

SERIA DE AUTOR MATEI CĂLINESCU

OPERE. STUDII ȘI ESEURI

Matei Călinescu (15 iunie 1934, București – 24 iunie 2009, Bloomington, Indiana) a fost poet, prozator, eseist, critic, teoretician literar și profesor de literatură comparată. După absolvirea Universității din București, secția engleză (1957), lucrează la *Gazeta literară* (corector, apoi redactor). În 1963 devine asistentul lui Tudor Vianu la Catedra de literatură universală și comparată a Universității din București. În 1973 părăsește România și-și începe cariera universitară la Indiana University din Bloomington, întâi ca Visiting Professor și bursier Fulbright, apoi ca profesor la Catedra de literatură comparată (al cărei șef este între 1996 și 1998). Înaintea plecării în America publică șapte cărți de critică și istorie literară, trei volume de poezie și un roman (*Viața și opiniile lui Zacharias Lichter*, 1969, încununat în același an cu Premiul pentru proză al Uniunii Scriitorilor din România). Printre cărțile publicate în limba engleză se numără *Five Faces of Modernity*, 1987 (ediția adăugită a cărții *Faces of Modernity*, 1977 – tradusă în română cu titlul *Cinci fețe ale modernității: modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*, 1995, ediție revăzută și adăugită, 1987) și *Rereading*, 1993 (în versiunea românească adăugită, *A citi, a reciti: către o poetică a [re]lecturii*, 2003, 2007). După 1989, Matei Călinescu redevine o prezență familiară în peisajul editorial românesc. În 1994 publică, împreună cu Ion Vianu, *Amintiri în dialog*. Urmează *Despre Ioan P. Culianu și Mircea Eliade: amintiri, lecturi, reflecții* (2002), *Portretul lui M* (2003), *Tu: elegii și invenții* (2004), *Un fel de jurnal (1973–1981)* (2005), *Eugene Ionesco: teme identitare și existențiale* (2006) și *Mateiu I. Caragiale: recitiri* (2007).

În 2016, Editura Humanitas lansează seria de autor Matei Călinescu, care, urmând îndeaproape dorința testamentară a autorului, intenționează să redea, până în 2020, integralitatea scrierilor sale. Până acum au apărut în această serie *Un altfel de jurnal: Ieșirea din timp*, *Portretul lui M*, *Viața și opiniile lui Zacharias Lichter*, *Un fel de jurnal (1973–1981)*, *Amintiri în dialog: Memorii* (în colaborare cu Ion Vianu), *Spre România (2000–2002): Jurnal inedit, A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*.

MATEI CĂLINESCU

Conceptul modern
de poezie

De la romantism la avangardă

 HUMANITAS
BUCUREȘTI

Argument la o nouă ediție a
Conceptului modern de poezie
2002

Terminată în 1971 și apărută în 1972, curând după susținerea doctoratului în literatură comparată la Cluj, sub direcția lui Liviu Rusu, această carte este de fapt teza mea de doctorat, cu minime modificări. În 1963, fusesem numit asistent la Catedra de literatură universală și comparată a Universității din București, condusă de Tudor Vianu, și după un an devenisem lector. Din nefericire, Vianu a murit în 1964 și cu noul șef de catedră, Alexandru Dima, nu aveam afinități. M-am înscris deci la doctorat la Cluj, la Liviu Rusu, pentru a cărui operă aveam respect (citisem *Estetica poeziei lirice* și *Logica frumosului* și, desigur, articolul despre Titu Maiorescu apărut în *Viața Românească* în 1963, articol care anunța scurta perioadă de liberalizare culturală dintre 1964 și 1971). Subiectul tezei mele, poetica implicată a poeziei moderne sau, mai precis, istoria conceptului de poezie din care se legitima modernismul poetic internațional, de la romantism până la suprarealism, reprezenta pentru mine ieșirea la lumina zilei a unei vechi pasiuni secrete, întărită de-a lungul anilor de liceu și apoi de facultate, tocmai pentru că se opunea culturii oficiale, cenzurii, controlului ideologic. Puteam deci scrie despre poezii pe care-i citeam din adolescență cu un entuziasm inexprimabil. Și găsisem, la Cluj, un bun cunoscător de poezie modernă, care m-a primit, ca doctorand, cu brațele deschise.

