

Timpul.
Anatomia fenomenului regresiv în proza macedonskiană

Drd. Otilia UNGUREANU
Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava

Abstract: *Our present paper starts with the premise that Time is the central axis of Macedonski's prose and it assembles all other topic of the creative universe. Running away from the present, identified in the literary work, it is not a trivial regression towards the past, but a construction which stakes on a devices that proceed constantly. It is not the phenomenon itself that acquires significance, but the imaginative representations of transposition, which compose an anatomy of the regressive mechanism typical for Macedonski, through which it is accomplished the ideal projection of the personality, eager to live the existence at all civilisation stages. Past is not so adored by Macedonski, according to the conventions of the Romanticism, but it is the pure space that legitimates through the antithesis with the present a new, autonomous world, developed at the limit of reality and imaginary, a purgatory world that purifies the degraded images of the ordinary, giving them new meanings, through mystification. While the past is annexed elements of the everyday reality, the contemporary world is constantly invaded by the primitive images. Present therefore becomes a surrogate universe that holds the mythical breath annexed to the ancient world, a procedure that designs the picture of a reality out of time.*

Key-words: *Macedonski's prose, time, regressive phenomenon, present, past*

Determinată cu siguranță de nemulțumirile și orgoliul nesatisfăcut al poetului, „fuga” de prezent, identificată în opera macedonskiană, nu este o banală regresie spre trecut, ci o construcție ce mizează pe un instrumentar ce se reia constant. Nu fenomenul în sine capătă semnificație, ci reprezentările imaginative de transpunere, ce compun o anatomie a mecanismului regresiv tipic macedonskian, prin care se realizează „proiecția ideală a personalității, posesivă, dominatoare, instinctuală, plină de prestanță, avidă a trăi existența pe toate treptele și la toate stadiile de civilizație” [Marino, 1966:192]. Extrem de discret, idilicul propus de scriitor, contrapunct al lumii cotidiene, este localizat într-o perioadă edenică a inocenței, în timpuri patriarhale când „oamenii și zeii își dau cu cotul pe pământ” [Macedonski, 1881: 781].

Dacă poezia lui Alexandru Macedonski exprimă disimulat nevoia de evadare a poetului, proza fotografiază într-o manieră nudă fanteziile unui alter-ego [Zamfir, 1972: *passim*], captiv al unei lumi ce îi neagă libertatea. Dezlipirea de contingent va fi astfel o condiție esențială a personajului macedonskian, având

atașată automat ca modalități de realizare un set de tehnici specifice. Întreaga operă se cristalizează în jurul acestei axe stabile ce poartă amprenta trecutului, însă în proză imaginarul regresiv capătă propriile particularități. Căci Macedonski chiar și atunci când dă impresia că s-a conformat realului, ancorându-se în schițarea unor evenimente decupate din cotidian, include mereu reprezentări ce sugerează regresia, tulburând astfel imaginea stabilă a unei lumi create după norme realiste.

Tentația retrospectivei cu rol purificator este instalată permanent în structura internă a poetului care caută „vremea de mult, acea vreme veche despre care nu se mai știe aproape nimic” ce „răsare încă, ici-acolo, în câte o minte” [Macedonski, 1986: 154]. Acestea fiind spuse apare automat întrebarea de ce să brodezi pe marginea realității și să utilizezi forme ce numai sugerează regresia când poți pur și simplu să anulezi realul, proiectându-te într-o lume perfect imaginară? Macedonski însă nu urmărește anularea prezentului, ci suplinirea deficiențelor acestuia. Căci trecutul atât de strălucitor nu capătă formă și culoare decât adus în prezent, comparat cu lumea și civilizația actuală. Forța evocării creează imagini regresive ce se *repliază* cotidianului, deformând realitatea în folosul fictivului, operație ce se desfășoară și în sens invers, deoarece uneori planului imaginar îi sunt grefate elemente reale [Dimitriu 1988: 235]. Așa cum observă Daniel Dimitriu, este impropriu spus că Macedonski *evadează* din real, deoarece el nu părăsește niciodată de fapt realitatea, ci o prelucrează până la mistificare, epuizându-i resursele [Dimitriu 1988: 235].

Evaziunea specifică romanticilor nu este satisfăcătoare pentru poetul care nu este pregătit să renunțe la privilegiile realului. Trecutul nu este adorat de Macedonski după convențiile romantismului, ci el spațiul pur care legitimează prin antiteza cu prezentul o lume autonomă nouă, creată la limita dintre real și imaginar, o lume *purgatoriu* ce purifică imaginile degradate ale cotidianului dându-le sensuri noi, prin mistificare. Astfel are loc o hibridizare conștientă a lumilor ce duce la formarea unui spațiu unic în care „realul și imaginarul, cosmosul fizic și cosmosul artei, contingentul și transcendentul, istoria și mitologia, omul comun și zeul, lumea terestră a germinațiilor și lumea celestă a extazului sunt realități ce nu se exclud, ci se completează” [Dimitriu 1988: 234-235]. Prezentul este constant invadat de imagini primitive, în timp ce trecutului îi sunt anexate elemente ale realității cotidiene. Această practică surprinde încercarea de echilibrare a contrariilor, evidențiată în sistemul gândirii chineze de principiile *Yin* și *Yang*, două forțe antagoniste și totuși complementare ale universului, reprezentate ca două jumătăți de cerc de culoare opusă, fiecare conținând sămânța celuilalt, marcându-se astfel funcționalitatea interdependentă a acestora [Evseev 1995: 443]. Căci trecutul incoruptibil, primitiv este antagonic prezentului degradat, rezistent la esteticul artei, alienant pentru sufletul hipersensibil al lui Macedonski. Întoarcerea în trecut capătă un dublu sens, căci

