

Reprezentări ale vieții private în opera macedonskiană. *Moartea în oglinzi paralele*

Otilia UNGUREANU

Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava
otiliaungureanu83@yahoo.com

Abstract: The article analyses Macedonski's imaginary universe, seeking to observe, out of several intimate themes which are grafted into the poet's individuality, the theme of Death only. Having it permanently written on his own nature, on his long-disputed duality, Macedonski can only have contradictory options, referring to the finality of life. Hoping for a spiritualized life, a transition towards a superior life, the poet carries and transfers in the same time in his works the restlessness of individual dissolution and the infirmities resulting from a possible penetration into the mysteries of Death. The spasms of these anguishes are materialized at the creation level for Macedonski is revaluing his options, filtering the figure of Death through a caricatured magnifying glass that is darkened by the terrible spectrum of existential finality. Extremely prolific, stripped off sentimentalism, stylized by the spectacular macabre, Death spreads everywhere a subtle grotesque, slightly tamed by humour.

Keywords: *Alexandru Macedonski, dark vision, macabre, death, duality.*

Prezenta lucrare analizează imaginarul universului privat¹ macedonskian, urmărind să observe, dintr-o serie de teme intime, numai tema Morții. Având permanent înscrisă în propria-i fire mult discutata dualitate, Macedonski nu poate avea, cu referire la finalitatea vieții, decât opțiuni contradictorii. Sperând la o moarte spiritualizată, o transgresie spre o lume superioară, poetul, în același timp, poartă cu sine și transferă în operă neliniștile disoluției individuale și neputințele pătrunderii tainelor Morții. Convulsiile acestor angoase se materializează la nivelul creației, căci Macedonski își revalorizează opțiunile, filtrând figura Morții printr-o lupă caricaturală, întunecată de spectrul teribil al finalității existențiale. Instrumentele macabrului sunt adeseori nuanțate de particularități ce apropie atitudinile macedonskiene de structura problematică a creatorului *manierist*. Așadar, le-am subliniat corespunzător, conștientizând că ritmul interior al ființei macedonskiene se pliază de multe ori pe

¹ Folosim aici disocierea între „univers privat” și „univers public” propusă de Caius Dobrescu în explorarea operei eminesciene [Dobrescu, 2004].

cadențele dezarticulate ale *manierismului*, iar evidențierea acestora nu face decât să omologheze încă o dată spiritul nonconformist al lui Macedonski.

Minimalizată de multe ori și considerată numai mijloc de exprimare socială, opera își relevă importanța și unicitatea prin legătura cu principiile de viață ale creatorului. Macabrul macedonskian, observat de-a lungul timpului de mulți hermeneuți, este tratat superficial și rămâne în afara zonei de interes a criticii literare. Adrian Marino, în exhaustivul său studiu dedicat lui Macedonski, analizează *imaginea morții* în viziune *vitalistă*, iar ipostazele ce țin de spectrul ei terifiant, de grotesc și macabru sunt considerate „doar aspecte laterale și de dimensiuni reduse, de ordinul unor simple și destul de superficiale fenomene de contaminare literară” [Marino, 1967: 250]. Spectrul îngrozitor al morții nu reprezintă din această cauză o zonă care să suscite interesul criticului, deoarece *morbiditatea* este acaparată de *tensiunea vitală* a poetului, de „marele suflu energetic care definește fără excepție toate poeziile macedonskiene compuse pe idei macabre” [Marino, 1967: 251]. Nimic neadevărat în aceste afirmații, însă eliminarea acestei ipostaze a imaginarului estetic pe premise valorice sau procentuale nu face altceva decât să fragmenteze portretul macedonskian, lăsându-l incomplet.

