

Eros și Thanatos în romanele lui Max Blecher

Drd. Nicoleta HRISTU (HURMUZACHE)

“Dunărea de Jos” University of Galați

***Abstract:** This article aims at valorising two major themes of Max Blecher’s prose, constructed in the novel discourse as liminal experiences of the human being and antagonist forces that annihilate themselves reciprocally. From Sigmund Freud’s perspective, Eros and Thanatos correlate with two primordial instincts of the individual that either promote and preserve life, or reduce the existential dimension of man to the inorganic stage. According to the Freudian analysis, love enounces the principle of pleasure meaning to satisfy certain pulsations and desires, and death corresponds to the destructive principle of repetition. Making a list of the types of Eros identified in Blecher’s prose (instinctive, ideal, “hygienic”, masochistic, unpredictable, platonic, conceited), one can remark the lack of finality to this existential adventure that triggers death experience, instilled both by the thought of suicide and by the countless Thanatos’ allusions inserted in the text. In conclusion, Blecher’s Eros is described as a subtle but certain slide to death, proving the fact that any character’s attempt of fulfilment is in fact a useless struggle of the human being descended into the abyss/nothingness.*

***Keywords:** Eros, Thanatos, psychoanalysis, principle of pleasure, principle of repetition.*

Iubirea este „o artă a gradației” [Biberi, 1974: 79] afective cu o perspectivă duală, în sens ascensional când sentimentul se dezlănțuie și devine o stare dionisiacă și în sens coborâtor când sentimentul se acutizează în durere metafizică și capătă stigmatul de suferință apolinică, inducând ideea morții iminente. Manifestarea exacerbată a eului îndrăgostit este o posibilă poartă către infern, căci a iubi înseamnă a muri puțin câte puțin. Fie că este vorba despre pasionala îmbrățișare carnală care implică o extincție lentă a trupului prin actul deposedării, fie că ființa cade în dulcea suferință a amăgirii și sufletul e surghiunit, iubirea înseamnă o moarte premeditată, însă o moarte care se trăiește lent, se simte frenetic în sânge și strigă la urmă tăcere. În cazul operei lui Max Blecher, romanele sale sunt adevărate „documente ale inițierii erotice” [Popa, 2014: 7] care descriu până la urmă aventurile protagonistului ce încearcă să se vindece de o criză ontică. Iubirea este, astfel, o cale de recuperare a identității pierdute, însă rana acestei fracturi identitare este mult prea adâncă pentru a

