Pisica lui Schrödinger în avangarda literară românească. Poezia lui M. Blecher în diverse grile de lectură (I)

Vlad POJOGA

Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu, Departamentul de Studii Romanice
"Lucian Blaga" University of Sibiu, Department of Romance Studies
Personal e-mail: vlad.pojoga@ulbsibiu.ro

Schrödinger's Cat in the Romanian Literary Avant-Garde. M. Blecher's Poetry in Various Ways of Reading

This series of articles approaches the multitude of ways in which the rather small quantity of poems written by Romanian writer M. Blecher can be analyzed and the several tendencies that can be found in his brief poetic oeuvre, "Transparent Body". This first installment of the series approaches the dominant tendency of Blecher's poetry, focusing mainly on the broad coordinates of the avant-garde and on the surrealist dimension of most poems. In this undertaking, I use certain patterns that are widely considered to be avant-garde markers (trying to see the degree to which the work in question fits them), while at the same time comparing the poems with those of fellow Romanian surrealist poets (trying to place Blecher's poetry in a larger network).

Keywords: poetry, avant-garde, surrealism, Romanian literature, M. Blecher, Transparent Body.

Grila avangardistă. Șabloane și potriviri

„A ne realiza pe noi în scris nu e pentru noi un ideal spre care să ne extaziem ca înspre o aureolă. Scrisul nostru nu e căutarea de a ajunge într-o lume pe care am năzui-o, ci trebuința de a evada din alta care ne exasperează. Nu exasperarea împotriva unei lumi, unei țări, unei categorii oarecare, ci o exasperare totală."[1]

Cuvintele de mai sus îi aparțin bunului prieten al lui Blecher, Geo Bogza, și au apărut într-un număr al revistei *unu* din 1931. Însă cât, sau în ce măsură se identifică Blecher-poetul cu aceste date de origine avangardistă pe care le promovează Bogza? Într-adevăr, nu se „extaziază ca înspre o aureolă" la gândul publicării unor cărți, însă în același timp (și vedem asta tocmai din scrisorile trimise lui Bogza), este interesat până și de condițiile tipografice ale viitoarelor sale volume, nu numai de construcția atentă a lor (romanul *Inimi cicatrizate* având chiar două variante – un alt fapt în același timp avangardist, pentru că astfel se realizează o cvasi-anulare a primului *draft*, dar și în contra direcției avangardiste, prin însuși *lucrul pe text*). Cât despre „trebuința" de a transgresa o realitate exasperantă, aceasta este clară la Blecher, însă nu atât din pricina condiției sale strict fiziologice, ci și din disprețul său

profund față de anumiți indivizi sau chiar față de anumite clase sociale („În afară de scris, viața mea n-are sens, e haotică, e vagă şi fără interes, oamenii pe care îi văd sunt stupizi, banali şi nu-s posedați de nici o pasiune, morți în timpul vieții, mai ales toți acești burghezi nesuferiți pe care îi cunosc atât de bine şi despre care, dacă mă vor ajuta puterile, aş vrea să scriu ca să-i usture, un roman, de exemplu."[2]). Blecher vrea „să-i usture" pe acești „burghezi nesuferiți", cu toate că şi el făcea parte dintr-o familie mic-burgheză, tatăl său având o prăvălie în Roman. Aici se poate vedea clar şi disprețul lui Blecher față de actele sociale superficiale, față de societate şi regulile ei uzuale, însă exasperarea lui în poezie nu e niciodată totală, mai mereu există o nivelare a discursului fie prin apariția feminității, fie prin tentația ironiei.

O mişcare eminamente destructivă, ofensivă, gata să spulbere totul în care, avangarda nu pare a i se potrivi lui M. Blecher, cel puțin nu unui M. Blecher aflat la maturitate, care îi scria lui Bogza: „îți mărturisesc că îmi este imposibil să nu fiu amabil cu cineva care vine să mă vadă, e o mare lașitate poate şi o mare lipsă de dârzenie în atitudine."[3] Cum ar fi putut un avangardist să fie amabil cu oricine? Cum ar fi putut un avangardist să scrie cronici favorabile prietenilor, nu neapărat pentru valoarea intrinsecă a textului lor, ci doar pentru că sunt prieteni, așa cum face Blecher pentru Ion Manolescu (apostrofat fiind de Bogza). Bineînțeles, nu ar fi putut. Pentru că structura lui Blecher nu este una de frondă totală, de plasare a sa *în război cu toată lumea*, ca Eugen Ionescu, de pildă, ci mai curând una interiorizantă, care îl face mai mereu să se aplece asupra propriei persoane, asupra propriilor trăiri, care însă nu transpar emfatic sau violent, ci *realist* în sensul propriu al cuvântului. Să vedem ce spune Adrian Marino despre fenomenul avangardist în genere, ca o serie de trăsături valabile pentru fiecare din mişcările de avangardă menite să recalibreze construcția de principiu a unui text literar:

„Prin însăşi acțiunea sa ofensivă, avangarda reprezintă un fenomen precursor, de anticipație, care păşeşte întreprinzător şi curajos înainte. [...] Destinul său este devansarea, mişcarea continuă. Acest dinamism progresiv constituie întreg sensul şi paradoxul dramatic al avangardei: moarte şi resurecție continuă, notă esențială: orice avangardă anticipă şi suprimă, prin substituție, o altă avangardă."[4]

Astfel, avangarda se constituie ca o întreprindere nu doar destructivă, ci şi autodestructivă, însă această caracteristică a ei nu se poate aplica literaturii şi poeziei lui M. Blecher, care are o viziune paradoxal periferică în vreme şi anume perceperea literaturii şi în special a poeziei ca pe un mobil atât de defulare a unor (i)realități interne, cât şi de proiecție biografică concentrată, evident, pe individ, în opoziție cu valențele puternic sociale ale avangardei. Pe lângă aceasta, viteza, continua schimbare, continua reformulare a discursului este un dat al avangardei (să ne amintim cum Tristan Tzara proclamă atât moartea cât şi naşterea dadaismului în aceeaşi propoziție prin adaptarea celebrului „Regele a murit, trăiască regele!"). Mai mult decât atât, tot în ceea ce priveşte viteza, putem aduce în discuție rapidele schimbări tehnologice care au loc în vreme. Cu toate că trăieşte o bună perioadă de timp în Franța, în mijlocul unei civilizații evoluate din punctele de vedere antemenționate, mai ales în comparație cu România vremii, Blecher nu se concentrează aproape în niciun moment, cel puțin în poezie, asupra evoluției științelor şi/sau industriei, așa cum se întâmplă în general cu majoritatea avangardiştilor. Şi de aceea poziția periferică de care vorbeam. Avangardist în imagine (poetică), Blecher nu este, cu siguranță, avangardist în adevăratul sens al acestui spirit. Tot Marino spune că „se poate afirma că greața defineşte starea de spirit originară a avangardei, o greață invincibilă şi totală, o repulsie cvasi-viscerală pentru întreaga condiție umană şi culturală."[5] Nu se poate vorbi cu certitudine despre repulsie şi mai ales despre repulsie absolută a lui Blecher pentru cultură ca termen generic şi cu atât mai puțin pentru literatura predecesorilor, mai ales având în vedere articolele sale, în fapt până şi intenția sa, mărturisită lui Geo Bogza, de a scrie o mini-trilogie de articole despre Blake, Marchizul de Sade şi Lautréamont – „În privința lui Lautréamont tocmai mă gândeam (nu suntem la întâia noastră coincidență) să scriu o trilogie sub titlul: Trei artişti infernali, William Blake, Marchizul de Sade şi Contele de Lautreamont."[6]