L-am mai recunoaște pe Macedonski dacă dualitatea nu ar fi grefată permanent în structura sa personală? Ar fi spiritul lui Macedonski *întreg* dacă nu ar fi *împărțit*? *Moartea*, una dintre temele constante ale creației, merită analizată din prisma ambelor fațete, căci chiar dacă ipostazele ei aurorale rămân în prim plan, spectrul terifiant completează și echilibrează atitudinile macedonskiene. Frecvent deznădăjduit, Macedonski caută o cale de consolare; de aceea, observă Tudor Vianu, cuprins de acest sentiment, el „cultivă cu o predilecție lugubră imagini ale morții și ale groazei, viziuni de dans macabru și contemplații ale putrefacției” [Vianu, 1973: 475]. Iată așadar că această observație surprinde ceva esențial. Latura tenebroasă a morții legitimează ambivalențele spiritului macedonskian, având o legătură intimă cu modalitatea creatorului de a filtra existența. Departe de a fi o simplă întâmplare, lumea evocată de Macedonski prin glisarea imaginilor lugubre, creează un sistem de logici ce dezvăluie crezul unui *suflet ulcerat*, apăsător de *osifcăările captivității*. Căci poetul îmbrățișează anumite principii estetice pentru a se dezice de ele imediat ce le simte încorsetarea sufocantă. *Moartea*, o temă atât de fecundă, privită într-un unghi spiritualizat, nu îl poate satisface decât până la un punct. Captiv propriei credințe asupra trecerii în neființă, Macedonski se dezice de aceasta în operă și îmbrățișează în mod paradoxal fața îngrozitoare a morții, atras de magnetismul morbidului. O reiterare a momentului în care poetul se află pe patul de moarte, senin, liniștit, cerând să inspire pentru ultima dată *parfum de roze*, argumentează credința acestuia pentru trecerea în neființă ca ridicare a spiritului etern, la fel cum suprapunerea textelor sale autentifică alături de proiecțiile luminoase, imaginile macabre ca *măști*² „vi” ale morții, glisate și înnoite permanent.

² Irina Petraș observă că „omul invizibil se revelează mascându-se” [Petraș, 2006: 155]. În asentiment cu această observație considerăm că și *Moartea*, invizibilă în esență, se *revelează* și devine vizibilă, atunci când poartă diferite *măști*.

Cea mai complexă viziune întunecată a *Morții* în imaginarul macedonskian este cea din *Noaptea de noiembrie*, căci ea este în sine un *joc de măști*, în care se glisează pe rând toate *fețele finalității umane*. Pentru că instanțele ei se multiplică, poezia așază *Moartea* între oglinzi paralele, proiectând o *punere în abis* a identității ei. *Noaptea de noiembrie* reprezintă *piatra de căpătâi* din galeria imaginilor sumbre ale sfârșitului uman, căci dă la o parte *vălul* de pe *chipul* trecerii individuale, fără a anula implicațiile ei înfiorătoare, și dizolvă totodată umilința de a fi *inconștient* în moarte. Vizualizarea propriului ritual de trecere reprezintă țelul ultim al individului, animat de curiozitatea pătrunderii în necunoscutul extrem, căci moartea este, ca în precizările lui Hocke, „hieroglificul ca atare, șarada miraculoasă, enigmă pe cât de diabolică, pe atât de divină” [Hocke, 1973: 118].

Poezia pune în scenă un spectacol carnavalesc a cărui coreografie gestionează spiritul ironic, umorul negru, satira socială, *urâtul* și *frumosul*. Una dintre imaginile morții este caricaturală, deformată de spiritul practic și de câștigul imediat pentru cei ce au folos de pe urma ei. *Milostivă* din această cauză, *moartea* se conformează mecanismului social, căci sfârșitul existențial al unora susține existența altora. Demistificată total și coborâtă în derizoriu, *trecerea în neființă* își arată fața utilitaristă când devine sursă de venit pentru indivizii ce „trăiesc fără de trudă”. Persiflarea și ironia ca extensii ale imaginarului grotesc dizolvă orice urmă de solemnitate a atmosferei funeste, dar și orice nuanțe tragice, care îmbracă de obicei ideea de finalitate a existenței. Tentația deznădejzii este eliminată, iar *moartea*, așezată pe *masa de disecții*, este analizată în detaliu, cu plăcere și curiozitate. Se naște astfel un „comic al urâtului sufletesc și estetic” [Marino, 1973: 430], despre care vorbește Marino în *Dicționarul de idei literare*, ce sintetizează contradicțiile dintre *esență* și *aparență*, necesare activării imaginarului grotesc. *Timpul social*, așa cum observă Dumitru Chioaru, „nu înseamnă doar bani/câștig, ci o răsturnare de valori morale, impunând o *lume pe dos*, dezumanizată” [Chioaru, 2000: 71]. Așa se face trecerea de la viața privată la viața publică, de la universul intim la cel social, căci Macedonski nu se poate dezlipi niciodată total de contextul în care trăiește.