Alegerea Clujului mai avea și alte rațiuni. Orașul mă atrăgea prin tradițiile lui intelectuale central-europene, în contrast

cu un anume levantinism bucureștean, oscilând între estetismul balcanic (pe care nu puteam să nu-l gust, pe filiera Mateiu I. Caragiale–Ion Barbu) și un oportunism care mă dezgusta tot mai mult, pe măsură ce-i vedeam consecințele practice atât în viața literară, cât și în cea cotidiană. Oare dacă aș fi trăit la Cluj nu m-ar fi atras Bucureștiul? Oare Clujul nu era, în materie de oportunism și de corupție politică, egalul Bucureștiului, sau al oricărui alt oraș din România acelei vremi? Întrebările sunt desigur retorice. Oricum, în imaginația mea, Clujul îndepărtat avea un fel de aură pe care mi-o confirmau noii mei prieteni ieșiți din închisorile comuniste în 1964, foști studenți ai Universității din Cluj aflată în refugiu la Sibiu în timpul celui de-al Doilea Război Mondial (din 1940 până în 1945), unde formaseră remarcabilul „Cerc de la Sibiu“. Mă apropiasem de inițiatorul acestuia, Ion Negoïtescu, și strălucirea inteligenței lui contribuia la mitologia mea personală a Clujului, la fel ca personalitatea poetică a lui Ștefan Augustin Doinaș, prietenul cel mai bun al lui Negoïtescu în acei ani, cu care mă vedeam des; la fel ca vasta cultură literară și filozofică, unită cu subtilitatea hermeneutică a lui Ovidiu Cotruș sau a lui Nicolae Balotă, cunoscuți tot prin Negoïtescu. În Clujul meu imaginar juca un rol important și un om pe care „cerchiștii“ nu-l agreau câtuși de puțin: poetul A.E. Baconsky, care fusese redactor-șef al revistei *Steaua* și care, începând printr-o disidență estetică de pe la mijlocul anilor 1950, ajunsese, către sfârșitul anilor 1960, după ce fusese dat afară de la *Steaua* și se mutase la București, unul dintre cei mai curajoși oponenți ai culturii comuniste. Iar în Clujul real, în afară de câțiva scriitori tineri de care mă simțeam legat, printre ei Ana Blandiana și Romulus Rusan, locuia prietenul meu mai vârstnic, mare cărturar și spirit european, fost deținut politic pentru mai bine de un deceniu, moldoveanul Adrian Marino, căsătorit cu profesoara de franceză de la universitatea clujeană, admirabila Lidia Bote. În apartamentul lor plin de cărți de pe strada Rakoczi 72 am fost găzduit de

câte ori am venit la Cluj cu prilejul examenelor orale și apoi al susținerii doctoratului.

Toate aceste amintiri și multe altele se aflau ca niște flori sau frunze presate uitate între filele ușor îngălbenite ale exemplarului din *Conceptul modern de poezie* pe care l-am răsfoit după ce vechiul meu prieten și coleg, Mircea Martin, mi-a propus să reediteze această carte la Editura Paralela 45. Ele sugerează cât de legat este studiul meu (care se voia și un soi de manifest discret, dacă această expresie nu e un oximoron, în favoarea unui modernism poetic regăsit) de istoria acelor ani, atât de cea personală, cât și de cea impersonală. N-am vrut să modific, ștergându-le sau acoperindu-le, amprente, câte sunt vizibile, ale acestei duble istorii.

Este ultimul lucru pe care l-am scris în românește înainte de a părăsi țara și de a mă stabili în Statele Unite ale Americii în 1973. Cronologic vorbind, o culegere de articole și de scurte eseuri, intitulată *Fragmentarium*, a apărut la începutul lui 1973, dar ea conținea lucruri mai vechi. Am plecat din România din mai multe motive (n-are rost să intru aici în detalii), unul dintre ele fiind sentimentul că nu aș fi putut să-mi continui meditația asupra modernității după brusca surpare de teren în domeniul ideologiei pe care au constituit-o așa-numitele „Teze din iulie“ din 1971, care au ucis în mugure miniliberalizarea începută în 1963–’64. Nu cred că m-am înșelat. Oricum, în exil, preocuparea mea de cercetător în legătură cu ideile modernității, care culminase în România cu *Conceptul modern de poezie*, a fost reluată ducând, în 1977, la o nouă sinteză de mai mare anvergură teoretică și istorică, intitulată *Faces of Modernity*. La rândul ei, aceasta a fost lărgită și definitivată în 1987, cu adăugirea unui întins capitol despre postmodernism, sub titlul *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* (traducerea românească, *Cinci fețe ale modernității*, a apărut în 1995 la Editura Univers, al cărei director era pe atunci același Mircea Martin care astăzi mă publică la Paralela 45).

