

Recuzită descriptivă manieristă în creația macedonskiană

Otilia UNGUREANU

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

Abstract: This approach seeks to link the particularities of Macedonski's descriptions to those of *Mannerism*. Always poetic and carefully processed, the description often becomes a *diary of the senses* in Macedonski's writing, turning the most mundane moments or images into an *event*. Macedonski's ingenuity is characterized by its cinematic perspective, technique of detail, contradictory structures, preciousness or artificiality. Macedonski gives dynamism to lifeless spaces, almost an existence of its own, misunderstood and mysterious whose palpitations only he can feel, while natural spaces are filled with *artificiality*, by association with precious stones and metals, polishing them as perfect, unalterable images, prototypes of an ideal world. Macedonski's sensibility vibrates with everything that *singularizes* and catches the eye, refusing the exact reality in favour of a poetic structure that cultivates a scenic, aestheticizing, dual, extremely refined vision.

Keywords: *Alexandru Macedonski, Mannerism, descriptions, artificiality, preciousness.*

Această analiză se oprește asupra unor particularități ale operei macedonskiene – *artificialitatea naturii, decorurile ornamentale* sau *picturalitatea* –, care reflectă o parte a specificului imaginarului *manierist*. Pentru creatorul *manierist*, *naturalul* reprezintă *limitatul*; de aceea el este simțit ca fiind *insuficient* și este supus metamorfozei, iar peisajele naturale devin prețioase, ornamentale, monstruoase, antropomorfe, reversibile și *fără rezistență* (Hocke 1973: *passim*). *Logica naturii* este înlocuită cu (*i*)*logica gândirii manieriste*, care găsește satisfacție în *anormal* sau *ne-natural*. Descrierea *manieristă* exagerează și *încarcă* decorul interior până la saturație cu obiecte scumpe, oglinzi exuberante, pietre prețioase, aur, argint, căutând cu orice preț să uimească.

Artificialitatea decorurilor din opera macedonskiană, abundentă, așa cum observă Daniel Dimitriu, „atestă existența unei voințe creatoare paralele, evident orgolioase, care corectează, înfrumusețează, cu un cuvânt organizează altfel ceea ce natura însăși a creat” (Dimitriu 1988: 119). Mereu deghizată, ascunsă sub sute de măști extravagante, *natura* macedonskiană este *recreată* ca spațiu ideal, purificator, în care se poate auzi cântecul etern al poeziei. În *Thalassa* ritmurile naturii corespund modulațiilor sufletești ale individului, iar tensiunile interioare se concretizează la nivelul spațiului insular. Are loc astfel

reconfirmarea sinelui, dublarea trăirilor intime și în cele din urmă topirea și reintegrarea în universal, proces circular, care pare în acest caz firesc și de așteptat. Thalassa este *definit* de mediul natural în care trăiește, pe care îl *definește* la rândul lui, iar această legătură este subtil sugerată chiar de la început prin nementionarea numelui său real și prin atribuirea unui pseudonim ce indică în limba greacă numele mării. Devenit *suprapersonaj* prin importanța pe care o are în determinarea destinului personajului, natura decantează instinctele umane, iar marea se antropomorfizează:

Sub un cer de urgie bătut de aripi de catran, iazme negre – iadul tot – se pocea în fel de chipuri, plesnea din palme, sărea în sus, își despletea coame de cai, sălta cu spate de cămile – era zdruncinătoare cireadă de elefanți și tauri, mugea ca rinocerul și urla ca lupii. (Macedonski2004: 1337)

Căldura mistuitoare din timpul zilei aprinde simțurile tânărului Thalassa, iar lumina puternică a soarelui devine pretext pentru supralicitarea nuanțelor de auriu, procedeu care artificializează întregul peisaj:

Și în adevăr, bolta cerului înecată de aur era străvezie ca pereții unei răsturnate cupe de zircon galben. (...) Plămâni răsufiau foc. Câteodată, sub aurul zilei el însuși aur, cerea mării să-l învioreze. 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 cu mușchii amintitori ai unei lumi ce nu mai este, alunecau pe rotunjimea pântecului, sărutau bărbăția îndoielnică a soldurilor. (Macedonski 2004: 1304)

