Poezia lui Virgil Mazilescu și imaginarul medieval vegetal

Andrei ȘERBAN

Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu, Facultatea de Litere și Arte
"Lucian Blaga" University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts
Personal e-mail: serban_andrei_1990@yahoo.com

Virgil Mazilescu's Poetry and the Medieval Vegetal Imaginary

This paper is a part of a larger study discussing the imaginary of Virgil Mazilescu's poetry. After a theoretical introduction of some concepts and notions that will help us defining our argumentation (what image, imagination and imaginary are), this paper depicts Virgil Mazilescu's obsession with the medieval imaginary, extracting the vegetal references which describe his fictional universe. Thus, we will focus in this presentation on the vegetal elements used by the Romanian author, in order to observe how the poetical structure of Mazilescu is influenced by the troubadours' poetry.

Keyword: Virgil Mazilescu, imaginary, medieval imaginary, vegetal elements, troubadour, hermeneutics

În studiul operei mazilesciene, abordarea imaginarului poetic specific acestei lirici este o necesitate teoretică a demersul analitic pe care îl vom întreprinde. În cele ce urmează, ne propunem o scurtă abordare terminologică a conceptului de imaginar, încercând să-i surprindem valențele semantice, precum și mecanismele sale interne în cadrul textului poetic care, inevitabil, își fundamentează prin arsenalul imagistic. Prin complexitatea imagistică specifică, discursul poetic își construiește un schelet subtil, definitoriu în abordarea exegetică, ale cărui valențe sunt esențiale în depistarea unor interpretări pertinente care să ducă la o *decodificare* a textului literar. Tot astfel, analiza noastră va aborda imaginarul poetic mazilescian, puternic impregnat de recuzita medievală, ce se regăsește în cadrul spațiului literar într-o structură tripartită (la nivelul vegetal, animal și arhitectural). Nu întâmplător, patosul textelor lui Virgil Mazilescu își găsește în lirica trubadurească un referent esențial, prin care ipostazele eului poetic capătă o nouă dimensiune discursivă.



Sursă foto: http://www.contemporanul.ro/lecturi/iulian-boldea-onirismul-radical-virgil-mazilescu.html

1. Premise teoretice

1.1. Etimologia termenului de *imagine*

Provenit pe filieră franceză, termenul de *imagine* (fr. *image*) își are originile în latinescul *imago* care era înțeles „o reprezentare, un portret, o fantomă (în limbajul poetic), o aparență (în opoziție cu realitatea)”[1], fiind cel mai adesea folosit pentru a desemna o statuetă de ceară cu conotații funerare. Similar ca formă, verbul *imitor* definește acțiunea de a imita, de a reproduce imaginea, de a redefini percepția asupra realității. Corespondentul grec al lui *imago* este *eikon* (care, mai târziu, avea să conducă la termeni precum *icon* sau *icoană* – înțeleasă, deopotrivă, ca reprezentare, ca reprezentare a unui vis, dar și ca statuie, ca imitație) și *phantasma*, în timp ce în planul retoricii acesta este definit prin *figura*, care trimite, pe de o parte, la procedeele figurative ale discursului oratoric, iar, pe de altă parte, la discursul poetic, trecut printr-un filtru al imaginației. Similar ca formă, însă restrictiv ca sens, iconoclastia medievală franceză va utiliza termenul de *ymages* pentru a defini idolii, instanțele divine sau o prezență mediatoare a divinului, limitând semnificația conceptului la sfera strict religioasă.

Desacralizarea conceptului de *imagine*, așa cum o redă literatura medievală de sorginte religioasă cultă, din spațiul francez (în opere de genul pasiunilor și miracolelor dedicate Fecioarei Maria și sfinților), va începe odată cu literatura *profană*, cu literatura trubadurescă, în cadrul căreia imaginea devine o reprezentare a dorinței, a pornirilor carnale, precum și a iubirii, definită de conexiunea între dorință și fantasmă[2]. În mod similar, imaginea definește în literatura medievală (în special în romanele de tipul *Tristan și Isolda*) o invenție, o fantasmă, o creație (implicit artistică, poetică).

Trecerea înspre modernitate afectează valențele semantice ale *imaginii*, care odată cu apariția psihanalizei, a teoriilor legate de inconștient, definește o proiecție mentală, o amprentă a psihicului uman. Cu toate acestea, literatura de specialitate care vizează, deopotrivă, studiile antropologice, literare ori psihologice, particularizează accepțiunile acestui termen. În subcapitolul următor, ne propunem o parcurgere terminologică și semantică a acestui concept, în raport cu *derivatele* sale (imaginație și imaginar), surprinzând o evoluție ideologică a acestei triade.

1.2. Imagine, imaginație, imaginar

În ciuda utilizării sale excesive, în cadrul studiilor de literatură sau chiar de antropologie, atât ca termen care califică modalitățile prin care opera își configurează un univers ficțional autonom, cât și ca metodă de cercetare / investigare a elementelor constitutive ale spațiului literar, imaginarul a fost unul dintre conceptele cele mai dezbătute când se aduce în discuție delimitarea semantică a acestuia. Astfel, triada imagine-imaginație-imaginar avea să revină în atenția cercetărorilor iar și iar, stârnind adesea tensiuni în definirea adecvată a termenilor.

Poate cea mai cunoscută opinie privitoare la modalitatea de înțelegere a conceptelor enunțate îi aparține lui J.P. Sartre care, sfidând accepțiunea *canonică* a imaginii privite ca amprentă a lumii sensibile, aduce în discuție raportul dintre imagine și percepție, conform căruia imaginea ar fi proiecția unei singure conștiințe, pe când percepția ar defini o experiență care poate fi împărtășită și care aparține de sfera senzorialului pur[3]. În acest sens, identitatea afectivă a individului modelează consistența imaginii, trecând-o prin filtrul unei sensibilități proprii și irepetabile. Astfel, imaginația devine o dimensiune psihică gestionată de „reacțiile afective”[4], în timp ce o imagine nu există în realitate, ea fiind produsul unui mecanism psihic, individual. În concepția filozofului francez, nu există imagini reale, ci doar proiecții mentale ce fac parte dintr-un „spațiu imaginar”[5] ce iese din coordonatele spațio-temporale obiective. Obiectul imaginat este, totodată, ireal și real, în măsura în care realitatea (a se înțelege percepția asupra realității) conduce la concretizarea acestei amprente sensibile, încadrându-se în limitele unui corpus imaginar, al unui spațiu mental, lipsit de concretețea materială a lumii exterioare.

Fără să se intereseze prea mult de problematica diferențierii între imagine și percepție, Gaston Bachelard a sesizat că termenul cel mai potrivit căruia îi putem subsuma imaginea (reprezentare sensibilă a lumii exterioare, trecută prin filtrul percepției, privită nu numai drept un construct mental, cât și un element indispensabil delimitării spațiului literar) este imaginarul – concept totalizator, care înglobează multitudinea de posibilități de construcție a imaginilor artistice, ce se plasează la polul opus față de rațional. Prin urmare, poetica (implicit ce a *reveriei*) specifică discursului bachelardian face apel resorturile inconștiente ale eului, pentru a le armoniza prin imaginație cu Natura și Cosmosul, imaginația creatoare fiind o activitate de transformare simbolică: „Există momente în viața unui poet în care reveria asimilează realitatea însăși. Ceea ce percepe este asimilat. Lumea reală este înghițită de lumea imaginară. (...) Prin imaginație, datorită subtilităților funcțiilor irealului, reintegrăm lumea încrederii, lumea ființei încrezătoare, lumea însăși a reveriei.”[6]. Literatura devine o prelungire firească a reveriei asumate, o materializare a unui proiect creator, a unei *dorințe*, în timp ce imaginația este un proces dinamic de compunere și recompunere a imaginilor, pe baza unui proces mai mult sau mai puțin conștient: „Imaginația este fermecată de

imaginea literară. Literatura nu este deci succedaneul niciunei alte activități. (...) Ea reprezintă o emergență a imaginației."[7].

