

DE LA RITUALIZAREA POEZIEI LA TRAUMĂ. UNICORNUL, ORFEU, EURIDICE ȘI ALTE MĂȘTI MITOLOGICE ALE POEZIEI LUI CĂZAR BALTAG

Bogdan CREȚU

Institutul de Teorie și Istorie Literară „G. Călinescu”, Academia Română
Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași
G. Călinescu Institute of Literary History and Theory, The Romanian Academy
Alexandru Ioan Cuza University of Iași
E-mail: bogdancretu1978@gmail.com

FROM THE RITUALIZATION OF POETRY TO TRAUMA: THE UNICORN, ORPHEUS, EURYDICE AND OTHER
MYTHOLOGICAL MASKS OF CEZAR BALTAG'S POETRY

Abstract: Cezar Baltag was part of the 1960s generation, whose goal was to detach poetry from the cliché of socialist realism, even at the cost of an ideological commitment, even if formal, of the first books, in order to discover its own tone following increasingly accentuated experiments. In the best volumes, the big stake is virtuosity, the poems are musical and their effect risks being consumed with the reading performance; in any case, something interesting happens at the level of reception: the reader is forced to become an interpreter, the poem is no longer read only with the eye, but demands the ear and even incites mobility. They are poems that beg to be read aloud, recited, sung or even danced. It's a poem-show, which needs to be represented, even if it's virtual. In other stages, the poet will use a dense mythological network (with a preference for Orpheus and Eurydice) to subtly thematize death, so that in the last books he breaks out of the bookish convention, writing a poem of the trauma of separation from the beloved being.

Keywords: state socialist realism, escapism, mythology, Orpheus, modernism, experiment, trauma

Citation suggestion: Crețu, Bogdan. "De la ritualizarea poeziei la traumă. Unicornul, Orfeu, Euridice și alte măști mitologice ale poeziei lui Cezar Baltag". *Transilvania*, no. 9 (2023): 30-42.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.09.03>



Înainte de a analiza volumele lui Cezar Baltag, sunt necesare, cred, câteva comentarii asupra epocii în care s-a format și în care s-a afirmat. Membru esențial al generației 60, alături de Nichita Stănescu, Ion Alexandru, Ilie Constantin, Ana Blandiana, Nicolae Breban, Matei Călinescu, el a continuat cumva ceea ce Labiș începuse: o desprindere a poeziei din clișeu realismului socialist, chiar cu prețul unei angajări ideologice, fie și formale, a primelor cărți, pentru a-și descoperi tonul propriu în urma unor căutări febrile. Opera acestor autori pierde mult dacă este decupată din ambientul politic și cultural care a generat-o.

Spre sfârșitul „obsedantului deceniu” începe

desovietizarea țării, proces care se va oficializa în 1964. Acesta este contextul politic, care își va avea punctul culminant în Congresul al IX-lea al PCR, care oficializează „liberalizarea” artelor, dezghețul ideologic. De altfel, e o constantă în declarațiile multor dintre scriitorii generației 60 să își legitimeze programul de recuperare a esteticului prin trimiterea la direcția de deschidere marcată de venirea la conducere a lui Nicolae Ceaușescu și de ruptura de prim perioadă a comunismului. Simbolic, o mișcare similară s-ar petrece și în literatură: vechea gardă, cea a realiștilor-socialiști este împinsă spre margine de o nouă generație



nedogmatică. Pe scurt, *esteticul este o valoare recuperată și motivată ideologic, similară cu noua orientare a politicii partidului*. Nu întâmplător, toată presa culturală reflectă lucrările celui de al IX-lea Congres, în cadru căruia Ceaușescu dă semne că direcția se poate schimba sau că schimbarea deja înregistrată are girul oficial: „Arte și literaturii le sunt proprii preocuparea pentru continua înnoire și perfecționare creatoare a mijloacelor de exprimare artistică, diversitatea de stiluri; trebuie înlăturată orice tendință de exclusivism sau rigiditate manifestată în acest domeniu.”¹ Când șeful Partidului Comunist vorbește despre „înnoirea și perfecționarea mijloacelor de exprimare artistică și despre „înlăturarea tendinței de exclusivism”, e semnul cel mai clar că vremea realismului socialist s-a dus și că literatura își poate recupera statutul de artă. *Esteticul face parte, cu alte cuvinte, din politica oficială*. Aducerea lui în prim-plan nu reprezintă o luptă cu Partidul (nici nu ar fi fost posibilă o astfel de înfruntare), ci o reacție promptă a scriitorilor tineri la noua orientare politică. Îndeplinirea unui vis și fixarea unui tabu literar. Orice atentat la acest reper va fi resimțit ca o trădare, fie din partea unor scriitori, fie chiar din partea Partidului.

Există însă un interval de tatonare, de la finalul anilor 1950 până în 1965, când nici discursul oficial nu este explicit. Sistemul permite, fără a încuraja, ieșirile din blocajul ideologic. Nicolae Labiș, mort dubios în urma unui accident în 1956, devine un simbol al unei tinere generații prin deschiderea către teme subiective, intime pe care poezia lui o marca. În reviste se strecoară mici poeme nealiniat, sancționate prompt de o critică ideologică vigilentă. În 1960 apare broșura lui Ovid. S. Crohmălniceanu, intitulată ofensiv *Pentru realismul socialist*. Nu „despre”, ci „pentru” – semn că Partidul nu permite ieșirea din rând.

Dar tot în 1960 încep să apară primele volume de poezie ale șazeciștilor: *Comuna de aur* a lui Cezar Baltag, *Căile pământului*, volumul închinat colectivizării de Ion Gheorghe ori *Steaua polară*, a lui Gheorghe Tomozei. Sunt cărți încărcate de balastul tematic și ideologic al epocii, dar în care se străvede un alt tip de poezie sau măcar posibilitatea, tensiunea către un alt mod de a concepe poezia. Cel mai important, marcând un nou început, e volumul de debut al lui Nichita Stănescu *Sensul iubirii*. Citit astăzi cu o autosuficientă ignoranță față de epoca în care a apărut, cartea nu mai impresionează în ansamblul său. Totuși, publicat la finele „obsedantului deceniu”, când dezghețul ideologic abia își făcea simțită prezența timorată în literatura română, el reprezenta chiar un moment încurajator. Vocea lui Nichita Stănescu se detașă în corul versificatorilor aliniați la comandamentul politic.

Începuturi

Debutul lui Cezar Baltag trebuie înțeles în acest context încă tensionat, supravegheat. *Comuna de aur* (1960) e o

carte conjuncturală, menită să facă posibilă acceptarea în sistem a unor voci tinere, așa cum sunt cele mai multe debuturi ale șazeciștilor. Peste ani, poetul nu va manifesta indulgență față de începuturi și-și va repudia explicit primele culegeri, din care, de altfel, va selecta tot mai puțin în antologiile ultime: volumul de debut e considerat „prețul nemilos și pe care n-am încetat să-l regret niciodată, pe care a trebuit să-l plătesc, ca să-mi pot face auzită «vocea», într-o «lume» în care «păcatele» de felul celor amintite te meneau, din start, excluderii, anonimatului sau dispariției de pe scena literară.”² Azi lucrurile par simple, dar erau mai mult decât dificile: Cezar Baltag provenea din familia unui preot, refugiată în 1944 din Basarabia redevenită parte a imperiului sovietic. Avea, deci, probleme de dosar, care atârnuu în epocă. Multe destine s-au frânt din mai puțin de atât.

E ceva recuperabil din aceste prime cărți? Mai degrabă o atitudine, un anumit elan juvenil, o efervescentă a trăirii plene, care provin în mare parte și din poezia lui Nicolae Labiș. De fapt, și tematic, și retoric, modelul primelor cărți ale lui Cezar Baltag este Labiș. Într-un poem intitulat *Războiul răzbat ecourile din Primele iubiri*:

În anii mei cei tineri curg sori imenși și grei,
Ca-n douăzeci de albi virile și fecunde,
Mi-alunecă-n artere, neprețuit ulei,
Ca valul lor de aur și foc să mă inunde.

Tânărului poet îi plac gesturile ample, afectate, e impresionat, de pildă, de poza dramatică a lui Ovidiu exilat și prelungește tonul din *Pontice*. Numai că mută abil accentul și sugerează ideea morții ca aruncare din viață, ca ruptură. Primele strofe sunt cele mai reușite, tocmai pentru că nu dizolvă imaginea în abstracțiune. Păcatul primelor cărți ale lui Cezar Baltag este tocmai *disoluția figurativului, derapajul metaforic în abstract, până ce sensul devine labil*. Aici, atmosfera este creată prin câteva soluții simple și de efect: adâncirea în sine, alunecarea din cotidian, absorbția în neant sunt abil induse prin intermediul unor imagini viscereale:

Trepte de sânge, trepte adânci,
Trepte spre inima, amforă spartă,
Marea-și lipește pulpa de stânci,
Vântu-și izbește fruntea de poartă.

Mai departe, din păcate, poetul începe să barbianizeze („Pentru, calm, unghiul tinerei stele...”) și poemul se subțiază. Dar în 1960 o simplă îngânare vizibilă a sintaxei barbiene era un act de curaj. În orice caz, sunt de înregistrat în acest prim volum unele tresăriri, predispoziții, dar nu o voce limpezită. Deși tot conjunctural, debutul lui Nichita Stănescu, de pildă, era mult mai puternic.

