

DUAL AND PROFANE. TOWARDS A POETICS OF THE PARK

Xenia Negrea

Lecturer, PhD., University of Craiova, CCSCMOP

*Abstract:*In this study we analyze some of the poetic directions that were continued or opened in the volume *Park* by Angela Marinescu. A thorough hermeneutical reading shows how the poet reinvents and recovers for poetry symbols whose poeticity seems lost in the obsolete area of prejudice. The park, a mediterranean area between wild forest symbols, hostile, and domesticated gardens, is a mirror Eden. Space closed and open, bounded, translates the self, the intermediate, social personality. The park is an intermediate area, a no man's land, a space of all possibilities, and brings together the sacred world of interiority and the profane world of exteriority. It's no paradise symbol, no infernal symbol, it's the middle world.

Keywords: park, transcendent, symbolic, gothic, ars poetic

Angela Marinescu este poeta care a reinventat poetica feminină în literatura română. Lumea creată de ea, gotică, expresionistă, este lumea nouă a constructivismului, a profunzimilor înalte ale senzorialului. Analizăm în cele ce urmează noul tip de poetică pe care-l construiește prin simbolistica parcului, cronotop care nu are vreo legătură (nici măcar ca negație) cu peisajul urban de vodevil, respectiv cu semnul nostalgiilor urbane cum apărea până acum în literatură și în artă.

Parcul este o artă poetică, sintetizatoare, un nod metaforic. Spațiul ambivalenței, al ambiguității prin definiție, nici grădină, nici pădure, devine spațiul apropiat, familiar și în același timp străin, purtător de exotism și de adevăr. Este spațiul care poartă în sine și urma grădinii christice, dar și barbaria pădurii ancestrale.

Parcul, ca partea din natură în care umanul este manifest, poartă în sine urma paradisului, dar este și reflectare a paradisului pierdut de umanitate, nu pe cont propriu. Nu este un tărâm al fericirii, ci un spațiu al contemplării directe a stării de decădere, de azvârlire într-un spațiu familiar și străin în același timp. Parcul, ca loc al înstrăinării în ceva, satisface starea de izolare, de inhibiție, de ruptură este modalitatea de a face sensibilă, perceptibilă abstracțiunea transfigurării, morții.

În fapt, cu volumul *Parcul* se configurează o a doua etapă de creație în lirica Angelei Marinescu. Deși tematica suprasedimentală este în general aceeași de la debut, deși procedeele la nivel macro sunt aceleași (antifraza, eufemismul și metonimia), schimbarea se produce la nivelul lexicului, în sensul unei radicalizări nu doar la nivelul viziunilor, dar și la nivelul plasticii înseși. Cromatica rămâne aceeași – roșu, alb și negru, dar efectul de violentare, de șoc este obținut în primul rând prin cuvinte, și apoi la nivelul ciocnirilor semantice. Animalitatea, jeturile de sânge, ca nuclee tari ale universului poetei, sunt definitiv eliberate acum în deschiderea maximală a instinctelor. Dezideratele preciziei, ale corenței, ale unei armonii personalizate cu exteriorul, sunt înlocuite de obsesia cuvântului pur, direct, necontaminat, lipsit de orice tip de ambiguitate. Suprapunerea perfectă între formă și conținut, între cuvânt și faptă, între a ex-sista și a ex-prima este principiul după care acum este ordonat universul liric. Fără a înceta să mențină legătura cu matricealul ființial, numirea directă, vizualizarea directă și nu nominarea mediatore devin principiile poetice ale acestei etape.

Principii estetice în *Parcul*

Desprinderea de etapa precedentă este asigurată de schimbarea obiectului eufemismului. Astfel, dacă în prima etapă de creație nerostitul putea fi intuit într-un climax carnal și metafora era mascată de concept, acum obiectul eufemismului îl reprezintă chiar ideea: „Cu mâini subțiri de fetiță/ înconjuram, roșie ca focul, cuvintele obscene/ ale necunoscutului” („Niciodată (În umbră)”).

Carnalul, corporeitatea, în prelungirea sa metonimică sexuală învăluie aspirația către Marea Carte, către Cuvântul-faptă. Ne amintim aici de felul în care Denis de Rougemont (*Iubirea și Occidentul*) vorbește despre idealizarea instinctului ca substituent pentru idealizarea sentimentului, i.e. spiritului, urmărindu-și fidel aspirația captării Totului. Cum erotismul este o figurare a Totului, imaginarul acesta devine una dintre căile de acces la formele înalte ale spiritului.

