

MINISTERUL EDUCAȚIEI, CERCETĂRII, TINERETULUI ȘI SPORTULUI  
UNIVERSITATEA „LUCIAN BLAGA” SIBIU  
FACULTATEA DE LITERE ȘI ARTE

**REZUMAT**

**(IMAGINARUL THANATIC ÎN LIRICA LUI GEORGE  
BACOVIA ȘI ION MINULESCU)**

Coordonator științific,

**Prof. Univ. Dr. Gheorghe I. Manolache**

Doctorand:

Maria Racu

Sibiu

2014

**IMAGINARUL THANATIC ÎN LIRICA LUI GEORGE  
BACOVIA ȘI ION MINULESCU**

## Cuprinsul lucrării

<b>Argument .....</b>	<b>3</b>
<b>CAPITOLUL I ABORDĂRI TEORETICE .....</b>	<b>10</b>
I.1. Imagine / imaginar .....	10
I.2. De la imagine la simbol .....	13
I.3. Imaginea simbolică a morții în imaginarul colectiv al omului modern .....	14
I.4. Reprezentări simbolice ale morții în imaginarul literar .....	18
<b>CAPITOLUL II THANATOS ȘI MĂȘTILE SALE TEMPORALE .....</b>	<b>22</b>
II.1. Timpul circular .....	22
II.1.1. <i>Fazele timpului și dominația prezentului</i> .....	22
II.1.2. <i>Timpul contras la clipă</i> .....	29
II.1.3. <i>Timpul cronoag</i> .....	32
II.2. Regimul diurn și nocturn al universului liric modern .....	37
II.2.1. <i>Ziua, un reper în declin</i> .....	37
II.2.2. <i>Cealaltă față a zilei, noaptea</i> .....	39
II.3. Cartografierea anotimpurilor .....	48
II.4. Simboluri datante sau „Mors certa, hora incerta” .....	54
II.5. Ipostazele omului în raport cu timpul .....	62
II.5.1. <i>Păpușa sau omul sub timp</i> .....	63
II.5.2. „ <i>Masca</i> ” sau <i>omul căzut din timp</i> .....	66
<b>CAPITOLUL III IMAGINEA SPAȚIULUI THANATIC BACOVIAN .....</b>	<b>70</b>
III.1. „Cazul Bacovia” și/sau complexul unui destin asumat .....	70
III.2. Configurația labirintică a spațiului poetic bacovian .....	73
III.3. Forme de particularizare ale spațiului .....	77
III.4. Forme de generalizare ale spațiului .....	84
III.5. Structuri ale spațiului bacovian .....	92
III.6. Harta bacovianismului.....	100
III.7. Măști asumate imagologic .....	106
III.7.1. <i>Solitarul</i> .....	107
III.7.2. <i>Bolnavul</i> .....	110
III.7.3. <i>Nebunul</i> .....	112
III.7.4. <i>Cadavrul</i> .....	113
<b>CAPITOLUL IV IMAGINARUL EROTIC ÎN LIRICA LUI ION MINULESCU .....</b>	<b>117</b>
IV.1. Ion Minulescu și sincronizarea cu poezia timpului .....	117
IV.2. Eros și Thanatos sau reperele profunzimii lirismului minulescian .....	121
IV.3. Coordonatele cadrului erotic .....	126
IV.4. „Raportul” bărbat-femeie în poezia lui Ion Minulescu .....	130
IV.5. Tipologia feminină minulesciană .....	133
IV.5.1. <i>Amanta</i> .....	136
IV.5.2. <i>Prostituata</i> .....	139
IV.5.3. <i>Necunoscuta</i> .....	146
IV.5.4. <i>Exotica</i> .....	150
IV.5.5. <i>Femeia-anotimp/ femeia-floare</i> .....	151
IV.5.6. „ <i>Femeia-femeie</i> ” .....	153
IV.6. Obiectele femeii .....	153

<b>CAPITOLUL V SIMBOLURI CATAMORFE ÎN LIRICA LUI GEORGE BACOVIA ȘI ION MINULESCU.....</b>	<b>159</b>
V.1. Teorii ale simbolului.....	159
V.1.1. Considerații teoretice asupra simbolului.....	159
V.1.2. Tipuri de simboluri.....	168
V.1.3. Simbolul în cultură și literatură .....	172
V.1.4. Problematica simbolului în simbolism .....	177
V.2. Simboluri catamorfe .....	181
V.2.1. Simbolul mării în lirica minulesciană .....	183
V.2.2. Plumbul –simbol integrativ al liricii bacoviene-.....	194
V.2.3. Divinitatea - simbol în ruină .....	201
V.3. Culoarea, eufemismul morții .....	209
V.3.1. Cromatismul bacovian.....	209
V.3.2. Cromatica minulesciană .....	214
V.4. Simboluri zoomorfe și simboluri vegetale.....	217
V.5. Simbolurile meteorologice .....	224
V.6. Simboluri minerale .....	230
<b>Concluzii.....</b>	<b>236</b>
<b>Anexe .....</b>	<b>254</b>
<b>Bibliografie generală .....</b>	<b>258</b>

## Rezumat

Termeni cheie: thanatologie, moarte, imagine, imaginar, simbol, simbolizare, imagine simbolică, simbol cultural, symbolism, timp cronofag, cronotop, stenogramă, meteorogame, hartă mentală, femeie-obiect, eros, circularitate, prezentificare, „mare”, „plumb”, vegetal, zoomorf, catamorf, minerale, dicțiune, arhitext, interdisciplinaritate.

## Rezumat

Termeni cheie: thanatologie, moarte, imagine, imaginar, simbol, simbolizare, imagine simbolică, simbol cultural, symbolism, timp cronofag, cronotop, stenogramă, meteorogame, hartă mentală, femeie-obiect, eros, circularitate, prezentificare, „mare”, „plumb”, vegetal, zoomorf, catamorf, minerale, dicțiune, arhitext, interdisciplinaritate.

Cercetarea de față a fost motivată de intenția de a descoperi posibilele conexiuni dintre două voci lirice, George Bacovia și Ion Minulescu, ce prezintă, în tonalități diferite, asumarea realității concrete și transfigurarea acesteia în literatura modernă, mai exact în cea „simbolică”.

Prezenta lucrare poate fi decodată și ca o încercare de a răspunde excesului hermeneutic printr-o interpretare pluridimensională sau transdisciplinară. Tentativa alegerii operei lui George Bacovia și Ion Minulescu drept temă de studiu, prin prisma imaginariului thanatic, considerăm că ne oferă o altă „cale de acces” înspre atingerea esenței latente a operei creațoare sau de imersiune către „fundalul misterios” din care izvorăște orice operă literară.

Într-o atare cercetare doctorală în care scopul principal are în vedere relevarea importanței majore a temei morții și a modului în care se reconfigurează, printr-o atare axă, imaginariul liric al celor doi poeți supuși investigației, George Bacovia și Ion Minulescu, se va demonstra că tema morții este un angrenaj complex prin care se realizează anumite corelări și glisări de sens dinspre o imagine spre alta în cadrul a două universuri cu o identitate bine definită. Suntem convinși că, în ciuda „diferențelor specifice, imagologic, acești poeți se apropie prin faptul că în ambele partituri poetice subzidă „pioneratul morții”.

Pornind pe un drum sinuos, o primă condiție necesară și preliminară constă în a ne consolida reperele teoretice pe care să putem broda itinerariul hermeneutic în textele a doi simboliști de marcă: George Bacovia și Ion Minulescu. Propunem, din acest considerent, o metodă de lucru care are în vedere o construcție sferică sau imaginea unei „oglinzi duble”; în

sensul că partea teoretică va fi saturată de o parte practică sau de plasarea în tubulatura textului poetic. Adică, prin faptul că ne-am cantonat în sfera imaginarului, ni se permite focalizarea, urmând metoda psihocritică și mito-poetică, a dinamismului imaginarului thanatic sau capacitatea simbolului/ imaginii simbolice de a se configura în „complexe semantice”, „rețele de semnificații”; sau, altfel spus, într-o „rețea de idei obsedante”.

O primă delimitare vizează evidențierea osmozei care se stabilește între *imagine* și *imaginari* și, prin extensie, între *simbol* și *imaginari*.

Pe jocul instaurat între aceste două componente -*imagine/imaginari*- se fundamentează o parte substanțială din lucrare, pe considerentul că aceste concepe se regăsesc într-o relație de convenționalitate și de completare reciprocă. Mai precis, *imaginea* constituie punctul de plecare sau „instantaneul” poetic, iar *imaginariul* este viitorul acestei imagini, integrată unui circuit prin alte imagini, între care se stabilesc relații de contaminare și chiar dinamizări ale conținutului preliminar. Adică o imagine dobândește semnificație doar „în momentul în care o așezăm în urzeala Imaginarului.”<sup>1</sup>

În ceea ce ne privește, pledăm pentru ideea că, prin dinamica acestei imagini, integrate în opera literară, se evidențiază funcția simbolică dobândită în interiorul limbajului poetic.

Mânuirea imaginilor poetice diferă de la epocă la epocă, de la curent la curent: în clasicism aceasta ținea de redarea fidelă a senzației, în romantism simbolizarea se produce prin hiperbolizare, iar în simbolism, imaginea este secretă, atribuindu-i-se statutul de simbol, de echivalent.

Pentru *poetul simbolist*, cantonat (într-o formulă thanatică), fiecare „fantasmă” ar seonda o *anume* dinamică într-un *anume* spațiu-timp și ar contorsiona, în funcție de registrul psihic ori scriptural, orice „fantasie” condensând, instantaneu în ea, un *present* dat de o impresie actuală, un *trecut* spre care trimește (ombilical) și un *viitor* prefigurat de împlinirea dorinței.

Considerăm că, racordarea la atare ipostaze, din care unele axate pe relația dintre *Eros* și *Thanatos*, așa cum se recunosc acestea în lirica lui George Bacovia și Ion Minulescu, presupune și luarea în discuție a unei posibile *ars scribendi* vernaculară, cu localizarea spațiului interior în care se condensează atât *fantasmele thanatice* precum și *reprezentările imaginare* la care se atașează „simfonia” de afecte și pulsiuni.

Imaginarul, fiind un univers corelat imaginației, este o lume de reprezentări criptice, încifrate; altfel spus, o chintesență a operei poetice, în sensul că poetul, prin actul de a crea, dă

---

<sup>1</sup>Jean Burgos, *Pentru o poetică a imaginariului*, Traducere de Gabriela Duda și Mircea Gulea, Prefață de Gabriela Duda, București: Editura Univers, 1988, p. 104

frâu liber imaginației, prin care se instituie o lume în care domină simbolul și formele sale „titulare” de reprezentare a unor „imagini-arhetip”.

Mai mult, imaginarul se înscrie, pe această linie, într-o receptare transdisciplinară, în aria filozofiei culturii și antropologiei, devenind

„un univers întreg, o lume de reprezentări complexe care ne dezvăluie semnificații ascunse referitoare la sistemul imaginilor create, la dinamica lor, la forța lor de semnificare și la efectul lor practic, deoarece imaginile participă la viața colectivă a unei comunități.”<sup>2</sup>

La un alt nivel, dintr-o perspectivă antropologică sau sociologică, imaginarul este reprezentat ca un intermedian între „eu” și „lume”, un înveliș menit să imbrăca imaginile care ne înconjoară; cu precizarea că, numai atunci, imaginile pot fi interpretate ca produse ce se găsesc într-o formă latentă în natură. În jocul acesta care se stabilește, nemijlocit, între „prezență” și „aparență” se evidențiază trecerea de la „sensul literal” al imaginii la „sensul figurat” al acesteia, proces rezultat dintr-o „orientare angajată, participativă”, care se lasă condusă, transportată prin „apelul simbolizatului.”<sup>3</sup> Prin această operație urmărим modul în care se realizează, într-o operă de artă, trecerea de la imagine la simbol sau, mai exact, cum se produce imaginea simbolică.

Imaginea simbolică este cea prin care luăm contact cu o lume infinită, figurativă, operând întotdeauna cu o „prezență prin înlocuire”, cu un „altcineva”, cu un „altundeva”. Acest circuit sau „bazin de semnificație” vizează penetrarea sensului ascuns, latent al imaginilor, proces ce reproduce o „ana-foră, o cale centripetă, un urcuș spre planul lui <<meta>>”<sup>4</sup>; adică o veritabilă „metanomie”. Prin veritabilă „metanomie” se înțelege un proces complex de transfigurare a obiectului și a subiectului. Pe această linie, vom interpreta moartea: ca o imagine tutelară, imagine simbolică, ca „nod de semnificații” regăsite atât la nivelul imaginarului colectiv, cât și la nivelul imaginarului literar.

Thanatologia sau „știință a morții” este un domeniu de activitate relativ nou, în plină evoluție, ce are ca „obiect de studiu reprezentările, sensibilitățile și comportamentele (inclusiv de natură patologică) legate de sistemul morții.”<sup>5</sup> Această „nouă știință” iradiază un real interes în rândul cercetătorilor prin faptul că moartea este „linia vieții”; mai mult ea fiind considerată ca singura certitudine a „quoul-lui lui quando” sau a duratei „în-timp-ce” din filozofia lui Vladimir Jankélévitch. La rândul nostru, cristalizăm nucleul tematic al prezentei cercetări în alegăția potrivit căreia moartea este o componentă esențială a vieții sau „un ritual

<sup>2</sup>\*\*\* *Imaginarul teoriei și aplicații*. Coordonator Mihaela Pop, București: Editura Universității, 2011, p. 32.

<sup>3</sup> Jean-Jacques Wunenburger, *Viața imaginilor*. În română de Ionel Bușe, Cluj: Editura Cartimpex, 1998, p. 27

<sup>4</sup>Ibidem., p. 27-28

<sup>5</sup> \*\*\* *Reprezentări ale morții în Transilvania secolelor XVI-XX*. Coordonator Mihaela Grancea Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, p. 5

de trecere” alături de naștere și căsătorie. Așa că Thanatosul este inserat ciclului vieții care apare descris în funcție de epocă și dominantă tematică.

Reținem ideea că „imaginile colective”, într-o cultură sau epocă dată, sunt imagini dirijate „de un ritm de flux și reflux, de evoluție și involuție, și difractă, potrivit unor configurații și înfățișări plurale, în arii geo-culturale diferite”<sup>6</sup>, uneori chiar pe teritoriul aceleiași arii geografice.

Aducem, în discuție, spre detaliere, două exemple din care unul vizează mentalul colectiv tradițional iar celălalt transmută problema receptării thanatologiei în mentalul literar, mai precis în simbolism. Acest curent este definit ca eterogen, deși poeții se unesc sub standardul impunerii diversificate a „poeziei noi”. Tudor Vianu este cel care observă că, în funcție de aria geo-culturală, asumarea retoricii simboliste se face divers, în sensul că moldovenii (al cărui reprezentant de seamă este George Bacovia) sunt firi sumbre, care cultivă un simbolism adânc, subteran, în timp ce muntenii (prin exemplul lui Ion Minulescu), firi vivace, își asumă simbolismul prin virtuozitate și mai puțin prin stări adânci, angoasante cauzate de finitudinea ființei umane. Totuși dominanta thanatică este cea prin care simboliștii par a se raporta la celelalte „domenii nucleare” ale existenței: *erosul, timpul, spațiul și realul* ca atare.

Omul simbolist face cunoscută, prin simbolizare, angoasa lumii moderne, ce stă sub semnul „morții iminente”. Rezultă, din această raportare a omului modern la moarte, trei atitudini, corelate cu trăirile insului din arhitextul poetic al lui George Bacovia: dorinței de a te salva, de a te lupta cu Neantul și urmează conștientizarea inutilității luptei și a faptului că omul este un limen, o „ființă paralizată” în fața morții spre a se ajunge apoi la starea de detașare în care omul este învăluit de gânduri și secvențe figurative din viață. Aceste trei atitudini în fața morții le corespunde o „ars moriendi” în sensul că „noul om”, modernul, asociind moartea Neantului, saturează întrebarea *ce este moartea?* dublând-o de o altă întrebare: *cine este moartea?*. Prin instaurarea acestei întrebări, cu dublă perspectivă, în imaginariul colectiv al omului modern se proliferează o cristalizare a imaginii simbolice a morții. Reprezentările morții, constituite, în imaginariul colectiv, sub forma unei „ars moriendi”, devin imagini simbolice, imagini-arhetip preluate și decantate în imaginariul poetic.

Cea mai inedită și incitantă definiție dată operei de artă o ilustrează drept „un imaginar în acțiune”<sup>7</sup>, trasând coordonatele acesteia prin prisma imaginii simbolice ce devine un alt punct

<sup>6</sup> Jean-Jacques Wunenburger, *Viața imaginilor*, În română de Ionel Bușe, Cluj: Editura Cartimpex, 1998, p.

<sup>146</sup>

<sup>7</sup> Jean Burgos, *Imaginar și creație*, București: Editura Univers, 2003, p. 21

nodal al prezentei teze. Simbolul este liantul între noi și acea latură sumbră, ascunsă a operei de artă. Accentul cade pe decodarea *artei de a scrie*, în sensul că *scriitorul* (George Bacovia și/sau Ion Minulescu) își creează –deliberat– propria lume sau, după caz, o decorează pe cea exterioară, după legea afectivității ideatice a lumilor interioare.