Deși *Conceptul modern de poezie* și *Cinci fețe ale modernității* sunt cărți independente, una concepută și scrisă în românește, în condiții de cenzură, cealaltă în englezește, ele pot totuși fi citite și împreună: cea de-a doua lărgeste perspectiva celei dintâi, care se limitează la modernism, văzut într-un singur gen literar, și anume liric; cea dintâi oferă, în schimb, numeroase exemple particulare pentru ideile generale despre modernismul literar din *Cinci fețe*... Îmi dau astăzi seama că, pentru menținerea unei continuități de identitate pe plan intelectual, a fost nevoie, în cazul meu, de o ruptură; după cum îmi dau seama că ruptura însăși n-a fost, cum mă așteptam, ireversibilă. Într-un fel, nu numai aceste două cărți, dar și alte eseuri de dinainte ori de după ele caută răspunsuri la anumite întrebări despre modernitate, în sens estetic și în sens existențial, în sens metafizic și în sens social, întrebări pe care n-am încetat să mi le pun din anii adolescenței.

Modernitatea, în perioada formației mele intelectuale, era un miraj primejdios. Întemeiată pe spiritul critic și interogativ, pe îndoiala metodică în fața autorității, pe individualism, ea nu putea avea nimic comun cu dogmatismul și colectivismul primitiv impuse de poliția ideologică orwelliană a vremii. Mai târziu, când regimul și-a permis luxul a ceea ce nu putea fi decât o pseudomodernizare economică și culturală, s-a putut discuta pentru o vreme despre modernitate și despre tradițiile ei în domenii limitate cum ar fi literatura sau artele. La universitate, bunăoară, puteam ține seminarii speciale despre poezia post-baudelairiană sau un curs de un semestru numai despre Marcel Proust și *À la recherche du temps perdu*. După 1971, astfel de libertăți păreau sortite să dispară curând. În fapt, ele au fost menținute în anumite zone, mereu mai restrânse și mai vulnerabile, datorită celor care au rezistat prin cultură asalturilor național-comuniste și protocroniste inițiate de regimul în plină re-orwellizare. „Rezistența prin cultură“ e un concept controversat, dar, orice nume i-am da, a jucat un rol în menținerea

unei respectabilități intelectuale și a unui profesionalism, fie el precar, în disciplinele culturale, pe baza cărora, după prăbușirea în neant a comunismului, și după moștenirea de neant lăsată de acesta, s-a putut înfiripa conștiința culturală a unei incipiente societăți civile.

Conceptul modern de poezie, înțeleg, deși interzis împreună cu numele autorului și retras din biblioteci, a continuat să fie citit clandestin, a fost deci acceptat de exigențele acelei culturi subterane paralele pe care, la vremea mea, o cunoscusem și eu. Secretul acestei culturi nu era faptul interdicției ca atare: nu știu bunăoară ca operele interzise ale unui scriitor fost stalinist și disident timpuriu, ca Alexandru Jar, să fi avut vreo căutare; sau, ca să iau un exemplu străin, nu știu dacă operele traduse în românește ale lui Howard Fast au fost citite după ce a „trădat“ (în 1956, dacă nu mă înșel) cauza comunistă și numele lui a fost interzis. În cultura subterană, cosmopolită, fluctuantă, ierarhiile valorice erau democratic determinate de interesul cititorilor și acest interes nu dispărea când un autor interzis pentru o vreme era publicat: astfel, când romanele de dinainte de război, *Maitreyi* și *Nuntă în cer*, ale lui Mircea Eliade au fost reeditate într-un singur volum în 1969, ediția s-a epuizat instantaneu. În fond, cultura subterană era o cultură vie, democratică, dinamizată de curiozitățile și interesele cititorilor, care puteau fi stimulate, dar nu erau determinate de interdicție; era o cultură care dăruia energie și viață, pe căi uneori directe, adeseori indirecte, la tot ce era mai interesant și mai căutat în cultura cealaltă, de deasupra, trecută printr-o cenzură mereu imprevizibilă, chiar și în perioadele de închistare ideologică; era o cultură care avea forța să aducă în centrul atenției marginalul, atipicul, insolitul și să împingă la margine, sau dincolo de margine, tot ce oficialitatea încerca să impună.

