

ALEXANDRU MACEDONSKI

1854–1920

Biografia

Poetul e fiul generalului Al. Macedonski (ministru de război, câteva luni, sub domnitorul Al. I. Cuza) și al Mariei, descendentă din boieri olteni. Bunicul patern, Dimitrie, venise din sudul Dunării prin 1806; luase parte la mișcări politice și militare ale vremii (lupte contra turcilor, răscoala lui Tudor Vladimirescu, conspirația lui Mitiță Filipescu) și ajunsese serdar. Tânărul Macedonski face liceul la Craiova; călătorește (fără a urmări consecvent o diplomă) în Austria, Elveția, Franța, Italia etc. În 1870 publică prima poezie; în 1872 îi apare întâiul volum de versuri. Din 1873, vizând o carieră politică, editează mai multe periodice efemere și atrage atenția prin câteva atacuri antidinastice. Oscilează între mai multe orientări politice și îndeplinește unele funcții administrative pasagere; cea mai stabilă este aceea de inspector al monumentelor istorice (începând din 1882). Din 1880 scoate revista *Literatorul*, care va apărea, cu mari intermitențe, până în 1919; de ea se leagă, în primul rând, renumele său de șef de școală literară. Ca adept al influenței franceze și ca urmaș, în linie literară, dar și politică, al romanticilor munteni (Ion Heliade Rădulescu, D. Bolintineanu – personalități de orientare predominant liberală), va fi, în general, în relații de adversitate cu membrii Junimii lui Titu Maiorescu. În 1883 publică o epigramă împotriva lui Eminescu, în care încalcă un puternic tabu social: glumește pe seama declanșării nebuniei adversarului. Peste două decenii, va susține acuzațiile de plagiat împotriva lui I. L. Caragiale. Călătorește de mai multe ori în Franța și Italia. Între 1885 și 1890 colaborează la reviste literare franceze și belgiene; în 1886 publică versuri în revista

simbolistă *La Wallonie* (editată la Liège de Albert Mockel); încearcă să se impună pe piața literară pariziană. În țară, se împarte între cenaclu, boema de cafenea și activitatea publicistică. În 1896 scoate ziarul *Liga ortodoxă* și suplimentul literar cu același titlu; în 1901, revista *Forța morală*; în 1915, săptămânalul politic *Cuvântul meu*, de atitudine progermană. Atitudinile schimbătoare, temperamentul belicos, poza, fanfaronada, mania persecuției și fanteziile aristocratice îi trezesc multe antipatii și adversități printre contemporani. El însuși își construiește un rol de geniu neînțeleș, veșnic persecutat, cultivându-și izolarea. Imaginea cea mai frapantă este a conducătorului de cenaclu, care își transformă casa într-un templu eclectic, oficiind cu toată seriozitatea ritualuri ale artei literare: poezii își citesc versurile la lumina făcliilor, urcați pe un tron, iar maestrul le dăruiește pietre prețioase (false). Prin cenaclul său au trecut, în diverse perioade, Ștefan Petică, Mircea Demetriade, Al. Obedenaru, Iuliu Cezar Săvescu; apoi T. Arghezi; în sfârșit, G. Bacovia, Ion Pillat, T. Vianu. Macedonski a fost un personaj pitoresc, donchihotesc, plin de contradicții. „Ceea ce este uimitor în această existență ce pare tipică pentru ratați este de a constata, la termenul pe care-l prevăzuse vizionarul, că nu mințise: fusese într-adevăr un mare poet“ (G. Călinescu 1982: 523).

- Lovinescu este unul dintre cei care nu se pot sustrage antipatiei pentru omul Macedonski: „Când generația noastră a pășit în viața literară așa l-a cunoscut: cu atitudini răzvrătite, înconjurat de « efebi geniali », cu o amărăciune crispată în fața succesului altora, cu o insuportabilă atmosferă de laudă de sine, cu casca lui Belisariu întinsă cu o mână pentru a culege obolul public și cu fulgerele lui Iuvenal în cealaltă, îndreptate împotriva ingraturii țării și a nepriceperii contemporanilor“ (1969: 267).

- Fundoianu se miră „cât de imens a fost secretul lui Macedonski de-a se face antipatic“ (1980: 233; articol din 1922).

- Genul de autoprezentare ditirambică cu care poetul își irita contemporanii poate fi ilustrat de câteva rânduri din prefața la *Cartea de aur* (1902), semnate „Un discipol“, dar care pot fi atribuite cu destulă probabilitate lui Macedonski însuși:

„Entuziasmul și vioiciunea sa, puterea sa de raționament, bunătatea și temeinicia prieteniei sale răsar din toate scrisorile ce-i sunt adresate... De altă parte, omul fizic atrage deopotrivă. Ochii săi adânci hipnotizează. Pe strade, multe capete se întorc să-l privească (...). El crește, pe când ceilalți scad. Versurile sale se fac de diamant. (...) Opera sa de căpetenie nu este o poemă sau o bucată de proză: această operă este însăși limba română, căreia el i-a împrumutat sigiliul definitiv al plasticității și al coloarei. (...) Nu există nici prozator, nici poet român al cărui nume să poată fi alăturat de al său.“

Opera

Macedonski este în primul rând poet. Publică prima poezie, *Dorința poetului*, în 1870, în *Telegraful român* din Sibiu. Volumul de debut, *Prima verba*, apare în 1872. Principalele volume de versuri sunt: *Poezii*, 1882; *Excelsior*, 1895; *Flori sacre*, 1912. În 1897 îi apare la București un volum de versuri scrise în franceză: *Bronzes*. Din 1916 începe să publice, în reviste, rondeluri, care vor fi strânse în volum doar postum (*Poema rondelurilor*, 1927). Macedonski scrie și proză, în mare parte de factură artistică, lirică. Volumele antume reprezentative sunt: *Cartea de aur*, 1902 – schițe și nuvele –, și *Le calvaire de feu* – roman scris în franceză și apărut la Paris (tradus în română cu titlul *Thalassa*, în revista *Flacăra*, 1916). Opera sa de dramaturg (comediile *Iadeș*, *Le fou?* etc.) nu e prea importantă; cuprinde, de altfel, multe adaptări. Autorul are și o bogată activitate publicistică.

Caracterizări critice

(1) S-au purtat multe discuții legate de încadrarea lui Macedonski într-un curent literar, de apartenența sa estetică: poetul e considerat de obicei *clasicist* (prin temperament), *romantic* (prin asumarea unei tradiții autohtone), *simbolist* și *parnasian* (în latura sa cea mai inovatoare, influențată de poezia franceză a vremii).

(2) Poetului i se recunoaște rolul de inițiator și de teoretician al modernismului poetic românesc.

● Ideea apare cu claritate la Streinu (1985 : 308): „Teme noi, un alt vocabular poetic, senzația devenită în sine material literar exclusiv, disociată de sentiment, cu alte cuvinte senzualismul modern, rafinamentul citadin, subtilități mai mult ale civilizației, alături de ale culturii, nuanța inspirației uneori decadentă (în contra fondului de energie congenital) și atâtea alte particularități lirice arată la Macedonski voința și calificarea de a redirecționa lirismul românesc; ceea ce va și reuși să facă, printr-o întreagă serie de poeți, care nu se vor mai dezvolta nici din Alecsandri – Bolintineanu, și nici din Eminescu însuși. Poezia lui este, într-un fel, un act de cezură istorico-literară.“

● Manolescu (1968: 9, 12) îl plasează, ca figură emblematică, la începutul poeziei române moderne: „Nu ne putem imagina nașterea poeziei moderne fără cele două fețe de Ianus ale lui Macedonski, una îndreptată către trecut, alta către viitor. (...) Macedonski, cel dintâi, se îndoiește de poezie, o pune la încercare, o caută; geniul lui înflorește nu în siguranță de sine, ci în nesiguranță, nu cunoscând poezia, ci căutând-o. Lirica lui Macedonski e o imensă tensiune a spiritului, refuzând ceea ce i se dă și tânjind după ceea ce i se refuză, o aventură dincolo de orice securitate a țărmlui, în largul neliniștit al oceanului.“

● Micu (1984: 81): „Al. Macedonski este primul poet român a cărui creație este permanent însoțită de meditația asupra ei înseși; poezia lui include structural meditația asupra poeziei și, în parte, emană din ea“. Aceeași idee la Scarlat (1984: 212).