În opțiunea noastră, cei doi poeți au creat –indiferent de „școală”, „epocă” și „curent” – un scenariu imaginär, un discurs investit pulsional și afectiv, în care fiecare dintre ei crede și în care, desigur, se (re)găsește/(re)cunoaște. Poeții simbolisti, „școlari ai nopții” simbolizează o realitate reconfigurată dintr-o perspectivă thanatică:

„Marile teme: dragoste, viață, moarte, sunt, în fond, una și aceeași temă eternă, moartea. Singura care nu se dă experienței directe, dar le impregnează implacabil pe toate celelalte.”<sup>8</sup>

Cu alte cuvinte, poemul este o „lume de simboluri”, generată de latura abisală a poetului simbolist considerat și considerându-se „un paria”, „un avortat” al lumii reale. Pentru acesta trăirea la marginea existenței reconfigurează realul printr-un ocean deformat, reformatat de Thanatos. Trăind într-o atare epocă de tranziție, de final de secol, poetul simbolist integrează, în imaginarul poetic, dominanta thanatică sau asumarea imaginii ubicue a morții. Realitatea propriu-zisă răsuflă un aer contaminat de moarte și prin izbucnirea războiului. Această nouă realitate modelează spiritul, într-un anume fel, încât poetul simbolist se vede contopit cu străfundul ființei; modelare resimțită și în personalitatea unui simbolist atonal ca George Bacovia sau a lui Ion Minulescu, considerat vivace și teatral ce

„simte că războiul a fixat în el stări îndărătnice, depuse una peste alta, stratificându-le elementele, cum se întâmplă în faliile pământului tăiat pe secțiune.”<sup>9</sup>

Putem numi, pe aceeași coordonată cu Seneca, această aplecare și atracție spre cădere și disoluție a poetului simbolist, drept „libido moriendi” (echivalent simbolic al lui „ars moriendi”, regăsit în imaginarul cultural, colectiv); „simbol nuclear” supus observației în subcapitolul *Eros și Thanatos sau reperele profunzimii lirismului minulescian* al curentei lucrări.

În acest interval cultural, definit generic *simbolism*, modelul de atitudine în fața morții, decantat din cele cinci imagine de Philippe Ariès (moartea domesticită, moartea de sine, „la morte lonque et proche”, „la mort de toi”) ține de cea de-a cincea catenă, desemnată prin sintagma „la mort inversée” (moartea pe dos, răsturnată), numită astfel, deoarece muribundului i se refuză/ascunde moartea apropiată. Recunoaștem particularizat nuanțată filosofia prin care poetul se distanțează de omul ca atare, opțiune regăsită în apropiere de „știința morții” sau de înțelegerea acesteia. Sub aceste coordonate teoretice se va dezvolta

<sup>8</sup> Irina Petras, *Depre feminitate, moarte și alte eternități*, București: Editura Ideea Europeană, 2006, p. 111

<sup>9</sup> Claudia Milian, *Ion Minulescu*, București: Editura pentru Literatură, 1968, p. 145

întreg corpul lucrării, prin care ne dorim o depășire a tuturor constrângerilor și impunerea unei noi priviri, menite să surprinde locul „ascuns” al operei simbolice, desemnat de Northrop Frye<sup>10</sup> prin „funcția literaturii”, ce vizează nu fuga din realitate, ci dezvăluirea dimensiunii „posibilului în realitate”. Aceste coordonate teoretice scot în evidență capacitatea de „deschidere în evantai” a operei bacoviene și a celei minulesciene prin intermediul unui exercițiu transdisciplinar, liber-impus.

De fapt, în funcție de aceste azimuturi teoretice se va constitui *oportunitatea fundamentală* a lucrării, (con)centrată pe analiza și interpretarea operei poetice bacoviene și minulesciene într-un context mai larg și mai lax al criticii transdisciplinare cu reflexe sociologice, antropologice, al criticii arhetipale, al mito-poeticii, etnofilosofiei, al psihanalizei și al geografiei mentale.

Astfel, *ipoteza* de lucru, de la care pornește acest studiu doctoral, este girată de presupunția că opera de artă/ opera poetică, dobândește valoarea simbolică doar printr-o „(re)citire” în nota imaginii simbolice, ajungându-se până la „mitul personal” al autorului. Argumentul fundamental în alegerea temei l-a constituit interpretarea liricii sub dominanta thanatică și a imaginariului poetic aferent a doi simboliști –George Bacovia și Ion Minulescu-, susținându-se, ipoteza că, la nivelul operei de artă, moartea se recunoaște ca reper vital cu semn întors; ca o dimensiune inversată a vieții.

Cei doi poeți, respuși investigației, validează convingerea că, prin imaginarul universurilor lirice, atât pesimistul, abulicul (George Bacovia), cât și optimistul și cabotinul (Ion Minulescu), conștientizează ipostaza omului modern ce resimte acut prezența morții la nivelul coordonatelor existențiale. Structura lucrării susține tocmai această idee și prin cele patru capitole teoretico-practice se trasează o hartă literară în care se „conviețuiesc” thanatic. Repusă în conjuncție cu *timpul*, moartea ca sentiment și stare este cea care a generat constelația de idei și ipoteze din capitolul *Thanatos și măștile sale temporale*, pentru ca apoi să se urmărească, la nivelul liricii bacoviene, *imaginarea spațiului thanatic* și a simbolurilor generate de această relație.

Ecuția dintre *Eros* și *Thanatos* este o relație interpretată în capitolul *Imaginarul erotic în lirica lui Ion Minulescu*. Ultimul capitol (*Simboluri catamorfe în lirica lui George Bacovia și Ion Minulescu*), cel mai amplu, dorește să oferă o imagine cât mai complexă a infuzării Thanatosului, printr-o „rețea asociativă” de simboluri, la nivelul arhitextului în opera lui

---

<sup>10</sup> Northrop Frye, *Marele cod: Biblia și literatura*, Traducere de Aurel Sasu și Ioana Stanciu, București: Editura Atlas, 1999, p. 81

George Bacovia și a lui Ion Minulescu. Subliniem că am încercat, pe cât posibil, să oferim o imagine saturată aporetic și pragmatic, fără a impune exhaustivitatea.

În interpretarea relației care se stabilește între Thanatos și timp, pornim de la ideea că scurgerea timpului nu vizează doar „cronobiologicul” sau „biologicul profund”, ci o atare percepție mijlocește trecerea la ceea ce înseamnă „timp psihologic”, timp individual.

Simbolurile nucleare ale acestei categorii sunt următoarele: *clipa prezentă, ciclicitatea timpului, timpul cronofig, dominația noptii și prăfuirea temporală a omului*. Insul este redus la ipostaza teatrală a unei marionete, la stadiul de păpușă, mască sau umbră. Acești indicatori sunt exponente ale faptului că, în atare universuri lirice (al lui George Bacovia și Ion Minulescu), totul începe și sfârșește în neant sau în Infern; „în non-timp” sau în „non-spațiu”. Omul din aceste universuri este „solitarul pustiilor piețe” sau „peregrinul la poarta cetății”, marioneta în fața unui „destin negru”, marcat de ceea ce numim, deja cu un termen uzat, „mal du siècle”. Din aceste considerente, susținem că un astfel de ciclu temporal-thanatic corespunde mitemului șarpei Uroboros, în sensul că sfârșitul și începutul pot fi considerate ca durate aneantizate.

Dominanta prin care urmărim întrepătrunderea dintre poezie și timp își are punctul de plecare într-o considerație ce subliniază ideea potrivit căreia poezia modernă nu exprimă doar crizele și reacțiile insului, provocate de contactul cu lumea, ci propune și o rezolvare. De fapt, poezia simbolistă evidențiază o filozofie a „timpului trăit”, care apasă și supune ființa, universul și chiar pe sine. „A-fi-în-timp” este o structură echivalentă cu „a fi măsurat de timp”, adică supus unei acțiuni durative, de comprinare sau de dilatare. La capătul acestei acțiuni imperfective insul se găsește aruncat într-un „timp închis”.

Timpul este, în fapt, o trăire individuală și unică a momentului, a faptului de-a-fi-în-lume. George Bacovia și Ion Minulescu propun o serie de divagații poetice pe această temă vastă a trecerii timpului și a rostului omului în lume. Teza de față este, din această perspectivă, și recursul la o analiză individuală, dar și comparativă a acestor poeți pe care ne propunem a o contura în cele ce urmează.

Insul uman se poate raporta la timpul absolut, cosmic, doar prin scindarea acestuia în secvențe sau faze (descrise astrologic prin fazele lunii). Există trei faze ale timpului pe care Lucian Blaga le definește metaforic. În orizontul temporal blagian se distinge între „timpul-cascadă”, orientat spre trecut, spre origini (timp-nucleu pentru românci), „timpul-fluviu”, al prezentului, al permanenței (fără evoluție și degradare) și „timpul-bazin”, îndreptat spre viitor.

Dintre cele trei orizonturi temporale, în simbolism, se constituie o doctrină literară dezvoltată în jurul prezentului, cu mențiunea că prezentul este, de fapt, chiar timpul care

comprimă sau dilată insul. La George Bacovia, „timpul-fluviu”, prezentul apare definit, cum era de așteptat, ca „patimă a vremii” și conștientizarea ideii de „Homo sum”. Timpul, în universul bacovian, se recunoaște ca un „prezent veșnic”, care, „mutatis mutandis”, ajunge să reprezinte chiar aristotelicul „lanț al timpului”. În universul bacovian, prezentul are puteri demiurgice, deoarece în prezent se declanșează mecanismul prin care eul liric este prins între faliile trecutului („a fost odată”) și cele ale viitorului („va fi odată”). Prezentul, „timpul-fluviu” ce curge dinspre trecut înspre viitor, nu este un timp al pozitivității, deoarece el este o altă față a „odiosului Thanatos”. Trecutul pentru că amintește de origine, de aruncarea primordială în lume a insului, a avortonului, se reține ca durată ignorată în morfologia spațiului poetic bacovian. Viitorul („mărețul viitor”) este amânat ca înfăptuire sau chiar anihilat. Omul, prins în prezent, pare un avatar al omului kafkian ce are capacitatea de a intui existența unei dureate în care s-ar putea ajunge la convertirea ne-finței în ființă, a vieții în moarte. De remarcat este și imaginea fugitivă a corporalizării „viitorului măreț” prin creionarea imaginii de fond a lumii moderne; o lume eterogenă, entropică, mereu în schimbare. Până și în această imagine îmbânzită a timpului devorator apar enumerate anumite etape, pe care insul diurn trebuie să le treacă pentru atingerea viitorului: „grade” și „posturi de răspundere”.

Lipsindu-i vitalitatea, Omul bacovian ajunge să fie redus în final la „un precipitat sub forma unui caput mortuum”<sup>11</sup>, adică la o entitate „infracorporală”.

Eul liric minulescian, prin faptul că are rolul de a duce mai departe „enigma vieții” apare ca integrat în „lanțul timpului”, fiind, la rându-i, o verigă, o simplă „za” în această circularitate sau mișcare repetitivă, sisifică, la care este supus insul. La finalul acestui joc sisific insul minulescian este redus la simbolul „drumeților”, „ce dorm uitați de mii de ani”. Viitorul se proiectează tot prin intermediul unei construcții ipotetice „de-o fi să ne întâlnim”. Ceea ce am constatat este faptul că insul minulescian apare în declarat război cu acest „timp-cascadă”, pe care, prin ardere, îl metamorfozează într-un „prezent-fluviu”. În universul poetic minulescian, observăm că fazele timpului pot fi intuite în spațiul dicțiunii prin cele trei imagini-simbol ale „iahturilor” din poemul cu același nume: trecutul este sugerat prin metafora evocatoare a „iahturilor roșii”, prezentul prin corespondență analogică cu „iahturile negre”, iar viitorul prin metafora expresivă a „iahturilor albe”.

---

<sup>11</sup>Rene Guénon, *Domnia cantității și semnele vremurilor*, Traducere de Florin Mihăescu și Doru Stănică, București: Editura Humanitas, 1995, p. 172

Deși nu există un viitor sau un trecut propriu-zise, predomină, însă, „clipa continuă”, metaforă a unui „timp rapid, precipitat” ce poate fi reprezentat grafic printr-o diagramă Venn. În această diagramă temporal-nucleică, structurăm imaginea timpului ciclic și prezentificarea ființei. O primă concluzie are ca suport ideea că omul bacovian se naște și vecuește într-o lume închisă ca și cel minulescian. Acesta din urmă este însetat de atingerea virtuală a unor locuri exotice, fiind surprins într-o călătorie imaginară spre alte zări. Analog sintagmei cioraniene a „căderii din timp” acest ins, epifanie a omului modern este aruncat într-un timp și un spațiu imobil. În această structură temporal-nucleică propunem cinci delimitări ale „clipei prezente a insului”, adică cinci avataruri ale unui prezent extins la infinit. Această diagramă reproduce imaginea „holomorfică” sau mișcarea intrinsecă a insului în universul liric imaginat ca axă a propriei constiințe.

Prin faptul că atât în universul minulescian, dar mai ales în cel bacovian, moartea este o entitate tutelară, se construiește un întreg lanț de semnificații în jurul ideii de „Mors certa, hora incerta”. Clipa se ivește sinonimă cu helionul, fiind o particulă esențială a duratei. Prin helion insul își poate „vecui” existența efemeră, existența redusă la particulă, punct marginal. O altă imagine simbolică, regăsită la nivelul imaginarului poetic, definește temporalitatea în raport cu ființa sau „sufletul delicat” care resimte, într-o formă externă, toate evenimentele care au loc în univers, dar și faptul că există ca atare.

Ființa bacoviană este înzestrată cu antene-organe, regulate să perceapă „volumul atomului”, și radiațiile fondului intrinsec al organicului, al eului străfund. Poetul, „ghidul natural” în subteranele ființei, invocă, în poemul *Spre primăvară*, asemeni lui Faust, împietrirea clipei și instituirea lui *Carpe diem*: „Să mai surâd numai o clipă”. Poetul-seismograf va plăti scump această cerere, ajungând ca după această cădere să implore nu viața, ci moartea care refuză să se materializeze oferindu-se ca final, ca simbol al „clipei moarte”. Vladimir Jankélevitch se întreabă, referitor la această „*hors incerta*”, unde-și are ea sălașul: în prezent sau „într-un înainte fără mister” ori într-un „După misterior”, ca tărâm al morții?

În universul minulescian, clipei i se cerea adesea să se metamorfozeze în „nou”, iar eului liric să poată, pentru un moment, gusta apropierea de infinit. Cu precizarea că o atare cerere îi este adresată femeii ca purtătoare a însemnelor mefistofelice, numită și „celei care minte”. „Clipa poetică” apare la Ion Minulescu și ca o prefigurare a apariției ei inspirației sau a sugerării

stării de grație: „Clipa poetică obligă ființa, urcă sau coboară, fără să accepte timpul lumii care ar reduce ambivalența la antiteză, simultanul la succesiv.”<sup>12</sup>

Această închistare a omului în clipa prezentă, în durata și dominația „helionului” subliniază faptul că în imaginariul bacovian până și timpului i se atribuie, mai mult ca oricând, o reflexie thanatică, el devenind un avatar cronofag. Aristotel vorbea de timpul care „consumă” prin raportare la cauza de distrugere (perimare) a lucrurilor prin conturbarea mișcării temporale. Poezia simbolistă își definește nouitatea și inovația, tocmai prin această raportare la scurgerea denivelată a timpului sau efilarea temporalității.

Timpul, ca și spațiul, de altfel, apare nu numai ca simbol al devorării ființei și a închiderii sale, ci transpare și ca simbol vidat de conținut, adică *netimpul, non-timpul*. Simbolul timpului este ambiguizat și prin utilizarea punctelor de suspensie, care marchează o anume reacție cu accente detașate (eul mineral) și nostalgice (eul subiectiv), în egală măsură.

Referitor la această imagine a timpului consumator care devorează și se autodevorează, considerăm că pot fi luate în calcul două forme ale acestui tip de temporalitate. Prima are în vedere „(supra)punerea temporală”, prin care cele trei dominante universale (sau helioni) sunt reduse la una; mai precis, la prezent. Cea de-a doua formă de exprimare a ideii de temporalitate are în vedere scurgerea timpului. Această neîncetată mișcare ne aduce în fața imaginii „timpului efemeridelor”, prin care ni se sugerează conștientizarea scurgerii timpului până la aneantizarea noțiunii sau popasul într-o lume a timpului „obosit”, în care clipele „curg.”

Imaginea timpului autofag, a timpului thanatic și devorator este o temă care afirmă criza modernismului și ea poate fi asociată unui simbol mai vechi, cu trimitere la semnificația „balonului de săpun”. Scurgerea timpului de pe ambii versanți, din planul exterior și cel interior al eului liric, este inserată și în planul creației.

La Bacovia timpul este o altă formă prin care Thanatos își lărgește sfera de acțiune prin imaginea *timpului târziu*, a *timpului suprapus* și, mai ales, aceea a *timpului aflat în curgere*. Ion Minulescu, poet atipic simbolist, pare, în raport cu timpul, să se plaseze într-o deschidere spre viitor, cu mențiunea că există repere temporale și simboluri care ne fac să constatăm că:

„Timpul minulescian e obsedat de moarte, căci el curge dincolo de ea într-un mers al omenirii, ce mai curând sau mai târziu (<<mâine>>), va fi încununat apoteotic. Stihurile stau sub obsesia mărimii: spații fără margini, timp infinit.”<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Gaston Bachelard, *Clipă poetică și clipă metafizică*. În: Georgeta Tănase, *Materia, spațiul în istoria filozofiei marxiste și contemporane*, vol. II, București: Editura Minerva, 1982, p.245

<sup>13</sup> Adriana Iliescu, *Poezia simbolistă românească*. București, Editura Minerva, 1985, p. 278-279

Această obsesie a timpului, conjugată cu imaginea morții, apare prefigurată la Ion Minulescu prin utilizarea unor helioni în care se integrează imaginea unui timp în curgere, sugerată prin această „infinitizare” a imaginii simbolice. Cu precizarea că Ion Minulescu, spre deosebire de George Bacovia (care manifestă o apetență transparentă pentru insul căzut din timp, omul care cade în timpul infinit) își va permite un surâs complice. Insul minulescian este o variantă a „omului problematic”, care nu-și mai închide temerile în sine, ci le vorbește pentru a se lămuri ce înseamnă, de fapt, acest datum „de-a-fi-în-lume” și „de-a-fi-în-timp”. O certificare în plus că omul, în raport cu timpul și spațiul, devine o entitate ambiguă, dacă nu chiar una anonimă. Cu toate acestea Ion Minulescu rămâne consecvent unui timp care se vrea al „năzuinței”, dar care ne apare tot ca o formă subliminală a timpului thanatic, din ghearele căruia niciun „eu simulat” nu mai poate scăpa. În cazul celor doi poeți în discuție, există un punct de joncțiune între „misterul nihilizării” și „misterul creației”. Acești doi versanți sunt, de fapt, epifanii ale limitării umane, prezentate ca formă intrinsecă actului creator, în universul bacovian.