Nu mă refer aici – să fiu bine înțeles – la micile sau marile stratageme literare pentru a-l păcăli pe cenzor, la micile sau

marile „șopârle“, la oblicitățile și alegoriile pe care cititorul inteligent de atunci le putea savura, dar pe care cel de azi nu le mai poate descifra, în absența contextului represiv. Am, dimpotrivă, în vedere ceea ce era cu adevărat viu în acel context, ceea ce îl nega dincolo de ideologie, prin simplul fapt că era viu, plin de sevă și sens, și că nu putea fi ucis cu ușurință, nici prin interdicție și nici măcar prin acceptare.

Evident, viața diferitelor tipuri de scrieri poate fi mai scurtă sau mai lungă. Critica literară, dacă nu se naște moartă, cum se întâmplă adesea, are tendința să îmbătrânească și să dispară mai repede decât poezia sau proza. O carte de critică literară care mai trezește interes la un sfert de secol de la apariție e deja, aș spune, un fenomen de longevitate. Iar dacă ea atinge cincizeci-șaizeci de ani, șansele de a-și supraviețui, prin școală sau universitate, ca literatură secundară, ca material pentru istoria criticii, fie și ca document, încep să crească. Dar până una, alta – indiferent de ce ne rezervă viitorul – mă bucur că pot participa, prin această prefață, la aniversarea a treizeci de ani de la apariția *Conceptului modern de poezie* printr-o nouă ediție. Tuturor celor care au făcut posibilă această frumoasă aniversare le rămân profund îndatorat.

30 octombrie 2002
Matei Călinescu

Preliminarii

În ceea ce privește poezia – fie că e vorba de cea implicită într-o activitate de creație, fie de cea teoretic explicită –, meditația asupra funcțiilor și limitelor limbajului a jucat totdeauna, și în chip firesc, un rol esențial. Cu toate acestea, epoca modernă – ale cărei începuturi pot fi situate în preajma și în cursul desfășurării fenomenului romantic – înseamnă pentru poezie o substanțială întărire a „conștiinței lingvistice”; întregul statut clasic al limbajului e răsturnat: cuvântul poetic nu mai e un simplu mijloc de *imitație* a naturii, el *produce o nouă natură* în procesul propriei sale produceri. Poezia nu mai recurge la limbaj, ca la un instrument, ci intră *în* limbaj, în dinamica lui internă, căutând să-l facă să se semnifice în primul rând pe sine.

Făcând o analogie spațială, care-și are, de altfel, justificările ei istorice, limbajul poetic îi apare clasicului, față de limbajul comun, ca mai *înalt*. Anticii și acei care i-au urmat au resimțit diferența dintre limbajul obișnuit, prozaic, și cel poetic nu ca pe o diferență de structură, ci doar ca pe una de grad: să ne gândim la implicațiile bine-cunoscutei concepții clasice a nivelurilor stilistice, care distinge între *vorbirea joasă* (*sermo humilis*, *sermo pedester* sau *sermo proletarius*) și felurile de vorbire mai înaltă, până la stilul ilustru (*sermo gravis* sau *sermo sublimis*), prezent în genurile superioare ale poeziei. În astfel de coordonate, tradiția clasică a produs, sub forma nenumăratelor tratate de poezică și de retorică, o codificare a variatelor posibilități și registre ale limbajului, în lumina unei concepții generale marcat