Întâmpinând generos placheta, Paul Georgescu observa că tot acest elan e unul nu doar adolescentin, ci și

politic: „Lumina nu este, la tânărul poet, o imagine sau un motiv poetic, ci expresia vibrației sale, iradiația tinereții viguroase și pure, proiectată în viitorul comunist.”³ Ceea ce e corect. Cezar Baltag e, la debut, în situația tipică generației sale: e nevoit să mimeze convingerea poetică, să-și demonstreze abilitatea poetică versificând pe teme impuse. Și Nichita Stănescu, și Grigore Hagiu, și Ilie Constantin, și Ana Blandiana și Ion Gheorghe, și atâția alții o vor face în primele lor apariții. Diferența e că cei cu adevărat buni se vor desprinde din compromis și vor deveni poeți adevărați. Alții vor continua să versifice avantajos. Cezar Baltag e printre cei care vor face saltul. Atenț la nuanțe, susținător al tinerilor scriitori, chiar dacă era un ideolog pătimaș, Paul Georgescu întrevedea în aceste prime încercări o promisiune care va fi nu doar onorată, ci și depășită:

„E prea devreme încă pentru a-i delimita și fixa poezia, aflată în punctul ei de tâșnire, dar putem întrevedea, de pe acum, în Baltag, un poet al ideilor, un poet al meditației filozofice. Pentru aceasta el are – ca și Labiș – capacitatea alchimistului de a transpune conceptul în imagine poetică, adică darul major al poeziei.”⁴

Într-o bună măsură, autorul va confirma pronosticul criticului, orientându-se către o lirică a meditației asupra temelor „mari”, cărora le va conferi tipare mitice, arhetipale.

Nici în al doilea volum, *Vis planetar* (1964), nu reușea autorul să se elibereze de zgura realismului socialist, chiar dacă, în mod evident, clișeele sunt reziduale, nu asimilate organic. În orice caz, poetul nu a făcut încă pasul decisiv. E în perioada acumulărilor. Nu trebuie exclusă nici ipoteza că primele cărți ale acestor scriitori sunt, cu o vorbă a lui Nichita Stănescu, mai puțin talentate decât autorii lor. Sunt complezente, prudente, adună textele care nu deranjează, într-un interval în care climatul politic și ideologic nu e încă limpezit, deși se întrevăd posibilitățile unui dezgheț. De aceea, poetul tatonează, caută, dar mai ales se caută. E încă sub fascinația propriei vârste, notează o energie pe care nu știe s-o valorifice, de care se lasă condus. Tinerețea e principalul mesaj al celor mai bune texte. Așa se și intitulează unul dintre poeme, iar avansul contă în faptul că această jubilație nu mai e revoluționară, ci mai degrabă biologică:

„Rostesc doar un cuvânt, și dintr-o dată/ privirea mi se ncarcă de solstițiu./ inima mea începe să răsără./ cum trecerea amiezii peste dealul/ din care am privit întâia oară/ galopul zvelt, la orizont, al Dunării...// Cu brațe limpezi traversez înot/ argila, diamantele și arborii./ și-ascult cum sună-n malul țării marea./ legându-și de mișcarea mea mișcarea...// Intensă, roșie, deasupra ulmilor./ inima mea pasionată răsări/ pe cerul unei dimineți de dragoste, asemeni soarelui.”

Poemele sunt tot mai acaparate de prezențe mitologice (Elena, Paris, Berenice, nimfe etc.), dar tonul e voit naiv, tandru, sentimental fără filtru, recuperând modulații eminesciene și minulesciene (în *Romanță fără sfârșit*): „Vreau să am optsprezece ani/ și să iubesc întâia oară/ aceeași umeri diafani/ robind un asfințit de vară/ evaporat aproape-n ani.” Când și când, poetul arată că poate adânci, dar rămâne la suprafața uimirii de sine, care e mai puternică decât uimirea produsă de prezența iubitei. Iubirea e șocantă ca posibilitate, nu ca experiență. Tocmai de aceea ea nu se lasă definită, ci doar aproximată, ca o presimțire, nu ca o împlinire: „Toamna iar mi-aduce semnul/ dulce-înzadarului./ Dragostea ta pentru mine – / ca frunza arțarului./ Zorii fâlfaie din aripi./ Inimă de unde vii?/ Mă lovi în piept o frunză/ și-ncepui o nouă zi.” Versurile sunt fragede, pure, luminoase. Și voit cantabile. Când ține să conceptualizeze, poetul falsează. Dar e prea devreme, nu doar pentru el, ci pentru poezia generației, să fi câștigat firescul și simplitatea. Instinctul format într-o perioadă de interdicție le dictează să codifice în exces chiar și atunci când nu e nevoie.

Nu e nimic frapant în astfel de texte, dar ele s-au curățat de stereotipiile ideologice, chiar dacă bifează alte clișee lirice. Limbajul de lemn a dispărut și el. Idealul comunitar, orbit de lumina viitorului obligatoriu al „comunei de aur”, a lăsat între timp locul eului plâpând, nesigur de sine, dar sigur de curiozitatea sa și de conectarea la sursele primare ale universului, care-și înregistrează, pe măsură ce și le descoperă, pulsațiile identitare. Vocea lui Cezar Baltag nu e încă ruptă din corul generației, astfel de texte făcând corp comun cu unele ale lui Labiș, sau ale lui Nichita Stănescu (*O călărire în zori*, de pildă). Prieten apropiat, de fapt eminentă cenușie a unui grup care a constituit nucleul generației 60 (Nichita Stănescu, Cezar Baltag, Nicolae Breban, Mircea Ivănescu, Grigore Hagiu), Matei Călinescu nota „o despletită ardere sentimentală”, dar mai ales faptul că „ideea are la el o anume încărcătură pasională și imaginativă, de aici derivând cea specială calitate contagioasă a tonului, acea atmosferă de discretă, dar intensă participare”⁵ Ceea ce criticul reproșa inteligent acestei etape a poeziei prietenului său era un aspect care trebuia abandonat, anume „prozaismul” unor idei care erau ale realismului socialist, pe care poetul ar fi căutat să le îmbrace metaforic sau imagistic, dar efectul ar fi „lipsa de coeziune interioară”⁶ Altfel spus, temele-standard din texte precum *Apusul capitalismului* sau *Poem antifascist* nu sunt organice, nu mai fixează problematica momentului, ci sunt preluate din obligație, de aceea „adevăratul și remarcabilul poet care e Cezar Baltag” nu trebuie căutat în asemenea poeme conjuncturale. E sugestia subtilă că de acum înainte poetul va trebui să-și asume propriile teme, fără să mai participe la un discurs oficial.



Desprinderea de țăr

Este ceea ce se va întâmpla odată cu volumul *Răsfrângeri*, din 1966, primul pe care, în antologiile de la final, scriitorul și-l va asuma cu toată convingerea. Nu e un salt calitativ și nici o schimbare de predispoziție. E numai o carte scuturată de textele angajate. În mod evident însă, metoda lui Cezar Baltag se decantează aici. E o poezie cerebrală, atent orchestrată, cantabilă, care respinge verbiajul altor congeneri, dar care, preluând tendința epocii, glisează la tot pasul spre conceptualizare și se refugiază uneori într-o confesiune din care, paradoxal, lipsește eul autentic, cu pulsațiile lui. E mai degrabă un eu generic, poetul se simte nu doar dator, dar și obligat să adopte un mesaj nu doar comunitar, ci universal. De aceea, și lexicul este adaptat unei intenții de a vorbi în numele unor adevăruri spirituale absolute, inoxidabile, cultivând cvintele învechite, grele, care sunt încărcate de tradiția textelor sacre. E o tentativă de a întoarce și limbajul poeziei către o vârstă atemporală sau chiar arhetipală:

„Maică, vorbele-mi curate s-or spori întru a face/ taina mea cu osebire aplecată către pace./ Decât șerpîi cei cu moarte în fiorul mușcăturii./ mai vârtos simții în mine visul galben al săcurii/ când, ca ostenită cale către plaiul cel ciudat,/ un prealuminos răsuflet carnea mi-a înconjurat.”

Fiecare vers pare să dea pe dinafară de sens, dar, puse cap la cap, ele nu bat în aceeași direcție sau, în orice caz, nu alcătuiesc un mesaj clar, rezumabil. Ion Pop a prins perfect specificul acestei etape: „Cezar Baltag se exprimă, așadar, ca liric intelectualizant, într-un discurs muzical fin armonizat, atent la ritmul limpede și la cuvântul frumos, al unui subiect dedat reveriei solare, în spațiul căreia lumea obiectelor și a stărilor se configurează decorativ, în imagini stilizate, uzând de metafore ornamentale.”⁷

Uneori muzicalitatea devine principala ofertă a poeziei, ceea ce va deveni metodă asumată abia în volumul *Madona din dud*. În destule cazuri limbajul funcționează în gol, excesul de abstractizare duce la un hazard al metaforizării („îndoliatul lapte al sânelui Neclipei”). În loc să esențializeze, metafora devine ornamentală. Influența majoră este cea a lui Ion Barbu, din care se preia numai sintaxa; nu e însă nimic încifrat, ermetic, nici obscurantist, ci doar obscur. Figurativul se dematerializează prin metaforizarea excesivă, ca în *Galben rar*:

„Statura lui îmi va apare poate/ De foarte sus, de la zenit, curând./ Ca un dulgher adolescent ce bate/ În căpriorii cerului răsând./ Un clopot abur clatină ecouri/ În sunetul înalt prin care treci./ O, miez al marilor platouri./ Tăcut cadran solar, albind poteci!”

Această parte a poeziei sale nu mai este frecventabilă sau cel puțin nu mai e frecventată azi.