pe de o parte Macedonski își reînnoiește forțele adăpându-se din izvoarele primitive ale mitologiei, iar pe de altă parte cucerește noi tărâmurii pe care mai apoi le transplantează realității, asumându-și conștient efectele acestui procedeu. Adus în prezent, trecutul se adaptează și el, experimentându-se o actualizare a acestuia ce regenerează resursele psihice ale scriitorului dar și ale cititorului. Personajele poartă amprente divinităților lumilor vechi, fiind *extensii anacronice* ale trecutului în prezent, iar destinul lor este condus de forțe și principii antice care determină schimbări nenaturale, atipice lumii cotidiene. Macedonski îmbrățișează tipologiile primitive pe care le anexează prezentului, regresia fiind imediat completată de aderența la cotidian. Ca rezultat, personajele vor fi constant duale, reflectând pe de o parte conflictul permanent dintre trecut și prezent și pe de altă parte încercarea de echilibrare afectivă a ființei. În călătoriile sale imaginare către lumile trecutului, poetul descoperă „oameni Apolloni” cu un trup perfect, zâne, bacante, zeițe de o frumusețe de nedescris, a căror imagine o preia și o reimplantează realității sterile. *Obsesia corporalității* iese clar în relief prin suprapunerea portretelor invocate, frumusețea, devenind un mesager în sine prin care se descrie chiar substratul narcisic al scriitorului.

Conștiința macedonskiană decupează forme primitive ale cunoașterii și schițează un scenariu primordial construit cu ajutorul unor instrumente ale regresiei între care observăm și *muzica materiei*, ce completează viziunea poetică duală și anticipă criza existențială. Se disociază astfel și o dimensiune *sonoră* a întoarcerii spre trecut și a revenirii în prezent prin care poetul încearcă inserarea miticului în cotidian.

Întoarcerea în trecut a lui Macedonski nu este așadar o „mutare cu acte în regulă” ce presupune anularea definitivă a prezentului, ci o „domiciliere temporară” ce permite pendularea între cele două lumi. Viziunea macedonskiană este definită nu de existența obsesivă în trecut și de evitarea existenței în prezent, ci de încrederea în posibilitatea unor transmutații ce utilizează împlinirile cele mai de preț ale celor două spații în vederea unei reconstrucții a contingentului [Dimitriu, 1988:238]. Rezultatul acestui procedeu este așadar unificator, în ciuda faptului că personajele-avator, experimente ale unei importante reintegrări, eșuează aproape de fiecare dată atât în viața personală cât și în cea socială. Conștientizarea faptului că integrarea trecutului în prezent este un proces extrem de brutal, nu îl face însă pe Macedonski să renunțe la această practică. Scopul lui nu este salvarea personajelor și oferirea unui *happy – end* care să omologheze astfel o existență perenă a omului primordial, ci cucerirea pentru sine a noi spații și universuri de *ieri* care să-i ofere șansa câștigării locului râvnit pe scena prezentului și a viitorului.

1. Polifoniile materiei

Poem simbolic și roman liric, *Thalassa* are o fizionomie proprie în literatura română, accentuată de barocul formelor care satisfac nevoia de excesiv a creatorului fascinat de ideea puterii absolute, văzută în toate ipostazele ei, de la forța naturii sau forța fizică la materializarea lumii prin sunet. Prezența sonorităților extravagante, care se suprapun obsesiilor macedonskiene, deschide o nouă perspectivă de lucru, ce poate releva mecanismele creatoare dintr-un alt punct de vedere, prin reconstruirea cântecului ce încifrează profunzimile spiritului.

Captiv al unei realități care nu poate satisface nevoile creatoare, Alexandru Macedonski se refugiază pentru un timp într-un trecut original în care materia se află într-o conexiune perfectă cu ființa, reflectând în asentiment cu aceasta, trăiri diverse, materializate în emanații acustice specifice. Fidel propriei viziuni despre lume, văzută în dublă ipostază – lumea materială a limitării ființei și lumea metafizică a elanurilor spre absolut – creatorul asigură polifoniilor materiei un caracter dual, care se rupe între acordurile dulci și orchestrările infernale. Regresiunea spre timpurile mitologice urmărește nu sublinierea unui dezechilibru, instaurat odată cu lupta dintre ideal și real, ci recuperarea unui echilibru al contrariilor, în contextul în care creatorul, extenuat de propria existență „râvnește la calmul arcadian, la o voluptate ce-și neagă convulsiile inițiale, dar care nu poate și nu vrea să facă abstracție de ele” [Dimitriu, 1988:230].

Universul imaginat de Alexandru Macedonski este puternic contaminat eufonic. Dincolo de orice reprezentare materială, care facilitează tranziția către trecutul mitologic, se află „suflul metafizic al cântecului” [Dimitriu 1988: 233], ca fond obligatoriu al întoarcerii spre un paradis pierdut:

„Și ca în mitologie, epoca unui pământ-rai, cu copaci ce urcau până la nori – coloane ce păreau înadins ridicate spre a sprijini cerul – cu râuri ce rostogoleau aur, cu oameni Apolloni care trăiau eternități, i se destăinuia ca un fund de prăpastie peste care o rază de soare ce se ivește fără de veste pune viața unei clipe fermecate... Anotimpii acelei epoci, vară vecinică, cântau cu florile lor, a căror frumusețe nu se putea închipui, dragostea pământului cu soarele.” [Macedonski, 1969: 139]

Astfel, muzica materiei apare ca element definitoriu pentru o lume ce trăiește tentația regresiei către începuturile arhaice, iar eroul principal este el însuși prins în mrejele poeziei-cântec, descoperindu-se ca poet: „Noaptea, sunetele unui grai, venit ca din fundul cerurilor, îi cânta în suflet. (...) Armonizări de rime, ritmuri legănătoare sau vijelioase – uneori împăciuitoare și alteori flacăra – se încrucișau între pereții odăii. Fiori îi zguduiau inima. Ochii lui

scânteiau, fruntea îi râura de lumină, și aripi, aripi nevăzute dar largi, îi creșteau la umeri, la brațe, la picioare... – Poet, era poet...” [Macedonski, 1969: 127]