Lupta cu barierele cenzoriale, proclamarea pentru sine a libertății sunt etape perfect conștientizate. Astfel, versul care a străbătut în întregime etapa precedentă, „îmi provoc, eșecul, poezia și moartea”, în care mizeria morală, creația și transfigurarea sunt mișcări *sine qua non* ale recuperării esențelor tari ale ființei, este trecut din continuitatea prezentului, „îmi provoc”, în finitudinea, în categoricul perfectului compus, „mi-a provocat” („Grecul ars”). E aici o retrospectivă care creează continuitate cu alt prezent: „îmi provoc,/ acum, părul negru și sângele” („Grecul ars”).

Conectarea la „acum”, la noul prezent concret înlocuiește izolarea orgolioasă din volumele anterioare. Întregul lexic întreg se ordonează, se lasă chemat de imperativul acestui „acum”, acestei noi realități care se cere rezolvată, dar nu prin abstragere și prin înfruntare directă, un „acum” al deschiderii totale în care doar „armele” nietzscheene pot face sens.

O încercare, o materializare obsesivă a abstractului, o încercare de concretizare a esențialului este ceea ce aduce nou această etapă secundă o dată cu publicarea volumului *Parcul*. Trecerea într-o nouă etapă de creație, asumarea unor replici mult mai violente în materialitatea lor lingvistică este un motiv de angoasă pentru că schimbarea, transformarea este resimțită: „Mi-e teamă că fața mea se desprinde./ mi-e teamă că mâine voi fi alta./ dar acum, aici, privesc pădurea de brazi/ ca pe un refuz./ nu pot accepta, peste mine, plămîinii tăi goi./din nordul Europei se întoarce un copil care, odinioară/ mi-a sfîșiat părul./ dinspre Balcani, vii tu, fără cruce,/ și îmi șoptești; nimic nu mai este între noi” („Altă zi de toamnă”).

Coerența și precizia devin principii estetice ale liricii Angelei Marinescu, în așa fel încât ceea ce pare a teoretiza în prima etapă de creație, verifică în cea de-a doua. Carnalul, animalitatea, sângele, sexualul cuvântul sunt esențele concretizate, după ce în prima etapă erau numai categorisite. Punctul de sprijin filozofic este tot de viță nietzscheeană, deși numeroși indici trimit la universul dostoevskian. Dar imaginarul dostoevskian este adus în text numai pentru a fi negat și pentru a ajuta la afirmarea vitalității nietzscheene. Efortul poetic este orientat în continuare spre travaliul afirmării vieții plene.

Volumul *Parcul* deschide această nouă etapă de creație, care va conține tatonări ale unor principii care și ele individualizează și substanțializează lirica Angelei Marinescu. Astfel, versul „am o singură rasă; plăcerea” („Colindătorii”), de inspirație nietzscheeană va fi topit într-un profund proces de asimilare și va ajunge în volumul *Cocoșul s-a ascuns în tăietură*: „Calea discreției eu nu o aleg...”, unde egoismul și egotismul, falsul hedonism din primul vers va fi radicalizat în exersarea expresiei esențiale.

Combustiile, imaginarul greu, metalic este surfilat în mult mai tranșantul „cuțit”, după cum stările de angoasă sunt sublimite în mult mai directe „maladii psihice” numite și descrise direct. Prezența metonimică a animalității și instinctualității este de asemenea răsturnată, abstractul instinct este înlocuit de mult mai lipsitul de echivoc „animal”. Jetul de sânge care anunța speranța în regenerare, colorează deja întreg universul.

Față de această explozie vitalistă lipsită de orice fel de control sau de cenzură, se contrapune moartea, presentimentul morții. Dacă în *Blindajul final* sinuciderea era o formă de afirmare a independenței, a autodeterminării, acum moartea continuă și presupune viața, o justifică.

Parcul, noua „grădină creștină”

Desacralizarea și distrugerea, două dimensiuni care au suprasedimentat volumele din prima etapă de creație, sunt redefinite acum ca demistificare, însă în același sens, al dezvăluirii esenței, adevărului. Astfel, colindătorii care vestesc, spre exemplu, nașterea creștinismului, devin acum încă de la primul poem, „colindători ai distrugerii”. Eul nu se mai oprește să contemple, să descrie

sterilitatea, vacuitatea, inoperabilitatea cristică, viziunea grotescă pe care o are asupra unui divin în permanență trădat, în permanență falsificator, cenzorial. În *Parcul* eul ia cu asalt semnele divinității, fără a ajunge însă chiar până în inima creștinismului, ci mult mai sistematic, chestionând, reinterpretând indicii terestri: călugărițele, mielul, simbol adjudecat de creștinism etc. Dar, în continuare, sigurul loc unde, s-ar putea spune, că eul se întâlnește cu viziunea creștină este concepția asupra cuvântului, orizontul de așteptare în ceea ce privește funcționalitatea acestuia. Cuvântul și tăcerea devin în lirica aceasta două canale de comunicare egal importante.