Pentru a-și disciplina imaginația, tânărul poet recurge tot mai des la panteonul clasic (elin în special, dar nu numai) sau la rezervorul arhetipal autohton. Nu o dată, zeifică sau personalizează prin majusculă idei sau concepte: Nimeni, Nimic, Neclipa, Acum, Mâine. Atunci când se relaxează, Cezar Baltag e capabil de poeme fine, sensibile. Imaginile sunt adesea de o incandescență estompată (nu e nici un paradox, autorul fiind un efervescent disciplinat, atent să se țină sub control): „Toate sunt sub semnul tău, Apollo./ Clipa plouă-n noi torențial./ Ieri a răs un ulm. O vară-ntregă/ o femeie a iubit un deal.” Ludicul e un ingredient deja prezent, dar se va manifesta plener abia în experimentele din *Madona din dud*. Deocamdată, poetul e grav, solemn, copleșit de sarcina de a strecura către ceilalți o particulă din marile taine.

Cel mai firesc se exprimă Cezar Baltag prin intermediul măștilor mitologice. Unul dintre cele mai reușite poeme din această etapă este *Astartee*. Poemul, care e un discurs al zeiței semitice a fertilității și a amorului sălbatic (invocată, *et pour cause!*, și de Ion Barbu în *Ritmuri pentru nunțile necesare*: „Uite, ia a treia cheie./ Vâr-o în broasca – Astartee!”), nu e un imn adus dezmațului, dezlănțuirii, ci o meditație calmă pe tema timpului. Eugen Simion sesiza obsesia „timpului și a devenirii”, care ar fi „hotărâtoare”.⁸ Și așa e. În asemenea texte, Cezar Baltag nu e străin de rostirea sacerdotală pe care și Nichita Stănescu o exersase memorabil în *Enghidu* sau chiar în elegii (tema timpului fiindu-le comună). Discursul capătă pregnanță pentru că dă de înțeles că transmite un mesaj la care nu se poate ajunge decât prin inițiere poetică. În plus, versul este apoftegmatic, tăiat precis și nu se lasă pătruns până la capăt de nici o interpretare. Propune o enigmă, nu o certitudine.

„Toate au timpul lor./ și pentru tot lucrul sub cer este timp:/ timp pentru departe și timp pentru aproape,/ timp de sunet și timp de lipsă a sunetului./ timp de bărbat și timp de femeie./ timp pentru niciodată și timp pentru oricare timp./ Cine se grăbește? Timpul trebuie măcinat./ Zeul pașilor recheamă trecutul.”

Și în *Răsfrângere*, care e tot dintre reușitele clare, se percepe influența poeziei lui Nichita Stănescu („văzul meu e o trecere./ auzul meu e o trecere./ sângele meu e cea mai frumoasă călătorie/ spre inima dulcelui mâine...”). Deși ideea de dedublare i-a trimis pe cei mai mulți interpreți către influența exercitată de Ion Barbu, prin *Țoc secund*, emulația stărnită de căutările colegului de generație este mai importantă în această perioadă a căutării de sine.

Ritualizarea poeziei

Odată cu *Odihnă în țipăt* (1969), poezia lui Cezar Baltag se rafinează, devine mai sigură și mai constantă, păstrează aceeași temperatură de-a lungul întregului volum și mai ales cultivă o virtuozitate neforțată. Discret, eul se retracează în gesticulație, iar gesticulația devine ritualică și adâncește dilema ontologică a celui care, treptat, își asumă fragilitatea ca o condiție definitorie. Ritualizarea poeziei este o strategie de estompere a tragicului, pentru că moartea devine tema grea a poeziei. La început, abia sugerată repetitiv, parcă șoptit:

„Poate am uitat,/ poate am plecat înainte,/ poate nici pulberea/ din care sunt alcătuit/ nu mă mai ține minte.// Ca și cum toiagul ar mișca/ pe cel care-l ridică./ Ca și cum piatra ar fi voința/ celui ce aruncă cu ea.”

Poemele se prezintă ca un dialog tematic, filtrat cultural, prin trimeri explicite la basmul *Ținerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*, cu moartea. *Nașterea* înseamnă o smulgere din starea originară, la care se va reveni. „Cine se răstignește pe sine/ în nașterea sa” – așa debutează poemul cu acest titlu. Deja forța sugestiei este admirabilă. Ceea ce înainte era decorativ, acum este iradiant, pulsează fără să umple spațiul convențional al rostirii. Nașterea e un sacrificiu de sine, o trecere a pragului către moarte, o ieșire din puritatea increatului. Sigur, emulația barbiană poate fi evocată, dar poezia lui Cezar Baltag a câștigat o personalitate aparte prin asumarea fără echivoc. Iar principala metodă de asumare este tocmai masca sau discreția. Eul nu e unul care dă pe dinafară, confesiunea e parte a unui ritual care mai mult ascunde decât dezvăluie: „Iată trec pragul ființei/ Și ca lupii ce tabără prada/ Sar asupra mea simțurile.” În alte texte tonul este apocaliptic, poetul recurge la cele mai la îndemână mijloace, repetiția devine un instrument de a crea tensiune, de a atrage cititorul într-o convenție cathartică: „Bucurați-vă,/ căci iată mările scad/ și inima noastră bate mai tare/ și se lărgește/ și buzele noastre au devenit/ lipitori/ și degetele noastre sunt limbi/ șuierătoare.” Peste un deceniu și ceva, Nichita Danilov va valorifica și el, cu rezultate foarte bune, această retorică eschatologică.

E limpede că poezia lui Cezar Baltag a intrat într-o altă etapă: dacă în primele cărți abstractiza tot ceea ce se putea fixa într-un contur figurativ, acum concretizează abstracțiunile, le dă corporalitate. Le transformă, de fapt, în obiect al conștiinței și în acest mod le visceralizează. Și prin asta devine mai plauzibilă.

Poate cel mai bun poem din această etapă este *Uitarea*. *Uitarea* e neiființa, smulgerea din conștiință. Sau, ca să forțez și eu un concept *à la* Cezar Baltag, neMAiființa. Tema e moartea, dar nu ca un capăt de drum, ca o fatalitate, ci ca virtualitate. Așa cum nașterea mută totul într-o altă logică, dă sens și deschide posibilitatea morții

(inexistentă înainte ca ceva să treacă pragul ființei, să înceapă să fie), moartea imprimă semnificația viului. Tot ce este viu este în opoziție cu neiființa. *Uitarea* e mai rea decât moartea. *Uitarea* e nimic. *Vidul*. Nici o posibilitate nu se mai strecoară. Totul aparține trecutului, fără rezonanță în prezent. „Acolo, nimeni/ călătorește cu nimeni / și nu se ține și nu știu/ una de alta,/ nici umbra de umbră, nici golul de gol,/ nici cel ce tace de cel ce pleacă,/ nici noaptea de zi, nici auzul de strigăt,/ nici lipsa fiu de lipsa părinte.” După care poemul se adâncește printr-un fel de tăietură apodictică: „A fost un om/ care era eu însumi./ Eu merg în locul lui.”

Tematic dar nu numai, poemul poate sta alături de *Cântecul* lui Nichita Stănescu din volumul *Dreptul la timp* („Amintiri nu are decât clipa de-acum./ Ce-a fost într-adevăr nu se știe./ Morții își schimbă tot timpul între ei/ numele, numerele, unu, doi, trei...// Există numai ceea ce va fi,/ numai întâmplările neîntâmpate,/ atârând de ramura unui copac/ nenăscut, stafie pe jumătate...”) De altfel, emulația nu e numai posibilă, ci și probabilă. În timp ce Nichita folosea structura poeziei gnomice, în care fiecare vers e un aforism, ca în *Glossa* eminesciană, Cezar Baltag preferă învăluirea incantației.

De altfel, în volumul de poeme în proză *Șah orb* va folosi tot un tipar consacrat, cel al *Cântării Cântărilor*, cu rezultate inegale, totuși. Lui Ion Negoitescu (un critic de un rafinament care adesea îl conduce către opțiuni sau idei extravagante, pe care-l consult mereu tocmai pentru că se abate de la tonul general al receptării) abia acest volum i se pare a marca descoperirea propriei voci. Rafinatul Nego găsește aici urmele unei poetici care-i este familiară, ce stă sub semnul eliberării (provizorii, de etapă) de modelul lui Ion Barbu și, crede el, de apropiere de „meditația sensibilă blagiană”.⁹ De fapt, poezia lui Cezar Baltag nu intră sub o altă zodie, ci caută o ieșire din solemnitate către ludic. Acest volum e un fel de acces în culise, unde poetul exersează rolurile, își drege vocea, se eliberează de vechile ticuri și probează măștile. Bifează fără încordare ticurile consacrate ale poeziei sale, mai ales pe cele tematice, forțează câteva densități reflexive, hibridizează discursul lipind poemul de eseu și mai ales face loc unor experimente care vor da tonul cărții lui de referință, deși nu cea mai bună, *Madona din dud*.