Încercând să conturăm coordonatele acestei temporalizări fagocitare, lansăm și noi întrebarea, similară celei propuse de Vladimir Jankélévitch:

„Între marea zi a vieții și marea noapte neagră a morții deja moarte, să fie oare moartea muribundă licărirea scânteii revelatoare, raza de lumină, fulgerul care este ziua în noapte, amiaza instantanee în bezna miezului de noapte?”<sup>14</sup>

Noaptea căderii este noaptea când până și zeii se prăbușesc, iar o nouă viață se ridică din descompunerea ei către ziua ce va pieri iar, înfăptuindu-se astfel „eterna tragedie”, când întreg universul se găsește, minulescian vorbind, pe „marginea de groapă”. Astfel, timpul căderii este un timp al marșului funebru, căci scurgerea vieții este o „ciudată amăgire”, totul fiind stigmatizat, purtând însemnele noroiului, ploii grele și, în ultimă instanță, însemnele descompunerii totale, ale „finis”-ului istoriei contemporane. La fel cum există și o anumită ordine prescrisă între primăvară, vară, toamnă și iarnă, pare a exista și o ordine dinspre naștere, durata trăită instantaneu (redusă la clipă), durata trecută și în final moartea (timpul mort). Sau așa cum apare la Minulescu: o simultaneitate între *sfârșit și început*.

Găsim atât la George Bacovia, cât și la Ion Minulescu o gamă diversificată de simboluri textuale și/sau simboluri datante<sup>15</sup> prin care eul liric se plasează în această mișcare născătoare de timp și, totodată, născătoare de moarte, în sensul că eul liric se raportează la deicticii: *ieri-*

<sup>14</sup> Vladimir Jankélévitch, *Tratat despre moarte*. Traducere de Ilie Gyurcsik și Margareta Gyurcsik, Timișoara: Editura Amarcord, 2000, p. 209

<sup>15</sup> Acest simbol este utilizat în calitatea lui de element „revelant la nivelul timpurilor verbale, adverbelor de timp sau care implică măsurarea timpului”, va avea rolul de *ancorare temporală* a schimbului verbal, definind și categoria *pragmatică de timp al decodării*” (Anda Grif, Diana Olah, Ioana Enescu, Gabriela Șerban, *Comunicarea ficțională și nonficțională*, București: Editura Diversitas, 2003, p. 23)

*azi-mâine*, evidențind, prin aceștia, locuirea sa în lume și localizarea sa în timp. La nivelul propriu-zis al discursului liric, aceste lexeme sau ambreiori au menirea de a data timpul, de a-l diseca în funcție de moment, până la ceea ce înseamnă clipă, „ora atomului” sau „oră pivotală”. Aceste, lexeme devin termenii unui cod poetic acceptat de critică drept „bacovianism” sau „minulescianism”.

Exegeza surprinde acești indicatori ai duratei prin prisma dictonului „Mors certa, hora incerta” și prin imaginea horei destinului și/sau prin faptul că moartea este un dat ontologic al universului bacovian, ea aparând ca o condiție esențială vieții așteptată la nesfârșit de un ins contorsionat de timp. Tensiunea este dată de prinderea insului într-o horă a morții, iar ceea ce macină ființa, o alieneză este „hora incerta” sau „fobia clipei”.

Omul trăind clipă este mereu ancorat în prezent, deși prin mersul evenimentelor, el se îndreaptă spre viitor printr-o conștiință dureroasă a trecutului. Prin aceasta omul se găsește în timpul real - „in esse”, echivalent al timpului divizibil din rada ființei sfâșiată de momentele temporale, atât în planul interiorității (imagine „endopneumatică”), cât și în planul exteriorului, realului (imagine „exopneumatică”). Timpul „in esse” este „timpul real, care se divide în trecut, prezent și viitor, fiind redat prin adverbe datante, „cu o temporalitate precisă”, cum sunt *ieri*, *azi*, *mâine*. Omul modern, prefigurat de poetul simbolist, trăiește sub tirania unui timp al declinului sau al unui „timp coborător” (*thymos*).

Simboliști ca Ion Minulescu și George Bacovia, în ipostaza lor de poeți moderni, ce-și trăiesc propria viață pe scena lumii, imaginează, în raport cu timpul, două ipostaze umane: *păpușă* (omul marionetă sau „omul sub timp”) și *omul-mască* (sau „omul căzut în/din timp”).

În imaginarul minulescian apare, pe lângă alte „tipuri” umane (pelerin, nebun, vagabond, marină, mort viu, schelet etc.) și o imagine insolită: aceea a omului redus la rolul de păpușă; omul văzut în ipostaza unei jucării. Ion Minulescu, poetul-actor, aduce în prim-plan tocmai motivul unui om pus față-n-față cu rolul pe care trebuie să-l joace. Prin raportare la timp, descris ca unul dintre cei mai terifianti slujbași ai morții, omul nu are nicio șansă de a se sustrage. Insul minulescian este cel pe care universalul, marea, îl dezrădăcinează și-l integrează unei realități extinse la maximum și care, spre deosebire de insul bacovian, nu se lasă pentru moment învins, având capacitatea de a spera. Se reflectă, din perspectiva acestui imaginari poetic, o rețea de semnificație pe verticală, ceea ce marchează curgerea, lichefierea și apoi o moarte? așteptată, căci viața este „absentă”.

Dacă la Ion Minulescu există o anume oscilație între imaginea insului supus, anihilat de moarte și dorința teatraliză(n)tă de depășire a condiției (cu mențiunea că „masca literară” nu subjugă omul biologic), la George Bacovia lucrurile sunt clare: insul bacovian este un

prizonier fară ieșire din sine (în cazul său, „masca literară” devine un tot al insului). Sau, cum ar spune Cioran, omul bacovian este imaginea unui „vierme în fruct”<sup>16</sup>. Izvorul din care se adapă rămâne propriul interior sau propriile pulsații sufletești. Într-o altă ordine de idei, intuim, în cazul lui Bacovia, un mod diferit de asumare a pactului, a convenției literare: omul și poetul devin una, cu mențiunea că omul este asimilat de „eul abisal” sau de „eul multiplu”. În această „noosferă” a imaginarii poetic „identitatea Bacovia este o meta-nomie”<sup>17</sup>, o asumare intrinsecă a rolului pe care poetul simbolist și-a propus să îl joace pe acest imens teatru al lumii. Aceasta prin faptul că poetul este, înainte de toate o ființă sau mai precis o „persona” (în latină acest termen are înțelesul de *mască de actor*).

Insistăm asupra faptului că poezia nu mai este doar o *ars combinatoria* prin faptul că poetul nu prezintă o realitate de gradul al II-lea, ci, poezia este, în esență, un „joc secund mai pur”. Aceasta pe considerentul că poetul imaginează, decupează, multiplică secvențial realitatea, producând „măști personale ale adevărului lumii și vieții”<sup>18</sup>: „masca violetă” sau cea a omului „jucat de destin”, redus la un automatism, inserat, în faza timpului, ca o „virgulă”<sup>19</sup> ontologică; „masca galbenă” a dominației plumbului.

Ultima mască, „cea albă”, pe care și-o va asuma insul bacovian, se legă de această încremenire a omului, stare prin intermediul căreia se configerează ideea aristotelică a „ființei accident”, care se va pierde predând ștafeta altora. Ne putem întreba, dacă nu cumva aceste măști bacoviene nu reprezintă doar forme alternative ale individualizării umanului, viului, și dacă nu ar putea fi (re)interpretate ca niște „măști mortuare”, grație cărora insul refuzat de moarte își imaginează sfârșitul prin multiplicarea propriului ego. Nu putem oferi un răspuns cu valoarea unei intuiții general-valabile, dar „un lucru e obligatoriu pentru echilibrul individului (post)modern: umplerea <<golului>>, *culturalizarea eului*.<sup>20</sup> Considerăm că prin raportare la timp, omul se apropiе mai mult de conștiința morții.

Imaginea *spațiului bacovian*, se (re)configurează, regăsindu-se în imaginea eului liric ce apare ca o ființă bizară, suspectă, hăldăuind într-un spațiu care nu-i alină căderea bruscă din starea edenic-embriionară. Mai mult, spațiul îl lezează și-l încolțește, claustrându-l, aspecte urmărite în capitolul al III-lea, intitulat *Imaginea spațiului thanatic bacovian*. Acest eu mineralizat se regăsește în ipostaza omului ce-și declamă originea din „alte lumi”. Este un eu embrional, smuls brutal din matricea spațiului matern și aruncat în ipostaza de avorton

<sup>16</sup> Emil Cioran, *Cădere în timp*. Traducere de Irina Mavrodi, București: Editura Humanitas, 2002, p. 11

<sup>17</sup> Alexandra Indieș, *Alternative bacoviene*. București: Editura Minerva, 1984, p. 127

<sup>18</sup> Ștefan Aug. Doinaș, *Măștile adevărului poetic*. București: Editura Cartea Românească, 1992, p. 98

<sup>19</sup> Emil Cioran, *Tratat de descompunere*, București: Editura Humanitas, 2001, p. 36

<sup>20</sup> Alexandru Mușina, *Paradigma poeziei moderne*. Brașov: Editura Aula, 2004, p. 162

universal. Insul bacovian se trezește în aceeași stare de ambiguitate încercată de Josef K, și, la rândul său, va pune sub semnul întrebării existența ca atare. Dominanta thanatică se recunoaște ca o prezență ubicuă atât în planul umanului cât și în cel al naturalului. Este acea stare canibală, marcată prin capacitatea de a devora și a pustii totul, începând cu spațiile închise (casa, odaia, ce-ar trebui să ofere insului un sentiment de liniște securizantă) și sfârșind cu spațiile mai vaste (grădina, parcul, câmpul, orașul).

Descrierea toposului bacovian are ca punct de plecare interiorul; pe considerentul că, în esența lui, omul rămâne un „prizonier al interiorului.” Așa se explică de ce locuința bacoviană este o construcție în părăsire provizorie, aflată sub teroarea ploii, a plumbului devenind un „locus absconditus” care anunță moartea. Firește, în sfera „metaforelor obsedante” am integrat și simbolul „casei” bacoviene care, la un prim nivel de receptare, se suprapune simbolului locuinței lacustre, asociindu-se cu ceea ce Gaston Bachelard numea „psihologia greutății”, sau metafora căderii. Astfel, propria casă devine, pentru acest ins, imaginea unei rătăciri, o suită de căderi și decăderi, casa conturându-se pentru insul bacovian stigmatizat, într-un „pat al lui Procrust”.

În conturarea imaginii dominante a spațiului bacovian, afirmăm că atunci când <<citim o casă>>, de fapt <<citim o odaie>>, întrucât odaia și casa sunt diagramele unei psihologii care ghidază spre intimitate. Locurile bacoviene sunt elemente care unicizează acest univers liric, ele putând fi definite drept „designante textuale”<sup>21</sup> sau „metafore textuale.”

Odaia devine un nucleu al lanțului simbolic, creat prin utilizarea unei serii de determinanți ai acestui „non-spațiu”. Este o non-casă în stilul în care metafizicianul vorbește de non-eu. „De la la casă la non-casă se ordonează cu ușurință toate contradicțiile.”<sup>22</sup>

Tristețea este dominantă textuală pe care se grefează imaginea „orașului mare”, a „orașului enorm” sau a orașului „burg gigant”. Poezia bacoviană defiține, prin postulatul ei figural, o virtualitate profund modernă, justificând „occidentalitatea” citadinului Bacovia” (în accepția Svetlanei Matta), poetul fiind un „occidental” în virtutea demersului absolut citadin, dar și a predispoziției lui genetice pentru citadinitate.

Constatăm, fără prea multe praguri obturante, că și acest tip de spațiu este (re)supus aceleiași geneze echivalente pustiirii sau golirii cadrului universal. Am surprins această „stare de vid”, „pit crater” a universului bacovian prin localizarea craterelor spațiale: *orașul, piata, târgul, grădina etc.* constatănd că există un flux continuu între spațialitate și temporalitate,

<sup>21</sup> Alexandra Indrieș, *Alternative bacoviene*, București: Editura Minerva, 1984, p. 60

<sup>22</sup> Gaston Bachelard, *Poetica spațiului*. Traducere de Irina Bădescu, Prefață de Mircea Martin. București-Pitești: Editura Paralela 45, 2003, p. 71

fapt ce creează imaginea unui circuit închis, specific vaselor comunicante. Prin „canalul scurgerii”, spațiul (craterul) golit devine o epifanie a lumii, entropie ce va sfârși prin reducție în cimitir, ca sumum al haosului.

Prin analogie cu „timpul circular” se poate avansa presupoziția cu privire la existența unui „spațiu circular”. Acest spațiu devine holograma unei „spectografii umane”, o „rețea de cercuri concentrice”, insul fiind un Iona din pântecul monstrului, cu mențiunea că universul bacovian amână, de fapt, momentul aruncării la țarm. Ceea ce rezultă este tocmai engrama insului vomitat într-un cosmos erodat și efumat. Realitatea imaginată astfel ne apare ca un „puzzle” în care piesele au fost deja-asamblate aleatoriu de un zeu capricios.

Găsim confirmată în universul bacovian chiar și o „psihologie a tăcerii”, un efect al stării insului bacovian prin raportare pasivă la realitate. Izgonit din lumea obiectuală, recăzut din drepturile lui de „om mare”, acest ins debusolat se trezește „refugiat în spațiul propriei scriituri.”<sup>23</sup> Poemul bacovian reia acea „engramă a căderii insului”, devenind, cum spunea Gaston Bachelard, „un poem dramatic al căderii ” sau, altfel spus, un „poem al psihismului dependent”. Aceast „nod de semnificații” se convertește într-un lanț simbolic iar, în cazul lui George Bacovia, intervine imaginea-formă a unui ins comprimat și/sau, după caz, dilatat într-un spațiu ale cărui repere au fost deja șterse. „Gângania” le-a șters, iar cu fiecare mișcare a ființei nu mai este decât un pas către moarte. Textul, transformându-se în „hipotext”, invită cititorul în „imperiul tăcerii abisale”, într-o lumea thanatică, saturniană.

Spațiul bacovian generează o hartă individual-poetică, pe care o putem considera drept o hartă a mentalului bacovian, în care realitatea este surprinsă în negativ, ca o lume întoarsă. Suntem convinși că putem anticipa o nouă *cale de acces* în universul liric bacovian, apelând și aplicând, transdisciplinar, teorii cotangente din geocritică, geografia mentală, critica sociologică, mitocritică etc. Aceasta cu intenția de a consolida punți de legătură între critica estetică și perspectiva intertextuală ce vede textul bacovian ca un complex în care nu mai activează doar primatul esteticului, al încadrării într-un curent, ci prin urzeala textului se întrevăd și revăd legăturile, pe care poemele, ca formă de imaginar, le ancorează în social, timp istoric, câmp cultural etc. Această metodă asociativă, cu reverberări în psihocritică este „un instrument de lucru util pentru cunoașterea operei în care există o rețea de idei obsedante”<sup>24</sup>, așa cum este opera bacoviană.

<sup>23</sup> Ioan Milea, *Lecturi bacoviene*, Cluj-Napoca: Editura Limens, 2010, p. 85

<sup>24</sup> Gabriela Chiciudean, *Incursiuni în lumea simbolurilor*, București: Editura Virtual, 2010, în: books.corect.com/ro/books/preview/717(pdf.).

Universul bacovian este cel în care se surprinde imaginea complexă a orașului cosmoid; un oraș receptat în căderea lui finală, debutând prin miros. Olfacția bacoviană nu reușește însă să schimbe perspectiva thanatică a universului prezent, ci, dimpotrivă, pare a o adânci. În elucidarea atmosferei bacoviene, din care se desprinde acest „altfel de spațiu”, cu un profil aproimat olfactiv, mirosul devine o *stenogramă* și/sau, în termenii geografiei mentale, o *cartogramă* a sufletului. Imaginea nucleară prin care afirmăm că se conturează această „forță mentală” a „smellscape”-ului bacovian este concentrată metaforic pe sintagma „aerul morților”. În această raportare la spațiu, ca dublă dimensiune (exterior-interior) se poate evidenția chiar cuanta unei *psihologii a greutății* (exterior), spirala *psihologiei tăcerii* (interior) și filozofia lui *Nu* (poem), legături pe care le-am focalizat sub forma unui „nod borromean” după cum apare în **Figura 2**.

Orașul devine un „smellscape”, un „topos mental” în care comunicarea dintre elemente se face prin comuniune olfactică. Mirosul este un simbol al topologiei bacoviene, căruia îi corespund alte imagini prin care se creionează „harta mentală”. Cititorul ia contact cu universul imaginar al unui poem „cadaveric parfumat”, parfumul fiind, în acest univers, un simbol decăzut, teriomorf, ce propagă moartea, fapt certificat prin dubla determinație „îndoliate” și „triste”: „parfume triste îndoliate”. „Harta mentală” bacoviană („smellscape”) este ghidul nostru în acest univers pe care încercăm să-l *(re)citim*, mai bine spus să-l *mirosim*, fiind un spațiu format dintr-o înșiruire de morți aşteptate. În cazul lui G. Bacovia simbologia este o „ontologie directă” a insului și a trăirilor interioare prin raportare prin organismele-reper (exteriorul și interiorul) și organismele intermediare acestora (olfacția și scriitura), urmărite de noi *prin*/și reprezentate *într-o* hartă mentală (v. **Figura 3**).