Divinul este teritoriul decăderii, prăbușirii continue. Astfel, cerul nu mai conduce, nu mai provoacă spre necunoscut, ci respinge privirea interogatoare, o redirijează către mult mai apropiatul și mai accesibilul univers terestru: „sub cer, sub mâini, sub sexul...” („Însemnele unei anumite puteri”). Cerul este punctul din care privirea ricoșează anxios spre înțelegerea imediatului. Pentru disponibilitățile și explozia vitalistă a ființei, „cerul s-a îngustat și a devenit strîmt” („Sărbătoare adâncă”). Ruptura dintre eul terestru, dintre cele două universuri, cosmic și anatomic este nu doar fizică, ci mult mai profundă, dusă la nivel stărilor. Omul respinge falsitatea divinului, și divinul pare că manifestă repulsie față de terestru: „cerul se întinde alb, ca un animal căruia îi este greață” („Cer de toamnă”), un „cer ireversibil” populat de tăcere inexpresivă și de făpturi mutilate, contaminate de omenesc, agresate, de „îngeri bătuți până la sânge”, de „îngeri bolnavi” („Sărbătoare adâncă”).

Viziunile acestea similieschatologice îi vin eului în postura sa de exilat, de marginalizat, de exotic. Autoregăsirea, autosituarea în margine de lume, în lumea asiatică descrie incompatibilitatea pe care eul o resimte față de divin și față de lumea înțeleasă drept creație a divinului, de situare paradoxală a sinelui în interiorul lumii, dar și în exteriorul divinității.

Parcul, zonă intermediară între public și privat, între grădină și pădure, capabil să ofere deopotrivă intimitate, dar și securitate, contact cu exteriorul este spațiul din care eul înțelege să comunice cu lumea și cu propria interioritate. O înlocuire subtilă a grădinii creștine, loc al violenței absolute, cu parcul desacralizării, loc al contemplației absolute, al prezentului de stepă, izolat de trecut și de viitor.

Din spațiul acesta ambivalent al parcului, al grădinii publice, al locului sacru și totuși accesibil, eul proiectează, fapt definitoriu, de asemenea, pentru această etapă de creație, „o altă parte”, o „cealaltă parte”, proiecție care va intra în negociere cu dialectica obsesivă „înăuntru – înafară”. Partea cealaltă conține deopotrivă albul mortuar și negrul matriceal, conține zidul alb al morții, dar și tăcerea celui de mâine („Prima zi de toamnă”).

În aceeași manieră, în fapt, este înlocuit întreg lexicul creștin cu unul simțit ca mai aproape de materialul realului, violentând în același timp prezența terestră a creștinismului, călugărițele în speță, ca într-o experiență alchimică reușită. În fapt, obsesia cuvântului, a lui Mutus Liber, precum și prezența obsesivă a culorilor esențiale, primare adjudecate de simbolistica alchimiei situează demersul acesta liric pe traseul recreării limbajului. *Nigredo, rubendi și albedo* sunt treptele pe care mintea caută să le parcurgă fidel, pentru depășirea și transformarea existenței: „pe coperțile de piele, roșii din pricini/ obscure,/ aurul înlocuiește viața/ aici, în punctul acesta, unde cartea se închide/ demența este dimineața unei nopți/ îndepărtate” („Interiorul unei dimineți de iarnă”). În spiritul acesta, al demersului personal și autentic, este respinsă orice fel de dogmă care ar putea teatraliza, disimula autenticul: „nimicul, ortodoxia, toleranța, moartea” („Altă zi de toamnă”). Trambulina aceasta dostoevskiană oferă suportul necesar pentru travaliul eroic al demistificării, al ruperii garnițelor, al spargerii trunghiului care limitează și mai ales cenzurează: „trunghiul, spațiu închis în care lupta nu poate avea loc” („Mica spaniolă”).