putea fi cicatrizată. Invariantele iubirii surprinse în romanele blecheriene sunt tot atâtea experiențe eșuate de a lua în posesie alteritatea rimbauldiană și atunci se poate afirma că „erosul (este) conjugat (...) în mod fatal, cu instinctul thanatic” [Morar, 2006:84]. Așadar, dubla tematică propusă de discursul românesc aduce în prim plan două aventuri liminale prin care trece protagonistul raportate în consecință la o bivalență a indeterminării: Eu - Sine, ipseitate - alteritate, Realitate - Irealitate, Ființă - Neființă, Viață - Moarte. Aplicând grila de interpretare psihanalitică, este pus în lumină sistemul dihotomiei existențiale care guvernează destinul omului. În eseu *Dincolo de principiul plăcerii*, Sigmund Freud expune teoria psihanalitică a *compulsiei la repetiție*, un fenomen psihic care își are originea în natura pulsionii. Psihanalistul dezbate dualitatea Eros - Thanatos, enunțând pe de o parte *principiul plăcerii* care este o urmare a pulsionilor de autoconservare a Eului și pe de altă parte *principiul realității* care amână obținerea plăcerii, impunând chiar insatisfacții momentane sau de durată ca o etapă ocolitoare ce duce în final tot la dobândirea și alungarea plăcerii. Dacă principiul plăcerii este construit pe baza pulsionilor în direcția prelungirii vieții, principiul realității desemnează acele pulsioni ale Eului ce tind către moarte. Și atunci, această „pluralitate succesivă de iubiri” [Gasset, 2012:74] prezentată în romanele lui Max Blecher dacă nu este suficientă eului auctorial, atunci este iluzorie pentru eroul cărții care alunecă subtil către irealitatea construită în cronologie și în cele din urmă se aneantizează. Iubirea adolescentină, instinctuală alături de Clara, iubirea ideală, mitizată în preajma Eddei, iubirea cuminte, casnică, igienică în compania lui Colette, iubirea suferindă cu Solange, iubirea imprevizibilă, spontană, eliberatoare oferită de Katty, iubirea platonică, amicală trăită cu Isa și iubirea născută din orgoliu în prezența Gertei sunt cauzatoare de moarte. Protagonistul practică o iubire maladivă, asumându-și sensul intrinsec al sentimentului ratat. Iubirea „e ceva în genul ghipsului dar tocmai pe dos: tortură uscată și fierbinte”, afirmă Ernest, unul dintre personajele romanului *Inimi cicatrizate*. Eroul blecherian are parte de o iubire „dez-erotizată” [Mironescu, 2011] sau mai bine spus de „un eros fără erotism” [Zamfir, 1988: 155], fără finalitate, ce dezvăluie o moarte prematură și consimțită a autorului care privează Eul de identitatea prezentă pentru a o înlocui definitiv cu alteritatea. Toate experiențele erotice prezintă o simbolistică subtilă a funebrului, conotațiile thanatice justificând compulsia repetitivă freudiană- principiul plăcerii urmat de principiul realității, conservare și distrugere, scânteie și dispariție a sentimentului și a ființei care se „dezîndrăgostește” [Gasset, 2012: 28], preluând terminologia

filosofului spaniol Ortega Y Gasset. Personajul narator din *Întâmplări în irealitatea imediată* marchează trecerea de la stadiul copilăriei la adolescență prin aventura consimțită alături de Clara într-un decor bizar ce amintește de experimentul imaginativ al lui Lautréamont, cel al întâlnirii paradoxale dintre o mașină de cusut și o umbrelă pe masa de autopsie. În această direcție a fantasticului absurd, textul blecherian poate fi vizualizat ca un tablou suprarealist: personajul pătrunde într-un magazin de mașini de cusut, o cunoaște pe Clara, intră ușor în jocul seducției feminine, se retrage în cabina artiștilor și urmează un întreg ceremonial care respectă toate etapele preliminare actului erotic: „începutul, implorarea, lupta și acuplarea” [Popa, 2014: 7]. Este descris un „amor straneizat, mecanic, lipsit de naturalețe” [Mironescu, 2011] care reduce actanții la ipostaza lor ficțională de ființe de carton, având loc acea obiectualizare continuă la care este supusă umanitatea blecheriană. Protagonistul recunoaște faptul că pentru a obține trofeul plăcerii este nevoie de o acută suferință: „a fost întâia mea aventură sexuală completă și normală. O aventură plină de chinuri și așteptări, plină de neliniști și de scrâșnete din dinți, ceva care ar fi semănat cu o iubire dacă n-ar fi fost o simplă continuitate a unei dureroase așteptări” [Blecher, 2014: 30]. Așteptarea insuportabilă, tăcerea mormântală a prăvăliei și imaginea statuară a Clarei, „imobilă și indiferentă ca o bucată de lemn” [Blecher, 2014: 31], sunt repere thanatice. Erosul aberant alunecă în sfera absurdului prin apariția unui șoarece care readuce în mintea protagonistului chipul doctorului venit să îl spioneze. Iubirea interzică își consimte cenzura și se răsfârânge ca un ecou în conștiința eroului blecherian: „Cu cât este mai marrrre plăcerrea, cu atât trebuie să fie mai amarrră doctorria!” [Blecher, 2014: 32]. Repetarea consoanei vibrante lichide care creează la nivelul discursului o aliterație semnificativă ce induce o muzicalitate obsesivă, oferă sentimentului de iubire însemnele unei amăgiri prelungite. Iubirea dobândește, astfel, conotații maladive, în sensul în care vlăguiește trupul de orice impuls pasional capabil să redea fericirea și reduce ființa la mecanicitate. Omul blecherian este un manechin de ceară care prinde viață doar cât este în raza de contemplare a privitorului, în rest este un element al decorului din panopticum. Așa și iubirea își trăiește dinamica afectivă doar episodic, secvențial, fragmentar. Prin urmare, relația alături de Clara se stinge o dată cu aflarea veștii că doctorul fusese găsit mort în podul casei, își trăsesse un glonte în cap. Erosul se volatizează în amintire prăfuită, secundată de un incident funebru. Intruziunea Edei în viața protagonistului provoacă revelația că prin actul iubirii este posibilă întâlnirea cu irealitatea. Totul pornește de la simbolistica numelui, Edda,

