

ALEXANDRU MACEDONSKI. STRUCTURI ALE IMAGINARULUI ȘI ARHETIPURI SIMBOLICE

Alexandru Macedonski. Structures of the Imaginary and Symbolic Archetypes

Iulian BOLDEA¹

Abstract

Alexandru Macedonski's literary works grow, as it has been already noticed, from a tragic awareness of the antagonism between illusion and reality, as the poet constantly swings between lucidity and chimera, will and fatality, evasion in the absolute spheres and regression in his own self. The set of themes operating in his works are those of a visionary, vitalist and artistic poet, a spirit that is tempted by a superior refinement of emotion in the space of contemplation. A poet and a theoretician at the same time, Macedonski accomplishes a fusion of tradition and modernity, being the one who sets the basic principles of Romanian Symbolism.

Keywords: Macedonski, Symbolism, modernity, tradition, Poetics

Preliminarii. Macedonski – teoretician al poeziei

Reprezentant de seamă al simbolismului românesc, Macedonski a fost, înainte de toate, un teoretician fervent al noii mișcări literare. Activitatea de teoretician al literaturii a lui Macedonski începe încă în 1878, când, într-o conferință la “Ateneul Român” cu titlul *Mișcarea literaturii în cei din urmă zece ani*, poetul se întreabă, retoric, dacă mișcarea literară a momentului ”a încetat sau dacă din contră există, se rotește și merge din ce în ce crescând?” Macedonski recunoaște că tânăra generație a momentului nu e comparabilă cu marea pleiadă a poezilor de la 1848, lipsindu-i “unitatea în acțiune”. Viziunea asupra literaturii care se desprinde din textul conferinței se situează undeva între cea a lui Eminescu (din *Epigonii*) și a lui Titu Maiorescu, care optează pentru “direcția nouă” în literatura română. Astfel, Macedonski se desparte de înaintași, recunoscându-le totuși meritele incontestabile. Macedonski se declară adeptul poeziei noi, al poeziei născută dintr-o expresie modernă, inedită a lirismului. Astfel, încă în articolul *Despre logica poeziei (1880)*, Macedonski observă: “Scara alfabetică (...) constituie o adevărată scară muzicală și arta versurilor nu este nici mai mult nici mai puțin decât arta muzicii”. Preferința pentru noua poezie, evidentă în scrierile lui Macedonski cu aspect programatic dar și în creațiile literare propriu-zise, poate fi pusă în legătură cu afinitățile poetului față de lirica franceză, însă resortul primordial al căutărilor și experimentelor macedonskiene constă în intenția de a crea *altfel* decât până la el, de a inova substanța și expresia lirismului românesc. Macedonski recunoaște, însă, și valoarea literaturii populare, prin poeticitatea ce se degajă din unele producții folclorice: “Cântecele noastre populare sunt dovada cea mai pipăită că nu ne înșelăm și valoarea acelor cântece nu o poate tăgădui nimeni, fiind aprețuite ca niște adevărate pietre scumpe de toată lumea adevărată literară”. Pe de altă

¹ Prof.univ.dr., Universitatea „Petru Maior” din Târgu-Mureș

parte, reacția împotriva raționalismului în poezie e evidentă, Macedonski observând că “Logica poeziei este nelogică față de proză, și tot ce nu e logic, fiind absurd, logica poeziei este, prin urmare, însuși absurdul”. Macedonski pledează, astfel, pentru inefabilul poeziei, atât în forma, cât și în conținutul acesteia, considerând că poezia nu poate fi redusă la expresia rațională, tipizantă: “Poezia are aceeași putere suverană, tainică și neschimbată, convingând prin însăși esența ei divină, domnind în toți timpii și peste toate inimile, fără ca cineva să-și poată da seama de modul ei de înrâurire. Accentele ei se impun inimii și rațiunii fără a pleda și omul cel mai împietrit se înmoaie în fața lor”.

Efortul teoretic al lui Macedonski se îndreaptă însă și spre delimitarea poeziei de proză, tocmai în scopul circumscrierii cu deosebită acuitate, a specificului estetic al poeziei. Scriitorul precizează, în *Poezia viitorului* (1892) că “poezia viitorului nu va fi decât muzică și imagină, aceste două eterne și principale sorginți ale ideii”. “Din datele definițiunii, continuă Macedonski, rezultă că poezia modernă a început să graviteze către un ideal cu totul superior și că tinde a se deosebi de proză, de elocvența vulgară ce impresionează pe ignoranți, de succesele de bâlci ale *antitezei* și că și-a creat, în fine, un limbaj al ei propriu, limbaj în care se simte în largul ei, și pe care burghezia sufletelor, nearipate către aristocrația în arte, nu va ajunge din fericire pentru poezie să-l înțeleagă niciodată”. E limpede, în aceste notații, refuzul romantismului retoric și ironia la adresa cititorilor care receptează cu comoditate poezia, după cum se poate releva antiteza, pe care o marchează Macedonski, între “burghezia sufletelor” și “aristocrația în arte”, o opoziție ce funcționează nu în plan social, ci, desigur, estetic. Într-un alt articol, *Despre poemă*, Macedonski deplânge soarta scriitorilor într-o literatură care nu și-a consolidat încă structura și pozițiile estetice: “Orice s-ar zice, sarcina unui scriitor este foarte grea într-o literatură în care principiile abia sunt schimbate”. Veleitarismul, confuzia valorilor, promovarea unor produse literare mediocre fac obiectul ironiei tăioase a poetului-teoretician, în același articol, în care Macedonski critică “un public hrănit cu poezii de dor și pentru care ultima *ratio* a unei poeme este să vadă întreșute, ca culme a cutezanței, sărutări... înfocate, și ca sublim al deznodământului moartea amantei pe al cărei mormânt să se înjunghie îndoliatul ipochimen”. Tocmai pentru a preveni o astfel de invazie a mediocrității, a imposturii și a kitschului în literatură, Macedonski promovează noua poezie, noua direcție a lirismului românesc: “Poezia, ca și cugetarea, va fi sau nu va fi, după cum simțurile vor exista sau nu. Dacă s-ar face abstracțiuni de ele, n-ar mai fi nimic. În adevăr, ideea colorării nu ne-o dă decât simțul vederii. Fără ajutorul ochilor, creierii n-ar mai primi senzațiunea luminii, prin urmare forma și colorarea lumii existente n-ar exista. Sunetul este fiindcă auzul este. Și tot așa cu mirosul, cu gustul, cu senzațiunile tactile, pe care le primim de la obiecte (...). Cugetarea și simțirea sunt astfel niște simple rezultate ale impresiilor pe care anumiți nervi sunt susceptibili să le primească. Rolul pe care simțurile îl au în poezie este dar de căpetenie. De la buna lor condițiune atârnă poezia însăși, se poate zice că poezia nu este decât o exagerare a lor”. Relația strânsă între senzații, percepții și lirism îl va conduce pe Macedonski la descoperirea instrumentalismului, formula poetică ce exploatează și valorifică forța de sugestie a