normative. Încercând să închidem o evoluție bogată și diversă într-o formulă sintetizatoare, putem spune că din unghi clasic limbajul poetic apare esențial ca *limbaj figurat*, de unde constanta preocupare a retoricienilor de a defini și exemplifica diferitele „figuri de vorbire“ sau „figuri stilistice“. Această trăsătură e în doctrina clasică mai importantă chiar (cum va rezulta cu suficientă claritate din considerațiile ce vor urma) decât faptul că poezia presupune o *organizare metrică* a discursului: căci și un discurs nonpoetic poate adopta tiparele versului, cum arată Aristotel. Folosirea resurselor limbajului figurat (tot Aristotel vedea în transferurile de sens operate prin *metaforă* caracteristica poeziei) dă vorbirii poetice o direcție *ascendentă*: drumul e de la particular la general, de la *literă* la *spirit*, de la *jos* la *înalt*. O asemenea împrejurare e în deplin consens cu implicațiile celebrei teorii aristotelice a verosimilității, exemplificată prin comparația între istorie (care povestește ceea ce s-a întâmplat) și poezie, a cărei valoare filozofică superioară o constituie faptul că ea înfățișează ceea ce *s-ar fi putut întâmpla*, în marginile verosimilului. Din perspectiva idealului clasic, înălțimea discursului poetic nu vine decât rareori (și atunci doar accidental) în contradicție cu demersul logic al gândirii. E adevărat că în planul strict al expresiei verbale, datorită constrângerilor metrice la care e supus, i se acordă poetului anume „licențe“, cu condiția să nu abuzeze însă de ele. Așadar poezia, corespunzător obiectului ei (acela de a *imita* diferite acțiuni omenești), folosește un limbaj care în formele lui cele mai înalte (forme ce se întâlnesc în genurile superioare) se deosebește de limbajul comun din aproape toate punctele de vedere, cu o singură excepție de seamă: ambele sunt guvernate de legile aceleiași *logici*. Libertățile de care se bucură poetul în această privință rămân irelevante. De aceea, cum se poate exemplifica recurgându-se la oricare dintre tratatele de retorică tributare concepției clasice, este oricând posibilă *traducerea* limbajului poetic (cu „figurile“ lui) în limbajul obișnuit al prozei. *Aceleași* gânduri

și *aceleași* sentimente pot avea expresii diferite. Ne aflăm, de fapt, în fața concepției clasice a distincției între *conținut* și *formă*. Un același conținut poate „îmbrăca”, după necesități, împrejurări, conveniențe etc., diferite forme.

Ideea că funcționarea limbajului poetic presupune o altă logică decât aceea pe care se bazează vorbirea prozaică marchează una dintre cotiturile esențiale în istoria conceptului modern de poezie. A postula existența unei logici a poeziei, distinctă de logica prozei, înseamnă, între altele, a susține *specificitatea absolută* a limbajului poetic, ireductibilitatea simbolurilor lui la simbolurile limbajului comun. La capătul unui lung proces istoric, început încă din veacul al XVIII-lea, poezia modernă (cel puțin una dintre direcțiile ei) va împinge intoleranța față de vechea și prea încăpățânata prejudecată clasică a traductibilității limbajului poetic în limbajul obișnuit până la refuzul oricărui sens al expresiei poetice care nu rezidă în altceva decât în însăși *litera* ei. Poetul spune numai ce spune, nimic altceva. Se ajunge astfel la afirmarea (cu substrat polemic adeseori, dar cu incalculabile consecințe în ceea ce privește înțelegerea poeticului) *literalității* absolute a limbajului în poezie. Cum observă unul dintre „noii critici” francezi, membru al grupului avangardist Tel Quel – e vorba de Gérard Genette: „Literalitatea limbajului apare astăzi ca ființa însăși a poeziei și nimic nu este mai supărător pentru adeptul acestei păreri decât ideea unei traduceri posibile, a existenței unui spațiu oarecare între literă și sens. Breton scrie: „«Roua cu cap de pisică se legăna»: prin aceasta înțelege că roua are cap de pisică și că se legăna”¹.

Din unghiul de vedere al limbajului poetic, drumul poeziei moderne (cu numeroasele lui sinuozități) se îndepărtează constant de concepția clasică a poeziei ca limbaj figurat, până la atingerea punctului antipodic al purei literalități. Până să ajungă

1. Gérard Genette, *Figures (Essais)*, Seuil, Col. „Tel Quel”, 1966, p. 206.

aici, acest drum a avut de străbătut o distanță enormă, trebuind mereu să facă față unor dificultăți și rezistențe (atât teoretice, cât și practice) dintre cele mai complexe. Cei care l-au parcurs, poeți, filozofi, esteticieni, au izbutit în cele din urmă să impună o nouă înțelegere a poeticului. Ne propunem să înfățișăm în acest studiu câteva dintre fazele elaborării conceptului modern al poeziei.

