

Nicoleta HRISTU (HURMUZACHE)
“Dunărea de Jos” University of Galați

THE IMAGE OF THE CLOWN IN MAX BLECHER'NOVEL

theoretical
article

Keywords

clown
trickster
Shadow
conscious
unconscious

Abstract

This paper aims to identify the recurrent image of the clown and the references to the carnivalesque universe in Max Blecher's fiction, distinctive elements of his writing, placed under the sign of the tragic. From the perspective of C.G. Jung's abyssal psychology, focus is laid on the image of the clown, associated with that of the trickster, an archetype of the authorial shadow transiting through the two worlds, reality/ immediate unreality, conscious/ unconscious. The hermeneutical undertaking attempts to decipher the contextual symbols which point to the duplicitous nature of the character, in the sense of a schizoid identity on the Ego/ Self axis. The conclusions underline the author's tendency of substituting himself to this fantastic projection, by dissimulating a mask of absurd happiness as an imaginative exercise against biography.

Pornind de la accepțiunea că ființa umană reprezintă un paradox indestructibil bazat pe o dualitate latentă, filosoful Norman Manea definește artistul prin prisma rolurilor pe care și le asumă succesiv în „fabulosul Circ care este Lumea” (N. Manea, 1997, p.61). De la înălțimea aventurii fanteziste, scriitorul privește spectacolul umanității și deține forța demiurgică de a conduce lumea sau de a i se supune într-un stil clovnesc. Autorul ar fi, în viziunea lui Norman Manea „un Auguste Prostul, dar și un Clovn Alb [...] Un marginal, un paria, un visător melancolic, un maniac al întrebărilor insolubile. Himera Realității, mai reală decât realitatea însăși.” (N. Manea, 1997, p.61)

Această ipostaziere bufonică a artistului este vizibilă în opera lui Max Blecher, un „autor thanatic” (I. Băicuș, 2004, p.209), „personaj și făptură din sânge și aripi” (E. Suhor, 1988, p.5) care trăiește în contiguitatea neantului intuit în banalitatea obiectuală, revelând „un univers spectacular, prin excelență” (N. Balotă, 1974, p.180). Blecher promovează un metaroman în care se întâlnește „aventura unei scriituri” (J. Ricardou, *Apud* G. Glodeanu, 2005, p.29), în sensul formulei lui Jean Ricardou, autorul acceptând tacit pulverizarea alter-ego-urilor la nivel textual și resimțind „polifonia persoanei” (A. Indrieș, 1986, p.204) doar prin exploatarea realului în cele mai absconse zone și prin încercarea exasperantă a eului de a se situa definitiv în irealitate prin deselexerciții onirice. Irealitatea blecheriană nu este opusă realului, conceptul desemnează o estetică a autenticității specifică romanului corintic prin constantele sale „artificialul, teatralul” (N. Manolescu, 1998, p.566), după clasificarea romanescă dată de Nicolae Manolescu în *Arca lui Noe*, irealitatea fiind o lărgire a sferei contingentului, o realitate mult mai palpabilă în care este posibilă întâlnirea dintre model și copie, viu și inanimat, ființă și reflecția sa. Așadar, proza lui Max Blecher surprinde în rețele de imagini succesive obsedanta sciziune identitară reliefată și prin tematica ontologică abordată, însă această manifestare schizoidă este aparentă și temporară, întrucât Eul nu poate fi receptat definitiv ca *alteritate rimbauldiană*, ci se situează în *zona ipseității* (N. Manolescu, 1988, p.573), așa cum afirmă Nicolae Manolescu. Preluând un concept al eseistului Paul Ricoeur, Simona Sora vorbește în studiul *Sinele ca un altul sau butaforia scrisului despre identitatea-idem (mêmeté)* care se cere verificată în opera blecheriană la nivel numeric, calitativ și al permanenței în timp. Nota distinctă a romanelor este dată de această oscilație a naratorului între „identitatea speciei (sub semnul lui idem) și cea a unui sine însuși (ipse) care (se) scrie” (S. Sora, 2008, p.186). Opera *Întâmplări în irealitatea imediată* debutează cu această dedublare

provocată de ființa încorsetată de trup, declanșând prin transă hipnotică clivajul dintre „personaj abstract și persoana mea reală” (M. Blecher, 2014, p.19). Și în următoarele romane, *Inimi cicatrizate* și *Vizuina luminată*, figura auctorială oscilează între aceste transpuneri ale ego-ului care în limbaj psihanalitic reprezintă întâlnirea dintre conștient și inconștient, refăcând axa Eu-Sine la nivelul psihicului uman.