sunetelor limbii. Creându-și “un limbaj al ei propriu”, poezia viitorului “nu va mai fi decât muzică și imagine – aceste două eterne și principale sânguinți ale ideii”. Într-un alt articol, *În pragul secolului* (1899), Macedonski definește caracteristicile curentului simbolist: crearea unei limbi specifice poeziei și artei, deșteptarea de imagini, senzații și cugetări cu ajutorul formei, crearea de ritmuri noi, flexibilitatea și înavușirea formelor existente, spre a se ajunge la “muzică, imagine și culoare, singura poezie adevărată”.

Creația lui Alexandru Macedonski se hrănește, cum s-a spus de atâtea ori, din conștiința tragică a antagonismului dintre iluzie și realitate, poetul oscilând mereu între luciditate și himeră, între voință și fatalitate, între evaziunea în sferele absolute și regresivitatea în propriul sine. Temele și motivele operei sunt ale unui poet vizionar, vitalist și artist, un spirit care tinde către rafinarea superioară a emoției în spațiul contemplației. Poet și teoretician deopotrivă, Macedonski realizează fuziunea tradiției cu modernitatea, instituind, de fapt, principiile simbolismului românesc. Ceea ce îl deosebește pe Macedonski de simbolisții francezi e energetismul, realizat în sinteza *Vis-voință*. Erotica lui Macedonski e expresia unui vitalism configurat într-o autentică beatitudine a simțurilor și spiritului. Aspirația spre ideal coexistă, însă, în multe dintre poemele lui Macedonski, cu conștiința lucidă a inaccesibilității sale. Valorificând preocupările sale teoretice, Al. Macedonski va scrie poezia *În arcan de pădure*, care este, după cum observă autorul, “întâia încercare simbolistă în românește”. Apreciată în ansamblul ei, poezia lui Macedonski nu e pur simbolistă, pentru că în substanța ei se îmbină tendințe dintre cele mai diverse: *romantice* (ciclul *Noapților*, caracterizate de sarcasm și ironie), *romantic – parnasiene* (*Noaptea de decembrie*), *simboliste, parnasiene* (*Rondelurile*). Din structura afirmativă, rece și ardentă, fantastă și senzuală provin și tonul poeziei sale, și alura ei sonoră, impetuoasă, declamatorie, preocupările foarte terestre, pe de parte, și deplin ideale, pe de altă parte, reliefurile aspre al vocabularului, materialitatea expresiei. Poetul oscilează adesea între disperare și încredere, între aspirația romantică spre absolut și oroarea față de mediul neprielnic în care trăiește. O sinteză a lirismului macedonskian e *Noaptea de mai*, poezie în care reflecția și emoția se înalță, în spirit romantic, până la viziunea contemplativă a unui univers împlinit în sine, iar limbajul se purifică până la incantație și muzicalitate feerică. În ciclul *Noapților* pornirea idealist – romantică e dominantă: poetul își uită poziția mizeră, postura marginală și, contemplând feeria naturii, se contopește cu frumusețea sa magică. Foarte semnificativi sunt cei 11 *Psalmi moderni* ce pot fi socotiți un singur poem, orchestrat pe câteva teme fundamentale modelate cu măiestrie. Tonul se adaptează acum cu naturalețe la starea de suflet fundamentală, aceea de lamentare sau cântec elegiac. Prin *Flori sacre* și *Poema rondelurilor* – Macedonski se situează la nivelul cel mai de sus al împlinirilor sale artistice. Sunt creații aparte, în care plasticitatea cuvântului evocator e preeminentă, iar tonalitatea se caracterizează prin armonie și echilibru al acordurilor lirice. *Noaptea de decembrie* are un loc privilegiat în cadrul poeziei macedonskiene, sintetizând o tema obsedantă: aceea a geniului, cum observă A. Mariano. Poezia “simbolizează drama geniului, într-o evocare de mari proporții, reprezentativă pentru întreaga concepție a poetului și, poate, și mai mult, pentru drama propriei sale existențe, fascinată de vis,

himeră și ideal, irealizabil ca orice absolut”. *Rondelurile* reprezintă stadiul unui perfect echilibru al lirismului macedonskian, unde asperitățile dramatice se îmblânzesc, melodia e mai închegată, mai unitară, iar inflexiunile vocii lirice capătă o postură mai rafinată, privirea poetului închipuind un univers mai familiar și mai grațios, mai apropiat de cotidian, de universul mărunț.

Arhetipuri și antinomii

Lirica lui Macedonski e, cum s-a spus, una situată la întretăierea mai multor orientări; romantismul, simbolismul și parnasianismul își dispută, poate cu egală îndreptățire, ființa lirică a autorului *Poemei rondelurilor*. Atras și de alegorie, dar și de simbol, de sinestezii simboliste dar și de retorismul romantic, Macedonski vădește în versurile lui o sensibilitate fascinată de muzicalitatea cuvântului, de ornamentul metaforic ori de inovațiile formale, dar, în același timp, captivă aspirațiilor spre ideal, spre un absolut al simțirii și al trăirii estetice. Poezia *Valțul rozelor* face, poate, trecerea de la ciclul *Noapților* la cel al *Rondelurilor*, așadar de la grandilocvența imagistică specifică elanurilor romantice spre absolut la o lirică a miniaturalului și picturalului în care senzația e fixată în imagini grațioase, în contururi delicate de stampă. Poezia a apărut în revista *Literatorul* în numărul 4, aprilie 1883, după care a fost republicată în mai multe reviste și inclusă în ediția din 1897 a volumului *Excelsior*. Din estetica romantismului, poezia păstrează doar scenariul alegoric, marcat de o anume narativitate a derulării imaginilor. Încadrate într-un astfel de scenariu lirico-narativ, ideile poetice capătă culoare și relief, dar primesc și incrustațiile bine precizate ale parabolei delicat desenate. Expunerea lirică se efectuează la persoana a treia, iar timpurile verbale sunt cele specifice narațiunii (imperfect și perfect simplu), cu detalierea, în registru liric, a cadrului poetic, a succesiunii temporale și a în-scenării “subiectului”, toate acestea cu scopul de a alcătui o alegorie a destrămării florilor de trandafiri, o destrămare ce n-are în ea nimic tragic, ci mai curând, se înscrie într-o dimensiune a iluziei atotputernice și a mirajului înaltului spre care tind rozele. Prima strofă e o introducere într-un anume spațiu poetic, o încadrare a unei atmosfere, la început calme, apoi din ce în ce mai trepidante, cu un ritm ascendent și o mișcare centrifugală. “Măceșul singuratic” și “vântul serii” capătă toate atributele unor eroi lirici ce-și asumă anumite roluri și sunt angrenați într-o “poveste” în care tentația idealului, fascinația înaltului, a unei lumi de dincolo de cea reală capătă semnificații simbolice. Două realități se confruntă aici, una terestră (“măceșul”), fixată în tipare prestabilite, dominată de statornicie și de toate trăsăturile contingentului și cealaltă aparținând unui alt registru al imaginarului (“vântul”), caracterizat de nestatornicie și evanescență, stăpânit doar de inconstanță și de spirit ludic.