Referitor la calitatea sensibilă, perceptivă a imaginii, privită ca rezultat al unei subiectivități intime receptoare și creatoare, Jean-Jacques Wunenburger oferă o perspectivă a imaginii aflată în proximitatea unor poli opuși, tocmai pentru a sesiza caracterul personal al acesteia, aparent imposibil de generalizat ori de *cartografiat*: „Imaginea constituie (...) o categorie mixtă și deconcertantă care se situează la jumătatea drumului între concret și abstract, între real și ideal, între sensibil și inteligibil. Ea ne permite să ne reproducem și să interiorizăm lumea, să o conservăm mental sau grație unui suport material, dar și să o diversificăm și să o transformăm până la a produce lumi fictive."[8]. Imaginea devine materialul brut pe care se fundamentează interacțiunea cu lumea, interiorizarea acesteia, dar și cunoașterea și reconstrucția ei, în baza unei atitudini creatoare. Fără să se depărteze cu mult de modalitatea de analiză a lui Sartre, Wunenburger reconstruiește etimonul acestui termen, pe care-l supune unei formule globale de înțelegere similar procesului de sublimare a realității obiective în proiecții mentale: „imaginea este mai puțin o emanație a realului obiectiv și mai mult produsul unei activități de *eidolopoietike* la Platon, de *fictio* pentru latini, legată de imaginație, *phantastikon*, care produce niște *phantasmata*, ceea ce nu este decât aparență în comparație cu realul"[9]. Plasându-l între limitele conferite de percepție și de experiența empirică, conceptul de imagine devine, în analiza lui Wunenburger, un punct de intersecție între interacțiunea sensibilă cu lumea și capacitatea (de) formatoare a memoriei și/sau a imaginației[10], definind un tipar recognoscibil și reprezentabil, în ciuda tiparelor subiective, a percepțiilor individuale prin care obiectul este asimilat. Prin urmare, „Putem conveni să numim imagine o reprezentare concretă, sensibilă (ca reproducere sau copie) a unui obiect (model, referent), fie el material (un scaun) sau ideal (un număr abstract), prezent sau absent din punct de vedere perceptiv, și care întreține o astfel de legătură cu referentul său, încât poate fi considerată reprezentantul acestuia și ne permite așadar să-l recunoaștem, să-l cunoaștem sau să-l înțelegem."[11].

Pe lângă rigorile de ordin terminologic, acelea care își propun să delimiteze un câmp semantic specific în cadrul studiilor literare, conceptul de imaginar ia, cu timpul, amploare din nevoia de a se detașa de imaginație, recunoscută, atât de criticii literari, cât și de psihologi, drept o facultate mentală, specifică individului, prin intermediul căreia acesta își manifestă potențialul creator. Astfel, spre deosebire de imaginație (procesul mental dinamic de valorizare și devalorizare a imaginilor într-un angrenaj creator), imaginarul este, după Gilbert Durand, „marele dominator fundamental la care vin să se ralieze toate procedurile gândirii umane"[12], care vine să înlăture angoasa existențială, teama „aneantizării", să substituie spaima de moarte, sublimând-o într-un corpus imagistic[13]. Imaginarul ajunge, în cele din urmă, să definească nu o realitate interioară și individuală, ci un construct de imagini fundamentat la nivel colectiv, prin care societatea își poate fundamenta conștient un mod propriu de expresie al umanității. Sfidând concepția lui Gaston Bachelard, Gilbert Durand nu opune imaginarul cu raționalul, întrucât imaginea este mulaj sensibil reprezentativ pentru idei. În timp ce imaginația reprezintă o amprentă personalizată a unei sensibilități, a unei subiectivități, imaginarul privit, de asemenea, ca element constitutiv al universului strict mental, devine o arhivă colectivă care înglobează o suită de imagini determinate în cadrul unei culturi, într-un anumit moment istoric.

Într-o manieră similară, dar care își asumă rezerva unei definiții a imaginarului în limitele unor coordonate culturale și geografice, se află părerea conform căreia imaginarul nu ar fi altceva decât cea mai pură manifestare a mentalului de dincolo de granițele realității obiective, reprezentând, astfel, un produs cultural adiacent evoluției unei societăți, dezvoltat în paralel cu lanțul cauzal al demersului istoric. Astfel, mergând pe deducția Evelynei Patlagean, Lucian Boia consideră că „imaginarului îi aparține tot ceea ce se situează în afara realității concrete, incontestabile, a unei realități percepute fie direct, fie prin deducție logică sau experimentare științifică. Imaginarul ar fi astfel domeniul falsului şi al neverificatului (sau al neverificabilului)."[14]. Pe baza acestor observații, putem deduce că imaginarul ajunge să definească o realitate complementară celei obiective, dar, în același timp, detașată de aceasta, definită de principii și structuri proprii, în baza cărora se redefinește, odată cu evoluția societății. Imaginarul reprezintă un produs cultural istoric, concretizat la nivel macroscopic. Caracterul particular al imaginației este completat de aspectul generalizator al imaginarului. Totuși, demersul firesc dintre imaginație spre imaginar este reprezentat de un proces conștient și asumat care presupune nu numai crearea și explorarea universurilor ficționale, ci și detașarea de acestea, pentru a le contempla de la distanță, cu scopul de a le descoperi mecanismul intrinsec. Cu alte cuvinte, „Pentru a ajunge la imaginar (cel puțin la expresiile sale cel mai bine structurate), imaginația trebuie să fie fecundată de raționament. Imaginarul depășește astfel câmpul exclusiv al reprezentărilor sensibile."[15]. Deși nu trebuie să-l privim ca pe un simplu avatar al realității obiective, imaginarul definește locul geometric al raționamentului și al imaginației, transpuse la un nivel colectiv, dincolo de formele subiective de percepție a realității. Prin urmare, imaginarul, deși se definește ca fiind un produs

colectiv, o suită de imagini rezultate din interacțiunea unei multitudini de sensibilități, presupune tocmai renunțarea la această amprentă intimă a reprezentării mentale. Oarecum paradoxal, pentru a se integra într-un tipar colectiv, imaginea se *de*-sensibilizează, se depersonalizează. În acest sens, Lucian Boia chiar amintește de o întrepătrundere a două procese aparent incompatibile, la nivelul mentalului colectiv: pe de o parte, rezistența la *real* a imaginarului, iar, pe de altă parte, dialogul imaginarului cu *realul*. Subiectivitatea (lumea sensibilului) și obiectivitatea (lumea raționalului) în limitele cărora imaginea se produce sunt interșanjabile. Prin intermediul imaginarului, imaginea desprinsă din real se va reîntoarce în real sub forma unei structuri ordonatoare. Altfel spus, colectivitatea își fundamentează la nivel mental, mai mult sau mai puțin conștient, propriile modalități de a se raporta la univers și de a-l înțelege. Căci universul nu poate fi înțeles decât prin imagini și nu ni se relevă decât ca atare. Iar imaginarul marchează tocmai granița dintre sensibil și rațional, dintre interior și exterior, în baza unor structuri mentale colective și predeterminate.