(3) Valoarea estetică a operei a fost destul de controversată: pentru aproape toată lumea, Macedonski este un poet *inegal* (G. Călinescu 1982: 527); variază, desigur, în funcție de comentator, raportul între textele considerate nesemnificative și cele apreciate drept capodopere. Ediția și prefața lui Vianu, din 1939, au reprezentat primul gest de autoritate critică prin care Macedonski devenea „unul din cei mai mari poeți ai literaturii române“ (Vianu 1972: 519).

(4) Limbajul poetic macedonskian este caracterizat de manifestarea unor stridente – în primul rând între neologismul ro-

manic și muntenismul familiar. Lovinescu (1969: 198) vorbește de o anume nesiguranță stilistică, „amestec de eleganță și de vulgaritate“, iar G. Călinescu (1982: 525) crede că lui Macedonski „îi e deficient (...) simțul limbii“.

● T. Pavel (1969: 496): „Principala disociere pe care observarea manierismului macedonskian ne-o îngăduie este între un *registru retoric*, caracterizat prin verbalitate violentă, zăcămintă de prost gust, împinse uneori până la melodramă de mahala, și un *registru parnasian-prețios*, înflorind în sfere sublime, hrănit cu cele mai gingașe substanțe metaforice“.

(5) Macedonski apare ca o personalitate cu tendințe contradictorii: el este deopotrivă un „estet decadent“, un rafinat și un vitalist, senzorial și senzual.

● Cioculescu (1982: 130; articol din 1939): „Lirica macedonskiană nu e numai un joc gratuit – cum se spune astăzi – de senzații, ci prima sinteză românească dintre sensibilitatea afectivă și cea senzorială (...). Poezia savantă a simțurilor (vizual și auditiv) a avut în Macedonski pe marele ei reprezentant la noi. Rafinamentul unui « civilizată », familiarizat cu arta timpului său, este una din dominantele personalității lui Macedonski.“

Legături cu simbolismul

Opera lui Macedonski a fost văzută, în genere, ca fiind doar parțial simbolistă, trăsăturile curentului manifestându-se mai pregnant doar în unele dintre etapele sale de creație (de pildă, spre sfârșitul vieții, în rondeluri). I se recunoaște însă rolul de teoretician și îndrumător al școlii simboliste autohtone.

În special în ultimul deceniu al secolului trecut Macedonski se manifestă ca teoretician al simbolismului și ca autor de manifeste simboliste; pledează mai ales în favoarea „instrumentalismului“ lui René Ghil. Publică o serie de articole teoretice („Despre logica poeziei“, 1880; „Poezia viitorului“, 1892; „Simțurile în poezie“, 1895; „În pragul secolului“, 1899) și poezii subintitulate „simboliste-instrumentaliste“. Poetul se sincronizează cu cercurile moderniste din Franța și Belgia, cu care are legături directe. Prin voință proprie și în percepția contem-

poranilor (a emulilor, dar și a celor care îl ironizează și îl parodiază), el reprezintă simbolismul – cel puțin ca modă literară a momentului. Ulterior, profesiunile de credință ale poetului vor fi predominant clasiciste.

Ca reacție la primele acceptări, fără rezerve, ale etichetei „simbolist“, dar și pentru că aplică o altă grilă de definire a curentului, mulți comentatori din prima jumătate a secolului al XX-lea îl vor socoti pe Macedonski, în mod polemic, puțin sau deloc simbolist.

- Fundoianu (1980: 234–235; articol din 1922): „Macedonski n-a inovat nimic în formă, nimic în sensibilitate“, „n-a fost simbolist“, „e încă un întârziat dintr-o epocă defunctă“. „Așa cum se înșela singur cu pietre false, Macedonski s-a înșelat cu vorbele: puterea lui de iluzie atribuia nuanțe și culori cuvintelor care continuau și după el să rămâie cenușii și neutre.“

- Davidescu (1975: 207, 209; articol din 1922): „S-a spus că Macedonski ar fi un inovator în sensul poeziei noi. Nimic, de fapt, mai neadevărat. Macedonski a fost cel mai mare poet clasic al nostru“, „departe de a fi fost un simbolist, în sensul clasic al acestui cuvânt, ar putea fi mai curând considerat ca o negare a curentului“.

- Lovinescu nu găsește în volumul *Flori sacre* (1912) „nimic cu desăvârșire revoluționar, nici o urmă din simbolismul îngrămăditor de nouri sonori; dimpotrivă, versuri limpezi, frumoase, unele foarte frumoase, deși puțin emotive, cu o atitudine în genere căutată: într-un cuvânt, toate însușirile plastice ale poeziei parnasiene“ (1969: 269).

Această opinie s-a păstrat până azi; i se acordă lui Macedonski cel mult merite de precursor și teoretician (Bote 1966: 79), în calitate de „parțial“ simbolist (Molcuț 1983, II).

- Micu (1984: 90–91): „Ce îl separă net de autenticul simbolism e modul mult prea explicit al vorbirii (...). Nici o fărâmă de obscuritate, în consecință, pe tărâmurile universului său poetic, și chiar nimic cețos, tenebros, nordic (...). Poezie de înfiorare metafizică nu există la Macedonski deloc, sensibilitatea lui fiind eminamente păgână, fără antene spre transcendent.“

Cum simbolismul e departe de a fi unitar, excluderea lui Macedonski din istoria simbolistă e urmarea tendinței de a absolutiza un model ideal, atemporal al curentului. Sunt suficiente argumente care îl atașează mișcărilor simboliste: estetismul decadent, macabrul (de unde și porecla Macabronski), exotismul, rafinamentul senzorial, muzicalitatea, unele simboluri obscure, pasiunea pentru inovațiile formale, pentru experimente în versificație.

- Zamfir (1972 a și 1972 b: 128–181) demonstrează că poetul ilustrează foarte bine o anume direcție a epocii, pe care o numește „simbolismul ornamental“: „Macedonski reprezintă prin excelență *simbolismul ornamental*, adică poetul prizonier al unei duble tentații – cea a adâncurilor metaforice simboliste și cea a ornamentului prețios, *fin de siècle*“ (1972 a: 108).

Bibliografie

Cea mai completă prezentare a biografiei lui Macedonski se găsește în Marino 1966; sinteze biografice coerente, cu detalii vii, se pot citi în G. Călinescu (1982: 517–523) și în Streinu (1985: 300–308). Pentru operă sunt indispensabile monografiile lui Marino 1967 și Zamfir 1972 b; cărți despre Macedonski au mai publicat Bêșteliu 1984 și (cu interpretări originale) Dimitriu 1988. Se găsesc numeroase referiri la Macedonski în lucrările de sinteză asupra simbolismului românesc: Bote 1966; Iliescu 1968 și 1985. Lui Macedonski îi sunt consacrate capitole speciale în istoriile literare (generale, ale perioadei sau ale poeziei): Manolescu (1968: 7–12); Rotaru (1972: 513–538); G. Călinescu (1982: 517–529); Micu (1984: 78–94); Streinu (1985: 300–319); Negoiteșcu (1991: 154–160). Contribuții importante la interpretarea operei sale se găsesc în unele studii și articole critice: prefața lui Vianu la ediția critică începută în 1939 (Vianu 1972: 472–585); Lovinescu (1969: 267–283); Cioculescu (1982: 115–131; articol din 1939); Fundoianu (1980: 233–236; articol din 1922); Davidescu (1975: 205–210; articol din 1922); Grigurcu (1989: 35–46). Despre limbajul poetic al lui Macedonski au scris T. Pavel 1969 și Ivănescu (1989: 204–216); despre versificația sa se găsesc informații în Streinu 1966; Găldi (1971: 249–279). În fine, instrumente utile de lucru sunt: o antologie critică – Băileșteanu 1975, și un volum de studii – Firan 1971. Pentru atmosfera epocii pot fi consultate și

amintirile lui Galaction (1979: 219–236). Observații critice asupra editării lui Macedonski (pornind de la o analiză a versificației) în Funeriu 1995.

HINOV¹

Sfărâmături de urne – oriunde –
lespezi de marmoră mari
sub care zac atâți legionari²,
iată Hinovul; – în el s-ascunde
potopul de secol ce-a curs.