În permanentă căutare de noi senzații, poetul se amuză pe seama celor ce participă așa cum e normal la ritualul îngropării, având o atitudine tipic *manieristă* în care „tot ce este simplu, firesc, la îndemână e ridiculizat”³. Grotescul ce se brodează pe marginea scenariului morbid, așa cum observă Alunița Cofan, „sesizează, prin imagini răsturnate și deierarhizate, imperfecția, falsul și vidul din jur și, într-un anume sens, el este o *categorie estetică revoluționară* care își dorește, *satirizând* și *criticând* ordinea putreda existentă, să reîntroneze, cumva, adevăratele valori” [2009: 176]:

„Sunt mulți ce zic că moartea e lege foarte crudă,/ Eu însă milostivă, aș crede s-o numim: / În contul ei atâția trăiesc fără de trudă... / Și ce s-ar face popii de-ar fi să nu murim? Dar doctorii?... Dar ciocli?.../ Dar inima dușmană? Dar cei câți ne mănâncă cu poftă din pomană?... / Femeia ce ne scaldă?... Dricarul și trocarul?/ [...] Dar Raiul, și chiar

³ Andrei Pleșu observă că scriitorul manierist are tendința de a se ridica împotriva oricărei ordini naturale, încercând să o depășească prin ridiculare [Pleșu, 1973: 386].

Iadul, căzând în faliment/ Și depunând bilanțul în lipsă de-aliment?” [Noaptea de noiembrie, Macedonski, 2004: 295]

Glasul ironic al poetului capătă însă tonalități tragice când, alături de sicriul personal, este așezat un sac cu oasele defuncțiilor din familie, între care tatăl, mătușa și bunica acestuia. Viziunea sinistă anticipează propria dizolvare materială, devenind un simulacru al propriei disoluții. Imaginea scheletelor, îngrămadite într-un sac și amestecate haotic, devine metaforă pentru ștergerea granițelor și diferențelor dintre indivizi în fața *Morții*. Având și valoarea unui *trigger* pentru activarea memoriei, momentul surprinde accesarea amintirilor intime și creează un dramatism autentic, augmentat de antiteza dintre *frumusetea vieții* și *hidoșenia morții*:

„Alături cu coșciugul zăcea un sac de oase.../ Era un Babel groaznic de craniuri hidoase/ Pe care stau suvițe de păr înțărânat;/ Iar unul dintre ele, zdrobit de-al vremii dinte,/ În lume îmi zâmbise cu fața-i de părinte,/ Lăsând deschisă-i ușa l-al inimei palat./ Deșertăciune-a lumei!... – O mumă ce-l născuse,/ O soră ce pe brațe-i în cântece crescuse,/ Cu cerul și cu raiul în ochii ei de-azur, – /Alăturați prin moarte, – femur lângă femur,/ Și țeastă lângă țeastă, – un sac îi încăpuse.” [Noaptea de noiembrie, Macedonski, 2004: 300]

Destinul uman își arată efemeritatea în toată goliciunea ei, căci dincolo de orice sentiment de valoare ce animă viața, stă și așteaptă *Moartea*, ce erodează puțin câte puțin amintirile plăcute sub incinta trecerii timpului. *Suflarea morții* îngheață curând orice mișcare în cimitirul singuratic, din care odată cu căderea nopții s-a retras orice ființă vie. Orice urmă de lumină dispare, iar tăcerea își pune pecetea peste întuneric. Cadrul este perfect pentru materializarea legendelor urbane, act pe care poetul îl așteaptă cu nerăbdare, jonglând cu spaimele morții. Nuanțat de spirit ludic, macabrul pare dezarmat, căci frica ia locul curiozității, iar atmosfera sinistă și apăsătoare se estompează, dizolvată de entuziasmul întâlnirii cu morții reînsuflețiți. Libertatea gândirii, dacă e să-l parafrăzăm pe Mihail Bahtin, nu poate fi accesată decât prin intermediul umorului, care presupune înfrângerea fricii [Bahtin, 1974: 102-103], atenuându-se astfel groaza propriei morți. Amplificată în exces, anxietatea este exorcizată, iar neseriozitatea atitudinii eliberează pentru moment ființa de spaimele morții:

„Și iată... – O suflare ce ramurile-atinge/ Se pare că închide la zgomot orice porți,/ Și luna se ascunde, și candela se stinge/ Pe pietrele-nvechite, pe crucile de morți/ Tăcere!... Este ceasul de negură și taină.../ Se-mbracă cimitirul în noapte ca-ntr-o haină/ O rază nu se vede în cer nici pe pământ.../ Aștept cu nerăbdare ca morții să se scoale,/ Lăsând să le rămâie coșciugurile goale,/ Dar mut îmi e mormântul, și mut orice mormânt./ Și ce?... Nimic încă?... Nimic decât noapte?/ Nici ciocnete de oase, nici rânjete, nici șoapte?/ Dar oare ce fac morții? – Să vină! – Voi să știu.” [Noaptea de noiembrie, Macedonski, 2004: 303]

