ALEXANDRU MACEDONSKI. STRUCTURI ALE IMAGINARULUI ŞI ARHETIPURI SIMBOLICE

Alexandru Macedonski. Structures of the Imaginary and Symbolic Archetypes

Iulian BOLDEA[1]

Abstract

Alexandru Macedonski's literary works grow, as it has been already noticed, from a tragic awareness of the antagonism between illusion and reality, as the poet constantly swings between lucidity and chimera, will and fatality, evasion in the absolute spheres and regression in his own self. The set of themes operating in his works are those of a visionary, vitalist and artistic poet, a spirit that is tempted by a superior refinement of emotion in the space of contemplation. A poet and a theoretician at the same time, Macedonski accomplishes a fusion of tradition and modernity, being the one who sets the basic principles of Romanian Symbolism.

Keywords: Macedonski, Symbolism, modernity, tradition, Poetics

Preliminarii. Macedonski – teoretician al poeziei

Reprezentant de seamă al simbolismului românesc, Macedonski a fost, înainte de toate, un teoretician fervent al noii mişcări literare. Activitatea de teoretician al literaturii a lui Macedonski începe încă în 1878, când, într-o conferinţă la "Ateneul Român" cu titlul *Mişcarea literaturii în cei din urmă zece ani,* poetul se întreabă, retoric, dacă mişcarea literară a momentului "a încetat sau dacă din contră există, se roteşte şi merge din ce în ce crescând?" Macedonski recunoaşte că tânăra generaţie a momentului nu e comparabilă cu marea pleiadă a poeţilor de la 1848, lipsindu-i "unitatea în acţiune". Viziunea asupra literaturii care se desprinde din textul conferinţei se situează undeva între cea a lui Eminescu (din *Epigonii*) şi a lui Titu Maiorescu, care optează pentru "direcţia nouă" în literatura română. Astfel, Macedonski se desparte de înaintaşi, recunoscându-le totuşi meritele incontestabile. Macedonski se declară adeptul poeziei noi, al poeziei născută dintr-o expresie modernă, inedită a lirismului. Astfel, încă în articolul *Despre logica poeziei (1880)*, Macedonski observă: "Scara alfabetică (…) constituie o adevărată scară muzicală şi arta versurilor nu este nici mai mult nici mai puţin decât arta muzicei". Preferinţa pentru noua poezie, evidentă în scrierile lui Macedonski cu aspect programatic dar şi în creaţiile literare propriu-zise, poate fi pusă în legătură cu afinităţile poetului faţă de lirica franceză, însă resortul primordial al căutărilor şi experimentelor macedonskiene constă în intenţia de a crea *altfel* decât până la el, de a inova substanţa şi expresia lirismului românesc. Macedonski recunoaşte, însă, şi valoarea literaturii populare, prin poeticitatea ce se degajă din unele producţii folclorice: "Cântecele noastre populare sunt dovada cea mai pipăită că nu ne înşelăm şi valoarea acelor cântece nu o poate tăgădui nimeni, fiind apreţuite ca nişte adevărate pietre scumpe de toată lumea adevărată literară". Pe de altă

[1] Prof.univ.dr., Universitatea „Petru Maior" din Târgu-Mureş

BDD-A3042 © 2011 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 02:12:07 UTC)

parte, reacţia împotriva raţionalismului în poezie e evidentă, Macedonski observând că "Logica poeziei este nelogică faţă de proză, şi tot ce nu e logic, fiind absurd, logica poeziei este, prin urmare, însuşi absurdul". Macedonski pledează, astfel, pentru inefabilul poeziei, atât în forma, cât şi în conţinutul acesteia, considerând că poezia nu poate fi redusă la expresia raţională, tipizantă: "Poezia are aceeaşi putere suverană, tainică şi neschimbată, convingând prin însăşi esenţa ei divină, domnind în toţi timpii şi peste toate inimile, fără ca cineva să-şi poată da seama de modul ei de înrâurire. Accentele ei se impun inimei şi raţiunei fără a pleda şi omul cel mai împietrit se înmoaie în faţa lor".

Efortul teoretic al lui Macedonski se îndreaptă însă şi spre delimitarea poeziei de proză, tocmai în scopul circumscrierii cu deosebită acuitate, a specificului estetic al poeziei. Scriitorul precizează, în *Poezia viitorului* (1892) că "poezia viitorului nu va fi decât muzică şi imagină, aceste două eterne şi principale sorginţi ale ideii". "Din datele definiţiunii, continuă Macedonski, rezultă că poezia modernă a început să graviteze către un ideal cu totul superior şi că tinde a se deosebi de proză, de elocvenţa vulgară ce impresionează pe ignoranţi, de succesele de bâlci ale *antitezei* şi că şi-a creat, în fine, un limbaj al ei propriu, limbaj în care se simte în largul ei, şi pe care burghezia sufletelor, nearipate către aristocraţia în arte, nu va ajunge din fericire pentru poezie să-l înţeleagă niciodată". E limpede, în aceste notaţii, refuzul romantismului retoric şi ironia la adresa cititorilor care receptează cu comoditate poezia, după cum se poate releva antiteza, pe care o marchează Macedonski, între "burghezia sufletelor" şi "aristocraţia în arte", o opoziţie ce funcţionează nu în plan social, ci, desigur, estetic. Într-un alt articol, *Despre poemă,* Macedonski deplânge soarta scriitorilor într-o literatură care nu şi-a consolidat încă structura şi poziţiile estetice: "Orice s-ar zice, sarcina unui scriitor este foarte grea într-o literatură în care principiile abia sunt schimbate". Veleitarismul, confuzia valorilor, promovarea unor produse literare mediocre fac obiectul ironiei tăioase a poetului-teoretician, în acelaşi articol, în care Macedonski critică "un public hrănit cu poezii de dor şi pentru care ultima *ratio* a unei poeme este să vadă întreţesute, ca culme a cutezanţei, sărutări… înfocate, şi ca sublim al deznodământului moartea amantei pe al cărei mormânt să se înjunghie îndoliatul ipochimen". Tocmai pentru a preveni o astfel de invazie a mediocrităţii, a impostorii şi a kitschului în literatură, Macedonski promovează noua poezie, noua direcţie a lirismului românesc: "Poezia, ca şi cugetarea, va fi sau nu va fi, după cum simţurile vor exista sau nu. Dacă s-ar face abstracţiune de ele, n-ar mai fi nimic. În adevăr, ideea coloarei nu ne-o dă decât simţul vederii. Fără ajutorul ochilor, creierii n-ar mai primi sensaţiunea luminii, prin urmare forma şi coloarea lumii existente n-ar exista. Sunetul este fiindcă auzul este. Şi tot aşa cu mirosul, cu gustul, cu sensaţiunile tactile, pe care le primim de la obiecte (…). Cugetarea şi simţirea sunt astfel nişte simple rezultate ale impresiilor pe care anumiţi nervi sunt susceptibili să le primească. Rolul pe care simţurile îl au în poezie este dar de căpetenie. De la buna lor condiţiune atârnă poezia însăşi, se poate zice că poezia nu este decât o exagerare a lor". Relaţia strânsă între senzaţii, percepţii şi lirism îl va conduce pe Macedonski la descoperirea instrumentalismului, formula poetică ce exploatează şi valorifică forţa de sugestie a