Călcând această țărână mută,
văd ce nu vedeți voi:
umbrele-acelor eroi
ai căror urmași suntem noi;
și stând în valea tăcută,
îmi râd de ritm
și de-orice reguli îmi râd;
ritmul meu e zgomotul
ce-l fac cu zalele lor.

Îi văd... s-arată: sculatu-s-au toți
de sub pietre...
Trec –
Trec sute; iată-i: de-oțel le e coiful,
lat era romanul în spete, – ondulat
avea părul; puternic brațul.

Roma veche întreagă
se-nșiră pe dinaintea mea:
Consuli³,
proconsuli⁴,
matroane⁵, copile, liberti⁶ –
Roma veche întreagă:
pontifeci⁷, apoi, și vestale⁸,
flamini⁹,
saturnale¹⁰. –
Salutare, eternă stea,
pe-aceste țărături pribeagă.

Tăceți, o! versuri deșerte...
Și tu, la pământ, poete; –
trec Caesarii¹¹ –
sărută pământul acesta:
e sfânt.

(Reprodusă din Al. Macedonski,
Opere, I, 1966, pp. 342–343)

Note

Apărută în *Literatorul*, nr. 5, 1880; datată „3 mart 1879, Cernavoda”; republicată în *Poezii*, 1882.

(1) *Hinov* – „un loc în Dobrogea lângă satul Cochirleni” (n.a.); zonă presărată cu ruine romane, situată în apropierea Dunării și a orașului Cernavodă; (2) *legionar* – soldat într-o legiune romană; (3) *consul* – magistrat al Romei antice, ales pentru un an; (4) *proconsul* – magistrat roman cu mandatul de consul prelungit pentru a conduce o campanie militară sau pentru a guverna o provincie; (5) *matroană* – femeie romană căsătorită; (6) *libert* – sclav eliberat; (7) *pontifece* – pontif, sacerdot; membru al ierarhiei religioase din Roma antică (din lat. *pontifex*, -icis, poate și sub influența it. *pontefice*); (8) *vestală* – preoteasă castă, care întreținea focul sacru pe altarele zeiței romane Vesta; (9) *flamin* – preot al cultului unei divinități anume; (10) *saturnale*; *saturnalii* – sărbătoare populară în cinstea zeului roman Saturn; (11) *Caesar* (folosit mai ales la plural) – împărat roman.

Limbă

Unele cuvinte din text apar în variante fonetice și morfologice curente în secolul al XIX-lea: *marmoră* – variantă fonetică a s. f. *marmură* (lat. *marmor*, -oris; cuvânt moștenit), refăcută sub influența etimologului latin și a neologismelor latino-romanice *marmoreu*, *marmorean*; *secol* s.m., pl. *secoli* – variantă morfologică (constând în încadrarea neologismului în alt gen gramatical) pentru *secol* s.n., pl. *secole*. Forma învechită de perfect compus cu inversiune – *sculatu-s-au* – este folosită probabil cu intenție stilistică, pentru a conferi solemnitate tonului. *Spete* (învechit și popular) e pluralul de la *spată* „omoplat, spate”, folosit mai ales în locuțiunea *lat în spete*.

Sugestii pentru analiză

(1) Antologia începe, paradoxal, cu o poezie care nu poate fi considerată simbolistă; ea este însă celebră și invocată în toate discuțiile despre simbolismul românesc prin inovația formală pe care o aduce: *versul liber. Poezia este *poliritmica și folo-

sește încă, în câteva puncte, rima. Chiar renunțarea la scrierea cu majusculă a începutului fiecărui vers e o inovație în poezia românească a epocii. Se pare însă că intenția autorului nu fusese modernistă, ci elasicizantă: în acord și cu subiectul poeziei, renunțarea la rimă reprezenta o cale de imitare și de sugestie a liricii antice – după exemplul *ditirambilor grecești. Mai târziu, Macedonski are o atitudine ambivalentă: pe de o parte, își revendică meritul de inovator și chiar accentuează modernismul poeziei (variante pe care o reproducem este refăcută, prin multiplicarea inovațiilor de versificație); pe de altă parte, respinge, ca fiind facil, *versul alb (pe care, de altfel, nici nu l-a mai folosit ulterior). Macedonski elogiază versul *proteic* sau *simfonic*: „Versul simfonic trebuie, mai întâi, să nu fie ceva voit și să facă corp cu undulările simțirilor și cugetărilor exprimate, cu urcările și coborârile lor. Rupând cu monotonia calapodului, el trebuie să fie o formă de o elasticitate rară și care să îmbrace fondul, să i se adapteze, cu suplețea unei mânuși“ („Versul simfonic“, în *Literatorul*, nr. 1, 1918; *apud* Bote 1966: 323). Această descriere poate fi pusă în legătură cu versurile *metatextuale din *Hinov*: „îmi râd de ritm / și de-orice reguli îmi râd; / ritmul meu e zgomotul / ce-l fac cu zalele lor“.

(2) Poema are o structură tradițională: de *discurs* care prezintă și însoțește o *viziune* („îi văd“, „iată-i“). Raportată la o experiență personală, plasată într-un spațiu privilegiat, al ruinelor, dezvoltând o temă patriotică – ea este o *odă (asemănătoare, într-o anumită măsură, cu *Umbra lui Mircea. La Cozia* de Gr. Alexandrescu). Se pot urmări în detaliu caracteristicile oratorice ale textului (solemnitatea tonului, trecerile de la exclamație la descriere, la enumerație, salutare, îndemn etc.).

(3) Personalitatea autorului transpare în câteva zone din text: în orgoliul singularizării – „văd ce nu vedeți voi“ – și chiar în cel al umilinței – „și tu, la pământ, poete“; în expresiile vitalismului și ale admirației războinice.

(4) Prin fire foarte subțiri, textul s-ar putea lega de simbolism: cuprinde o apariție, o viziune fugară; sfârșește prin a prefera discursului poetic tăcerea („Tăceți, o! versuri deșerte...“). Semnificativ e și elogiul latinătății, producând o metaforă reușită („eternă stea, / pe-aceste țărături pribeagă“); simbolismul a fost

perceput ca un fenomen „neolatin“ și la noi, unde era opus influenței germane (v. Densusianu 1981: 45–199; „Sufletul latin și literatura nouă“, 1922), dar și în Franța (de pildă, în teoretizările lui Jean Moréas).

♦ Analizați versificația textului, observând schimbările de ritm și rolul celor câteva rime păstrate.

ÎNMORMÂNTAREA ȘI TOATE SUNETELE CLOPOTULUI (ARMONIE IMITATIVĂ)

Un an, – dând d-ani, leag-an d-an, – d-ani vani
D-atunci, un lanț întreg s-a format,
D-atunci
de când în groap-a intrat!
Un an, – dând d-ani, leag-an d-an, – d-ani vani
D-atunci un lanț întreg s-a format!

Din turn prelung și vibrător svon¹,
Prin limbi de clopot sunete da:
Undă²-n ochi lacrimi, pe feți undă!
Din turn prelung și vibrător svon
Făcea mișcat om d-om a să da!
Undă-n ochi lacrimi la tristul ton,
Undă, – undă, – undă, – undă!

(Reprodusă din Al. Macedonski,
Opere, I, 1966, p. 350)

Note

Apărută în *Literatorul*, nr. 16, 1880; datată „1880, Buc. 4 mai“; republicată în vol. *Poezii*, 1882.

(1) *svon*; *zvon* – sunet îndepărtat, zgomot confuz; (2) *a unda* – a curge în valuri.

Limbă

În text apare *lacrămă*, pl. *lacrimi* – variantă fonetică populară a s. f. *lacrimă*, pl. *lacrimi* (lat. *lacrima*; cuvânt moștenit). Fluctuația desinențelor de plural feminin *-e/-i* se reflectă în forma *feți* (sg. *fată*). folosită, poate, și pentru versificație (are o silabă în minus în com-

Găldi 1971: 267). Muzicalitatea formei este în consonanță cu subiectul (rezumat în titlu). Ritmul *iambic, în versuri de 8 și 9 silabe, se menține în toată desfășurarea textului; variază doar realizarea accentelor, în cele patru poziții ale fiecărui vers; rezultă astfel versuri mai sacadate – cu patru accente realizate, de exemplu: „Poști-ntr-o zi pe flori la danț” (◡◡/◡◡/◡◡/◡◡), sau mai relaxate – cu trei sau chiar două accente: „și suspină – cum se suspină...” (◡◡/◡◡/◡◡/◡◡).