Să revenim însă puțin mai pe larg la problema *lucrului pe text*. Dacă avangardiştii şi-au obişnuit cititorii cu texte aluvionare şi dese, ba chiar cu manifeste de mari întinderi şi teoretizări ale diferitelor mişcări sau curente pe care le inițiau sau dezvoltau în permanență, producând astfel un număr substanțial de texte, ceea ce nu este deloc caracteristic lui Blecher (sigur, ar putea fi invocată aici viața sa scurtă şi convertirea sa rapidă la proză după revenirea în țară, însă acest lucru nu ştirbeşte deloc din *munca de scriitor* a lui Blecher). Cu o acută conştiință a textului, în permanent control al discursului, Blecher este capabil în orice moment să-şi explicitеze şi să-şi detalieze atât alegerile stilistice, cât şi reverberațiile acestora asupra întregului. După cum se poate vedea, dintr-o altă scrisoare pe care i-o trimite lui Geo Bogza (cu toate că aici este vorba, cu siguranță, de un text scris după „Corp transparent", cel mai probabil *Întâmplări în irealitatea imediată*:

„— Înainte de „teribila întrebare" – ar putea fi păstrat, în cazul acesta adaugă-1 pe hârtia mea. Cât priveşte (agentură & comision) paranteza indică tocmai necesitatea în care s-a găsit „autorul" de a da un amănunt lămuritor şi pe care ar vrea el însuşi să-1 evite; dacă din tot ce-i scris mai departe detaliul acesta rezultă de la sine şi dacă crezi că suprimarea lui nu poate

stânjeni înțelesul general, atunci taie-l."[7]

Această violență explicită teribilist-războinică a avangardiștilor (să ne aducem aminte de experimentele dada cu focuri de armă și de felul în care Breton proclamă ca act suprarealist de cea mai înaltă intensitate împușcarea la nimereală a oamenilor pe stradă sau îndemnul lui Marinetti de a da foc cărților, muzeelor și bibliotecilor se manifestă, în cazul sensibilului și afectuosului M. Blecher, într-o proiecție pur și simplu mentală, care nu își găsește loc nici măcar în poeme, darămite să existe în Blecher intenția reală de a duce la capăt orice fel de act violent, agresiv, care să amenințe integritatea corporală a altei persoane: „Și aici se petrec multe, şi pretutindeni, sufăr enorm de pe urma multor chestiuni ce s-ar zice că „nu mă privesc" (ah, formula aceasta scârbos de comodă) şi numai justiția vindicativă a unei imaginare ghilotine restabilește puțin echilibrul în nopțile de febră, tăind capete fără încetare."[8]

Mai mult decât atât, felul în care unii avangardiști percep omul sau poetul nu îi este deloc caracteristic lui Blecher, un om cu o mare putere de admirație a artei. Cum ar fi putut un poet care traducea și se lupta cu toate neajunsurile sale fizice pentru a citi încontinuu (memorabilă este scrisoarea către Geo Bogza în care îi povestește cum primește cu împrumut de la Saşa Pană arhiva revistei „Unu" în calupuri de câte zece, pentru a nu rămâne Pană fără mai mult de zece numere ale revistei sale în același timp, de teamă să nu se piardă și apoi îi spune cu mândrie că le returnează în stare perfectă, la fel cum le primise) să rezoneze cu astfel de versuri: „în beciuri amanții defuncți din atlantida / stau poeții cei mulți și cei puțini"[9]? Sau cum ar fi putut bolnavul M. Blecher, M. Blecher cel care a trăit și a văzut moartea aproape în fiecare zi a vieții sale din Franța și Elveția să perceapă oamenii ca pe „un număr", ca în următorul vers „va fi mâine pustie ca o rezervă de spital la moartea numărului"[10]? Este evident, nu ar fi putut.

M. Blecher se află, mai degrabă, de acea baricadă a avangardei care, cu toate că aderă făţiș la anumite metode, strict literare (precum libertatea absolută a gândului și a situațiilor posibile), nu reușește, în absolut niciun moment să se despartă de fundamentul biografic extrem de adânc înrădăcinat în întreaga sa operă, neputând practic să fie altcineva decât el însuși – o trăsătură pe care o vom asocia mai târziu cu o altă tendință literară a secolului douăzeci, poezia confesivă. M. Blecher este astfel un avangardist atipic pentru care insolitarea suprarealistă a imaginii este unul dintre mijloacele preferate de expresie poetică, însă combustia se realizează în special la nivelul trăirii. La Blecher, „drama existențială" de care vorbește același Adrian Marino nu se manifestă printr-o excesivă utilizare a „formelor nihiliste și extravagante ale avangardei" [11] pentru că această dramă existențială a lui Blecher este una profund individuală, care nu „se joacă" la scară macro, nu încearcă să impună o anumită formulă sau alta, nu încearcă să schimbe în totalitate starea de fapt a literaturii, fiind pur și simplu un spațiu al explicitării unei anumite stări, păreri sau situații prin intermediul unei metode alese în prealabil.

Grila suprarealistă. Principala direcție

După întâlnirea cu Pierre Minet (unul dintre scriitorii suprarealiști exilați de Breton, care fusese între membrii grupului „La Grand Jeu") de la Berck, din 1930, M. Blecher se apropie din ce în ce mai tare de mișcarea suprarealistă și de ideile lui André Breton, însă nu este atras doar de arta francezului, pentru că, așa cum va ajunge să-i mărturisească lui Saşa Pană într-o scrisoare din 1934, „Idealul scrisului ar fi pentru mine transpunerea în literatură a înaltei tensiuni care se degajează din pictura lui Salvador Dali"[12].