Starea de spirit dominantă este, de asemenea, alcătuită din emoții *ocurente non orientate* (*anxietatea*) (Wittgenstein). Pe drumul personalizat deja al respingerii categorice a pozitivismului, eul orientat către terestru, către datele unei existențe în care libertatea este un obiect al dorinței și nu un dat, „grația (noroiul)” („De partea cealaltă”) și oferă un alt tip de înțelegere a exteriorului. Regăsirea sinelui în mizeria morală – „...sînt o barbară/ care nu cunoaște decît suferința./ Doamne, privesc cerul; ești un monstru pe care nu îl pot înțelege.” („Mica spaniolă”), acceptarea unui

prizonierat din care transcendentul poate fi doar intuit/ contemplat invită la o renunțare, cel puțin pe moment, la transcendent. Nu conflict, nu îndoială întâlnim aici, ci profundă incapacitate de comunicare și implicit organizarea unui traseu separat. Eul nu neagă nici un moment existența, realitatea transcendentului. Denunță, însă, tăcerea acestuia, imposibilitatea deschiderii unui canal de comunicare și de aici fariseismul de care este bănuită: „cerul a devenit un animal care nu mai poate muri niciodată./ scriu din neputință” („Depart, între doi străini”). În felul acesta, tema creației ca manifestare a autodeterminării din prima etapă este reluată cu amendamentul potrivit căruia scrisul creator dobândește și o funcție compensatorie, de consolare.

Echivalența revelată între condiția poetului/ poetei și condiția ascetului/ călugăriței relevă un conflict interior extrem de puternic. Reconstituirea ființei prin autocreație, principiul inițial al poeziei Angelei Marinescu, și contemplarea obiectului creat devin sursă de angoasă. Matricealul instinctual luat în stăpânire reprezintă totodată și transformarea ființei: „Călugărița își dezleagă jurământul; / acum începe masacrul și frica./ să fii ceea ce nu ești nu este ușor./ dar să fii ceea ce ai devenit este cumplit” („Jurământul”). Scufundarea în profunzimile ființei aduce după sine mușenia: „va veni ziua în care îmi voi desena cuvintele pe care/ nu le mai pot rosti” („Jurământul”). Atitudinea blasfemiatoare prin pertinența interogațiilor a scos din sine atât pe creator, cât și pe poetă, în timp ce a reușit să destabilizeze cartezianismul. Prețul periclitării sinelui, tulburării propriei condiții provoacă apropierea morții. Orgoliul este înlocuit de umilire, de stare de umilință, de o condiție intermediară și dureroasă: un creator care pierde legătura cu cuvântul, o puritate întinată, o călugăriță care trebuie să-și înfrunte sexualitatea. Sunt condiții de alterare a ființei în profunzimile sale definitorii. De aici și unda elegiacă, melancolia enunțată direct în repetate rânduri. Nevoia de vulgarizare a relației cu ideea, de atingere directă, cu mâna arată nevoia de valori certe, concrete, în materialitatea lor absolută. Ceea ce nu poate fi atins, lucrat, scris cu mâna iese din sfera de interes a eului. Din aproape în aproape, pe scara simțurilor, nevoia de preluare a controlului asupra prezentului, asupra imediatului și asupra sinelui capătă contur: „ca un animal de rasă, plăcerea de a simți/ îmi distruge iubirea” („Violența armelor”). Nimic din ce impune îndepărtare, mistificare, prefacere nu este acceptat. Iubirea ca mistificare a celuilalt, a obiectului este ușor și în chip logic înlocuită cu senzorialul, sursă sigură de informații.

Drumul/ travaliul cunoașterii duce prin interioritate, prin pragurile inconștientului, acolo unde ființa nu se poate ascunde, acolo unde adevărul nu poate fi disimulat și acolo unde eventuala legătură cu divinul se poate stabili și unde creația poate fi inițiată: „Înainte, greu, în lanul subteran al unui/ câmp necunoscut/ de câte ori îmi este frică îmi amintesc/ sexul; fără nici o îndoială, sînt Bîlbîitul./ hei, drumul plin de praf al crimei./ hei, legile de fier ale poeziei./ hei, lumina care îmi arde fruntea// pe creier, Arhitectul îmi proiectează./ cu grijă, puțină poezie./ în plin soare./ vasul de fier” („Înainte, greu”).