Natura se metamorfozează în cântec și își desăvârșește scopul prin definirea destinului personajelor și prin iluminarea cititorului ce urmărește sensul în itinerariul labirintic al creației. Pentru că se adresează în mod direct sufletului, cântecul are anexată o receptare emoțională completă care constituie un mod de comunicare cu divinitatea, fiind un „vehicul al mesajului sacru” [Ruști, 2005:45], dar și o sursă sigură de migrare spre original. Cadrul natural inițial glisează, chiar din primele rânduri ale textului, îmbinarea elementelor primordiale – apa, focul, aerul, pământul, trădând o viziune descriptivă de un rafinament vizual grandios ce pregătește intrarea în scenă a vocilor naturii, inducând impresia unei lumi rupte din timpuri arhaice:

„Fluturi cu aripi albe, luntrea cu pânzele întinse aluneca între cerul albastru și culoarea adâncă a mării și se apropia de coastele stâncoase lustruite de talazuri. Insula, pisc de munte vărsat deasupra valurilor de iadul flăcărilor lăuntrice ale prefacerilor pământești, sângera sub izbucnirile solare ale apusului. Suprafața șeasă a ei, largă cât o bățatură de curte și înecată de ierburi uriașe printre care se târa o mulțime de șerpi de apă, se uita de sus – clipitoare de străluciri – peste nemărginirea pustie a valurilor.” [Macedonski, 1969: 123]

Natura deține forța care hotărăște destinele personajelor din *Thalassa*, surprinzând în acorduri dulci stările interioare ale ființei, anticipând totodată și tulburările transformărilor vârstei și intrarea în criză, prin orchestrări ale elementelor dezlănțuite:

„Vântul, trecând printre stânci, le smulgea sunete ca de fluier ciobănești, ce-și prelungeau sub noapte duiosiile. Dar suflarea mării se asprea... Ea azvârlea val peste val și zguduia ostrovul din temelii. Cântecul ce până atunci fuseseră mângăioase se schimbau în țipete deznădăjduite. Voci adânci de bas urcau tunătoare. Violoncele, cu puternice întovărășiri de orgă, sfâșiau și înfiorau aerul. Namile de talazuri izbeau stânca și bubuirile pe care le scoteau dintr-însa păreau ca o uriașă bombardare de cetate. Întipărirea argintie a nopții se păstra însă neatinsă. Numai valurile cavalcadau sălbatică către scopul lor necunoscut.” [Macedonski, 1969: 133]

Eroul epopeii, *Thalassa*, îngrijitor al farului de pe Insula Șerpilor, este un prototip al copilului-poet în care se zbat deopotrivă firea umană care își cere drepturile și firea ideală care transcende timpul și spațiul, activând prin intermediul visului sau a reveriei, imaginea unei lumi ideale, a unei lumi în care poezia-cântec unește ființa terestră cu absolutul:

„Îmbinările și potrivirile sunetelor ce sunt numite de cărturari «rime» i se împerecheau în minte ca niște fluturi de argint pe ale căror aripi ar scânteia toată prisma curcubeului și, întrupându-se în cuvânt al lui Dumnezeu, îl făceau unul dintre aleșii lui. Urca, printre stele, dincolo de toate văzduhurile, și trecând prăpăstii de întuneric, după prăpăstii de întuneric, da de lumile neînchipuite și ori încotro își repezea zborul nu întâlnea decât tot pe Dumnezeu și tot lumină și viață, iar moarte nicăieri... Dar oricât de mult l-ar fi adâncit în ele strălucitele înălțimi, corpul îl reînapoia firei omenești, tulburărilor nervilor, și cântecul i se recobora pe pământ...” [Macedonski, 1969: 133-134]

Cântecul materiei precede însă pe cel ce se naște în interiorul lui Thalassa, cântec ce nu are rolul de a anticipa evenimentele, ci de a contopi terestrul cu metafizicul. Rupt de lumea imaginară, personajul este redat realului, iar simțurile auditive ascuțite îl fac să perceapă, înainte de a adormi, marea ca pe o „uriasă și neodihnită orgă” în slujba unei lumi „spectrale și reci”. Singurătatea, altă dată mult dorită, ajunge să-i fie o povară în condițiile în care instinctele aprind dorința, schimbând „tihna marmoreană” a ființei însetată de absolut cu zdruncinările fiziologice într-un trup ale cărui temple „zvâcnesc” alături de inima care „bate ca toaca de fier din clopotnițe când răzmerița urlă pe uliți” și de nervii care „se schimbă în coarde de vioară ce stau gata să plesnească” [Macedonski 1969: 140-141].

Tensiunea din interiorul tânărului este anticipată de natura care se manifestă sălbatic și ale cărei sonorități stridente se aseamănă cu cele ale unui țipăt ce corespunde universului intim al personajului:

„Împrejurul insulei, marea spârgea văzduhul cu răcnete. Pe hăulirile valurilor, vântul își altoia orchestrările de șuierări și de vaiete. S-ar fi crezut că ce s-aude sunt strigătele și țipetele tuturor vocilor omenești ale căror izbucniri plâng cu deznădejdiile lumești de pe urmă pe soarta planetei nimicite. (...) Vegetațiunile mai puternice, așternându-se galopului șuierător al vântului, scoteau adevărate strigăte.” [Macedonski 1969: 131]