Însă înainte de a avansa spre o analiză în grilă suprarealistă a poemelor lui Blecher, să fixăm mai pe larg coordonatele acestui curent. În „Primul manifest al suprarealismului" din 1924, Breton proclamă că „procedeele logice, în zilele noastre, nu se mai aplică decât la rezolvarea unor probleme de interes secundar"[13] și evidențiază necesitatea (pe linie freudiană) unui proces cognitiv superior, cu un grad mărit de arbitrar și cu o subordonare în fața unor mecanisme percepute de către poeții de până atunci ca fiind secundare sau chiar inexistente. Aceste mecanisme sunt, spune Breton, exact mecanismele care guvernează viața și mentalul unui nebun, unde alte forțe decât cele normale se pun în aplicare și generează o cu totul altă logică a mediului înconjurător, nu prin schimbarea concretă a acestuia, ci prin modificarea în interior, în creier, a imaginii despre acesta. „Lasă-te purtat, evenimentele nu suferă ca tu să le diferențiezi. Tu n-ai nume. Ușurința oricărei acțiuni este inestimabilă."[14] Capacitatea de diferențiere nu există, astfel, iar nici individul nu mai există, întreaga realitate fiind un conglomerat de elemente care nu au aparentă legătură unul cu altul (ele putând fi, desigur, psihanalizate), care distorsionează contururile și le colează din nou pe o matriță care funcționează pe baza unui cod de randomizare. Nu mai e „vorba nici de a învinge, nici de a pierde"[15], ci pur și simplu de a te afla în această stare, de vis, bineînțeles, pentru că „visul nu poate fi, oare, folosit și el la rezolvarea problemelor fundamentale ale vieții?"[16] Matei Călinescu comentează această opțiune a suprarealiștilor, aleasă de portavocea lor: „Poetul și poezia au fost învestiți cu o funcție de o covârșitoare importanță: aceea de a pune capăt *procesului memorial intentat de cunoașterea rațională a cunoașterii intuitive* (A. Breton în *Les vases comunicants*, 1932); aceea de a împăca, finalmente, acțiunea cu visul."[17] Astfel, punctul central al schimbării, în viziunea lui Breton, nu mai sunt oamenii de știință sau filozofii, ci artiștii, care sunt obligați să aducă o serie de

noi concepte, să creeze o legătură vizibilă, programatică, între aceste două lumi, cea a acțiunii și cea a visului, aflate până atunci într-o completă antiteză. Bineînțeles că o astfel de cale era una al cărei drum fusese deja deschis de Freud și cercetările sale, însă fără a deveni o practică artistică. Dicteul automat, „gândul vorbit", o altă trăsătură fundamentală a acestui „mecanism psihic pur" teoretizat de Breton nu avea, în fond, cum să producă opere de mare însemnătate din punct de vedere valoric, iar din această cauză (care e un simptom al avangardei în întregimea ei), pare să se autoconsume înainte de a produce *mari* creații artistice în literatură. Altfel stau lucrurile în pictură, unde suprarealismul, prin Max Ernst, Salvador Dalí sau René Magritte, are, natural, mult mai mult succes, pictura operând cu altă materie primă, una care se pretează infinit mai bine decât cuvântul acestui curent care a supraviețuit, în fond, tocmai prin impresiile sale vizuale.

Deja din a doua jumătate a celei de a doua decade a secolului, la relativ puțin timp de la publicarea primului manifest al lui Breton, în România are loc o oarecare respingere a suprarealismului:

„Într-un articol chiar din primul număr, Ilarie Voronca, unul din redactorii și principalii animatori ai revistei [Integral], declară că suprarealismul e neconform ritmului vremii, reprezentând o involuție față de dadaismul lui Tzara (*...suprarealismul e în ultimă analiză feminin expresionist. Dadaismul era viril. Suprarealismul nu zdruncină*. Sau: *La glasul secolul integral suprarealismul înseamnă deci o absență. Azi ora înfăptuirilor e plină. Poezie, muzică, arhitectură, pictură, dans, toate merg înlănțuite integral spre o gară definitivă și înaltă. Suprarealismul a ignorat glasul secolului strigând: INTEGRALISM.*)"[18]

Această respingere a lui Voronca este una pur emfatică, specifică avangardei, așa cum am mai arătat; dar pur emfatică, pentru că însuși Voronca, precum și alți scriitori care publică la *Integral* se vor folosi în continuare de procese și imagini suprarealiste, apărând mai apoi cu toții în *unu*, revistă considerată suprarealistă. Că suprarealismul românesc va trece printr-o resurecție odată cu al doilea val (Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu) nu are relevanță în contextul discuției influențelor asupra poeziei lui M. Blecher, care moare în 1938 și, dacă ar fi continuat în poezie, cel mai probabil ar fi ales un alt drum (acela al confesiunii și personismului, în opinia mea).

Aproape întreaga receptare critică, atât cea contemporană poetului, cât și cea postumă, ce se concentrează pe poezia lui Blecher îl declară pe acesta, fără loc de interpretare, suprarealist (generalizând, totuși, și neaplecându-se asupra modificărilor subtile, dar fundamentale, pe care Blecher le aduce în avangarda românească, din care face și nu face parte, ca o veritabilă pisică a lui Schrödinger). Astfel, Pompiliu Constantinescu e de părere că „D. M. Blecher a început cu poezii suprarealiste și a continuat cu acea confesie spirituală, de mare luciditate, din *Întâmplări în irealitatea imediată*"[19]; Ion Pop opinează, în lucrarea sa panoramică despre avangardă, că „Incidențele scrisului lui M. Blecher (1909-1938) cu spațiul avangardei sînt de găsit în zona suprarealismului"[20], cu toate că „Poemele primei cărți a lui Max Blecher sunt însă departe de a atinge *înalta tensiune* visată și, de fapt, însuși autorul mărturisea că nu se mai recunoaște în ele."[21] Faptul că Blecher nu se mai recunoștea în *Corp transparent* (și asta la o distanță destul de mică de la publicarea plachetei – câteva luni) era în strictă legătură cu începerea lucrului la *Întâmplări în irealitatea imediată*, timp în care Blecher probabil – și acest lucru este de presupus având în vedere prozele pe care le va publica mai târziu, în care biografia irumpe și acaparează integral substratul textului, dar și poemul *Paris* – își schimbă percepția despre natura sincerității și a trăirii concrete și a necesității acestora în textul literar, pentru a oferi acea unică perspectivă de care dispui, pentru a transgresa momentul și a te conecta la tradiție cu această poveste proprie (un fel de *corelativ obiectiv* primitiv). Norman Manea menționează și el, într-un articol mai larg despre viața și opera lui M. Blecher, publicat în *Pe contur* din 1984 (*M. Blecher – între biografie și creație*), debutul editorial „în manieră suprarealistă"[22] al lui M. Blecher. O recenzie nesemnată din „13" spune despre poezia lui Blecher că este o „poezie crescută pe tulpina de lumină a suprarealismului", în care „imagini proprii forfotesc abundent în cele 15 poeme ale acestei plachete.", însă își exprimă „bucuria de-a vesti apariția unui mare Poet reproducând trei strofe din *Vals vechi*"[23]. Această flagrantă contradicție a recenzorului o voi demonstra într-un alt articol al acestei serii, pentru că suprarealismul „unui mare Poet" (a se sesiza majuscula) este exemplificat printr-un poem categoric bacovian, în care nu-și face loc nicio imagine suprarealistă.