trimițând către legendele nordice și ilustrând „creația, distrugerea și apoi renașterea lumii” [Chiorean, 2014: 123]. Femeie galactică, suprarealistă, proiectată în infinit, Edda este pretextul fantazărilor și scenariilor imaginare: „îmi plimbam imaginea Eddei multiplicată câteodată în zeci de exemplare, în zece, o sută, o mie de Edde, unele lângă altele în căldura verii, - statuare, identice, obsedante. Era în toate acestea o disperare cruntă și lucidă, răspândită în tot ce vedeam și simțeam.” [Blecher, 2014: 65] Dragostea pentru o femeie inaccesibilă, soția lui Paul, determină în scurt timp declanșarea principiului distructiv freudian. De la statutul de ființă adorată, Edda ajunge să fie minimalizată, apărând fie ca un „simplu obiect” care-l agasează psihic, fie ca un manechin de ceară ce pune în scenă o pantomimă cu patru personaje în casa Weber: „Paul devine grav și fidel; bătrânul Weber își cumpără o șapcă nouă și ochelari cu ramă de aur; Ozy așteaptă gâfâind de emoție ca Edda să-l cheme sus și eu rămâneam pe terasă cu privirile apoase pierdute în gol” [Blecher, 2014: 63]. Boala inopinată și bizară a Eddei, moartea și înmormântarea acesteia sunt precedate de gestul suicidului cu pastile al protagonistului, de botezul thanatic al cufundării în noroi și de visul funebru al femeii îndoliate ce urmează cortegiul soțului defunct. Eșecul experienței erotice ia amploare, instinctul plăcerii fiind dominat de principiul realității: „moartea ei era moartea mea” [Blecher, 2014: 93]. Imposibilitatea concretizării sentimentului de iubire este neutralizată de moartea autoindusă, când personajul dorește să se elibereze de blestemul dramei personale și ia hotărârea absurdă de a consuma o supradoză de medicamente. Dorința autodistrugerii este atât de intensă, încât i se pare că întreg universul completează împotriva sa: „Găsiți 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...” [Blecher, 2014: 79]. Simularea propriei morți provocate de gestul thanatic relevă o evidentă criză ontologică: golul care absoarbe ființa ca un burete, redimensionarea capului care dobândește treptat un aspect ivory, mișcarea circulară a capului în jurul unui ax ce aduce revelația descarnării în mii de foițe de carne, lupta alegorică dintre cap și aer, agitația celor din jurul muribundului închipuită drept o fâlfâire obsedantă de steag, febra care abrutizează trupul și-l seacă de orice energie vitală, toate acestea fiind resimțite „ca o dispariție a unei importante cantități din mine însumi” [Blecher, 2014: 83].