Curiozitatea poetului nu reușește însă să spargă *zidul tăcerii Morții*, iar liniștea sinistă devine curând apăsătoare. *Moartea vie*, trăită în vis, nu permite evadarea spiritului înainte de conștientizarea degradării trupului. Imaginația macedonskiană împinge la extrem căutarea emoției fiorului *Morții* prin modulații grotesci, potențând astfel efectul șocant. Monotonia atmosferei morbide este animată de prezența

viermilor. Prins în închisoarea propriului trup, conștient, dar dezbrăcat de orice forță vitală, poetul simte cum viermii îi devorează carnea. Detaliile amplifică absurditatea situației și măresc anxietatea. *Durerea extatică*⁴, despre care vorbește Hocke în *Lumea ca labirint*, va completa acest repertoriu de senzații *manieriste*, ce exprimă *teribilul* fără acceptarea unui compromis: „Și viermii-avură loc.../ Intrară câte unul prin scândurile roase.../ Pe talpa cizmei mele urcau, urcau mereu,/ Sudoarea într-o clipă m-ajunse pân la oase,/ Voui să strig... – Dar somnul cel veșnic este greu./ Deodată, doi dintr-înșii de buze mi se prinse,/ Înfing trei alții- n pulpele mandibulelor./ Pleoapele la urmă de-un roi îmi sunt atinse.../ În ochi îmi intră zece... – Era îngrozitor...” [Noaptea de noiembrie, Macedonski, 2004: 303-304].

Când imaginile șocante se saturează, poetul distruge instrumentele macabrelor, revenind la crezul inițial, prin dizolvarea teribilei imagini a trupului lăsat ca pradă viermilor în ideea vieții de după moarte. Transformarea și spiritualizarea, împing percepția morții din planul teluric, într-un plan al fanteziei, ce activează viziunea gigantică asupra lumii văzute de sus și transpunerea ființei într-o veșnică strălucire: „Simții atunci în mine o repede schimbare.../ Părea că mă duc îngeri pe-o dulce legănare.../ [...] / Și treieram pe vânturi, și colindam prin lume,/ Purtat pe unde-mi corpul odată a călcat.” [Noaptea de noiembrie, Macedonski, 2004: 304]. Imaginarul temporal, divizat între diurn și nocturn, reierarhizează valoarea *noapții* care devine în lirica macedonskiană fondul principal al antrenării activităților tenebroase. Irina Petraș, analizând colaborarea morții cu timpul nocturn observă că aceasta distilează *neliniștea thanatică*, în timp ce *somnul* proiectează, prin imaginea trupului întins, aflat în nemișcare, una dintre instanțele morții, o „primă variantă a absenței ființei dintr-o experiență care o conține” [Petraș, 2006: 156].

Noaptea de noiembrie fotografiază o moarte *multidimensională*, activată de colaborarea fețelor ei într-o manieră interdependentă, căci în lipsa descompunerii organicului nu se poate accesa viața spirituală. Macedonski neagă însă importanța riturilor de trecere și anulează astfel solidarizarea comunității în fața morții, aspirând spre disoluția individuală ca spre o „tragedie” personală, căci, așa cum afirmă Irina Petraș, „încorsetată în ceremonii, moartea nu putea fi o aventură solitară, ci fenomen public” [Petraș, 2006: 119]. El evită „domesticirea morții” [Ariès, 2006: 119] prin ritualizarea ei – „la mort apprivoisée” despre care vorbește Philippe Ariès –, consumând-o ca fenomen intim, presărat de spaima de a fi îngropat de viu, de conștientizarea degradării trupului lipsit de vitalitate, de ridiculizarea caracterului ei utilitarist sau de năzuințele unei existențe spirituale atemporale. Irina Petraș observă distincția între spiritul eminescian și cel macedonskian în ceea ce privește atitudinea în fața morții:

⁴ În capitolul *Frumusețe și groază. Între moarte și foc* din lucrarea teoretică *Lumea ca labirint*, Hocke vorbește despre Michelangelo, pe care-l consideră unul dintre primii manierişti. Teoreticianul subliniază sinceritatea șocantă a acestuia în reprezentarea *Judecării de apoi* din Capela Sixtină, în care Michelangelo abate fulgerul divin asupra propriului chip, întruchipat de Sfântul Bartolomeu, care a murit ca martir, jupuit de viu. Această atitudine, consideră Hocke, nu izvorăște dintr-un „intellect zguduit”, ci din „durere extatică” [Hocke, 1973: 109].