Însă, menționând această perspectivă a criticii, să încercăm acum a ne concentra asupra perspectivei lui Blecher, asupra lucrurilor pe care le înțelegea el prin suprarealism și practica suprarealistă, cu toate implicațiile ei:

„Irealitatea și ilogismul vieții cotidiene nu mai sînt de mult pentru mine vagi probleme de speculație intelectuală: eu trăiesc această irealitate și evenimentele ei fantastice [...] ...am căutat să ridic la egal de lucid[și voluntară valoare orice tentație a halucinantului. [...] Îmi plac e să cred că, de-acum înainte, în toate vremurile, o mână de poeți ca adevărați vampiri ai conștiințelor grase și ai ideilor putrede vor suge sângele quietitudinei și vor agita steaguri și umbre în iluziile cele mai scumpe, mai digestive și mai morale ale omenirii // Idealul scrisului ar fi pentru mine transpunerea în literatură a înaltei tensiuni care se degajează din pictura lui Salvator

Dali. [...] ...demența aceea la rece, perfect lizibilă și esențială. Exploziile să se producă între pereții odăii și nu departe între himerice și abstracte continente. [...] Suprarealismul trebuie să doară ca o rană profundă."[24]

Iată, deci, că Blecher *trăiește* suprarealismul, îl percepe ca pe o experiență strict de viață, nu una inaccesibilă, ci una concretă. Doris Mironescu este de părere că această experiență a lui Blecher este amplificată de analgezicele din sanatorii, în special de cloroform, care, și în contextul unei monotonii a peisajului (se știe că saloanele nu au fost niciodată o delectare vizuală) generează aceste halucinații, această senzație a lui Blecher de a se afla undeva între două lumi, această senzație că privește totul de deasupra, creând anumite legături nevăzute de nimeni și consolidându-le – însă cât din aceste procese nu sunt altceva decât ceea ce știința va descoperi mai târziu și va numi *mental frames*? În sensul în care creierul, lipsit de anumite capacități în anumite momente, încearcă din răsputeri să facă lucrurile să se lege, să le aducă împreună și să le vadă efectiv acolo chiar dacă ele nu sunt. Acesta este, în fapt, fundamentul manipulării. Iar ce sunt imaginile suprarealiste dacă nu niște flagrante manipulări ale realității? Ele pot să sugereze ceva sau să nu sugereze ceva, în funcție de *mental frame*-ul activ al fiecăruia, în funcție de nivelul și modul în care vrem sau nu să credem în aceste imagini. Astfel, „elanul liric al halucinației"[25] nu este, la Blecher, altceva decât o reflexie biografistă, așa cum mărturisește chiar el: pentru că pe el suprarealismul, irealitatea trăită îl doare, trebuie să-i doară și pe ceilalți. De aici se poate observa cu claritate cum întreaga literatură a lui Blecher este, în fapt, una centrată mereu, fără a ține cont de orice alte circumstanțe, pe propria persoană, așadar egocentristă. Astfel, suprarealismul practicat de Blecher devine un *suprarealism biografist*. Aceasta este și una dintre cele „câteva chestiuni" care îl „despart totuși de ortodoxismul curat de manifest, toată greutatea ar fi deci ca *unu* să-mi tolereze atitudinea mea așa cum este și cum n-aș putea-o modifica."[26] Nu există la Blecher nici urmă de dicteu automat, nici urmă de revoltă socială (prezentă în text), nici urmă de anarhism care să mătură totul în cale, ci mai degrabă o predilecție pentru pictura suprarealistă, în special pentru Dalí, așa cum vom arăta mai departe.

În continuare, pentru a observa tocmai cele „câteva chestiuni" care îl despart, dar și cele „câteva chestiuni" care îl apropie pe Blecher de suprarealism, vom analiza comparativ (părți din) poemele sale și (părți din) poemele suprarealiste ale altor avangardiști români, precum Voronca, Bogza sau Stephan Roll. Însă înainte de a trece la această analiză propriu-zisă, se cuvine să tratăm cu mai multă atenție primul poem publicat de Blecher, *L'inextricable position*, chiar în revista lui Breton, *Le surréalisme au service de la révolucion*, cu toate că el a apărut, bineînțeles, în franceză. Însă ca legătura dintre imaginarul din acest poem și cel din *Corp transparent* să fie mai clară, ne vom opri asupra traducerii lui Sașa Pană[27]. *Poziție de nedescîlcit* se încadrează perfect într-un soi de suprarealism văzut prin lentila propriilor drame („Poemul nu este altceva decât un travesti oniric al vieții pe gutieră"[28]), care în cazul lui Blecher sunt mai curând fizice. Încă din startul prozo-poemului, „o rană mare" se deschide din piept și astfel se creează un tunel de aer între spațiul exterior și inimă (epicentrul la care acum cineva din exterior are acces). Legătura „de carne" dintre două concepte, unul abstract și unul concret: omul și durerea, este de fapt legătura definitorie a vieții lui Blecher, probabil – oricât de stranie ar părea o asemenea idee – legătura determinantă a vieții sale. Această atmosferă de intimitate ce primează în începutul poemului este ruptă de apariția (suprarealistă a) unui cal. Acest cal, însă, răstoarnă complet scenariul inițial, pentru că „participa la acest gând", iar astfel se realizează transferul imaginii inițiale, din exterior în interior. Figura suprarealistă este dusă mai departe, dezvoltându-se ca „ochiul unui cal purtând în excrescență un cap minuscul, asemănător celui mare, dar mai palid și vădit mai suferind". Scenariul poemului se schimbă apoi instantaneu printr-o paranteză aparent secundară, subtilă: „(negrii țin adesea astfel de păpuși în brațe)". O a doua răsturnare de situație și mai ales una de acest tip nu îi este caracteristică lui Blecher, cel din „Corp transparent", pentru că aici biografismul – e de presupus că Blecher a întâlnit în Franța persoane de culoare și s-a familiarizat într-o oarecare măsură cu obiceiurile acestora – are, însă, și implicații socio-culturale sau, mai degrabă, valențe socio-culturale, pentru că, fiind o practică izolată la Blecher, ea apare probabil ca fapt divers, nu ca fapt social. După această inserție, pseudo-confesivitatea lui Blecher dezvăluie un nou cadru personal cu o comparație inedită, aproape de teatru absurd, în care om și cal asistă împreună la același spectacol, fără a înțelege absolut nimic din el. În timp ce din afară „toată strada mă lua drept un monah în căutarea unui volum de aer liniștit ca să-și depună inelele".

