



# Proiecții manieriste în opera macedonskiană. Multiformele iubirii

Drd. Otilia UNGUREANU

Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava

**Abstract:** *Within this paper we aim to analyse the instances of love in Macedonski's creation, relying on the fact that, in part, they correspond to Mannerist affectivity. Because in love, contradictory principles operate, the exploitation of this area allows the activation of shocking, bizarre, antagonistic images, typical of the problematic personality of the Mannerist man. But Macedonski's life, his youthful attitude, lack of relationships with women, lack of devouring love, instinctive misogyny, selfishness and declared narcissism do not in any way anticipate the erotic consciousness of a screaming violence, which will later germinate in his creation. Because his life proves a certain erotic sterility, the creation becomes a compensatory space and projects some of the wildest images of love.*

**Keywords:** *Alexandru Macedonski, love, deformation, erotic, Mannerism*

Instanțele iubirii în creația macedonskiană corespund în parte afectivității *manieriste*. Pentru că „în dragoste operează implacabil contradictoriul” [Hocke, 1973: 309], exploatarea acestei zone permite activarea imaginilor șocante, bizare, antagonice, tipice *personalității problematice* a omului *manierist*. Dar viața lui Macedonski, atitudinea lui din tinerețe, lipsa relațiilor cu femei, absența unei iubiri devoratoare, misoginia instinctuală, egoismul și narcisismul declarat nu anticipează în vreun fel conștiința erotică de o violență criantă, ce va germina mai târziu în operă. Poetul, observă Adrian Marino, își iubește „cu o mare pasiune ideală în primul rând opera”, trăind „cu o rară intensitate tocmai acest complex sentiment de paternitate și iubire pentru proiecția artistică a personalității sale, tipică la creator, având ca urmare o anumită frigiditate sentimentală în relațiile cu femeia” [Marino, 1966, 233].

Pentru că viața sa dovedește o oarecare sterilitate erotică, opera devine spațiu compensator și, așa cum observă Hocke, referindu-se la atitudinea erotică *manieristă*, „iubirea își găsește împlinirea supremă numai în «propria fantezie», [Hocke, 1973: 318]. În timp ce existența îi este total lipsită de scandaluri sexuale, opera este acuzată în nenumărate rânduri de licențiozitate. Câteva dintre poeziile lui Macedonski, între care *Pe sânurile tale macre*, fac

referire la o erotică brutală, sălbatică, ce se impune uneori cu agresivitate chiar împotriva voinței iubitei, fiind instinctuală, primitivă, generatoare de imagini șocante:

„Și sânurile tale macre cu al meu piept le-am frământat.../ Din creștet până la picioare te-am sărutat frumoasă floare,/ Și-ai plâns cu lacrimi sângeroase ce-au curs mai jos de cingătoare.../ Era Eros, meșter vecinic dulce, sub spasmul lui te-a leșinat,/ Și sânurile tale macre ca un satir le-am frământat./ Eram frumos, dacă ții minte, pe sânurile tale macre.../ Sfiala te împălidase, plăcerea mă cutremura;/ Voiseși ș-apoi nu voiseși; porniseși chiar a tremura,/ Aveai albeți ca ale lunii, aveai roșeți ce erau sacre,/ Dar m-ai răbdat, frumos și tânăr, pe sânurile tale macre.” [Macedonski, 2004: 1018-1019].