Sub semnul liricului

Ceea ce numim azi „gen liric“, deși ilustrat în Antichitatea greacă (Alcman, Stesichoros, Alkaios, Sappho, Ibykos, Pindar etc.) și în cea latină (Vergiliu în *Bucolice*, Horațiu în *Ode*, Ovidiu, apoi elegiacii), n-a ocupat decât un loc mai degrabă periferic în teoria literară a vremii. Despre lirism în genere, și în special în raporturile lui cu celelalte genuri, mărturiile sunt fragmentare și foarte rare.¹

Unii cercetători au socotit că un text platonice formulează prima împărțire a poeziei în cele trei genuri, epic, liric și dramatic, dar în ceea ce privește recunoașterea de către marele filozof a existenței autonome a lirismului, dubii foarte serioase apar. Textul la care ne referim este următorul: „...cred că acum vezi limpede ceea ce nu-ți puteam explica adineauri, și anume că există un prim fel de poezie și de ficțiune în întregime imitativă care cuprinde, cum ai spus, tragedia și comedia; un al doilea fel în care faptele sunt raportate de poetul însuși – așa cum se întâmplă în ditirambi –, și în sfârșit un al treilea fel, alcătuit din îmbinarea celorlalte două, și folosit în epopoe și în

1. O grupare și analiză a lor în Hans Färber, *Die Lyrik in der Kunsttheorie der Antike*, Neuer Filser-Verlag, München, 1936. De asemenea în studiul mai larg al Irenei Behrens, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst, vornehmlich vom 16. bis 19. Jahrhunderts: Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen*, Max Niemeyer Verlag, Halle/Saale, 1940.

multe alte genuri...“ (Platon, *Republica*, III, 394, b, c.). S-a crezut că al doilea fel de poezie, în care poetul relatează el însuși faptele, ar corespunde liricului. Mult mai normal ar fi însă să se observe că Platon face în acest paragraf o distincție între *modul dramatic* (în întregime imitativ) și cel *narativ* (în care autorul povestește, dar poate să dea uneori cuvântul și personajelor, ca în epeee). Atribuind lui Platon tricotomia genurilor literare – cum arată Irene Behrens (*op. cit.*, pp. 10–11) – îi atribuim un mod de gândire și niște preocupări străine epocii lui. O confirmare a acestei opinii o constituie, între altele, și absența liricului în *Poetica* lui Aristotel, care recunoaște, ca și Platon, doar două tipuri fundamentale de poezie: cea dramatică (activă) și cea epică (în care poetul povestește acțiunea); faptul că uneori personajele înseși vorbesc în epică i se pare lui Aristotel mai puțin important, de vreme ce tot autorul raportează cuvintele lor. Înțeles într-o astfel de lumină, un faimos paragraf din *Poetica*, în care s-a văzut o condamnare a lirismului, capătă un sens mult mai plauzibil decât în unele interpretări moderne. Însăși invocarea exemplului lui Homer ne indică faptul că filozoful are în vedere poezia epică: „Demn de laudă în atâtea privințe, Homer mai trebuie lăudat și pentru că – mai bine decât orice alt poet – știe care trebuie să-i fie rolul în economia operei. Poetul e dator să vorbească cât mai puțin în nume propriu, pentru că nu asta face din el un imitator. Alți autori nu fac decât să se scoată întruna pe ei la iveală; de imitat, nu imită decât puțin și rar“ (1460 a 6)¹.

Categoria liricului nici nu are, de altfel, un nume constant până către jumătatea secolului al XVIII-lea. În Grecia clasică se folosea termenul *melikos*, pentru ca abia în epoca elenistică să înceapă să circule și termenul *lyrikos*. Latinii își desemnează

1. Aristotel, *Poetica*, studiu introductiv, traducere și comentarii de D.M. Pippidi, Editura Academiei, București, 1965.

Cuprins

Argument la o nouă ediție a <i>Conceptului modern de poezie</i> (2002)	5
Preliminarii	11
Sub semnul liricului	15
Poezia ca expresie a emoției	24
Poezie și imaginație	49
Începuturile „poeziei pure“: Edgar Allan Poe	61
Lume și limbaj în estetica lui Baudelaire	69
Poetica lui Mallarmé	86
Originile poeziei antipoeticului	105
Conceptul simbolist de poezie	130
După simbolism: Modernism și tradiție în poetica lui Ezra Pound și a lui T.S. Eliot	144
Poezie și antipoezie: de la Apollinaire la suprarealism	180
Conceptul modern de poezie în literatura română	227
Concluzii	285
Bibliografie selectivă	297
Indice de nume	305