Încă din poemul de deschidere al *Corpului transparent*, *În loc de introducere*, se pot identifica atât intenția suprarealistă, cât și cele două planuri textuale care se vor succeda și întrepătrunde în întreg volumul (nu numai în poemele cu tentă suprarealistă, ci chiar și în *Vals vechi*, menționat anterior): „Cuvinte păsări cu aripi de sânge / Cuvinte zburând nebune în încăperile inimii"[29]. Desigur, poemul poate fi perceput fără a greși drept o artă poetică. Pentru Blecher, poezia se scrie cu sânge (acest lucru fiind evident catalizat de condițiile sale de sănătate), iar cuvintele nu trebuie să atace doar în exterior, nu trebuie să împungă doar elementele înconjurătoare, ci trebuie să atace cu toată forța, să „zboare nebune" în inimă, pentru a dezintegra atât din

afară, cât și dinăuntru, pentru a spulbera ființa, ca în *Fața războiului* lui Salvador Dalí. Dacă la B. Fundoianu: „vorbele noastre erau păsări moarte de ger”[30], într-o imagine rece, a unui gol interior nemărginit, care își găsește corespondentul în incapacitatea fizică de a emite un sunet, la Blecher ele sunt vii, ard și ard totul în jurul lor, printr-o mișcare excesivă. Iar apoi, după o succesiune de imagini suprarealiste (în care apar, inevitabil, animalele, un vehicul caracteristic suprarealismului: „Animale câteodată cu transparențe de cer”[31] – anticipând poate, unele din picturile lui Magritte – sau comparația indirectă a „buchetelor de lumi astrale” cu niște „comete cu cap de dansatoare”[32]). Însă după stabilirea acestor baze suprarealiste, poemul pare a se rupe în două odată cu o bizară confuzie generată de mirosul florilor (diferența e că aici contactul cu lumile este realizată invers, și transportul are loc in lumea visului în lumea concretă), iar după un scurt moment de dezmeticire în care o altă imagine suprarealistă populează poemul („vulturi fâlfâind alb peste munții somnului”), apare un element foarte drag lui Blecher, care va fi un soi de laitmotiv al Întâmplărilor în irealitatea imediată, un element caracteristic și, să spunem, prozei lui Bruno Schulz: vitrina. Din acest moment până la sfârșitul poemului, se declanșează un joc de măști cu final imprevizibil, focusat asupra prezenței feminine. Să fie însă vitrina tot un vehicul preluat de la suprarealiști? Breton spunea în primul manifest: „pretindem că lumea se va sfârși nu printr-o carte frumoasă, ci printr-o reclamă frumoasă a cerului sau a iadului”[33]. Ce sunt vitrinele dacă nu un mijloc de a face reclamă, o modalitate de a aduce în prim-plan ceva ce poate fi cumpărat, achiziționat, strâns și ținut aproape? Exact asta încearcă Blecher să facă prin introducerea acestui element al vitrinei, să pună accentul pe iluzia dragostei, o iluzie iarăși cu fundamente biografice clare la el (iubirea lui pentru Maria Ghiolu neavând niciodată o finalitate pe care el s-o considere, măcar o vreme, ca fiind ceva posibil permanent). Iar finalul, dacă ar fi să-l analizăm nu numai imagistic, ci și lingvistic, aduce în prim-plan mai multe direcții de interpretare: prima, aceea relativ facilă, a incapacității unui eu de a transmite sau reproduce o trăire prin cuvinte; a doua, aceea de a aplica o grilă a unui straniu soi de corespondență suprarealistă și plasarea întregului discurs poetic în aria artei vizuale – nu neapărat prin asemănările de tehnică, pentru că ele nu au cum să existe, ci din asemănările de percepție, de interpretare personală, care pot fi, în mod evident, diferite de la individ la individ, iar astfel, uneori proiecția mentală a unui text literar poate să fie identică cu proiecția mentală a unui tablou, de exemplu; iar cea de a treia, una pur lingvistică și în același timp destul de improbabilă (dat fiind faptul că Blecher nu avusese niciodată apetențe pentru teoria limbajului), legată de incapacitatea efectivă de a înțelege textul prin necunoașterea limbii (scenariu plauzibil tot numai prin legarea lui de suprarealism și de „nebunul” lui Breton, care poate să nu recunoască legături lexicale la îndemână) – iar în acest scenariu „desenele” nu ar fi altceva decât niște semne grafice.

Aceeași idee pare a se găsi și în poemul *Petre Schlemihl* al lui Voronca: „Și e aici sau acolo, un om grăbit să ajungă la o limită, / Și el nu știe: această limită e în el, / Cum sunt în el toate zgomotele, toate vocile care se deșteaptă / Când le atinge numai imaginea lor de pe oglinda dinafară”[34]. Și la Voronca, la fel ca la Blecher, există cele două planuri pomenite mai sus. În Petre Schlemihl este, însă, o predilecție pentru ideea grandioasă care la Blecher nu este, la Blecher omul este pur și simplu un om, cu mâini, a cărui iubită are ochii închiși, pe când la Voronca „toate vocile” și „toate zgomotele” sunt înăuntru, revelându-se încă o dată nevoia de gălăgie, de perturbare totală a simțurilor pe care o aveau avangardiștii și care, din nou, nu există la Blecher, singura nevoie pe care pare să o aibă acesta din urmă fiind tocmai cea opusă, aceea a liniștii. Astfel se întâmplă des: un corp măcinat ca al lui Blecher, care s-a autodistrus începând cu vârsta de șaptesprezece ani are nevoie de pansarea rănii și *calmarea locului*, în vreme ce un corp sănătos vrea mai mereu să simtă, să se rupă, fiind vorba efectiv doar de necesitatea schimbării unei stări care exasperează într-un anumit moment individul. Interesantă este și dubla reflexie apărută odată cu oglinda: aceea a exteriorului prin individ și a individului tocmai prin acest exterior, creându-se un efect de gol (asemănător cu al vitrinei, chiar dacă golul apare în forme diferite), de *apariție dispărută*, ca în poemul lui Blecher.