Iubirea în reprezentările *manieriste* este antagonică în însăși esența ei, având „un dublu chip, de fericire și de groază”, ea este „slujitoare a nebuniei” și un «făurar de greșeli», un «vierme supărător» și o «boală a simțurilor», o «betie a inimilor» și o «înșelăciune înăscută», o «ucigașă a rațiunii», [Hocke, 1973: 303]. Accentul cade în special pe efectul „teratogen” al iubirii, care transformă și generează anomalii. Poezia *Faunul* poate reprezenta un exemplu convingător în această direcție. Instinctele vitale primitive, ascunse în privirea masculină, demonizate de „privegherea” permanentă a „faunului”, ca reprezentare mitologică a bestialității impulsurilor, domină ființa, înrobind-o. *Ochii*, ca „fereastră a sufletului uman”, trădează prezența unei forțe latente, care corupe orice sursă spirituală, convertind ființa într-un mecanism grotesc, activat de *cultul plăcerii*. Eliberat de orice interdicții, limbajul macedonskian aglomerează imagini necenzurate, creionând o *estetică a șocantului*, atât de comună *manieristilor*. *Dezinhibarea și exorcizarea* publică a propriilor demoni completează acest *tablou manierist* ce marchează trezirea instinctelor carnale. Ostentative și tensionate, versurile poeziei nu distilează pulsunile masculine, ci le proiectează fățiș: „În ochii mei adânci, pe brânci un faun priveghează,/ Visează straniul deliciu al zdrobitorului viol,/ Hipnotizări ce pervertesc rânjind împrăstiază/ Și-n fund de fragede calicii distilă-n silă vitriol:/ În ochii mei adânci, pe brânci un faun priveghează.” [Macedonski, 2004: 408].

*Iubirea* are de această dată o valoare unică, fiind consumată – și *consumând* ființa – ca trăire erotică intensă, zdrobitor de violentă. Dar acest comportament senzual conține uneori în opera macedonskiană și sensuri duale. În *Thalassa* „lupta continuă dintre Eros și Priap, dintre iubirea platoniciană, metafizică, și sexualitatea dominată de instinct oferă posibilitatea construcției unei alegorii, în care iubirea nu se poate realiza decât ideal, încercarea de materializare ducând implacabil la deziluzie și dezamăgire” [Ene, 2011: 46], consideră Mihai Ene. Iubirea pură și cea carnală, după cum observă într-un context asemănător Laurențiu Ulici, hrănesc pe rând trăirile instinctuale ale tânărului erou, formând o simetrie perfectă, ce corespunde ambivalențelor existențiale:

„Odată cu apariția Caliopei, situația lui Thalassa se schimbă. Înainte, intensitatea trăirii și exacerbarea simțurilor se consumau într-un cadru caracterizat de: tutela lui Eros; iubirea pură, fără obiect, cosmică; starea de vis și delirul imaginativ de izolare; condiția paradisiacă. Acum, cadrul va fi caracterizat de: tutela lui Priap; iubirea carnală, terestră; starea de veghe și opresiunea realului; condiția infernală. Simetrie perfectă, semnele plus și minus ale aceleiași constituții psihice; transferul simetric de calități se produce pe axa comună a intensității trăirii și exacerbării simțurilor” [Ulici, 1975: 239].

*Zilele de aur* – când prin forța imaginației, Thalassa trăia cele mai sublime sentimente de iubire – se estompează odată cu îmbrățișarea pulsionilor instinctuale, mai întâi realizată la nivel fantast. Scenariul erotic macedonskian, subliniază Mihai Ene, „este completat de impulsuri perverse, de natură sado-masochistă, agreate de decadenți, pentru natura lor deviantă de la norma considerată naturală și acceptată”, și chiar dacă „imaginea este estetizată, ea păstrează vigoarea carnală și focalizarea explicită pe jocul erotic sado-masochist” [Ene, 2020: 202]:

„Dar mâini catifelate – mâini aci de flori, aci de mătase – i se furișau de-a lungul gâtului, îi ajungeau sâni și, apucându-le sfârcurile, se jucau cu ele. Corpuri dumnezeiești, ale căror sexuri se topeau unul în altul se lipeau de el, îl sileau să li se predea, primeau să moară sub buzele lui, și când, la rândul lor, străbăteau într-însul, îl nimiceau sub plăceri ce erau schingiuri și ce, totuși, rămâneau plăceri.” [Macedonski 2004: 1325].