BDD-A3042 © 2011 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 02:12:07 UTC)

sunetelor limbii. Creându-şi "un limbaj al ei propriu", poezia viitorului "nu va mai fi decât muzică şi imagine – aceste două eterne şi principale sârguinţi ale ideii". Într-un alt articol, *În pragul secolului* (1899), Macedonski defineşte caracteristicile curentului simbolist: crearea unei limbi specifice poeziei şi artei, deşteptarea de imagini, senzaţii şi cugetări cu ajutorul formei, crearea de ritmuri noi, flexibilitatea şi înavuţirea formelor existente, spre a se ajunge la "muzică, imagine şi culoare, singura poezie adevărată".

Creaţia lui Alexandru Macedonski se hrăneşte, cum s-a spus de atâtea ori, din conştiinţa tragică a antagonismului dintre iluzie şi realitate, poetul oscilând mereu între luciditate şi himeră, între voinţă şi fatalitate, între evaziunea în sferele absolute şi regresiunea în propriul sine. Temele şi motivele operei sunt ale unui poet vizionar, vitalist şi artist, un spirit care tinde către rafinarea superioară a emoţiei în spaţiul contemplaţiei. Poet şi teoretician deopotrivă, Macedonski realizează fuziunea tradiţiei cu modernitatea, instituind, de fapt, principiile simbolismului românesc. Ceea ce îl deosebeşte pe Macedonski de simboliştii francezi e energetismul, realizat în sinteza *Vis-voinţă*. Erotica lui Macedonski e expresia unui vitalism configurat într-o autentică beatitudine a simţurilor şi spiritului. Aspiraţia spre ideal coexistă, însă, în multe dintre poemele lui Macedonski, cu conştiinţa lucidă a inaccesibilităţii sale. Valorificând preocupările sale teoretice, Al. Macedonski va scrie poezia *În arcane de pădure,* care este, după cum observă autorul, "întâia încercare simbolistă în româneşte". Apreciată în ansamblul ei, poezia lui Macedonski nu e pur simbolistă, pentru că în substanţa ei se îmbină tendinţe dintre cele mai diverse: *romantice* (ciclul *Nopţilor,* caracterizate de sarcasm şi ironie), *romantic – parnasiene* (*Noaptea de decemvrie*), *simboliste, parnasiene* (*Rondelurile*). Din structura afirmativă, rece şi ardentă, fantastă şi senzuală provin şi tonul poeziei sale, şi alura ei sonoră, impetuoasă, declamatorie, preocupările foarte terestre, pe de parte, şi deplin ideale, pe de altă parte, relieful aspru al vocabularului, materialitatea expresiei. Poetul oscilează adesea între disperare şi încredere, între aspiraţia romantică spre absolut şi oroarea faţă de mediul neprielnic în care trăieşte. O sinteză a lirismului macedonskian e *Noaptea de mai,* poezie în care reflecţia şi emoţia se înalţă, în spirit romantic, până la viziunea contemplativă a unui univers împlinit în sine, iar limbajul se purifică până la incantaţie şi muzicalitate feerică. În ciclul *Nopţilor* pornirea idealist – romantică e dominantă: poetul îşi uită poziţia mizeră, postura marginală şi, contemplând feeria naturii, se contopeşte cu frumuseţea sa magică. Foarte semnificativi sunt cei 11 *Psalmi moderni* ce pot fi socotiţi un singur poem, orchestrat pe câteva teme fundamentale modelate cu măiestrie. Tonul se adaptează acum cu naturaleţe la starea de suflet fundamentală, aceea de lamentare sau cântec elegiac. Prin *Flori sacre* şi *Poema rondelurilor* – Macedonski se situează la nivelul cel mai de sus al împlinirilor sale artistice. Sunt creaţii aparte, în care plasticitatea cuvântului evocator e preeminentă, iar tonalitatea se caracterizează prin armonie şi echilibru al acordurilor lirice. *Noaptea de decemvrie* are un loc privilegiat în cadrul poeziei macedonskiene, sintetizând o tema obsedantă: aceea a geniului, cum observă A. Mariano. Poezia "simbolizează drama geniului, într-o evocare de mari proporţii, reprezentativă pentru întreaga concepţie a poetului şi, poate, şi mai mult, pentru drama propriei sale existenţe, fascinată de vis,

BDD-A3042 © 2011 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 02:12:07 UTC)

himeră şi ideal, irealizabil ca orice absolut". *Rondelurile* reprezintă stadiul unui perfect echilibru al lirismului macedonskian, unde asperităţile dramatice se îmblânzesc, melodia e mai închegată, mai unitară, iar inflexiunile vocii lirice capătă o postură mai rafinată, privirea poetului închipuind un univers mai familiar şi mai graţios, mai apropiat de cotidian, de universul mărunt.

Arhetipuri şi antinomii

Lirica lui Macedonski e, cum s-a spus, una situată la întretăierea mai multor orientări; romantismul, simbolismul şi parnasianismul îşi dispută, poate cu egală îndreptăţire, fiinţa lirică a autorului *Poemei rondelurilor*. Atras şi de alegorie, dar şi de simbol, de sinesteziile simboliste dar şi de retorismul romantic, Macedonski vădeşte în versurile lui o sensibilitate fascinată de muzicalitatea cuvântului, de ornamentul metaforic ori de inovaţiile formale, dar, în acelaşi timp, captivă aspiraţiilor spre ideal, spre un absolut al simţirii şi al trăirii estetice. Poezia *Valţul rozelor* face, poate, trecerea de la ciclul *Nopţilor* la cel al *Rondelurilor*, aşadar de la grandilocvenţa imagistică specifică elanurilor romantice spre absolut la o lirică a miniaturalului şi picturalului în care senzaţia e fixată în imagini graţioase, în contururi delicate de stampă. Poezia a apărut în revista *Literatorul* în numărul 4, aprilie 1883, după care a fost republicată în mai multe reviste şi inclusă în ediţia din 1897 a volumului *Excelsior*. Din estetica romantismului, poezia păstrează doar scenariul alegoric, marcat de o anume narativitate a derulării imaginilor. Încadrate într-un astfel de scenariu lirico-narativ, ideile poetice capătă culoare şi relief, dar primesc şi incrustaţiile bine precizate ale parabolei delicat desenate. Expunerea lirică se efectuează la persoana a treia, iar timpurile verbale sunt cele specifice naraţiunii (imperfect şi perfect simplu), cu detalierea, în registru liric, a cadrului poetic, a succesiunii temporale şi a în-scenării "subiectului", toate acestea cu scopul de a alcătui o alegorie a destrămării florilor de trandafiri, o destrămare ce n-are în ea nimic tragic, ci mai curând, se înscrie într-o dimensiune a iluziei atotputernice şi a mirajului înaltului spre care tind rozele. Prima strofă e o introducere într-un anume spaţiu poetic, o încadrare a unei atmosfere, la început calme, apoi din ce în ce mai trepidante, cu un ritm ascendent şi o mişcare centrifugală. "Măceşul singuratic" şi "vântul serii" capătă toate atributele unor eroi lirici ce-şi asumă anumite roluri şi sunt angrenaţi într-o "poveste" în care tentaţia idealului, fascinaţia înaltului, a unei lumi de dincolo de cea reală capătă semnificaţii simbolice. Două realităţi se confruntă aici, una terestră ("măceşul"), fixată în tipare prestabilite, dominată de statornicie şi de toate trăsăturile contingentului şi cealaltă aparţinând unui alt registru al imaginarului ("vântul"), caracterizat de nestatornicie şi evanescenţă, stăpânit doar de inconstanţă şi de spirit ludic.