Câteva texte sunt de referință. *Universul – boală a eului*, printre ele. Efortul imaginației pare stănescian: poetul imaginează un prim contact vizual cu lumea. Ingenuitate, prospețime, uimire, altfel spus o receptare milimetrică lipită de obiectul ei, fără pre-cunoaștere: „Cel care vede pentru prima oară este pentru o vreme mai orb decât înainte. Sentimentul distanței nu poate fi primit dintr-o dată.” *Iedera* pornește de la două versuri populare („Mult mă-ntreabă iedera/ De ce nu-s verde ca ea.”) și renunță abrupt la naivitate sau la melancolia celui ce se știe muritor, proiectând textul într-o zonă reflexivă serioasă, cu miză epistemologică: „E de presupus că o asemenea întrebare există.” De aici, premisa stârnește



speculația: „Deduc din ea că iedera nu poate «gândi» decât analogic, asemeni vrăjitoarelor de la țară. (...) Ea nu poate gândi soarele, de pildă, decât reproducându-i mișcarea. De aceea, întortocheatul ei trup reprezintă spiralele urcătoare ale zeului zilei. Imitând bucelele roților carului lui Helios, iedera împinge cunoașterea până la renunțarea de sine, realizând acel mod de «gândire» integrală, prin care însuși Trupul îi este transformat în concept.” „E aici, scrie Petru Poantă, un mod de a proclama cunoaștere lucrului în sine.”¹⁰ Perspectiva, „postumanistă”, am spune azi, care acordă vegetalului nivel de relevanță existențială similară umanului, reprezintă o metodă de extindere a realului, de fapt. Poezia șaițecistă mai dăduse pe-acolo, cel puțin prin Nichita Stănescu, care, încă din al doilea volum, *O viziune a sentimentelor*, deschidea percepția, împingea imaginația poetică în aceeași zonă: „Din punctul de vedere-al copacilor./ Soarele-i o dungă de căldură./ Oamenii – o emoție copleșitoare (...) Din punctul de vedere-al pietrelor./ soarele-i o piatră căzătoare./ oamenii-s lină apăsare...” Putea fi și o recucerire a unei realități nesubjugate ideologic, o formă de idealism polemic, tocmai pentru că se opune materialismului obligatoriu. E adevărat, în 1969 asemenea căutări nu mai erau temerare, îndrăznețe, ci mai degrabă reziduale. E o temă de cercetare în sine permanența ticurilor de eschivă condiționate de contextul ideologic de la începutul anilor 1960 în rândul celor mai mulți dintre autorii de prestigiu ai perioadei. Abstracționismul lor nu este, în orice caz, străin de tentativa de a-și descoperi un areal poetic cât mai îndepărtat de concretul materialist al poeziei realist socialiste. Cezar Baltag și-a fixat formula, și-a definit tonul, imaginarul și ticurile poeziei în acel interval încordat, nesigur. Și, într-o mare măsură, ceva a rămas nealterat din soluțiile începuturilor în întreaga lui operă. În asemenea definiții metaforice, în asemenea căutări ale unor unghiuri inedite de a capta realul, poetul se plasează în cel mai *hardcore* șaițecism. Numai că, printr-un text precum *An, da, dez, zizi, mani, frez*, el face o mișcare strategică abilă: deplasează discursul către o convenție ludică, infantilă, adoptând o postură care-i permite să rezeze din solemnitatea textului, care, în litera lui, rostește lucruri grave, de felul: „Copiii și nebunii spun adevărul.” Iar adevărul e cel enunțat în titlu. Altfel spus, ceva gratuit, grațios, fără efecte imediate, fără ambiția de a schimba lumea, de a-i capta sau a-i imprima un sens. Cezar Baltag manifestă, în acest fel, o disponibilitate ludică numai bună să ritmeze și să diversifice sobrietatea rar tulburată din textele anterioare.

Lecții de virtuozitate pentru avansați

În *Madona din dud* (1973), procedeul va fi asemănător: sub forma unor inutilități jucăușe, candidă, poetul va strecura mesaje apăsătoare. Uvertura exista, un cititor

atent ar fi avut deja urechea ciulită, adaptată. Deloc întâmplător însă, autorul își deschide cartea cu un poem în esență grav, în ciuda ritmului ludic. Mircea Martin consideră acest text nici mai mult, nici mai puțin decât „*Glossa* lui Cezar Baltag”, în care citește „replica eleată la heraclitismul anterior”¹¹. Tema nu se lasă aici sufocată de virtuozitate. Obsesia ciclicității e fundamentală pentru întreaga operă a autorului și ea dă tonul celui mai ludic dintre volumele sale – semn că lectura nu trebuie să se lase furată de propunerea prozodică, melodică, ci să recupereze și sensul textului. Care e în perfectă armonie cu restul poeziei sale.

„Știu un zvon pe de rost./ clipa trece în zi:/ ce va fi, a mai fost./ ce a fost, va mai fi./ Efemera-și găsi/ în secundă un rost./ Ce a fost, va mai fi,/ ce va fi, a mai fost./ Cine-și poate zidi/ în uitare un rost?/ A mai fost ce va fi?/ Va mai fi ce a fost?// Și-acel foșnet sublim/ ca un râs de copil:/ haveil havulim hacoil haveil...?”

Simetria nu e numai una formală, ci și una de fond. Timpul nu este liniar, ci capătă circularitate. Aceasta este, probabil, principala viziune, „dogma” întregii opere a lui Cezar Baltag. Și este confirmată și în jocurile infantile sau ritualice din *Madona din dud*.

Mai toți comentatorii au observat virtuozitatea cărții. Poetul mixează poetici diferite, care se întâlnesc însă în asonanța incantatorie: Anton Pann, filtrat prin Ion Barbu, cel din *Domnișoara Hus* sau din poemele balcanice, orientale, combinați cu descântece și alte specii folclorice, la cafea e adăugă sonorități exersate înainte și de Miron Radu Paraschivescu ori Ion Gheorghe. Scriitor erudit, Cezar Baltag a ales programatic această „rețetă”, pe care, de altfel, a justificat-o într-un eseu în care discută fondul comun al poeziei barbiliene și al culturii arhaice, arhetipale: „Numele lui Ion Barbu este rostit cel mai adeseori ca un titlu de monopol asupra poeziei dificile, al poeziei celebratoare de misteruri, al poeziei intelectului, uitându-se că el nu este decât unul dintre cei mai de seamă reprezentanți ai acestui tip de poezie, vechi de când lumea, cu izvoarele în folclorul străvremilor, în proverbele oraculare, în ghicitori, în descântecele misterioase...”¹² De fapt, poetul tranșă în această intervenție ponderea influenței lui Ion Barbu asupra poeziei sale, insistent amintită de critici, adesea superficial. Nu e vorba de o imitație formală, de epigonism, cum s-a tot sugerat, ci de obsesia accederii la formele originare prin intermediul poeziei ca discurs orfic, care mută realitatea din conturul ei figurativ.

Propunerea experimentală, ludică este atât de surprinzătoare, încât cititorul va mișca pe ritmurile levantine ale poemelor și va trebui să recitească atent pentru a sesiza și mesajul adesea grav. Marea miză a autorului este virtuozitatea, poemele sunt muzicale și efectul lor riscă să se consume odată cu performarea prin lectură; în orice caz, ceva interesant se întâmplă la

nivelul receptării: cititorul e nevoit să devină interpret, această poezie nu se mai citește doar cu ochiul, nu mai are recul exclusiv la nivelul imaginației, ci solicită urechea și chiar incită la mobilitate. Sunt poeme care se cer citite cu voce tare, recitate, cântate sau chiar dansate. *E o poezie-spectacol, care se cere reprezentată, fie și virtual.* Lectorul devine cumva interpret, regizor, coregraf și abia după ce și-a asumat aceste roluri se complăce și-n ipostaza de spectator al unui *show* pe care el însuși e constrâns să-l realizeze.

„An, dam dez./ zizi, mani, frez./ Bat cu palma, palma dreaptă/
și piciorul îl lovesc./ patru palme se-ntâlnesc./ patru palme
de sultane/ și-un picior dumnezeiesc./ An, dan, dez./
zizi, mani, frez... // Joacă fiara în genunchi/ cu brațele pe
triunghi/ desfăcută la greșală/ în ploaia transcendentală./
An, dam dez./ zizi, mani, frez./ zizi, mani, pomparez...”

Ritmul e mai important decât mesajul. Treptat, poemul se încarcă de conținut preluând vibrația prozodică. În acest fel, erotismul e întâi indus prin lascivitatea prozodică pe care lectura o poate recupera, punând accentele la locul lor, pentru ca, în cele din urmă, sugestiile să se insinueze parșiv și eficient, iar, în ultima etapă, poetul să-și asume explicit tema erotică: „Doamne, câtă tulburare/ nășteau coapsele-i viteze/ când pornea înspre cleștare/ să se înfăișeze/ cu coama arzând la spate/ și țâțele deshămate./ An, dan, dez./ zizi, mani, frez.” Numai hazardul prozodic și ritmul trepidant îl pot răpi pe un cerebral cum este Cezar Baltag și îl pot determina să-și dea drumul și să permită într-un poem cuvântul „țâțe”. Ne aflăm în situația în care modelul adoptat se derulează de la sine, îl duce pe poet într-o zonă și într-o gesticulație care nu-i sunt specifice. Totul însă numai pentru că, la o primă vedere, farmecul acestei poezii constă tocmai în gratuitatea ei.¹³ Ceea ce face ca „responsabilitatea” auctorială să devină caducă.