(3) Scuturarea florilor reprezintă unul dintre cele mai frecvente motive în poezia simbolistă românească (v. p. 41). În acest caz, motivul este interpretat alegoric în termenii unui scenariu erotic. Tema mai profundă rămâne cea a efemerității, a iluziei.

(4) Finalul suspendă orice concluzie, descriind un crescendo, o accelerare a mișcării duse la paroxism. E un final deschis prin exprimarea continuității („din ce în ce mai tare”), dar închis prin *refren.

♦ *Comparați* Valțul rozelor cu poezia lui D. Anghel, Balul pomilor.

ÎN ARCANES DE PĂDURE

În arcanes de pădure întuneric ce spăimântă.
Frunza tace lângă frunză și copac lângă copac;
Noapte tristă, noapte mută, noapte moartă, cer opac –
Dar privighetoarea cântă, dar privighetoarea cântă.

În arcanes de pădure vijelie ce spăimântă,
Trăsnet roșu ce-nfășoară și surpare de potop;
Pentru ce e armonia o mânie fără scop,
Dar privighetoarea cântă, dar privighetoarea cântă.

În arcanes de pădure grozăvie ce spăimântă,
Aurora-ntârziată nu s-arată sub frunziș,
Întunericul în cale i s-a pus în curmeziș –
Dar privighetoarea cântă, dar privighetoarea cântă.

(Reprodusă din Al. Macedonski,
Opere, II, 1966, p. 123)

Note

Apărută în *Literatorul*, nr. 2, 1890, cu subtitlul „Poezie simbolistă-instrumentalistă”; republicată în vol. *Excelstor*, 1895.

(1) *arcan* (folosit mai ales la plural) – mister, secret; loc tainic, ascuns. Neologismul *arcanes* se întâlnește foarte frecvent în scrierile ezoterice din epocă.

Limbă

În text apare *a spăimânta*, variantă veche și populară a verbului *a înspăimânta*.

Sugestii pentru analiză

(1) Poezia apare însoțită de un comentariu al autorului, care o numește „întâia cercare simbolistă în românește”. Simbolismul ei este în bună măsură alegoric, stabilind o opoziție între suferințele pământești și persistența mesajului artistic (spiritual). Nu este însă vorba în nici un caz de *simboluri clare, explicite: textul pare gândit pentru a fi citit și ca o bucată pur descriptivă.

(2) Muzicalitatea se realizează discret, cu totul altfel decât, cu zece ani înainte, în *Înmormântarea și toate sunetele clopotului*; mijloacele dominante sunt diferite forme de repetiție: totală – în interiorul ultimului vers din fiecare strofă și prin reluarea versului în ansamblu, ca vers-*refren, cu efect incantatoriu, și parțială (cu variații) – în primul vers al fiecărei strofe. În prima strofă se repetă cuvintele „frunză”, „copac”, „noapte”.

(3) Ritmul fundamental al textului este cel *trohaic, căruia refrenul îi aduce o variație prin pauzele sale suplimentare: „Trecerea de la versul trohaic cu o singură cezură mediană la unul care adaugă o cezură după prima și după a noua silabă îmbogățește tabloul ritmic cu un efect neașteptat, deopotrivă cu al cântecului privighetorii în adâncimea pustie a nopții” (Vianu 1972: 538; prefață din 1939).

♦ *Încercați să explicați versul 7 al poeziei, care este destul de obscur: „Pentru ce e armonia o mânie fără scop”. Vă puteți folosi și de o variantă anterioară, citată de Vianu (1972: 537) ca exemplu pentru rima interioară: „Pentru ce e armonie e mânie fără scop”.*

Notă

Apărută în *Literatorul*, nr. 1, 1895; datată „1893”; republicată în vol. *Flori sacre*, 1912.

Limbă

În text apare varianta veche de plural (fără alternanța fonetică *a/ă*) *paseri* (*păsări*). Verbul *a se zvonî* „a se porni, a se răspândi”, având în sensul propriu ca subiect un sunet, o veste etc., este folosit metaforic, pentru a sugera atât declanșarea zborului, cât și percepția sa auditivă. Adjectivul *blond* se folosește în româna standard doar în câteva contexte (pentru culoarea părului, pentru cea a berii). Limbajul poetic a preluat însă din franceză și posibilitatea de a utiliza cuvântul în alte combinații, cu sensul „de un galben pal” (și la Eminescu întâlnim, de pildă în *Egiptul*, „valuri blonde”: „Nilul mișcă valuri blonder pe câmpii cuprinși de maur”). De aici, s-a ajuns la semnificația „de culoare deschisă” și chiar „luminos”. Cuvântul apare frecvent în poezia simbolistă (v. pp. 127, 159, 165, 215, 220, 223 etc.).

Sugestii pentru analiză

(1) Putem identifica în poezie mai multe trăsături de doctrină simbolistă: muzicalitatea ca temă și ca procedeu, transcenderea, extazul mistic, esențializarea la care se ajunge prin artă. Corespondențele nu sunt transpuse în echivalări metaforice, dar sunt sugerate prin asocierea convergentă de sunete, culori, parfum. Textul cuprinde unul dintre modurile posibile de interpretare simbolică a parfumului: ca esență spirituală, răspândirea sa reprezentând o evadare, o înălțare.

(2) Poezia are o structură prozodică foarte elaborată. Versurile de 16, 17 și 18 silabe (dacă nu considerăm prelungirea în final de strofă ca formând un vers scurt separat) au o *cezură cu poziție variabilă: după silaba a opta (în versul 1) sau după a noua (în versul 2); pauza ritmică e uneori concurată de cea sintactică (în versul 3) sau e anulată prin organizarea impusă de *rimele interioare, ca în versul final. Formula ritmică de bază a fiecărui *emistih e *dactilul, în vers *catalectic (uneori *acatalectic); sunt versuri care se conformează perfect schemei, de exemplu: „Rimele cântă pe harpă: limpede curge izvorul” – $\underline{\text{u}}\underline{\text{u}}\underline{\text{u}}/\underline{\text{u}}\underline{\text{u}}\underline{\text{u}}/\underline{\text{u}}\underline{\text{u}}//\underline{\text{u}}\underline{\text{u}}\underline{\text{u}}/\underline{\text{u}}\underline{\text{u}}\underline{\text{u}}/\underline{\text{u}}\underline{\text{u}}$, dar apar și numeroase devieri, care însă nu distonează, pentru că transformă

ritmul după alte reguli de simetrie. O altă interpretare ritmică și o analiză detaliată a poemului la M. Pop 1986.

(3) Performanța textului (semnalată și de titlu) stă în utilizarea *rimelor interioare, în poziții libere: „ușor un zbor”, „se auresc... – Își șoptesc, / – se iubesc”, „O! dimineată! O! viață!”, „se avântă, cântă”, „din floare de închisoare”, „divină deplină”, „pur s-absoarbe-n azur”. Repetiția cea mai interesantă se realizează prin reluarea în ecou a finalului strofei a doua la începutul strofei a treia: un enunț încheiat este reluat și continuat. Există aici o evidentă corespondență între temă și formă: poezia vorbește despre poezie, muzicalitatea este o temă, dar și o caracteristică a formei sonore a textului. Repetițiile, rimele interioare și simetriile ritmului se amplifică în finalul poeziei, pentru a sugera ascensiunea spirituală, găsirea stării de armonie deplină. Identificarea („esență divină deplină”) și includerea („pur s-absoarbe-n azur”), ca participare la spiritul universal, sunt și enunțate, dar și reprezentate prin rimă.