Dezechilibrul pe care îl simte personajul ce se luptă cu pornirile carnale se materializează sub forma unei boli, însă înainte ca patologia ei să fie descrisă, ni se prezintă prin intermediul sunetelor materiei ceea ce nu se poate descrie în cuvinte și însumează un tipar fidel al luptelor interioare ce îl macină pe Thalassa. Natura își preschimbă sonoritățile în disonanțe ce traduc sentimentul de cădere în haos a ființei: „Pe sub stânci urlau hăuliri ca de lupi ce veneau dinspre larg, iar întinderea verzuie era arată adânc de plugurile Austrului și de ale lui Boreu. Răsturnată, brazdă cu brazdă, marea horcăia de la răsărit la miază-noapte, și de la

miază-noapte la răsărit, și aici o pornea să se adâncească în văi cu funduri de iad, aici își ridica valurile spre cer – piscuri de munți spumate în zăpadă.” [Macedonski 1969: 151]

La fel ca valurile mării care fie se înalță spre cer, fie se adâncesc în pământ, aflată în plină criză, ființa lui Thalassa încearcă o echilibrare a contrariilor, o armonizare a eului vechi cu cel nou, sugerată prin intermediul fondului muzical interior rupt între extremele dulci și cele abisale: „Auzul își plăsmuia și el lumile lui. Sunete, când dulci și lungi, când izbitoare și vijelioase, îi picurau în minte. Viori și flaute nevăzute, ce întovărășeau nemărginit de duioase vocalizări omenești, îi picurau în inimă.” [Macedonski 1969: 156]

Reușind să închipuie în cele din urmă iluzia fermecătoare a iubitei, tânărul trăiește impresia dominării absolute a acesteia și totodată satisfacția contopirii cu absolutul, ignorând faptul că ieșirea din starea de slăbiciune trupestă și trezirea dorinței de viață nu sunt decât germenii care anunță moartea ființei spirituale și scufundarea în contingent. Neputința de a se desprinde de fanteziile erotice nu fac decât să anticipeze finalitatea unei integrări în regimul real al unei existențe anodine. Mai mult decât atât, în acest context muzica nu are rolul de a decipta sau de a anticipa evenimentele ulterioare, prin transformările sonore ce îmbracă acordurile dobândirii unei biruințe: „Iar prin aer nu mai ciripeau chitare și nici fiori de vioare nu mai treceau. Prin aer se aprindeau fanfare de trâmbiți, se ascuțeau țipete tăioase de arcuș și se cutremurau cimbale.” [Macedonski 1969: 159]. Odaia lui Thalassa, în ciuda aparentei biruințe, se îmbracă într-un „roșu posomorât” în spatele căruia se ghicește „o înspăimântătoare bestie” care „își ține prada în ghiare”. Orișunde își ațintește privirile, indiferent că ele rătăcesc „printre norii iadului din cer” sau „printre cel colcăitor deasupra apelor”, personajul nu mai poate vedea decât prin „roșia perdea a posomorârii din el” și chiar chipul în oglindă i se arată sub aceeași nuanță roșie [Macedonski 1969:151]. Natura însăși pare să fie prizoniera aceleiași culori roșii care corespunde trăirilor personajului: „Ciorchinii de verbine, mănunchiuri de camelii sângeroase, flori de rodiu aprinse ca dogoritoarele pofte trupești, răsurii și maci cu petale de foc, micsandre având pe ele o schinteietoare catifelare de aur roșu, pâlpâiau prin aer...(...) Roșul de peste tot se îmbina cu mistuitorul foc din el cu roșia epodă ce, înfrigurându-l, îi înverșuna câte unul simțurile.” [Macedonski 1969 : 152]

Culoare a focului, a erosului triumfător și a sacrificiului, valorificată într-un sistem mitico-religios de simboluri antice, roșul este o culoare care amintește de lumea preistorică ce cunoștea practica „hemoboliilor, a îmbăierilor în sângele animalului sacrificat, care aveau semnificația unei renașteri inițiatice” [Evseev, 2007:355]. Renașterea lui Thalassa aprinde dorința acestuia de a trăi o viață umană satisfăcătoare alături de un suflet pereche, accentuând tensiunea dintre cele două firi care se războiesc în el. Rezolvarea conflictului interior care îi

macină ființa, nu poate avea loc decât în planul real de care Thalassa este fără voia lui legat. Furtuna, ca simbol al intervenției divine în mersul lumii, la care participă toate elementele active ale naturii – focul, apa și vântul –, dar și ca „întruchipare a unui sabat cosmic sau dezlănțuire a forțelor titanice ce zac în ființa geniului” [Evseev, 2007: 157], se manifestă violent pe fondul unor orchestrări sfâșietoare:

„Fulgerele, ca o mitralieră împrăscată de sute de tunuri, șuierau, șerpuiau, izbucneau și zduncinau aerul cu clipiri de lumină aproape neîncetate. Încolăcit de acea urgie, granitul insulei vuia ca și cum ar fi fost un zid lovit de vechile mașini de războaie ale oștilor de odinioară. (...) Cele mai cumplite răutăți de pe pământ -- șuierări ca ale șerpilor sau mugiri ca ale taurilor, răcnete ca ale panterelor gata să se arunce pe prăzi – se ciocneau cu țipete și cu duioșii ca ale unor voci sfâșietoare ce ar chema zadarnic în ajutor. (...) Hohote de râs scrâșnitoare, sughituri de plânsete – urlete, ce nu conteneau – miorlări de pisici și lătrări de câini și hiene se îndârjeau tocmai atunci când credeai că se domolesc, iar unele sunete ce se ascuțeau și se pițigăiau se smulgeau mai tăioase de pe urzeala în do și la major a uriașei încăierări.” [Macedonski, 1969: 167]