Invocată în exces, lumina mistifică realitatea simplă, încărcând-o cu prețiozitate și conformând-o fanteziei creatoare macedonskiene. Apa mării răspunde sentimentelor confuze ce se nasc în interiorul adolescentului, iar „înviorearea” la care speră Thalassa devine tensionare a instinctelor. Efectul de *reflectare* pe care apa îl creează construiește o *oglină dinamică* prin care se mărește și mărește extravaganța spațiului *oglindit*:

În acel loc, azurul apei era împetriștat de fundul de nesip roșcat și auriu din care scăpau licăriri ca ale aventurinei. Suprafața ei, adesea mișcătoare – cristal în care s-ar fi turnat bronz topit – înfățișa, în acele momente ale anotimpului, luciul neted al oglindei. (Macedonski2004: 1303)

Peisajului natural i se găsesc corespondențe prețioase în exces, iar descrierea scoate la suprafață afinitățile *picturale* ale lui Macedonski, observate în nenumărate rânduri de Vianu (1973: 235). Momentul lăsării serii marchează oprirea oricărei activități omenești, iar vântul eliberează „țipătul” naturii:

Vegetațiunile mai puternice, așternându-se galopului șuierător al vântului, scoteau adevărate strigăte. (Macedonski 2004: 1300)

Valurile mării se lovesc de stânci, încărcate de un farmec întunecat, activat de vraja nopții, și metamorfozându-se, ele evocă discret, în penumbră, frumusețile naturii, voalate de lăsarea întunericului:

Dincolo de insulă, marea își încăiera valurile de argint. Câteva, ce ajungeau în poalele stâncilor, se prăfuiiau, ca o zăpadă viscolită, sfărâmându-se pe dinții de argint ce înconjurau fermecatul pisc al străvechei Lewki. Cele mai depărtate se goneau unele pe altele, fugeau și se soseau, herghelii de cai albi, cu coamele în vânt. Altele, cele care încăpeau de-a dreptul în bătaia lunii, se albăstreau pe locuri și îngălbeneau pe altele, adâncindu-se ca niște vâlcele pe care ar fi crescut toate florile câmpului. Erau și valuri ce se mișcau sub jocuri de schinteieri sticloase, giuvaiere lăcrămate de lună pe suprafața apelor. Spre depărtări, altele, străvăzătoare ca cerul, fugeau cu creștetul înflorit de ghiocci. Mărgăritare și topaze, safire și smaralde se deșirau de pe toate, iar mar crini albi înfloreau și pe o coastă a lor, și pe cealaltă. (Macedonski 2004: 1300-1301)

Lumina subtilă a lunii devine adesea în creația lui Macedonski pretextul ideal pentru jocul irizant și pentru evocarea pietrelor scumpe. Cele mai multe dintre nopțile macedonskiene sunt luminoase, exuberante, pline de mister, de cântec și de stridențe artificioase ca în *Rondelul morei*. Chiar și atunci când întinericul acoperă în întregime peisajul, șoaptele naturii și cântecul ei vrăjit răzbat dincolo de noapte, făcând totul să vibreze cu putere:

Șoptiri și cântece vrăjite/ O-mpăciuire torc sub plute,/ Ca flaute și alăute/ La scocul mirei părăsire./ Amărăciunile trăite/ În stinse zări rămân pierdute./ Șoptiri și cântece vrăjite/ O-mpăciuire torc sub plute. (Macedonski 2004: 494)

Noaptea are o capacitate regeneratoare de necontestat, căci ea șterge amintirile durerilor trăite, lăsând sufletul să se bucure de pace. În *Noaptea de mai*, iar îmbătat de mirosul rozelor, al nufurilor și al liliacului, poetul privește uimit cum, la adăpostul primăvăraticeii nopți, natura își descoperă latura divină, întinerind și prefăcându-se mereu în timp ce numai omul rămâne captiv trecerii nemiloase a timpului:

Și-n noaptea blondă ce se culcă pe câmpenești virginități/ E voluptatea-mpreunărei dintre natura renăscută/ Cu farmecul divinității de om abia întrevăzută./ Veniți: privighetoarea cântă, și liliacul e-nflorit;/ Cântați: nimic din ce e nobil, suav și dulce n-a murit./ Simțirea, ca și bunătatea, deopotrivă pot să piară/ Din inima îmbătrânită, din omul reajuns o fiară./ Dar dintre flori și dintre stele nimica nu va fi clintit./ Veniți: privighetoarea cântă și liliacul e-nflorit. (Macedonski 2004: 323)