Între cele două domenii ale imaginarului, terestru şi aerian, relaţia pare a fi, la prima vedere, una de opoziţie, de excludere reciprocă. Cu toate acestea, cele două contrarii se atrag. Dansul florilor e, în fond, o alegorie a aspiraţiei spre înalt, spre frumos şi spre desăvârşirea artei pe care o resimt fiinţele ataşate teluricului. Fascinaţia înaltului se

BDD-A3042 © 2011 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 02:12:07 UTC)

insinuează treptat, ca o tentație în care vocea capătă modulații ale șoaptei iar gestul primește irizări ceremoniale, transformându-se într-un ritual jumătate ludic, jumătate grav. Sunetele și imaginile se îmbină aici pentru a conferi cadrului poetic un anume fast al înscenării tentației la care recurge "vântul serii", vorbindu-le florilor "cu voce lină". Suspinul e, poate, un alt mijloc de amăgire, așadar e din specia măștii și a insinuării înșelătoare: "Pe verdea margine de șanț/ Creștea măceșul singuratic,/ Dar vântul serii nebunatic/ Pofti-ntr-o zi pe flori la danț./ Întâi pătrunse printre foi,/ Și le vorbi cu voce lină,/ De dorul lui le spuse-apoi,/ Și suspină – cum se suspină…// Și suspină – cum se suspină…". Strofele a doua și a treia dezvoltă acest laitmotiv, al tentației, al amăgirii și al dansului ca prag de trecere spre o altă lume. Imaginile disimulării, ale artei mistificatoare în fond, pentru că acest "danț al rozelor" poate fi asimilat și cu volutele grațioase ale artei pure, sunt aici numeroase și de o relevanță incontestabilă. Imaginile carnavalescului, cu schimbări iuți de decoruri și măști sunt extrase din repertoriul de teme al barocului, în care lumea era reprezentată ca un vis ori ca un teatru, iar realitatea căpăta toate contururile fluctuante, în veci schimbătoare ale visului. Și la Macedonski realul are inconsistența imaginii onirice, e reprezentat sub specia jocului inconstant, amăgitor și părelnic. Alegoria capătă aici note și accente noi, fiind transcrisă în imagini fluctuante, în care calofilia și masca se regăsesc reunite, iar toposul carnavalului și al dansului primește reflexe erotizante, un eros însă purtând în sine de asemenea reflexele minciunii, ale amăgirii și iluziei ("mângâierile-adierei", "dulci simțiri", "de vântul serii sărutate" etc.). Ultima strofă aduce cu sine o exacerbare a mișcării, o dinamizare paroxistică a ritmului, o desăvârșire a "seducției", în timp ce ultimul vers ne pune în fața unui final deschis, ce sporește ambiguitatea poetică, punând încă o dată în oglindă metaforică cele două realități, de această dată conciliate în mișcarea "valțului": "Scăldate-n razele de sus,/ Muiate în argintul lunei,/ S-au dat în brațele minciunei,/ Și rând pe rând în vânt s-au dus./ Iar vântul dulce le șoptea,/ Luându-le pe fiecare,/ Ș-un valț nebun se învârtea,/ Un valț – din ce în ce mai tare,// Un valț – din ce în ce mai tare". Situându-se între senzorialitatea de cea mai acută prezență și jocul iluzoriu, mistificator al metaforei calofile ("brațele minciunei", "argintul lunei"), Macedonski ne oferă, în *Valțul rozelor*, o parabolă discretă, caligrafiată în imagini suave, a jocului dintre teluric și transcendență pe care îl presupune orice alcătuire poetică. Macedonski ne oferă, prin *Noaptea de decemvrie*, o etică a poeziei și, în același timp, o poezie despre etica omului de geniu, despre conduita pe care trebuie să și-o asume acesta pentru a-și desăvârși condiția, pentru a-și împlini destinul artistic. *Noaptea de decemvrie* e o poezie structurată pe mai multe planuri lirice, care nu trădează altceva decât pornirile antitetice din sufletul autorului. E, mai întâi, un plan al realului de o concretitudine strivitoare, în care ființa își resimte alienarea, înstrăinarea de sine, de ceilalți, de artă. Spațiul hibernal sugerează tocmai zbuciumul sufletesc al autorului, înghețul imaginației sale, inerția imaginativă declanșată de lipsa inspirației, acea forță aproape nepământeană ce are darul de a transfigura realul imund, de a ridica la puterea artei mântuitoare cele mai prozaice date ale existenței. Poezia debutează cu imaginea camerei – spațiu claustrant și alienant, în care poetul își resimte propria nimicnicie:

BDD-A3042 © 2011 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 02:12:07 UTC)