Odată cu cartografierea spațiului poetic bacovian ne-am transpus în chiar problematica insului bacovian, în psihologia acestuia, pe care am numit-o, în funcție de dominantă textuală, *psihologia greutății*, *psihologia tăcerii* sau *psihologia muribundului*. Cronotopul bacovian integrează, la nivelul arhitextului, imaginea universului modern-contemporan: *timpul prezentificat*, *timpul devorator-cronofag*, *spațiul devastat*. Aceste elemente comprimă, până la imaginea punctului terminus insul sau îl dilată până ce se transformă în omul marginal, omul apendice al macrouniversului.

Ion Minulescu, prin faptul că atribuie erosului o altă dominantă, își propune indirect așa prin resurrecția unor mituri ale modernității: erosul donjuanesc, mitul curtezanei, mitul femeiei-păpușă sau al femeii-obiect și.a. *Eros* și *Thanatos* sunt dominantele ce coabitează, de regulă, în lirica poetilor moderni și, mai cu seamă, în poezia minulesciană și fac nucleul generator de alte imagini în capitolul al IV-lea, *Imaginarul erotic în lirica lui Ion Minulescu*. Aceste

dominante sunt cele ce posedă omul, deoarece oamenii nu pot spune inimii când și pe cine să iubească, după cum nu putem dicta morții când și unde să ne rupă de legătura cu lumea aceasta. În fața unei femei, reduse la obiectul care stârnește doar instinctul de împlinire carnală a bărbatului, se impun o serie de forme bizare, ca să nu spunem de-a dreptul dizgrațioase ale erosului: *amanta*, *prostituata*, *fantoma* s.a.m.d. Locul în care pare a se celebra sau/și a se consuma iubirea este *cavoul*, *parcul*, *grădina*, ritualul erotic părând a fi convertit, prin analogie, într-un ritual funerar. Recunoaștem, în acest sens, o serie de motive ce trădează o atare insolită convertire: *motivul stelei căzătoare*, *motivul altarului*, *al florilor care încununează iubita etc.*

În cazul eroticii minulesciene nu este importantă nici vîrsta femeii, nici identitatea (în prea puține texte, iubitele au nume: *Rozina*, *Olimpia*, *Sulamita* etc.), accentul căzând pe elementele ce alcătuiesc un portret-schiță al femeii. Aceasta apare descrisă, cel mai adesea, prin sublinierea unor însemne particulare ale ochilor, ale buzelor, ale bluzei, ale sănilor, ale mâinilor. Cu mențiunea că apar și elemente de nouitate cum ar fi dinții iubitei, unele cu intenția săvârșită de a reține atenția bărbatului. În acest ultim element, femeia se (re)găsește în ipostaza unei feline ce devora bărbatul sau în ipostaza celei devorate de dinții iubitului. Putem spune că femeia lui Ion Minulescu este o Eve modernă, redusă la instinctele primare și dedublată în mai multe Eve. De aici, s-ar reține predilecția lui Ion Minulescu pentru *necunoscută*, *cea care pleacă*, *multașteptata*, *cea mai aproape*, *cea care trece*, *cea învinsă*; la un alt nivel iubita apare descrisă și prin substantive la plural *amantele de ieri*.

Dintr-o altă perspectivă, putem spune că omul minulescian, alegând dorința de acuplare cu femeia, se apropie de moarte din două sau mai multe motive. Așa se explică faptul că (re)găsim, în imaginarul minulescian, o suprapunere a ritualului erotic cu cel funerar. Reperele prin care cristalizează imaginea eroticii minulesciene și a relației care se stabilește cu thanatosul sunt identificabile în următoarele subdiviziuni: *cadrul erotic în care este chemată să se împlinească iubirea*, *raportul bărbat femeie în afara concretizării cuplului*; *tipologia feminină* și nu în ultimul rând *obiectele* sau „*podoabele*” *femeii*. Aceste repere subliniază trăsătura definitorie a erotismului minulescian care se naște și se consumă sub patronatul lui Thanatos. Mai mult observăm că, în cazul lui Ion Minulescu, moartea este chiar o infrarealitate, iar oamenii au statutul unor „morți de mult”. Adică imaginarul minulescian, după cum afirma Marian Papahagi, tratează „despre dragoste și moarte”, iar perechea Eros-Thanatos este „un sistem de referințe reciproce”.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Marian Papahagi, *Eros și utopie*, Ediția a II-a, Postfață de Ion Pop, Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1999, p. 134

Cadrul erotic este „mobilat” și descris prin elemente ce țin mai mult de ritualul funerar, decât de cel erotic: *miresme otrăvitoare, garoafe, flori însângerate, parfumuri de brad, dantela pernelor* etc. iar iubita este prezentată prin intermediul aluziei și al perifrazei. Am creionat, prin detaliul tușelor, legătura care se stabilește între „spațiul intim” al iubișilor (decorul erotic) și „aura thanatică”, recunoscută prin intermediul simbolului „patului mortuar”. Conotația cu care apare cel mai adesea „patul” este cea a morții, adică un pat al „mortului”, un loc în care are loc suicidul sau „orgia” din altar.

Deși iubirea este un sentiment considerat spontan, există, totuși, o ierarhizare a etapelor „iubirii ca împlinire”, atât la nivelul dorinței-pasiunii, cât și la nivelul superior, cel al sufletului.

<i>Etapele iubirii sau tipurile de iubire la Platon<sup>26</sup></i>	<i>Etapele iubirii regăsite la Stendhal<sup>27</sup></i>	<i>Cele cinci porți ale iubirii în concepția lui Denis de Rougement<sup>28</sup></i>	<i>Etapele iubirii la Minulescu formulate în poemul Romanță fără muzică</i>
-dragostea pentru frumusețea încorporată	-admirația	-dorința	-întâlnirea: „În seara când ne-om întâlni-”
-dragostea pentru suflet	-speranța	-rugăciunea	-propunerea/ dorința: „Voiești sau nu să fii a mea ?”
-dragostea pentru frumusețea însăși	-se naște iubirea	-slujirea	-împreunarea: „În seara când ne vom iubi-”
-dragostea pentru frumusețea mai multor corpuși	-prima cristalizare	-sărutul	-despărțirea: „Si-n seara când ne-om despărți-”
-dragostea pentru un corp frumos	-se naște îndoiala urmată de a doua cristalizare și rătacirea îndrăgostitului	-săvârșirea	-amintirea: „Să-ți amintești c-ai fost și-a mea!...”

Cum s-a putut observa, prin descrierea celor cinci pași, pe care îndrăgostitul minulescian îi urmează pentru a putea ajunge la o apropiere de ființa iubită, se evidențiază că iubirea este, în raport cu timpul, doar o clipă fugitivă, abia sesizabilă. Ceea ce rămâne, în urma acestei

<sup>26</sup> Platon, *Banchetul*, Traducere, studiu introductiv și note de Petru Creția, București: Editura Humanitas, 1995, p. 48

<sup>27</sup> Stendhal, *Despre iubire*. Traducere de Simona Flueraru, În: *Despre dragoste și alte întâmplări*. Colecțiile Cotidianului, București: Editura Univers, 2008, p. 18

<sup>28</sup> Denis de Rougement, *Iubirea și occidentul*. Traducere, note și indici de Ioana Cândea-Marinescu, Prefață de Virgil Cândrea, București: Editura Univers, 1987, p.137

apropieri cauzate de dorința androginică a omului de a-și găsi partea, perechea, este regretul sau amintirea.

Se cristalizează ideea freudiană, cu privire la pulsiunea de moarte, ca o „energie mută”, în opoziție cu „strigătul” vieții prin trăirea erotică. Depinzând de iubită, de femeie, insul minulescian apare pus în relație cu o serie de tipuri feminine, cu precizarea că niciuna dintre acestea nu mai amintește de femeia-icoană sau de femeia-înger din imaginarul romantic, ci toate aceste „femei” par o diversificare a femeii-demon și a femeii-moarte, a iubitei-fatale.

Referitor la acest nou ideal feminin, trebuie să amintim faptul că, odată cu simbolismul, în universul liric reintră cuvinte și simboluri din sfera macabrusului, ajungându-se la diferența dintre fantomă și fantasmă cu impunerea celui de-al doilea termen, aparițiile feminine fiind fantasmatice.

În cazul lui Ion Minulescu cele mai convenționale întruchipări ale femeii iubite sunt: *amanta*, *prostituata* sau *curtezana* și *necunoscuta*, al căror element definitoriu se recunoaște în demistificarea feminității prin construcțiile perifrastice: „celei care pleacă”, „celei care vine”, „celei care trece”, „celor care se vând”, „celei mai aproape”, „celei îvinse”, „multășteptatei”, „necunoscutei”etc. Doar în câteva poeme femeia este apelată nominal, aceasta având un prenume ce ne duce cu gândul la spații exotice: Rozina, Mitsouko, Brigitta, Sulamita, Anny Ondra, Olimpia, Magdalena. Prin ultimul tip de femeie, cea „magdalenică”, se aduce în prim-plan prototipul biblic al Mariei Magdalena, femeia dominată de luxură, sau prostituata sacră. Se constată că motivul femeii-amantă își extinde aria, prefigurându-se imaginea adulterului ca motiv ce este întrinsec realității și implicit poeziei, deoarece, prin această imagine, este proclamată ideea omului solitar, a peregrinului.

O altă ipostază a femeii, prostituata, anticipată de/prin imaginea amantei sacre, este văzută de Ion Minulescu ca „noul” ideal feminin. În text, pentru (de)numirea acestui tip de femeie, se utilizează și sintagme precum: „celor ce se vând” și „celei îvinse”. Degradarea și artificializarea acestui tip de femeie sunt sugerate prin intermediul culorii, mai precis al „violetului”, căci aceasta este, prin statutul său, o femeie „nocturnă și cochetă”. În evoluția culturală a imaginii femeii-prostitute, accentul cade pe cadrul în care prostituata își desfășoară activitatea, spre deosebire de amantă sau curtezana întreținută. Prin această opțiune a femininății minulesciene, de a chema spre acuplare bărbatul, se evidențiază și relația care se stabilește între Eros și Thanatos sau reperele profunzimii lirismului minulescian. Legătura dintre Prostituată-Eros-Thanatos este susținută de faptul că, pe de-o parte, femeia este considerată „principiul pasiv” (simbol revelat al Geei, supusă posedării) și bărbatul „principiul activ” (imagine a lui Uranus care posedă fară nesăt zeița-pământ). Referitor la această

imagine a femeii amantă, în universul erotic minulescian, întâlnim și alte ipostaze feminine: femeia-păpușă, femeia-felină și femeia-obiect (ca imagine suprapusă: a femeii-amante și a femeii-prostituate).

Un alt tip de femeie prezent în lirica lui Ion Minulescu și supus observației noastre îl constituie *necunoscuta*. Această tip de femeie se corelează altor simboluri: al anonimei și al femeii-fantome și/sau al femeii-moarte. Totuși, în lirica minulesciană se cultivă și o tipologie a femeii-exotice, a *femeii-anotimp/a femeii-floare* sau a *femeii-femeie*, capabilă să se plieze pe această dublă perspectivă.

Prin crearea unui tipar de feminitate insolit se reconfigurează portretul femeii-exotice sau al „femeii numite”, după cum și notele diferite ale minulescianismului arată că Ion Minulescu cultivă, într-o notă unică, un alt fel de ideal feminin generat de acea femeie ce poate inspira creația unei opere care emană parfumuri exotice, în linia lui Guerlain. Intuim, alături de Sulamita, Salomeea, Olimpia, Magdalena, fetița din Făgădău (femei perverse supuse dorințelor) și femei cu note pozitive: Rozina și Mi-tzu-Ko. „Mutantis mutandis”, putem afirma că aceste femei sunt imagini metonimice ale parfumului creat de Jacques Guerlain. Tipologia feminină minulesciană nu ar fi completă fară această femeie, ce devine sursă a poeziei prin farmec și prin lecția de pur erotism de care dispune. Este femeia pe care Ion Minulescu o consideră sacră, numind-o: „adorata”, „cea mai frumoasă”. Ea este femeia-matrice, femeia-pământ „aducătoare de cântec și lumină”. Este femeia căreia, în realitate, îi corespunde femeia-soție, femeia-sprijin o prelungire o singurei femei în a cărei descriere Ion Minulescu nu-și permite să aglomereze simboluri neavenite. „Mama”, „doamna cu ochi negri și bucle blonde” este „femeia-femeie” dătătoare de viață și căldură.

Creionarea portretului femeii la Ion Minulescu se realizează prin câteva elemente pe care le-am numit obiectele femeii: *ochii, părul, buzele, mânile și dinții*. Din această perspectivă aceste obiecte ale femeii vin să completeze și să dinamizeze portretul acesteia, considerat un punct nodal al ceea ce înseamnă insolit minulescian. Elementele în discuție generează, în interiorul imaginariului minulescian, „rețele de semnificații”, prin faptul că se amalgamează o serie de alte simboluri specifice: legătura dintre natural și uman, simbioza dintre mineral/vegetal și uman și.a.m.d.

Această dominantă erotico-funebră a lirismului face trecerea spre domeniul în care supunem observării, în interiorul textului poetic, rețelele de simboluri care; implicit, sugerează cădere, moartea; într-un cuvânt imperiul lui Thanatos și pe care le-am numit „catamorfe”.

Într-o cercetare în care simbolul este obiect de studiu, am considerat necesară și o evidențiere a accepțiunilor asupra acestui termen. Aceste teorii sunt sintetizate în capitolul al V-lea, *Simboluri catamorfice în lirica lui George Bacovia și Ion Minulescu*. În vederea evidențierii celor mai importante teorii cu privire la simbol, pornim, în demersul nostru, de la răspunsurile cu privire la clasica întrebarea *Ce este simbolul?*, unul dintre ele fiind prefigurat, într-un mod aproape plastic, în studiul lui Paul Ricoeur *Le symbol donne à penser*. Spre a putea răspunde corespunzător la această întrebare am recurs la o operație de sinteză, comparare și grupare a diverselor teorii asupra simbolului, atât dintr-o perspectivă *diacronică* (unde înglobăm noțiunile din domeniul lingvisticii, semioticii, semanticii, poeticii, antropologiei, psihanalizei și criticii sociologice), cât și dintr-o perspectivă *sincronică*. Prin faptul că literatura este și un fapt social, el se integrează culturii și științei pe care o investighează cu instrumentarul antropologiei, psihanalizei și al criticii sociologice.

Sistematizăm și focalizăm cele spuse anterior printr-o diagramă pe care am numit-o *roata simbolică*, altfel spus o mandală, deoarece simbolul, prin natura lui, este un fapt, un proces, adică o structură complexă, rotundă ceea ce ne determină să considerăm că o reprezentare grafică a acestui *circuit simbolic* este cel mai bine materializată prin imaginea cercului, a roții sau a sferei. În această „roată simbolică” am urmărit simbolul ca un fapt complex, luând în calcul realitatea că toate domeniile artei și ale științei literaturii și-l revendică drept „nucleu de semnificație”. Am propus o structurare pe domenii, insistându-se asupra modului în care simbolul este definit și integrat: lingvistica statuează definiția simbolului ca semn; stilistica îi atribuie funcția poetică și-i centrează domeniul de „locuire” în limbajul poetic; prin apariția semantică și a poeticii, simbolul este integrat unui proces de adjoncție și este definit ca element specific limbajului poetic. Pe aceeași linie, dintr-o perspectivă cultural-filosofică, simbolului îi sunt atribuite alte două funcții: cea culturală și cea socială. Psihologia și psihanaliza pledează pentru complexitatea simbolului prin corelarea acestuia cu inconștientul. Simbolul, din perspectiva acestor opt nuclee/ domenii de activitate, devine un element complex, prin intermediul căruia se stabilește o comunicare și o conectare între literar, cultural, social și inconștient. (v. **Figura 4**)

Din perspectiva noastră, aşa după cum am prefigurat anterior, simbolul se clivează în *simbol ca semn lingvistic* și *simbol artistic*. Simbolul artistic are în el acel „fond latent” care, dacă ar ajunge să fie explicat, aceasta ar însemna moartea simbolului. Sau, în termeni aproape

coșerieni, semnificația simbolică se deschide către *un orizont de sens* ca spațiu nelimitat al imaginariului poetic.

În diagrama de mai jos am selecționat interpretările simbolului (lingvistic și artistic) prin intermediul a două categorii: *punctele de convergență și diferențele (trăsăturile specifice)*, cu mențiunea că tipurile de simboluri luate în discuție au trăsături distinctive, dar și un nucleu de puncte comune. Aceste trei coloane tabelare ne ajută să observăm mai bine complexitatea de iradiere a sensului unui simbol, pornind de la definirea și clasificarea acestuia în diverse domenii de activitate.