Cufundat în mitologie, peisajul devine spațiu fantast, *amfitrion* ideal pentru zei, naiade, fauni, Feți-Frumoși sau zâne, iar poetul, încântat până la extaz de paradisul terestru imaginat, *ascultă glasul delicat al naturii*, meditând la durerea profundă a oricărui muribund, când știe că nu va mai vedea niciodată minunățiile universului:

Aud ce spune firul ierbei, și văd un cer de aripi plin,/ M-așez privind în albul lunii sub transparența atmosferei/ Și-n aeru-nbătat de roze desfid atingerea durerii/ Cu cântece nălucitoare cum sunt albețele de crin./ O! feerie a naturii, vindecătoare de nevroze, desfășură-te-n splendoare/ Regret suprem al fiecărui în tainicul minut când moare. (Macedonski 2004: 325)

Aceiași *extaz imagistic* îl observăm și în descrierea insulei Lewki. Un *vis în culori* palpită în întreaga ființă a poetului care simte cum natura, ce pare sterilă, germinează iar viață și împreună cu ea el însuși se lasă înviorat:

Și vibrează cer și apă... Fire, om și providență,/ Sunt din nou iar bunătațe, imn
din veacul legendar,/ Și din trunchiul mort cum naște viața verdelui lăstar,/ Din coștiug,
închis aproape, iese zbor de biruință./ Oh! Și visul meu e tocmai c-ale undeii legănări.../
Sîdefat e cu nuanțe, ghirlandat de roze albe.../ Alabastrul frunței sale întrunește crini cu
nalbe.../ Ce-n potire hieratici poartă mistice-mbătări. (Macedonski 2004: 471)

Viziunea excentrică a lui Macedonski domină de cele mai multe ori descrierea, tablourile de natură sau interioarele. În *Palatului fermecat*, observă Zenovie Cărlugea, „spațiul este încărcat până la refuz, sufocându-se de podoabe și obiecte scumpe, aur argint, fildeș, pietre prețioase, în sfârșit, tot ceea ce ar putea stârni uimirea, impresia de *meraviglia* dominând spațiul evocat” (Cărlugea 2020: 276). Odaia somptuoasă, prezentată în detaliu, devine *semnătura* macedonskiană în materie de estetică descriptivă:

În mijlocul odăii și până la picioarele treptelor estradei pe care se afla patul, să întindeau patru piei de tigru de Bengal, ale căror gheare erau cizelate în argint, iar ai căror ochi erau formați, la unul din pietre de onix, la celălalt din rubine, la cel de-al treilea din briliante și la cel de-al patrulea din smaralde. De-a dreapta și de-a stânga estradei se aflau două fotoliuri scunde, cu spatele răsturnat, îmbrăcat tot în atlas albastru și ale căror ținte aveau capete de diamante. Ciucurii lor erau formați din rânduri de mici mărgăritare înșirate pe fir. – Două statuie, turnate în argint călit în foc, sprijineau, deasupra capetelor, câte o girandolă, fiecare cu câte douăsprezece lumânări transparente și parfumate. (Macedonski 1984: 52-53)

În *Palatul fermecat* Macedonski nu prezintă doar un decor luxos, static și artificial, ci o imagine dinamică, „vie”, o *lume în mișcare*. Unul dintre tablourile lui Tiziano înfrumusețează încăperea, reprezentând-o pe Danaé tentată de către Jupiter, ce se transformase în *ploaie de aur* pentru a o seduce. Tabloul nu este însă prezentat direct, ci apare ca *reflecție* într-o oglindă imensă de Veneția, așezată între două ferestre. Macedonski realizează o *mise en abyme* a imaginii, folosindu-se pentru aceasta de oglinda de pe perete, de ferestrele imense și apoi de oglinda pe care Danaé o ține în mână și care îi reflectă chipul încă o dată:

Danaé, culcată pe pânza tabloului în costumul Evei, își zâmbea în oglindă privind cu drag la ploaia de aur, ce dintre perdelele desfăcute ale patului ei de roze se revărsa asupra-i cu aceleași reflexe aurii ca ale părului. (Macedonski 1984: 52)

Ploaia de aur și *reflexele aurii* ale părului creează un joc cromatic ce participă la dinamizarea întregii imagini. Imediat în apropierea tabloului, pe o masă de jasp se află un orologiu și, în cadențele exacte ale acestuia, un „mic Maur automatic” rupe „câte un bilet ipotecar de 50 de franci; la fiecare jumătate de oră câte unul de 100, iar la fiecare oră câte unul de 500” (Macedonski 1984: 52). Ferestrele imense și tavanul format dintr-o singură bucată de cristal lasă lumina zilei să pătrundă din belșug în salonul somptuos, în timp ce picături de apă cad pe clapele unui clavier de cristal și creează delicate armonii muzicale:

Clapele lui, formate din plăci de sticlă mobile, variau între ele prin grosime și sonoritate și erau întocmire astfel, încât compuneau o întreagă gamă. O serie de picături de apă, scăpând din partea superioară a clavierului prin ajutorul unor rigole a căror deschizătură se restrângea și se lărgea mulțumită unui mecanism special, cădeau pe acele clape, când mai mici, când mai mari, când molatici și când precipitate, și executau operele cele mai grele producând o armonie cerească. (Macedonski 1984: 54)

Momentul suprem, ce încununează această descriere plastică a decorului *fluid*, stă în reiterarea motivului *oglinzii*, ce alternează imagini din viața reală și peisaje din natură cu posibilități infinite, element vizionar al imaginației macedonskiene, ce anticipă apariția televiziunii. Odată cu lăsarea serii, patruzeci de lumânări se aprind și inundă de lumină salonul palatului, iar în „oglinză” defilează cele mai impozante figuri ale istoriei universale, surprinse în momente pasionale de amor:

Carolina în mijlocul orgiilor, Neron, în mijlocul desfrâului, Cleopatra, în mijlocul banchetelor, Sextus Pompeu, frumosul pirat ce-și încărca nava cu pânze de purpură întinse pe cordele de argint, în mijlocul amorurilor, Ludovic al XIV-lea, în mijlocul plăcerii de a intra noaptea prin fereastra unei mansarde la Domnișoara de La Vallière... (Macedonski 1984: 55)

Micul *palat fermecat* reface contururile unui *topos interior*, dezvăluind una dintre cele mai intime năzuințe ale poetului, și anume dorința de a fi înstărit. Poetul consacră chiar versuri de adorație „sfintei Bogății” în *Oda bogăției*:

O! Tu, l-al cărui nume sacru/ Vibrară-atâtea harpe,/ O! Tu, ce faci ca să nu muște/ Chiar limbile de șarpe,/ Ce răspândești parfumul-ți acru,/ În creiere de urcă,/ O! Tu, ce fluturi faci din muște/ Și scapi pe hoț de furcă. (Macedonski 2004: 918)

Macedonski trăiește fantezia exuberantă a bogăției, iluzie supremă, ce se potrivește structurii sale sufletești, care își trage energia vitală din extazul strălucirilor orbitoare. Remarcabil în acest sens este și *Rondelul de aur*, în care poetul se lasă sedus de plăcerea evocării metalului prețios, iar peisajul se încarcă până la refuz cu nuanțe aurii:

Căldură de aur topit,/ Și pulbere de-aur pe grâne,/ Ciobani și oi de-aur la stâne/ Și aur pe flori risipit. (Macedonski 2004: 487)

Același *vis de aur* filtrează și imaginea insulei în poezia Lewki – „De sidef și de-aur roșu sub al cerului azur,/ Zvelta insulă apare, și sporește, minunată” (Macedonski 2004: 470) – și a vasului în poezia *Vasul* – „Vasul e de aur virgin schinteiat cu plăci de nacru,/ Încrustat cu pietre scumpe, zvelt, dar trainic ca de bronz” (Macedonski 2004: 459). Predominat *auroral*, cu o viziune *vitalistă*, Macedonski este, așa cum înțelege Marino, un „poet de tip solar, predispus să purifice întreaga existență într-o baie de lumină orbitoare, festivă, plină de splendori paradiziace” (Marino 1967: 229). Natura, așa cum este văzută de ochiul simplu al unui muritor de rând, nu poate fi consolidată ca spațiu ideal al arderilor poetice macedonskiene. Așadar, suferind un amplu proces *alchimic*, peisajul se transformă, se spiritualizează și devine o construcție ideală, un amalgam perfect de *natural* și *artificial*. Lumina soarelui inundă din plin

peisajele evocate, ce par să aparțină unei „veșnice primăveri”, în care aerul încărcat de parfumuri florale *îmbată*, iar cântecul naturii se desfășoară în cadențe pline de senzualitate în poezia *Mai*:

Mai! Mai! și aurora cu lacrimi de topaze,/ Mai: ambele calicii de crini, dulci flori de-amor,/ Și vocile de frunze, și raze, și extaze. (Macedonski 2004: 453)

Soarele este element tutelar al creației macedonskiene, devenind simbolul tinereții, al regenerării naturii, al fericirii sau al iubirii împlinite. Asemenea unui *mag*, soarele scaldă în lumină pământul, iar căldura lui „de aur topit” dizolvă simplitatea existențială și o sublimează subtil, în *Rondelul de aur*:

De-al soarelui jar, cotropit,/ Pământul, sub vrajă, rămâne./ Și orice femei se fac zâne,/ Cu suflet din flăcări răpit./ Căldură de aur topit. (Macedonski 2004: 487)

Îmbrăcat cu raze Macedonski se ridică împotriva suferințelor trăite în mijlocul „nerozescului oraș”, când soarta vrea să-l strivească „sub călcâiul ei de fier”, în *Raze* (Macedonski 2004: 1012). Pe de altă parte, făcută numai și numai din *raze*, esență pură ce aparține permanent regimului etern, *arta* are o prețiozitate aparte, ce depășește pragul material în *Rondelul cupei de Murano*:

Nu e de aur: e de raze./ O-ntind grifonii ce-o susțin./ E dătătoare de extaze,/ Cu ea-n onoarea ta închin./ În schinteierea-i de topaze,/ Coprinde-al nemuririi vin./ Nu e de aur: e de raze./ O-ntind grifonii ce-o susțin./ E arta pură, fără fraze,/ E cerul tot de soare plin./ Talaze largi, după talaze,/ E sufletescu-avânt deplin,/ Nu e de aur: e de raze. (Macedonski 2004: 497)

Poezia cântec are destinul veșnic legat de natură, inundând zarea și ridicând sufletul pe înălțimi, ca suflu divin și expresie a vieții însăși, în *Rimele cântă pe harpă*:

Rimele cântă pe harpă: – ușor un zbor se zvonește/ De paseri albe ce freamătă, – și dimineața domnește./ Ulmul, salcâmul și plopul se auresc... – Își șoptesc, – se iubesc./ Rimele cântă pe harpă: limpede curge izvorul,/ Blondă e toată idila, blond e pe vale păstorul.../ O! dimineață! O! viață! Sufletul ce se avântă cântă./ Sufletul ce se avântă cântă cu frunză, cu apă,/ Și cu parfumul din floare de închisoare se scapă,/ Urcă, esență divină deplină, și pur s-absoarbe-n azur. (Macedonski 2004: 467)

În proza scurtă *Cartea de poezii*, Macedonski imaginează o culegere de versuri, scrise de Musset, Shakespeare și Byron în limba engleză, în care fiecare pagină are o nuanță diferită, plecând de la cele mai închise tonuri spre cele tot mai șterse până la alb, când procesul se inversează și „simfonia culorilor reîncepea a se urca treptat pe aceeași scară muzicală și a cânta pe aceleași tonuri de nuanțe” (Macedonski 2004: 1462). Secvența amintește de experimentele macedonskiene și de încercările de transcriere a *Thalassei* în culori diferite (Marino 1967: 653). Cartea pare să *prindă viață* când razele soarelui se reflectă jucăușe în auriul paginilor, iar vântul le întoarce „cu o mână nevăzută”:

Și cum zăcea cartea pe o mescioară, razele soarelui se jucau pe marginile scoarțelor legate în catifea roșie, și pe dunga poleită a fețelor; iar vântul ce pătrundea

prin geamurile deschise le făceau adesea ca să-și schimbe locul, să alunece de-a lungul acelei dungii, însuflețind cu aurul lor viu, aurul mort întins asupra ei, sau să flutureze pe câte una din acuarelele din fruntea paginilor ce se răsfoiau! Schinteile ce scăpărau atuncea erau armonioase și formau un cântec de aur irizat cu roșul viu al rubinului, cu verdele strălucitor al smaraldului și cu flacăra ferească a safirului. Și după capriciul vântului ce întorcea foile cu o mână nevăzută, apărea uneori câte una din acele acuarele, înfățișând: acu pe Romeo în tricoul său de mătase vânătă, cu inelele unui păr atât de negru încât bătea în albastru și cu chipul său de adolescent pasionat; acu pe Lara, înfășurat într-o manta neagră și cu toate întunecimile misticismului pe frunte. Alteori iar, era Rolla ce-și arăta redengota sa modernă și chipul său sarcastic și dulce: Lucifer și Azraël personificați într-o singură figură. (Macedonski 2004: 1463)