„Dorul de moarte eminescian, traducibil prin sentimentul morții intravital, printr-o luciditate superbă, refuzând lamentarea și conviețuind tensionat cu muritudinea, ține de un romantism cerebral. Macedonski – în egocentrismul său exacerb, incapabil de iubire romantică – face un pas înapoi, până la imaginile medievale ale morții ca rușine, oroare, dizgrație (viermii din *Noaptea de noiembrie*, tigvele hidoase etc.), și unul înainte în stare, în aceeași *Noapte*, să ironizeze instituția morții însăși.” [Petraș, 2006: 190]

Într-adevăr, distincția între cele două viziuni asupra morții este clară mai ales dacă ne referim strict la primele părți ale *Noapții de noiembrie* în care observăm că *Moartea* este refuzată de Macedonski atât ca trecere în neființă, cât și ca ritual. Însă finalul poeziei completează atitudinile macedonskiene, proiectând o imagine antitetică asupra paradigmelor materiale și spirituale ale trecerii în neființă. Atracția contrariilor mărturisită de Alexandru Macedonski în poezii („Grozavul și frumosul sunt două mari domnii! / Când ele de-opotrivă pe spiritele-nalte / Le țin în stăpânire cu farmecile lor, / Le mișcă, le dă aripi, le face să tresalte, / Contrastul ce se naște e vecinic zdrobitor.” *Între grozav și frumos*, [Macedonski, 2004: 995]) hrănește nesațul poetului după forme estetice noi și îi oferă șansa de a exploata proteismul imaginii absconse a morții, căci așa cum observă Victor Hugo „frumosul are o singură înfățișare; urâtul, o mie” [Hugo, 2009: 165].

Spectacolul funest ca „scenariu de îndepărtat gândul morții” [Petraș, 2006: 138] este respins în condițiile morții activate la nivel oniric, căci *ceremonialul uitării* contrastează puternic cu năzuințele eternizării prin artă. Macedonski refuză să „trăiască” o moarte cosmetizată de apanajele gândirii ritualice, căci *Moartea* nu se poate dezvălui total decât dacă este văzută în toată hidoșenia ei. *Spaima* devoalează profunzimile conștiinței individuale și, așa cum afirmă Ion Biberi, „revelează o zonă vitală în care adeziunea la cosmic nu e rezultatul unui efort conștient și limitat, ci al unei corelații originare, nesubordonată segmentărilor convenționale ale realității, postulată de înțelegerea analitică” [Biberi, 1971: 187]. Odată cu pătrunderea tainei morții se finalizează inițierea care propune o posibilă inversare a valorilor existențiale căci „nimeni nu știe dacă viața nu înseamnă moarte, iar moartea nu înseamnă viață” [Șestov, 1993: 15]. Filtrat prin experiența morții, destinul individual macedonskian se desăvârșește, particularizându-se prin depășirea gândirii intuitive. *Gustarea* morții, fie ea și în plan imaginar, accentuează ștergerea granițelor dintre material și eteric, apropiind unificarea celor două mari contrarii universale. Văzută de cele mai multe ori ca proces regresiv, *Moartea* depășește marginile tiparului prin dezarticulare și reconstrucție, căci în sens spiritual ea simbolizează tocmai contrariul a tot ceea ce a reprezentat până acum. Trăirea intensă a dramei morții personale și intercalarea celor două principii universale modifică pulsațiile existențiale ale ființei, integrând-o într-o altă temporalitate, consideră Ion Biberi în *Viața și moartea în evoluția universului*, căci în acest fel „autentică și gravă, viața interioară coincide cu ritmul etern al lucrurilor” [Biberi, 1971: 188].

Componente esențiale ale aceluiași circuit vital, *nașterea și moartea* se opun și în același timp se întrepătrund, existând permanent una în vecinătatea celeilalte. În *Noaptea de martie* fantezia poetului reconstruiește scena nașterii „fără de voie”, din

care este nelipsită prezența macabră a *Morții*. Chiar dacă viața în acest caz îmbracă formele durerii până la paroxism, iar moartea este chemată ca aliat al omului ce și-a pierdut orice speranță de viitor, imaginea creată surprinde clare accente grotești:

„Trebuia într-acea noapte ca să sufle vântul rece,/ Ca să viscolească-afară, ca și azi, neapărat,/ Iar copacii printre crivăț la pământ să se aplece/ Când mă-mpinse-n astă lume pântecul ce m-a purtat./ Maica-mea, de-a lungu-ntinsă, de abia scăpă cu zile.../ Moartea groaznică, ce-n umbră mulțumirea și-o rânjea,/ Înghețată sărutare-și-aplecuse peste ea/ Și pe-obraz îi scuturase flori de vinete zambile./ Doctorul, care-o scăpase, în acea învălmășeală,/ Vrând să șeadă pe un scaun, doborât de osteneală,/ Ca pe-o minge de nimica mă turtea nemijlocit,/ Dacă doica ce, prin leafă, se afla interesată,/ Nu sărea ca o leoaică să-l oprească deodată/ Printr-un țipăt ascuțit.” [Noaptea de martie, Macedonski, 2004: 331]