Simbolul lingvistic	Punctele de convergență	Simbolul artistic
<ul style="list-style-type: none"> <li>• comunică</li> <li>• limitat</li> <li>• arbitrar</li> <li>• discontinuu</li> <li>• semnifică un obiect sau o notiune închisă</li> <li>• perspectivă închisă limitată</li> <li>• se integrează într-un circuit comunicativ</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• arta operează cu semne, integrând cele două tipuri de simbol</li> <li>• percepții asociate cu o semnificație</li> <li>• capacitatea de a semnifica</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• se comunică</li> <li>• nelimitat</li> <li>• indică o realitate substituită/ o ficțiune</li> <li>• continuu și pluridimensional</li> <li>• atrage după sine citirea simbolică a altor semne</li> <li>• perspectivă deschisă nelimitată</li> <li>• se găsește la interferența dintre lumea cognoscibilă și universul transcendent, misterios</li> <li>• el ne duce dincolo de semnificație</li> <li>• este încărcat cu afectivitate și dinamism</li> </ul>

### 1.-trăsăturile specifice simbolului lingvistic

### 2.-punctele de convergență, de intersectare a celor două clase de simboluri

### 3.- trăsăturile specifice simbolului artistic

Simbolizarea, ca proces, își găsește locul de reprezentare în opera de artă și/sau opera literară. Orice operă de artă are ca scop final înălțarea/evaziunea omului din concret în alt univers, definit adesea ca univers ficitonal. Această ambivalență a simbolului, pe care o transmite și operei în care apare, este datorată relației care, în epoca modernă, vizează raportul autor-lume și nu doar pe cel formal, raportul operă-lume. Prin acest tip de relație observăm că autorul se plasează *între* realitatea concretă și realitatea intrinsecă. Poetul simbolist, în general, imaginează între el și lume o ruptură, găsindu-se mereu într-un punct-limită, fie prin comprimarea ființei, fie prin dilatarea și căderea acesteia în *golul istoric* sau „spațiul-limită” ce ar putea constitui obiectul de studiu al „peratologiei”, în termenii lui Gabriel Liiceanu. Se

ajunge, astfel, la o transmutație dinspre *corp* înspre *eu*, înspre *subiect*, adică chiar spre fondul latent al ființei și al ființării.

În simbolism, simbolului i se atribuie un sens indirect, tropologic, fixat sub auspiciile descoperirii semnificatului, iar analogiei i se revendică sensul direct al semnificatului. Prin acest aspect, simbolismul depășește imaginarul romantic, deoarece simbolul, în lirica simboliștilor, devine un însemn secret încifrat.

Dinamica simbolului în cadrul operei literare este unul dintre aspectele care ne-a interesat în acest studiu, în sensul că nu am mai urmărit, în general, legătura dintre simbol și opera de artă, ci, mai curând, modul particular în care simbolul se integrează în retorica simbolistă. Opțiunea noastră, cu privire la evidențierea dinamicii simbolului în symbolism, s-a limitat la o constantă observare a materializării unor imagini simbolice în poemele lui George Bacovia și Ion Minulescu. Prin modul particular în care simboliștii utilizează simbolul, aceștia îi relevă predispoziția de a se lăsa prins în „serii simbolice” sau câmpuri simbolice ori apropierea de *metafora textuală, structurală* sau de *metafora vie*. De asemenea, prin accentul pe care simboliștii îl pun pe puterea de a sugera a cuvintelor, ei operează nu cu idei principale, ci cu *idei-accesoriu*.

Am observat cum anumite simboluri intră în interrelație simbolică, unele cu altele, ajungându-se până la utilizarea *analogonului simbolic*<sup>29</sup>. Dintre aceste elemente am ales, spre exemplificare, pe acelea care subzidă în hipotext ca simboluri nucleare: plumbul, marea, divinitatea, culoarea, meteorogamele, simbolurile minerale și nu în ultimul rând simbolurile vegetale și cele animale (mai precis avifauna).

Lui George Bacovia realitatea cotidiană îi provoacă stări conclusive cu mult mai complexe, decât cele ale lui Ion Minulescu, deoarece insul bacovian se află, încă din starea embrionară, limitat, stigmatizat, orice licărire a speranței fiindu-i anihilată de timp ca prezentă materială și de preeminență morții.

Reținem și ideea că, în spațiul poeziei simboliste, nu se întrevăd zboruri sau înălțări; ascensiunea va fi înlocuită de eufemisme ale morții și implicit ale căderii și decăderii. Există o serie de simboluri care susțin această presupozitie, deoarece fața tragică a lumii își probează, în poezia simbolistă, masca de sărbătoare. Sursa partituirii simboliste este una interioară și poezia devine un filtru al „complexității interioare”, al refulării creatoare. Acestei stări de tensiune a poetului simbolist îi corespunde sentimentul repulsiei, ce cunoaște două căi de

<sup>29</sup> Gabriel Liiceanu definește acest termen drept: „imaginea (sau fragmentul de imagine), accentuată prin selecție simbolică, <<ruptă>> din contextul real al existenței sale și prelungită până la nivelul unui sens pe care îl suportă și îl slujește în mod optim” (*Om și simbol. Interpretări ale simbolului în teoria artei și filozofia culturii*, București: Editura Humanitas, 2005, p. 24)

manifestare. La Bacovia el coincide cu o „interiorizare” dusă la extrem, iar la Ion Minulescu acest sentiment ia forma dorinței de evadare, de unde și motivul evaziunii pe mare și/sau a peregrinării în locuri exotice. Intuim că una din temele predilecție liricii simboliste este singurătatea. Această temă majoră se corelează, în interiorul arhitextului, cu *simboluri-arhetip* (marea, plumbul, pustiul, ploaia) sau ea devine, în universul bacovian, chiar mai sumbră decât moartea, fiind și cea mai în măsură să provoace nebunie, adică să reducă și să readucă omul la instințele sale primare.

Esența poeziei, în geneal, și a liricii simboliste, în special, nu poate fi materializată decât prin utilizarea simbolului și, implicit, dinamizarea acestuia prin alte serii de cuvinte simbolizate. Se știe că unul din cele patru elemente primordiale specifice „genezei” este apa. Există, în lirica simbolistă, o predilecție pentru acvatic și avatarii săi: *ploaie, lacrimă, lac, mare* etc. Apariția poeziei lui Ion Minulescu instituie un plus de noutate câștigat de lirica românească, în direcția asumării modernității și a evoluției liricii simboliste, în special. „Poetul mării”, cum îl numește Tudor Vianu pe Ion Minulescu, acesta este cel care asigură simbolismului românesc prelungirea existenței și a vitalismului creator.

Simbolul *apei* se suprapune simbolului *mării* care se va îmbogăți cu noi valențe. Marea, prin simbolistica ei, rămâne un principiu feminin, pasiv care cheamă și ademenește. Există o serie de poeme minulesciene în care marea este văzută ca natură feminină, largindu-se astfel sfera semantică a simbolului prin legătura ei cu erotismul.

Imaginea feminizantă a mării iradiază din/prin alte două simboluri integrative: *corabia-femeie* și simbolul *femeii-sirenă*. Imaginea *bricului* se suprapune integral femeii, dar nu unei femei oarecare, ci *femeia-sirenă*, cea ademenitoare, simbol al pierzaniei marinarilor. Se cunoaște măsura de precauție pe care și-o impune eroul homeric atunci când trece pe lângă insula acestor femei (umplându-și urechile cu ceară pentru a nu auzi cântecul ademenitor al sirenelor).

În prezentarea apei, Ion Minulescu, se folosește și de conotația râului infernal, pe care vâslește luntrașul Caron, cel care duce înspre întunecatul Tartar sufletele păcătoșilor. Determinantul acestui râu este, în spațiul minulescian, „negrul” și „murdarul” și se atribuie unui alt hidronim românesc, și anume Dunării. Prin utilizarea hidronimelor (Olt, Dunăre, Marea Neagră, Tomis) apa este și un simbol al autohtonizării imaginii poetice.

Simbolul apei este, în lirica minulesciană, și o formă a maturizării poeticii simboliste. Astfel, în poeziile din ultimele volume predomină simbolul *apei vii*, echivalent al unei „năzuințe obsesive”, cum remarcă Șerban Cioculescu. Această rețea simbolică poate fi redată grafic printr-o schemă (**v. Figura 5**) în care se surprinde chiar procesul de simbolizare, în care,

prin sincretismul dintre acvatic-terestru-uman, fântâna devine „sufletul trubadurului”. Prin diversitatea și complexitatea nuanțelor atribuite acestui simbol, conchidem că *marea* este una din *metaforele obsedante* ale imaginarului liric minulescian.

În universul bacovian imaginea căderii se leagă, într-o formă implicită, de simbolul plumbului, George Bacovia situându-se ostentativ „sub semnul plumbului.”<sup>30</sup>, ceea ce-l face pe Gheorghe Grigurcu să-l definească gongoric drept *bardul plumbului*. Sub auspiciile plumbului, procesul de simbolizare s-ar putea reprezenta conform schemei simbolizării lansate de Tzvetan Todorov. Reținem, din această schemă a simbolizării valorilor în poemul *Plumb*, ideea că simbolul nuclear *plumb* este simbolizantul? morții prin senzația de *frig-vânt* și de solitudine a eului liric și că plumbul este, implicit, simbolizatul? iubirii.

Plumbul este o „trapă” și o marcă a apocalipsei lumii, *plumbul de iarnă* comprimând și mai mult existența umană până în latura sa intimă. Asemenei simbolului mării din lirica minulesciană, simbolul *plumbului* este o metaforă obsedantă, ce-l impune pe G. Bacovia drept un „nou poet”. Nu în sensul evaziunii minulesciene, ci, mai curând, ca poet al interiorului, al banalității excesive, o voce care pare a-și cânta această dramă a căderii în mai multe acte și pe mai multe voci/vaiete. Toate aceste elemente, descrise ca reacții în planul umanului, sunt, în lirica bacoviană, „noduri structurante” sau reperele imaginarului liric. Aceste „noduri structurante” le (re)găsim, în stare germinativă, într-o serie de poeme clasice bacoviene, în care plumbul devine un produs al imaginației poetice, aceasta fiind *cuvântul-cheie* sau *focarul unic* în acceptiunea lui Mihail Petroveanu.

Prin aceste două imagini simbolice „marea” și „plumbul” am subliniat modul în care un simbol se asociază la nivelul arhitextului poetic, fie el bacovian sau minulescian, generând în final imagini noi prin care se vizează impunerea „poeziei noi”. Aceste două simboluri nucleare „marea” și „plumbul” sunt, în final, analogonuri simbolice ale inconștientului poetic, ale pulsuinilor interioare ale insului bacovian și minulescian.

Eul liric simbolist, aruncat într-o realitate vitregă, se simte o „victimă” și astfel raportul cu divinitatea este desacralizat și coborât în cotidian. Revelarea divinității aparține liricii care premerge romantismul, iar ocularea conceptului de divinitate (din perspectiva creștinismului și ortodoxismului) corespunde liricii moderne și implicit liricii simboliste.

Pentru poetul simbolist transcendența nu mai este o cale de înălțare, eul liric este un prizonier al cotidianului, al prezentului de unde apar următoarele dominante ce definesc existența poetică, „transcendența goală”, „idealitatea goală” sau conceptul de „creștinism în

<sup>30</sup> Zina Molcuț, *Simbolismul european*, vol. II, Bucuresti: Editura Albatros, 1983, p. 480

ruină”. Între aceste sintagme recunoaștem pe Ion Minulescu și George Bacovia. Primul este definit în literatura de specialitate drept un „anticlerical”, iar abulicul Bacovia, drept exponentul unei idealități goale, fiind produsul unei lumi entropice în care zborul/înălțarea sfârșește în realitatea subpământeană.

Simbolurile creștine sunt considerate atipice pentru o realitate în care căderea apare în calitate de slujbaș al morții, devenind astfel o dominantă centrală. Într-o formă aproape parodică, pe care o (re)găsim cu o asemenea acuitate doar în postmodernism, G. Bacovia asociază simbolurile creștine unor simboluri-etichetă pentru a creionă perversitatea umană. Aștefel, catedrala, arhisemnul creștinismului, „stă fără noimă” și devine un topos râvnit de „amanții” care-și doresc „o noapte de orgie”.

Bacovia exprimă ipostaza omului modern pentru care Dumnezeu este deja-mort și odată cu el și mântuirea și înălțarea, insul fiind prins într-un joc mecanic al lumii recente. O altă apariție simbolistă, prin care putem repeta coordonata raportului eu-Dumnezeu, o reprezintă Ion Minulescu, cel care transpune raportul la un alt nivel -al ocultismului- prin afilierea declarată la „cultul masonic”. Din această perspectivă îl vedem în ipostaza utopistului care suprapune concepției creștine o altă doctrină, cea a Marelui Arhitect al lumii. Noua lume minulesciană este guvernată de Ariel și Sfântul Ioan Botezătorul punându-se astfel în aplicație termenul modern de *teothanatologie*. Simbolul triunghiului, dominat în masonerie, apare ca pretext de diversificare a decorului simbolist, dar și de prezentare a patronilor spirituali în care crede Minulescu: „Ion Gură-de-Aur, Ion Botezătorul, Ion Evanghelistul”. O altă alternativă față de Dumnezeul creștin este asumarea credinței în „zeii subterani” sau „zeii de astfalt”, zeii din universul infernal al lui Bacovia. Realității creștine, Ion Minulescu îi opune o altă realitate, generată de evaziunea în mit. Echivalentul credinței creștine este simbolul mistic al lui Prometeu, simbol al omului modern, care dorește să-și rupă lanțurile îngădirii și limitării umane. Dacă astfel de atitudini antireligioase în poezia simbolistă a epocii sunt puține<sup>31</sup>, ele nu sunt însă de neluat în seamă în cazul celor doi poeți: Ion Minulescu și George Bacovia.

Există, în simbolism, o eterogenitate dată tocmai de aceste individualizări ale simbolului literar, deoarece se cântă, cu nonșalanță, propriul destin pus în raport direct cu lumea. Culoarea simbolistă devine, la fel ca în pictură, o stare de spirit, iar spectrele de culori nu sunt decât prelungiri, în exterior, ale „gândurilor negre” sau ale „dorului simbolist”. Prin utilizarea și combinarea culorilor, poeții simbolisti își definesc puterea de a simboliza realul, de a crea, prin recursul la sinestezie, un real specific liricului.

<sup>31</sup> Lidia Bote, *Simbolismul românesc*. București: Editura pentru Literatură, 1966, p. 462

Simbolismul cromatic este un alt aspect pe care l-am urmărit în lirica celor doi poli ai simbolismului: Bacovia („pictorul de cuvinte”) și Minulescu („prizonierul evaziunilor”). Cu mențiunea că, în universul bacovian, se observă cu mai multă ușurință nodurile structurante ale cromatismului: dualismul alb-negru (diurnul/ nocturnul, viața/ moartea), cenușiu și galbenul (culorile plumbului), roșul și violetul (culorile morții), verdele (vegetalul anihilat de cădere). În vreme ce eul liric minulescian își pictează imaginile în pete de culoare: în alb și negru, în albastru și verde. Citirea simbolică a nucleelor a fost realizată prin construirea unor contexte de semnificații la nivelul textului și decodarea tehnicii de transpunere a lor în jurul simbolului cultural-nodal.

Intuim în ființele, ce populează universul de plumb bacovian, imaginea „actorilor-culori” sau a „personajelor-culori”. Însuși poetul se definește drept „Un compozitor de vorbe/ În culori, reverii, armonii/ Pentru a trece tăcerea grea/ Compozitor de vorbe”, ce se raliază unui fel de a exista *în* și *prin* textura poetică ce devine o pată de culoare în urzeala unei realități neprimitoare.

Insul minulescian utilizează culoarea, ca simbol nuclear al defulării tensiunilor sau pulsurilor interioare. Pata de culoare este simbolul-cheie, ce stă la baza creionării desenului din urzeala poetică. Imaginea unică minulesciană, care se creează prin simbolismul culorilor, este aceea a metamorfozei eului liric într-un „nimbul enorm” sau în „primul Anahoreț”. Această metamorfoză se produce prin (trans)punerea în domeniul nuanțelor, totul fiind redat prin mișcare circulară, recunoscută în text prin verbul „mă-nfășor”.

Ca orice poet simbolist, George Bacovia și Ion Minulescu sunt „poeți ai nopții” în a căror poezie apare o serie de elemente care ține de utilizarea unor simboluri arhetipale, ce se dezvoltă, cu precădere, în sfera simbolisticii regnului animal și a celui vegetal.

O gamă variată de simboluri noi reintră în lirica simbolistă prin utilizarea, într-o manieră modernă, a arhetipurilor animale și vegetale. Simbolurile zoomorfe alcătuiesc, în cazul simbolistilor, un adevărat nod borromean, adică o interdependență dintre real, simbolic și imaginar, în sensul filozofiei lui Lacan. Lanțul nou de semnificații se implementează, la nivelul textului, prin utilizarea unor simboluri zoomorfe, care amintesc de ceea ce Hugo Friedrich numea „categorii negative”, prin faptul că în aceste universuri, patronate de Saturn, apar nu ființe solare, ci din contră, parcă ființe hilare ies la suprafață din Negrul Tartar.

Facem precizarea că din categoria simbolurilor zoomorfe predomină avifauna, iar prezențele pur animale sunt absorbite de arhetipul lupului, al câinelui și al calului. Ceea ce va rămâne este plânsul cucuvelei, solul venit din lumea de dincolo, lumea morților, „cucuveaua”, în tradiția populară, semnificând liantul dintre cele două lumi.

Avifauna minulesciană este, de altfel, foarte bogată, fiind etalată prin următoarele prezențe: „albatrosul” (simbol al năzuinței apuse), „corbul - cucuveaua” (vasali ai morții), „cioara” (simbol al apocalipsei naturii). Simbolul „albatrosului” germinează două semnificații la nivelul textului. Versurile minulesciene în lupta cu limitele sociale și culturale devin „zboruri în <<zig-zag>> de rândunele” și „zboruri fragmentate”, adică proiecții pentru „abecedarul vieții viitoare” și pentru „veșnicie”. Acest zbor este simbolic, fiind echivalent cu acea căutare a unui cititor dornic de a se regăsi într-o literatură învolturată și subterană a ființei.

Simbolurile vegetale sunt o certificare a diversității tematice și ezoterice pe care simbolismul o impune. Simboliștii introduc în câmpul literar flori exotice ce suplinesc și suprapun vegetația autohtonă.

În universul bacovian floarea devine un simbol tutelar al extincției, având funcția de a amplifica angoasa insului. „Roza” este simbolul mortuar, care ornează insul pustiit de viață. Ca simbol pasiv „floarea” este așezată într-o relație de echivalență cu femeia (cum s-a văzut în decodarea imaginii femeii-floare), dar pe care nu o mai împodobește (ca în romantism), ci o resupune degradării. Pentru că în acest univers, femeia nu mai este o prezență unicizată, sacralizată, fiind, mai degrabă, un simbol analog al „goalei Madone”.