“Pustie şi albă e camera moartă…/ Şi focul sub vatră se stinge scrumit…-/ Poetul, alături, trăsnit stă de soartă,/ Cu nici o schinteie în ochiu-adormit…/ Iar geniu-i mare e-aproape un mit…”. De la acest spaţiu finit, izolat, se efectuează apoi trecerea la exterioritate, la câmpia “pustie şi albă” ce conotează, în fond, ostilitatea mediului exterior faţă cu sensibilitatea extremă a poetului, inadecvarea supremă dintre real şi ideal. De remarcat că, dacă în descrierea atmosferei spaţiului închis poetul recurge preponderent la mijloace cromatice, în cazul circumscrierii spaţiului exterior se apelează la imagini auditive, ce au darul de a spori impresia de concreteţe a acestui spaţiu neprielnic, redus la materialitate stearpă: “Şi nici o schinteie în ochiu-adormit./ Pustie şi albă e-ntinsa câmpie…/ Sub viscolu-albastru ea geme cumplit…/ Sălbatică fiară, răstriştea-l sfâşie -/ Şi luna-l priveşte cu ochi oţelit…-/ E-n negura nopţii un alb monolit…// Făptura de humă de mult a pierit./ E moartă odaia, şi mort e poetul… -/ În zare, lupi groaznici s-aud, răguşit/ Cum latră, cum urlă, cum urcă, cu-ncetul,/ Un tremol sinistru de vânt-nnăbuşit…/ Iar crivăţul ţipă… - dar el, ce-a greşit?/ Un haos, urgia se face cu-ncetul”. Dacă, lipsit de ardoarea şi însufleţirea inspiraţiei, poetul pare aidoma naturii îngheţate de frigul iernii, în momentul în care îşi recapătă forţa creatoare, sub impulsul purificator al inspiraţiei, în el se produce o adevărată renaştere. Inspiraţia e privită, astfel, ca o forţă cvasidivină ce subjugă fiinţa, dar, în acelaşi timp, îi redă întreaga libertate de a plăsmui lumi imaginare, eliberând-o de inerţie şi încremenire stearpă. “Arhanghel de foc”, aşadar din specia supraterestrului şi a fabulosului, inspiraţia e dintre acele făpturi daimonice care fac legătura între divin şi uman, aducând mesaje obscure din spaţiile nelămurite ale transcendenţei, pe care poetul singur le poate traduce în vers, în imagine şi sunet. Prin intermediul inspiraţiei, se produce o miraculoasă transmutare a realului neconvenabil, abuziv într-o suprarealitate având toate datele ficţiunii şi mitului. Imaginaţia e, în viziunea lui Macedonski, cea care eliberează lucrurile de ponderea lor malefică, redându-le condiţia originară, ori ridicându-le la puterea mântuitoare a artei. Poetul capătă, prin intermediul imaginaţiei, o nouă identitate, aceea a emirului “avut şi puternic”, reînvie aşadar, sub puterea acestei forţe nepământeşti ce transfigurează concretul imund în culori somptuoase şi în forme de un fast indescriptibil: “«Arhanghel de aur, cu tine ce-aduci?»/ Şi flacăra spune: «Aduc inspirarea…/ Ascultă, şi cântă, şi tânăr refii…-/ În slava-nvierei încearcă oftarea…/ Avut şi puternic emir, voi să fii»./ Şi flacăra spune: «Aduc inspirarea» -/ Şi-n alba odaie aleargă vibrarea.// Răstriştea zăpezei de-afară dispare…/ Deasupră-i e aur, şi aur e-n zare,-/ Şi iată-l emirul oraşului rar…/ Palatele sale sunt albe fantasme,/ S-ascund printre frunze cu poame din basme,/ Privindu-se-n luciul pârâului clar”. Bagdadul, oraşul în care îşi duce existenţa emirul, e configurat de poet din perspectiva unui cadru feeric, având toate atributele armoniei şi perfecţiunii. Regăsim aici predilecţia lui Macedonski pentru ţinuturile îndepărtate, pentru exotism, pentru magia orientului, somptuoasă, aproape neverosimilă, o lume policromă şi nestăvilită, aflată, parcă, “dincolo de bine şi de rău”.

E vorba, aici, de un univers ideal, mai curând simbolic decât strict referenţial, în care feericul şi irizările fantasticului se întrepătrund. Florile roze, havuzele care cântă, cerul

BDD-A3042 © 2011 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 02:12:07 UTC)

galben şi roz, sălile de alabastru, bolţile de argint şi azur, lumina de o strălucire aproape supranaturală, viaţa "dulce", grădinile înmiresmate – configurează un tărâm al tinereţii nepieritoare şi al frumuseţii eterne, al fastului şi bogăţiei: "Bagdadul! Bagdadul! Şi el e emirul…-/ Prin aer, petale de roze plutesc…/ Mătasea-nflorită mărită cu firul/ Nuanţe, ce-n umbră, încet, veştejesc…-/ Havuzele cântă…- voci limpezi şoptesc…/ Bagdadul! Bagdadul! Şi el e emirul.// Şi el e emirul, şi are-n tezaur,/ Movile înalte de-argint şi de aur,/ Şi jaruri de pietre cu flăcări de sori;/ Hangiare-n tot locul, oţeluri cumplite -/ În grajduri, cai repezi cu foc în copite,/ Şi ochi împrejuru-i – ori spuză, ori flori.// Bagdadul! Cer galben şi roz ce palpită,/ Rai de-aripi de vise, şi rai de grădini,/ Argint de izvoare, şi zare-aurită -/ Bagdadul, poiana de roze şi crini -/ Djamii – minarete – şi cer ce palpită". Condiţia emirului, cel ce stăpâneşte toate aceste bogăţii, este aşadar una de excepţie. Emirul e fiinţa ce se ridică deasupra celorlalţi, cel ce are acces la putere şi bogăţie, şi este dotat cu calităţi ce-l scot din rând: frumuseţe, tinereţe, vitejie, har. Înzestrat cu toate aceste calităţi ce-l conduc aproape de desăvârşire, eroul lui Macedonski e prezentat în culori vii, într-un relief pregnant, accentuat de apelul la repetiţii ("Şi el e emirul, şi toate le are…/ E tânăr, e farmec, e trăznet, e zeu"). E simbolizată în poezia lui Macedonski condiţia fiinţei geniale, ce are acces la adevărurile ultime ale lumii, ce descifrează în propriul destin o chemare supremă, o aspiraţie chinuitoare de a-şi depăşi propria condiţie. E vădită aici poziţia, postura eroului romantic, demonic şi titanian în acelaşi timp, purtat de avânturi de nestăvilit spre orizonturi noi, perpetuu nemulţumit de locul pe care îl ocupă într-o lume ce nu-i înţelege elanurile, mereu căutând să-şi asume o altă identitate decât aceea fixată de un destin prestabilit. În cazul emirului, ieşirea din condiţia ce îi pare mărginită, nedesăvârşită, e mirajul cetăţii Meka. Atingerea acestui ideal presupune însă jertfă, efort, expunerea propriei fiinţe chiar. Ideea călătoriei se transformă, treptat, într-o obsesie chinuitoare, într-o atracţie irezistibilă spre cetatea sfântă: "Dar zilnic se simte furat de-o visare…/ Spre Meka se duce cu gândul mereu,/ Şi-n faţa dorinţei – ce este – dispare -/ Iar el e emirul şi toate le are.// Spre Meka-l răpeşte credinţa – voinţa,/ Cetatea preasfântă îl cheamă în ea,/ Îi cere simţirea, îi cere fiinţa,/ Îi vrea frumuseţea – tot sufletu-i vrea -/ Din tălpi până-n creştet îi cere fiinţa". Spre a-şi atinge însă idealul, spre a ajunge în Meka, emirul are de străbătut însă pustia "imensă", are de surmontat dificultăţi ce întrec puterile unui om obişnuit. De altfel, poetul stabileşte, cu mijloacele epitetului şi ale metaforei, o antiteză foarte vie între Bagdad, oraşul mirific şi feeric în care domneşte emirul şi pustia, plasată "în zarea de flăcări – departe". Insistenţa pe această antiteză are rolul de a accentua şi mai mult dificultăţile pe care le are de depăşit emirul, renunţările la care procedează fiinţa superioară ce-şi asumă "calea cea dreaptă" pentru a-şi atinge idealul superior, inaccesibil oamenilor comuni: "Dar Meka e-n zarea de flăcări – departe -/ de ea o pustie imensă-l desparte,/ Şi pradă pustiei câţi oameni nu cad?/ Pustia e-o mare aprinsă de soare,/ Nici cântec de păsări, nici pomi, nici izvoare -/ Şi dulce e viaţa în rozul Bagdad".