Între cele două domenii ale imaginarului, terestru și aerian, relația pare a fi, la prima vedere, una de opoziție, de excludere reciprocă. Cu toate acestea, cele două contrarii se atrag. Dansul florilor e, în fond, o alegorie a aspirației spre înalt, spre frumos și spre desăvârșirea artei pe care o resimt ființele atașate teluricului. Fascinația înaltului se

insinuează treptat, ca o tentație în care vocea capătă modulații ale șoaptei iar gestul primește irizări ceremoniale, transformându-se într-un ritual jumătate ludic, jumătate grav. Sunetele și imaginile se îmbină aici pentru a conferi cadrului poetic un anume fast al înscenării tentației la care recurge “vântul serii”, vorbindu-le florilor “cu voce lină”. Suspînul e, poate, un alt mijloc de amăgire, așadar e din specia măștii și a insinuării înșelătoare: “Pe verdea margine de șanț/ Creștea măceșul singuratic,/ Dar vântul serii nebunatic/ Pofti-ntr-o zi pe flori la danț./ Întâi pătrunse printre foi,/ Și le vorbi cu voce lină,/ De dorul lui le spuse-apoi,/ Și suspînă – cum se suspînă...// Și suspînă – cum se suspînă...”. Strofele a doua și a treia dezvoltă acest leitmotiv, al tentației, al amăgirii și al dansului ca prag de trecere spre o altă lume. Imaginile disimulării, ale artei mistificatoare în fond, pentru că acest “danț al rozelor” poate fi asimilat și cu vobutele grațioase ale artei pure, sunt aici numeroase și de o relevanță incontestabilă. Imaginile carnavalescului, cu schimbări iuți de decoruri și măști sunt extrase din repertoriul de teme al barocului, în care lumea era reprezentată ca un vis ori ca un teatru, iar realitatea căpăta toate contururile fluctuante, în veci schimbătoare ale visului. Și la Macedonski realul are inconsistența imaginii onirice, e reprezentat sub specia jocului inconstant, amăgitor și părelnic. Alegoria capătă aici note și accente noi, fiind transcrisă în imagini fluctuante, în care calofilia și masca se regăsesc reunite, iar toposul carnavalului și al dansului primește reflexe erotizante, un eros însă purtând în sine de asemenea reflexele minciunii, ale amăgirii și iluziei (“mângâierile-adierei”, “dulci simțiri”, “de vântul serii sărutate” etc.). Ultima strofă aduce cu sine o exacerbare a mișcării, o dinamizare paroxistică a ritmului, o desăvârșire a “seducției”, în timp ce ultimul vers ne pune în fața unui final deschis, ce sporește ambiguitatea poetică, punând încă o dată în oglindă metaforică cele două realități, de această dată conciliate în mișcarea “valțului”: “Scăldate-n razele de sus,/ Muiate în argintul lunei,/ S-au dat în brațele minciunei,/ Și rînd pe rînd în vînt s-au dus./ Iar vîntul dulce le șoptea,/ Luîndu-le pe fiecare,/ Ș-un valț nebun se învârtea,/ Un valț – din ce în ce mai tare, // Un valț – din ce în ce mai tare”. Situîndu-se între senzorialitatea de cea mai acută prezență și jocul iluzoriu, mistificator al metaforei calofile (“brațele minciunei”, “argintul lunei”), Macedonski ne oferă, în *Valțul rozelor*, o parabolă discretă, caligrafiată în imagini suave, a jocului dintre teluric și transcendență pe care îl presupune orice alcătuire poetică. Macedonski ne oferă, prin *Noaptea de decembrie*, o etică a poeziei și, în același timp, o poezie despre etica omului de geniu, despre conduita pe care trebuie să și-o asume acesta pentru a-și desăvârși condiția, pentru a-și împlini destinul artistic. *Noaptea de decembrie* e o poezie structurată pe mai multe planuri lirice, care nu trădează altceva decît pornirile antitetice din sufletul autorului. E, mai întâi, un plan al realului de o concretitudine strivitoare, în care ființa își presimte alienarea, înstrăinarea de sine, de ceilalți, de artă. Spațiul hibernal sugerează tocmai zbuciumul sufletesc al autorului, înghețul imaginației sale, inerția imaginativă declanșată de lipsa inspirației, cea forță aproape nepământească ce are darul de a transfigura realul imund, de a ridica la puterea artei mîntuitoare cele mai prozaice date ale existenței. Poezia debutează cu imaginea camerei – spațiu claustrant și alienant, în care poetul își resimte propria nimicnicie:

“Pustie și albă e camera moartă.../ Și focul sub vatră se stinge scrumit...-/ Poetul, alături, trăsnit stă de soartă./ Cu nici o schinteie în ochiu-adormit.../ Iar geniu-i mare e aproape un mit...”. De la acest spațiu finit, izolat, se efectuează apoi trecerea la exterioritate, la câmpia “pustie și albă” ce conotează, în fond, ostilitatea mediului exterior față cu sensibilitatea extremă a poetului, inadecvarea supremă dintre real și ideal. De remarcat că, dacă în descrierea atmosferei spațiului închis poetul recurge preponderent la mijloace cromatice, în cazul circumscrierii spațiului exterior se apelează la imagini auditive, ce au darul de a spori impresia de concretețe a acestui spațiu neprielnic, redus la materialitate stearpă: “Și nici o schinteie în ochiu-adormit./ Pustie și albă e-ntinsa câmpie.../ Sub viscolu-albastru ea geme cumplit.../ Sălbatică fiară, răstriștea-l sfâșie -/ Și luna-l privește cu ochi oțelit...-/ E-n negura nopții un alb monolit...// Făptura de humă de mult a pierit./ E moartă odaia, și mort e poetul... -/ În zare, lupi groaznici s-aud, răgușit/ Cum latră, cum urlă, cum urcă, cu-ncetul,/ Un tremol sinistru de vânt-năbușit.../ Iar crivățul țipă... - dar el, ce-a greșit?/ Un haos, urgia se face cu-ncetul”. Dacă, lipsit de ardoarea și însuflețirea inspirației, poetul pare a idoma naturii înghețate de frigul iernii, în momentul în care își recapătă forța creatoare, sub impulsul purificator al inspirației, în el se produce o adevărată renaștere. Inspirația e privită, astfel, ca o forță cvasidivină ce subjugă ființa, dar, în același timp, îi redă întreaga libertate de a plâsmui lumi imaginare, eliberând-o de inerție și încremenire stearpă. “Arhanghel de foc”, așadar din specia supraterestrului și a fabulosului, inspirația e dintre acele fapte daimonice care fac legătura între divin și uman, aducând mesaje obscure din spațiile nelămurite ale transcendenței, pe care poetul singur le poate traduce în vers, în imagine și sunet. Prin intermediul inspirației, se produce o miraculoasă transmutare a realului neconvenabil, abuziv într-o supraréalitate având toate datele ficțiunii și mitului. Imaginația e, în viziunea lui Macedonski, cea care eliberează lucrurile de ponderea lor malefică, redându-le condiția originală, ori ridicându-le la puterea mântuitoare a artei. Poetul capătă, prin intermediul imaginației, o nouă identitate, aceea a emirului “avut și puternic”, reînvie așadar, sub puterea acestei forțe nepământești ce transfigurează concretul imund în culori somptuoase și în forme de un fast indescriptibil: “«Arhanghel de aur, cu tine ce-ai aduci?»/ Și flacăra spune: «Aduc inspirarea.../ Ascultă, și cântă, și tânăr refii...-/ În slava-nvii încearcă oftarea.../ Avut și puternic emir, voi să fii»./ Și flacăra spune: «Aduc inspirarea» -/ Și-n alba odaie aleargă vibrarea.../ Răstriștea zăpezei de-afară dispăre.../ Deasupra-i e aur, și aur e-n zare,-/ Și iată-l emirul orașului rar.../ Palatele sale sunt albe fantasme,/ S-ascund printre frunze cu poame din basme,/ Privindu-se-n luciul pârâului clar”. Bagdadul, orașul în care își duce existența emirul, e configurat de poet din perspectiva unui cadru feeric, având toate atributele armoniei și perfecțiunii. Regăsim aici predilecția lui Macedonski pentru ținuturile îndepărtate, pentru exotism, pentru magia orientului, somptuoasă, aproape neverosimilă, o lume policromă și nestăvilită, aflată, parcă, “dincolo de bine și de rău”.

E vorba, aici, de un univers ideal, mai curând simbolic decât strict referențial, în care feericul și irizările fantasticului se întrepătrund. Florile roze, havuzele care cântă, cerul

galben și roz, sălile de alabastru, bolțile de argint și azur, lumina de o strălucire aproape supranaturală, viața “dulce”, grădinile înmiresmate – configurează un tărâm al tinereții nepieritoare și al frumuseții eterne, al fastului și bogăției: “Bagdadul! Bagdadul! Și el e emirul...-/ Prin aer, petale de roze plutesc.../ Mătasea-nflorită mărită cu firul/ Nuanțe, ce-n umbră, încet, veștejesc...-/ Havuzele cântă...- voci limpezi șoptesc.../ Bagdadul! Bagdadul! Și el e emirul.// Și el e emirul, și are-n tezaur,/ Movile înalte de-argint și de aur,/ Și jaruri de pietre cu flăcări de sori;/ Hangiare-n tot locul, oțeluri cumplite -/ În grajduri, cai repezi cu foc în copite,/ Și ochi împrejuru-i – ori spuză, ori flori.// Bagdadul! Cer galben și roz ce palpită,/ Rai de-aripi de vise, și rai de grădini,/ Argint de izvoare, și zare-aurită -/ Bagdadul, poiana de roze și crini -/ Djamii – minarete – și cer ce palpită”. Condiția emirului, cel ce stăpânește toate aceste bogății, este așadar una de excepție. Emirul e ființa ce se ridică deasupra celorlalți, cel ce are acces la putere și bogăție, și este dotat cu calități ce-l scot din rând: frumusețe, tinerețe, vitejie, har. Înzestrat cu toate aceste calități ce-l conduc aproape de desăvârșire, eroul lui Macedonski e prezentat în culori vii, într-un relief pregnant, accentuat de apelul la repetiții (“Și el e emirul, și toate le are.../ E tânăr, e farmec, e trăznet, e zeu”). E simbolizată în poezia lui Macedonski condiția ființei geniale, ce are acces la adevărurile ultime ale lumii, ce descifrează în propriul destin o chemare supremă, o aspirație chinuitoare de a-și depăși propria condiție. E vădită aici poziția, postura eroului romantic, demonic și titanian în același timp, purtat de avânturi de nestăvilat spre orizonturi noi, perpetuu nemulțumit de locul pe care îl ocupă într-o lume ce nu-i înțelege elanurile, mereu căutând să-și asume o altă identitate decât aceea fixată de un destin prestabilit. În cazul emirului, ieșirea din condiția ce îi pare mărginită, nedesăvârșită, e mirajul cetății Meka. Atingerea acestui ideal presupune însă jertfă, efort, expunerea propriei ființe chiar. Ideea călătoriei se transformă, treptat, într-o obsesie chinuitoare, într-o atracție irezistibilă spre cetatea sfântă: “Dar zilnic se simte furat de-o visare.../ Spre Meka se duce cu gândul mereu,/ Și-n fața dorinței – ce este – dispăre -/ Iar el e emirul și toate le are.// Spre Meka-l răpește credința – voința,/ Cetatea preasfântă îl cheamă în ea,/ Îi cere simțirea, îi cere ființa,/ Îi vrea frumusețea – tot sufletu-i vrea -/ Din tălpi până-n creștet îi cere ființa”. Spre a-și atinge însă idealul, spre a ajunge în Meka, emirul are de străbătut însă pustia “imensă”, are de surmontat dificultăți ce întrec puterile unui om obișnuit. De altfel, poetul stabilește, cu mijloacele epitetului și ale metaforei, o antiteză foarte vie între Bagdad, orașul mirific și feeric în care domnește emirul și pustia, plasată “în zarea de flăcări – departe”. Insistența pe această antiteză are rolul de a accentua și mai mult dificultățile pe care le are de depășit emirul, renunțările la care procedează ființa superioară ce-și asumă “calea cea dreaptă” pentru a-și atinge idealul superior, inaccesibil oamenilor comuni: “Dar Meka e-n zarea de flăcări – departe -/ de ea o pustie imensă-l desparte,/ Și pradă pustiei câți oameni nu cad?/ Pustia e-o mare aprinsă de soare,/ Nici cântec de păsări, nici pomi, nici izvoare -/ Și dulce e viața în rozul Bagdad”.