Aplicând psihologia analitică a lui Carl Gustave Jung, textul blecherian este decodat într-o cheie a arhetipului, „un typos, o configurare strict delimitată cu un caracter arhaic, care conține motive mitologice” (C. G. Jung, 2014, vol. 18/1, p.57). Se remarcă imaginea recurentă a clovnului fie ca persoană reală sau ca personaj abstract, dar și reperatele universului carnavalesc ca note distincte ale scriiturii ce impun conotațiile tragicului. Blecher conturează o lume-paiată, alcătuită din „nasturi, ațe și sfori” (M. Blecher, 2014, p.79), surprinsă în mecanicitatea sa, insuflând personajelor o tulburătoare și dramatică existență. Actanții poartă masca nefericirii și își asumă rolul în acest „teatru curat” (M. Blecher, 2014, p.27) ca pe un dar al demistificării, fiind încercați de sentimentul identității psihoide. Masca este un simbol al *personei*, iar „prin această manie a măștii, prin gustul spre teatralitatea excesivă, ființa este surprinsă în mijlocul unui proces de spectralizare, de pierdere a identității” (I. Băicuș, 2004, p.112).

Coordonatele toposului blecherian aparțin vizionarismului oniric ce desemnează o picturalitate a discursului, cu accente suprarealiste prin fascinația pentru kitsch și artefact, dar și cu ecouri expresioniste prin grefarea unei simbolistici aparte date de „motivul cercului, al bălciului, imagine a seducției efemere și a condiției tragice, a imitației și a tristului grotesc” (S. Craia, 1988, p.163). Cinematograful, panopticum, bălciul, sanatoriul sunt tot atâtea spații afective care descriu metarealitatea ce concurează cu realul, impunând facticitatea existenței și prefigurarea unei lumi stagnante văzută de ochiul fotografic. Acest „teatru - muzeu” (A. Răsuceanu, 2009) în stil dalian, în care personajele dezarticulate se golesc de substanțialitate ontologică și-și provoacă transparentizarea voită, amintește de imaginea funambulescă a mimului care deține putere cameleonică. Pe de o parte își expune corporalitatea ca temniță a interiorității când Eul își consumă drama alterității, iar pe de altă parte își camuflează sufletul ca deschidere a Sinelui spre exteriorul oniric dobândind libertate vizionară.

Un univers prin excelență decorativ, populat de oamenii-manechin sau oamenii-clovn prinde contur odată cu sesizarea unui paradox al ființării formulat în stilul propriei filosofii blecheriene: „a exista și totuși a nu fi cu desăvârșire viu” (M. Blecher, 2014, p.125). Această lume „construită din cărpe și vată” (M. Blecher, 2014,

p.135), care-și etalează spectacularitatea prin profilul ei „teatral, emfatic și desuet” (M. Blecher, 2014, p.41) este în definitiv o arlechiniadă, irealitatea explorată în miezul realității, o descărnare a realului care revelează prin valențele sale tragice o subrealitate, o lume dincolo de lume ce își descoperă consistența doar printr-o coborâre *ad infernos*. Se profilează la Blecher o teorie a inițierii *à rebours*: ascensiunea parcurge drumul invers pentru ca personajul cu mască să-și cunoască prototipul, să se identifice cu el și apoi să redea universului viziunea proleptică. În limbaj psihanalitic jungian, Eul vigیل care aparține conștientului are nevoie de o certificare a identității sale și acest lucru este posibil doar prin provocarea unor stări de reverie pentru a reîntâlni Sinele, centrul ordonator al inconștientului, dar și al întregii personalități. Personajul blecherian este mesagerul unei astfel de perspective a existenței subterane care pare să fie, în definitiv, adevărata concepție a vieții telurice, o butaforie supravegheată de un Dumnezeu ce se amuză cu jocul marionetelor, Clovnul Alb ce forțează ludicitatea bufonilor tereștri, „regizorul acestui spectacol corect și halucinant” (M. Blecher, 2014, p.122) ce probează bucuria amară a efemerității. Ernest, personaj al romanului *Inimi cicatrizate*, ilustrează în discursul său această inițiere *in vivo* a ființei, ca reîntoarcere la origine, la esența lucrurilor, la adevăratul substrat al umanului:

„Există momente când ești mai puțin decât tine însuși și mai puțin decât orice. Mai puțin decât un obiect pe care îl privești, mai puțin decât un scaun, decât o masă și decât o bucată de lemn. Ești dedesuptul lucrurilor, în subsolul realității, sub viața ta proprie și sub ceea ce se întâmplă în jur...” (M. Blecher, 2014, p.222)

O mărturisire la fel de plauzibilă este și cea a naratorului personaj din *Vizuina luminată* care recunoaște primordialitatea planului oniric în defavoarea planului real, irealitatea capabilă să surprindă mascarada pusă la cale de Anonimul Arlechin:

„bucăți de realitate cădeau pentru o clipă în odaie și apoi se evaporau, era ca și cum cineva aranjase în după-amiaza aceea într-o odaie goală un pat, un bolnav, o infirmieră, câteva scaune, o ușa de comunicație, un preot, un muribund și acum o mâna uriașă trăgea sforile și marionetele își jucau piesa.” (M. Blecher, 2014, p.237)

O secvență memorabilă ce demonstrează bufoneria camuflată în real este descrierea bâlciului din luna august când naratorul din *Întâmplări*, în ipostaza adolescentului, traversează această lume pestriță, hilară prin contururile îngroșate ale idealității care dezvăluie artificialul, masca bucuriei

fiind aici un semn al tragicului absolut, iar zâmbetul, un plâns al ființei. Scriitura blecheriană deține o valoare estetică prin contrafacerea realului ce capătă strălucirea paroxistică a kitsch-ului, dar și o valoare etică prin parodiarea tacită a universului șablon reconstituit printr-o demitizare continuă. Așadar, bâlciul este „emblema unei lumi caricaturale, în care personajele trăiesc un permanent joc al măștilor” (G. Glodeanu, 2005, p.25), iar protagonistul „înconjurat de un halo deformant” (S. Craia, 1988, p.163) este martor al propriului spectacol care își menține coordonatele și la periferia vieții. În acest topos, tânărul trăiește o experiență stranie a privirii spectacolului ieftin care îl întristează și în același timp îl surprinde, dar pare să fie și imboldul unei transgresări în sfera imaginarului, resimțind aceleași crize identitare care îi marcaseră copilăria.

„Bâlciul devenea, astfel, pentru mine o insulă pustie, scăldată de aureole dezolate, asemănătoare în totul lumii nedeslușite și totuși limpezi în care mă purtau crizele mele din copilărie.” (M. Blecher, 2014, p.50)

Spațiul insular permite călătorului să perceapă panorama bâlciului printr-o exacerbare a simțurilor, o sinestezie bizară ce revelează spectatorului un haos auditiv, vizual și senzorial, regăsind aici „locul comun al tuturor acestei nostalgii răspândite în lume, care adunate la un loc formează însăși esența ei” (M. Blecher, 2014, p.46).

Totalitatea este surprinsă prin fragmentarium, întregul este recompus din parte, iar această structură fractalică a bâlciului este pusă în evidență de profunzimea detaliului și a imaginilor *trompe l'oeil* ce reconstituie verosimil realitatea din centrul lumii, de fapt irealitatea blecheriană. Bâlciul înseamnă spectacol muzical cu „note răzlețe și prelungi” (M. Blecher, 2014, p.47) culminând cu „urlete, pocnete și fanfare” (M. Blecher, 2014, p.47), Roata norocului, un conglomerat de sunete asurzitoare, „un fârâit care nu era nici scârțâitul unei tinichele, nici clinchetul îndepărtat al unei legături de chei, nici vâjâitul unui motor” (M. Blecher, 2014, p.47), flașneta care insista „să-și scurgă astmatic valsul” (M. Blecher, 2014, p.48), mirosul de carbid, aroma de mâncare caldă, lumini și umbre, oameni și câini ce jucau pe o scenă reprezentării nesigure și improvizate, barăci sărăcăcioase, fotografiile care ascundeau „personaje vii de dincoace de sticlă” (M. Blecher, 2014, p.49), fanfara care „intona grav o serenadă

din Intermezzo” (M. Blecher, 2014, p.50) acompaniind înmormântarea unui copil care lasă în urmă atmosferei spectaculare o „tăcere nesfârșită” (M. Blecher, 2014, p.50).

Imagistica bălciului impresionează trecătorul, iar această ieșire din tipar trădează faptul că Blecher înfățișează toposul drept „o copie a unui univers grafic prefigurată” (A. Goldiș, 2012). Instrumentarul vizual este redat de ochiul fotografic care focalizează lumea bălciului prin vederea stereoscopică, specific blecheriană, ce suprapune realitățile palpabile dând „iluzia reliefului” (M. Blecher, 2014, p.19). Prin urmare, secvența funebă este plasată intenționat în acest cadru factual care servește ca decor tuturor personajelor fotografiate ce-și consumă existența într-o realitate paralelă. Alex Goldiș analizează cu multă precizie pasajul funest, reliefând pseudorealitatea blecheriană care permite psihoidizarea eului: „Moartea fiului unui fotograf e scena tipică prin intermediul căreia cusăturile realității sunt denunțate.” (A. Goldiș, 2012)