Călătoria emirului spre Meka e asemeni unui drum iniţiatic, ce trebuie străbătut prin jertfe şi renunţări, prin suferinţe şi trecerea unor probe rituale. Dacă emirul străbate

BDD-A3042 © 2011 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 02:12:07 UTC)

deşertul pe drumul drept, suportând toate greutăţile unei astfel de opţiuni ce stă înscrisă în chiar cifrul destinului său, "drumeţul pocit" alege calea ocolită, aceea a compromisurilor de tot felul, a itinerariului sinuos, dictat de o logică a comodităţii şi neexpunerii. S-ar putea interpreta, reluând o ipoteză a lui Tudor Vianu referitoare la *Luceafărul* eminescian, cele două personaje lirice (emirul şi drumeţul pocit) ca două roluri ale poetului însuşi, ce se închipuie pe sine în dublă ipostază: ca ins cu individualitate comună, ce trebuie să-şi asume tribulaţiile cotidiene, şi ca individ superior, al cărui destin e legat de un ideal de neatins altfel decât prin sacrificiu şi suferinţă. În fapt, cele două personaje lirice încorporează două etici aflate la rândul lor într-o relaţie antitetică: etica omului superior (simbolizată de "calea cea dreaptă") ce presupune jertfă de sine, abandon al corporalităţii şi al habitudinilor şi etica omului comun (sugerată de drumul ocolit) bazată pe compromis şi laşitate existenţială, pe meschinărie şi ipocrizie. Calea dreaptă pe care înaintează emirul are ca dominante simboluri ale focului şi arşiţei, dar şi sugestii ale sângelui. Flacăra, împreună cu epitetul "dreaptă", devin acum laitmotive ale suferinţei şi patimii exacerbate. Imensitatea pustiei, dogoarea copleşitoare, fac din călătoria emirului o expresie a dorinţei de libertate, de ieşire din labirintul lumii aievea. Călătoria e suprema tentaţie a omului de a-şi tenta şi aprofunda limitele – interioare şi exterioare – de a estompa cezura dintre sine şi lume: "În largu-i, pustia, să treacă-l aşteaptă…/ Şi el 'naintează şi calea e dreaptă -/ E dreaptă – tot dreaptă – dar zilele curg,/ Şi foc e în aer, în zori, şi-n amurg -/ Şi el 'naintează, dar zilele curg.// Nici urmă de ierburi, nici pomi, nici izvoare…-/ Şi el 'naintează sub flăcări de soare…/ În ochi o nălucă de sânge – în gât/ Un chin fără margini de sete-arzătoare…/ Nesip, şi deasupra, cer roşu – ş-atît -/ Şi toţi 'naintează sub flăcări de soare". Fascinaţia depărtării, pe care o găsim în versurile lui Macedonski, imprecizia spaţială, nostalgia limitelor ce nu se dau înfrânte şi glisarea contururilor apropie călătoria de simbolica fluctuantă a visului, fapt ce conferă o şi mai mare ambiguitate imaginilor lirice. Călătoria emirului are totodată şi funcţia unei *katharsis*, ce mântuie fiinţa damnată de a nu-şi putea păstra locul impus de destin, de a căuta mereu o cale de recuperare a sinelui său adânc.

Evaziunea în depărtare, magia cetăţii Meka au aşadar un rol mântuitor, sporit de jocul perspectivelor spaţiale, în care dinamica distanţelor produce un efect de ambiguitate. Emirul călătoreşte aşadar spre un soi de "meta-lume", o transcendenţă simbolică ce învesteşte propria sa fiinţă cu o aură de exemplaritate. În fond, prin călătoria sa iniţiatică, emirul nu face nimic altceva decât să se caute neîncetat pe sine, să încerce să-şi regăsească adevărata sa condiţie, aceea marcată de însemnele geniului şi ale exemplarităţii. Cetatea Meka e aşadar un miraj al închipuirii fastuoase a emirului, o iluzie a sufletului său însetat de ideal: "Rămâne nălucă, dar tot o zăreşte/ Cu porţi de topaze, cu turnuri de-argint,/ Şi tot către ele s-ajungă zoreşte,/ Cu toate că ştie prea bine că-l mint/ Şi porţi de topaze, şi turnuri de-argint.// Rămâne nălucă în zarea pustiei/ Regina trufaşă, regina magiei,/ Frumoasa lui Meka – tot visul ţintit (…)". Moartea emirului "sub jarul pustiei" reprezintă sacrificiul suprem al celui ce şi-a dedicat viaţa unui ideal de neatins altfel decât prin renunţare şi prin apelul la drumul drept. Dacă drumeţul pocit trece pragul Mekăi