În ciuda unei minime detașări a imaginarului de percepția realității obiective, fiind un construct mental al cărui mecanism este pus în mișcare în baza unei inerții prestabilite, dependența imaginarului de realitatea exterioară este evidentă și de necontestat. În schimb, raportul care se creează între acești doi poli nu este unul de subordonare, ci de reconfigurare reciprocă, având ca fundament un mecanism intrinsec, demarat de arhetipuri preexistente. Nu întâmplător, Lucian Boia afirma că „Istoria imaginarului poate fi definită ca o istorie a arhetipurilor”[16], intuind importața decisivă a imaginarului în evoluția societății. Inevitabil, această observație trebuie pusă în legătură cu concepția lui C. G. Jung, privitoare la inconștientul colectiv, cel care vedea în arhetip o imagine fondatoare (de sorginte mitică, deci, cu caracter primordial) a mecanismului psihic care se manifestă în viața sa cea mai intimă și prin care omul se integrează în lanțul evenimențial al unei comunități[17]. Totuși, după cum afirmă însuși Jung, dimensiunile conceptului de arhetip nu trebuie să ne asigure că ne confruntăm cu un tipar cultural rigid și inviolabil, ci, mai degrabă, cu o suită de forme predeterminate care așteaptă să fie umplute: „Arhetipul este un element în sine formal gol, nimic altceva decât o «facultas praeformandi», o posibilitate dată *a priori* a formei de reprezentare. Moștenite nu sunt reprezentările, ci formele, care corespund în această privință exact instinctelor determinate și ele tot formal.”[18]. Asimilând, delimitările semantice pe care Jung le acordă acestui termen, ajungem natural la următoarea relație de interdependență: lumea exterioară posedă în interiorul său setul de arhetipuri, dar imaginarul le abordează, le scoate la suprafață, le restaurează, *decodificând* realitatea obiectivă și redefinind-o printr-o suită de imagini coerente și compacte. Oarecum, imaginarul conține prototipurile culturale ale realității exterioare, în timp ce realitatea exterioară influențează dimensiunile imaginarului, pe baza unei evoluții inerente a percepției. Prototipurile, deși sunt fixate, se angrenează într-un mecanism care le supune la un proces de tipul deconstrucție-reconstrucție, a cărui miză este tocmai forțarea limitelor imaginarului. Lucian Boia amintește acest lucru, reactualizând, de fapt, teoria jungiană cu privire la arhetip: „Materialul sensibil manipulat de imaginar nu diferă esențial de materialul realității tangibile, dar este retopit și turnat într-o matriță specifică. Nu contează materialul, ci structurile, și acestea prezintă o autonomie incontestabil.”[19]. Practic, imaginarul reprezintă o bază de scheme preexistente adaptabile, care își reconfigurează sensul, în conformitate cu modalitățile de abordare ale acestora, cu modalitățile prin care aceste forme sunt manipulate de-a lungul istoriei.

Departe de a reprezenta doar o bază mai mult sau mai puțin teoretică a operei literare, imaginarul devine un element nu numai al reprezentării, ci și al receptării operei literare, posedând un roc catartic bine delimitat. Astfel, în viziunea lui Jean Burgos, Imaginarul (a se remarca majuscula) tinde să înglobeze spațiul-timp al creației literare, desemnând, astfel, modalitatea de preexistență a actului artistic. „Imaginarul esre întotdeauna *înainte*”[20], afirmă Jean Burgos, care, spre deosebire de Lucian Boia, își propune să urmărească, mai degrabă, modul în care spațiul literar își găsește o logică în corpusul Imaginarului prototipic, decât o definire socio-culturală a termenului. Studiul imaginarului în sânul căruia se constituie o operă literară vizează, astfel, redefinirea traseului poietic, a demersului artistic care ascunde o intenție predeterminată a actului creator. Atât timp cât imaginarul reprezintă un produs cultural exterior simplei receptări sensibile a lumii, dar pe care o asimilează tocmai în procedeul despre care am amintit, cel de iradiere, de contaminare reciprocă a imaginarului cu realul, creația literară devine un element subordonat acestei arhive colective. Asumarea unui imaginar specific în cadrul operei literare definește, astfel, asimilarea unei moșteniri culturale predeterminate, prin care autorul își configurează o modalitate evazionistă de a înțelege propria sa lume: „Scopul imaginarului nu este, totuși, să anihileze realul pentru a i se substitui. ·Strategiile sale urmăresc controlul lumii concrete prin adaptarea modelelor ideale inerțiilor materiei şi circumstanțelor schimbătoare ale istoriei. Într-o lume reală care nu poate decât să dezamăgească, imaginarul joacă un rol compensator.”[21]. Putem afirma, prin urmare, că orice operă literară nu este decât o concretizare, un simulacru al Imaginarului colectiv, prin care autorul îni delimitează propria tendință evazionistă din chingile realității stereotipate.

Pentru a concluziona această parcurgere bibliografică non-exhaustiv, ne putem rezuma la o definire sumară a celor trei concepte centrale specifice acestei analize: în timp ce imaginea este o proiecție subiectivă, sensibilă și personală a individului care înțelege realitatea exterioară prin propriile organe de simț (care este față de percepție, de automatismul senzorial al unui individ, ceea ce, de pildă, poate fi urma de cărbune lăsată pe o foaie de hârtie față de creion), imaginația este un proces dinamic al mentalului individual ce compune, recompune și distribuie, pe baza unui mecanism intern, un ansamblu de imagini, într-un construct personal și subiectiv. Dincolo de acestea, imaginarul poate fi privit ca o arhivă colectivă de structuri imagistice specifice unei colectivități, preexistente la nivel subtil, în sensibilitatea individului ce aparține unui teritoriu cultural bine stabilit. Depășind problematicile ierarhice privitoare la primordialitatea imaginarului sau a imaginii (privită, adesea, ca o urmare a unei cunoașteri empirice), „Imaginarul face parte din câmpul reprezentației. Dar ocupă din acesta partea transpunerii nereproductive, nu doar transpuse în imagini mentale, ci creatoare, poetice, în sens etimologic. Pentru a evoca o catedrală imaginară, trebuie să recurgem la literatură sau la artă: la *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo..."[22].

Acest preambul teoretic ne oferă liniile interpretative pentru *a ataca* discursul poetic mazilescian din perspectiva triadei imagine-imaginație-imaginar subsumate creării acelui univers fictiv medieval populat cu trubaduri, poeți, cavaleri și domnițe ce poartă nume literare sau mitologice.