Secvența scaldării în noroi este de asemenea o posibilă moarte a ființei, însă capătă de această dată însemne ritualice. Protagonistul se scaldă în noroi și se imaginează un înger decăzut care prefigurează un zbor frânt, căci mâinile reprezintă relicve ale unor aripi ce-și uită cu desăvârșire menirea, mâinile sunt „niște sărmane păsări prizoniere, legate cu un lanț grozav de piele și mușchi de umeri” [Blecher, 2014: 75]. Simbolul noroiului își pierde la Blecher sensul primordial de creare adamică și dezvoltă o semnificație funebră, de îngropăciune a ființei, căci botezul teluric transformă ființa într-un duh coșmaresc al pământului. Visul funebru este o aventură onirică a personajului surprins într-un topos oriental în care se imaginează o ceremonie a înmormântării. Eroul însoțește o femeie văduvă ale cărei detalii portretistice sunt bizare: „femeia n-avea cap. Voalurile erau foarte bine aranjate unde trebuia să fie capul, dar în locul lui nu era decât o gaură beantă, o sfera goală până la ceafă” [M. Blecher, 2014:77]. De reținut sunt două aspecte semnificative: bărbatul mort și femeia ascunsă în spatele unor voaluri negre, reeditare a picturii lui René Magritte. Pe de o parte, eroul poate vizualiza în planul inconștientului ipostaza sa identitară manifestată în sfera realului. Trupul celui defunct este Eul contingent care este deposedat de identitate, deconstrucție cauzată de eșecurile repetate în planul afectiv. Pe de altă parte, profilul văduvit al animei reprezintă refuzările protagonistului în ceea ce privește actul erotic ratat, iar decapitarea simbolică a femeii este un impuls distructiv al celui care pedepsește și se autopedepsește în contextul experienței erotice. Așadar, aceste episoade narative cu puternice semnificații thanatice anticipează ruptura definitivă de Edda, femeia tabu care alimentează dorințele eroului îndrăgostit și care provoacă totodată o mare deziluzie emoțională amplificată și de interdicția de a nu încălca legământul sacru al logodnei. Iubirea trăită alături de Colette este una fugitivă, nepalpabilă, lipsită de conturul sentimentelor, redusă la savoarea și aroma ceaiului de vanilie. Episodul despărțirii este delimitat de două flash-uri mnezice cu trimiteri thanatice. Personajul își amintește de gestul stupid al unui englez care a recurs la sinucidere dintr-un motiv absurd: „Prea mulți nasturi de încheiat și de descheiat toată viața” [Blecher, 2014: 111]. Cea de-a doua secvență este surprinsă în tren când o bătrânică îndoliată îi mărturisește faptul că sanatoriul din Berck, următoarea destinație a protagonistului, este „o poartă deschisă morții” [Blecher, 2014: 117]. În acest topos sanatorial personajul Emanuel are parte de o iubire maladivă, blestemată, pentru că îndrăgostitul aflat în ipostaza de bolnav urmează să viețuiască pe o gutieră „un (fel de) sicriu ambulant” [Blecher, 2014: 118] și să îmbrace carcasa de

ghips, devenind un cadavru viu. Idila cu Solange are un parcurs sinuos și durează atâta timp cât Emanuel poartă corsetul de ghips. Pentru un moment se dovedește că iubirea este posibilă chiar și într-un spațiu al mortificării, trecând dincolo de bariera bustului de piatră albă, însă se transformă într-o pseudoiubire. Această iubire distorsionată, hibridă ia naștere dintr-o eroare, pentru că starea de îndrăgostire este doar o proiecție a imaginației asupra celuilalt care se vrea a fi o perfecțiune. Dintr-un „amor cumpănit și domol” [Blecher, 2014: 177] se ajunge la starea de iritare, plictiseală, repulsie față de idealitatea feminină. Separarea este anticipată de secvența împotmolirii în nisip și a salvării grotesci care capătă semnificația unui cortegiu funerar. Finalitatea relației este marcată de nebunia femeii care într-un gest de disperare își exprimă gândul sinucigaș într-o scrisoare cu chenar negru, dar și de aducerea unor obiecte cu vizibile conotații funebre - o gheată desperecheată și o pasăre moartă. Imaginea gheții trimite către o simbolistică a realului, piciorul atinge pământul, absoarbe din adâncuri seva telurică care, mai apoi, se infiltrează subtil în trupul uman și va lua contact cu sângele clocotitor al pasiunii. A umbla descălțat înseamnă o vădită neputință de a continua drumul în direcția împlinirii erotice, prevestind prezența morții. Până la urmă și nebunia este un fel de moarte, pentru că ființa nu-și mai aparține și nu mai este sigură de manifestările sale conștiente. Pasărea este un reflex al irealului, pentru că ideea de zbor implică ascensiune și perfecțiune, ceea ce numai în contextul fantasmagoric ar putea avea loc. Ființa înaripată a cerului este „ imaginea sufletului care scapă din trup” [Chevalier, III, 1993: 23], însă decăderea ei implică o blamare a sufletului care este nevoit să locuiască în carcera trupului. Pământul, aerul și sângele, ca apă a vieții, descriu imaginea mitologică a androginului, care în limbaj psihanalitic ar reda un antagonism de forțe conduse de pulsuni. Detaliile plastice „desperecheată” și „moartă” redau finalitatea acestei bătălii alegorice dintre eros și thanatos, dintre principiul pasiunii și principiul realității, dintre viață și moarte. Așadar, enunțând teoria freudiană, „scopul spre care tinde tot ceea ce este viu este moartea, și invers, existența lipsită de viață este anterioară celei vii” [Freud, 2010: 255].