Nicolae Manolescu observa, la apariția cărții, că obținerea virtuozității a devenit un scop în sine: „Nota proprie, la Cezar Baltag, constă în folosirea tuturor acestor tehnici într-un registru de pură virtuozitate; vreau să spun că artificul, în loc să fie ascuns, e pus în valoare și rafinat în alambicuri succesive, până la a deveni el însuși conținutul liric propriu-zis. (...) soarta unei asemenea poezii e să ne amuze prin partea de exercițiu formal, după ce, cu o clipă înainte, ne-a tulburat printr-o doză secretă de mister, să ne pară când superficială, când profundă, când serioasă, când mistificație.”¹⁴ Numai că, recitită cu atenție, această poezie nu face numai o propunere ludică. E, dimpotrivă, cea mai dramatică ofertă din poezia autorului, concurată numai de *Euridice și umbra*. Cum se explică disponibilitatea ludică a unui poet care părea confiscat de abstracționism, de retorica sacerdotală, care, în orice caz, concepea poezia ca pe un discurs grav, maximalist? Cezar Baltag era, așa cum o demonstrează din plin eseurile sale, interesat

de arhetipuri, de textele sacre, unde există mereu o ritualizare prozodică a celor mai grave teme, de nepătruns rațional. E vorba, în esență, de o *codificare a unor aspecte insondabile cognitive, de o îmblânzire a lor prin incantație*. De o *esențializare prin gratuitate*, de o intensificare a uimirii în fața tainei prin grația melosului. Poezia aceasta are marele avantaj că nu mai are nimic de demonstrat, de unde impresia de „gratuitate”. Dar prin ea se strecoară câte un fior tragic discret, prin folosirea unor motive constante în poezia anterioară și care vor fi prelungite în cea de după. Motivul umbrei e unul dintre elementele-cheie ale imaginarului său. Și tocmai în asta constă reușita volumului *Madona din dud*: ludicul nu exilează și nomenclatorul tematic, doar îl nuanțează și îi conferă chiar o intensitate necesară, o prospețime de care era nevoie. Prin intermediul virtuozității se impune o viziune plenară asupra lumii ca joc. Cel care a observat această strategie este Ion Pop:

„Lumea e văzută ca spectacol, și comic-carnavalesc, și tragic, refăcut, cumva sub semnul magiei cuvintelor, cu mirabile avânturi vizionare și cu tot atâtea dereglări absurde, grotești, hilare.”¹⁵

Un text precum *Oleandru*, care valorifică modelul *Cânticelor țigănești* ale lui Miron Radu Paraschivescu, dar nu numai, nu e altceva decât un text pe tema morții, în care tiparul „lăutăresc” accentuează emoția: „Ține-mă, pământ cu iarba,/ că vrea umbra să mă soarbă./ aci foc, aci soroc./ nu mă pot opri deloc./ Of, Margine, Margine,/ cu buzele agere./ Soarele încă-l văd bine/ Și pământul mă mai ține,/ Dar Suzana roșcovana/ mi-a stins lumea cu sprânceană./ ziua nor, noaptea nor./ frig și vânt îngrozitor.” Treptat, jocul devine bocet, gratuitatea semantică (care nu are numai rol de inducere a efectului de pitoresc, precum, bunăoară, în celebra *Mica Țiganiadă* scrisă pentru Phoenix de Șerban Foartă) funcționează ca substanță de contrast, eliminând orice alt posibil mesaj în afara sentimentului acut al morții: „Tare-s supărat pe lume,/ că eu trec și ea rămâne./ călător lunecător,/ azi fecior, mâine ulcior./ Șocardea, șosarea./ Șanachun, șocosea./ Ține-mă, pământ cu iarba,/ că umbra vrea să mă soarbă,/ călător de făgețel./ nu mă pot opri defel./ Oh, Margine, Margine,/ cu buzele agere.” În pofida densității crescânde a jocurilor sonore („Hala ipa, ipa da./ huntulentu, hanana” sau chiar finalul „Labidabidumbaidumba/ landulan dugamengher”), poemul devine apăsător. Și la fel întregul volum, care e atent construit în această direcție. Mai ales că pe măsură ce înaintăm în lectură, melosul nu mai e jubilat, euforizant, nu îl mai prinde pe cititor în vibrato-ul său, ci îi repetă, metronomic, aceeași litanie a morții inevitabile:

„Ieși omul negru,/ din negru bordei/ luă secure neagră/ cu negru teme// Merse la pădure/ tăie negru lemn,/ neagra



lui secure/ are-un negru semn// Făcu un plug negru/ cu negru brăzdar./ din copacul negru/ negre păsări sar// Luă jugul negru/ îl puse la boi,/ boii înnegriră/ de tot amândoi// Trase brazdă neagră/ în pământul greu,/ lumea era neagră/ și-negrea mereu.”

Cezar Baltag devine tocmai în acest volum, care e unul receptat ca stând sub semnul jocului, al virtuozității pure, al gratuității formei, un poet al thanaticului asumat obsesiv tocmai prin ritualizarea prozodică.

Multiplicări ale realului

Odată cu *Unicorn în oglindă*, poezia revine la solemnitate și conține, într-un dozaj prea mare, care duce la artificialitate, o serie de simboluri care trimit la ideea de multiplicare a contingentului. Aproape că nu există text în care să nu se instaureze o fantă către un dincolo, prin intermediul unor ocurențe precum ușa, pragul, bifurcarea, ecoul, oglinda, gemenii. Un vers ar putea fi pus ca motto ale acestei poetici: „Oglinda a despiciat lumea.” (De fapt, nu a despiciat-o, ci a mutat-o din tridimensionalitate într-o nouă ordine, mai încăpătoare, cvadridimensională, în care sfera devine hipersferă, iar cubul – tesseract, dar mai ales umbra capătă dimensiuni tridimensionale. Sunt simple speculații, în spiritul gândirii poetice a lui Cezar Baltag, dar fără dăre directe în textele sale, așa că le-am strecurat într-o paranteză și le opresc aici.)

Într-un alt poem, *Pâlnie albă*, ideea e aceeași: „Există o crăpătură a lumii”. Are loc, în această etapă, o ordonare a imaginarului thanatic, care se fixează definitiv. Și, de cele mai multe ori, rigoarea vine din disciplina livrescă, din absorbirea scenariilor mitologice, din ritualizarea formală a poeziei. Riscul, pe care poetul nu-l depășește mereu cu brio, este pierderea proporției, mesajul se volatilizează adesea din pricina excesului de simboluri și trimiteri mitologice. După reîmprospătarea vocii din *Madona din dud*, Cezar Baltag revine la artificiu, mesajul e tot mai diluat, mai puțin asumat altfel decât tematic. În mod evident, pentru autor, ca de altfel pentru majoritatea colegilor săi din primul eșalon șaizecist, poezia nu este individuație, ea se simte datoare să vorbească în numele lumii, al condiției umane, nu al apăsării punctuale. Într-un interviu în care discută despre „rigoarea interioară” a poemului, își definește opțiunea pentru o poezie oraculară, sacerdotală: „Poezia este un act de oficiere, de celebrare a interiorității fenomenelor, de «mirare» a legilor secrete, de contagiare magică a lucrurilor. Poezia este un principat închinat pentru eternitate unui imperiu aproape imaginar, acela al lumilor posibile. Or, există o infinitate de lumi posibile. Corespunzător există și o infinitate de ritualuri care vor celebra misterele acestor ritualuri, o infinitate de tehnici ale celebrării și moduri de a oficia. Acest mod de a oficia nu se leagă de vreun aspect formal al operei de artă, ci ține de întreaga ei structură, de însăși rațiunea de a fi a artei.”¹⁶

Nu e numai credința lui că poezia e obligată să palpeze sacrul, să-l intuiască și să-l exprime într-o formă dacă nu dogmatică, ritualizată. Mulți dintre congenerii lui a avut aceeași încredere fermă în posibilitatea logosului poetic de a capta esențele prin intermediul unor tehnici îndelung exersate în textele sacre. Cel mai bun exemplu este Nichita Stănescu, cu *Elegiile* sale.

Problema la Cezar Baltag este însă că în multe texte eul dispare cu totul și, odată cu el, dispare și tensiunea asumării unor teme care, oricât de copleșitoare ar fi în sine, sunt tușante numai prin asimilarea lor la nivelul conștiinței. De data aceasta, se caută definiții care bat însă în gol, care nu emoționează, oricât de bine ar fi fixate aforistic: „Moartea e un actor în întuneric/ el poartă pe umeri/ tăcerea unei uși/ el vine încet, își joacă strigătul lui cu mirare/ ridică un felinar, face lumină/ și deodată/ șoapta fâlfâie prelung buzele tale/ ca liliacul intrat fără veste într-un tunel nesfârșit// Cade un măr și Pământul e tot mai aproape/ de sâmburii lui// Binele este final dar iubirea mărului/ e căderea”. Poemul e prea sufocat de imagini, care nu au fluiditate nu se prelungesc una pe alta, astfel încât, la final, e dificil să așezi totul într-un cadru.

„Ce îmi dai tu, moarte, în schimbul/ a ceea ce mi-ai luat?”