BDD-A3042 © 2011 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 02:12:07 UTC)

pământeşti, emirul accede la condiţia – simbolic superioară – a Mekăi celeste, echivalenţă sugestivă a idealului estetic superior. O dată cu moartea emirului, se revine la imaginea iniţială a odăii triste şi reci, la spaţiul exterior neprielnic. De altfel, poetul pune în opoziţie lumea aievea şi lumea imaginată cu concursul inspiraţiei şi prin reliefarea a două dominante termice: frigul – ce desemnează realul inacceptabil şi căldura – ce pune în evidenţă forţa fanteziei de a crea lumi ficţionale, de a transpune concretul în transfigurare simbolică: "Şi moare emirul sub jarul pustiei -/ Şi focu-n odaie se stinge şi el,/ Iar lupii tot urlă pe-ntinsul câmpiei,/ Şi frigul se face un brici de oţel…/ Dar luna cea rece, ş-acea duşmănie/ De lupi care urlă, - ş'acea sărăcie/ Ce-alunecă zilnic spre ultima treaptă,/ Sunt toate pustia din calea cea dreaptă,/ Ş-acea izolare, ş-acea dezolare,/ Sunt Meka cerească, sunt Meka cea mare…-// Murit-a emirul sub jarul pustiei". Drumul emirului poate fi, cum arată Ioana Em. Petrescu un fel de "eufemizare a «pustiei» interioare", dar şi expresia impulsului de dez-mărginire ce animă gesturile eroului liric, inadaptat prin definiţie, inapt pentru compromis, supus doar imperativelor propriului ideal estetic. Un cu totul alt Macedonski decât cel din *Noaptea de decemvrie* ni se arată în ciclul *Rondelurilor*. Rondelul e, cum se ştie, o poezie cu formă fixă structurată pe treisprezece versuri de opt-zece silabe, grupate în trei catrene şi un vers independent. În rondeluri, primele două versuri sunt identice cu versurile 7 şi 8, iar versul independent e identic cu primul vers. Versificaţia e fundamentată pe două rime. Primele două versuri, în care e sintetizat motivul liric, sunt reluate, astfel, ca refren, mai întâi la mijlocul, iar apoi la sfârşitul poemului. În ultimul volum, publicat postum (*Poema rondelurilor*), Macedonski se dovedeşte un poet ce-şi constrânge simţurile şi afectivitatea la rigorile formei fixe, un poet al neliniştilor estompate şi al durerii trăite în peniţa cu caligrafie reţinută a artei pure. Nu mai găsim în aceste versuri impecabile ca formă, cu imagini turnate în tipare fixe, afecte învolburate romantic, exaltări ce trădează antinomii ireconciliabile ori aspiraţii nedomolite spre infinit. Toate aceste trăsături ale unui suflet romantic se resorb într-un vers cu contururi calme, cu expresivitate dozată în imagini ale miniaturalului şi graţiosului.

Paradoxurile imaginarului liric

O probă suficient de elocventă a unui astfel de lirism impregnat de calofilie şi marcat de inervaţii ale livrescului e cunoscuta poezie *Rondelul cupei de Murano*. Am putea vedea în această creaţie expresia laturii parnasiene a creaţiei lui Macedonski, prin înclinaţia predominantă spre picturalitate, prin cultul formei desăvârşite, prin transparenţa versurilor, cu tăietură precisă şi, totodată, somptuoasă, sau, la nivelul inspiraţiei, prin predilecţia pentru peisajul exotic, pentru o lirică a depărtărilor ce transformă mirajul în obsesie. Poetul mizează, în rondelul său, pe nuanţa captată cu minuţie de simţurile sale rafinate, pe stările de spirit impersonale, pe afectul abstras în imaginea de o limpezime deosebită. De altminteri, vocea poetului e purificată de orice trăire subiectivă, descripţia delicată obiectivează viziunea până la a-i da aspectul unei stampe din care tresăririle afective sau cutremurul lăuntric sunt aproape cu totul absente. "Cupa de Murano"

BDD-A3042 © 2011 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 02:12:07 UTC)

expune, în fond, un simbol al artei "pure", lipsită de contact cu realitatea contingentă, a artei ce-şi extrage sensurile şi finalităţile din chiar propria alcătuire, dar şi din "avântul deplin" al lumii aşezat în chenarul imaginaţiei ce transcende realitatea de toate zilele. O astfel de artă nu "spune", nu enunţă adevărurile în mod apodictic, nu demonstrează, cât, mai curând, recurge la sugestie, la expresia minimală, la imponderabilul şoaptei pentru a revela dimensiunile ascunse ale existenţei, sensul ei profund, "încăpător", ca şi îndreptăţirile originare ale fiinţei umane. Într-un astfel de vas, cu străluciri ale desăvârşirii şi cu incrustaţii de mister şi de fabulos ("O-ntind grifonii ce-o susţin") se regăsesc aromele nemuririi şi reflexele depărtărilor. Aproapele şi departele se află îngemănate în limpezimea miniaturală a cupei, ca într-un soi de conciliere a contrariilor, în timp ce imaterialitatea pare a fi calitatea esenţială a acestui obiect ce-şi pierde orice finalitate practică, pentru a-şi asuma doar o dimensiune a spiritualităţii şi artei ("Nu e de aur: e de raze"). "Schinteierea de topaze" a vinului şi spumegarea talazelor se regăsesc deopotrivă în alchimia discretă a versului macedonskian, vers cu reflexe schimbătoare şi cu dinamică reţinută, caracterizat de un flux şi un reflux al imaginarului, când tentat de spaţii infinite ori măcar nedefinite, când atras de mirajul apropierii, de miniatural, de nedefinitul nuanţei prinsă în filigranul imaginii poetice, ori în volutele metaforei rafinate. "Arta pură, fără fraze" semnifică un crez estetic şi, totodată, o redimensionare a poeticii macedonskiene, reconstruită în funcţie de o nouă concepţie estetică. O concepţie estetică ce renunţă la retorismul romantic pentru a se dedica limpezimii şi infinitezimalului, nuanţei sufleteşti şi imaginii de picturalitate. Imaginaţia însăşi e restrânsă, pusă să transcrie cu delicateţe obiecte rare, să caligrafieze o sensibilitate a suavităţii şi reveriei fundamentate artistic: "E arta pură, fără fraze,/ E cerul tot de soare plin./ Talaze largi, după talaze,/ E sufletescu-adânc deplin,/ Nu e de aur: e de raze".

Fără a refuza freamătul existenţei ori vitalismul, poetul le încadrează în chenarul purificator al artei, propunându-ne un model de a trăi şi de a scrie de origine şi de esenţă parnasiană. Rigoarea formală, pasiunea detaliului circumscris cu minuţie artizană, devoţiunea picturală în faţa formelor lumii, cultivarea miniaturalului ca valoare exorcizantă a existenţei, cultul exotismului şi a mirajului depărtării fac din rondelul lui Macedonski o adevărată bijuterie poetică. Un rondel în care afectele par să aibă o pondere mult mai însemnată e *Rondelul rozelor ce mor*. Aici aspectul decorativ este lăsat oarecum în umbră, eul liric expunându-şi cu mai multă pregnanţă metaforică şi expresivă trăirile, mai acute ori mai delicate. Sentimentul dominant al poemului e acela al stingerii inexorabile, al destrămării fiinţei în faţa timpului necruţător. Există, în ţesătura poeziei lui Macedonski un amestec semnificativ de frumuseţe şi de tulburătoare agonie; de parcă în filigranul expresiv al rozelor, în trecătoarea lor somptuozitate s-ar întrevedea chiar fiorul sfârşitului, lenta lor trecere, chemările de dispariţie ce le surpă fiinţa adâncă. Atras de mirajul florilor, precum Anghel, Macedonski pune faţă în faţă două realităţi: una exterioară, ţinând de un anume decor ("grădini") şi una lăuntrică. Sentimentul atât de tulburător al precarităţii, traducând în modulaţie modernă cunoscutul topos al lui *ubi sunt*, este translat, aşadar dinspre exterioritatea realului spre interioritate, spre universul de senzaţii, de trăiri şi de