Folosirea ideii hermafrodismului completează viziunea erotică macedonskiană, care preia ecouri *manieriste* prin materializarea ființei bisexuate ca „imagine originară cosmică” [Hocke, 1973: 337]. Mitul androginului oferă posibilități multiple de interpretare și stimulează astfel ingeniozitatea creatorului. Ionel Bușe observă că și numele „Thalassa” sugerează această încărcătură mitologică, fiind „un nume de împrumut, o poreclă dată tânărului, un feminin mitic ce amintește de lumea originilor, de androginul divin” [Bușe, 2020: 186]. Deși a fost pentru o perioadă lăsată în uitare, imaginea *ambivalenței sexuale* se actualizează în contextul nevoii de insolit a *manierismului*:

„În «zorii» manieristei noastre «epoci moderne», emblema hermafrodită își redobândește totuși importanța intelectual-mitică; iar faptul acesta este caracteristic într-un alt sens pentru «manierismul» tuturor vremurilor; el nu iubește numai miturile «*insolite*», nu «*deformează*» numai câteva mituri ale umanității, ci își alcătuiește – în sensul tradiției pe care o reprezintă «*idea*» – mituri intelectuale; el *raționalizează*, în felul său, miturile (dar totdeauna numai anumite mituri). El «*utilizează*» miturile, pentru a conferi raportul său față de lume – atitudine de neîncetată și permanentă *observare* – un fundal metafizic.” [Hocke, 1973: 339-340].

Natura contrastantă a omului *manierist* asigură transferul dintre miturile esențiale ale omenirii și propria afectivitate, iar miturile se intelectualizează,

deformate de perspectiva personală, corupte și desacralizate, slujind unui scop practic clar definit, autentificator de fantasme și *concetti*<sup>1</sup> [Hocke, 1973: 209]. În completarea acestei idei observăm că imaginea insulei cartografiază în primă instanță mitul „paradisului pierdut” în *Thalassa*. Treptat dizolvată de filtrul demistificator al creatorului *manierist*, aceasta capătă valoarea unui „spațiu al inițierii, al extremelor, o provocare senzorială” [Cornea, 2015: 156], după cum observă Laura Cornea. Deși Insula Șerpilor a fost asemănată cu insula lui Euthanasius din *Cezara* lui Eminescu, viziunea macedonskiană se opune vizibil celei eminesciene, care autentifică spațiul insular ca imagine nostalgică a edenului pierdut, prin care se regăsesc inocența personajelor și puritatea iubirii. Insula lui Thalassa poate fi și ea considerată „spațiu al reînțoarcerii”, însă nu spre edenic, ci spre zona întunecată a firii umane, otrăvită de *mușcătura* patimilor cărnii. Laura Cornea apropie imaginea insulei din *Thalassa* cu cea a insulei din *Rockbound*, roman scris de Frank Parker Day, considerând că acest spațiu este „un purgatoriu, un prag între două lumi, atât dintr-o perspectivă social-culturală, cât și dintr-o perspectivă mai spiritualizată” [Cornea, 2015: 153]. Scenele erotice surprinse în *epopeea simțurilor* proiectează imagini contrastante, viscerele, care eliberează impulsurile primare ale individului:

„Cărnurile ei sfâșiate țipau zadarnic. Un nou vârtej o luă pe limbile lui de foc și o ridică de la pământ. Pereții, jertfelnicul pe care era răstignită, tavanul se puseră în mișcare și, amețind-o și sfârșind-o, luându-i văzul și răsuflarea, o îmbrânciră cu capul în jos într-o vultoare de întunecare roșu.

Măinile de foc ce treceau peste ea o frământau ca pe o pâine și, nimicindu-i puțința oricărei mișcări, făceau loc unei nemilostenii ca de râț, ce i se înfigea în cărnurile rănite, ce i le scotocea cu lăcomie, și ce, croindu-și făgașul printre ele, și-l adâncea.

De fapt, scris este la carte ca din durere să nască plăcerea și că mărimea ei să fie deopotrivă cu pângărirea și cruzimea săvârșită, cât și cu zvârcolirile nesupunerii întâmpinate.

Și tot la carte stă scris că umilirea și silnicia unei făpturi ale cărei împotriviri au fost înlăturate să înzecească bucuria izbânzei biruitorului și să deștepte în aceeași măsură pe a biruitorului.” [Macedonski 2004: 1360-1361].