♦ În poem se regăsesc câteva simboluri specifice lui Macedonski: „păsări albe”, dimineata, izvorul, parfumul etc. Toate acestea sunt subsumate unei teme orifice: evocarea puterii magice a cântecului și a poeziei (prin raportare la mitul lui Orfeu, al cărui cântec din liră îmblânzea fiarele și zeli Infernului). Textul cuprinde însă o ambiguitate fundamentală: nu se poate decide dacă ceea ce face cântecul orfic este să vrăjească sau să creeze lumea; dacă e descrisă o lume exterioară, preexistentă, sau una interioară, imaginară, produsă chiar de cântecul rimelor pe harpă. Mai simplu spus, descrierea din text reprezintă fie un cadru natural (în consonanță cu starea lirică), fie subiectul, conținutul cântecului pe harpă. Care interpretare vi se pare mai convingătoare? Urmăriți modul în care se creează confuzia voită între exterior și interior, între lume și cântec.

♦ Subiectivitatea este marcată, ca și în *Pe balta clară*, prin exclamație și prin referirea la suflet. Care sunt atributele sufletului în text?

AVATAR¹

Domnea în Roma August², – era sub cer de mai, –
Îmi cântă-n suflet anul, – zvoniseră dezastre,
Dar Tîbrul³ printre dealuri curgea ca printr-un rai.
Și vii, în ochii sclavei, zării cicori albastre.

În văi
Adânci
Dispar,
Și iar
Apar
Pe stânci.

Cetatea doarme dusă...

Șireți
Băieți
La porți
Ca morți
Sosesc...
S-opresc,
Coprind,
Dormind,
Pe turci.
Supun,
Foc pun
Răpun
Prin furci.

Tot cerul vâlvorează¹.

Crini blânzi,
Plăpânzi,
Și prăzi –
De lăzi;
Apoi
Convoi
De feți
Isteți
Dau zor... –
În zări,
Strigări,
Oftări,
Scad, – mor, –

Iar noaptea naintează.

(Reprodusă din Al. Macedonski,
Opere, II, 1966, p. 191)

Note

Apărută în *Revista modernă*, nr. 35, 1901; republicată în vol. *Flori sacre*, 1912.

(1) *a vâlvora* – a arde cu flăcări mari, a scoate vâlvătăi.

Limbă

A *cuprinde*, variantă fonetică populară a verbului *a cuprinde*, este curentă la Macedonski; în acest text ea folosește și la realizarea aliterației: în strofa a doua, versurile 3 și 4 conțin vocala *o* sub accent, iar versurile 5–8, în poziție preaccentuată.

Sugestii pentru analiză

(1) Poezia e în primul rând un experiment prozodic: încercarea de a împinge la limita inferioară lungimea versului. Trei strofe de câte 13 versuri *bisilabice alternează cu patru versuri mai lungi, de câte 7 silabe. Ritmul este pretutindeni *iambic; riscul versurilor bisilabice este de a deveni prea mecanice, sacadate, tocmai pentru că toate accentele schemei sunt realizate. Accentele dese, metronomice sugerează rapiditatea; cele mai rare corespund unui tempo mai lent. „Cadrul capătă astfel amplitudine și desfășurare calmă (cezura lipsește), care contrastează evident cu ritmul rapid al strofelor narative” (Alexandrescu, în Alexandrescu, Rotaru 1967: 72).

(2) Analiza detectează un principiu de construcție prin alternanță: „Deși se întrerup reciproc, cele două linii poetice își păstrează continuitatea independentă, putând fi urmărite și separat. Prima linie configurează cadrul acțiunii, iar aceasta este narată în celălalt plan al poemului. Construcția poemului se bazează, în primul rând, pe contrastul dintre cele două structuri ritmice” (*ibidem*).

(3) De poetica simbolistă s-ar putea lega caracterul efemer și ireal al viziunii – apariție și dispariție a unei „năluci”. Titlul ambiguizează poemul: „totul a fost ca fulgerarea unei fantasme, ca o fâlfâire de pasăre în noapte, a fost și n-a fost, poate o apariție reală, poate o creație a simțurilor opresate de misterul nopții, o *nălucă*” (p. 74). Spre final, apare singura imagine auditivă, care e una a stingerii, a estompării.

(4) Textul a fost considerat „o fantezie muzicală pe un pretext de baladă” (*ibidem*), în care motivul folcloric și scheletul narativ sunt subminate liric și ambiguizate de pendularea între real și ireal.

- ♦ Gâldi (1971 : 265) consideră că în acest poem Macedonski „a mânuit versul bisilabic cu o virtuozitate excepțională”, producând mai ales un puternic efect de dinamism. Reușita e totuși discutabilă. Încercați să descoperiți punctele slabe ale textului.
- ♦ Explicați versurile „Crini blânzi, / Plăpânzi”.

NOAPTEA DE DECEMVRIE

Pustie și albă e camera moartă...
 Și focul sub vatră se stinge scrumit¹... –
 Poetul, alături, trăsnet stă de soartă,
 Cu nici o schinteie în ochiu-adormit...
 Iar geniu-i mare e-aproape un mit...

Și nici o schinteie în ochiu-adormit.

Pustie și albă e-ntinsa câmpie...
 Sub viscolu-albastru ea geme cumplit...
 Sălbatică fiară, răstriștea²-l sfâșie,
 Și luna-l privește cu ochi oțelit... –
 E-n negura nopții un alb monolit³...

Și luna-l privește cu ochi oțelit.

Nămeții de umbră în juru-i s-adună...
 Făptura de humă⁴ de mult a pierit,
 Dar fruntea, tot mândră, rămâne în lună –
 Chiar alba odaie în noapte-a murit... –

Făptura de humă de mult a pierit.

E moartă odaia, și mort e poetul...
 În zare, lupi groaznici s-aud, răgușit,
 Cum latră, cum urlă, cum urcă, cu-ncetul,
 Un tremol⁵ sinistru de vânt năbușit...
 Iar crivățul țipă... – dar el, ce-a greșit?

Un haos, urgia se face cu-ncetul.

Urgia e mare și-n gându-i ș-afară,
 Și luna e rece în el, și pe cer...
 Și bezna lungește o strașnică ghiară,
 Și lumile umbrei chiar fruntea i-o cer...

Și luna e rece în el, și pe cer.

Dar scrumul sub vatră, deodată, clipește...
 Pe ziduri, aleargă albastre năluci...
 O flacăra vie pe coș izbucnește,
 Se urcă, palpită, trosnește, vorbește...
 „Arhanghel de aur, cu tine ce-aduci?”

Și flacăra spune: „Aduc inspirarea...
 Ascultă, și cântă, și tânăr refii... –
 În slava-nvierei îneacă oftarea...
 Avut și puternic emir⁶, voi să fii.”
 Și flacăra spune: „Aduc inspirarea”
 Și-n alba odaie aleargă vibrarea.

Răstriștea zăpezei de-afară dispare...
 Deasupra-i e aur, și aur e-n zare, –
 Și iată-l emirul orașului rar...
 Palatele sale sunt albe fantasme,
 S-ascund printre frunze cu poame din basme,
 Privindu-se-n luciul pârlului clar.

Bagdadul⁷! Bagdadul! Și el e emirul...
 Prin aer, petale de roze plutesc...
 Mătasea-nflorită mărită cu firul
 Nuanțe, ce-n umbră, încet, vestejesc...
 Havuzele cântă... – voci limpezi șoptesc...
 Bagdadul! Bagdadul! Și el e emirul.

Și el e emirul, și are-n tezaur,
 Movable înalte de-argint și de aur,
 Și jaruri de pietre cu flacări de sori;
 Hangiare-n tot locul, oțeluri cumplite –
 În grajduri, cai repezi cu foc în copite,
 Și ochi împrejuru-i – ori spuză⁸, ori flori.

Bagdadul! cer galben și roz ce palpită,
Rai de-aripi de vise, și rai de grădini,
Argint de izvoare, și zare-aurită –
Bagdadul, poiana de roze și crini –
Djamii⁹ – minarete¹⁰ – și cer ce palpită.

Și el e emirul, și toate le are...
E tânăr, e farmec, e trăsnet, e zeu,
Dar zilnic se simte furat de-o visare...
Spre Meka¹¹ se duce cu gândul mereu,
Și-n fața dorinței – ce este – dispăre –
Iar el e emirul, și toate le are.

Spre Meka-l răpește credința – voința,
Cetatea preasfântă îl cheamă în ea,
Îi cere simțirea, îi cere ființa,
Îi vrea frumusețea – tot sufletu-i vrea –
Din tălpi până-n creștet îi cere ființa.