Există câteva prezențe constante în poemele din *Corp transparent*, în afara celor două planuri despre care am discutat deja, iar printre ele obsesia cromatică. La Blecher totul se construiește dintr-o paletă de culori în care predomină albastrul, albul sau așa-zisele „transparențe”, paletă infestată uneori cu puternicul roșu al sângelui sau cu negru. Însă prin aceste alegeri ale lui Blecher pare că în permanență poemele se regăsesc în imediata apropiere a cerului sau undeva într-un cadru mai larg deasupra căruia planează cerul (aici de menționat sunt și multitudinea de îngeri sau căderi în gol): „tu fluviu vertical cu diadema / părului albastru” (Poem) sau „Este un început albastru / În acest peisaj terestru” (Eternitate) – unde referința este directă (chiar dacă imaginea cerului din pământ poate fi considerată facilă), ba chiar în următorul vers există o despărțire clară între intenție și rezultat, printr-o despărțire a actului originar prin care a apărut „peisajul terestru”: în primul rând „începutul albastru”, apa și cerul ca materii prime pure și totale; iar în al doilea rând „începutul răzbunător”, care trădează unele aversiuni ale lui Blecher față de felul în care se prezintă acest „peisaj terestru” – „îți schimbi transparențele / și

ești o femeie moartă o fantomă" (Poem), „E un cer fără culoare" (Umblet), cutia neagră și cutia albă din același „Umblet", „cu piele albă fină" (Amor falenă), „somnul decolorat al morții" (Calul). Tot de aria lexicală a cerului se leagă și imaginile în care îngerii cad și scârțâie sub picioarele omului (cu toate că această imagine este una categoric baudelaireană), însă acea „transparență" specifică lui Blecher este un soi de bizar strat de sticlă mată care se interpune între cer și restul tabloului din care evadează fie câte o „cometă cu cap de dansatoare" (În loc de introducere), fie câte un înger (Poem), fie câte o pasăre care face și ea în fapt tranziția între cele două zone spațiale. Pe lângă aceasta, Blecher tinde să folosească și transpună în chip suprarealist cerul, în diverse locuri uzuale (idee la fel de facilă, dacă ea se realizează cu scopul prezentării unei cunoașteri în profunzime a fiecărui obiect care ar putea să reveleze „mari secrete existențiale"), însă nu acesta pare a fi cazul, ci, din contră, o deschidere înspre căderea în gol asemănătoare picturilor lui Magritte („sunt în fundul cerului de valuri" – Plimbare marină).

O altă zonă semantică exploatată îndelung este aceea a mării și/sau oceanului. Aici ne vom concentra atenția, pentru început, asupra poemului „Plimbare marină", dedicat lui I. Ludo. Încă din debut, poemul se prezintă ca un tablou ce uzează de o combinație cromatică necaracteristică în restul volumului: „sângele mării circulă roșu în corali". Această imagine, deloc suprarealistă în sine este practic o interpretare proprie și originală a unei imagini concrete, într-o mare măsură accesibilă tuturor. Însă, această simplă substituție a coralilor cu o rețea de vase de sânge creează o imagine geometrică a unei substanțe fluide retezând într-o oarecare măsură în manieră cubistă marginile (care nici măcar nu ar trebui să existe, de fapt) ale unei anumite părți a mării. Mai departe, personificarea continuă (deși ușor de anticipat) cu apariția unei inimi „profunde" a apei, a cărei bătaie pare să genereze, în mod determinist de această dată, fluxul și refluxul. Ceea ce reținem din această imagine, care se dezvoltă tridimensional, este tocmai efectul pe care îl are asupra eului care pare a se integra și el direct în ea (iar, prin direct, avem în vedere un proces mai degrabă fizic, decât psihic). Mai apoi, în același poem, fauna marină își face apariția și *lucrează* în două direcții (ca în toată poezia lui Blecher, după cum am mai afirmat). Două comparații suprarealiste, prima „peștii mici ca jucării de platină", iar a doua: „peștii mari ca turme de câini", nu reușesc însă să ofere un grad ridicat de arbitrar (așa cum i-ar fi plăcut lui Breton), ci au în componența lor mai degrabă elemente care se aseamănă – evident, nu ca formă fizică – ci strict ca manifestare. Este așteptat, deci, ca peștii mici să nu producă mari pagube de orice fel, fiind astfel inofensivi, „parcurgând părul care flutură" al eului, în timp ce peștii mari sunt asociați unei *turme*, care distruge totul în cale, „sugând repede apele". Plimbare marină este ultimul poem al plachetei „Corp transparent" și, astfel, nu este decât normal, având în vedere analiza pe care am făcut-o până acum, ca el să fie rupt în jumătate, iar a cealaltă parte să se plaseze, cel puțin ca mijloace de expresie, într-o totală opoziție cu prima, conținând un singur element suprarealist, „greutatea lichidă" a apei.

