură*, trad. de Dr. Virgil Sorin și Mariana Zoltan, Ed. Enciclopedică Română, București, 1972, p. 137.
20. Karl Leonhard, *Personalități accentuate în viață și literatură*, trad. de Dr. Virgil Sorin și Mariana Zoltan, Ed. Enciclopedică Română, București, 1972, p. 148.

Bibliography:

Primary:

M. Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată / Happennings in the Immediate Unreality*, Ed. Aius, Ed. Vinea, Craiova, București, 1999.

Literary Criticism:

Walter Benjamin, *Illuminations*, trand. de Harry Zohn, Ed. Schocken Books, New York, 1969.

G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent / The History of Romanian Literature from Its Origins to the Present*, Ed. Semne, București, 2003.

Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe / Noah's Ark*, Ed. Gramar, București, 2000.

Al. Protopopescu, *Romanul psihologic românesc / Romanian Psychological Novel*, Ed. Eminescu, 1978.

Andrei Terian, *G. Călinescu: A cincea esență / G. Călinescu: The Fifth Essence*, Ed. Cartea Românească, București, 2009.

Psychology / Psychiatry:

Karl Leonhard, *Personalități accentuate în viață și literatură / Stressed Personalities in LOife and Literature*, trad. de Dr. Virgil Sorin și Mariana Zoltan, Ed. Enciclopedică Română, București, 1972.