2. Pentru o (scurtă) definire a imaginarului medieval

Imaginarul medieval a marcat poate cea mai prolifică etapă istorică a imaginarului colectiv din toate timpurile, ale cărui reminiscențe au reușit să infiltreze chiar și în mentalul individului modern o suită de tipare imagistice obsedante. Indiferent că asociem Evul Mediu cu literatura cavalerească (inspirată, deopotrivă, din miturile nordice populate de nibelungi și de dragoni ce scuipă foc, din occidentalele povești despre Regele Arthur și Cavalerii Mesei Rotunde sau din legendele despre Cavalerii Templieri în căutarea Sfântului Graal), cu vârsta de aur a romanului *courtois* (*Tristan și Isolda*), cu lirica trubadurească ori cu sărbătorile carnavalești, cu viziunile infernale și paradisiace ale lui Dante, dar și cu coșmarurile picturale ale lui Bosch ori cu ascensiunea politică și arhitecturală fulminantă a Bisericii Creștine, perioada medievală se remarcă printr-o complexitate imagistică frapantă aproape inhibitoare. Bazându-se, în mare parte, pe eșafodajul credinței în Dumnezeu, imaginarul medieval, laolaltă cu simbolurile atribuite elementelor naturale și supranaturale, este în strânsă legătură cu ideea unei legături subtile între voința divină și cinetica existenței profane. Umberto Eco afirmă, în acest sens, că „Evul Mediu crede cu tărie că orice lucru din univers are un înțeles supranatural și că lumea este ca o carte scrisă de Dumnezeu. Orice animal are o semnificație morală sau mistică, la fel și orice piatră sau plantă."[23].

Reprezentarea animală și vegetală în arta și literatura medievală a cunoscut o mare diversitate de forme artistice, reale sau imaginare. Reprezentările medievale sunt puternic influențate de noțiunile de *bine*, *rău*, *angelic* sau *demonic*, proprii creștinismului, iar rolul lor este atât decorativ, figurativ, cât și simbolic. Bineînțeles, nu trebuie să vedem în imagistica animalieră o constantă specifică exclusiv perioadei medievale; de altfel, așa cum o remarcă Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, „Animalul, ca arhetip, reprezintă straturile profunde ale inconștientului și ale instinctului. Animalele sunt simboluri ale principiilor și forțelor cosmice, materiale sau spiriale... (...) Simbolismul animalelor, cu particularitățile fiecăruia dntre ele, așa cum o întâlnește, le observă și le numește omul, trimite la un fenomen infinit mai vast, de vremece înglobează întreaga istorie umană, și nu doar un moment din propria noastră civilizație."[24]. Depășind, în schimb, această premisă teoretică, animalele obsedante ale Evului Mediu, creație imperfectă și supusă omului, apar de multe ori în literatura și arta medievală ca adjuvanți ori opozanți ai acestuia sau sub formă de alegorii despre Bine, Rău ori despre alte concepte ce țin de moralitate: onoarea trădarea, pacea, ura, războiul etc. Vorbim, în acest sens, de existența unor *bestiare*[25], culegeri de povestiri, fabule ori alegorii centrate pe animale reale sau fabuloase al căror scop este acela de a reda ipostazierea unor sentimente ori acțiuni specific umane, având, totodată, și un rol inițiatic și științific. Dacă în multe cazuri caracterul simbolic al unor animale este preluat și pe filiera creștină (de exemplu, valențele negative ale șarpelui) sau mitologică (grifonul, sirenele etc.), multe dintre conotațiile pe care aceste profiluri animaliere le adoptă țin și de contextul socio-cultural al epocii (șobolanul asociat cu ciuma și, implicit, cu ideea morții). În viziunea lui Michel Pastoureau, „animalele sunt clasate în Evul Mediu în cinci categorii: patrupedele (incluzând animalele fantastice licorna, manticora și pardul), păsările (caladrul, fenixul sau grifonul), peștii (balenele, delfinii, tritonii, sirenele), șerpii (incluzând dragonii), «viermii» (insecte, rozătoare mici, moluște). Animalele domestice cuprindeau animalele de la fermă sau pe cele din menajerii, dar și animalele ce trăiau în jurul *domus*-ului sau «casei» (corbul, vulpea, nevăstuica, șoarecele, șobolanul, mierla)"[26].

Reprezentările vegetale prezente, pe de o parte, în *Enluminures*-ile Evului Mediu sunt stilizate, decorative și răspund unor cerințe taxonomice de reprezentare a regnului vegetal, fiind o parte din caligrafia adoptată

în scrierea manuscriselor, din elementele arhitecturale ori din estetismul vestimentar și decorativ. Și de această dată, simbolistica plantelor este puternic influențată de tradiția *taumaturgică*, de medicina tradițională (reprezentată prin vraci) ori de practicile vrăjitorești (ce au duc la crearea *filtrelor* și poțiunilor magice), dar și de tradiția creștină care, de asemenea, asociază elementelor vegetale un rol benefic sau malign (cum este celebrul exemplu al mărului văzut ca un simbol al ispitei). În Evul Mediu, imaginarul este o parte integrantă a umanității, cu rolul de a descrie lumea înconjurătoare. În cadrul acestui univers perceput atât real, cât și miraculos, vegetalul ocupă un loc major în mai multe domenii: politică și heraldică (însemne de pe blazon), literară sau decorativă[27].

În lucrarea dedicată eroilor Evului Mediu, Jacques Le Goff stabilește o tipologie a figurii eroice a epocii reprezentate de triada sfânt-rege-cavaler care sugerează ierarhia valorică, uneori instituționalizată, a perioadei medievale prin ipostazierea importanței majore a religiosului, politicului și a *prouesse* (codul onoarei și vitejiei). Dintre toate cele trei elemente, cea mai recurentă este imaginea cavalerului care se distingea prin talia și forța sa fizică, prin calitatea morală pusă în slujba regelui, prin capacitatea de a îndeplini acțiuni remarcabile și prin puterea sacrificiului sau devotamentului în numele onoarei, a unui țel suprem sau al unei iubiri absolute. Jacques Le Goff marchează, astfel, distincția dintre cavaler și erou[28], observând metamorfozele semantice pe care acest din urmă termen le suferă odată cu părăsirea Antichității.

Prin expunerea succintă a acestor elemente integrante imaginarului medieval, ne propunem, în cele ce urmează, o parcurgere integrală a operei mazilesciene, încercând să surprindem, din întregul arsenal de imagini poetice specifice autorului român, obsesia acestuia pentru câmpul semantic al medievalisticii, căruia îi reconfigurează dimensiunea simbolică. De aceea, o confruntare a valențelor simbolice pe care le implică fiecare dintre următoarele componente desprinse din sensibilitatea medievală cu semnificația conferită de mecanismele specifice textului poetic ne pare necesară, cu scopul de a determina (pre)existența unui program creator, a unui principiu ordonator de imagini specific actului literar concretizat de Virgil Mazilescu.

3. Imaginarul medieval mazilescian. Imaginarul vegetal

În ciuda dimensiunii restrânse a operei poetice mazilesciene, imaginarul utilizat de autorul român face apel la o serie de categorii complementare subsumate imagisticii medievale. Pentru început, trebuie să sesizăm un aspect care ar putea cu ușurință să denatureze scopul unei astfel de analize: nu o simplă trimitere la un element recurent, de altfel, în imaginarul medieval, face ca întreaga operă mazilesciană să facă apel la complexitatea imagisticii specifice Evului Mediu, ci punerea în relație a acelui element cu o suită de alte elemente compatibile ca simbolistică ne determină să vedem în discursul poetic un proiect creator realizat cu prestiință în această direcție. De exemplu, ar fi prematur să vedem într-un vers de tipul:

respirația cavalerului printre cavaleri e cea mai galbenă

o trimitere clară și asumată la corpusul imagistic medieval, fundamentându-ne argumentația pe o simplă enunțare a unui element ce posedă o rezonanță *istorică* specifică. Această trimitere capătă, în schimb, concretețe, doar dacă luăm în calcul și versul următor, ce marchează o determinare spațială specifică acestei perioade istorice:

și spre dimineața la castel – dacă s-ar auzi cîntece.