Călătoria emirului spre Meka e asemeni unui drum inițiativ, ce trebuie străbătut prin jertfe și renunțări, prin suferințe și trecerea unor probe rituale. Dacă emirul străbate

deșertul pe drumul drept, suportând toate greutățile unei astfel de opțiuni ce stă înscrisă în chiar cifrul destinului său, “drumețul pocit” alege calea ocolită, aceea a compromisurilor de tot felul, a itinerariului sinuos, dictat de o logică a comodității și neexpunerii. S-ar putea interpreta, reluând o ipoteză a lui Tudor Vianu referitoare la *Luceafărul* eminescian, cele două personaje lirice (emirul și drumețul pocit) ca două roluri ale poetului însuși, ce se închipuie pe sine în dublă ipostază: ca ins cu individualitate comună, ce trebuie să-și asume tribulațiile cotidiene, și ca individ superior, al cărui destin e legat de un ideal de neatins altfel decât prin sacrificiu și suferință. În fapt, cele două personaje lirice încorporează două etici aflate la rândul lor într-o relație antitetică: etica omului superior (simbolizată de “calea cea dreaptă”) ce presupune jertfă de sine, abandon al corporalității și al habitudinilor și etica omului comun (sugerată de drumul ocolit) bazată pe compromis și lașitate existențială, pe meschinărie și ipocrizie. Calea dreaptă pe care înaintează emirul are ca dominante simboluri ale focului și arșiței, dar și sugestii ale sângelui. Flacăra, împreună cu epitetul “dreaptă”, devin acum leitmotive ale suferinței și patimii exacerbate. Imensitatea pustiei, dogoarea copleșitoare, fac din călătoria emirului o expresie a dorinței de libertate, de ieșire din labirintul lumii aieva. Călătoria e suprema tentativă a omului de a-și tenta și aprofunda limitele – interioare și exterioare – de a estompa cezura dintre sine și lume: “În largu-i, pustia, să treacă-l așteaptă.../ Și el ‘naintează și calea e dreaptă -/ E dreaptă – tot dreaptă – dar zilele curg,/ Și foc e în aer, în zori, și-n amurg -/ Și el ‘naintează, dar zilele curg.../ Nici urmă de ierburi, nici pomi, nici izvoare...-/ Și el ‘naintează sub flăcări de soare.../ În ochi o nălucă de sânge – în gât/ Un chin fără margini de sete-arzătoare.../ Nesip, și deasupra, cer roșu – ș-atît -/ Și toți ‘naintează sub flăcări de soare”. Fascinația depărtării, pe care o găsim în versurile lui Macedonski, imprecizia spațială, nostalgia limitelor ce nu se dau înfrânțe și glisarea contururilor apropiate călătoria de simbolică fluctuantă a visului, fapt ce conferă o și mai mare ambiguitate imaginilor lirice. Călătoria emirului are totodată și funcția unei *katharsis*, ce mântuie ființa damnată de a nu-și putea păstra locul impus de destin, de a căuta mereu o cale de recuperare a sinelui său adânc.

Evaziunea în depărtare, magia cetății Meka au așadar un rol mântuitor, sporit de jocul perspectivelor spațiale, în care dinamica distanțelor produce un efect de ambiguitate. Emirul călătorește așadar spre un soi de “meta-lume”, o transcendență simbolică ce investeste propria sa ființă cu o aură de exemplaritate. În fond, prin călătoria sa inițiatică, emirul nu face nimic altceva decât să se caute neîncetat pe sine, să încerce să-și regăsească adevărata sa condiție, aceea marcată de însemnele geniului și ale exemplarității. Cetatea Meka e așadar un miraj al închipuirii fastuoase a emirului, o iluzie a sufletului său însetat de ideal: “Rămâne nălucă, dar tot o zărește/ Cu porți de topaze, cu turnuri de-argint,/ Și tot către ele s-ajungă zorește,/ Cu toate că știe prea bine că-l mint/ Și porți de topaze, și turnuri de-argint.../ Rămâne nălucă în zarea pustiei/ Regina trufașă, regina magiei,/ Frumoasa lui Meka – tot visul țintit (...)”. Moartea emirului “sub jarul pustiei” reprezintă sacrificiul suprem al celui ce și-a dedicat viața unui ideal de neatins altfel decât prin renunțare și prin apelul la drumul drept. Dacă drumețul pocit trece pragul Mekăi