Specializată în muzică, furtuna, „împlinindu-și preursita” de a aduce pe Caliope lângă Thalassa, „își schimbă zborul pornind către alte țarmuri să răscolească în cale-i alte ape și să hotărască alte sortii” [Macedonski 1969: 173], iar valurile se liniștesc „ca prin farmec”, insula adâncindu-se apoi într-o atmosferă împăciuitoare. Destinul personajelor este acum pecetluit, pentru că simbolistica furtunii cuprinde și „sfârșiturile unei epoci istorice, indicând totodată un nou început” [Evseev, 2005:157], marcând cu alte cuvinte începutul unei alte perioade din viața lui Thalassa, o perioadă în care latura telurică, proaspăt renăscută, are ocazia să se grefeze permanent în ființa acestuia. Odată cu apariția Caliopei, tânărul își schimbă atitudinea față de lumea reală cu care altădată avea o relație superficială, iar trupul lui acum sănătos își cere drepturile. Evocarea chinurilor cărnii și a obsesiilor cu care acesta trebuie să se confrunte se face pe fondul unei călduri solare infernale, în mijlocul unei naturi aproape moarte care nu mai cântă trăirile interioare ale ființei, ci arde odată cu văpaia sufletească: „Soarele arpegia peste insulă, aprinzând pe rând colțurile stâncii și făcând să vâlvoreze coperișul farului. Vârful ierburilor nu mai era decât paie. Viața se retrăsese din fiecă fir către rădăcinile lui. Cerul, pământul și marea păreau că ard.” [Macedonski 1969: 187]

Muțenia naturii anunță înrădăcinarea treptată a lui Thalassa în cotidian și ruperea lui de lumea ideală. Muzica, unul dintre cele mai vechi limbaje de comunicare cu strămoșii antici este și mijloc de elevare a sufletului spre absolut. Legându-se sufletește de Caliope Thalassa își pierde treptat atribuțiile de zeu,

slujind tot mai mult ființei telurice, iar cântecul naturii se aude tot mai vag și mai rar. Prima ipostază a devenirii personajelor care se materializează prin acceptarea iubirii, rezolvă inițial conflictul dintre eul spiritual și eul real, rupând pentru o perioadă mrejele care îl țin pe Thalassa legat de fantasmagoric.

În aparență definitiv biruită, ființa interioară a lui Thalassa se răzvrătește și găsește în moarte soluția salvatoare, aceasta fiind văzută ca singurul regim în care sufletul Caliopei ar fi pe vecie legat de al lui. Thalassa, sacrifică realul și prin ieșirea din contingent se întoarce definitiv în lumea spirituală, alegând în locul instinctului moartea, văzută și ca „o ultimă împlinire a individualității ce își domină destinul” [DGLR, 2005: 167]. Cântecul naturii se aude din nou și învăluie personajul, ușurând tranziția de la uman la spiritual. Valurile mării îl poartă spre poarta veșniciei pe fondul eufoniilor suave, schimbând prezentul în viitor și terestrul în absolut: „Și fiecă val, înfășurându-se și desfășurându-se cu un ritm al lui, era un cântec. (...) Dumnezeiască și omenească, milostenia valurilor îl purta pe brațe de mătase, îl dezmiarda cu doiniri și-l legăna cu dragostea cu care mamele își alintă pruncii când vor să-i adoarmă sau să le vătuiască suferințele.” [Macedonski 1969: 212]

Principiile macedonskiene sunt preluate de un prototip uman dotat cu o inteligenta deosebită, în stare să descifreze sensurile ascunse ale universului, prin care scriitorul își ia revanșa în lumea ficțională față de lumea reală în care trăiește. Deținând un *spirit* personal, materia rezonează prin intermediul sunetului cu trăirile personajului Thalassa. Muzica primitivă lipsită de cuvânt, a cărei forme de manifestare conduc ființa spre imaginarul îndepărtat al istoriei omenirii, devine un accesoriu obligatoriu al Thalassei, având atașată automat eterna dialectică ce obsedează universul macedonskian – elanurile idealității și apăsările materiei. În centrul luptei dintre teluric și transcendent se află o dorință exorbitantă de putere care alimentează pasiunea pentru elevațiile succesive către un spațiu al cărui demiurg este poetul.

Dualitatea materiei, capabilă să cânte fie fericirea ființei prin acorduri dulci, asemănătoare cântecelor de leagăn, fie tragismul unei existențe nefaste, prin sonorități abisale care induc o acustică a apocalipsei, se înscrie în imaginarul tipic macedonskian. Natura este un cosmos cu potență eufonică în care se regăsește amplificată existența ființei. Trădând un rafinament vizual deosebit, *Thalassa* surprinde mai presus de toate o acută percepție a vibrațiilor materiei, o muzică de fond strâns legată de trăirile personajelor, variațiuni armonice specifice unei anumite stări ce anticipă evenimentele viitoare și introduc cititorul într-o lume a corespondențelor în care decriptarea sensurilor polifonice ale universului exterior precede înțelegerea trăirilor interioare. Mecanismul regresiv macedonskian stă așadar sub semnul polifoniilor materiei, a muzicii care este „distilatul pur al unor laboratoare alchimiste de sunete și cuvinte” [Hocke, 1977:278], cu ajutorul căreia se reconfigurează principiile universale și sensurile

existenței mundane ale individului ce trăiește la limita dintre primordial și contemporan.

2. Figuri olimpiene

Memoria trecutului antic capătă formă și prin strategia portretelor la care se adaugă explorarea mitului „vârstei de aur”, căci toate personajele macedonskiene – cele care ies în evidență prin structura internă problematică la care se adaugă de cele mai multe ori profilul poetic – sunt fie copii, fie tineri și tinere de cel mult douăzeci și șapte de ani. Dincolo de această vârstă, bărbații sunt „nici tineri” și „nici frumoși”, pleșuvi, roșcovani, cu un trup deformat ce și-a pierdut echilibrul formelor, iar femeile, cu excepția mamei, nu mai reprezintă nici un interes pentru ochiul de estet al lui Macedonski.