Un alt simbol vegetal, care înglobează semnificații profunde este „frunza” sau „metafora vie” prin care se surprinde efemeritatea timpului supus, de asemenea, morții. Imaginea destinului care subjugă ființa este prezentată prin metafora „hora frunzelor” ca „horă a destinului” în care insul este prins în joc sau în vîrtejul rătăcirii ființei. Un simbol corelativ frunzei este simbolul „crengilor”, de asemenea cu o semnificație profundă și polivalenă. O primă conotație, pe care o putem atribui, este rezultată din sinestezia „prin crengi cu sunet de schelet” după cum „Crengile-ncâlcite” sunt o metaforă pentru contextul literar în care a apărut opera bacoviană.

Ion Minulescu, prin utilizarea simbolurilor vegetale, imaginează o lume metamorfozată de prezența femeii și a senzațiilor pe care eul liric le încearcă, natura fiind solidară cu acesta. Floarea minulesciană este pusă în relație directă cu femeia devenind un simbol erotic: „Floarea care se pretează la multiple semnificații devine, prin contaminare, simbol erotic.”<sup>32</sup>. Florile minulesciene devin obiecte atribuite femeii, prezentate într-un univers în care Erosul este încolțit și supus de Thanatos. „Garoafele” sunt flori mortuare presărate peste ființa iubită. Simbolul „bradului” se încadrează izomorfismului morții, iar sub dominația singurătății, până și „retoricul Minulescu” se recunoaște închis, izolat. Simbolismul uman-vegetal primește o

<sup>32</sup> Lidia Bote, *op. cit.*, p. 426

altă valoare și anume cea a dublului, în sensul că insul minulescian își are un echivalent simbolic în universul vegetal. Astfel „plopul” este pentru Ion Minulescu un corespondent al eului defulat, un avatar al eului mineralizat sau cum spunea poetul „un suflet mineral”.

Schimbările climatice și fenomenele meteorologice au, în lirica simbolistă, (prin legătura dintre exterior și interioar), o valoare aproape ontologică. Iată de ce Șerban Foarță numește poezile lui Bacovia „buletine meteorologice ale unei imense dizolvări.”<sup>33</sup>

Dintre fenomenele meteorologice universale care predomină, în lirica bacoviană și cea minulesciană, reținem ploaia, vântul, ceața, furtuna și ninsoarea. Referitor la izomorfismul apei, Romul Munteanu observă că în cazul universului bacovian, simbolul apei cuprinde trei sfere de intrupare: lichidă (ploaia, lacrima), solidificată (în zăpadă) și amestecul dintre apă și pământ (moina). Așa că universul bacovian impune o reinterpretare a lumii și a miturilor biblice, apropiindu-se de ceea ce Corin Braga definea ca aparținând anarhetipalului. Apa bacoviană este de fapt, apa neagră, infernală, ce urcă din Tartar pentru a nimici și ultima licărire de viață devenind „un cosmos al morții”. Prin lichefiere toate elementele naturii se „ofelizează”, iar insul devine nu doar singur, dar și unul erodat de ploi ce curg la nesfârșit. Așa că ființa bacoviană este una supusă curgerii care nu mai găsește salvare nici în interior și nici în exterior, totul căzând în vidul metafizic.

Și Ion Minulescu în versurile sale potențează puterea apei prin cultivarea, cu precădere, a simbolului „ploii”. Dar cum era de așteptat, Minulescu redimensionează raportul eu liric-fenomen natural. Acest simbol „degradat”<sup>34</sup> are și unele valențe confesatoare prin prezența ce populează oadă, făcând din el un simbol estetizant sau, în cele din urmă, un simplu pretext, un simplu „fapt divers”. Ploaia și realitatea exterioară nu par a-l îngrozi pe eul liric minulescian care constată, cu oarecare detașare, rămânerea sa în punctul de incidentă al ploii. Cultivând simbolul ca echivalent, vedem, alături de Ion Minulescu, în simbolul „ploii” un corelativ de tipul stampei japoneze, chiar dacă, asemenei „unui fonograf stricat”, „ploaia” preia ceva din simbolistica actului creator. Menirea „ploii” nu mai are nimic în comun cu vechea ei simbolistică, fiind pusă într-o nouă relație cu tendințele omului modern și cele ale secolului în consolidare, mai precis ploaia asigură „hidroterapia”.

Théophile Gautier observă această îngemănare a mineralului cu actul creator, precizând, în prefata volumului *Florile răului*, că „există cuvinte diamant, safir, rubin, altele, care lucesc

<sup>33</sup> Șerban Foarță, apud. Ion Bogdan Lefter, *Bacovia –un model de tranziție*. Pitești: Editura Paralela 45, 2001, p.

<sup>34</sup> 46

<sup>34</sup> Lidia Bote, *op. cit.*, p. 450

precum fosforul, când sunt şlefuite, şi e o muncă grea să le alegi.”<sup>35</sup> Elementele naturale se găsesc în strânsă legătură cu mineralul, ajungându-se până la crearea unui spaţiu mineralizat.

Sub puterea plumbului se cristalizează, în universul bacovian, „engrama unei căderi immense”. Mineralul la Bacovia apare destul de rar, dar suficient de clar pentru a exemplifica imaginea fierului-tabu, încorporând队ma de moarte. Izomorfismul căderii apare reprezentat şi la nivelul mineralului prin metafora „amurgului de metal” care are capacitatea de a „infecta” „cu aur”, „cu sânge” şi „cu sineala” universul. Forţa gravitaţională a „plumbului” se exercită prin „cerul de plumb”, dar şi frunzele în greoaia lor cădere sunt de metal. Universului bacovian i se atribuie vârsta cea mai întunecată a cosmosului, aflată sub semnul fierului, Kaly-Yuga sau vârsta întunecată.

Ion Minulescu, spre deosebire de George Bacovia, îşi etalează predilecția pentru mineral, definindu-se drept „un suflet mineral”. Fără a fi o explicație cu accente exclusiviste coroborăm această înclinație spre mineral, spre cultul pietrelor prețioase cu ocultismul, cu ideologia masonică, în care mineralele prețioase sunt o etichetă a rangului şi a legii din care face parte inițiatul. Ion Minulescu preferă, în locul aurului solar, „arama” sau „bronzul”, metal rezultat din amestecul cositorului cu argintul, acea?sta fiind un metal uranian. În final, putem afirma că: „metalele şi pietrele prețioase, mărturie a strălucirii chtoniene îşi modifică originea, adesea, în poezia simbolistă, devenind o emanație uranică ce ar înnobila pământul tern.”<sup>36</sup>

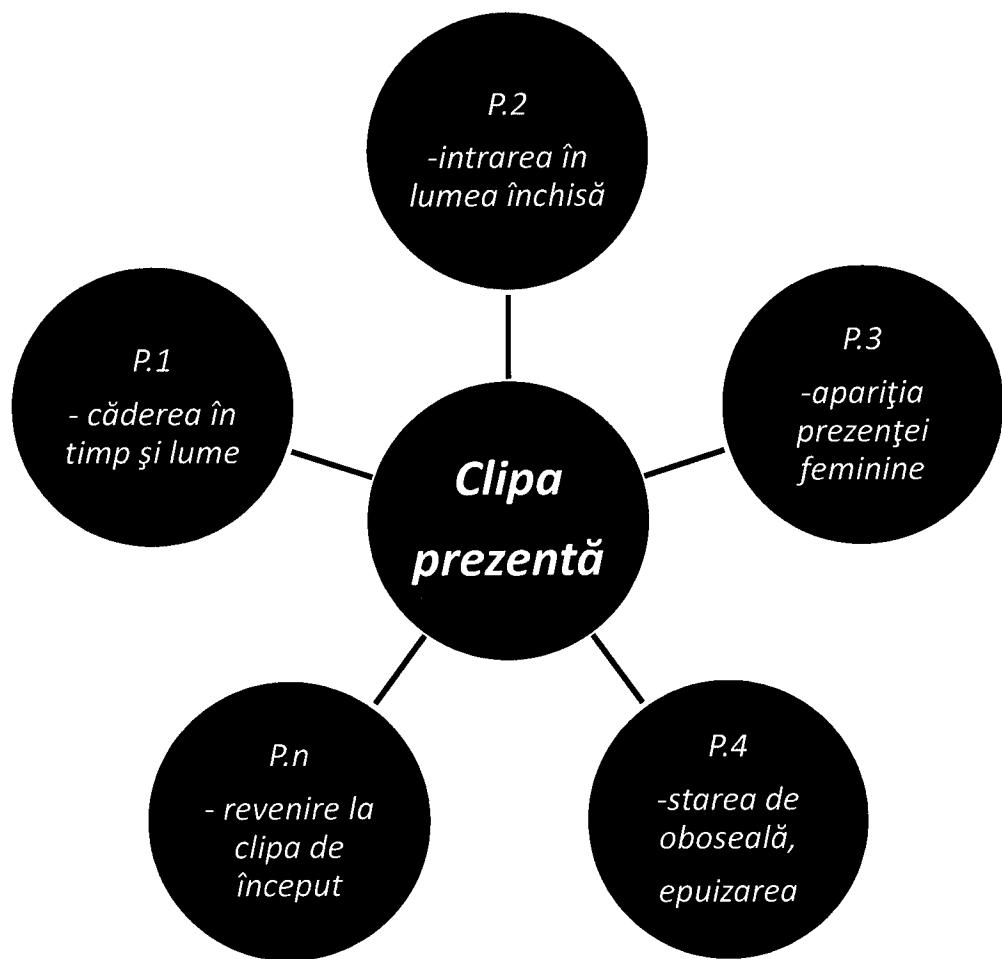
Avem convingerea că, înaintându-se pe acest drum exegetic ales de noi, se va asigura o (re)punere în lumină a valențelor catamorfe şi a imaginarului thanatic ale liricii simboliste a poe?ilor George Bacovia şi Ion Minulescu- fapt confirmat prin generozitatea cu care, în prezenta teza de doctorat, s-a oferit o altă „cheie de lectură” cu deschideri trans- şi pluridisciplinare.

<sup>35</sup> Gaston Bachelard, *Pământul şi reveriile odihnei*, Traducere de Irina Mavrodi, Bucureşti: Editura Univers, 1998, p. 240

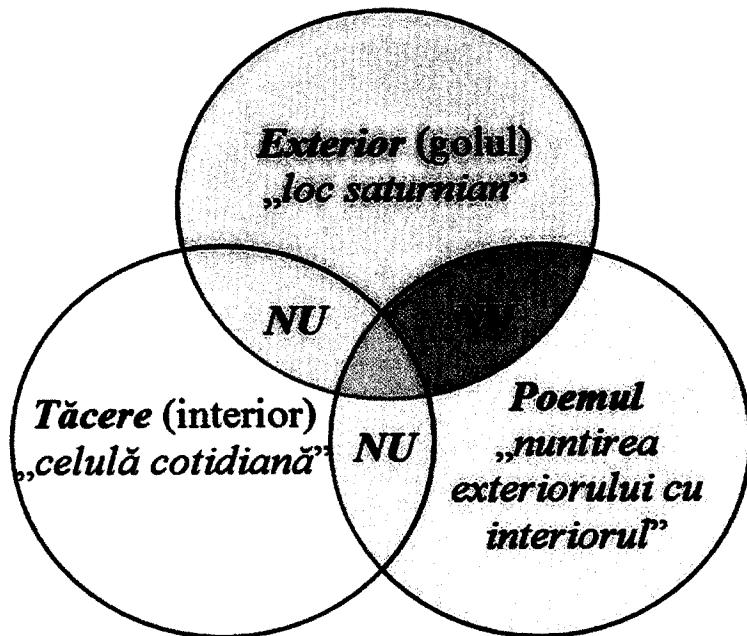
<sup>36</sup> Adriana Iliescu, *op. cit.*, p. 237

## Anexe

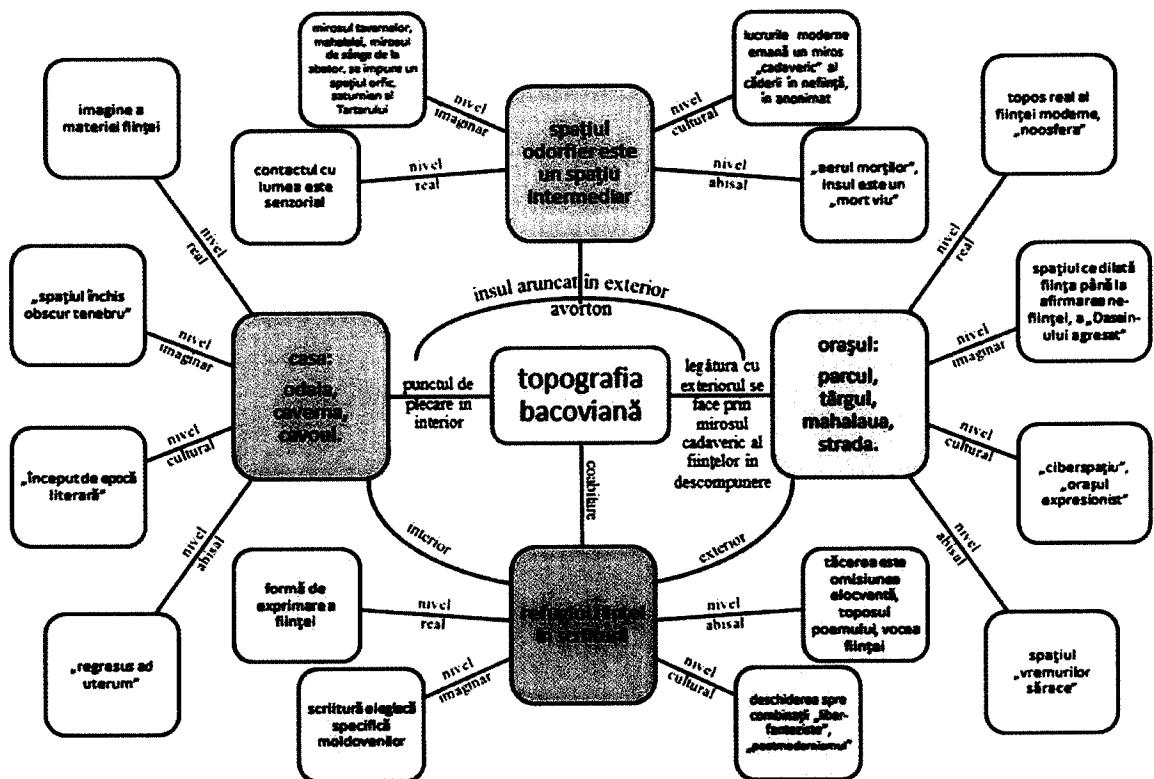
**Figura 1 Diagrama „timpului ciclic”:**



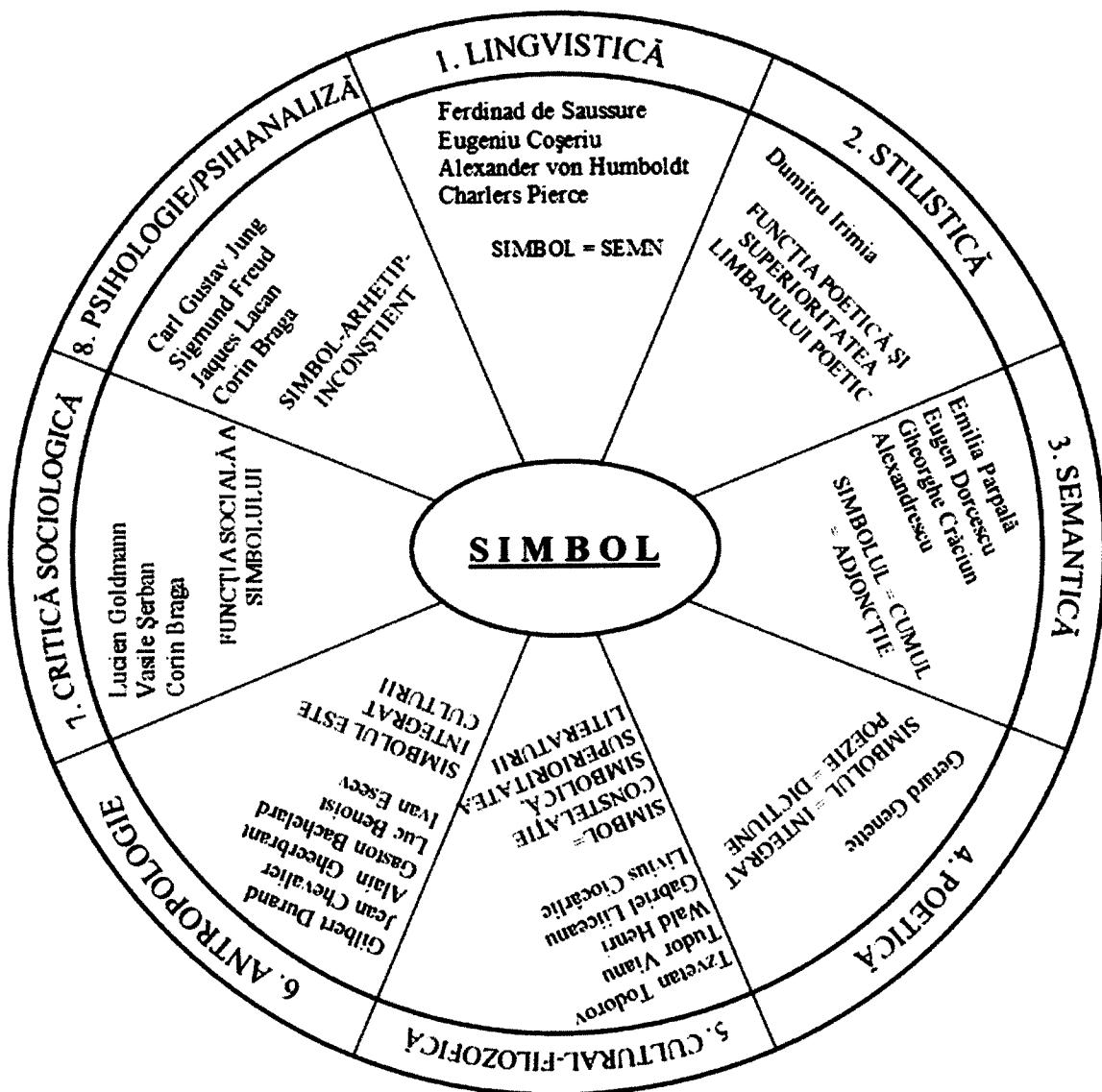
**Figura 2 „Nodul borromean”**



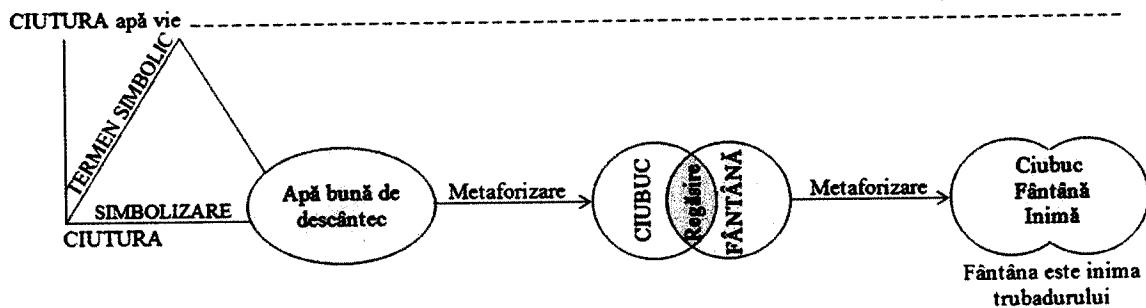
**Figura 3. Topografia bacoviană sau smellscape:**