De asemenea, structura discursiv-emfatică (ale căror elemente constitutive le vom analiza cu prilejul unei analize complementare, fundamentate pe conceptul de *teatralitate*) la care Virgil Mazilescu face apel în redactarea textelor sale îl apropie pe poet de lirica trubadurescă, de afectarea baladescă a menestrelilor care, pe de o parte, sporesc patosul rostirii, pe baza unor elemente discursive relevante (interjecții, interogații și exclamații retorice, adresarea directă, prozaismul, narativitatea etc.), iar, pe de altă parte, abordează tema iubirii după modelul trubadaresc, din care nu lipsesc și celelalte aspecte esențiale în înțelegerea acestui sentiment de către sufletul medieval: iubirea imposibilă, ipostaza eterică a iubitei, suferința afectată, afectul care domină carnalul etc. Pentru a continua cu exemplul amintit mai sus, redăm aici câteva versuri esențiale din textul *dormi dragostea mea*[29], în care emfaza întregește tabloul desprins din decorurile medievale:

o cheie pe buze oho și pe trădare. dulce strigăt. (...)
tu dormi dragostea mea. sînt singur am inventat poezia și nu mai am inimă

Abordarea poeziei mazilesciene dintr-o perspectivă care combină imaginarul medieval cu teatralitatea se realizează, așadar, deopotrivă printr-o apropiere la nivel lexical, cât și printr-o apropiere la nivel formal, discursiv. Mergând pe tiparul definit în subcapitolul anterior, cu privire la statutul operei literare și la capacitatea acesteia de a recicla o suită de imagini concretizate la nivel colectiv, caracterul insolit al operei poetice a lui Virgil Mazilescu se datorează, într-o bună măsură, atitudinii sale escapiste, prin intermediul unui imaginar desprins din mentalitatea medievală. Această trăsătură frapantă a operei mazilesciene nu este, în

schimb, lipsită de implicații în cadrul universului ficțional.

La o primă lectură unul dintre elementele obsesive ale lexicului mazilescian este imaginarul floral care se completează de cel arboricol, într-o mai mică măsură. De asemenea, universul *herbal* este prezent în lirica lui Virgil Mazilescu, pentru a întregi dimensiunea spațială, pentru a reda un anumit specific geografic sau, uneori, istoric, făcând apel la simbolistica prezentă în imaginarul colectiv. Pentru analiza care urmează, trebuie să precizăm că nu toate elementele constitutive au un rol de simbol. Încercând să nu facem abuz de interpretare, folosindu-ne de dicționarele de simboluri, supralicitând versul mazilescian, vom observa că multe dintre componentele *vegetale* ale acestei opere poetice au un rol decorativ, spațial, sugerând nu un mesaj ascuns, încifrat, *simbolic*, ci un topos, o coordonată istorică și geografică ce privilegia importanța estetică sau taumaturgică a acestor plante, grupate deseori, după cum am amintit, după principiul *Bine-Rău*, în funcție de scopul pe care îl servesc.

De departe, cel mai popular element floral al poeziei mazilesciene este trandafirul, roza, ale cărui implicații simbolice au obsedat mentalitatea occidentală. Jean Chevalier și Alain Gheerbrant observă, în primul rând, în roză, un simbol al creștinismului, asociat fie cu trupul lui Hristos, fie cu ideea nemuririi: „Minunat prin frumusețea, forma și parfumul său, trandafirul este floarea cel mai des folosită ca simbol în Occident. (...) În iconografia creștină, trandafirul este fie potirul în care a picurat sângele lui Hristos, fie o transformare a picăturilor de sânge, fie simbolul rănilor lui Hristos. (...) Roza gotică și *roza vânturilor* marchează trecerea de la simbolismul rozei la cel al roții. (...) Potrivit lui F. Portal, roza și culoarea roz ar constitui un simbol al regenerării, prin aceea că există o înrudire semantică din latinescul **rosa**, *trandafir*, și **ros**, *rouă*, *ploaie*."[30]. Totuși, odată cu *inventarea* iubirii medievale, simbolistica rozei capătă noi accepțiuni, fiind deseori atribuit cu *Le Roman de la Rose*, privit ca unul dintre cele mai creditabile izvoare de medievalistică a spațiului celtic: „Trandafirul a devenit un simbol al iubirii, mai cu seamă al iubirii ce se dăruiește, al iubirii curate... «Ca floare a iubirii, trandafirul înlocuiește lotusul egiptean și narcisa grecească; este vorba (...) de trandafirul celtic, vivace și mândru, cu spini, încărcat cu un simbolism duios: cel din *Romanul Trandafirului*, din care Guillaume de Lorris și Jean de Meung au făcut tainicul tabernacul din Grădina Iubirii Cavalerești, sau **rosa mystica** din litaniile Sfintei Fecioare, sau trandafirii de aur pe care papii îi vor dărui prințeselor vrednice, sau imensa floare simbolică pe care Beatrice i-o arată credinciosului ei iubit, ajuns la ultimul cerc al Paradisului...»"[31].

Fără să abordăm acum similitudinile nominale frapante ce există între numele personajelor sau măștilor care populează universul ficțional mazilescian (guillaume, beatrice) și figurile reale sau fictive ale epocii medievale, ne propunem să urmărim *periplul* trandafirului prin lirica autorului român. O primă referință se regăsește în poemul *ca lucrul pre lucruri călcînd*:

ca lucrul pre lucruri călcînd
ca palme pe treptele umede
până când ochiul stîng mi se face
de vulpe nerușinată
pînă unde se stă pe cîntar și se rontăie trandafiri[32]

Alăturată imaginii vulpii care, după cum vom observa, marchează o instaurare a răului, trandafirul trimite în opera mazilesciană la sentimentul erotic. În cazul amintit, intertextul biblic resimțit în primul vers face ca iubirea să capete o alură hristică, sacrificială, aducând cu sine un ceremonial de sorginte religios, prin care sentimentul erotic să dobândească o dimensiune spirituală. Distrugerea trandafirului se asociază, așadar, cu anihilarea unei comuniuni spirituale cu universul (cu materia *lucrurilor*), ca o înstrăinare a umanului, animalizat, redus la un instinct distructiv. În manieră similară, actul devorării trandafirului sugerează o alienare socială; spațiul domestic este resimțit ca un loc rece, simbolul floral dobândește o aură artificială și fals prețioasă:

regret care surîde (regret pentru cine)
și tu a mea casă care te-ai îngrășat
ca un trandafir (aș putea chiar să te mănânc)[33]