Frumusețea angelică sau dimpotrivă urâtenia nu este pentru scriitor lipsită de sensuri, ci corespunde într-o manieră simbolică universului intim al personajelor. Tinerețea sinonimă cu puritatea, cu inocența și sufletul poetic, nu poate fi altceva decât echilibru perfect al formelor și frumusețe desăvârșită. Fizionomia personajelor se încarcă astfel de semnificație, fiind o producție a sinelui, un ecou exterior al identității. Primul mesaj pe care Macedonski îl transmite se conturează într-o manieră simbolică, trupul ideal devenind o metaforă identitară, o pânză pe care se proiectează *eul*, formă întrupată a aspirațiilor ce însuflețesc ființa. Corpul este „subiectiv și obiectiv, încărcat cu semnificație și material, personal și social și poate fi considerat «infrastructură materială» pentru producerea sinelui, apartenenței și identității” [Van Wolputte, *apud*. Grünberg, 2010: 25]. Imaginea fizică devine *semnul* prin care se decodează pe de o parte statutul de ființă superioară și pe de alta încercarea constantă a scriitorului de a recupera puritatea omului original. Într-o manieră extrem de subtilă chiar Macedonski încearcă să indice acest mecanism atunci când realizează portretul farmacistului Mihnea-Adrian: „Mai mult scund decât înalt, avea niște ochi vii pe un chip simpatic, iar pe fruntea lui, înaltă și largă se încrețea un păr negru și scurt; nările sale erau foarte mișcătoare și dovedeau o natură poetică și o inimă simțitoare.” [Macedonski 1986: 138]

Personajele ce populează proza lui Alexandru Macedonski par a fi decupate din visul antic elen și reintegrate în lumea banalizată a cotidianului. O galerie întreagă de figuri olimpiene apare ca o condiție permanentă a tendinței de regres ce indică existența poetului într-o realitate îndoielnică și nesatisfăcătoare. Astfel, zeii trăiesc alături de muritori sau avatarurile lor sunt proiectate în construcțiile fizice perfecte ale personajelor ce se circumscriu mitului frumuseții ideale din antichitatea Greciei. Structurile unei *lumi-rai*, populate de nimfe, fauni, nereide și zei reiterează, în proza macedonskiană, momentul original al universului când trupul perfect reflectă imaginea zeului: „Femeile păreau minuni

ale unei Grecii vechi, iar în fiecare tânăr, re trăia un Alkibiade sau un Antinous, ale căror trăsături răpeau gândul spre propilee, spre timpii socratici și spre Roma lui Adrian.” [Macedonski 1969 : 52]

Imaginile corporalității perfecte nu rămân însă fără „rod” căci ele proiectează o serie întreagă de mituri ce invadează universul prozelor lirice, reconstruindu-se într-o lume ce le-a uitat semnificația. Corelative imagistice conștiente sau inconștiente, miturile ca „structuri de metafore ce pot fi umplute, după caz, în mod diferit, ca un cabinet cosmic de curiozități cu travestii minunate, ca ireale puncte de intersecție între spațiu și timp, între repaus și mișcare” [Hocke, 1973:165], permit analogic sfidarea realității prin *metamorfism*. Mitul permite reconstrucția interioară a ființei prin anularea granițelor temporale și prin multiplicarea sensurilor comunicate conform profilului personal. Macedonski nu preia miturile în forma lor originală, ci folosește *piese* ale imagisticii mitice, reimplantate prezentului, prin care sugerează adeziunea constantă a trecutului la prezent. În această ordine de idei observăm că în nuvela *La douăzeci de ani* din ciclul *Cavalerii trotuarului* trupul lui Titu iese în evidență prin trăsăturile neobișnuite, disociindu-se fața atrăgătoare ca a semizeilor greci, de trupul robust și de picioarele mici, aproape feminine. Macedonski contestă însă frumusețea personajului în ciuda dezechilibrului proporțiilor:

„Titu era un băiat dezvoltat pentru vârsta sa, dar frumos de pică: capul său fusese întocmit de natură după chipul semizeilor greci; ceea ce înfățișa un contrast era, însă, corpul său ce părea a fi făcut pentru o figură mai pătrată, pentru niște trăsături mai aspre. Musculatura gâtului, a brațelor și a picioarelor, când i se încorda se preschimba în niște mănunchi tari ca piatra. Spătos și cu pieptul larg, avea mâinile mici, și de asemenea încălțăminte sa nu întrecea cu mult încălțămintele femeiești.” [Macedonski 1986: 141]

Metamorfismul este aici evident, căci imaginea exterioară a personajului, intenționat deformată, trădează fondul spiritual macedonskian îndreptat spre artefact și tendința de a fi „dincolo și dincoace de realitatea fizică «naturală»” [Hocke, 1973: 28]. Se realizează astfel o desprindere de concepția antică de armonie a formelor prin conturarea unei fizionomii ce însumează trăsături divine, trăsături ale bărbatului comun și ale femeii obișnuite, fiecare opunându-se și în același timp subsumându-se celorlalte. Obsesia libertății de exprimare surprinde eliberarea de dimensiunile bine ordonate ale imaginii canonice masculine pentru a adera la formele hibride de existență. Portretul invocă și imposibila reconciliere, anunțând astfel eșecul personajului care nu se va realiza nici pe plan social nici pe plan sentimental. Purtând stigmatul de „cavaler al trotuarului”, iubit de o copilă de șaisprezece ani, Titu este aproape de a avea

totul, însă simțul moral supralicitat îl împiedică să accepte sentimentele fetei care are și o zestre considerabilă. Momentul surprinde *autoficționalizarea* personajului, căci Titu nu este altceva decât un *personaj* ce trăiește la rândul lui ca *personaj*, iar reacțiile sale nu sunt autentice. În ciuda faptului că „mușcase cam de timpuriu din mărul oprit” [Macedonski 1986: 143], Titu este rușinos ca o fată mare și evită privirile fetei îndrăgostite până într-o noapte când aceasta îi bate la ușă. *Rolul* pe care îl joacă personajul indică o individualitate de o moralitate fină și un autocontrol puternic. Scena abundă de clișee și sentimentalism romanțios și indică o sublimare a experienței trăite:

„O clipă încă și el, Titu, băiatul orfan și sărac, cavaler al trotuarului și când este și când nu este slujbaș, putea să se folosească de mintea exaltată a unei copile pentru a-i răpi nevinovăția și pentru a sili în urmă pe părinți a-i da și zestrea și fata. (...) O clipă... O clipă... Dar deodată brațele lui Titu se dezlănțuiră dimprejurul mijlocului ei și ochii i se acoperiră de o ceață întunecoasă. Apoi năpustindu-se către ușă, „ar fi o infamie”, strigă el și năvăli afară cu fruntea goală prin ploaia amestecată cu zloată pe care i-o bătea vântul în obraz...” [Macedonski 1986: 144]

Într-un mod asemănător, în nuvela *Cânele din Văcărești*, subintitulată *Nuvelă originală*, viziunea *odinioară/azi*, conformă profilului macedonskian, sugerează chiar de la început imaginarul retrospectiv și anunță utilizarea instrumentelor regresiei. Introducerea realist-descriptivă în note nostalgice este urmată de șase capitole ce par să se circumscrie realului prin situarea temporală și spațială a acțiunii în anul 1872, într-un orașel de munte. Imaginea celor doi protagoniști se înscrie în portofoliul idealului de frumusețe antic căci Alexandrina de numai șaisprezece ani este „de o frumusețe rară, ochii ei albaștri aveau delicata nuanță a viorelelor; talia ei era subțire și flexibilă; părul ei era de un blond atât de auriu încât nu se putea alege din râul de beteală care-i cădea grațios pe umerii rotunzi și albi” [Macedonski 1969 : 115], iar Predilă Stroian este „de acea frumusețe virilă care se găsește numai la popoarele de gintă latină” [Macedonski 1969 : 115-116]: „Era brun; două sprâncene negre și arcate îi umbrea ochii carii erau plini de foc; părul său era lung, mlădios și naturalmente buclat; nalt de statură, fruntea largă, mâinile și picioarele mici.” [Macedonski 1969: 115-116]

Portretul lui Predilă Stroian se suprapune și el idealului elen de frumusețe, evocând aceeași imagine androgină a trupului ce reiterează miturile vechi ale lumii care anulau granițele dintre feminin și masculin. Această dualitate anunță însă din nou neîmplinirea personajului și eșecul iremediabil. Ucigându-l pe Iencea, Predilă este închis, în așteptarea verdictului ce-l va declara nevinovat se va îmbolnăvi și va muri, iar Alexandrina își va pierde mințile la

auzirea veștii. Prototip al cuplului original cei doi vor lupta fără câștig împotriva sistemului lumii în care trăiesc și împotriva opoziției și comploturilor părinților, reiterând poveștile de dragoste ale cuplurilor celebre ca Romeo și Julieta, Tristan și Isolda, Paris și Elena, Ulise și Penelopa. Destinul lor va fi tragic, shakespearian, iar maniera în care va fi relatat de către Macedonski amintește de nașterea miturilor și legendelor universale:

„Ceea ce-ți produce însă efectul cel mai teribil este că, la ora când zorile de seară încep să bată, auzi un câine urlând în curtea penitenciarului, într-un mod îngrozitor. A doua zi la aceeași oră, câinele reîncepe urletele și vaietele sale. Și în toate zilele, observi aceeași ciudată coincidență între bătaia zorilor de seară și urletele aceluia câine. Împins de curiozitate, întrebi cauza acestui fenomen. Iată atunci ce ți se povestește.” [Macedonski 1986: 113]

Portretul Alexandrinei schițat conform structurii romantice, atestă o frumusețe idealizată, înfățișarea ei fiind îngerească și de o candoare deosebită. În aceleași nuanțe eterate sunt conturate și portretele altor personaje feminine, Maria, de numai șaisprezece ani „cu părul negru, cu pielea obrazului albă, cu mijlocul subțire, răsărită și mlădioasă ca o trestie, cu genele lungi, cu sprâncenele de madonă și cu ochii visători” [Macedonski 1986: 148], Ludomira „cu coama ei de păr negru ce bătea în albastru și cu mijlocul ei subțire, strâns într-un corsaj de catifea verde” [Macedonski 1986: 146], Ruxandra, „zâna codrului” cu „chipul alb, genele crețe, gurița boboc de răsură, mijlocul tras prin inel” [Macedonski 1986: 53], devenind avataruri ale frumuseții eterne și ale desăvârșirii morale.

Pierderea principiilor acționează asemenea unui bumerang, căci Macedonski nu face altceva decât să amendeze personajele prin demistificare și abandonare în voia sorții și a crâncenei treceri. Viziunea poetului este departe de a fi superficială, dincolo de narcisismul aproape declarat, ascunzându-se o nevoie de armonizare a sufletului cu trupul și cu spiritul ființei. În *Bariera șimnicului* Macedonski realizează o legătură clară între planul interior și exterior fără a da însă prea multe explicații. Fata din scurta povestire cu „nările umflate de bube” și cu obraji ca „două funduri de căldări necositorite” calificată ca „aripă Satanei” [Macedonski 1976: 172] capătă astfel o identitate clară ce pune în acord cele două planuri ale ființei. Ludomira, încântătoarea „amazoană”, soția lui Manole Cleșanu, în momentul în care își înșală soțul nu pierde numai grațiile acestuia, ci și frumusețea fizică ce ia locul urâteniei și îmbătrânirii precoci: „Urâtă sub pudra ce nu-i poate ascunde zbârciturile, cu părul formându-i două cârlioane lipite de tâmplă lângă fiecare ureche, cu greu ar mai recunoaște chiar Manole în acea femeie îmbrăcată cu câte un corsaj băcător la ochi, pe Ludomira de

odinioară, care trecea în fuga calului pe șoseaua Kiseleff, frumoasă și albă ca o nălucă din pustiile Ungariei” [Macedonski 1986:147]