Odată cu *Dialog la mal*, poezia lui Cezar Baltag câștigă intensitatea experienței asumate nu doar tematic, ci la nivel de conștiință șocată. Poezia caută esențele, adevărurile ultime printr-o condensare a rostirii. Se deschide, cu această carte, o etapă, cea mai profundă, cea mai personal(izat)ă, care stă sub semnul tragicului. Chiar și criticii mai puțini receptivi la poetica abstractă, reflexivă a autorului, cum este Al. Cistelean, au remarcat schimbarea de ton:

„În locul unei euforii a percepției care ducea spre pure incantații reflexive, într-o retorică ce miza pe splendoare și eufonie tot atât cât și pe rigoare și savanterie, s-a instalat acum o gravitate dramatică, purtătoare a unui patos reflexiv submers în text și a unei nostalgii a intelectului. Discursul însuși și-a schimbat într-o bună măsură structura și dintr-unul efervescent și incantatoriu a devenit unul de o solemnitate tragică estompată.”¹⁷

Multe dintre texte tind spre puritatea diamantină a haiku-ului, despre care autorul a scris un eseu care demonstrează o profundă asimilare a spiritului culturii orientale.¹⁸ Unele poeme, precum *Fasten your belts, Spre casă, Luna, Taina, Umbrelă interioară, Ultima stație, Carul cu fân, Neti, Neti...* tind spre precizia poeziei nipone și caută forța ei de sugestie. Imaginile sunt memorabile, străbătute de presentimentul morții: „Linia vieții între cer/ și pământ/ se subțiază/ se șterge// Ziua se sfârșește/ noaptea încă/ nu vine”. Un astfel de text creează efect

prin ceea ce nu spune, prin adevărul liminal la care trimite refuzând rostirea tranșantă. Un zbor cu avionul devine, astfel, o mică parabolă despre viață ca interval fragil suspendat între nimic și nimic, ca provizorat permanent. Obsesia morții a devenit deja apăsătoare, de aceea retorismul cărților anterioare nu mai umple inutil spațiul poemului. Imaginile sunt tăioase, decupate ca atare și orientate către un sens mai amplu, care se extinde de la nivel personal la cel al condiției umane. Motivele sunt tot cele exersate anterior (pragul, umbra, oglinda), dar mult mai concrete, autorul pornește de la imagini materiale și le prelungește prin sugestie într-o zonă spirituală, reflexivă. În plus, vocea a căpătat o tonalitate sigură pe sine, și-a simplificat repertoriul, dar și-a fixat precizia. Nu a mai rămas nimic „lirismul bufon”¹⁹ care estompa presentimentul tragic în *Madona din dud*. Poezia are acum ceva din misterul și solemnitatea austeră a textelor sacre, care punctează adevăruri definitive. *Refracție* imaginează un spațiu între viață și moarte, ceva între increat și creatură, suportând deja povara unui *hybris* încă necomis, dar inevitabil. Fluiditatea dintre aici și dincolo, continuumul neviață-viață-moarte sunt sugerate prin intermediul unui scenariu straniu, dar plauzibil tocmai prin lipsa de afectare:

„Cât de înalt zboară/ pasărea aceea a rostit cineva// Unul luminează mereu/ altul se întunecă pentru totdeauna/ raza se frânge și copilul/ care fără să știe a intrat în tunel/ bate în pereți ca să ne spună/ aicea sunt eu/ zece pași mai departe sunt tot eu/ dincolo de pod sunt tot eu/ iarăși// ... dar faceți-mi un semn/ loviți cu piciorul în pământ să știu/ că mai sunteți/ deși n-am/ să vă mai văd/ niciodată/ ... și să pot merge o dată cu voi/ iar sunetul pașilor voștri/ să răsune la suprafață/ ca și cum/ mi-aș auzi din nou/ după o îndelungată oprire/ inima.”

Tunelul, podul sunt indicii ale circularității, ale trecerii dintr-o stare în alta, de la zborul pasării la lumea subterestră, a morții distanța nu e mare. Viața nu e, după cum sugerează titlul, decât o suprafață de separație a două medii distincte, pre-viața și moartea; dar ceea ce există înainte și după viață e perfect simetric. Motivul oglinzii, care multiplică realitatea, funcționează metonimic în poezie, trimitând la adâncirea în sine a realității care nu e numai ceea ce cade sub simțuri. Există, insinuează poemele, insistând asupra structurii repetitive a realității, care are forma mișcării oscilatorii între aici și dincolo, între viață și moarte, între ființă și neființă, un model durabil care conține replica a ceea ce pare stabil, prezent, a ceea ce aparent reprezintă realitatea care se lasă cucerită cognitiv; de fapt, principiul e cel al pendulului sau, cum afirmă un text, al scrânciobului. Ideea e însă că nimic nu este ireversibil. Și că viața e numai axa fixă dintre două mișcări simetrice:

„Copilul care urcă/ bătrânul care coboară// M-am născut,-

spune ziua/ Am amortit, - spune seara// Mă cheamă pământul.../ Mă strigă steaua...// Acum pornesc/ cine mă poate opri?// Acum cad/ cine mă prinde în brațe?// Leagănul de sub iarbă/ Respirarea de lângă nori...”

Sus-jos, viață-moarte, tinerețe-bătrânețe sunt stări care nu definesc, ci doar îngrădesc realitatea. Mișcarea între ele este continuă și abia asta înseamnă existența.

Dialog la mal face trecerea către următoarele cărți, în special prin sobrietatea rostirii, dar și prin revenirea asupra mitului lui Orfeu - ipostază fundamentală a poetului sfâșiat nu de menade, ci de pierderea iubitei din *Euridice și umbra*. Într-un eseu din 1988, al cărui titlu îl prelua, în cunoștință de cauză, pe cel al studiului fundamental al lui Ihab Hassan despre postmodernism, *Sfâșierea lui Orfeu*, Cezar Baltag explică de ce Orfeu i se pare simbolul absolut al poeziei: pentru că prin arta sa are puterea de a transfigura realitatea. „Potrivit legendei, Orfeu este poetul care a reușit performanța unei adevărate «unificări a realului» numai prin intermediul artei: la sunetele lirei orfice, natură și idee, materie și spirit, zei și animale își regăseau armonia. Performanța temporară, probabil, de vreme ce Orfeu însuși a dobândit-o cu prețul fragmentării, al unei sfâșieri tragice; dar această fragmentaritate are toate virtuțile eternității: capul poetului plutește multă vreme pe ape. Cules apoi din valuri slujește omenirii drept oracol.”²⁰ Deocamdată poemele care-l invocă sunt convenționale, reiterând emoția mitului, nu una personală filtrată mitologic.

În *Euridice și umbra* însă toate convențiile cad. Toți criticii care au comentat volumul au observat în primul rând asumarea directă, biografică a unei rupturi tragice. Orfeu și Euridice nu mai sunt simple figuri mitice, simboluri instrumentalizate într-un algoritm poetic orchestrat cerebral, ci măști asumate până la capăt, cu disperarea șocului existențial. Ceea ce înainte era tensiune livrescă, acum devine pulsione biografică. Sceptic față de poezia anterioară a autorului, căruia îi reproșa artificialitatea și mimetismul, Marin Minicu se declara convins de tragismul poeziei din această carte de maturitate, stârnită de un eveniment biografic (moartea soției) resimțit ca un cataclism al ființei:

„Cezar Baltag particularizează o personală experiență de cunoaștere, pornind mai întâi exterior de la recuzita mitologică a culturii mediteraneene pe care o vizitează muzeistic și ajungând treptat la o asumare trăită a marilor practici soteriologice. El traversează astfel un *iter infernal*, de la ipostaza unui Orfeu clorotic și cuminte la viziunea interiorizată a unui lov postmodern, ca apoi interogațiile să devină tot mai febrile - depășind retorica argheziană - în legătură cu prezența lui Dumnezeu.”²¹

Nicolae Manolescu observa și el că „niciodată înainte n-a fost această lirică mai transparent biografică decât acum, mai personală și mai directă în ton.”²² Dar cât



de „directă”, cât de „transparent biografică” e, totuși, această poezie? Trebuie spus că Cezar Baltag nu devine un confesiv, poezia lui nu caută *literalitatea* mărturisirii, nu devine o supapă directă. El rămâne un șaizecist care crede în filtrarea sentimentului, nu în defularea lui necondiționată. În mod similar, *Noduri și semne* e cartea cea mai personală a lui Nichita Stănescu, dar tot nu se apropie de biografismul pe care îl practicau în epocă optzeciștii, cu atât mai puțin de acela frustrat al unora dintre douămiști. *Autorul își reorganizează acum întregul arsenal, imaginarul, motivele predilecte, tehnicile, într-o formă sublimată, fără stridente, fără să mai facă din ele atuuri ale poeziei, ci mijloace inevitabile, modeste chiar. Nu mai are nimic de demonstrat, ci numai de exprimat.* Poezia a devenit un *kaddish* prelungit, în care absența iubitei e prezența cea mai copleșitoare. Doliul este transfigurat prin ritualul propriei poezii, este *mitologizat*, ceea ce înseamnă o schimbare de direcție: nu se mai pornește de la un scenariu prestabilit pentru a se specula liric și a se induce un sentiment obținut prin acumulare și deducție, ci de la un eveniment traumatic suprapus peste conturul arhetipal. Mitul nu împlânzește suferința, ci o așază într-un tipar maximal al durerii specific tragediei:

„Din nou, Euridice, lava/ erorii mele o aștern/ și-i rog pe zeii fără patimi/ să mă întoarcă în infern// La tronul palidei Hecate/ rog căinii lumii de noroi/ să-mi smulgă văzul din orbite/ să nu mai pot privi-înapoi”.