Despre următoarea experiență a protagonistului se poate spune că este o reactivare a instinctului plăcerii când erosul devine un adevărat „incendiu trupesc” [Țeposu, 1999: 27]. Aventura pasageră se aprinde și se stinge la fel de repede „ca o scurgere de efluvii teribile în carne” [Blecher, 2014: 211], „o zbatere de mișcări dezordonate și sălbătice, ca într-o vâlvătaie de flăcări vii, trupești” [Blecher, 2014: 212]. Corporalitatea este prin

excelență un simbol thanatic, iar scena rostogolirii în iarbă, mult prea aproape de carnea pământului și încolăcirea brațelor amintesc de onduirea șarpelui, toate acestea trimițând către celălalt instinct al eului, cel al distrugerii.

Prezența Isei în viața lui Emanuel se dovedește de la început și până la sfârșit o existență tragică dominată de semne ale funebrului. Ea însăși este o ființă fragilă „o păpușă cu un picior spart” [Blecher, 2014: 214], a cărei existență este plasată în sfera absurdului. Aceasta oferă protagonistului cartea semnată de Conte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, și pentru că lectura nu ar fi îndeajuns de tulburătoare, se insistă pe amprenta pe care o lasă Isa: subliniase adânc cu unghia câteva rânduri „ochii mei îndurerăți de eterna insomnie a vieții” [Blecher, 2014: 174]. De asemenea, locul în care viețuiește Isa este lipsit de „locuire” [Petraș, 2005: 11], un spațiu prin excelență șters de pe harta lumii, privat de identitate. Camera ei vopsită în alb are pereții acoperiți cu o stofă de culoare roșie, oferind o atmosferă funerară, lugubră, în care viața se stinge puțin câte puțin. Despre cărți are concepții profunde, funeste: „O carte nu e nimic, nu este un obiect... E ceva mort... care conține lucruri vii... ceva ca un cadavru intrat în putrefacție în care foșnesc mii și mii de gândaci” [Blecher, 2014: 174]. Isa trăiește o viață care nu-i aparține, decupată din cărți, prefabricându-și o realitate proprie, această irealitate blecheriană mult mai autentică și mai palpabilă în spațiul mortuar al sanatoriului. Obișnuința de a asculta concertul de Bach la orgă, expus pe o placă de patefon, trimite către moartea autorului, arta de a fugi, de a se distanța de idealitatea contingentă. Disparația Isei din lumea reală este marcată de jocul absurd de cărți pe care-l exersează alături de îngrijitoarea sa, fiecare câștig fiind contorizat în zile: „atâtea zile capătă viața mea în plus... scăzute dintr-ale ei” [Blecher, 2014: 216]. Totul este o butaforie, pentru că Isa trăiește iluzia unei existențe prelungite. În cele din urmă, personajul feminin pierde pariul cu viața și protagonistul repetă experiența ratată a iubirii.