Dar Meka e-n zarea de flacări – departe –
De ea o pustie imensă-l desparte;
Și prada pustiei câți oameni nu cad?
Pustia e-o mare aprinsă de soare,
Nici cântec de paseri, nici pomi, nici izvoare –
Și dulce e viața în rozul Bagdad.

Și dulce e viața în săli de-alabastru¹²,
Sub bolți lucitoare de-argint și de-azur,
În vie lumină tronând ca un astru,
Cu albele forme de silfi¹³ împrejur,
În ochi cu lumina din lotusu¹⁴-albastru.

Dar iată și ziua când robii și-armează... –
Cămile gătește, și negri-armăsari,
Convoiul se-nșiră – în zori schinteiază,
Pornește cu zgomot, – mulțimea-l urmează,
Spre porți năpustită cu mici și cu mari.

Și el ce e-n frunte pe-o albă cămilă,
Jar viu de lumină sub roșu-oranisc¹⁵,

S-oprește, o clipă, pe verdele pisc,
Privindu-și orașul în roza idilă...

S-oprește, o clipă, pe verdele pisc...
Din ochiul său mare o lacrimă pică,
Pe când, de sub dealuri, al soarelui disc
În gloria-i de-aur încet se ridică...

Și lacrima, clară, lucește, și pică...

Din apa fântânei pe care o știe
În urmă, mai cere, odată, să bea...
Curmalii-o-nfășoară c-o umbră-albăstrie...
Aceeși e apa spre care venea
Copil, să-și alinte blonda în ea –
Și-ntrecă, fântâna, e tot cum o știe.

E tot cum o știe, – dar, searbăd¹⁶ la față,
Sub magica-i umbră, un om se răsfătă...
Mai slut e ca iadul, zdrențos, și pocit,
Hoit jalnic de bube, – de drum prăfuit,
Viclean la privire, și searbăd la față.

De nume-l întreabă emirul, deodată,
Ș-acesta-i răspunde cu vocea ciudată:
— La Meka, plecat-am a merge și eu.
— La Meka? La Meka?... Și vocea ciudată:
— La Meka! La Meka! răsună mereu.

Și pleacă drumețul pe-un drum ce cotește...
Pocit, schiop și searbăd, abia se târăște...
Și drumu-ocolește mai mult, tot mai mult,
Dar mica potecă sub pomi șerpuiește,
O tânără umbră de soare-l ferește,
Auzu-i se umple de-un vesel tumult,
Și drumu-ocolește mai mult – tot mai mult.

Iar el, el emirul, de-asemena pleacă –
Pustia l-așteaptă în largu-i s-o treacă...
Prin prafu-i se-nșiră cămile și cai.

Se mistuie-n soare Bagdadul, și piere,
Mai șters decât rozul de flori efemere,
Mai stins decât visul pierdutului rai.

În largu-i, pustia, să treacă-l așteaptă...
Și el naintează și calea e dreaptă –
E dreaptă – tot dreaptă – dar zilele curg,
Și foc e în aer, în zori, și-n amurg –
Și el naintează, dar zilele curg.

Nici urmă de ierburi, nici pomi, nici izvoare...
Și el naintează sub flăcări de soare...
În ochi o nălucă de sânge – în gât
Un chin fără margini de sete-arzătoare...
Nesip, și deasupra, cer roșu – ș-atât –
Și toți naintează sub flăcări de soare.

Și tot fără margini pustia se-ntinde,
Și tot nu s-arată orașul preasfânt –
Nimic n-o sfârșește în zori când s-aprinde,
Și n-o-nviorează suflare de vânt –
Lucește, vibrează, și-ntruna se-ntinde.

Abia, ici și colo, găsesc, câteodată,
Verdeța de oază cu dor așteptată...
Săgeată aleargă cal alb și cal murg,
Cămilele-aleargă săgeată și ele,
La cântecul apei se fac ușurele...
Izvor sau cisternă¹⁷ în clipă le scurg –
Dar chinul reîncepe, și zilele curg.

Și tot nu s-arată năluca sublimă...
Și apa, în foale¹⁸, descrește mereu...
Când calul, când omul, s-abate victimă,
Iar mersul se face din greu, și mai greu...
Cu trei și cu patru, mor toți plini de zile,
Dragi tineri, cai ageri, și mândre cămile.

Și tot nu s-arată cetatea de vise...
Merindele, zilnic, în trăiști se sfârșesc...
Prădalnice zboruri de paseri, sosesc...

S-aruncă pe leșuri cu ciocuri deschise,
Cămile, cai, oameni, cad, pier, se răresc...
Doar negrele paseri mereu se-nmulțesc
Și tot nu s-arată cetatea din vise.

Cetatea din vise departe e încă,
Și vine și ziua cumplită când el,
Rămas din toți singur, sub cer de oțel,
Pe minte își simte o noapte adâncă... –
Când setea, când foamea, – grozave la fel,
Pe piept, ori pe pântec, îi pun câte-o stâncă,
Prin aeru-n flăcări, sub cerul de-oțel.

Pierduți sunt toți robii, cu cai, cu cămile...
Sub aeru-n flăcări, zac roșii mobile... –
Nainte – în laturi – napoi – peste tot,
Oribil palpită aceeași culoare...
E-aprins chiar pământul hrănit cu dogoare,
Iar ochii se uită zadarnic, cât pot –
Tot roșu de sânge zăresc peste tot
Sub aeru-n flăcări al lungilor zile.

Și foamea se face mai mare – mai mare,
Și, zilnic, tot cerul s-aprinde mai tare...
Bat tâmplele... ochii sunt demoni cumpliți...
Cutremur e setea, ș-a foamei simțire
E șarpe, ducându-și a ei zvârcolire
În pântec, în sânge, în nervii-ndârjiți... –
Bat tâmplele... – ochii sunt demoni cumpliți.

Abia mai pășește cămila ce-l poartă...
Speranța, chiar dânsa, e-n sufletu-i moartă... –
Dar iată... – părere să fie, sau, ea?...
În zarea de flăcări, în zarea de sânge,
Lucește... – Emirul, puterea și-o strânge... –
Chiar porțile albe le poate vedea...
E Meka! E Meka! Ș-aleargă spre ea.

Spre albele ziduri, aleargă – aleargă,
Și albele ziduri, lucesc – strălucesc, –

Dar Meka începe și dânsa să meargă
Cu pasuri ce-n fundul de zări o răpesc,
Și albele ziduri, lucesc, – strălucesc!

Ca gândul aleargă spre alba nălucă,
Spre poamele de-aur din visu-i ceresc...
Cămila, cât poate, grăbește să-l ducă...
Dar visu-i, nu este un vis omenesc –
Și poamele de-aur lucesc – strălucesc –
Iar alba cetate rămâne nălucă.

Rămâne nălucă, dar tot o zărește
Cu porți de topaze¹⁹, cu turnuri de-argint,
Și tot către ele s-ajungă zorește,
Cu toate că știe prea bine că-l mint
Și porți de topaze, și turnuri de-argint.

Rămâne nălucă în zarea pustiei
Regina trufașă, regina magiei,
Frumoasa lui Meka – tot visul ținut,
Și vede pe-o iasmă²⁰ că-i trece sub poartă...
Pe când șovăiește cămila ce-l poartă...
Și-n Meka străbate drumetul pocit,
Plecat șchiop și searbăd pe drumul cotit –
Pe când șovăiește cămila ce-l poartă...

Și moare emirul sub jarul pustiei –
Și focu-n odaie se stinge și el,
Iar lupii tot urlă pe-ntinsul câmpiei,
Și frigul se face un brici de oțel...
Dar luna cea rece, ș-acea dușmănie
De lupi care urlă, – ș-acea sărăcie
Ce-alunecă zilnic spre ultima treaptă,
Sunt toate pustia din calea cea dreaptă,
Ș-acea izolare, ș-acea dezolare,
Sunt Meka cerească, sunt Meka cea mare...

Murit-a emirul sub jarul pustiei.

(Reprodusă din Al. Macedonski,
Opere, II, 1966, pp. 160–166)

Note

Apărută în *Forța morală*, nr. 10, 1902; datată „1901 decembrie 27, București”; republicată în vol. *Flori sacre*, 1912.