Angoasa păcatului, a „crimei”, care poate să însemne fie un grad prea mare de luciditate, fie o explorare prea adâncă a abisurilor ființiale, străbate volumul de la un capăt la celălalt. După cum simbolistica morții este omniprezentă, sub delegarea zidului „indiferent”, al casei „albe”. Față de imaculatul, inexorabilul și implacabilul morții, față de această legătură fraternă pe care o simte față de moarte, se opune negrul și roșul instinctului, al manifestării (creatoare) a vieții: „șobolanul care închide” („Casa cu pereții albi”). *Parcul*, în acest sens, poate fi citit și ca un moment în care eul își acordă, își exercită „răbdarea de a scrie despre moarte” („Hei, tu, joc de băiat”).

Condiția umilă în care se descoperă eul, insignifianța gesturilor altădată resimțite ca pline de elan eroic, dublează această acută conștientizare a morții ca manifestare a albului. Implozia gestului recreator, certitudinea eșecului susțin starea de angoasă și mai ales de umilință, tocmai în fața unui cer, a unui transcendent pe care îl simte ca insuficient, ca inexpresiv, ca mutilat: „cuvintele sumbre sînt sexul./ cînd voi putea fi eu însămi, va fi umbră./ sînt cîteva distrugeri; cîteva cuvinte./ Saxofonul se umple de sînge./ undeva pe cer, melancolia noastră se atinge./ infirmi și necunoscuți” („Eu sînt pentru capriciul meu”). Eul își resimte gesturile reinstauratoare ca inutile, ineficiente, lipsite de substanță. Decăderea din grațiile ideilor înalte, din grațiile limbajului de început

echivalează cu înregimentarea în rândul ființelor celor mai umile. Din aspirația către supraindividualitate rămâne condiția intermediară a suferinței: „pe drumul care coboară spre valea care pare însângerată/ mă prăbușesc mereu./ mă întîlnesc, în drum, cu cerșetorii, cu copiii,/ cu cei săraci cu duhul, cu infirmii, animalele/ cu bolnavii./ sunt suferindă dar mila mea este rece./ sunt pătimașă dar rănilor mele sunt albe./ îmi provoc alienarea dar sexul meu atât de negru/ mă copleșește” („Valea însângerată”). Elanurile vitale din prima etapă, combustia entuziastă s-au transformat acum într-un gust al eșecului în contemplare a propriei neputințe: „gura îmi este, pe dinăuntru, ca o pajiște arsă” („Întoarcerea”).

Pe fondul ambivalenței create între spital și biserică, se derulează și dimensiunea rememorativă a volumului. Ceea ce era drum sigur către reverie, către exteriorizare totală, către fuziune cu Totul, cu supradimensionalul, „drumul printre brazi izbucnea direct din plămâni/ ca un arc din argint înmuiat în rășină/ sau poate ca un cuvînt care provoacă actul sexual/ sau, mai exact; plăcerea pură” („Această noapte”), acum este motiv în plus de fixare în capcana terestrului: „un sobolan mă urmărește pretutindeni” („Această noapte”).

Din elanurile (destructive, reinterperative) de altădată pare să nu mai fi rămas nimic altceva decât un joc pervers între „slavă” și „sclavă”, avântul neducând mai departe de înfruntarea directă și infinită cu terestrul. Nucleele semiofore ale universului liric se regăsesc în condiția lor de concavități rezonante cu starea de spirit a eului. Sensurile și împlinirile semantice se pot găsi doar în abisuri (ființiale, terestre) și nu în înălțimile proiecțiilor.

Scrisul, mantaua de fier a adevărului

În spațiul acesta al nimănui și al tuturor, „în timpul oglinzii” „strălucitoare și neagră care nu poate fi învinsă”, „în timpul morții”, eul este invitat să-și contemple existența, să înfrunte limitatul existenței sale, să caute revelația, să se așeze în proximitatea revelației: „În acest parc îmi voi încerca puterea și eficiența/revoltei mele față de mine însămi. cu mîinile îmi voi provoca Totul./vor desprinde oglinda lucioasă și neagră de zidul care/mă oprește să mă văd atît de aproape încît să nu mă văd./ o voi sparge. mă voi lipi de zid cu trupul.” („Parcul”). Confruntarea cu necunoscutul, cu non-existentul, nevoia de abolire a eidolonului, a chipului lucrurilor, a separării lumii sensibile de lumea inteligibilă presupune investirea vederii cu forța de a suprima distanța dintre obiect și sine, în așa fel încât ideea centrală a poemului va fi indicarea a ceea ce nu poate fi spus. Căutarea continuă și înțelegerea inexprimabilului anulează rostirea, în favoarea gestului. Scrisul gesticulant al mâinilor este forma de tăcere, de ascundere a secretului. Poetul este unul dintre inițiații care pot să vadă lumina rapidă și bruscă a inițierii, dar pe care trebuie s-o tacă, și este un trădător dar și un păstrător în același timp. Descrierea non-discursivității și obscuritatea luminii acestea sunt secretele pe care gestul scrisului le amână, cărora le oferă răgaz, căci ceea ce nu poate fi spus – secretul –, poate fi arătat: „în locul tăcerii se însinuează mîinile”. Aspirația la sinteză (συν-θεσις) e mascată /eufemizată de interioritatea ex-primată (spune ceea ce nu poate fi arătat, cf. Wittgenstein).