Forța corozivă a spiritului macedonskian cultivă de această dată *ura față de viață*, iar neputința în fața *morții* trece în plan secund, fiind surclasată de neputința în fața *nașterii*. Tudor Vianu observă, analizând cele două poezii, *Noaptea de noiembrie* și *Noaptea de martie*, că nucleul acestui mecanism al fanteziei macedonskiene este suferința existențială, iar formele grotești, pe care aceasta le îmbracă, nu sunt altceva decât încercări de depășire a constrângerilor vieții: „În râsul amar și disprețuitor al *Noapții de noiembrie* sau al *Noapții de martie* se eliberează o suferință. Imaginile grotești legate de scena povestită a nașterii sau de perspectiva morții sunt produsul unei fantezii deznădăjduite, care găsește acest mijloc de a se mântui din cumplitele constrângeri ale vieții” [Vianu, 1973: 475].

Dar *spectacolul morții personale* nu este compus numai din imaginile pe care le glisează aceste două poezii. Mai puțin cunoscută, *Viața de apoi* continuă această idee din punctul în care se vizualizează deteriorarea trupului, pătrunzând existența postmortem a poetului, imaginată ca reintegrare în circuitul vieții eterne, într-o formă metamorfozată: „Că eu mi-am dat suflarea cunoașteți foarte bine,/ Dar nimeni nu știe, de-atunci, ce-a dat din mine.../ Topindu-mă cu-nctul, în viermi m-am preschimbat.../ Murind și viermii-n urmă, pământul s-a-ngrășat/ Și soarele de vară, făcându-l ca să fiarbă,/ Din mine și dintr-însii făcură flori și iarbă.” [Viața de apoi, Macedonski, 2004:933]. Fericirea dizolvării și renașterii ființei materiale în „flori și iarbă” nu este însă pentru oricine. Construită după premisele satirei sociale, poezia ironizează atitudinea „falșilor poeți”, mizând pe principiul *deformării*. Macedonski urmărește o logică proprie în acest sens, căci poeții și savanții fără har sau miniștrii ce au urmărit numai binele personal și au *îngenunchat* țara, renasc ca simpli „scaieți”. Zoomorfismul acționează ca o completare a acestei viziuni ce „oglindește omul în «imagini ale fanteziei»”⁵. Viața de după moarte simbolizează de această dată mai mult decât o existență eternă simplificată de filtrul spiritual. Supuse principiului filozofic *karmic*, ce legitimează *acțiunea* și inevitabil

⁵ Hocké analizează conceptele *mimesis* și *phantasia*, făcând următoarele observații: „*Mimesis*-ul înfățișează omul și destinul său într-o armonizare circulară; *phantastikon*-ul oglindește omul în «imagini ale fanteziei». Creatorii de *phantasiai* nu cunosc corectivul «naturii» și nu au nevoie de el. Lumea «imaginilor fanteziei» permite să prefaci orice în orice, să sfidezi stările de agregare elementare. Evenimentul artistic nu mai izvorăște din lumea naturii, ci din lumea reprezentării.” [Hocké, 1977: 31]

consecința ca sistem interdependent, personajele vieții literare sunt victimele fostelor atitudini, iar portretele lor devin caricaturale:

„Greoii Eminescu, poet de școală nouă,/ Era într-o ciupercă schimbat ca să nu-l plouă!/ Alături, Prodănescu, Naum și alte moaște,/ Orăcăiau pe vale schimbați în biete broaște;/ Vedeai și pe Stăncescu, zugravul literar,/ Ca mort mai dinainte, ajuns deja măgar!/ Gri-gri Cantacuzino, un om cu falnic creier/ Era cea fost în viață, rămas și-n moarte greier;/ Cornescu ajunsese a fi prepelicar!/ Și cine oare-ar crede ș-ar vrea s-o recunoască!/ Alecsandri cel mare, – era și el o broască!” [*Viața de apoi*, Macedonski, 2004:933-934]

Dacă *Noaptea de noiembrie* acționează asupra ființei interioare cu forța catharsisului, gestionând prin simțirea și depășirea groazei de moarte ipostazele omului universal în fața finitudinii, poezia *Viața de apoi* nu face decât să inverseze acest procedeu, transformând *Moartea* într-un *bumerang personal*, aflat la bunul plac al dispoziției creatoare. Supusă conștiinței estetice, *Moartea* se conformează de această dată la a juca un rol secundar, căci în prim plan, ca centru de greutate se află personalitatea poetului și propriile *bătălii sociale*. Calitatea remunerării în viața de apoi este potrivită nivelului de valoare atins în perioada existenței întrupate, filtrată prin propria lupă critică.