*Cartea* la care face referire Macedonski, insinuând o autoritate asemănătoare *Sfintei Scripturi*, nu poate fi decât o formă de *ghid* imaginar, un instrument de orientare personalizat, care autentifică intențiile cele mai întunecate ale ființei. Eliminarea oricăror rațiuni ale sentimentului iubirii, anularea conștiinței individuale și omologarea instinctului masculin dominator ca pe un dat firesc, accentuează aura demonică a iubirii erotice. *Sfâșierea cărnii* anticipează *sfâșierea interioară*, cu mult mai distrugătoare. Jocurile erotice mereu mai violente, alienante și brutale, proiectează corupția ființei interioare, regresul ei spre bestie și alterarea viziunii ideale asupra iubirii, proclamând întâietatea *instinctului* asupra *rațiunii*:

„Ea se despletea de strânsoare, aluneca afară dintr-însa ca un șarpe, sau se apăra cu înfigeri de unghii și de dinți, îl trăsnea cu ochii și cu vorbele, și, din piscică ce era, se făcea fiară...

Thalassa mergea și el spre sălbăticie. Cu obrazul și cu gâtul vânăt de mușcăături și sângerat de zgârieri, deși el ieșea mereu învins din luptă, valul de sânge ce-i năvălea în creieri îi întuneca ochii, ridicându-i totodată și judecate.” [Macedonski, 2004: 1370].

Refacerea simbolică a *cuplului edenic* nu se poate realiza, căci Thalassa și Caliope, ca reprezentanți ai prototipului feminin și masculin, definesc, așa cum înțelege Marian Popa, „termenii unui antagonism etern”, într-o ecuație în care alături de *dragoste* stă *teama* [Popa, 1975: 383]. Iubirea pasională, care îi stăpânește pe cei doi tineri, nu anulează diferențele de gândire și experiența de viață pe care o au. *Visul erotic* primează asupra *realității erotice* [Ulici, 1975: 240] și autentifică aceeași superioritate a *artificialului* în detrimentul *naturalului*. Macedonski activează o viziune apocaliptică, în care disonanțele iubirii hedoniste reduc întregul sens al vieții umane la momentele erotice trăite. Mai mult, chiar lumea întregă, aruncată pe orbita cumplită a pulsionilor erotice, proiectează la nivel macrocosmic „beția simțurilor” individului:

„Un vânt de nebunie trecuse prin toate sufletele și atinsese toți creierii. Omul se reînapoia spre bestie. Demnitate, rușine, lege, totul era lăsat la o parte. Cei mai mulți dintre oameni nu mai respectau nimic și nu se mai respectau nici pe ei. Gomorile și Sodomele răsăreau ca din pământ. Palatele regilor se prefăceau în case de prostituție. Și, ori dincotro, se zvonea despre scufundări în smâncuri ale celor mai renumite virtuți. Nerușinarea împreunărilor plecase sub dezlănțuirea ei pe cei mari deopotrivă cu cei mici. Ziua namiază, stradele și piețele orașelor vedeau lucruri nemaipomenite. Nu numai prejudecățile, dar și normele erau lăsate la o parte. Nu numai bărbații maturi, ci și tinerii și copiii se dau pe voia lui Priap, care îi făcea platoșe sau teci, înnebunindu-i de plăceri și aruncându-i jos morți.” [Macedonski 2004: 1376].

*Degringolada universală* marchează deposedarea ființei de responsabilități morale și devine expresie a anulării reflexivității umane. Puritatea copilăriei și principialitatea maturității se dizolvă în abisurile întunecate ale exceselor firii, autorizând cele mai brute porniri trupești. În acest context pare să prindă contur definiția pe care Leonardo da Vinci o dă *vieții erotice*, preluată și interpretată de Hocke. Astfel, omul ar avea *desiderio*, fiind „un mecanism» de poftă, un «animal» cu totul și cu totul sexual, ce nu se poate stăpâni totdeauna” [Hocke, 1973: 306]. *Principiul plăcerii* depășește limitele normelor sociale sau individuale, topind orice urmă de moralitate, iar *blestemul cărnii*, deformat de dezinhibarea totală a firii, scoate la suprafață dorințele intime, ascunse, prin care creatorul *manierist* caută să se elibereze de orice compromis moral, accesând „libertatea totală” [Hocke, 1973: 309-310].