pământești, emirul accede la condiția – simbolic superioară – a Mekăi celeste, echivalență sugestivă a idealului estetic superior. O dată cu moartea emirului, se revine la imaginea inițială a odăii triste și reci, la spațiul exterior neprielnic. De altfel, poetul pune în opoziție lumea aievea și lumea imaginată cu concursul inspirației și prin reliefarea a două dominante termice: frigul – ce desemnează realul inacceptabil și căldura – ce pune în evidență forța fanteziei de a crea lumi ficționale, de a transpune concretul în transfigurare simbolică: “Și moare emirul sub jarul pustiei -/ Și focu-n odaie se stinge și el,/ Iar lupii tot urlă pe-ntinsul câmpiei,/ Și frigul se face un brici de oțel.../ Dar luna cea rece, ș-acea dușmănie/ De lupi care urlă, - ș’acea sărăcie/ Ce-alunecă zilnic spre ultima treaptă,/ Sunt toate pustia din calea cea dreaptă,/ Ș-acea izolare, ș-acea dezolare,/ Sunt Meka cerească, sunt Meka cea mare...-// Murit-a emirul sub jarul pustiei”. Drumul emirului poate fi, cum arată Ioana Em. Petrescu un fel de “eufemizare a «pustiei» interioare”, dar și expresia impulsului de dez-mărginire ce animă gesturile eroului liric, inadapdat prin definiție, inapt pentru compromis, supus doar imperativelor propriului ideal estetic. Un cu totul alt Macedonski decât cel din *Noaptea de decembrie* ni se arată în ciclul *Rondelurilor*. Rondelul e, cum se știe, o poezie cu formă fixă structurată pe treisprezece versuri de opt-zece silabe, grupate în trei catrene și un vers independent. În rondeluri, primele două versuri sunt identice cu versurile 7 și 8, iar versul independent e identic cu primul vers. Versificația e fundamentată pe două rime. Primele două versuri, în care e sintetizat motivul liric, sunt reluate, astfel, ca refren, mai întâi la mijlocul, iar apoi la sfârșitul poemului. În ultimul volum, publicat postum (*Poema rondelurilor*), Macedonski se dovedește un poet ce-și constrânge simțurile și afectivitatea la rigorile formei fixe, un poet al neliniștilor estompeate și al durerii trăite în penița cu caligrafie reținută a artei pure. Nu mai găsim în aceste versuri impecabile ca formă, cu imagini turnate în tipare fixe, afecte învolburate romantic, exaltări ce trădează antinomii ireconciliabile ori aspirații nedomolite spre infinit. Toate aceste trăsături ale unui suflet romantic se resorb într-un vers cu contururi calme, cu expresivitate dozată în imagini ale miniaturalului și grațiosului.

Paradoxurile imaginarului liric

O probă suficient de elocventă a unui astfel de lirism impregnat de calofilie și marcat de inervații ale livrescului e cunoscuta poezie *Rondelul cupei de Murano*. Am putea vedea în această creație expresia laturii parnasiene a creației lui Macedonski, prin înclinația predominantă spre picturalitate, prin cultul formei desăvârșite, prin transparența versurilor, cu tăietură precisă și, totodată, somptuoasă, sau, la nivelul inspirației, prin predilecția pentru peisajul exotic, pentru o lirică a depărtărilor ce transformă mirajul în obsesie. Poetul mizează, în rondelul său, pe nuanța captată cu minuție de simțurile sale rafinate, pe stările de spirit impersonale, pe afectul abstras în imaginea de o limpezime deosebită. De altminteri, vocea poetului e purificată de orice trăire subiectivă, descripția delicată obiectivează viziunea până la a-i da aspectul unei stampe din care tresăririle afective sau cutremurul lăuntric sunt aproape cu totul absente. “Cupa de Murano”

expune, în fond, un simbol al artei “pure”, lipsită de contact cu realitatea contingentă, a artei ce-și extrage sensurile și finalitățile din chiar propria alcătuire, dar și din “avântul deplin” al lumii așezat în chenarul imaginației ce transcende realitatea de toate zilele. O astfel de artă nu “spune”, nu enunță adevărurile în mod apodictic, nu demonstrează, cât, mai curând, recurge la sugestie, la expresia minimală, la imponderabilul șoaptei pentru a revela dimensiunile ascunse ale existenței, sensul ei profund, “încăpător”, ca și îndreptățirile originare ale ființei umane. Într-un astfel de vas, cu străluciri ale desăvârșirii și cu incrustații de mister și de fabulos (“O-ntind grifonii ce-o susțin”) se regăsesc aromele nemuririi și reflexele depărtărilor. Aproapele și departele se află îngemănate în limpezimea miniaturală a cupei, ca într-un soi de conciliere a contrariilor, în timp ce imaterialitatea pare a fi calitatea esențială a acestui obiect ce-și pierde orice finalitate practică, pentru a-și asuma doar o dimensiune a spiritualității și artei (“Nu e de aur: e de raze”). “Schinteierea de topaze” a vinului și spumegarea talazelor se regăsesc deopotrivă în alchimia discretă a versului macedonskian, vers cu reflexe schimbătoare și cu dinamică reținută, caracterizat de un flux și un reflux al imaginarului, când tentat de spații infinite ori măcar nedefinite, când atras de mirajul apropierii, de miniatural, de nedefinitul nuanței prinsă în filigranul imaginii poetice, ori în vulturile metaforei rafinate. “Arta pură, fără fraze” semnifică un crez estetic și, totodată, o redimensionare a poeziei macedonskiene, reconstruită în funcție de o nouă concepție estetică. O concepție estetică ce renunță la retorismul romantic pentru a se dedica limpezimii și infinitezimalului, nuanței suflate și imaginii de picturalitate. Imaginația însăși e restrânsă, pusă să transcrie cu delicatețe obiecte rare, să caligrafieze o sensibilitate a suavității și reveriei fundamentate artistic: “E arta pură, fără fraze,/ E cerul tot de soare plin./ Talaze largi, după talaze,/ E sufletescu-adânc deplin,/ Nu e de aur: e de raze”.

Fără a refuza freamătul existenței ori vitalismul, poetul le încadrează în chenarul purificator al artei, propunându-ne un model de a trăi și de a scrie de origine și de esență parnasiană. Rigoarea formală, pasiunea detaliului circumscris cu minuție artizană, devoțiunea picturală în fața formelor lumii, cultivarea miniaturalului ca valoare exorcizantă a existenței, cultul exotismului și a mirajului depărtării fac din rondelul lui Macedonski o adevărată bijuterie poetică. Un rondel în care afectele par să aibă o pondere mult mai însemnată e *Rondelul rozelor ce mor*. Aici aspectul decorativ este lăsat oarecum în umbră, eul liric expunându-și cu mai multă pregnanță metaforică și expresivă trăirile, mai acute ori mai delicate. Sentimentul dominant al poemului e acela al stingerii inexorabile, al destrămării ființei în fața timpului necruțător. Există, în țesătura poeziei lui Macedonski un amestec semnificativ de frumusețe și de tulburătoare agonie; de parcă în filigranul expresiv al rozelor, în trecătoarea lor somptuoasă s-ar întrevădea chiar fiorul sfârșitului, lenta lor trecere, chemările de dispariție ce le surpă ființa adâncă. Atras de mirajul florilor, precum Anghel, Macedonski pune față în față două realități: una exterioară, ținând de un anume decor (“grădini”) și una lăuntrică. Sentimentul atât de tulburător al precarității, traducând în modulație modernă cunoscutul topos al lui *ubi sunt*, este translat, așadar dinspre exterioritatea realului spre interioritate, spre universul de senzații, de trăiri și de