Îndepărtându-ne de această oază a neliniștilor și nostalgiilor auctoriale, privirea globală a peisajului de bălci se remarcă prin cromatica stridentă, prin arhitectura luxuriantă a kitsch-ului, conturând o adevărată mandală a scriiturii blecheriene, atât prin simbolurile aferente circulației, cât și prin trimiterea la irealitate. Criticul psihanalist Anthony Stevens recunoaște prin simbolistica mandalelor acele „imagini primordiale ale plenitudinii sau totalității” (S. Anthony, 1996, p.40) care sunt accesibile omului doar în planul irealității, al visului, al reveriei sau în creațiile plastice. Denotația mandalei trimite la traducerea sanscrită de „cerc magic” (A. Samuels, B. Shorter, F. Plaut, 2014, p.138), însă conotația dată de psihanalistul C. G. Jung este aceea de expresie a psihicului uman. Jung recunoaște, de asemenea, în reprezentarea mandalei atât „un simbol al Sinelui ca totalitate psihică”, cât și „o imagine a lui Dumnezeu, o imago Dei, căci punctul central, cercul și cuaternitatea sunt simboluri de mult cunoscute ale divinității” (C. G. Jung, 2014, vol. 9/1, p.372). Revenind la textul blecherian, analiza hermeneutică recunoaște în toposul bălciului o mandală, în sensul în care simbolistica cercului este inerentă imaginarului propus: Roata norocului, hemiciulul barăcilor, acrobațiile câinilor sărind prin cercuri, haosul repetitiv al spectacolului, muzicalitatea dizarmonică și obsedantă, dramele succesive, etc. Roata amintește de starea *uroboros* desemnând imaginea șarpelui care-și devorează propria coadă, încolăcindu-se în jurul centrului, deci o reconstituire a Sinelui ca arhetip al arhetipurilor. De reținut este contextul apariției mandalei pe care Jung îl leagă de prezența unor „stări de dezorientare, de panică sau stări psihice haotice” (C. G. Jung, 2014, vol. 9/1, p.415). Acum se justifică din punct de vedere psihanalitic

preferința autorului pentru aceste spații artificiale, spectaculare care mizează pe circularitate, pentru a răspunde dedublării temporare a personajelor din romanele blecheriene care se regăsesc sub imperiul obsedant al interogației „Cine anume sunt” (M. Blecher, 2014, p.19). Tendința psihoidă provocată de refugiul în irealitate își găsește stabilitatea în toposul bălciului, unde mandala aduce în planul psihicului ordine, echilibru și totalitate. Defragmentarea inițială *personagiu abstract și persoana mea reală* este în esență delimitarea dintre Sine și Eu, inconștient și conștient, irealitate și realitate. Scriitura blecheriană dezvăluie însă o accentuare a planului oniric, ceea ce este de înțeles din punctul de vedere al psihologiei abisale, întrucât Jung susține că „Sinele nu este doar centrul, ci și acea sferă care cuprinde conștiința și inconștientul; este centrul acestei totalități, așa cum eul este centrul conștiinței” (C. G. Jung, 1998, p.43). Prin urmare, discursul romanesc este rostit de personajul abstract care include și persoana reală, materia verbală poartă amprenta vizibilă a Sinelui ce încorporează Eul. Însă această conștientizare a originii primordiale nu era posibilă fără exercițiul oniric, al transei hipnotice, al reveriei, personajul blecherian regăsindu-se în ipostaza visătorului activ.

Starea *doreville* ce marchează „zona liminală dintre starea de somn și cea de veghe” (R. Moss, 2014, p.25) este predispoziția tuturor personajelor lui M. Blecher care se încadrează în tipologia clovnului, o entitate proteică capabilă să tranziteze lumile în planul scriptural și să marcheze granița identității plurivalente în planul psihologiei analitice.

Clovnul este *trickster-ul* în viziunea lui C. G. Jung, un psihologem care are în spate o istorie veche, prin structura sa arhetipală, trimițând la figura alchimică a lui Mercur care dispune la ludicitate, amuzament, farse, dar care deține și puterea metamorfozării. Trickster-ul desemnează un *Ianus bifrons* care se dedublează în spatele măștii, întruchipând un „suflet tigrat” (G. Durand, *Apud* M. Pop, 2011, p. 63), în sensul concepției lui Gilbert Durand.