BDD-A3042 © 2011 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 02:12:07 UTC)

stări sufleteşti al unui eu liric ce-şi presimte la rându-i structura perisabilă. Stingerea nu este însă una brutală, o cutremurare stihinică a naturii, ci, mai curând, e de ordinul delicateţii, al suavului. Nu e atât o ruptură ori un rapt, ca în lirica arghezianã, cât o trecere uşoară de la fiinţă la nefiinţă, o descompunere nefiresc de domoală. Ca şi cum moartea s-ar insinua din chiar elementul vital, iar boala ar adăsta în corpul în aparenţă sănătos, dezagregându-l şi măcinându-l într-un ritm de o lentoare nu mai puţin copleşitoare însă ("E vremea rozelor ce mor,/ Mor în grădini, şi mor şi-n mine -/ Ş-au fost atât de viaţă pline,/ Şi azi se sting aşa uşor"). Nu se poate însă nega un fel de artificializare a senzaţiei de jale, de tristeţe ce cuprinde întreaga natură. Sentimentul sfârşitului e, oarecum, exorcizat prin transcriere în expresie poetică, e ridicat la statura frumosului, şi capătă, astfel, irizaţii ale decorativului. De aceea, poate, senzaţia transmisă cititorului nu e una de sfâşiere lăuntrică, de angoasă existenţială, de derută ontologică. Există aici o impresie de melancolie difuză în faţa legii inexorabile a stingerii, impresie întărită şi de unele cuvinte ce evocă un univers eterat, sugestiv, conturat în nuanţe imponderabile mai degrabă decât în culori brute ("fior", "jale", "suspine", "duioase"). Predominante sunt, în acest rondel, imaginile vizuale, transpuse într-o dinamică a lentorii şi a nuanţei, după cum poate fi regăsit aici şi principiul corespondenţelor dintre elemente ale naturii dintre cele mai disparate ce sunt legate între ele prin mii de fire nevăzute. Obiecte ale lumii reale şi stări sufleteşti dintre cele mai diverse comunică şi-şi răspund într-un univers în care legea analogiilor şi a sinesteziilor funcţionează în mod efectiv. Stingerea e deopotrivă în lumea rozelor, dar şi în sufletul poetului, amurgul lumii corespunde unei progresive şi line degradări a eului. Eul şi lumea, supuşi legii ineludabile a destrămării sunt ilustrarea aceluiaşi destin al suferinţei şi agoniei universale: "În tot se simte un fior/ O jale e în orişicine./ E vremea rozelor ce mor -/ Mor în grădini, şi mor şi-n mine".

Stilistic vorbind, *Rondelul rozelor ce mor* e caracterizat de un anume dinamism al vizualităţii, dat de frecvenţa foarte sugestivă a verbului, element gramatical prin definiţie motoriu ("mor", "au fost", "se sting", "se simte", "curg", "vine", "îşi pleacă"). Toate aceste verbe sugerează, fără îndoială, ideea de curgere, de trecere, de evanescenţă a unui univers heraclitean, în care identitatea lucrurilor e greu de fixat iar tiparul fragil al fiinţelor se degradează progresiv. Nimic nu durează în această lume, nimic nu capătă formă, totul se dezagregă sub forţa tiranică a timpului. Epitetele, ce dau relief imaginilor poetice, sunt mai curând abstracte ("întristător", "marea", "uşor"), fapt ce imprimă de asemenea versurilor tonalitatea difuză, capacitatea de sugestie, ori de revelare a unor stări sufleteşti vagi, nedefinite. Un spor de pregnanţă a senzaţiei agonice aflăm în ultimele versuri, în care tendinţa de hiperbolizare e mai accentuată, iar tăietura imaginilor lirice capătă un relief mult mai apăsat: "Pe sub amurgu-ntristător/ Curg vălmăşaguri de suspine,/ Şi-n marea noapte care vine/ Duioase-şi pleacă fruntea lor… -/ E vremea rozelor ce mor". Ilustrativ pentru ultima perioadă a creaţiei autorului, *Rondelul rozelor ce mor* conţine atât elemente simboliste, cât şi procedee parnasiene, într-o sinteză edificatoare pentru sensibilitatea poetică a lui Alexandru Macedonski. Darul lui Macedonski de a preface în poezie tot ce atinge pana sa se străvede şi în *Rondelul rozei din Cişmegi*, creaţie în care sunt

BDD-A3042 © 2011 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 02:12:07 UTC)

vizibile toate trăsăturile liricii sale din ultima perioadă de creaţie: gustul pentru somptuozitate şi livresc, cultivarea formei în ea însăşi, frecventarea procedeului corespondenţelor, reveria îndelungă în faţa naturii privită ca obiect estetic etc. Poezia face parte din volumul *Poema rondelurilor* din 1927 şi impune în primul rând prin muzicalitatea sa, grea de sunete aproape oculte (*pembe*, *orgie* etc.) dar şi prin revelarea sinesteziei ca normă a percepţiei universului. Tabloul rozelor e întrevăzut ca o dezlănţuire de culori dintre cele mai pasionale, într-o lume labirintică, absconsă, nedeterminată ("oriunde") ce nu se lasă descifrată decât în regimul purificator al artei ori al visului cu contururi fluctuante, greu de prins în tipar raţionalizant: "De flăcări, de aur, pembé, argintate,/ Nebună orgie de roze oriunde,/ De bolţi agăţate, pe ziduri urcate,/ Şi printre frunzişuri de pomi ce le-ascunde". În strofa a doua sinestezia capătă o încărcătură livrescă. Expresivitatea cromatică a rozelor pare să aibă ponderea semantică a unor "ritmuri persane", nuanţelor le corespund sunete de inefabilă desfăşurare melodică, culoarea se însoţeşte de impresia de dinamism, tot mai accentuată. Toate acestea pentru a spori senzaţia de risipă a culorilor, miresmelor şi sunetelor pe care ne-o oferă spectacolul acesta orgiastic al rozelor ce-şi destramă fiinţa în nenumărate reflexe cromatice. E ca în lirica de sursă barocă, în care strălucirea, efectul spectacular, carnavalescul imagistic nu sunt nimic altceva decât o prefigurare a sfârşitului, o abia presimţită senzaţie a agoniei ce cuprinde firea ("Pe ritmuri persane în strofe-aşezate,/ Melodic, coloarea, coloarei răspunde…/ De flăcări, de aur, pembé, argintate,/ Nebună orgie de roze oriunde"). Strofa finală transpune spectacolul natural în undele lipsite de consistenţă ale visului, alternând imaginea aşa-zicând reală cu cea ipotetică. Între visul utopic şi aşezarea sa în real stă "magul grădinei uitate", cel ce a imaginat întreagă această feerie de culori, sunete şi ritmuri, toată această risipă de armonii din cele mai variate domenii ale senzaţiilor: "Un neamţ a fost magul grădinei uitate./ Răpit fu de visul cu tainice unde,/ Şi dându-le viaţă ce-n suflet pătrunde,/ Lăsatu-le-a-n urmă, în roze-nchegate,/ De flăcări, de aur, pembé, argintate". Impresia de dinamism, de accelerare a ritmului e dată şi de determinările multiple ale imaginilor ("De flăcări, de aur, pembé, argintate"), dar şi de procedeul hiperbolizării la care poetul apelează adesea ("Nebună orgie"). *Rondelul rozei din Cişmegi* e încă o expresie a naturii transpusă în grilă estetizantă de primul nostru poet modernist.