**Figura 4 „Roata simbolica”**



**Figura 5. Diagrama corespondențelor în poemul minulescian *Romanța inimii***



## Bibliografie generală

### I. Opere primare:

- Bacovia, George (1957). *Poezii*. Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură.
- Bacovia, George (1966). *Versuri*. Bucureşti, Editura Tineretului.
- Bacovia, Georg(1985). *Versuri și proză*. Bucureşti, Editura Albatros.
- Bacovia, George (2007). *Poezii*. Bucureşti, Editura Minerva.
- Bacovia, George (2007). *Poezii*. Braşov, Editura Aula.
- Minulescu, Ion (1967). *Romanțe pentru mai târziu*. Bucureşti, Biblioteca pentru toți.
- Minulescu, Ion (1969). *Poezii*. Bucureşti, Editura Tineretului.
- Minulescu, Ion (1977). *Versuri*. Bucureşti, Editura Minerva.

### II. Studii teoretice, critică și istorie literară și dicționare

#### A. Studii teoretice (lingvistică, poetică, stilistică, filozofie și filozofie culturală, antropologie, hermeneutică, psihanaliză, ocultism)

- \*\*\*(1994). *Amor și sexualitate în Occident*, Introducere de academicianul Georges Duby. Bucureşti, Editura Artemis.
- \*\*\*(2007). *Concepțe și metode în cercetarea imaginariului. Dezbaterile Phantasma*. Coordonator Braga, Corin. Bucureşti, Editura Polirom.
- \*\*\*(2002). *Incursiuni în imaginari, comentarii și interpretări*. Coordonator Braga, Mircea și Chiciudean, Gabriela. Sibiu, Editura Imago.
- \*\*\*(2002). *Omul secolului, al XIX-lea*. Coordonator Frevert, U., Haupt, H-G. Bucureşti, Editura Polirom.
- \*\*\*(2011). *Imaginarul, teorii și aplicații*. Coordonator Pop, Mihaela. Bucureşti, Editura Universității din Bucureşti.
- \*\*\*(2005). *Reprezentări ale morții în Transilvania sec XVI-XX*. Coodonator Grancea, Mihaela Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință.
- \*\*\*(2003). *Comunicarea ficțională și nonficțională*. Grif, Anda, Olah, Diana, Enescu, Ioana, Ţerban, Gabriela, Bucureşti, Editura Diversitas.
- \*\*\*(1972). *Poetică și stilistică. Orientări moderne. Prolegomene și antologie*. Nasta, Mihai și Alexandrescu, Sorin. Bucureşti, Univers.
- \*\*\*(2008). *Despre dragoste și alte intâmplări*. Purcaru, Alina. Bucureşti, Editura Univers.
- Agrippa, H. Cornelius (2005). *Cartea filozofiei oculte*, Vol. 1. Iași, Editura Esoteris.

- Agrippa, H. Cornelius (2005). *Cartea filozofiei oculte*, Vol. 2. Iași, Editura Esoteris.
- Agrippa, H. Cornelius (2010). *Magia ceremonială. Filozofia ocultă sau magia (Cartea III)*. București, Editura Herold.
- Ariès, Philippe (1985). *L'homme devant la Mort*, vol. 2, Paris: Édition du Seuil.
- Ariès, Philippe, Duby, Georges (1995). *Istoria vieții private de la Europa feudală la Renaștere*. București, Editura Meridiane.
- Aristotel, (1965). *Metafizica*. București, Editura Republicii Populare Române.
- Aristotel, (1966). *Fizica*. București, Editura Științifică.
- Bachelard, Gaston (1998). *Pământul și reverile voinței*. București, Editura Univers.
- Bachelard, Gaston (1999). *Apa și visele*. București, Editura Univers.
- Bădescu, Ilie (1988). *Timp și cultură*. București, Editura Științifică și Enciclopedică.
- Bahtin, Mircea (1982). *Studii de literatură și estetică*. București, Editura Univers.
- Balotă, Nicolae (2007). *Despre pasiuni*. Bistrița, Editura Pergamon.
- Barrow, J. D. (1994). *Originea universului*. București, Humanitas.
- Bataille, Georges (2005). *Istoria erotismului. Parte blestemată. Eseu de economie generală II*. București, Editura Trei.
- Baudeillard, Jean (2006). *Sistemul obiectelor*. Cluj: Editura Echinox.
- Baudrillard, Jean, Guillaume, Marc (2002) *Figuri ale alterității*. Pitești-București, Editura Paralela 45.
- Bernea, Ernest (2005). *Spațiu, timp și cauzalitate la români*. București, Humanitas.
- Biberi, Ion (1974). *Eros*. București, Editura Albatros.
- Bindel, Eugen (2006). *Mistica numerelor. O cercetare asupra elementelor spirituale ale lumii*. București, Editura Herald.
- Blanchot, Maurice (1980). *Spațiul literar*. București, Editura Univers.
- Boia, Lucian (2012). *Explorarea imaginării spațiului*. București, Humanitas.
- Boucher, Jules (2006). *Simbolurile francamasonerie sau arta regală adusă la lumină și restituită după regulile tradiției esoterice*. București, Editura RAO.
- Bousoño, Carlos (1975). *Teoria expresiei poetice*. București, Editura Univers.
- Braga, Corin (2006). *De la arhetip la anarhetip*. Iași-București, Editura Polirom.
- Braga, Mircea (2002). *Pe trei paliere ale psihanalizei. Freud-Junag-Lacan*. Sibiu, Editura Imago.
- Bulgăr, Gheorghe (1986). *Cultură și limbaj*. București, Editura Eminescu.
- Burckhardt, Titus (1998). *Alchimia. Semnificația ei și imaginea despre lume*. București, Humanitas.

- Burgos, Jean (1988). *Pentru o poetică a imaginarului*. Bucureşti, Editura Univers.
- Burgos, Jean (2003). *Imaginar și creatie*. Bucureşti, Editura Univers.
- Caillois, Roger (2001). *Abordări ale imaginarului*. Bucureşti, Editura Nemira.
- Caillois, Roger (2006). *Omul și sacrul*. Bucureşti, Editura Nemira.
- Călin, Vera (1973). *Omisiunea elocventă*. Bucureşti, Editura Enciclopedică Română.
- Cheng, Franshois (1983). *Vid și plin. Limbajul pictural chinezesc*. Bucureşti, Editura Nemira.
- Cioabă, Cătălin (2000). *Timp și temporalitate*. Comentariu la conferința *Conceptul de timp de Martin Heidegger*. Bucureşti, Editura Humanitas.
- Ciocârlie, Livius (1979). *Negru și alb. De la simbolul romantic la textul modern*. Bucureşti, Editura Cartea Românească.
- Cioran, Emil (2002). *Tratat de descompunere*. Bucureşti, Editura Humanitas.
- Cioran, Emil (2003). *Cădere în timp*. Bucureşti, Editura Humanitas.
- Coatu, Nicolae (2004). *Eros, magie, speranță*. Bucureşti, Editura Rosetti Educațional.
- Cojanu, Daniel (2009). *Ipostaze ale simbolului în lumea tradițională*. Iași, Editura Lumen.
- Cojocaru, Dorian (2002). *Achiziția, prelucrarea și recunoașterea imaginilor*. Craiova, Editura Universitatea Craiova.
- Coșeriu, Eugen (1995). *Introducere în lingvistică*. Cluj-Napoca, Editura Echinox.
- Crăciu, Gheorghe (2003). *Introducere în teoria literaturii*. Chișinău, Editura Cartier.
- Dascălu, Crișu (1986). *Dialectica limbajului poetic*. Timișoara, Editura Facla.
- Decartes, René (1999). *Tratat despre sentimente (Sufletul și corpul)*. Bucureşti, Editura IRI.
- Decharneux, B., Nefontaine, L. (1998). *Le symbole*. Paris.
- Deely, John (1997). *Bazele semioticii*. Bucureşti, Editura All.
- Diaconu, Mădălina (2007). *Despre miresme și duhori. O interpretare fenomenologică a olfactiei*. Bucureşti, Humanitas.
- Dinu, Mihail (2002). *Chronoscopia. Chipuri ale timpului*. Bucureşti, Editura Fundației Culturale Române.
- Dumistrescu, Marius (2007). *Alchimia devenirii umane*, Iași, Editura Tipă Moldova.
- Durand, Gilbert (1977). *Structurile antropologice ale imaginarului*. Bucureşti, Editura Univers.
- Durand, Gilbert (1998). *Figuri mitice ale operei. De la mitocritica la mitanaliza*. Bucureşti, Editura Nemira.
- Eco, Umberto (2007). *Limitele interpretării*. Bucureşti, Editura Polirom.
- Edighoffer, Roland (1995). *Rozincuri enii*. Timișoara, Editura de Vest.
- Eliade, Mircea (1993). *Arta de a muri*. Iași, Editura Moldova.

- Enăchescu, Constantin (2007). *Tartat de psihanaliză și psihoterapie*. București, Editura Polirom.
- Evseev, Ivan (1983). *Cuvânt-simbol-mit*. Timișoara. Editura Falca.
- Fabian, Anton (2007). *Biserica și masoneria, slujitori ai cultelor religioase în masoneria românească*. Pitesti, Paralela 45.
- Foucault, Michel (2004). *Istoria sexualității*, Vol. I, *Voința de a ști*, vol. II, *Practica plăcerilor*, vol.III, *Preocuparea pentru sine*. București, Editura Univers.
- Freud, Sigmund (1991). *Trei eseuri privind teoria sexualității*. București, Editura "Măiastra".
- Freud, Sigmund (2000). *Opere, Vol. IV, Studii despre societate și religie*. București, Editura Trei.
- Fromm, Erich (1995). *Arta de a muri*. București, Editura Anima.
- Fyre, Northop (1999). *Marele cod: Biblia și literatura*. București, Editura Atlas.
- Genette, Gerard (1994). *Introducere în arhitext, ficțiunea și dicțiunea*. București, Editura Univers.
- Gennep, Arnold Van (1998). *Rituri de trecere*. Iași, Editura Polirom.
- Ghiu, Bogdan (2005). *Istoria erostismului. Partea blestemata. Eseu de economie generală II*. București, Editura Trei.
- Girard, René (2006). *Despre cele ascunse de la intemeierea lumii*. București, Editura Nemira.
- Guénon, Rene (1993). *Criza lumi moderne*. București, Humanitas.
- Guénon, Rene (1995). *Domnia cantității și semnele vremurilor*. București, Editura Humanitas.
- Haar, Michel (2003). *Heidegger și esența omului*. București, Humanitas.
- Hawking, Stephen, Mlodinow, Leonard (2007). *O mai scurtă istorie a timpului*. București, Editura Humanitas.
- Heidegger, Martin (1995). *Originea operei de artă*. București, Editura Humanitas.
- Irimia, Dumitru (1999). *Introducere în stilistică*. Iași, Editura Polirom.
- Jacq, Christian (1994). *Francmasoneria. Istorie și inițiere*. București, Editura Venus.
- Jankélévitch, Vladimir (2000). *Tratat despre moarte*. Timișoara, Editura Amarcord.
- Kierkegaard, Soren (1995). *Boala de moarte. Un expozeu de psihologie creștină în vederea edificării și deșteptării*. București, Humanitas.
- Levi-Strauss, Claude (1978). *Antropologie culturală*. București, Editura Politica.
- Levinas, Emanuel (1999). *Totalitate și infinit. Eseu despre exterioritate*. București, Editura Polirom.
- Liiceanu, Gabriel (2005). *Om și simbol. Interpretări ale simbolului în teoria artei și filozofia culturii*. București, Editura Humanitas.

- Marcus, Solomon (1970). *Poetica matematică*. Bucureşti, Editura Academiei RSR.
- Marcus, Solomon (1986). *Artă și știință*. Bucureşti, Editura Eminescu.
- Marcus, Solomon (1985). *Timpul*. Bucureşti, Editura Albatros.
- Mâşu, Ştefan (2009). *Revelațiile ucenicului mason*. Bucureşti, Editura RAO.
- Muchembled, Robert (2002). *O istorie a diavolului. Civilizația occidentală în secolele XII-XX*. Bucureşti, Editura Cartier.
- Negrici, Eugen (1998). *Sistematica poeziei*. Bucureşti, Editura Funcației Culturale Române.
- Nietzche, Friedrich (2000). *Aşa grăita Zarathusta*. Bucureşti, Humanitas.
- Nouss, Alexis (2000). *Modernitatea*. Bucureşti, Editura Paralela 45.
- Pamfile, Tudor (2000). *Mitologie românească*. Bucureşti, Editura Grai și Suflet- Cultura Națională.
- Pandele, Liviu (2007). *Creștinismul ezoteric*. Braşov, Editura Transilvania Expres.
- Panea, Nicolae (2001). *Zeii de astfalt. Antropologie a urbanului*. Bucureşti, Editura Cartea Românească.
- Panea, Nicolae (2005). *Folclor literar românesc. Pâinea, vinul și sarea. Ospitalitate și moarte*. Craiova, Editura Scrisul Românesc.
- Pânzaru, Ioana (1999). *Practici ale interpretării de text*. Iaşi, Editura Polirom.
- Papadima, Ovidiu (2009). *O viziune românească a lumii*. Bucureşti, Editura Saeculum I.O.
- Paz, Octavio (2003). *Dubla flacără. Dragoste și erotism*. Bucureşti, Editura Humanitas.
- Petraș, Irina (2006). *Despre feminitate, moarte și alte eternități*. Bucureşti, Ideea Europeană.
- Platon, (1995). *Banchetul*. Bucureşti, Humanitas.
- Pocaliu, O. Hemina (2002). *Timpul meschin sau între-timpul*. Bucureşti: Editura Albatros.
- Popescu, Adrian (2005). *Aur, argint, plumb*. Cluj-Napoca, Editura Limes.
- Poulet, Georges (1987). *Metamorfozele cercului*. Bucureşti, Editura Univers.
- Quignard, Pascal (2000). *Sexul și spaima*, Bucureşti, Editura Univers.
- Quignard, Pascal (2008). *Noaptea sexuală*. Bucureşti, Humanitas Fiction.
- Read, Herbert (1970). *Imagine și idee*. Bucureşti, Editura Univers.
- Ricoeur, Paul (1984). *Metafora viei*. Bucureşti, Editura Univers.
- Ricoeur, Paul (1998). *Despre interpretare. Eseu asupra lui Freud*. Bucureşti, Editura Trei.
- Ricoeur, Paul (1999). *De la text la acțiune, Eseuri de hermeneutică II*. Cluj, Editura Echinox.
- Rougement, de Denis (1987). *Iubirea și occidentul*. Bucureşti, Editura Univers.
- Sârbu, Vasile (2003). *Arheologia funerară și sacrificiile: O terminologie unitară*. Brăila, Editura Istros.

- Sartre, Jean-Paul (2004). *Ființa și neantul. Eseu de ontologie fenomenologică*. Pitești, Editura Paralela 45.
- Săteanu, Cornel (1980). *Timp și temporalitate în limba română contemporană. Exprimarea prin sintagme verbo-adverbiale*. București, Editura Științifică și Enciclopedică.
- Saussure, Ferdinand de (1998). *Curs de lingvistică generală*. Iași, Editura Polirom.
- Süskind, Patrick (2006). *Despre iubire și moarte*. București, Editura Univers.
- Tănase, Georgeta (1982). *Materia, spațiul, timpul în istoria filozofiei maxiste și contemporane*. București, Editura Minerva.
- Todorov, Tzvetan (1983). *Teorii ale simbolului*. București, Editura Univers.
- Turcanu, Cristian Constantin. (2007). *Arta de a muri. Ghid practic în vederea trecerii cu succes prin experiența morții*. Iași, Editura Solaris.
- Unamuno, Miguel (2009). *Secretul vieții și alte eseuri*. București, Humanitas.
- Vaillant, Alain (1995). *Poezia. Introducere în metodele de analiză a textelor poetice*. București, Editura Cartea.
- Vlad, Carmen (1994). *Sensul, dimensiune esențială a textului*. Cluj-Napoca, Editura Dacia.
- Wald, Henri (1973). *Limbaj și valoare*. Bucuresti, Editura Enciclopedica Romana.
- Watson, Lyall (1998). *Moartea ca linie a vietii. Biologia Vietii*. Cluj, Editura Cartimpex.
- Wirth, Oswald (2005). *Francmasoneria pe înțelesul adeptilor săi. Înțelepciunea, obiectul, metoda și mijloacele sale*. București, Editura RAO.
- Wunnenburger, Jean-Jacques. (1998). *Viața imaginilor*. Cluj, Editura Cartimpex.
- Zamfirescu, Vasile Dem (1994). *Filosofia inconștientului*, vol. I. București, Editura Trei.
- Zimmer, Heinrich (2007). *Mituri și simboluri în arta și civilizația indiană*. București, Editura Humanitas.