Văzut, iarăși, ca un simbol al comuniunii, al înțelegerii reciproce sau al iubirii filiale, trandafirul revine într-un alt text cu scopul de a marca absența unui atașament. Alăturarea trandafirului cu jocul de șah sugerează opoziția între pace și război, micile războaie ale spațiului domestic, într-un protocol ce trimite la convențiile politice ale unui spațiu medieval. Atașamentului empatic îi ia locul ceremonialul politic:

dacă ați fi trei ați despica trandafirul în trei
dar sînteți numai doi și atunci jucați șah într-o cameră
aici se și vede mila voastră pentru nebuni[34]

Similar, imaginea trandafirului alăturată instinctului distructiv vine să marcheze o denaturare a atașamentului:

noi avem dinți falși ei au numai și numai
dinți adevărați – ei au întotdeauna dreptate
și ne vor roade oasele ca și cum ar mirosi pe îndelete
patru cinci petale de trandafir în aprilie[35]

Dihotomia fals-adevărat, raportată la corelația

între distrugere și imaginea trandafirului marchează o opoziție între emoție și instinct, între erosul filial și carcasa artificială a unui ritual social. Resimțit, totuși, ca un simbol al iubirii, trandafirul apare în exemplele anterioare ca un element contrastant, înșelător, folosit chiar și ca un termen de comparație pentru a marca discrepanța între ceremonialurile superficiale ale unei lumi violente supuse convențiilor și fragilitatea căldurii domestice, filiale. Astfel, trandafirul apare, în cele din urmă, și într-o aluzie a războiului troian, folosit ca un element al răscumpărării, în numele unei justiții de sorginte tragică:

vai printre constelațiile cu scîncet de copil ca să zidești o tragedie nu ai destule instrumente și nu se mai înțelege nimic. vom crede doar în dumnezeul care în sfîrșit a scăpat de urmărirea trandafirilor sălbatici[36]

Aducând aminte de sacrificiul Ifigheniei de către propriul tată, în pasajul amintit, trandafirul sălbatic se sprijină pe o corespondență cu mitologia greacă, definind o lege a compensației, în numele unei iubiri absurde: iubirea întru numele războiului subjugă iubirea paternă, într-o viziune tragică asupra umanității.

Depășind această conotație nefastă atribuită trandafirului, vom aminti și celelalte trimiteri la acest element floral care, de această dată, este asociat, în linia poeziei trubadurești, cu fragilitatea, iubirea absolută și imposibilă, puritatea, prin alăturarea trandafirului cu alte simboluri desprinse din cromatica reprezentărilor medievale ori cu alte elemente din imaginarul vegetal mediteraneean:

toată dimineața a cules flori
mai ales trandafiri albi: i-a adus mai târziu (...)

în camera lui – trandafirii albi
alături de inconștiența degetelor lui[37];

noi nu ne mai putem despărți niciodată niciodată
oh salvie levănțică iasomie trandafir[38];

ziceau. trandafirul – ziceau. am rîs și (astfel)
am plîns: după natura împrejurărilor. am vrut
să trec neobservat. sacru. nădăjduisem o clipă[39].

Asociat cu ideea de puritate (culoarea alb) ori cu ideea de sacru, de inocență, trandafirul sugerează deopotrivă un element figurativ, decorativ, amintind, pe alocuri, de estetismul grădinilor sălbatice ce împrejmuiau cetățile, în viziuni escapiste, paradisiace. De altfel, grădinile medievale sunt gândite în funcție de un rol specific, fiind construite ca modalitate de a opri invadatorii animali și umani, cu scopul de a demarca un loc al meditației. De asemenea, grădinile medievale prefigurează imaginile edenice, așa cum și picturile redau figurile centrale ale creștinismul în confortul unei grădini luxuriante: „sunt grădini închise, încuiate la exterior, cu o vegetație sălbatică și periculoasă. Sunt înconjurate de ziduri cu creneluri, de palisade, de sârmă ghimpată și cu o poartă la intrare. În interiorul lor, personajele principale sunt așezate câteodată pe banchete de gazon, printre pergole și flori înalte (trandafiri, irișii, maci...), de-a lungul palisadelor, și de flori pitice cu valoare simbolică (lăcrămioare, măceș, – simboluri ale purității și ale Fecioarei, precum crinul –, albăstrele – simboluri ale treimii –, violete...) presărate în iarbă. Aceste grădini au, în mod obișnuit o fântână cu o semnificație simbolică diferită în grădinile amorului *courtois* și în cele mistice."[40]. Multe dintre plantele ce se obsedează pictorii medievali se regăsesc și în opera mazilesciană, marcând jocuri ale iubirii, ritualuri erotice. Dintre acestea, un rol secundar trandafirului îl ocupă liliacul, alăturat cu alte elemente desprinse din recuzita cavalerească, din care nu lipsesc săbiile, onoarea / trădarea, ori lupte similare unor turniruri, în numele unor iubiri vasale:

„și liliacul e în plină expansiune privighetoarea cîntă"
pentru drumul despre care știi totul mi-am reparat cu
grijă încălțămintea[41];

credeam că între o sabie și cealaltă vor crește turme de porci
va înflori liliacul[42];

depășind sportiv mileniul celuilalt
și cavalerește trădarea
plănuită cu flori de liliac alb în mînă[43].

Intimitatea și recluziunea sunt asigurate de enclavele vegetale, împrejmuite cu garduri vii, la adăpostul cărora instanțele poetice își găsesc pacea. Celelalte plante care populează universul vegetal mazilescian apar cu un scop ludic, aureolând comuniunea spirituală a celor doi îndrăgostiți. În timp ce, anumite plante sunt asociate cu ideea unei false suferințe, interpretate cu o afectare extremă, actoricească, în care jelania lasă locul unui zâmbet strengar,

prin urmare voi săpa lîngă iedera aceea putredă
în zumzet preadulce în zumzet voios de albine[44],

în care poetul cochetează cu șantajul emoțional, cu amenințare cu moartea prin otrăvire,

dacă aș putea să-ți spun cât de mult te iubesc
nu știu nimic despre tine „aliorul și mătrăguna
îmi sunt mai aproape"[45],

anumite referințe vegetale trimit la ideea de recluziune, de adăpost, de refugiu,

și trecutul nostru și iedera urechilor
și saltul ființei la adăpostul stîncilor[46],

pentru că nu poate fi vorba despre iertarea crimelor ci numai despre macul îngropat care se cațără și plînge[47],

sau la perisabilitate, extincție:

și fără ajutorul nimănui
se prăbușesc atunci cînd vine vremea în praf și în pulbere
lîngă tufele de mărăcini înfloriți să se prăbușească: albele

pietre peste albele pietre.[48].

Acest arsenal vegetal floral se completează cu cel arboricol, însă toate referințele de acest gen sunt asociate în universul poetic mazilescian cu ideea morții. În timp ce florilor le sunt atribuite de către Virgil Mazilescu calități spirituale, morale, estetice, pur decorative, ce redau sau contrastează cu exprimarea sentimentului erotic, în aceeași operă poetică, arborii sunt o referință a trupului, a concretului, a degradării, a putrefacției. De altfel, simbolistica deja impregnată în imaginarul colectiv a anumitor copaci se probează și în cazul acestei lirici. Plopul, printre altele, este „asociat Infernului, durerii, sacrificiului și lacrimilor. Arbore funerar, el simbolizează forțele regresive ale naturii, amintirea mai mult decât speranța, timpul trecut mai mult decât viitorul renașterilor”.[49]. În mod similar, poezia mazilesciană iterează această semnificație mortuară, ideea izolării punitive:

vorbele prietenului nostru mai stăruie-ntr-un vârf
de plop alb doar pentru mine[50];

piele inegală în vânt și frunză a plopului[51];

sfîrșitul fiecărei săptămîni. copilule copilule copil: în plopi e o precizie de triplu salt mortal[52].