Mircea Martin nota nu adecvarea temelor și procedeele la biografie, ci invers, tragica conformare a biografiei la tema poeziei: dacă inițial Orfeu și Euridice sunt simboluri orientative, miteme intelectualizate și transformate în materie speculativă a poemelor, de data aceasta suferința reală iese din convenție, iar recursul la mit nu mai e strategie auctorială ori ornament poetic, ci asumare a unui destin care percepe direct tragicul:

„La început, poetul își alege temele, apoi temele îl aleg, îl răsfrâng. Din această perspectivă, ultimele sale volume aruncă o nouă lumină – autenticatoare – asupra celor dintâi. Poetul își închipuie acum ceea ce mai târziu îi va fi dat să trăiască aieva. Poezia vine parcă în întâmpinarea destinului personal, îl aproximează, îl provoacă, în conjură.”²³

Altfel spus, poetul trăiește ceea ce și-a imaginat în scris. Trăiește, dar și consemnează, sub forma unei poezii care anulează distanța dintre trăit și scris, dintre viață și text. Poezia devine confesiune, dar nu una necontrolată, care să trădeze *rigoarea* la care autorul ține atât de mult. Același tip de remarcă îl face și Mircea A. Diaconu, într-un excelent studiu monografic: „poezia lui Cezar Baltag a tras, parcă, după sine faptele vieții, obligându-l pe poet să ia act de fatalitatea care iluminează sensurile.”²⁴ Într-adevăr, este siderantă această deturnare a vieții de către

poezie, care devine contagioasă și implică ființa poetului într-un scenariu tragic, obligându-l să-și asume visceral temele exersate până atunci într-un program intelectual, cultural. Efectul este însă nu doar de ordon existențial, ci și liric, pentru că poezia este viață și se hrănește, în cazul marilor autori, din traumă. Marea cotitură a operei lui Cezar Baltag acum se petrece:

„Seninătatea tragică și uraniană, căldura confesiunii – este o căldură dată de suferința care armonizează, iar confesiunea înseamnă o permanentă invocare a iubitei sau a lui Dumnezeu – aduce cu sine un discurs din care au dispărut și retorica teatralizării, intens și artificial metaforizată, și construcțiile oximoronice, în stare să surprindă experiența «pragului», a cunoașterii tainelor inaccesibile. În locul lor, o simplitate care nu e mai puțin rafinament și elaborare, dar care impune prin adevăr al trăirii.”²⁵

Poetului i-a fost dat să cunoască ceea ce până atunci doar știa, să afle ceea ce descoperise numai prin intermediul măștilor poetice. Experimentează tragic propriile teme și această situație face inutilă ritualizarea lor. Nu mai e nevoie să poarte nici mască, nici să officieze, ci numai să-și decanteze suferința.

Cele mai apăsătoare poeme renunță la convenția „poetizării”, *execută apatic, mai mult pentru a indica inutilitatea efortului, vechile artificii ale operei*. Poemele sunt mai directe, mai simple, ceea ce nu are cum să nu capete importanță în cazul unui autor cu posibilități prozodice nesfârșite. Uneori litania e sfâșietoare, singurul procedeu la care se recurge este repetiția, dar cu efect terapeutic, nu artistic:

„Unde ești, inelul meu de argint,/ a venit primăvara și tu tot nu apari/ noaptea asta senina e bolnavă de prezența ta/ uite, răsare la orizont otrăvitorul/ Antares,/ dacă mă uit mai multă vreme la el/ prietenii mei vor muri/ și eu nu pot îndura/ atâta tristețe// Unde ești, fereastra mea de demult,/ crește iarba și tu nu mai vrei să fii,/ nu mai știu de când rățesc pe străzi/ fără tine/ dacă mă opresc o clipă au să cadă/ zilele/ ora proscrisului și a femeii tinere/ a trecut/ și eu nu mai pot privi de unul singur/ atâtea stele// Unde ești, inocența și vinovăția mea,/ unde ești torța mea gânditoare,/ am visat că priveam marea și tu veneai/ pe brizanti dinspre larg/ rosteai ceva nedeslușit, te ridicai în picioare/ pe creasta valului/ și aproape de țărmiile mei înlăcrimați/ dispăreai iarăși// Unde ești, inocența și vinovăția mea,/ unde ești, întrebare?”

O *noapte senină* (cum indică titlul) e suficientă pentru a-i aminti ceea ce nu poate fi uitat: că iubita nu mai este. Altădată ar fi înscenat totul sub forma unui episod mitologic; acum nu mai este Orfeu cel care e distribuit în rolul poetului suferind, ci poetul traumatizat, îndoliat a devenit un Orfeu fără posibilitățile aceuia de a împlânzi universul prin cântec. Tot ceea ce există este o dovadă agresivă a absenței iubitei – devenită realitate sfâșietoare,

absolută. Ceea ce înainte bucura sau purifica sufletul acum îl îndurează și-l otrăvește („noaptea asta senină e bolnavă de prezența ta”). Absența a devenit forma cea mai acută a prezenței. Tragicul este tranșant, face inutilă ritualizarea poetică. Asta nu înseamnă că poetul și-a uitat vocația: el dă seama de traumă din interiorul unei formule îndelung exersate, el rămâne maestrul absolut al unei arte pe care o exersează numai din disperare, din oboseala de a căuta altceva.

Măștile abstracte din primele cărți (Nimeni, Nimic, Neclipsa etc.) devin acum de o materialitate abrazivă. Jocul, fie el și livresc, grav nu mai intră în vederea celui amortit de suferință. Conștiința percepe golul și, înainte de a-și căuta resurse să creadă în reinventare, în regăsire, în circularitate și renaștere, scrutează frapant golul.

„S-a închis cartea. Diamantul tăcerii/ îmi sângerează fața./
Nimic nu mai spune/ pasărea neagră la capătul zilei./ Vine
o floare. Mă întrebă de nume./ Nimeni, îi răspund. Nimeni
dintre cărți triste, floare./ Nimeni dintre litere șterse./ Mai
sus e o poartă a porților cu pragul rău./ Pe acolo am trecut
o dată/ de două ori, de trei.../ Soarta are chipul palid al unei
femei./ Tăcerea zeilor strigă într-una/ numele ei./ *Lacrimae
sunt verba secutae*: Elena, Ioana...// O pasăre în mine își
ascunde/ bocetul/ rana”.

Cartea e închisă, deci amuțită. Nici lumina, nici salvarea, nici memoria nu mai pot veni de acolo. Pasărea e neagră, ziua se află la capăt, pragul este rău. Moartea și-a trimis solii. Poetul și-a pierdut numele. Nu mai este Orfeu. Este Nimeni, cu majusculă, așa cum și Odysseus îi spune că se numește ciclopului Polifem. Singurul nume asumat este cel al soției moarte: Elena Ioana (Bantaș). Deloc întâmplător, volumul ultim al poetului se va intitula *Chemarea numelui* și va prelungi *kaddish*-ul de aici. Aceste texte sunt o serie de invocări ale iubitei, o încercare de a pătrunde dincolo. În primă instanță, disperarea este absolută, totul pare iremediabil pierdut: Dacă în poezia anterioară moartea reprezenta numai o față a vieții, o etapă, o „răsfângere” a unei realități care se multiplica la nesfârșit, acum ea a devenit un capăt de drum: „Ce îmi dai tu, moarte, în schimbul/ a ceea ce mi-ai luat?” E o întrebare frisonantă, mai ales că poetul intră în dialog cu propriile teme, cu propriile obsesii. Soluțiile care funcționau cândva nu mai sunt valabile acum. Uneori imaginația recaptă ceva din incandescența controlată dinainte și creează metafore plastice memorabile: insomnia celui aflat în doliu s-ar putea încruși cu cea a celei de dincolo și în acest fel ar putea recrea fluiditatea lumii:

„Insomnia mea, insomnia ta / de departe/ două reflectoare
se întretaie/ deasupra orașului în noapte,/ caută cu
disperare să prindă încrucișat/ pasărea dragostei/ care se
pierde în cer, nu mai are loc/ să aterizeze”.

Dar luciditatea nu întârzie să rețeze brutal speranța. Între aici și dincolo nu e nici o breșă. În poezia dinainte de criză totul era posibil, acum nici în vis nu se mai poate relativiza ruptura catastrofală:

„totul e iluzie, îmi șoptește ploaia/ somn fără contur,
mă alină vântul/ un vis care nu poate fi visat/ îmi spune
noaptea./ E ora două/ și visez că nu pot dormi/ și visez că te
caut și nu te pot afla/ și înțeleg că sunt singur/ definitiv/ și
nimeni nu mă mai poate trezi/ din visul acesta.”

Niciodată nu a fost poezia lui Cezar Baltag mai direct confesivă, mai francă, mai tăioasă. Ea capătă strictetea disperată a unui strigăt estompat din pudoare, a unui plâns înăbușit. Miracolul nu mai e posibil, mirarea nu mai e nici ea la îndemână, mărturisește un alt poem (*De atâta timp*). Vechiul Orfeu, cel care avea încredere nesfârșită în puterea cântecului său, a lăsat locul unui ultim Orfeu, detracat de suferință. Cel care a întors privirea și a pierdut-o definitiv pe Euridice. Acesta își plânge disperarea acum, în poeme tot mai descarnate. Lira a fost spartă, pentru că a devenit inutilă. Dacă moartea nu se lasă îmblânzită, la ce bun să mai îmblânzească lumea sau zeii? Oricum, zeul e absent, un „deus otiosus” care tace și tace pentru că nu are răspuns, pentru că este și el supus legii implacabile care îngăduie moartea. Mitul este mutat din conturul său și umanizat prin atribuirea unei partituri umanizate, care nu e decât vocea privată a poetului zguduit de pierderea suferită: „Pleci la drum singur/ așa cum ai porni/ să-ți cauți copilăria/ pentru totdeauna/ pierdută// Pleci și de astă dată/ nu te mai uiți în urmă:/ nu mai e nimeni care să fie salvat?// nu mai e nimic/ care/ să te mai poată întoarce// Se șterge dunga albastră a dealului./ Se lasă tăcere împrejur.// Și cu tine pleacă/ fără să știm/ însuși drumul/ Și cu tine pleacă fără să știm/ însăși/ inima lumii.”