Iubirea este o *paradigmă a contrariului* [Hocke, 1973: 313], oferind posibilități combinatorii inepuizabile și preluând imagini biblice ale depravării

totale, simbolizate de cele două cetăți, Sodoma și Gomora, care impun principiul *manierist concordia discors*<sup>3</sup> [Hocke, 1973: 309-310]. *Vârsta de aur*, demitizată de energia erotică debordantă a copiilor, nu mai este ancorată în spiritualitate, în puritate sau bucurii candidă, ci capătă un farmec provocator și prezintă imaginea precoce a femeii: „Flori de Orient, cum sunt de obicei femeile acestor locuri, mai toate sunt crini și boboci de trandafir aproape deschiși înainte de vreme, și mai toate sunt gata să soarbă – între treisprezece și paisprezece ani – flacăra cât de aprigă a celor mai pustietoare patimi.” [Macedonski, 2004: 1316]. Dar ingeniozitatea *manieristă* pătrunde chiar și dincolo de aceste imagini instinctuale, ce caută să elimine orice urmă de inocență a iubirii. Analizând poeziile lui G.B. Marino, Hocke observă cum natura preia tensiunea erotică a individului și se creează astfel adevărate *labirinturi pansexuale*, ritmurile iubirii, zdrobind limitele dintre clase și regnuri, iar omul și natura contopindu-se în patima amorului [Hocke, 1973: 303]. Astfel de imagini *manieriste* apar și în *Thalassa*, unde lumina jucăușă și viclenia feminină a apei aprind simțurile, tensionând corzile minții:

„Pe pieptul dezgolit – de o parte și de alta a sternului – pe umerii puternic claviculați, pe curbele elegante ale conturelor, pe întregul corp de zeu, curgea toată lumina zilei. Flăcări de crom portocaliu, vioiciuni de galben indian se aprindeau – după cum se mișca – și se jucau pe mușchii amintitori ai unei lumi ce nu mai este, alunecau pe rotunjimea pântecului, sărutau bărbăția îndoielnică a șoldurilor. [...] Și când atingea unda cu vârful picioarelor, ea tresărea sub răscoala mângâierii, se însuflețea toată; făcea degete cu care să-i catifeleze pielea; întindea brațe cu care să-i cuprindă gleznele, să urce până la pulpe, până la coapse, să-i înconjoare mijlocul, să și-l aștearnă pe sân, și apoi să să-l legene, și apoi să-l sărute, și iar să-l mai legene și să-l mai sărute iar. Marea se întovărășea cu soarele pentru a-i sufla în simțuri o flăcăre de aur. Și de câte ori apa venea în atingere cu el, șiretenia ei femeiască se prelingea de-a lungul corpului până-l făcea să i se predea. Gâdelări meșteșugite – ale plantelor sau ale valurilor – îi știrbeau nevinovăția prin încordările la care dau naștere.” [Macedonski, 2004: 1304].

Marea, prin capacitatea ei halucinogenă și erotizantă și prin mișcarea continuă a valurilor, observă Laura Cornea, preia dinamica simțurilor, deci a instinctelor individuale [Cf. Cornea, 2015: 162-163]. Misterul mării și imposibilitatea anulării atracției irezistibile a apei accentuează nefirescul acestei comuniuni, în esență stranie și *artificială*. Această intimitate presupune și o *umanizare* a mării care, însuflețită, preia atributele și pornirile tipic umane, accentuând conflictul erotic ce chinuie ființa lui Thalassa. Lirica macedonskiană surprinde aceleași instanțe erotice *manieriste*, ce presupun participarea naturii la împlinirea erosului, iar în jocul contrastant al iubirii „«plasticității imorale» a bărbatului îi corespunde frumusețea neprihănită, «morală» a fecioarei” [Dimitriu, 1988: 78]:

„Din nou e-n aer roz ș-albastru, și geaba vrei să fugi, copilă:/ O priapee convulsivă frământă-a pomilor idilă,/ Cutremurări fecundătoare se surpă pe virginități,/ Natura e nesățioasă de bestiale voluptăți./ [...] / Din nou e-n aer ros ș-albastru, și geaba vrei să fugi, copilă:/ Dacă te iau fără de voie, atunci primește-mă în silă,/ Nu eu azvârl sub mascul țeapăn înfricoșate castități, –/ Natura e nesățioasă de bestiale voluptăți. [Macedonski, 2004: 1016].