Asemănător, imaginea celtică a mesteacănului îi atribuie acestui copac o amprentă funebră[53]:

a pus atunci mîna pe o crenguță de mesteacăn: și-a luat rămas bun. o crenguță întîmplătoare de mesteacăn[54].

Celelalte două referințe vegetale încheie periplul prin imaginarul vegetal al operei mazilesciene, invocând iminența unei extincții universale, contravenind cu simbolistica uzuală inerentă[55]:

își abandonează cenușile în salcîmul
din poartă
vocea în neliniștea cîinilor stinși[56];

copiii orașului se fac mari – îmbrăcați
în coaja teilor tunși ca școlarii
doicile croșetează vitejește pentru nimeni[57].

Imaginarul vegetal de inspirație medievală (care rezonează, pe alocuri, cu sensibilitatea romantică) ce apare în universul poetic mazilescian marchează o primă etapă analitică în cadrul unei configurări generale a unui spațiu *teatral*, ce circumscrie actul poetic propriu-zis. Virgil Mazilescu creează, astfel, mai multe heterotopii spațiale, fictive și imaginare, preluate din lirica trubadurescă și arsenalul ei ceremonial și care marchează, pe de o parte, recluziunea, intimitatea îndrăgostiților, protecția și amenințarea din partea unor instanțe exterioare, iar, pe de altă parte, asigură o țesătură de filigran asemănătoare *luminurilor* de pe cărțile medievale, prin recurența unor motive florale și arboricole.

Note:

1. Traducerea noastră preluată din A. Ernout et A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Klincksieck, Paris, 2001, p. 309: „une représentation, un portrait, un fantôme (dans la langue poétique), un apparence (par oppozition à la réalité)”.
2. A se vedea Giorgio Agamben, *Stanțe. Cuvântul și fantasma în cultura occidentală*. Traducere de Anamaria Gebăilă, Editura Humanitas, București, 2015, pp. 13-15.
3. Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Gallimard, Paris, 1986, p. 87.
4. Ibidem, p. 62.
5. Prin urmare, Sartre consideră că nu putem vorbi de elemente ale lumii reale, ci doar de reproduceri mentale, subiective. A se vedea Ibidem, p. 171.
6. Gaston Bachelard, *Poetica reveriei.* Traducere de Luminița Brăileanu, Editura Paralela 45, Pitești, 2005, p. 22.
7. Gaston Bachelard, *Aerul și visele.* Traducere de Irina Mavrodin, Editura Univers, București, 1997, p. 258.
8. Jean-Jacques Wunenburger, *Filozofia imaginilor*. Traducere de Mugurași Constantinescu, Editura Polirom, Iași, 2004, p. 9.
9. Ibidem, p. 18.
10. În acest sens, Wunenburger duce mai departe clasificarea imaginilor, pornind de la o distincție *clasică* a acestora, pe baza modalității de compunere și de asimilare a suportului care o produce. Astfel, se poate, în general, vorbi de imagine vizuală (rezultată în urma interacțiunii organelor de simț cu realitatea obiectivă), de imagine verbală (produsă de cuvinte, rezultate în urma înțelegerii, decodificării și recodificării în construct mental a unui mesaj creat prin cuvinte) și de imagine picturală (a unei reprezentații prin desen).

11. Ibidem, p. 13.
12. Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*. Traducere de Marcel Aderca, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998, p. 19.
13. Vezi Gilbert Durand, *L'Imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Hatier, Paris, 1994.
14. Lucian Boia, *Pentru o istorie a imaginarului*. Traducere de Tatiana Mochi, Editura Humanitas, București, 2000, p. 12.
15. Ibidem, p. 15.
16. Ibidem.
17. Plecând de la impactul pe care definiția lui Platon o are asupra colectivității, Jung schimbă oarecum înțelesul de bază al conceptului de arhetip, denunțându-l ca fiind o formă variabilă prin intermediul căreia se restabilește o nouă viziune asupra universului: „Termenul de arhetip este adesea greșit în sensul că, de exemplu, ar însemna un motiv sau o imagine mitologică precisă, bine conturată. Dar acestea n-ar fi decât pure reprezentări și ar fi absurd să credem că asemenea reprezentări imuabile ar putea fi moștenite. Dimpotrivă, arhetipul este o tendință de a produce reprezentări care sunt foarte variabile, fără a-și pierde tiparul fundamental." (C.G. Jung, *Opere complete (9/I). Arhetipurile inconștientului colectiv*. Traducere de Daniela Ștefănescu și Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, București, 2014, p.268-269). Imaginarul devine, deci, o colecție de arhetipuri, adică de modele flexibile, cu potențial creator.
18. Ibidem, p. 98.
19. Lucian Boia, *op. cit.*, p. 24.
20. Jean Burgos, *Imaginar și creație*. Volum coordonat de Muguraș Constantinescu și Elena-Brândușa Steiciuc, Editura Univers, București, 2003, p. 34.
21. Lucian Boia, *op. cit*., p. 26.
22. Jacques Le Goff, *L'Imaginaire médiéval*, Gallimard, Paris, 1991, p. II.
23. Umberto Eco, *Istoria frumuseții.* Traducere de Oana Sălișteanu, Editura Rao, București, 2006, p. 121,
24. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant (coord.), *Dicționar de simboluri.* Traducere de Mcaela Slăvescu, Laurențiu Zoicaș (coord.), Editura Polirom, Iași, 2009, p. 75-76.
25. Dicționarul Larousse definește termenul de *bestiar* drept „un ansamblu al iconografiei animaliere sau un grup de reprezentări animaliere, în special ale Evului Mediu" („Ensemble de l'iconographie animalière, ou groupe de représentations animalières, notamment du Moyen Âge.").
26. Traducerea noastră din Michel Pastoureau, *Bestiaires du Moyen Âge*, Editions du Seuil, Paris, 2011, p. 235: „Les animaux sont classés au Moyen Âge en cinq catégories : quadrupèdes (incluant des animaux fantastiques comme la licorne, le manticore, le pard), oiseaux (dont le caladre, le phénix ou le griffon), poissons (baleines, dauphins, évêque de mer, sirènes), serpents (incluant les dragons), « vers » (insectes, petits rongeurs, mollusques). Les animaux domestiques comprennent les animaux de la ferme ou ceux des ménageries mais incluent aussi les animaux vivant autour de la domus, la « maison » (pie, corbeau, renard, belette, souris, rat)."
27. Vezi Michel Pastoureau, *Symboles du Moyen Age : Animaux, Végétaux, Couleurs, Objets*, Le Léopard d'or, Paris, 2012.
28. Jacques Le Goff, *Héros et merveilles du Moyen Âge*, Editions du Seuil, Paris, 2008, p. 16: „Termenul de «erou» care desemna în Antichitate un personaj ieșit din comun prin curajul și victoriile sale, fără a aparține categoriilor superioare ale zeilor și semizeilor a dispărut din cultura și limbajul Occidentului, odată cu Evul Mediu și creștinismul. Indivizii considerați eroi, fără ca termenul să fie pronunțat ca atare, reprezintă un nou tip de individ, sfântul, și un tip de guvernare, promovat pe întâiul plan, regele." („Le terme «héros», qui désignait dans l'Antiquité un personnage hors du commun par son courage et ses victoires sans appartenir aux catégories supérieures des dieux et des demi-dieux, a disparu de la culture et du langage en Occident avec le Moyen Âge et le christianisme. Les hommes désormais considérés comme des héros sans que le mot soit prononcé ont été un nouveau type d'homme, le saint, et un type de gouvernant promu au premier plan, le roi.")
29. Toate trimiterile la opera poetică a lui Virgil Mazilescu sunt preluate din ediția Virgil Mazilescu, *Opere*. Ediție alcătuită de Alexandru Condeescu și Marta Hristea, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2003. Textul *dormi dragostea mea* se regăsește la p. 83 a acestei ediții. În cadrul citatelor, am păstrat ortografia cu *î*, respectând alegerea autorului. De asemenea, în cadrul acestei analize ne vom baza exclusiv pe opera poetică publicată de autor în timpul vieții, ignorând textele postume sau care nu fac parte din cele patru volume ale autorului, încercând să evităm o supralicitare a mesajului poetic. Orice citare din poemele mazilesciene fac trimitere la ediția sus-amintită și, prin urmare, nu vom aminti în notele de subsol decât titlul și pagina la care poate fi găsit textul în acest volum.
30. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 794-795.
31. Ibidem, p. 795.
32. c*a lucrul pre lucruri călcînd*, p. 40.
33. *credeam că între o sabie și cealaltă vor crește turme de porci*, p. 45.
34. *dacă ați fi trei ați despica trandafirul în trei*, p. 49.
35. *de pe corabie*, p. 107.
36. *război cu troia*, p. 94.
37. *toată dimineața a cules flori*, p. 51.
38. ***, p. 117.
39. ***, p. 131.
40. Traducerea noastră după Louis-Paul Fischer, *Les plantes médicinales et symboliques dans les jardins mystiques des retables médiévaux*: „ce sont des jardins clos, fermés à l'extérieur, à la nature sauvage et dangereuse. Ils sont entourés de murs crénelés, de palissades, de treillis ou palis, avec une porte d'entrée. À l'intérieur les personnages principaux sont parfois assis sur des banquettes de gazon, avec des tonnelles et des pergolas, avec des fleurs hautes (roses, iris, pivoines…) le