Asumându-și același destin universal al sfârșitului, Macedonski devalorizează finalitatea individuală, dezbrăcând-o total de aura tragică. Pentru prima dată, *Moartea* devine un simplu instrument al răzbunării personale, o *marionetă veselă* în mâinile *păpușarului demurg*. Poetul își ia astfel revanșa nu numai față de lumea literară, ci și față de neputința pe care o simte în fața fatalității *Morții*. Nimic înfiorător, oribil sau macabru nu mai are această *Moarte*. Dimpotrivă, ea se învâluie în spirit ludic și umor, nuanțând un grotesc esențializat de râsul satiric și de burlescul ce implică maliția și cunoașterea imaginii deformată⁶. *Moartea* nu mai reprezintă *marea taină universală*, *semnul de întrebare* al oricărui muritor, ci *răspunsul ironic* al vieții. Cu toate acestea, viziunea poetului este departe de a fi una optimistă, căci sugerează inconștient uniformizarea indivizilor în fața sfârșitului, neputința pătrunderii misterului finalității umane și totodată imposibilitatea realizării unui pact cu neînduplecata *Moarte*. Prins în același *vârtej al Morții*, Macedonski preschimbă drama sfârșitului personal, mistificând-o în parodie a lumii literare. El demonstrează că neseriozitatea este cea mai bună *armă* pe care individul o poate folosi împotriva inevitabilei treceri.

Universul prozelor macedonskiene, presărat de elemente autobiografice, completează cu o ultimă piesă acest *puzzle* al trecerii personale, proiectat în operă, căci surprinde extrem de veridic, în *Pe drum de poștă*, teroarea copilului Macedonski la apropierea *Morții*. Intimitatea visului dezvăluie spaima ce torturează ființa pe fondul fragilității trupului și a îmbolnăvirilor repetate. Viziunea coșmarescă așază în prim plan *curșa vieții și a morții*, interpretată în subconștient ca urmărire de către ființele telurice, demoni și năluci întunecate. Întunericul nu este de această dată instaurat de

⁶ Marian Popa enumeră și disociază categoriile comicului (bufonescul, burlescul și grotescul) în funcție de nuanțele acestora, făcând astfel distincția între râsul spontan, naiv (bufonescul), râsul satiric, agresiv (grotescul) și râsul voluntar, răutăcios (burlescul), ce nu se poate realiza în lipsa cunoașterii imaginii deformată [Popa, 1975: 176].

prezența nopții, ci de substraturile sufletești, învăluite în spaimele morții. *Moartea* este *travestită*, îmbracă ipostaza bolii, iar apropierea ei în vis corespunde cu realitatea și cu suferințele trupului. Somnul scoate la suprafață frica și amplifică prin imaginile lugubre tensiunile pe care ființa le simte în vecinătatea *Morții*:

„Dar somnul ce doborâse pe băiat, rămăsese plin de aceeași beznă. Ea, de pe câmp, îi pătrundea în ochi pe sub pleoape, și alerga după trăsura fulgerată de aceeași licăriri ale felinarelor cu lumină galbenă și roșie. Copacii de pe culmi se prefăceau în visul lui, în năluci negre, – în haiduci cu căciulele înfundate pe ochi, care se țineau după trăsură, și care se apropiau uneori de porțițele ei până a le atinge geamurile. Alte dată, aceeași copaci, coborâți și ei de pe culmi, dau goană caretei, o ajungeau, o întreceau, rămâneau în urmă și iar o ajungeau, însă în loc să mai fie tot haiduci, erau călugări cu glugi negre pe cap, care, pe deșelate, goneau sub ei cai, se lungeau – se lungeau, creșteau-creșteau sau se poceau cum le venea mai cumplit. Vântul le fâlăia mantalele și glugile; se schimbau în demoni; se înmulțeau cât cuprindeau dealurile și văile; erau în fața, în urma, și împrejurul trăsurii. În visul lui, îl mai ajungeau de pe muchia dealurilor, cât și din apropiere, spăimântătoare hohotiri de râsete și fioroase fășâiri. Dar ceva era și mai grozav: brațele și degetele dracilor se subțiau; mâinile li se agățau pe porțiță, una o deschidea; iar doi dintre demoni săreau înăuntru. Într-o clipă unul își înflegea ghearele în gâtul copilului, îi oprea strigătul, pe când altul i se așeza grecește pe piept, și rânjea, și sfărâmandu-i cărnurile, scotocind cu unghiile pe sub coaste... O!... și ce căuta el, erau plămâni, era inima...” [Pe drum de poștă, Macedonski, 2004: 1155-1156]