*Spiritul saturnian* – definit de către Hocke ca „simbol al genialității, dar și al întunecării, al crimei, al nebuniei” [Hocke, 1973: 46] – corespunde viziunii macedonskiene, autentificând cele mai întunecate reacții erotice. Instanțele puritane ale iubirii, insuficiente nevoii de exprimare a sinelui, lasă loc unui erotism vulgar, animalic. Dezlănțuirea instinctelor carnale are ca pretext ritmurile naturii, căci natura este păstrătoare a misterului procreării, care se impune ca cel mai puternic impuls vital. Macedonski explorează toate posibilitățile exprimării eului prin iubire, fără a renunța la imaginile inocente, căci acestea creează contrastul necesar, obsedant, atunci când sunt așezate alături de senzualitatea monstruoasă, animalică. El însuși mărturisește această atracție pentru antinomii când oferă definiția *Poemei*, clădită în mod evident pe propriile principii creatoare: „Totul e mare și mic într’însa. Este un chaos de spirit și materie, de strigăte de disperare și de râsuri nebune. Este și noroiul stradelor format din victimele sociale și cerul plin de soare și de colorit. Stele, fluturi de aur, raze, flori, parfume, șoapte se amestecă și se întreciocnesc pe vasta ei țesătură” [Macedonski, 1881: 545].

Conform teoriilor lui Hocke, „alături de «extazul» mistic al «iubirii», «*l’amour damné*», iubirea deznădăjduirii diabolice, sexualitatea, devine unul dintre marile motive manieriste” [Hocke, 1973: 311]. Instinctul masculin domină și convertește fără stilizări imaginile naive ale iubirii, fără a le dizolva total. Inocența femeii fără experiență provoacă imaginația masculină, activând imaginile dezinhibate ale erosului, ce pun în prim plan dorința posesiunii, a dominării: „Pândesc prielnicia triumfului năpraznic,/ Superb de forța brună, cu zâmbetul obraznic,/ Căcă port în mine demoni lascivi și turbulenți,/ Superb de forța brună și musculi insolenți.” [Macedonski, 2004: 1021]. Femeia compromisă, pe de altă parte, este ridiculizată, ironizată, iar Macedonski își afișează disprețul și repulsia. Lipsa inocenței, în acest caz, anulează autoritatea masculină și plăcerea jocului erotic, în care subjugarea partenerului se dovedește a fi elementul cheie. Imaginația macedonskiană suferă în acest context o mutație de natură regresivă, refugiindu-se în reprezentarea pură a figurii materne pe care o opune portretului femeii voluntare:

„Mi s-a părut întotdeauna un ce scârbos și crud/ Ca după-o noapte de orgie, pe buze încă de vin ud/ Să te cobori în acea ocnă la care s-află condamnate/ Nenorocitele ființe ce se numesc: prostituate./ Mi s-a părut întotdeauna că este-o crudă profanare/ Să uiți că mumă ți-e femeia și că în pânteci te-a purtat, / Nepăsător să pui pe buze o fioroasă sărutare/ Precum se pune un stigmat.” [Macedonski, 2004: 346].



Energia vitală, tipic macedonskiană, este definită în parte de *cultul virilității*, subliniază Tudor Vianu, iar imaginea femeii și a iubirii contribuie decisiv la hrănirea orgoliului masculin, căci iubirea este pentru Macedonski „un act de brutalitate și o victorie, o siluire în care masculul adaugă plăcerii simțurilor voluptatea triumfului” [Vianu, 1973: 477]. În lipsa acestei exercitări a forței, poetul își pierde interesul pentru imaginea feminină, iar chemările elementare ale instinctului erotic se dizolvă.