Portretele create de Macedonski se construiesc pe același principiu al excesului și al cromaticii fanteziste, proiectând intensitatea iluziei macedonskiene, a nevoii de putere și a obsesiei pentru *frumos*, ca în *Noaptea de decembrie*:

Și el e emirul, și are-n tezaur,/ Mabile înalte de-argint și de aur./ Și jaruri de pietre cu flăcări de sori;/ Hangiare-n tot locul, oțeluri cumplite –/ În grajduri, cai repezi cu foc în copite,/ Și-ochi împrejur-i – ori spuză, ori flori. (Macedonski 2004: 446)

În *Rondelurile de porțelan* imaginea asiaticilor și a lucrurilor care îi înconjoară pare decupată dintr-un basm, iar portretele devin adevărate *bijuterii exotice*, *păpuși de porțelan* creionate în nuanțe fantastice. Apa ce curge în ograda japonezului și se transformă într-o „cascadă de consoane și vocale” (*Rondelul apei din ograda japonezului*), roua ce spală porțelanul roz al „pogodei argintate” (*Rondelul pogodei*), smaraldul „mării răpitoare” ce joacă în culori (*Rondelul mării japoneze*), „prisma de aur” și „pomii albaștri” (*Rondelul lui Tsing-Ly-Tsi*) creează impresia unei *lumi miraj* în care totul se spiritualizează, iar timpul este suspendat, dizolvându-se orice urmă de existență comună:

Tsing-Ly-Tsi stă-n prisma de aur./ Cu ochii mici ca de ghierlan./ Subt de-argint frunzos tezaur./ Casa e de porțelan./ Lângă ea, pe-același plan,/ Pomi albaștri, zbor de graur;/ Tsing-Ly-Tsi stă-n prisma de-aur./ Cu ochii mici ca de ghierlan./ Spre-a-și croi al vieții plan./ Asudat-a ca un faur;/ Un măreț de smalt balaur/ Poartă prins l-al său colan. (Macedonski 2004: 529)

Vizibil atras de o lume ce pare *plină de pace*, Macedonski meditează asupra imaginii chinezului ce fumează liniștit „opiumul uitărei” (*Rondelul opiumului*), a copiilor „de griji neștiutori” (*Rondelul mării japoneze*) sau a Muzmeiei care „de-al soartei greu a fost cruțată” (*Rondelul Muzmeiei*). Ștergând de pe chipul acestor personaje și ultimele nuanțe de individualitate, poetul construiește o *lume în miniatură*, complet *artificială*, în care totul pare cizelat cu grijă de penelul unui artist sofisticat, o lume din care ar vrea să facă parte. Regizând un întreg spectacol de „chinezerii”, așa cum le numește Cărlugea (Cărlugea 2020: 289), Macedonski redimensionează imediatul, transformând banalul în spectacular. Pasionat de descriere, poetul recrează adesea amintirea peisajelor din copilărie în detaliu, transformându-le în scene fantasmagorice decupate dintr-o realitate cunoscută doar de sine (*Pomul Mărgăritei*):

Copaci și câmpi desfrunziți treceau fantastic pe dinaintea ochilor noștri, răsfrângându-se ca printr-un zăbranic prin aburii Oltului. Piscurile sălbatice ale dealurilor apăreau ca niște nămeți cu umbre albastrii. În zare, departe, se arătau limpezile ape ale fluviului ce scânteia și clocotea în valuri spumegoase, pe după o perdea de sălcii și de plopi, ale căror frunze argintii îi forma un strălucitor brâu. Zgomotul apei ajungea adesea până la noi, când slab ca cea din urmă suflare a unui om ce trage să moară, când impunător și zgomotos ca clopotele unei biserici. (Macedonski 2004: 1452)

Altădată, Macedonski reînvie atmosfera de seară a Bucureștiului de epocă (*Sfinx*), impresionând prin descrierea minuțioasă, ce înregistrează fiecare imagine asemenea unei camere de filmat. Deși activitatea pe străzile capitalei este minimă, poetul reușește să identifice orice mișcare, orice sunet banal, care dizolvă monotonia nopții, de la sunetul pașilor „gardiștilor”, care se plimbă și fluieră, la zgomotul trăsurilor ce trec în grabă și proiectează pentru o clipă umbre ce joacă pe zidurile caselor, în timp ce câinii latră și ceasornicul bate ritmic:

Singurii gardiștii, în uniformele lor cu nasturi galbeni schinteind sub gaz, cu sulite galbene pe coifuri, măsoară trotuarele, se reazămă de câte o poartă, unii vioi încă, alții cu ochii jumătate închiși, iar alții, plimbându-se și fluierând. Uneori un trecător, cu galoși în picioare, în palton, cu pălărie naltă pe cap, sau un ungurean, rânșă la cai, ieșind din câte-o cârciumă cu brațul trecut pe după grumazul unei fete tinere momită pe trei sferturi, împeștrează monotonia predominatoare. Alteori durutul unei trăsurii sau al unei birje se aude; felinarele roșii, pe mijlocul uliței, licăresc ca doi ochi de jăratice; caii lovesc cu potcoavele lor de oțel cremenea, schintei vii sar scăpărate, năluca domnului sau doamnei ce ocupă trăsura se arată o clipă, umbra ei, a cailor și a vizitiului joacă pe zidul alb al unei case viu luminate de felinarul de la poartă, apoi, totul dispăre ca un fulger, ca niște imagini ale unei lanterne magice; tropotul cailor, zgomotul roatelor, scade, se pierde în depărtare! (...) Și ceasornicele își urmează cursul cadentat; câte un orologiu, pe care de abia îl auzi din pricina depărtării, bate sferturile, jumătățile, ceasurile, iar câinii latră pe stradele învecinate... (Macedonski 2004: 1487-1488)

Deși nimic deosebit nu se întâmplă, descrierea pe care Macedonski o realizează creează o „poveste”, nuanțează anodinel și sublimează orice moment al serii. Ceea ce pare fără importanță capătă un rol deosebit pentru viziunea cinematografică pe care o activează poetul.

Privind în ansamblu, am putea spune că Macedonski, asemenea *manieriștilor*, experimentează cu artificii, cu paradoxul, cu prețiozitatea, cu ambivalențele și excesivul, adaptând orice peisaj, portret sau decor imaginației sale extravagante. Descrierea macedonskiană, mereu poetică și atent prelucrată, devine adeseori un *jurnal al simțurilor*, transformând într-un *eveniment* cele mai banale momente sau imagini. Nu de natura terestră și de real se lasă Macedonski sedus, ci de *natura miraj*, de peisajul ce prinde viață sub condeiul artistului, de decorul luxuriant surprins ca o *imagine în mișcare*, de *suflul viu* pe care fiecare obiect îl conține și pe care numai ochiul creatorului îl poate pune în valoare. Ingeniozitatea macedonskiană în materie de descriere se particularizează prin *perspectiva cinematografică*, *tehnica detaliului*, *structuri contradictorii*, *prețiozitate* sau *artificialitate*. Macedonski oferă spațiilor lipsite de viață dinamism, aproape o existență proprie, neînțeleasă și misterioasă, a cărei palpație numai el o poate simți, în timp ce spațiile naturale le încarcă de

artificialitate, prin asocierea cu pietre și metale prețioase, finisându-le ca imagini desăvârșite, inalterabile, prototipuri ale unei lumi ideale. Sensibilitatea macedonskiană vibrează la tot ceea ce *singularizează* și captează privirea, refuzând realitatea exactă în favoarea unei structuri poetice ce cultivă o viziune scenică, estetizantă, duală, extrem de rafinată.

BIBLIOGRAFIE

- Cârlugea 2020: Zenovie Cârlugea, „Alexandru Macedonski – Deschiderea «sintezei» (De la «sublimul baroc» la «grația rococo»)", în Ion Munteanu (coord.), *Caiete macedonskiene*, volumul II, București, Editura Eikon.
- Dimitriu 1988: Daniel Dimitriu, *Grădinile suspendate. Poezia lui Alexandru Macedonski*, Iași, Editura Junimea.
- Hocke 1973: Gustav René Hocke, *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, București, Editura Meridiane.
- Macedonski 1984: *Palatul fermecat. Antologia poemului românesc în proză*, București, Editura Minerva.
- Macedonski 2004: Alexandru Macedonski, *Opere*, volum I, ediție alcătuită de Mircea Coloșenco, introducere de Eugen Simion, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă Univers Enciclopedic.
- Marino 1967: Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski*, București, Editura pentru Literatură.
- Vianu 1973: Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, București, Editura Eminescu.