În același mod, urâtenia fizică traduce compromisul moral și în *Mecka și Mecka* unde cerșetorul Pocitan-Ben-Pehlivan își câștigă dreptul de a păși pe porțile sfintei cetăți luând-o pe drumuri ocolite. Portretele fizice ale personajelor își multiplică sensurile, dar rămân tributare ideii ce presupune încercarea de reintegrare a trecutului în prezent prin proiecțiile fizionomiei. O lume antică își re trăiește experiențele într-un univers anodin care capătă astfel noi sensuri sau chiar *sensul* de care are nevoie pentru a conta. Frumusețea rămâne ecoul lumii pierdute, reîncarnate în prezent: „Cu totul și cu totul frumos, acest băiat avea trăsături în cari, deși se amestecau nuanțe străine celor eline, nu retrăiau mai puțin vechile zile ale Atenei și ale Spartei.” [Macedonski 1969: 276]

Macedonski rămâne ireversibil îndrăgostit de timpurile străvechi, realizând constant conexiuni prin care se reiterează minunile și frumusețile unor lumi de mult apuse. Dacă ochiul cititorului ar fi străin de misterele trecutului, Macedonski procedează la clarificarea traseului, traducând trăsăturile ce pot fi tipic românești ca fizionomiile particulare ale unor popoare antice:

„Erau copii de toată mâna, cu păr negru și cu păr bălan, cu ochi de jar și cu ochi de cicoare – unii mai îndrăzneți, alții mai sfioși – care cu căciuli pe ceafă ori pe sprâncene, care cu pălării de păslă înghirlandate cu flori de măceși. Copii ai câmpului, piepturile li se arătau pârлите de sub cămășile desfăcute: pulpele și picioarele le aveau goale. Aproțiați cu totul de fire, ei duceau mintea spre timpurile dintâi ale Lațului, ale samniților și sabinilor. Dar vreo doi pistruiați și cu un tort de aur roșu încurcat pe cap, păreau copii ale acelor triburi de iranieni care se credeau de-a dreptul coborâte din soare și care-și făcuseră din Helios singurul Dumnezeu.” [Macedonski 1986: 26]

Constrâns de realul limitat, Macedonski nu alege să se conformeze, ci experimentează noi tehnici retrospective prin care urmărește nu o anulare a realului, ci o actualizare a lumilor mitologice și o reconvertire a prezentului alienat. Procedul presupune și anumite așteptări, căci poetul speră la o purificare interioară, la reechilibrarea propriei ființe și la o spiritualizare a inspirației. Realizate ca *punți* ce unesc trecutul cu prezentul, portretele personajelor răspund nevoii scriitorului de întoarcere spre primordial, dar proiectează și substanța psihică a individului. Aflate sub regimul contradicțiilor, fizionomiile preiau această nuanță duală din spiritului macedonskian care își asumă în mod conștient atât *fața* cât și *reversul medaliei*. *Prezentul* devine astfel un *univers surogat* ce adăpostește *sufletul mitic* anexat lumii antice, procedeu ce creează tabloul unei realități ieșite din timp.

Bibliografie:

- Dimitriu, Daniel, *Grădinile suspendate. Poezia lui Alexandru Macedonski*, Editura Junimea, Iași, 1988.
- Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri*, Editura Vox, București.
- Grünberg, Laura, *Introducere în sociologia corpului*, Editura Polirom, Iași, 2010.
- Hocke, Gustav René, *Manierismul în literatură*, Traducere de Herta Spuhn, Prefață de Nicolae Balotă, Editura Univers, București, 1977.
- Hocke, Gustav René, *Lumea ca labirint. Manieră și manie în arta europeană. De la 1520 până la 1650 și în prezent*, Traducere de Victor H. Adrian, Prefață de Nicolae Balotă, Postfață de Andrei Pleșu, Editura Meridiane, București, 1973.
- Macedonski, Alexandru, *Curs de analiză critică*, în *Literatorul*, II, 5 mai 1881.
- Macedonski, Alexandru, *Opere. Proză*, vol. V, Studiu introductiv, note și variante, cronologie și bibliografie de Adrian Marino, Editura Pentru Literatură, București, 1969.
- Macedonski, Alexandru, *Opere. Proză*, vol. VI, Studiu introductiv, note și variante, cronologie și bibliografie de Adrian Marino, Editura Pentru Literatură, București, 1969.
- Macedonski, Alexandru, *Versuri și proză*, Editura Albatros, Antologie, studiu introductiv și note de Mircea Anghelescu, Texte stabilite de Adrian Marino, ediția a II-a, București, 1976.
- Macedonski, Alexandru, *Cartea de aur*, Prefață, Tabel cronologic și antologie de Mihai Zamfir, Editura Minerva, București, 1986.
- Marino, Adrian, *Opera lui Alexandru Macedonski*, Editura Junimea, București, 1966.
- Ruști, Doina, *Dicționar de simboluri*, Editura Trident, București, 2005.
- Van Wolputte, Steven *Hang on to your self: Of bodies, embodiment, and selves*, *Annual Teview of Antropology*, 33, 2004.
- Zamfir, Mihai, *Introducere în opera lui Al. Macedonski*, Editura Minerva, București, 1972.
- ***, *DGLR*, (L/O), Editura Univers Enciclopedic, București, 2005.