long des palissades, et de petites fleurs symboliques (muguet, fraisiers - symboles de la pureté de la Vierge comme le lys -, ancolies - symboles de la Trinité -, violettes…) répandues dans l'herbe. Ces jardins possèdent habituellement une fontaine avec une signification symbolique bien différente dans les jardins d'amour courtois et dans les jardins mystiques." – http://www.biusante.parisdescartes.fr/sfhm/hsm/HSMx2011x045x003/HSMx2011x045x003x0295.pdf

41. *poetul i se destăinuie lui guillaume (într-o scrisoare)*, p. 144.
42. *credeam că între o sabie și cealaltă vor crește turme de porci*, p. 45.
43. *ca și cînd am mai putea să admitem*, p. 57.
44. *sfîrșitul lecției de istorie (profesor guillaume)*, p. 159.
45. *de pe corabie*, p. 107.
46. *uragane de picioare de lupi la țărm*, p. 34.
47. *lecția mea: o tu simplitate*, p. 66.
48. *epidaur*, p. 113.
49. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 742-743.
50. *demult (alaltăieri) cu ce pași am pornit*, p. 44.
51. *oricît ți-ai biciui degetele: inutil*, p. 55.
52. *pastel*, p. 76.
53. Vezi Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 582.
54. *obiceiul de a rupe hîrtiile destinate viitorului*, p. 112.
55. A se vedea, astfel, Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 803, respectiv, p. 928.
56. *spre dimineață lucrurile cele mai dragi*, p. 35.
57. *soarele strigă și cade în frunze*, p. 61.

Bibliography:

Primară:

Mazilescu, Virgil, *Opere / Complete Works*. Ediție alcătuită de Alexandru Condeescu și Marta Hristea, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2003.

Secundară:

Agamben, Giorgio, *Stanțe. Cuvântul și fantasma în cultura occidentală / Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture*. Traducere de Anamaria Gebăilă, Editura Humanitas, București, 2015;

Bachelard, Gaston, *Aerul și visele / Water and Dreams*. Traducere de Irina Mavrodin, Editura Univers, București, 1997;

Bachelard, Gaston, *Poetica reveriei / The Poetics of Reverie*. Traducere de Luminița Brăileanu, Editura Paralela 45, Pitești, 2005;

Boia, Lucian, *Pentru o istorie a imaginarului / For a History of Imaginary*. Traducere de Tatiana Mochi, Editura Humanitas, București, 2000;

Burgos, Jean, *Imaginar și creație / Imaginary and Creation*. Volum coordonat de Muguraș Constantinescu și Elena-Brândușa Steiciuc, Editura Univers, București, 2003;

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain (coord.), *Dicționar de simboluri / Dictionary of Symbols*. Traducere de Mcaela Slăvescu, Laurențiu Zoicaș (coord.), Editura Polirom, Iași, 2009;

Durand, Gilbert, *L'Imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image / The Imaginary. An Essai on the Sciences and the Philosophy of Image*, Hatier, Paris, 1994;

Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală / The Anthropological Structures of the Imaginary*. Traducere de Marcel Aderca, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998.

Eco, Umberto, *Istoria frumuseții / History of Beauty*. Traducere de Oana Sălișteanu, Editura Rao, București, 2006;

Ernout, A., Meillet, A., *Dictionnaire étymologique de la langue latine / Etymological Dictionary of Latin*, Klincksieck, Paris, 2001;

Jung, C.G., *Opere complete (9/I). Arhetipurile inconștientului colectiv / Complete Works. The Archetypes and the Collective Unconscious*. Traducere de Daniela Ștefănescu și Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, București, 2014;

Le Goff, Jacques, *Héros et merveilles du Moyen Âge / Heroes and Wonders of the Middle Ages*, Editions du Seuil, Paris, 2008;

Le Goff, Jacques, *L'Imaginaire médiéval / The Medieval Imaginary*, Gallimard, Paris, 1991;

Pastoureau, Michel, *Bestiaires du Moyen Âge / The Bestiary of Middle Ages*, Editions du Seuil, Paris, 2011;

Pastoureau, Michel, *Symboles du Moyen Age : Animaux, Végétaux, Couleurs, Objets / The Symbols of Middle Ages: Animals, Vegetals, Colors, Objects*, Le Léopard d'or, Paris, 2012;

Sartre, J.P., *L'Imaginaire / The Imaginary,* Gallimard, Paris, 1986;

Wunenburger, Jean-Jacques, *Filozofia imaginilor / The Philosophy of Images*. Traducere de Muguraș Constantinescu, Editura Polirom, Iași, 2004.

Sitografie:

Fischer, Louis-Paul, *Les plantes médicinales et symboliques dans les jardins mystiques des retables médiévaux / The Medicinal and Symbolic Plants of the Medieval Mystic Gardens*:
http://www.biusante.parisdescartes.fr/sfhm/hsm/HSMx2011x045x003/HSMx2011x045x003x0295.pdf