Ultima aventură erotică trăită de personajul narator al romanului *Vizuina luminată* este Simpla sau Si, însăși denotația identitară fiind un derivat al inconsistenței, pentru că niciodată nu i se spune numele real, Gerta. Această pierdere voită în anonimat desemnează compulsia repetitivă, orice experiență a iubirii nu are finalitate, nu se concretizează, fiindcă funcționează principiul distructiv al realității ce rivalizează cu principiul longeviv al plăcerii. Eșecul eroului blecherian este vizibil și de această dată, femeia nu-i aparține, este logodită și nu poate avea acces la o iubire deplină. O privire retrospectivă înspre erotica blecheriană ar readuce

în prim plan eșecul ontic al protagonistului care își conștientizează neputința și își recunoaște înfrângerea: „Și ceva ce se numește iubire, și ceva ce este durerea, toate venite din neant, dar toate smulgând bucăți de carne vie sângerândă în interior” [Blecher, 2014:320]. Punctul terminus al periplului erotic coincide și cu extincția personajului, o anticipare a morții auctoriale. Acesta se găsește în sanatoriul din Teghirghiol pe care-l descrie drept „stârvul în putreziciune” [Blecher, 2014: 326], iar camera de la etaj „craniul calului” [Blecher, 2014: 326]. Euforica licoare bahică provoacă o „detașare haotică în vid” [Blecher, 2014: 324] când întreaga materie își manifestă imponderabilitatea și se destructurează în cercuri concentrice sonore: camera devine un vuiet cubic ce vibrează între pereții întunericului, eul se lichefiază într-un vuiet interior, ce plutește haotic în vuietul de afară. Eul este centrul pulsionilor care rezonază cu exteriorul, este o configurare a principiului plăcerii și a principiului realității care condiționează viața psihică umană la cele două experiențe fundamentale, eros și thanatos. În acest sens „funcția eului este multiplă” [Munteanu, 1975: 203], întrucât eul nu implică doar o manifestare conștientă, ci acesta înglobează pe lângă experiențe refulate și intenții care tind să fie conștientizate. Această structură tripartită reprezintă, de fapt, topica psihismului raportată la conștiință, preconștiință și subconștiință ce poate fi ușor de intuit în discursul românesc blecherian prin tipologia sonoră invocată. Pulsionile protagonistului se găsesc pentru început într-o formă inconștientă metamorfozabilă în roman prin sunetul amplu al camerei sanatoriale. Aceste tendințe pot trece în spațiul alăturat, cel al corporalității eului care constituie zona conștientă, identificată în textul blecherian cu sunetul interior. Ecolul acestui vuiet care poate fi cu ușurință contractat sau dilatat reflectă în plan psihanalitic tendința pulsionilor de a fi transformate în acte sau dimpotrivă de a fi respinse în camera obscură a inconștientului, prin procesul refulării. Această acțiune de a discerne între conștient și inconștient, de „rezistență sau de cenzură față de unele presiuni și dorințe refulate” [Munteanu, 1975: 202] se manifestă în sfera preconștiinței, sesizabilă în opera blecheriană prin cel de-al treilea vuiet, cel de afară. Schema câmpurilor psihice poate fi tradusă și în ipostaze identitare, așa cum Freud va definitiva mai târziu instanțele personalității umane: eu, sine și supraeu.

Personajul lui Max Blecher o dată intrat în starea de hipnoză, se adâncește tot mai mult în planul oniric, în irealitatea încercată obsedant cu fiecare experiență erotică pe care o trăise: „Cât timp rămăsei astfel? Poate un ceas, poate câteva ceasuri și probabil că adormii, în somnul acela ce nu

era decât o continuare a vijeliei, care însă se petrecea acum puțin în afară de mine.” [Blecher, 2014: 324]