Orfeu înconjurat de tăcere, Orfeu care a abolit muzica pentru că o consideră inutilă – iață imaginea tragică a artistului îndoliat, căruia i s-a răpit nu dragostea, ci și posibilitatea ei; și, în mod simetric, odată cu el dispăre din lume nu numai poezia sa, ci și posibilitatea poeziei („Și cu tine pleacă/ fără să știm/ însuși drumul”).

Despărțirea de poezie

Chemarea numelui, cel din urmă volum al autorului, este cartea de după ce totul s-a întâmplat: nimic nu mai e de trăit, nimic nu mai e de sperat, de recuperat. Nimic la orizont, totul în urmă. Tocmai de aceea, scrisul a devenit inutil („Alb indescifrabil, nevăzute/ unduire de cuvinte”), iar viața însăși pare o tragere de timp, o amânare inutilă a morții, care pare revigorantă oferind fie și o palidă ocazie de regăsire a celei iubite: „Spun clipei mele/ să mai aibă răbdare/ în metafora/ de carne și sânge/ a vieții”. Moartea e singura promisiune, pentru că e a răpit ceea ce făcea posibile și poezia, și speranța. Poetul nu mai e



un Orfeu adulat de nimfe și oameni, ci un biet muritor solipsist, neputincios, care nu mai poate ajunge în infern ajutat de lira sa, ci numai prin intermediul propriei morți: „Ești singur cu tot ceea ce iubești”. Versurile au căpătat tonalități definitive, Cezar Baltag, printre cei mai artiști din generația lui și nu numai, nu mai poetizează, ci îngaimă vagi rugăciuni lipsite de încredere, ca în *Nihil sub sole, Domine?* În loc de credință – îndoiala, în loc de extaz – suferința. În cele din urmă, poezia însăși e resimțită ca o dovadă a neputinței de a mai capta vreo taină, de a mai metamorfoza materia sordidă a lumii. *Poemul acesta* (până și titlul este deictic, refuzând s ridice la un nivel al interpretării altfel decât cel literal textul) e testamentar, așa cum par toate din ultima carte: un mod de a se despărți de lume și de poezie, prin poezie.

„Poemul acesta/ scris împotriva vântului/ litere în praful cuvintelor/ silabe cu nisip în ochi/ dincolo de cornișa lumii/ acolo unde dacă vorbesc/ nu eu sunt cel care vorbește/ acolo unde dacă mor/ nu moartea mea este/ acolo unde dacă te caut/ nu tu îmi răspunzi/ dincolo de cornișa lumii/ gândul unei întoarceri/ cu o noapte ce nu se mai termină/ cu o zi/ ce nu mai începe/ dincolo de cornișa lumii/ dincolo de poemul/ acesta/ scris/ împotriva vântului”.

Nici un text din perioada ceremonială, ritualizantă, în care autorul oficia în numele marilor adevăruri, al marilor taine sau certitudini, ca un preot în templul poeziei, nu a fost atât de adevărat ca acesta. Poemul a devenit o cale de a accede „dincolo de cornișa lumii”, e semnul nerăbdării de a ieși din această lume, în care cântecul nu mai poate realiza nimic semnificativ. Și nu este vina lumii, ci e semnul fatalității celui care sa rupt de sine. Dar s-a rupt după ce s-a găsit, după ce s-a cutat îndelung și a coborât în adâncurile sinelui prin intermediul poeziei. Opera lui Cezar Baltag se încheie exemplar. E o lecție de demnitate umană supravegheată poetic.

Intrat în uitare, Cezar Baltag este un poet important, complex, cu multiple posibilități, cu apetit pentru experiment, permanent în căutare de sine, fără de care peisajul liricii române de după al Doilea Război Mondial e de neconceput.

Acknowledgement: This paper is written as a part of the project INTELLIV PN-III-P4-PCE-2021-030 Intelligent Digital Solutions for the Research and Dissemination of the Old and Premodern Romanian Literature; Institute of Literary History and Theory “G. Călinescu” of the Romanian Academy and UEFISCDI.

Note

1. Raportul C.C. al P.C.R., prezentat de Nicolae Ceaușescu, este publicat și în „Gazeta literară”, nr. 30/ 1965, *apud*. Eugen Simion (coord.), *Cronologia vieții literare românești. Perioada postbelică*, vol. IX, 1965 (București: Editura Muzeului Literaturii Române, 2017), 407.
2. *Postfață*, la vol. Cezar Baltag, *Ochii tăcerii* (București: Minerva, 1996), 266.
3. Paul Georgescu, *Părerii literare* (București: Editura pentru literatură, 1964), 217.
4. Paul Georgescu, *Părerii literare*, 218.
5. Matei Călinescu, *Aspecte literare* (București: Editura pentru Literatură, 1965), 303.
6. Matei Călinescu, *Aspecte literare*, 313.
7. Ion Pop, *Poezia românească neomodernistă* (Cluj-Napoca: Școala Ardeleană, 2018), 473-474.
8. Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. I, ediția a doua (București: Cartea Românească, 1978), 212.
9. Ion Negoitescu, *Scriitori contemporani*, ediție îngrijită de Dan Damaschin, (Cluj Napoca: Dacia, 1994), 34.
10. Petru Poantă, *Modalități lirice contemporane*, (Cluj: Dacia, 1973), 164.
11. Mircea Martin, „Cezar Baltag, poet al fervorilor abstracte”, studiu introductiv la volumul Cezar Baltag, *Ochii tăcerii* (București: Minerva, 1996), VIII.
12. Cezar Baltag, „Rigoarea poeziei”, în *Eseuri* (Galați: Porto-Franco, 1992), 89.
13. Valeriu Cristea susținea și el această idee, în *Domeniul criticii* (București: Cartea Românească, 1975), 106-107: „La primul contact cu poezia lui Cezar Baltag, eufonia versurilor, în care autorul potrivește și fixează cuvintele cu un ciment ce d-ar putea să se dovedească într-o zi foarte rezistent, produce cititorului un interval de euforii pure nelegate de un sens.”
14. Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, Vol. I. *Poezia* (Brașov: Aula, 2001), 190.
15. Ion Pop, *Poezia românească neomodernistă*, 479.
16. Cezar Baltag, „Rigoarea poeziei”, în *Eseuri*, 87.
17. Al. Cistelean, *Poezie și livrese* (București: Cartea Românească, 1987), 155.
18. Cezar Baltag, „Haiku”, în *Eseuri*, 35-38.
19. Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, ediția a doua, (Iași: Polirom, 2020), 350.
20. Cezar Baltag, „Sfârșirea lui Orfeu”, în *Eseuri*, 101-102.

21. Marin Mincu, *O panoramă critică a poeziei române din secolul XX. De la Macedonski la Ioan Es. Pop* (Constanța: Pontica, 2007), 639.
22. Nicolae Manolescu, *Literatura română...*, 191.
23. Mircea Martin, „Cezar Baltag, poet al fervorilor abstracte”, VII.
24. Mircea A. Diaconu, *Cezar Baltag. Monografie*, antologie comentată, receptare critica (Brașov: Aula, 2000), 38.
25. Mircea A. Diaconu, *Cezar Baltag*, 38.

Bibliography

- Baltag, Cezar. *Eseuri* [Essays]. Galați: Porto-franco, 1992.
- Baltag, Cezar. *Ochii tăcerii* [The Eyes of Silence]. Bucharest: Minerva, 1996.
- Călinescu, Matei. *Aspecte literare* [Literary Aspects]. Bucharest: Editura pentru Literatură, 1965.
- Cistelean, Al. *Poezie și livresc* [Poetry and Culture]. Bucharest: Cartea Românească, 1987.
- Cristea, Valeriu. *Domeniul criticii* [The Domain of Critics]. Bucharest: Cartea Românească, 1975.
- Diaconu, Mircea A. *Cezar Baltag Monografie* [Cezar Baltag, A Monography]. Brașov: Aula, 2000.
- Georgescu, Paul. *Păveri literare* [Literary Opinions]. Bucharest: Editura pentru literatură, 1964.
- Manolescu, Nicolae. *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, Vol. I. Poezia, [The After WWII Romanian Literature]. Brașov: Aula, 2001.
- Martin, Mircea. “Cezar Baltag, poet al fervorilor abstracte” [Cezar Baltag: a Poet of the Abstract Fervors]. In Cezar Baltag, *Ochii tăcerii*. Bucharest: Minerva, 1996.
- Mincu, Marin. *O panoramă critică a poeziei române din secolul XX. De la Macedonski la Ioan Es. Pop* [A Critical Panorama of the XXth Century Romanian Poetry from Macedonski to Ioan Es. Pop]. Constanța: Pontica, 2007.
- Negrice Eugén, *Literatura română sub comunism* [Romanian Literature during Communism], second edition. Iași: Polirom, 2020.
- Negoșescu, Ion. *Scriitori contemporani* [Contemporary Writers], edited by Dan Damaschin. Cluj: Dacia, 1994.
- Poantă, Petru. *Modalități lirice contemporane* [Contemporary Lyrical Modes]. Cluj: Dacia, 1973.
- Pop, Ion. *Poezia românească neomodernistă* [Romanian Neomodernist Poetry]. Cluj-Napoca: Școala Ardeleană, 2018.
- Simion, Eugen. *Scriitori români de azi*, vol. I, second edition [Contemporary Romanian Writers]. Bucharest: Cartea Românească, 1978.
- Simion, Eugen, ed. *Cronologia vieții literare românești. Perioada postbelică*, vol. IX, 1965 [Chronology of Romanian Literary Life. The post-war Period]. Bucharest: Editura Muzeului Literaturii Române, 2017.