„Este o ființă primitivă, cosmică de natură divin-animalică, superioară pe de o parte omului datorită însușirilor sale supraomenești, inferioară pe de altă parte din pricina nehibzuinței și a inconștienței sale.” (C. G. Jung, 2014, vol. 9/1, p.297) Relevantă este secvența din *Întâmplări* când naratorul personaj se află față în față cu jucăria mecanică dintr-o librărie, un clovn bicromatic, în roșu și albastru, care bătea ritmic din două talgere. Clovnul, asemeni manechinelor din ceară recunoscute în profilul celor din jur, este un dublu atipic al „naratorului jupuit” (I. Băicuș, 2004, p.39), iar întâlnirea dintre viu și inanimat revelează

cele două nuclee psihice ale persoanei, Eul și Sinele. Personajul narator, Ego-ul, este surprins de imaginea senină și ludică a clovnului ca ipostază a Sinelui, de spațiul intim cu accente hierofanice, de veselie neîntinată a jucăriei, de mișcările ritmice, repetitive ce alcătuiau un număr de acrobație emoționant în ochii privitorului:

„În vitrina unei librării zării o jucărie mecanică agitându-se. Era un clovn roșu și albastru care bătea din două minuscule talgere de alamă. Stătea bine închis în camera aceasta a lui, în vitrină, printre cărți, mingi și călimări și bătea din talgere nepăsător, cu voioșie. Îmi veniră lacrimile în ochi de înduioșare. Era atât de curat, atât de răcoare și atât de frumos în colțul acela de vitrine! [...] Ce bine ar fi fost să înlocuiesc eu piaița cea mică și veselă! Între cărți și mingi, înconjurat de obiecte curate, așezate corect pe o coală de hârtie albastră. Pac! Pac! Pac! Ce bine, ce bine e-n vitrină! Pac! Pac! Pac! Roșu, verde, albastru; mingi, cărți și vopsele. Pac! Pac! Pac! Ce frumoasă zi de toamnă...” (M. Blecher, 2014, p.84)

Deși spațiul descris este limitat, îngrădirea este doar o aparență, întrucât clovnul este centrul acestei lumi și guvernează universul jucăriilor, iar supraetajarea obiectuală nu agresează ființa, ci dimpotrivă, oferă un confort privilegiat prin armonia de culoare, frumusețe și strălucire. În acest context al irealității se realizează substituția, persoana reală se suprapune personajului abstract și prin ochii naratorului-clovn este înfățișată lumea de dincolo de sticlă în roșu, verde și albastru, o „terra incognita” (C. G. Jung, 2014, vol. 18/1, p.308) ce aparține în exclusivitate inconștientului. Trecerea se face subtil, mai întâi se prezintă conturul acestei lumi, se creează atmosfera propice visătoriei prin exercițiul ludic și în cele din urmă tranzitarea este sesizată la nivelul scriiturii de sonoritatea hipnotică a bătailor din talgere: *Pac! Pac! Pac!* Înfruntarea imaginii cu reflecția sa, rocada acestor mărci auctoriale și surprinderea momentului revelator în care copia și prototipul devin un tot unitar reprezintă leitmotivul romanelor blecheriene. Naratorul găsește în interiorul său puterea de a se transforma treptat într-un clovn, amintind de o altă secvență a romanului *Întâmplări* când personajul adolescent se pune în ipostaza eului fotografic, călătorind prin toată geografia parcursă de turneul bâlciului. De fiecare dată, privirea este motorul intrinsec al acestei metamorfozări, privirea fiind redirecționată către spațiul dintre lumile paralele. Ipostazele identitare ajung să se confunde, Eul și Sinele se uniformizează într-o singură imagine, cea a clovnului, „un vechi zeu htonic” (C. G. Jung, 2007, p.146), însă suprapunerea este temporară și atunci alteritatea nu este posibilă. Ceea ce urmează

momentului revelator este un revers al bucuriei fulgurante, căci drama se instalează definitiv în sufletul naratorului. Jucăria-clovn își suspendă mișcarea brațelor, iar acest impas al reveriei ar echivala cu „un semn al apropiatei morți” (I. Băicuș, 2004, p.97). Acest dublu clovnesc este corelat de Iulian Băicuș cu jucăria-prizonieră din romanul lui Marcel Proust, susținând afirmația cu ideea că imaginea clovnului este de fapt un „arlechin metafizic” (I. Băicuș, 2004, p.97) prin continua căutare a identității pierdute pe care o recuperează doar temporar.