Reflexele primare de natură sexuală particularizează viziunea omului *manierist*, structurând imaginea infernală a erosului, construită pe principiul dominanței celui mai puternic. Dincolo de aceste atitudini, se șes, bineînțeles, și alte *fire* contradictorii ale instanțelor iubirii. În ciuda versurilor declamatoare, ce acuză cu putere decăderea umană, nu trebuie să uităm că Macedonski este un spirit histrionic. În acest sens, *echivocul erotic și melancolia intelectuală* [Hocke, 1973: 60], despre care vorbește Hocke, se alătură pentru a crea formele unui univers care șterge orice granițe de demarcație dintre principii sau afinități erotice. Lui Macedonski nu îi place numai să șocheze, ci și să sădească îndoiala în legătură cu circumscripțiile vieții sale intime. Ambiguitatea unor versuri îl vor face pe Mihai Zamfir să afirme că poetul, „atras de frumusețea efebilor, și-a permis să fie cel dintâi scriitor român apologet al homosexualității masculine (e foarte probabil ca în grupul *Literatorului*, s-o fi și practicat, după cum ne încredințează unele mărturii)” și că „și-a mărturisit chiar discret preferința pentru acest fel de iubire, precum în poezia *Lui Cetalo Pol*” [Zamfir, 2011: 423].

Este de la sine înțeles că Macedonski a exploatat orice mijloc de popularitate, indiferent de încărcătura negativă pe care acesta l-ar fi adus numelui său. De asemeni, nu trebuie să pierdem din vedere faptul că scriitori celebri, pe care poetul îi admira, între care și Byron, erau înclinați spre homosexualitate, asumându-și (sau nu) stigmatizarea ochilor scrutători ai societății, însă fiind „la modă” pentru lumea răsfățată a saloanelor de lux [Babeți, 2004: 229-231]. Apropierea imaginii lui Macedonski de cea a *dandy*-ului ne obligă să punem în discuție și alte observații critice pertinente în această direcție. Deopotrivă acceptată, imaginea sexualității acestor *figuri utopice* este prezentată tranșant de către hermeneuți: „Nu orice homosexual este dandy, dar majoritatea dandy-lor de la sfârșitul secolului al XIX-lea sunt homosexuali notorii” [Delbourg-Delphis *apud* Babeți, 2004: 229]. Dar are erotica macedonskiană o astfel de nuanță, clar definită? Am putea spune că nu, adăugând că versurile poeziei *Lui Cetalo Pol*, invocate de Mircea Zamfir, nu pot fi considerate relevante în acest sens, și că impresionat de trecerea în neființă a unui tânăr, Macedonski compune versuri de o rară profunzime, afectat vizibil de efemeritatea vieții:

„Străvezie palpitare de noblețe sufletească,/ Scump copil furat de moarte  
printr-un gest fermecător,/ Barca soartei, când te duse peste granița  
lumească/ A schimbat pe-nvinsul jalnic în măreț învingător.

Liliac cu flori anemici, veștejit în primăvară,/ Chipul tău îmi rezâmbește ș-  
ale vieții tale zori,/ De cum mai reînviază cu blândețea lui solară/ În potirele  
timide ale fragedelor flori.

Ți-a fost crudă întruparea, și ai plâns cât nu se poate,/ N-ai știut nici chiar  
simțirea ce în mine-ai deșteptat,/ Însă cel puțin mormântul te-a scăpat acum de  
toate,/ Și-a lui pace te păstrează liniștit și mângâiat. [Macedonski, 2004: 469].

Afirmația nu poate fi folosită cu sens absolut, căci nu pot fi negate nici  
micile indicii textuale ce pot decipta, dacă nu o legătură reală, cel puțin  
(poate) o pasiune de acest tip. În orice caz, cert este că această tehnică de  
ambiguizare este un instrument de care se folosesc adesea scriitorii *manieriști*,  
care se complac în sădirea îndoielii și în eliminarea categoricului.