(1) *scrumit* – prefăcut în scrum; (2) *răstriște* (popular); *restriște* – nenorocire, necaz, situație grea; (3) *monolit* – (corp) constituit dintr-un singur bloc (de piatră); (4) *humă* – lut; (5) *tremol* (învechit); *tremolo* – efect sonor produs de instrumente muzicale sau de vocea umană; tremurare, vibrație; (6) *emir* – prinț arab; (7) *Bagdad* – capitala califatului arab, centru al culturii arabe în Evul Mediu; azi, capitala Irakului; (8) *spuză* – cenușă fierbinte amestecată cu jeratic; (9) *djamie*; *geamie* – moschee mare; (10) *minaret* – turn alipit unei moschei, de unde sunt chemați credincioșii musulmani la rugăciune; (11) *Meka*; *Mecca* – principalul centru religios și cel mai important loc de pelerinaj religios al musulmanilor; aici se află moscheea care adăpostește piatra sfântă Kaaba; azi, oraș în Arabia Saudită; (12) *alabastru* – varietate de ghips cu aspect de marmură albă, străbătut de vine transparente; (13) *silf* – (în mitologia germanică) duh aerian; (14) *lotus* – plantă acvatică cu flori mari, mirositoare, cu valori simbolice în mitologiile Egiptului și Extremului Orient; lotusul albastru apare în reprezentările sacre din Egiptul antic, simbolizând renașterea, regenerarea; (15) *oranisc* – baldachin; acoperământ de pânză deasupra unui tron, a unui pat etc. (din gr. *uraniskos*); (16) *searbăd* – palid, lipsit de vlagă, veștejit; (17) *citeră* – rezervor de apă (fr. *citerne*); (18) *foale* – burduf; (19) *topaz* – piatră prețioasă, de obicei de culoare galbenă; (20) *iasmă*; *iazmă* – arătare urâtă și rea.

Limba

În text apar câteva variante ale unor neologisme curente în secolul al XIX-lea și la începutul secolului al XX-lea: *decembrie* (*decembrie*), *culoare* (*culoare*, din lat. *color*, -*orem*, fr. *couleur*). Fonetisme învechite și regionale sunt *nesip* (*nisip*), *schinteie* (*scânteie*), *a schinteia* (*a scânteia*), *hangiar* (*hanger*). Macedonski folosește anumite forme de plural încă frecvente la începutul secolului, fără alternanța fonetică *ală*: *paseri* (*păsări*) – v. și p. 98; *flacări* (*flăcări*). *Pas* s.n., pl. *pasuri* este o variantă morfologică (constând în încadrarea neologismului în alt gen gramatical) pentru *pas* s.m., pl. *pași*. Fluctuația desinențelor de plural feminin -*e/-i* se reflectă în forma populară de plural *trăiști* (sg. *traistă*). Pentru variantele *învierii*, *zăpezei* v. p. 93 (explicația formelor *primăverii*, *adierei* etc.). Pluralul *oțeluri* are (prin metonimie) sensul „arme de oțel”. Neologismul *victimă* este accentuat, ca în franceză, pe al doilea *i*. *Jar* (din versul „Și jaruri de pietre cu flacări de sori”) este un franțuzism (fr. *jarre* „vas mare de gresie”, din arabul *djarra*); cuvântul a fost ales, desigur, și pentru omonimia cu rom. *jar* – care permite și citirea versului în cheie metaforică.

Sugestii pentru analiză

(1) Poemul, unul dintre cele mai comentate creații ale lui Macedonski, a fost considerat, în genere, capodopera poetului. Criticii s-au simțit provocați în primul rând de decodarea simbolismului acestui text. Până la un punct, interpretarea emirului ca un căutător al idealului de neatins pare coerentă; aceasta este lectura lui Lovinescu (1969: 199): „În tot volumul, o singură poezie se ridică peste celelalte prin unitatea ideii, prin construcție și prin bogăția expresiei: *Noaptea de decembrie* (...). În emir e simbolizat visătorul, artistul îndrăgit de un ideal pe care-l urmărește, dar nu-l ajunge; fără a fi nou, simbolul e susținut cu vigoare constructivă și cu o ostentativă bogăție de decor oriental.” Aceeași interpretare la Rotaru (în Alexandrescu, Rotaru 1967: 63): „Emirul din *Noaptea de decembrie* simbolizează statornicia și credința în ideal, calea neabătută a omului superior, hotărât să înfrângă toate piedicile care i-ar sta în cale”; sau la Piru (1981: 251–252), pentru care poemul „rezumă, ca *Luceafărul* lui Eminescu, drama unui destin fascinat de absolut, învins pe pământ, dar triumfător în idee, drama geniului, a emirului pornit spre cetatea idealului, care se îndepărtează pe măsură ce te-apropii de ea”. Transparența se tulbură în momentul în care trebuie explicat de ce în cetatea ideală ajunge „drumețul pocit”. Pentru Streinu (1985: 308), finalul dezvăluie faptul că un subtext vulgar se ascunde în ideala Meka: „Ce poate însemna, în mirificul poem *Noaptea de decembrie*, acea « iasmă » pe care poetul-emir o vede intrând în inaccesibila lui Mekă, decât că visul său era o cetate a opulenței, un ideal practic de bogăție și putere, care stă la îndemâna și a unei ființe ordinare”. Unele lecturi mai noi identifică în paradoxul idealului vulgar o ironie voită. Micu (1984: 88) interpretează finalul ca o negare sarcastică a actului poetic: „Sub imperiul halucinației chiar, poetul, în ipostază de emir, nu intră în cetatea visului său decât tot numai iluzoriu, căci « Meka cerească », « Meka cea mare », e o fantasmă doar, o mască a morții. Dublă automistificare, așadar, și, implicit, dublă demistificare. Emirul, fascinat de priveliștea Mekăi ideale, moare « sub jarul pustiei »; poetul, în odaia lui înghețată, e, dimpotrivă, smuls din visare

de frigul care « se face un brici de oțel ». Apologie a actului poetic, *Noaptea de decembrie* își conține și propria negație.” Iliescu (1985: 62) crede că alegoria „este însă sau confuză, lipsită de logică, sau de o semnificație mai adâncă, ce nu a fost încă revelată”. Pentru a scoate la iveală acea semnificație adâncă, autoarea propune două interpretări alternative: (a) presupune că „drumețul pocit” nu e decât un *alter ego* al emirului: „Am putea încerca ipoteza că acest « străin » văzut în fântâna-oglină, « magică », este un chip interior al emirului ce nu se cunoaște cu adevărat și are o anume imagine despre sine, el « oglinindu-se », la maturitate, în privirile servile, supuse, lingușitoare ale slujitorilor săi; doar reîntorcându-se spre oglinda cea adevărată, în care nu se mai văzuse din « blonda-i » copilărie, vede adevărul și tot drumul ce va urma este un chin și o ispășire” (p. 63); (b) ajunge la aceeași lectură ironică, de demitizare a idealului: „de nu cumva toată alegoria nu este decât o discreditare a ideii de Meka, eșec sigur, iluzie-capcană, minciună pioasă pe care nu o poate atinge, ca pe orice minciună, decât cel viclean ce pornește pe « drumul ocolit »... Atunci aceasta ar fi cea mai încifrată și mai ironică dintre operele lui Macedonski!” (p. 64). În concluzie, „întreaga poemă poate fi luată ca un delir agonic, prolix, confuz și, în același timp, ca o operă cum nu se poate mai deschisă, mai sugestivă, una din capodoperele simboliste ale lui Macedonski” (p. 65).

(2) Un mod de a explica textul l-a constituit punerea sa în relație cu un poem în proză al lui Macedonski, *Meka și Meka*, publicat cu unsprezece ani înainte, în *Românul* (1890). În poemul în proză se face diferența între „Meka pământescă”, în care intră cerșetorul Pocitan-ben-Pehlivan pe un drum ocolit, și „Meka cerească”, în care ajunge prințul Ali-ben-Mohamed-ben-Hasan, care a urmat doar „calea cea dreaptă”.

(3) Se poate urmări în poem raportul între realitate și iluzie (imagarul poetic, mirajul). Cazul clasic al mirajului în deșert (*fata morgana*), inspirația poetică aducătoare de viziuni, visul, idealul, obsesia, proiecția interioară a peisajului exterior sunt, toate, variații pe o temă dată: ipostaze ale lumilor imaginare. Prin ele se pune însă sub semnul îndoielii și „lumea reală”. Zdrentărosul care intră într-un miraj ambiguizează limitele: sau mirajul e real, sau personajul „realist” e și el iluzoriu.