Abolirea/ inutilitatea inteligibilului în favoarea senzorialului (mîinii) este primul pas în luarea cu asalt a întunericului/ obscurității care poate însemna cunoaștere, dar și revelarea nimicului, în același timp. Evaluarea scrisului poetic ca posibil mod de instaurare a ființei: „poate că poezia mea este numai timpul în care/ am scris fără să văd./ am scris despre mine că lumea sînt eu./ iar eu nu sînt.” Credința similireligioasă în existența unei comuniuni perfecte, în care universul apare ca o imensă galerie de oglinzi în care fiecare lucru le reflectă și le semnifică pe toate celelalte creează legătura de sinonimie între eu și operă și actul de a scrie. Simpatia și asemănarea universală transformă limbajul, în particular scrisul într-un un travaliu de interpretare continuă, infinită, de definire, de numire tratată a lui UNU, dorință clamată a poetei.

De altfel, imaginarul de acum al poetei se organizează în jurul ideii de exotism, în jurul stranietății ca purtătoare de sacru și implicit de adevăr. „Ochii asiatici”, străinul/ străina sunt cîrjele simbolice care sprijină conturarea unei viziuni răsturnate despre lume.

Un alt simbol puternic al operei angelamarinesciene este mantaua, obiectul care concentrează silueta umană, care dă aparența de putere. Cu atât mai mult mantaua de fier supraexpune sacrul în lumina reflexiilor categorice. Mantaua este umbra, este eul vizibil, este secretul revelat (după cum umbra este ascundere). În proximitatea esenței, a revelației, secretul poate fi non-existența însăși: „textul roșu mistic emană roze toxice. fără umbra sinucigașă/nu am expresie. golită de fier nu mă hrănește decât/întunericul luminat de sînge”.

Pe lângă dubletul manta de fier – umbră, o altă linie simbolică este dualitatea oglindă (neagră) – zid. Confruntarea cu propriile limite (zidul) și cu moartea deschide dialogul eului cu textul, înțeles ca zid/ oglindă care nu reproduce fidel ceea ce oglindește, ci transfigurează. Textul este limita protectoare a secretului ființei care asigură în același timp și starea de intimitate, de protecție.

Poetica Angelei Marinescu este deschizătoare de lumi. Receptată de obicei prin categorii de gen, poezia aceasta (inclusiv drumul care începe cu *Parcul*) este departe de a-și fi epuizat producția de forme și sens. Poeta însăși este într-o continuă redefinire, reinventare, renaștere pe meridiane diferite stilistice și discursive, iar *Parcul* este provocarea cea mai intensă care a propulsat-o în starea de sursă de lumi poetice.

BIBLIOGRAPHY

Marinescu, Angela, *Parcul*, Pontica, Constanța, 1991

Nietzsche, Friedrich, *Opere complete, vol. I-IV*, traducere de Simion Dănilă, Editura Hestia, 1998-2005

Ortega y Gasset, José, *Dezumanizarea artei și alte eseuri de estetică*, Editura Humanitas, București, 2000, traducere din limba spaniolă, prefată și note de Sorin Mărculescu, ediție îngrijită de M. Ciurdariu, colecția Document.

Rougemont, Denis de, *Iubirea și Occidentul*. Traducere de Ioana Candea-Marinescu, Editura Univers, București, 1987

Wittgenstein, Ludwig, *Philosophical investigation*, Oxford, Blackwell, ediția nouă în 1998, ed. primă în 1953; pentru limba română: *Cercetări filozofice*, traducere din germană de Mircea Dumitru și Mircea Flonta, în colaborare cu Adrian-Paul Iliescu, notă istorică de Mircea Flonta, studiu introductiv de Adrian-Paul Iliescu, ediția a doua 2013 (ediția I, 2004), Humanitas, București