stări sufletești al unui eu liric ce-și presimte la rându-i structura perisabilă. Stingerea nu este însă una brutală, o cutremurare stihinică a naturii, ci, mai curând, e de ordinul delicateții, al suavului. Nu e atât o ruptură ori un rapt, ca în lirica argheziană, cât o trecere ușoară de la ființă la neființă, o descompunere nefiresc de domoală. Ca și cum moartea s-ar insinua din chiar elementul vital, iar boala ar adăsta în corpul în aparență sănătos, dezagregându-l și măcinându-l într-un ritm de o lentoare nu mai puțin copleșitoare însă (“E vremea rozelor ce mor,/ Mor în grădini, și mor și-n mine -/ Ș-au fost atât de viață pline,/ Și azi se sting așa ușor”). Nu se poate însă nega un fel de artificializare a senzației de jale, de tristețe ce cuprinde întreaga natură. Sentimentul sfârșitului e, oarecum, exorcizat prin transcriere în expresie poetică, e ridicat la statura frumosului, și capătă, astfel, irizații ale decorativului. De aceea, poate, senzația transmisă cititorului nu e una de sfâșiere lăuntrică, de angoasă existențială, de derută ontologică. Există aici o impresie de melancolie difuză în fața legii inexorabile a stingerii, impresie întărită și de unele cuvinte ce evocă un univers eterat, sugestiv, conturat în nuanțe imponderabile mai degrabă decât în culori brute (“fior”, “jale”, “suspine”, “duioase”). Predominante sunt, în acest rondel, imaginile vizuale, transpuse într-o dinamică a lentorii și a nuanței, după cum poate fi regăsit aici și principiul corespondențelor dintre elemente ale naturii dintre cele mai disparate ce sunt legate între ele prin mii de fire nevăzute. Obiecte ale lumii reale și stări sufletești dintre cele mai diverse comunică și-și răspund într-un univers în care legea analogiilor și a sinesteziilor funcționează în mod efectiv. Stingerea e deopotrivă în lumea rozelor, dar și în sufletul poetului, amurgul lumii corespunde unei progresive și line degradări a eului. Eul și lumea, supuși legii ineludabile a destrămării sunt ilustrarea aceluiași destin al suferinței și agoniei universale: “În tot se simte un fior/ O jale e în orișicine./ E vremea rozelor ce mor -/ Mor în grădini, și mor și-n mine”.

Stilistic vorbind, *Rondelul rozelor ce mor* e caracterizat de un anume dinamism al vizualității, dat de frecvența foarte sugestivă a verbului, element gramatical prin definiție motoriu (“mor”, “au fost”, “se sting”, “se simte”, “curg”, “vine”, “își pleacă”). Toate aceste verbe sugerează, fără îndoială, ideea de curgere, de trecere, de evanescență a unui univers heraclitean, în care identitatea lucrurilor e greu de fixat iar tiparul fragil al ființelor se degradează progresiv. Nimic nu durează în această lume, nimic nu capătă formă, totul se dezagregă sub forța tiranică a timpului. Epitetele, ce dau relief imaginilor poetice, sunt mai curând abstracte (“întristător”, “marea”, “ușor”), fapt ce imprimă de asemenea versurilor tonalitatea difuză, capacitatea de sugestie, ori de revelare a unor stări sufletești vagi, nedefinite. Un spor de pregnanță a senzației agonice aflăm în ultimele versuri, în care tendința de hiperbolizare e mai accentuată, iar tăietura imaginilor lirice capătă un relief mult mai apăsător: “Pe sub amurgu-ntristător/ Curg vălmașaguri de suspine,/ Și-n marea noapte care vine/ Duioase-și pleacă fruntea lor... -/ E vremea rozelor ce mor”. Ilustrativ pentru ultima perioadă a creației autorului, *Rondelul rozelor ce mor* conține atât elemente simboliste, cât și procedee parnasiene, într-o sinteză edificatoare pentru sensibilitatea poetică a lui Alexandru Macedonski. Darul lui Macedonski de a preface în poezie tot ce atinge pana sa se străvede și în *Rondelul rozei din Cișmeji*, creație în care sunt

vizibile toate trăsăturile liricii sale din ultima perioadă de creație: gustul pentru somptuozitate și livresc, cultivarea formei în ea însăși, frecventarea procedurii corespondențelor, reveria îndelungă în fața naturii privită ca obiect estetic etc. Poezia face parte din volumul *Poema rondelurilor* din 1927 și impune în primul rând prin muzicalitatea sa, grea de sunete aproape oculte (*peembe, orgie* etc.) dar și prin revelarea sinesteziei ca normă a percepției universului. Tabloul rozelor e întrevăzut ca o dezlănțuire de culori dintre cele mai pasionale, într-o lume labirintică, absconsă, nedeterminată (“oriunde”) ce nu se lasă descifrată decât în regimul purificator al artei ori al visului cu contururi fluctuante, greu de prins în tipar raționalizant: “De flăcări, de aur, pembede, argintate,/ Nebună orgie de roze oriunde,/ De bolți agățate, pe ziduri urcate,/ Și printre frunzișuri de pomi ce le-ascunde”. În strofa a doua sinestezia capătă o încărcătură livrescă. Expresivitatea cromatică a rozelor pare să aibă ponderea semantică a unor “ritmuri persane”, nuanțelor le corespund sunete de inefabilă desfășurare melodică, culoarea se însoțește de impresia de dinamism, tot mai accentuată. Toate acestea pentru a spori senzația de risipă a culorilor, mireasmelor și sunetelor pe care ne-o oferă spectacolul acesta orgiastic al rozelor ce-și destramă ființa în nenumărate reflexe cromatice. E ca în lirica de sursă barocă, în care strălucirea, efectul spectacular, carnavalescul imagistic nu sunt nimic altceva decât o prefigurare a sfârșitului, o abia presimțită senzație a agoniei ce cuprinde firea (“Pe ritmuri persane în strofe-așezate,/ Melodic, culoarea, culoarei răspunde.../ De flăcări, de aur, pembede, argintate,/ Nebună orgie de roze oriunde”). Strofa finală transpune spectacolul natural în undele lipsite de consistență ale visului, alternând imaginea așa-zicând reală cu cea ipotetică. Între visul utopic și așezarea sa în real stă “magul grădinei uitate”, cel ce a imaginat întreaga această feerie de culori, sunete și ritmuri, toată această risipă de armonii din cele mai variate domenii ale senzațiilor: “Un neamț a fost magul grădinei uitate./ Răpit fu de visul cu tainice unde,/ Și dându-le viață ce-n suflet pătrunde,/ Lăsatu-le-a-n urmă, în roze-nchegate,/ De flăcări, de aur, pembede, argintate”. Impresia de dinamism, de accelerare a ritmului e dată și de determinările multiple ale imaginilor (“De flăcări, de aur, pembede, argintate”), dar și de procedul hiperbolizării la care poetul apelează adesea (“Nebună orgie”). *Rondelul rozei din Cișmeği* e încă o expresie a naturii transpusă în grilă estetizantă de primul nostru poet modernist.