Dacă în secvența prezentată trickster-ul și-a arătat fața angelică, inocența, latura superioară a personalității naratoriale, cealaltă înfățișare aflată la antipod se regăsește în romanul *Inimi cicatrizate*, mai concret, fața demonică și dezlănțuită este dezvăluită în visul lui Emanuel, protagonistul operii. În acest caz, trickster-ul se dovedește „o figură colectivă de umbră, o însumare a tuturor trăsăturilor de caracter inferioare ale individului” (C. G. Jung, 2014, vol. 9/1, p.304). În episodul oniric, Emanuel îl zărește în depărtare pe Zed, unul dintre bolnavii sanatoriului din Berck, care pretinde că s-a vindecat. Imaginea lui Zed este una hilară, grotescă care strecoară teamă în mintea eului visător: picioarele bolnavului fuseseră înlocuite cu bucăți de tînchea, iar mersul acestuia creaa un disconfort acustic prin același sunet obsesiv, *Pac! Pac! Pac!*

„îl privi mai cu atenție și descoperă bizarele lui picioare. Când fuseseră tăiate? Mai rămăseseră fluierile de la genunchi în jos; labele fuseseră suprimate și în locul lor pe secțiunea picioarelor erau aplicate bucăți rotunde de tînchea ca niște capace de cutii de conservă. De asta, când sarea pe asfalt, făcea un zgomot metalic nesuferit... Pac!... Pac!... Pac!...” (M. Blecher, 2014, pp.224-225)

Personajul visat este o întruchipare a clovnului din primul roman, însă aici este surprins în ipostaza sa parodică, diformitatea fizică explicându-și hybris-ul prin renegarea identității. Este vizibilă dominantă umbrei în acest dublu al protagonistului (Emanuel), al naratorului heterodiegetic, al autorului însuși care are rolul de a marca „o problemă morală” (C. G. Jung, 2005, p.16) la nivelul psihicului uman. Construită conform principiului bivalent, umbra îndeplinește pe de o parte un rol benefic în reîntregirea personalității, iar pe de altă parte ascunde refulările, complexe și demotivatiile Eului. În viziunea lui Jung, umbra înseamnă „o slăbiciune regretabilă și reprobabilă” și totodată „o instinctivitate sănătoasă și o condiție indispensabilă pentru a ajunge la o

conștiință mai înaltă“ (C. G. Jung, 2005, pp. 291-292).

Trickster-ul în postura de umbră desemnează o manifestare a inconștientului personal, alter ego-ul aflat între conștient și inconștientul colectiv, ca structură a tripartitei psihicului uman în limbajul psihanalizei jungiene. Această „ființă inferioară din noi înșine” (F. Fordham, 1998, p.83) apare personificată fie în visul diurn (creația literară), fie în visul nocturn ca experiment ficțional (visul în vis) ca o ființă primitivă, cu trăsături neplăcute ce creează repulsie, cum este și cazul lui Zed. Din punct de vedere psihanalitic, este important ca omul să-și accepte umbra, întrucât accesul la inconștient este neapărat precedat de întâlnirea cu „subpersonalitatea refuzată” (S. Anthony, 1996, p.75), așa cum susține Jung: „Întâlnirea cu sine însuși înseamnă mai întâi întâlnirea cu propria umbră” (C. G. Jung, 2014, vol. 9/1, p.30).

În definirea profilului auctorial, protagonistul romanului *Interior* scris de Constantin Fântâneru afirmă pe bună dreptate că un adevărat scriitor își atinge cota valorică doar atunci când descoperă în străfundul ființei acel demon arlechin născut în urma unei înfruntări cu îngerul bufon:

„Știi secretul să ajungi mare scriitor? [...] Să descoperi un demon nou, numai al meu; acesta luptă și cu divinitatea. [...] e un demon arlechin, o parodie de demon, care face totuși ca spiritul să se rătăcească” (C. Fântâneru, 2006, p.137).

Revenind asupra parcursului ideatic al personajului-clovn blecherian, s-a reliefat dualitatea trickster-ului, atât prin ipostaza superioară din secvența privirii dincolo de vitrina librăriei din romanul *Întâmplări*, cât și prin ipostaza inferioară din episodul oniric al lui Emanuel care prezintă viziunea deformată a bufonului în opera *Inimi cicatrizate*. Însă imaginea trickster-ului nu este întregită, aventura cunoașterii Sinelui trebuie completată de o altă experiență, cea a iubirii, consumată de personajul narator în scrierea postumă *Vizuina luminată*. În sanatoriul din Leysin existența dramatică a bolnavilor este parodiată în cel mai autentic spectacol al umanității prin organizarea unui carnaval când toată lumea își asumă o identitate provizorie, deghizată. Sub masca și costumul fiecăruia se ascunde infirmitatea, însă cu atât mai mult este vizibilă dezumanizarea prin semnele evidente ale corpului care trădează maladia. În centrul acestei lumi carnavalești atenția este focalizată asupra „dansul(ui) funambulesc al arlechinului” (I. Băicuș, 2004, p.15) ce întruchipează un paradox:

protagonistul are toate însemnele pentru a deveni comic, însă jocul măștilor devine un joc absurd care aruncă individul în marginea abisală, pentru că zâmbetul este doar o sforțare a trupului, o „grimasă a durerii” (I. Băicuș, 2004, p.18) care are de parcurs un drum lung până la râs.