## B. Critică și istorie literară

- \*\*\* (1986). *Analize de texte poetice. Antologie*. Coordonator academician Coteanu, Ion București, Editura Academeie RSR.
- \*\*\* (1997). *Istoria didactică a literaturii române*. Coordonator Crăciun, Gheorghe Brașov-Oradea, Editura Magister.
- Bărbulescu, Simona (1995). *De la Eminescu la Cioran*. Pitești, Editura Carminis.
- Bataille, Georges (2008). *Literatura și răul*. București, Editura RAO.
- Braga, Mircea (2002). *Sociologia literaturii*. Sibiu, Editura Imago.
- Călin, Liviu (1975). *Recitind clasicii*. Iași, Editura Junimea.

- Călinescu, G. (1971). *Universul poeziei*. Bucureşti, Editura Minerva.
- Călinescu, G. (1982). *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. Bucureşti, Editura Minerva.
- Călinescu, Matei (2005). *Cinci feje ale modernității. Modernism, avangarda, decadență Kilsch, Postmodernism*. Bucureşti, Editura Polirom.
- Cernătescu, Radu (2010). *Literatura luciferică*. Bucureşti, Editura Cartea Românească.
- Chioară, Dumitru (2000). *Poetica temporalității. Eseu asupra poeziei românești*. Cluj-Napoca, Editura Dacia.
- Cioculescu, Şerban (1972). *Aspecte literare contemporane. 1932-1947*. Bucureşti, Editura Minerva.
- Cioculescu, Şerban (1989). *Itinerar critic*, vol. V. Bucureşti, Editura Eminescu.
- Ciopraga, Constantin (1970). *Literatura română între 1900 și 1918*. Iaşi, Editura Junimea.
- Ciopraga, Constantin (1984). *Propilee. Cărți și destine*. Iaşi, Editura Junimea.
- Ciopraga, Constantin (1997). *Personalitatea literaturii române*. Iaşi, Editura Institutului European.
- Constantinescu, Pompiliu (1974). *Poeți români moderni*. Bucureşti, Editura Minerva.
- Cornea, Paul (1995). *Semnele vremii*. Bucureşti, Editura Eminescu.
- Crăciun, Gheorghe (2002). *Aisbergul poeziei moderne*. Piteşti, Paralela 45.
- Culianu, Ioan Petru (1994). *Eros și magie în Renaștere 1484*. Bucureşti, Editura Nemira.
- Doinaş, Șt. Aug. (1974). *Orfeu și tentația realului*. Bucureşti, Editura Eminescu.
- Doinaş, Șt. Aug. (1992). *Măștile adevărului poetic*. Bucureşti, Editura Cartea Românească.
- Escarpit, Robert (1974). *Literar și social. Elemente pentru sociologia literaturii*. Bucureşti, Editura Univers.
- Flămând, Dinu (1985). *Intimitatea textului*, Bucureşti, Editura Eminescu.
- Fridrich, Hugo (1998). *Structura liricii moderne de la mijlocul secolului al 19-lea până la mijlocul secolului al 20-lea*. Bucureşti, Editura Univers.
- Fundoianu, Ben (1980). *Imagini și cărți*. Bucureşti, Editura Minerva.
- Gasset, Jose y Ortega. (2001). *Studii despre iubire*. Bucureşti, Editura Humanitas.
- Grigore, Rodica (2002). *Despre cărți și alți demoni*. Sibiu, Editura Universității "Lucian Blaga" din Sibiu.
- Grigurcu, Gheorghe (2003). *In pădurea de metafore*. Piteşti, Paralela 45.
- Indriş, E. (1989). *Dimensiuni ale poeziei române moderne*. Bucureşti, Editura Minerva.
- Lovinescu, Eugen (1927). *Istoria literaturii române contemporane*. Vol. III. *Evoluția poeziei lirice*. Bucureşti, Editura Ancora.

- Manolescu, Nicolae (1996). *Poezia română modernă de la George Bacovia la Emil Botta*. Bucureşti, Editura Allfa.
- Manolescu, Nicolae (1999). *Metamorfozele Poeziei Metamorfozele Romanului*. Bucureşti, Editura Polirom.
- Manolescu, Nicolae (2002). *Despre poezie*. Braşov, Editura Aula.
- Manu, Emil (1975). *Sinteze şi antisinteze literare*, Bucureşti, Editura Dacia.
- Mauron, Charles (2001). *De la metaforele obsedante la mitul personal*. Cluj- Napoca, Editura Dacia.
- Micu, Dumitru (1970). *Început de secol 1900-1916, Concepțe și scriitori*. Bucureşti, Editura Minerva.
- Micu, Dumitru (1986). *Modernismul românesc*, vol. I, *De la Macedonski la Bacovia*. Bucureşti, Editura Minerva.
- Mioc, Sorin (1981). *Structuri literare*. Timişoara, Editura Falca.
- Mioc, Sorin (1988). *Anamorfază şi poetică*. Timişoara, Editura Falca.
- Moraru, Cristian (1985). *Ceremonia textului*. Bucureşti, Editura Eminescu.
- Moreau, André (2006). *Dragoste şi sexualitate*, vol. I. Bucureşti: Editura Trei.
- Munteanu, Romul (1988). *Metamorfozele criticii europene moderne*. Bucureşti, Editura Univers.
- Mușina, Alexandru (2004). *Paradigma poeziei moderne*. Bucureşti, Editura Aula.
- Negoitescu, Ion (1991). *Istoria literaturii române*. Bucureşti, Editura Minerva.
- Palahniuk, C. (2012). *Snuff*. Bucureşti, Editura Polirom.
- Papahagi, Marian (1999). *Eros şi utopie*. Cluj-Napoca, Editura Dacia.
- Papu, Edgard (1983). *Motive literare româneşti*. Bucureşti, Editura Eminescu.
- Paz, Octavio (2003). *Copiii mlaştini. Poezia modernă de la romantism la avanardă*. Cluj-Napoca, Editura Dacia.
- Perpessicius, (1997). *Mentiuni critice*. Chişinău, Editura Litera.
- Pop, Ion (1985). *Jocul poeziei*. Bucureşti, Editura Cartea Românească.
- Rachieru, Adrian Dinu (1983). *Orizontul lecturii. Esesuri de sociologia literaturii*. Timişoara, Editura Facla.
- Raicu, Lucian (1974). *Gogol sau fantasticul banalității*. Bucureşti, Editura Cartea Românească.
- Raymond, Marcel (1998). *De la Baudelaire la suprarealism*. Bucureşti, Editura Univers.
- Rotaru, Ion (1972). *O istorie a literaturii române*, vol. II. Bucureşti, Editura Minerva.
- Săndulescu, Alexandru(1982). *Portrete si analize literar*. Bucureşti, Editura Eminescu.

- Scarlat, Mircea (1984). *Istoria poeziei românești*, vol. II. București, Editura Minerva.
- Şerban, Vasile Ion (1983). *Literatura și societatea*. București, Editura Eminescu.
- Şestov, Lev (1993). *Revelațiile morții. Eseuri de ieri și de azi*. Iași, Institutul European.
- Streinu, Vladimir (1983). *Poezie și poeți români*. București, Editura Minerva.
- Ulici, Laurențiu (1974). *Arghezi, Bacovia, Barbu, Blaga*. București, Editura Enciclopedică.
- Ungureanu, Cornel (2007). *Istoria secretă a literaturii române*. Brașov, Editura Aula.
- Vianu, Tudor (1986). *Scriitori români din secolul XX*. București, Editura Minerva.
- Vianu, Tudor (1996). *Postume*. București, Editura pentru Literatura Universală.

### C. Monografii și antologii:

- \*\*\* (1997). *Poezia simbolistă românească*. Cordonator Bălu, Ion, București. Editura Fundației Culturale Române.
- \*\*\* (2003). *Simbolismul românesc. Manifeste literare. Poezie. Proză. Dramaturgie*. Cordonator Pricop, Lucian. București, Editura Coresi.
- \*\*\* (1996). *Poezia simbolista*. Antologie, dosare critice, comentarii, note și bibliografie de Zafiu Rodica. Bucuresti, Editura Humanitas
- Bădărău, George (1965). *Simbolismul*. București, Editura Academiei Republicii Populare Române.
- Bonner, M. (1966). *Les manifestes littéraires de la Belle Époque 1886-1914. Anthologie critique*. Paris, Éditions Sechers
- Bote, Lidia (1966). *Simbolismul românesc*. București, Editura pentru Literatură.
- Călinescu, Matei (1964). *Ion Minulescu poetul sau resursele umorului liric*. În: *Ion Minulescu. Versuri*. București, Editura pentru Literatură.
- Cimpoi, Mihail (2005). *Secoul Bacovia. Stănte critice despre marginea existenței*. București, Ideea Europeană.
- Codreanu, Teodor (2003). *Complexul Bacovia*. București, Editura "Litera Internațional".
- Dănciulescu, Sina (1986). *Poetica minulesciana*. Craiova, Editura Scrisul Românesc.
- Dimitriu, Daniel (1984). *Introducere în opera lui Ion Minulescu*. București, Editura Minerva.
- Dimitriu, Daniel (2002). *Bacovia*. Iași, Editura Timpul.
- Fanache, Vasile (1994). *Bacovia ruptura de utopia romantica*. Cluj, Editura Dacia.
- Flămând, Dumitru (1979). *Introducere în opera lui George Bacovia*. București, Editura Minerva.
- Grigorescu-Bacovia, Agata (1971). *Bacovia. Poezie sau destin*. București, Editura Eminescu
- Grigurcu, Gheorghe (1974). *Bacovia- un antisentimental*. București, Editura Albatros.

- Ilieșcu, Adriana (1985). *Poezia simbolistă românească*. București, Editura Minerva.
- Indriș, Alexandra (1984). *Alternative bacoviene*. București, Editura Minerva.
- Lefter, Ioan Bogdan (2001). *Bacovia- un model de tranzitie*. Pitești, Paralela 45.
- Manu, Emil (1981). *Ion Minulescu și constiința simbolismului românesc*. București, Editura Minerva.
- Mihuț, Ioan (1976). *Simbolism, neomodernism, anvanguardism*. Bucuresti, Editura Didactică și Pedagogică.
- Milea, Ioan (2010). *Lecturi bacoviene*. Cluj-Napoca, Editura Limes
- Milian, Claudia (1968). *Ion Minulescu. Omul. Poetul. Veșnicia*. București, Editura pentru Literatură.
- Molcut, Zina (1983). *Simbolismul european*, vol. II. București, Editura Albatros.
- Petroveanu, Mihail (1972) *George Bacovia*. București, Editura Cartea Românească.
- Raicu, Lucian (1994). *Calea de acces*. Iași, Editura Polirom.
- Scarlat, Mircea (1987). *George Bacovia*. București, Editura Cartea Românească.
- Stevens, A. (2006). *Jung*. București, Humanitas.

#### D. Dicționare

- \*\*\* (2000). *Filosofia de la A la Z*. Clément, Élizabeth, Demonque, Chantal, Hansen-Løve, Laurence, Kahn, Pierre, București, Editura All Educațional.
- \*\*\* (1997). *Dicționar general de științe. Științe ale limbii*. Colectiv Coordonator Bidu-Vrânceanu, Gabriela, Călărașu, Cristian, Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, Mancaș, Mihaela, Pană Dindelegan, Gabriela. București, Editura Științifică.
- \*\*\* (1997). *Dicționar de psihanaliză. Semnificații. Concepții. Mateme*. Coord. Chemama, Roland. București, Editura Univers Encicopedic.
- \*\*\* (1978). *Dicționar de filozofie*. Coord. Chețan, Octavian, Sommer, Radu. București, Editura Politică.
- \*\*\* (1979). *Dicționar de literatură. Scriitori, reviste, curente*. Coordonator Păcurariu, Dimitrie. București, Editura Univers.
- \*\*\* (2000). *Dicționarul esențial al scriitorilor români (DESR)*. Coordonator Zaciu, Mircea, Papahagi, Marian, Sasu, Aurel. București, Editura Albatros.
- Balaci, Anca (1969). *Mic dicționar mitologic greco-roman*. Ediția a II-a. București: Editura Științifică.

- Benoist, Luc (1995). *Semne, simboluri și mituri*. București, Editura Humanitas.
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain (1993). *Dictionar de simboluri: mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Vol. I, A-D, București, Editura Artemis.
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain (1994). *Dictionar de simboluri: mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Vol. II, E-O, București, Editura Artemis.
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain (1994). *Dictionar de simboluri: mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Vol. III, P-Z, București, Editura Artemis.
- Ducrot, Osvald, Schaeffer, Jean-Marie (1996). *Noul Dictionar enciclopedic al limbajului*. Bucuresti, Editura Babel.
- Evans, Dylan (2005). *Dicționar introductiv de psihanaliză lacaniană*. Pitești, Editura Paralela 45.
- Evseev, Ivan (1994). *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*. Timișoara, Editura Fierăscu, C., Ghiță, Gh. (1974). *Dicționar de terminologie poetică. Literatură. Compoziție*.
- Kernbach, Victor (2004). *Dicționar de mitologie generală, Mituri, Divinități, Religii*. București, Editura Albatros.
- Lăzărescu, George (2005). *Dicționar mitologic*. București: Editura Niculescu.
- Prut, Constantin (1982). *Dicționar de artă modernă*. București, Editura Albatros.
- Ruști, Doina. (2002). *Dicționar de teme și simboluri din literatura română. București, Editura Stilistică. Versificare. Specii de poezie*. București, Editura Ion Creangă.

### **III. Studii și articole în periodice (selectiv):**

- Bogdănescu, Simion (1996). Bacovia, poetul păgân. *Dacia Literară*. VII (20), 34.
- Braga, Mircea (1977). Minulescu și simbolismul (I). *Transilvania*, VI (3), 46.
- Braga, Mircea (1977). Minulescu și simbolismul (II). *Transilvania*, VI (4), 46.
- Cioculescu, Șerban (1976). Ion Minulescu. *România literară*, anul IX (2), 12-13.
- Constantinescu, Pompiliu (1930). Cronică literară: Ion Minulescu. Strofe pentru toată lumea. *Vremea*, (113).
- Constantinescu, Pompiliu (1936). Cronică literară: Ion Minulescu, vol I, Nu sunt ce par a fi. *Vremea*, (444), 11.
- Dorcescu, Eugen. Simbolul artistic în “Cuvinte potrivite”. *Limba română*, XXIX (5), 477-481.
- Marcurs, Solomon (1980). Problematica simbolului. *SCL*, XXI (5), 581-582.
- Marino, Adrian (1964). Retrospectiva Minulescu. *Steaua*, anul XV (12), 156-159.

- Marino, Adrian (1964). Retrospectivă Minulescu. *Steaua*, XV (12), 156-159.
- Matta, Svetana (1971). Experiența poetică a lui George Bacovia. *România Literară*, IX (38), 32.
- Micu, N. (1929). Ion Minulescu, Corigent la limba română. *Ramuri*, XXIII (1), 47-48.
- Munteanu, Romul (1974). O interpretare bachelardiană a poeziei lui George Bacovia. *Steaua*, XXV (6), 34-35.
- Parpală, Emilia (1978). Simbolul poetic. *SCL*, XXXIX (2), 165-171.
- Piru, Alexandru (1968). Minulesciană. *Luceafărul*, XI (19).
- Speranța, Eugenia (1964). Ion Minulescu. *Steaua*, XV (3), 63-73.
- Valerian, Ion (1941). De vorbă cu d-l Ion Minulescu. *Viața Literară*, (10), 1-2.
- Wald, Henri (1979). Dinamica simbolului. *România literară*, XII (42), 19.

#### **IV. Webgrafie:**

- Boldea, Iulian (2007). *Ion Minulescu și măștile poeziei*. [On line]. Disponibil pe: <http://limbaromana.md/index.php?go=articole&printversion=1&=599>. [Accesat la data de 02.02.2013]
- Chiciudean, Gabriela (2010). *Incursiuni în lumea simbolurilor*, Editura Virtual. [On line]. Disponibil pe: [http://books.corect.com/ro/books/preview/717/\(pdp\)](http://books.corect.com/ro/books/preview/717/(pdp)). [Accesat la data de 23.06.2013]
- Cibotaru, Adrian (2007). *Formula poetului decadent: Minulescu și Bacovia*. [On line]. Disponibil pe: <http://limbaromana.md/index.php?go=articole&n=923>. [Accesat la data de 02.06.2013]
- [http://ro.m.wikipedia.org/wiki/Arhanghelul\\_Ariel](http://ro.m.wikipedia.org/wiki/Arhanghelul_Ariel). [Accesat la data de 10.08.2013]
- <http://ro.wikipedia.org/wiki/Phryne>. [Accesat la data de 19.09.2013]
- Lăsconi, Elisabeta (2007). *Arta seducției*. [Online]. Disponibil pe: [http://www.romlit.ro/arta\\_seduciei](http://www.romlit.ro/arta_seduciei). [Accesat la data de 27.10.2013]