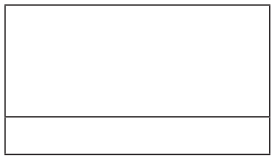
Un alt element al poeziei lui Blecher, care este exploatat suprarealist (și care este unul din elementele pe care toți suprarealiștii le preferă, în deosebi pentru posibilitățile de permutare a pieselor din componența lor – ceea ce poate genera efecte stranii, uneori grotești) este imaginarul animalier, foarte diversificat și recurent. Păsări, lupi, scoici, cai, fluturi, boi, miei, șerpi, câini, rinoceri, girafe se adună pentru a compune o faună diversă , care are de cele mai multe ori rolul de a distrage atenția sau de a *simboliza*. „Lăsând la o parte numeroase nuanțe de o însemnătate, la urma urmelor, o secundară, am putea spune că suprarealismul nu e altceva decît o radicalizare de tip avangardist a unora dintre aspectele romantismului (și nu mai puțin ale simbolismului, în măsura în care acesta descinde el însuși din romantism)."[35] Această idee a lui Matei Călinescu este una care i se potrivește ca o mănușă lui M. Blecher și, chiar dacă nu este neapărat nevoie să dezvoltăm, merită menționat cum structura lui Blecher este până și în momentele în care se realizează suprarealist una de descendență romantic-simbolistă – mai ales prin plasarea în orice moment a eului în centrul de gravitație al poemului. Revenind la prezențele animaliere din poezia lui Blecher, acestea apar atât în momente de înaltă tensiune („iată-mă-s vulturul din asfințit / cu inima mea în cioc aprinsă ca un lampion – Menajerie), cât și ironic („Calul cu măsura orgoliului în fân" – Calul) sau în simple comparații („Sub ierbile cât calul" – Amor falenă). De exemplu, la Stephan Roll, imaginarul animalier are funcție de violentare a tabloului, de rupere brutală a echilibrului poemului, la Blecher acest lucru nu se întâmplă, fie din predilecția acestuia din urmă asupra unui ton în general lipsit de agresivitate, iar contururile dure și piesele din compozițiile lui Roll par astfel niște obiecte contondente: „În acest fluviu bolovanii sunt capete de lei / Și apa o frunză într-o lacrimă neplânsă de vreo stâncă / în coame stele ca oase sfărâmate de scântei / Și o antilopă de nămol urcă la cer / Apari în nori la ferestrele de aur / Ca o efigie a aerului / Din soarele rămas un cap de taur roșu"[36].

Un poem care merită o atenție sporită, din pricina atât a structurii și formulei sale, cât și a prezenței unui element grafic, a singurului element grafic din întreaga plachetă. *Poem grotesc*, dedicat lui René Wauquier, este un poem suprarealist de la început până la sfârșit, poate singurul de acest fel, și cu siguranță unul dintre cele mai reușite din „Corp transparent". Structurat în două părți, cu un scenariu ludic-avangardist, însă fără vreo urmă de parodie sau ironie superioară, poem

grotesc prezintă o serie de imagini legate între ele de un subtil fir narativ, concretizându-se în două acte. Primul act este împărțit, la rândul său, în două cadre, unul concentrat asupra eului, iar celălalt concentrat asupra unui personaj colectiv văzut ca „ei" – copiii. Constituindu-se ca un joc între „soldatul verde care locuiește în lună" și eu, respectiv copii, prima parte a *Poemului grotesc* este în fapt o modalitate de a diferenția și stabili diferențe atât de acces, cât și de posibilitate între cele două entități aflate într-un raport A vs. B. Astfel, entitatea A (eul) primește „pe un fir de salivă câteodată o portocală, câteodată o frunză de pătrunjel (păr smuls din barba verde) și câteodată ceasul lui cu cifre fosforescente". Mai departe, gradul de acces, dar și gradul de reacțiune din partea dedicată entității A este mult mai mare, decât cel din partea dedicată entității B, pentru că acest ceas ia locul inimii din *Plimbare marină* și „sparge valurile", iar „pânzele corăbiilor plesnesc ca pocnitorile". Pe de altă parte, entitatea B, chiar dacă încearcă și ea să participe la acest joc, nu cunoaște codurile de acces, și astfel „jucându-se cu smeul, țin în mână un fir de salivă pe lungul căruia soldatul nu le trimite nimic, nici viezuri, nici smochine uscate". În cea de a doua parte a *Poemului grotesc*, un scenariu carnavalesc se desfășoară într-o continuă mișcare, iar asocierile suprarealiste devin mult mai apropiate de arbitrarul cerut de Breton, ca în orice alt poem din *Corp transparent.* Constituindu-se într-o singură propoziție, „fără sfârșit, fără punct și fără virgulă" (de aici deducându-se foarte clar intenția lui Blecher), într-o succesiune de imagini suprarealiste care par a urmări o cât mai lungă respirație (redăm mai jos întregul poem, alături de elementul grafic, reprodus în acest fel doar în Avangarda lui Marin Mincu, pentru a evidenția legătura dintre ceea ce este literatură și ceea ce este concret, pe care Blecher, în sfârșitul acestui poem, o conturează cu o expresivitate aparte):

II.[37]

pe un gramofon de apă notele plouă după cum heruvimii făinii cântă din trompetele de făină în timp ce elefantul meu și-a încurcat trompa într-o spirală fără sfârșit fereastra s-a desfăcut din zid și a plecat în lume drum bun căci iată desenez altă fereastră.



Această transpoziție plastică realizată de Blecher este și va rămâne unul dintre cele mai sugestive, chiar dacă nu gălăgioase, experimente avangardiste.

O comparație cu Voronca se poate face din nou, atât pe filiera cromatică menționată mai sus, cât și pe unele extensii descriptive: „somnul presară rubine pe frunzele ochilor / cu izbucnește deodată flacăra glasului, / albastră peste urna închisă în coaste [...] și pe ramuri sunt globule de sânge, / arcușul rechinilor urcă pe violoncele de apă"[38] scrie Voronca în *Balul corăbiilor* (iar obsesia marină este o altă constantă pe care o vom trata mai târziu, în funcție de conotațiile ei suprarealiste). Să-l vedem și pe Blecher: „din vizitele tale aș vrea brățări de sânge" (Materializări), „în râuri de sânge te scalzi" (Poem), „Sângele mării circulă roșu în corali" (Plimbare marină). Sângele, bineînțeles, un alt punct fix în poetica lui M. Blecher, sângele care țâșnește și acoperă imaginea, acoperă lumina, arde dinăuntru, pentru că, strict științific vorbind, sângele înăuntru *dă viață*, în afară *doare*. Iar alăturarea (ce apare azi ca prea *la îndemână*, ajunsă aproape un clișeu) ochilor cu pietrele prețioase apare și la Blecher: „catifea de ochi negri și diamante" (Poem).

O ultimă afinitate a lui Blecher care mai merită menționată în cadrul acestei părți dedicate influenței suprarealiste este aceea pentru pictura suprarealistă. Pe tot parcursul plachetei, Blecher uzează de imagine și în special de imaginea suprarealistă. Ea este preluată programatic din pictura unui Dalí, de exemplu (ceasul care se scurge pe fundul mării în *Poem grotesc*), însă există zone de intersecție clară cu Magritte, prea puțin sondate, manifestându-se în acest caz ca stranii sincronicități (ploaia de carne din *Eternitate* și *Golconda*; transparențele de cer și *Condiția umană* sau *Anii de pe urmă*, păsările recurente care par ieșite din *Marea familie*).