Imaginea arlechinului invalid este hilară: „Îmi dădai la făcut un costum de arlechin cu romburi galbene și negre din pânză neagră, umblam încă în cârji, dar asta nu se observa, eram un arlechin invalid” (M. Blecher, 2014, p.305). Portretul pastișat al bufonului este în măsură să redea tristețea metafizică a celui care încearcă în mod disperat să obțină o altă identitate, chiar și una prefabricată, acceptând contrastul aparență-esență. Pseudoidentitatea este asumată superficial, căci gesturile și gândurile de paiată mecanică trimit către un paroxism al trăirilor. Salvarea din infernul suferinței este temporară, dar vine ca o revigorare a Eului, o resuscitare a Ego-ului prin actul iubirii consumat în plan ideatic. Întâlnirea naratorului clovn cu tânăra călugăriță aflată în agonie, Corinde, surprinde clipa eternă și totuși efemeră a vieții în expansiune. Frumusețea angelică a muribundeii pe de o parte, stupiditatea costumului carnavalesc pe de altă parte, denumesc două extreme care se atrag, fiind redată la nivelul discursului românesc prin componentele inerente ale scriiturii blecheriene, realitatea și irealitatea, care ajung să se confunde, după cum recunoaște și vocea naratorială la un moment dat: „Este același lucru dar, a visa și a trăi” (M. Blecher, 2014, p.262).. Astfel, se explică revelația personajului în momentul în care admiră frumusețea călugăriței și din postura umilă de clovn ajunge să devină un suprapersonaj de ficțiune alături de sufletul pereche. Re trăiește povestea de iubire a romanului foileton *Arlechinul și Călugărița muribundă*, transformându-se în individul anamorfotic care tranzitează planurile și pentru o clipă crede într-o alteritate posibilă. Arlechinul și Călugărița sunt „un Pierrot metafizic și o Colombină agonică” (I. Băicuș, 2004, p.20) care se inițiază într-un dans al iubirii și al morții „ca două paiate serioase și nebune” (M. Blecher, 1971, p.159) după cum poetiza Blecher imaginea oamenilor valsând în *Amor falenă*.

Asemeni celorlalte pasaje analizate din romanele blecheriene, clovnul continuă să-și urmeze calea și să-și asume drama ipseității, neputând să-și depășească ipostaza Eului vigیل, căci clipa întâlnirii cu Sinele este suspendată. Trickster-ul este în esență „un arlechin pe marginea neantului” (I. Băicuș, 2004), după cum remarcă Iulian Băicuș, o ființă care și-a pierdut definitiv identitatea primordială (Sinele) și se autoexilează din propria viață absurdă: „Eram singurul în costum de carnaval, un arlechin rătăcit în noapte, undeva în desișul unei păduri, în lumina unui reflector.” (M. Blecher, 2014, p.308)

Figura trickster-ului, ca alter-ego al autorului, este o apariție contrastantă, atât prin tendința disperată de a se defragmenta, de a se goli de interioritate, cât și prin evadarea încercată definitiv în alte corporalități ale dublului. Nesiguranța permanentă a ființei, susținută pe tot parcursul scriiturii de criza identitară, este semnalată în egală măsură și de cromatica evidentă a clovnului. În *Întâmplări*, apariția mășcăriciului este vizualizată în roșu și albastru, iar în *Vizuina luminată*, bufonul este înfățișat în galben și negru, în ambele cazuri bicromia fiind delimitată de romburi. Fiecare culoare prezintă un antagonism specific: roșul este simbolul pântecului „în care viața și moartea se transformă una în cealaltă” (J. Chevalier, A. Gheerbrant, 1993, vol.3, p.172), albastrul, o culoare a reveriei prin excelență, este abisul, fie în sensul înălțării celeste, fie în sensul cufundării marine, galbenul definește lumina solară ce devine „o cale de comunicare cu dublu sens, un mijlocitor între oameni și zei” (J. Chevalier, A. Gheerbrant, 1993, vol.2, p.82), iar negrul este simbolul sfârșitului și al începutului, închide în centrul său atât moartea, cât și „capitalul de viață latentă” (J. Chevalier, A. Gheerbrant, 1993, vol.2, p.335).

Sintetizând, aceste culori privite în perechi, roșu-albastru, galben-negru, sunt complementare și în plan psihologic reprezintă conștientul și inconștientul, Sinele și Eul. Romburile colorate reprezintă un alt simbol al contrastului, iar aspectul peticit al veșmintelor de bufon subliniază încă o dată nestatornicia trickster-ului.