Am putea conchide așadar că atitudinile erotice, surprinse în creația  
macedonskiană, corespund unui spirit *manierist*, ce se complac deopotrivă în  
activarea imaginilor șocante, în exorcizarea celor mai ascunse trăiri individuale  
și mai ales în cultivarea *ambiguității*. Echivocul și dualitatea iubirii proiectează  
viziunea uneia dintre personalitățile cele mai problematice din literatura  
română, așa cum subliniază Adrian Marino: „Prin temperament, Macedonski  
este suav și carnal, serafic și violent, idealizant și naturalist, unind spiritualismul  
cu profanul, erosul platonice cu cel veneric, iubirea cu amorul propriu,  
rafinamentul cu brutalitatea.” [Marino, 1967: 253]. În opera macedonskiană,  
*iubirea* – compusă din nuanțe distonante, uneori brutale, alteori naive, ambigue  
sau explicite – este parțial ecoul atitudinilor *manieriste*, „adnotare” pe marginea  
naturii *problematică* a eului. Monstruoșitatea imaginilor dezinhibate ale  
erosului satisface nevoia de șocant a creatorului și anticipează mișcările  
îndrăznețe ale avangardismului. Proiecțiile *demoniei erotice* completează trăirile  
intense ale poetului, marcând afectivitatea ultragiată a sinelui macedonskian

Atitudinile erotice macedonskiene, *cumplite și suave*, creează, asemenea  
celor *manieriste* – analizate de către Hocke –, un nou „pandemoniu” în care  
„monștrii, moartea, groaza, tortura, echivocul, nebunia se unesc” [Hocke, 1973:  
311], structurând imaginea unui „paradis infernal”, a unui „iad ceresc” [Hocke,  
1973: 309], ca prototip perfect al ambivalențelor universale și individuale.

## Note finale

<sup>1</sup> Hocke definește „concettismul” ca pe „un nou mod de a vorbi”, „chintesența poeziei noi”. *Concetti* sunt „formule magice ale frumuseții, care se «fac» cu ajutorul sofismelor și al unor figuri retorice iregulare. [...] Dar «facerea» presupune spirit (*ingenium*: inginer = constructor) și talent, agerime, știință, spirit de observație, o întreprinzătoare capacitate de a trăi.”

<sup>2</sup> Marian Popa consideră că femeia și bărbatul sunt „termenii unui antagonism etern” deoarece „dragostea îi apropie, teama îi desparte: teama de a nu se lăsa înșelați, de a pierde independența, de a nu deține superioritatea față de ceilalți.

<sup>3</sup> Hocke vorbește despre anularea contradicțiilor, invocând principiul *concordia discors* prin care face referire la homosexualitate și lesbianism.

## Referințe bibliografice

- Babeți, Adriana, (2004), *Dandysmul. O istorie*, Editura Polirom, Iași.
- Bușe, Ionel, (2020), *Thalassa, o mito-poetică a androgenității*, în *Caiete macedonskiene*, vol. II, Coordonator Ion Munteanu, Editura Eikon, București.
- Cornea, Laura, (2015), *Irezistibila tentație. Imaginar insular în literatura română: Eminescu, Eliade, Macedonski, Baconsky*, Editura Eikon, Cluj-Napoca.
- Delbourg-Delphis, Maryléne, (1986), *Masculin singulier. Le dandysm et son histoire*, Hachette, Paris.
- Dimitriu, Daniel, (1988), *Grădinile suspendate. Poezia lui Alexandru Macedonski*, Editura Junimea, Iași.
- Ene, Mihai, (2020), *Thalassa și erotica macedonskiană*, în *Caiete macedonskiene*, vol. II., Coordonator Ion Munteanu, Editura Eikon, București.
- Ene, Mihai, (2011), *Imaginar decadent pe structuri romantice: Al. Macedonski, în Vălurile Salomeei. Literatura română și decadentismul european*, Editura Universității de Vest, Timișoara.
- Hocke, Gustav René, (1973), *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.
- Macedonski, Alexandru, (15 ianuarie 1881), *Despre poemă* în „Literatorul”, nr. 1.
- Marino, Adrian, (1966), *Viața lui Alexandru Macedonski*, Editura Pentru Literatură, București.
- Marino, Adrian, (1967), *Opera lui Alexandru Macedonski*, Editura Pentru Literatură, București.
- Ulici, Laurențiu, (1975), *Postfață în Alexandru Macedonski, Cartea de aur*, Editura Minerva, București.
- Vianu, Tudor, (1973), *Alexandru Macedonski*, în *Istoria literaturii române*, vol. III, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București.
- Zamfir, Mihai, (2011), *Scurtă istorie. Panorama alternativă a literaturii române*, volumul I, Editura Cartea Românească, Polirom, București.