Ion Pop spunea că Blecher nu ajunge la „înalta tensiune" pe care își propune a o atinge, dar nu forța imaginea în sine, cât lipsa implicațiilor sociale ale acestor imagini le diminuează intensitatea, pentru că ele par a acționa la un cu totul alt nivel decât cel obișnuit, decât cel așteptat de cititor, iar aceasta, alături de ceea ce am numit suprarealism biografic, sunt demersurile suprarealiste novatoare care se regăsesc în poezia lui M. Blecher.

Note:

1. Geo Bogza, *Unu*, nr. 33, februarie 1931
2. M. Blecher, în Mădălina Lascu, *M. Blecher, mai puțin cunoscut*, București, Editura Hasefer, 2000, p. 75
3. Ibidem, p. 115
4. Adrian Marino, *Dicționar de idei literare, I*, București, Editura Eminescu, 1973, p. 180
5. Ibidem, p. 181
6. M. Blecher, în Mădălina Lascu, *Op. cit.*, p. 41
7. Ibidem, p. 87
8. Ibidem, p. 47
9. Marin Mincu, *Avangarda literară românească*, Constanța, Editura Pontica, 2006, p. 163

10. Ibidem
11. Adrian Marino, *Op. cit.*, p. 185
12. M. Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată; Inimi cicatrizate; Vizuina luminată*, Craiova, Aius, București, Editura Vinea, 1999, p. 396
13. André Breton, *Primul manifest al suprarealismului*, traducere de Ilie Constantin, în R. Bucur, Al. Mușina, *Op. cit.*, p. 166
14. Ibidem, p. 167
15. Ibidem, p. 165
16. Ibidem, p. 167
17. Matei Călinescu, *Conceptul modern de poezie*, București, Editura Eminescu, 1972, p. 210
18. Ibidem, p.280
19. Pompiliu Constantinescu, *Scrieri, I*, București, Editura pentru Literatură, 1967, p. 318
20. Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, București, Editura Minerva, 1990. p. 391
21. Ibidem, p. 392
22. Norman Manea, *Pe contur*, Iași, Polirom, 2014, p. 278
23. Mădălina Lascu, *Op. cit.*, p. 215, apud. Recenzie nesemnată, „13", An I, n. 5, iulie 1934, p. 10
24. M. Blecher, *Vizuina luminată, Corp transparent, Proze, Publicistică, Arhivă...*, Ediție de Șașa Pană, București, Editura Cartea Românească, 1971, pp. 317-318
25. Pompiliu Constantinescu, *Op. cit.*, p. 316
26. M. Blecher, *Vizuina luminată, Corp transparent, Proze, Publicistică, Arhivă...,* Ediție de Șașa Pană, București, Editura Cartea Românească, 1971, p. 318
27. Șașa Pană, *Antologia literaturii române de avangardă*, București, Editura pentru literatură, 1969, p. 76
28. Doris Mironescu, *Op. cit.*, p. 93
29. M. Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată; Inimi cicatrizate; Vizuina luminată*, Craiova, Aius, București, Editura Vinea, 1999, p. 323
30. Marin Mincu, *Op. cit.*, p. 140
31. Ibidem
32. Ibidem
33. André Breton, Primul manifest al suprarealismului, traducere de Ilie Constantin, în R. Bucur, Al. Mușina, *Antologie de poezie modernă. Poeții moderni despre poezie*, București, Editura Leka Brîncuș, 1997, p. 171
34. Marin Mincu, Op. cit., p. 130
35. Matei Călinescu, *Op. cit.*, p.222
36. Marin Mincu, *Op. cit.*, p. 155
37. Poem reprodus după varianta sa din *Avangarda literară românească* a lui Marin Mincu
38. Marin Mincu, *Op. cit.*, p. 126

Bibliography:

Băicuș, Iulian, *Micromonografie critică. Max Blecher – un arlechin pe marginea neantului. Eseu de critică și istorie literară / Critical Micro-Monography. Max Blecher – an harlequin on the edge of nothingness. Essay of literary history and criticism,* București, Editura Universității din București, 2004

Blecher, M., *Întâmplări în irealitatea imediată; Inimi cicatrizate; Vizuina luminată / Occurrences in the Immediate Reality; Scarred Hearts; The Lighted Burrow*, Craiova, Aius, București, Editura Vinea, 1999

Blecher, M., *Vizuina luminată / The Lighted Burrow*, București, Editura Cartea Românească, 1971

Bucur, R., Mușina, Al., *Antologie de poezie modernă. Poeții moderni despre poezie / Anthology of Modern Poetry. Modern Poets about Poetry*, București, Editura Leka Brîncuș, 1997

Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității / Five Faces of Modernity*, Iași, Editura Polirom, 2005

Călinescu, Matei, *Conceptul modern de poezie / The Concept of Modern Poetry*, București, Editura Eminescu, 1972

Constantinescu, Pompiliu, *Scrieri, I / Writings, I*, București, Editura pentru Literatură, 1967

Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale / Romanian Literature Between the World Wars*, Vol. I, București, Editura pentru literatură, 1967

Elsohn, Michael, *Salvador Dalí and the Surrealists*, Chicago, Chicago Review Press, 2003

Lascu, Mădălina, *M. Blecher, mai puțin cunoscut / M. Blecher, Less Known*, București, Editura Hasefer, 2000

Manea, Norman, *Pe contur / On the Outline*, Iași, Editura Polirom, 2014

Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare, I / Dictionary of Literary Ideas, I*, București, Editura Eminescu, 1973

Mincu, Marin, *Avangarda literară românească [De la Urmuz la Paul Celan], Ediția a III-a / Romanian Literary Avant-Garde [From Urmuz to Paul Celan], Third Edition* , Constanța, Editura Pontica, 2006

Mironescu, Doris, *Viața lui M. Blecher. Împotriva biografiei / The Life of M. Blecher. Against Biography*, Iași, Editura Timpul, 2010

Murphy, Richard, *Theorizing the Avant-Garde*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004

Pană, Șașa, *Antologia literaturii române de avangardă / Anthology of Romanian Avant-Garde Literature*, București, Editura pentru literatură, 1969

Pop, Ion, *Avangarda în literatura română / The Avant-Garde in Romanian Literature*, București, Editura Minerva, 1990

Simion, Eugen (Coordonator), *Dicționarul general al literaturii române, L/O*, București, Editura Univers Enciclopedic, 2005

Țeposu, Radu G., *Suferințele tânărului Blecher / The Sorrows of Young Blecher*, București, Minerva, 1996