Așezarea geometrizată ca o tablă de șah ilustrează criza identitară a Eului, „evocă o situație conflictuală, cea a ființei care nu a reușit să se individualizeze, să se personalizeze.” (J. Chevalier, A. Gheerbrant, 1993, vol.1, p.143).

Această luptă continuă a identităților care are loc în spatele măștii nu este numai o ruptură schizoidă în actul *scriitopiei*, ci marchează o fragmentare a ființei și în planul biografic. Max Blecher se resemnează cu poziția de *outsider* în literatura română, acesta trăind drama de a aparține spațiului iudaic prin origine și totodată spațiului românesc prin formare spirituală.

În concluzie, se remarcă tendința autorului de a se substitui acestei proiecții fantasmatică, *clovnul*, sau în limbajul psihanalizei jungiene - *trickster*-ul, disimulând o mască a fericirii absurde, ca un exercițiu imaginativ împotriva biografiei. Max Blecher rămâne în literatura română „Arlechinul metafizic, cel ce a cochetat întreaga lui viață cu Neantul, și-a pregătit și și-a jucat de atâtea ori pe scena literaturii reprezentația finală, în așa fel încât moartea propriu-zisă n-a păstrat nimic spectaculos.” (I. Băicuș, 2004, p.208)

BIBLIOGRAFIE:

- [1] Alex, Goldiș, *Pentru o poetică fotografică*, în *Cultura literară*, nr.381 din 05 iunie 2012;
- [2] Alexandra, Indrieș, *În pragul amuțirii*, în *Polifonia persoanei*, Editura Faclă, Timișoara, 1986;
- [3] Andreea, Răuceanu, *Teatrul-muzeu Max Blecher în Observator cultural*, n.492, septembrie 2009;
- [4] Andrew, Samuels; Bani, Shorter; Fred Plaut, *Dicționar critic al psihologiei analitice jungiene*, Editura Herald, București, 2014;
- [5] Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, vol. 1,2,3, Editura Artemis, București, 1993;
- [6] Constantin, Fântâneru, *Interior*, Editura Polirom, Iași, 2006;
- [7] E. Suhor, *M. Blecher- 50 de ani de la moarte*, în *Revista cultului mozaic*, An XXXIII n.648 din 15 iunie 1988;
- [8] Frieda, Fordham, *Introducere în psihologia lui C. G. Jung*, Editura IRI, București, 1998;
- [9] Gheorghe, Glodeanu, *Max Blecher și nouă estetică a romanului*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2005;
- [10] Iulian, Băicuș, *Un arlechin pe marginea neantului*, Editura Universității din București, 2004;
- [11] Jung, Carl Gustave, *Opere complete*, vol. 9/1, *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, Editura Trei, București, 2014;
- [12] Jung, Carl Gustave, *Opere complete*, vol. 9/2, *Aion. Contribuții la simbolistica Sinelui*, Editura Trei, București, 2005;
- [13] Jung, Carl Gustave, *Opere complete*, vol 12, *Psihologie și alchimie. Simboluri onirice ale procesului de individuație. Reprezentări ale mântuirii în alchimie*, Editura Teora, București, 1998,;
- [14] Jung, Carl Gustave, *Opere complete*, vol. 15, *Despre fenomenul spiritului în artă și știință*, Editura Trei, București, 2007;
- [15] Jung, Carl Gustave, *Opere complete*, vol. 18/1, *Viața simbolică*, Editura Trei, București, 2014;
- [16] Max, Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată, Inimi cicatrizate, Vizuina luminată*, Editura Aius, Craiova, 2014;
- [17] Max, Blecher, *Vizuina luminată; Corp transparent; Proze; Publicistică; Arhivă*, Editura Cartea Românească, București, 1971;
- [18] Mihaela, Pop, *Imaginarul. Teorii și aplicații*, Editura Universității din București, 2011;
- [19] Nicolae, Balotă, *Max Blecher și realitatea mediată*, în *De la Ion la Ioanide*, București, Editura Eminescu, 1974;
- [20] Nicolae, Manolescu, *Arca lui Noe*, Editura 1001 GRAMAR București, 1998;

- [21] Norman, Manea, *Despre clovni: dictatorul și artistul*, Biblioteca Apostrof, Cluj, 1997;
- [22] Robert, Moss, *Visul activ*, Editura Nemira, București, 2014;
- [23] Simona, Sora, *M. Blecher-Sinele ca un altul sau butaforia scrisului, în Regăsirea intimității*, Editura Cartea Românească, București, 2008;
- [24] Stevens, Anthony, *Jung*, Editura Humanitas, București, 1996;
- [25] Sultana, Craia, *Orașul insolit în Fețele orașului*, Editura Eminescu, București, 1988;