Așadar, este evidentă direcția pulsiunilor în planul inconștientul, realizându-se de această dată refularea definitivă. Visul, în care medicul chirurg îi extirpă ochiul cu un bisturiu, reflectă detașarea de conștiință, pentru că ochiul este simbolul contingentului guvernat de eul atotputernic. Gestul scoaterii brutale a ochiului echivalează cu un soi de „castrare psihică ce rezultă din respingerea conștientizării de sine, din cauza nostalgiei paradisului pierdut” [Rocheterie, I, 2006: 157]. Trezirea din acest moment oniric este o pură iluzie, întrucât eroul blecherian nu mai știe să discearnă realitatea de irealitate și adoptă comportamentul reflectat în planul visului. Căutând doctorul în întuneric, protagonistul atinge un șoarece care tocmai îi ronțaise pleoapa. Se pare că prezența acestui animal de materie șoricească apare și reapare în memento cheie ale existenței protagonistului. Prima experiență erotică trăită alături de Clara alunecă în desuetudine și se frânge subit la apariția unui șoarece, martor al zbuciumărilor corporale dezarticulate. În finalul romanului postum în care se prezintă de altfel și ultima încercare a personajului de a evada în toposul iubirii, regăsim aceeași imagine a șoarecelui care agresează vizibil ființa. Iată că prin simbolul șoarecelui se previzualizează această compulsiune la repetiție, când principiul plăcerii este urmat de nenumărate ori de principiul realității, erosul fiind o manifestare thanatică prin excelență. Animale htoniene, șoarecii exprimă un simbolism sexual: „sunt expresia dorințelor erotice care rod, a senzualității obsedante” [Rocheterie, II, 2006: 235], a tendințelor refulate care acționează în domeniul inconștientului.

În concluzie, aventurile erotice ale eroului blecherian se dovedesc a fi acte ratate în planul realității, iubirea exprimând prin natura sa originară moartea, ceea ce implică verdictul definitiv că ființa este supusă unor experiențe repetitive care conduc către aceeași și inevitabilă deconstrucție a eului, căci ființa este coborâtă din neant și tot în neant se înalță.

BIBLIOGRAFIE

- Antofi, Simona, *The exile literature of memoirs - debates, dilemmas, representative texts and their formative-educative effects*, în *Procedia Social and Behavioral Sciences*, nr. 93 / 2013, pag. 29-34, WOS:000342763100005
- Biberi, Ion, *Eros*, Albatros, București, 1974.

- Blecher, Max, *Întâmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate. Vizuina luminată*, Aius, Craiova, 2014.
- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, vol. III, Artemis, București, 1993.
- Chiorean, Anca, *Patru dimensiuni reale în irealitatea imediată. Eseu despre stratigrafia imaginarului blecherian*, Avalon, Cluj-Napoca, 2015.
- Freud, Sigmund, *Opere esențiale*, vol. 3, *Psihologia inconștientului*, Trei, București, 2010.
- Gasset, Ortega Y, *Studii despre iubire*, Humanitas, București, 2012.
- Ifrim, Nicoleta, *History and Identity in Post-Totalitarian Memoir Writing in Romanian*, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, nr. 16.1 / March 2014, Purdue University Press, <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol16/iss1/11/>, WOS:000333326200011
- Milea, Doinița, *Implementation in stage of the world-text*, în vol. „Interculturalitate și plurilingvism în context european”, pag.61-69, 2015, WOS:000378362000005
- Mironescu, Doris, *Erotismul între aberație și revelație*, Timpul, 2011, iunie-iulie.
- Morar, Ovidiu, *Scriitori evrei din România*, Ideea Europeană, București, 2006.
- Munteanu, Romul, *Metamorfozele criticii europene moderne*, Univers, București, 1975.
- Petraș, Irina, *Despre locuri și locuire*, Ideea Europeană, București, 2005.
- Popa, Constantin M., *Prefață*, în Max Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate. Vizuina luminată*, Aius, Craiova, 2014.
- Rocheterie, Jacques De la, *Simbologia viselor*, vol. I, II, Artemis, București, 2006.
- Țeposu, Radu G., *În căutarea identității pierdute*, în Max Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate. Vizuina luminată*, Aius, Craiova, 1999.
- Zamfir, Mihai, *Cealaltă față a prozei*, Eminescu, București, 1988.