Secvența încheie în tainele visului o *poveste a vieții* umane, urmată când mai de-aproape când mai de la distanță de *Moartea* întunecată, lipsită de orice ipostază aurorală. Trăind apropierea morții, poetul atinge un alt nivel al cunoașterii, căci așa cum afirmă Ionel Bușe în articolul *Alexandru Macedonski: ironia poetică a morții*, „a-ți trăi moartea înseamnă a-ți muri moartea distructivă și a-ți înstitui o moarte vie, integrativă” [Bușe, 2019: 71]. Opera macedonskiană se angajează într-un *dans macabru*, unic prin corespondența intimitatea gândirii macedonskiene, iar *măștile morții* nu glisează numai imagini abstracte, ci supralicitează uneori terifiantul, iar alteori grotescul. În timp ce *masca spiritualizată* are un caracter generalizant, *proteismul întunecat* se transformă într-un stil unic, nuanțat de amestecul dintre dramatism pur și emfază, căci nimeni nu poate trasa granița clară între artificial și natural. Folosind pretextul finalității vieții, Macedonski distilează figura palidă a *Morții*, atașându-i pe lângă fațeta senină, una obscură, proteică, o *mască* supusă metamorfozelor, ce revelează *invizibilul* și devine semn al excepției, exorcizare a spaimei sfârșitului individual și confesiune a spiritului inovativ.

BIBLIOGRAFIE

- Ariès, 1985: Philippe Ariès, *L'homme devant la mort*, vol. II, Paris, Éditions du Seuil, 1985.
 Bahtin, 1984: Mihail Bahtin, *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și în Renaștere*, traducere de S. Recevski, București, Editura Univers, 1974.
 Biberi, 1971: Ion Biberi, *Viața și moartea în evoluția universului*, București, Editura Enciclopedică Română, 1971.

- Bușe, 2019: Ionel Bușe, *Alexandru Macedonski: ironia poetică a morții*, în revista „Saeculum”, vol. 48, nr. 2, 2019.
- Cofan, 2009: Alunița Cofan, *Conceptul de grotesc. Fundamentare estetică și teoretică*, în „Studia Romanica”, vol. 36, București, Academia de Studii Economice, 2009.
- Chioaru, 2000: Dumitru Chioaru, *Poetica temporalității. Eseu asupra poeziei românești*, Cluj-Napoca, Dacia, 2000.
- Dobrescu, 2004: Caius Dobrescu, *Imaginarul spațiului privat. Imaginarul spațiului public*, București, Aula, 2004.
- Hocke, 1973: Gustav René Hocke, *Lumea ca labirint*, traducere de Victor H. Adrian, prefață de Nicolae Balotă, postfață de Andrei Pleșu, București, Editura Meridiane, 1973.
- Hocke, 1977: Gustav René Hocke, *Manierismul în literatură*, traducere de Herta Spuhn, prefață de Nicolae Balotă, București, Univers, 1977.
- Hugo, 1982: Victor Hugo, *Prefața la Cromwell*, în *Arte poetice*, București, Univers, 1982.
- Macedonski, 2004: Alexandru Macedonski, *Opere, I*, ediție alcătuită de Mircea Coloșenco, introducere de Eugen Simion, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, Univers Enciclopedic, 2004.
- Macedonski, 2004: Alexandru Macedonski, *Opere, II*, ediție alcătuită de Mircea Coloșenco, introducere de Eugen Simion, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, Univers Enciclopedic, 2004.
- Marino, 1967: Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski*, București, Editura Pentru Literatură, 1967.
- Marino, 1973: Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, vol. I, A-G, București, Editura Eminescu, 1973.
- Petraș, 2006: Irina Petraș, *Despre feminitate, moarte și alte eternități*, București, Ideea Europeană, 2006.
- Popa, 1975: Marian Popa, *Comicologia*, București, Univers, 1975.
- Pleșu, 1973: Andrei Pleșu, *Manierismul sau despre partea noastră de umbră*, postfață la *Lumea ca labirint*, București, Meridiane, 1973.
- Șestov, 1993: Lev Șestov, *Revelațiile morții*, traducere de Smaranda Cosmin, prefață de Radu Enescu, Iași, Institutul European, 1993.
- Vianu, 1973: Tudor Vianu, *Alexandru Macedonski*, în *Istoria literaturii române. Epoca marilor clasici*, III, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1973.