Pe balta clară, apărută în volumul *Excelsior* (1895) e o poezie a chemărilor spre depărtări exotice, a rătăcirii în imaginar și a unui peisaj ambiguu, în care teluricul și acvaticul se împletesc până la indistinție. “Domeniul simțurilor” (Tudor Vianu) e asimilabil aici cu o poetică a matinalului, transcrisă în versuri de o transparență indiscutabilă. Între cadrul exterior și cel interior corespondențele sunt multiple, după cum senzațiile capătă irizări abia intelectualizate. Dacă amurgul e momentul zilei ce favorizează suspendarea timpului real și intruziunea unui element cvasifantastic, momentul auroral, matinalitatea e un timp al expansiunii vitaliste și al prospețimii de a trăi, un timp al suavității și al desenului delicat al lucrurilor și ființelor. Claritate, neprihană, acuitate a simțurilor, promisiune a înaltului și departelui – toate acestea se regăsesc din plin în poezia lui Macedonski. Pe de altă parte, se poate vorbi, și în această creație, de un fel de substituție a realului cu artisticul, ori

măcar de o estetizare a realității, prin recursul la evocarea ușor mitizantă, dar și prin apelul la resursele imaginative ale visului, prin care e transcrisă halucinantă reînviere a naturii. Evaziunea spre tărâmurii îndepărtate pe care ne-o sugerează “barca molatică”, magia depărtării creează parcă o lume deposedată de repere, în care subzistă doar iluzia spațiului, un spațiu “atopic”, precum acela instaurat în oglindă sau în vis. Teatralitatea ușor mistificatoare a cuvântului evocator (“albeți neprihănite”, “visul ce șoptea”, “crinii suavi”, “balta clară”), narcisismul versului contras în ceremonial și magia senzitivă – toate acestea contribuie la impresia unui pelerinaj în imaginarul depărtării, dilatând dimensiunile spațiale și temporale și transferând datele realității într-un decor de spectacol interior, purificator și extatic. Stau mărturie, pentru toate aceste remarci, versurile finale, în care predilecției pentru acvatic, pentru evanescența și metamorfoza *apei* – ca figură a imaginarului – îi corespunde și o revelație a interiorității, a unei identități ce-și află sensurile din îngemănarea trecutului și a prezentului ființei.

Acest paralelism exterioritate/ interioritate, această punere în oglindă a lăuntrului și a lumii ar putea rezuma poezia la cele două versuri: cel inițial și cel final, versuri între care se dezvoltă o întreagă poetică a evaziunii și a departelului: “Pe balta clară barca molatică plutea” și “Oh! Sufletul – curatul argint de-odinioară”. Între aceste două enunțuri lirice paralelismul este cât se poate de evident, versurile expunând, în fond, sufletul poetului oscilând între valorile proprii interiorității și realitatea dinafară, ușor mitizată și aceasta. Poezia *Pe balta clară* mărturisește încă o dată înclinația lui Macedonski spre reverie și spre vis ca spațiu fluid al unei realități simbolice, arhetipale. Imaginile genezice și cele ce transpun liric mirajul depărtării nu fac altceva decât să întărească ipoteza unui poet artist, ce-și făurește viziunile nu atât din plasma lumii concrete, cât din resursele imaginarului mântuitor.

Romantic și simbolist în același timp, poetul își trădează și aici temperamentul supus unor porniri antinomice, greu de rezolvat ori de conciliat; avântul spre ideal și dezamăgirea în fața unei realități neconvenabile, de o banală convenționalitate, cultul artei autentice, necoruptă de compromisuri și de eroziunea lașităților – toate acestea se regăsesc îngemănate în textul poemei.

Bibliografie critică selectivă:

Al. Macedonski interpretat de, Ed. Eminescu, București, 1975; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Minerva, București, 1982; Livius Ciocârlie, *Negru și alb. De la simbolul romantic la textul modern*, Ed. Cartea Românească, București, 1979; Daniel Dimitriu, *Grădinile suspendate. Poezia lui Alexandru Macedonski*, Ed. Junimea, Iași, 1988; Dana Dumitriu, *Prefață*, la volumul *Al. Macedonski, Poezii*, Ed. Minerva, București, 1972; Florea Firan (coord.), *Comentarii macedonskiene*, Ed. Minerva, București, 1971; E. Lovinescu, *Scrieri*, I, EPL, București, 1969; Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, Ed. Timpul, Reșița, 1996; Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Ed.

Paralela 45, Pitești, 2008; Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski*, EPL, București, 1967; Adrian Marino, *Viața lui Alexandru Macedonski*, EPL, București, 1966; Dumitru Micu, *Modernismul românesc*, vol. I, Ed. Minerva, București, 1984; I. Negoïtescu, *Istoria literaturii române*, Ed. Minerva, București, 1991; Perpessicius, *Lecturi intermitente*, Ed. Dacia, Cluj, 1971; Al. Piru, *Varia*, I- II, Ed. Eminescu, 1972-1973; Elena Tacciu, *Mitologie romantică*, Ed. Cartea Românească, București, 1973; Laurențiu Ulici, *Rekurs*, Ed. Cartea Românească, 1971; Laurențiu Ulici, in „Romania literară”, nr. 27, 1975; Tudor Vianu, *Opere*, vol. 2, Ed. Minerva, București, 1972; Mircea Zăciu, *Glose*, Ed. Dacia, Cluj, 1970; Mihai Zamfir, *Proza poetică românească în secolul al XIX-lea*, Ed. Minerva, București, 1971.