Pe balta clară, apărută în volumul *Excelsior* (1895) e o poezie a chemărilor spre depărtări exotice, a rătăcirii în imaginar şi a unui peisaj ambiguu, în care teluricul şi acvaticul se împletesc până la indistincţie. "Domeniul simţurilor" (Tudor Vianu) e asimilabil aici cu o poetică a matinalului, transcrisă în versuri de o transparenţă indiscutabilă. Între cadrul exterior şi cel interior corespondenţele sunt multiple, după cum senzaţiile capătă irizări abia intelectualizate. Dacă amurgul e momentul zilei ce favorizează suspendarea timpului real şi intruziunea unui element cvasifantastic, momentul auroral, matinalitatea e un timp al expansiunii vitaliste şi al prospeţimii de a trăi, un timp al suavităţii şi al desenului delicat al lucrurilor şi fiinţelor. Claritate, neprihană, acuitate a simţurilor, promisiune a înaltului şi departelui – toate acestea se regăsesc din plin în poezia lui Macedonski. Pe de altă parte, se poate vorbi, şi în această creaţie, de un fel de substituire a realului cu artisticul, ori

BDD-A3042 © 2011 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 02:12:07 UTC)

măcar de o estetizare a realităţii, prin recursul la evocarea uşor mitizantă, dar şi prin apelul la resursele imaginative ale visului, prin care e transcrisă halucinanta reînviere a naturii. Evaziunea spre tărâmuri îndepărtate pe care ne-o sugerează "barca molatică", magia depărtării creează parcă o lume deposedată de repere, în care subzistă doar iluzia spaţiului, un spaţiu "atopic", precum acela instaurat în oglindă sau în vis. Teatralitatea uşor mistificatoare a cuvântului evocator ("albeţi neprihănite", "visul ce şoptea", "crinii suavi", "balta clară"), narcisismul versului contras în ceremonial şi magia senzitivă – toate acestea contribuie la impresia unui pelerinaj în imaginarul depărtării, dilatând dimensiunile spaţiale şi temporale şi transferând datele realităţii într-un decor de spectacol interior, purificator şi extatic. Stau mărturie, pentru toate aceste remarci, versurile finale, în care predilecţiei pentru acvatic, pentru evanescenţa şi metamorfoza *apei* – ca figură a imaginarului – îi corespunde şi o revelare a interiorităţii, a unei identităţi ce-şi află sensurile din îngemănarea trecutului şi a prezentului fiinţei.

Acest paralelism exterioritate/ interioritate, această punere în oglindă a lăuntrului şi a lumii ar putea rezuma poezia la cele două versuri: cel iniţial şi cel final, versuri între care se dezvoltă o întreagă poetică a evaziunii şi a departelui: "Pe balta clară barca molatică plutea" şi "Oh! Sufletul – curatul argint de-odinioară". Între aceste două enunţuri lirice paralelismul este cât se poate de evident, versurile expunând, în fond, sufletul poetului oscilând între valorile propriei interiorităţi şi realitatea dinafară, uşor mitizată şi aceasta. Poezia *Pe balta clară* mărturiseşte încă o dată înclinaţia lui Macedonski spre reverie şi spre vis ca spaţiu fluid al unei realităţi simbolice, arhetipale. Imaginile genezice şi cele ce transpun liric mirajul depărtării nu fac altceva decât să întărească ipoteza unui poet artist, ce-şi făureşte viziunile nu atât din plasma lumii concrete, cât din resursele imaginarului mântuitor.

Romantic şi simbolist în acelaşi timp, poetul îşi trădează şi aici temperamentul supus unor porniri antinomice, greu de rezolvat ori de conciliat; avântul spre ideal şi dezamăgirea în faţa unei realităţi neconvenabile, de o banală convenţionalitate, cultul artei autentice, necoruptă de compromisuri şi de eroziunea laşităţilor – toate acestea se regăsesc îngemănate în textul poemei.

Bibliografie critică selectivă:

Al. Macedonski interpretat de, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1975**;** G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1982; Livius Ciocârlie, *Negru şi alb. De la simbolul romantic la textul modern*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1979; Daniel Dimitriu, *Grădinile suspendate. Poezia lui Alexandru Macedonski*, Ed. Junimea, Iaşi, 1988; Dana Dumitriu, *Prefaţă*, la volumul *Al. Macedonski, Poezii*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1972; Florea Firan (coord.), *Comentarii macedonskiene*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1971; E. Lovinescu, *Scrieri*, I, EPL, Bucureşti, 1969; Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, Ed. Timpul, Reşiţa, 1996; Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române,* Ed.

BDD-A3042 © 2011 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 02:12:07 UTC)

Paralela 45, Piteşti, 2008; Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski*, EPL, Bucureşti, 1967; Adrian Marino, *Viaţa lui Alexandru Macedonski*, EPL, Bucureşti, 1966; Dumitru Micu, *Modernismul românesc,* vol. I, Ed. Minerva, Bucureşti, 1984; I. Negoiţescu, *Istoria literaturii române*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1991; Perpessicius, *Lecturi intermitente*, Ed. Dacia, Cluj, 1971; Al. Piru, *Varia*, I- II, Ed. Eminescu, 1972-1973; Elena Tacciu, *Mitologie romantică*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1973; Laurenţiu Ulici, *Recurs*, Ed. Cartea Românească, 1971; Laurenţiu Ulici, in „Romania literară", nr. 27, 1975; Tudor Vianu, *Opere*, vol. 2, Ed. Minerva, Bucureşti, 1972; Mircea Zaciu, *Glose*, Ed. Dacia, Cluj, 1970; Mihai Zamfir, *Proza poetică românească în secolul al XIX-lea*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1971.

BDD-A3042 © 2011 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 02:12:07 UTC)