(4) Meka e desemnată prin numeroase perifraze: „năluca sublimă“, „cetatea de vise“, „regina trufașă, regina magie“, „frumoasa lui Meka“. Trăsătura lor comună e feminitatea. În același timp, s-a observat că „senzualismul viril al poetului s-a închegat în portretul emirului din faimoasa *Noapte de decembrie*“ (Negoițescu 1991: 157).

(5) Poemul poate fi supus și unei analize care să urmărească sferele metaforice dominante. Iliescu (1985: 61) a demonstrat prezența în text, sub mai multe forme (flacăra, jar etc.), a focului (v. și Dimitriu 1988).

(6) Unele pasaje descriptive sunt construite prin tehnica repetiției obsedante, a generalizării unei singure culori sau materii. Strofa care începe cu versul „Pierduți sunt toți robii, cu cai, cu cămile“, dominată de *roșu*, poate fi pusă în legătură cu altă poezie a lui Macedonski, *Rondelul de aur*, sau cu unele texte din Bacovia (Plumb, Negru).

(7) Multe analize (v. mai ales Rotaru, în Alexandrescu, Rotaru 1967: 62–70) au scos în evidență tehnica muzicală a textului, în primul rând întreteserea *refrenelor și a *aliterațiilor sale. Vianu (1972: 538; prefață din 1939) consideră că „Refrenul domină întreaga tehnică poetică a lui Macedonski. În tehnica refrenului se declară caracterul magic al poeziilor lui Macedonski, virtutea lor înfășurătoare și obsedantă. (...) [Uneori] întreaga compoziție este făcută dintr-o alternanță de refrene între care sunt prinse versurile rămase nerepetate. Structura unor astfel de poeme este esențial muzicală. I-am putea da numele de *compoziție împletită*. Interesant ar fi de urmărit și structura *Noptii de decembrie*, căreia multe împletiri ale refrenelor sale îi dau caracterul unei adevărate bucăți simfonice.“ Pentru G. Călinescu (1982: 527), „*Noaptea de decembrie*, cu acele veșnice repetiții, care sunt refrenuri liturgice, e capodopera lui Macedonski, poemul delirant al mirajului“.

(8) Versurile de 11 și 12 silabe au, în genere, autonomie sintactică (se evită *ingambamentul); e neobișnuită realizarea unui poem de asemenea dimensiuni în *ritm ternar, *amfibrahic: acesta rămâne egal cu sine, fără devieri, producând o impresie de monotonie (v. și Rotaru, în Alexandrescu, Rotaru 1967: 65). Sistemul repetițiilor parțiale devine astfel un mod de a introduce variații pe un fundal echilibrat, uniform.

- ◆ Pentru Todoran 1984 poema trasează un drum inițiativ, către un centru spiritual, fiind în același timp o artă poetică: pentru că drumul este cel al creației. Aceeași idee la Dimitriu 1988: „Drumul emirului prin deșert este în primul rând o parabolă a creației“. Această interpretare vi se pare întemeiată? Argumentați-vă răspunsul.
- ◆ Finalul creează aparența unei decodări a simbolurilor, pare să ofere explicații. Numai că el rămâne ambiguu: echivalența între dezolare și Meka cerească poate fi înțeleasă în două feluri opuse: nefericirea e o valoare supremă sau idealul nu e decât o nefericire. Susțineți cu argumente din text una dintre aceste ipoteze de lectură.
- ◆ Ultimul vers – „Murit-a emirul sub jarul pustiei“ – pune tot textul sub semnul morții, reluând o temă repetată obsedant în prima parte („camera moartă“, „Chiar alba odaie în noapte-a murit“, „E moartă odaia, și mort e poetul“). Cum înțelegeți fiecare dintre aceste referiri la moarte: în sens literal sau metaforic? Dacă optați pentru sensul metaforic (cel puțin în unele cazuri), încercați să-l explicați.
- ◆ Punctuația poemului e dominată de punctele de suspensie și de linia de pauză. Formulați ipoteze despre rolul lor.
- ◆ Urmăriți elementele simboliste din descrierea Bagdadului (strofa care începe cu „Bagdadul! Bagdadul! Și el e emirul...“ și următoarele două; strofa care începe cu versul „Și dulce e viața în săli de-alabastru“).
- ◆ Explicați versul „Și luna e rece în el, și pe cer“.

RONDELUL ROZELOR CE MOR

E vremea rozelor ce mor,
Mor în grădini, și mor și-n mine –
Ș-au fost atât de viață pline,
Și azi se sting așa ușor.

În tot, se simte un fior.
O jale e în orișicine.
E vremea rozelor ce mor –
Mor în grădini, și mor și-n mine.

Pe sub amurgu-ntristător,
Curg vălmășaguri de suspine,
Și-n marea noapte care vine
Duiioase-și pleacă fruntea lor... –
E vremea rozelor ce mor.

(Reprodusă din Al. Macedonski,
Opere, II, 1966, p. 212)

Notă

Apărută în *Universul literar*, nr. 24, 1916, cu titlul *Rondelul rozelor*; dataată „1916, mai în 18”; republicată în vol. *Poema rondelurilor*, 1927.

Limbă

Macedonski folosește constant termenul *roză*, neologism romanic (din fr. *rose*, it., lat. *rosa*), deși în recomandările de tehnică poetică din 1880 („Arta versurilor”, în *Literatorul*, nr. 7, 1882; în *Opere*, IV, 1946, p. 44) optase pentru sinonimul său de uz curent: „zi *trandafir*, iar nu *roză*”; *roză* e preferat, probabil, ca termen poetic, aparținând „stilului înalt”, ca termen simbolist „internațional”, dar și din rațiuni de ver-sificație (are avantajul scurtimii și al eufoniei).

Sugestii pentru analiză

(1) *Rondelul este o specie de poezie cu formă fixă, compusă din trei strofe: două *catrene sunt urmate de o strofă finală de cinci versuri; primul vers al rondelului este identic cu versurile 7 și 13, iar versul 2 e identic cu versul 8. În epocă, scriseseră rondeluri poeți francezi parnasieni și simbolști: Théodore de Banville, Maurice Rollinat; în literatura română, specia fusese deja experimentată de poeți din cercul *Literatorului*: Al. Obedenaru, Cincinat Pavelescu ș. a. Modelul mai îndepărtat, cunoscut doar prin traduceri, l-a constituit poezia persană (Saadi, Hafiz). Macedonski scrie rondeluri spre sfârșitul vieții; unele au fost publicate în reviste, altele au ră-mas în manuscris; toate au fost reunite într-un volum postum, *Poema rondelurilor* (1927). Poeziile alcătuiesc mai multe cicluri: *Rondelurile pribeg*, *Rondelurile celor patru vânturi*, *Rondelurile rozelor* (din care face parte *Rondelul rozelor ce mor*), *Ron-delurile rozelor de azi și de ieri*, *Rondelurile Senei*, *Rondelurile de porțelan*.

(2) Unii comentatori au încercat să identifice caracteristicile speciei și, implicit, motivele pentru care Macedonski a ales-o. Iată două opinii destul de diferite: Micu (1984: 89) afirmă că „rondelul e structural o specie muzicală și fixitatea prozodică nu-i limitează deloc posibilitățile de a exprima vagul, nedefi-nitul, de a opera cu sugestii”. După părerea lui Cioculescu (1982: 127; articol din 1939), „e o artă decadentă, în care pro-zodia, cu artificiiile ei, e chemată să acopere oboseala – nu in-aptă de a da câteva scânteieri”. Ambele observații sunt bazate

pe convingerea că folosirea *rondelului în simbolism nu este întâmplătoare, ci reflectă afinitățile formei poetice cu estetica mișcării.

(3) Alexandrescu (în Alexandrescu, Rotaru 1967: 75–81) ana-lizează poezia ca exemplu pentru tehnica simbolistă a sugestiei: „Rozele ce mor, prin generalizare, devin un simbol al morții, al dezagregării lente a lucrurilor. (...) Moartea, ca lege univer-sală, nu este formulată ca atare; acoperite de ceață zărim doar obiectele care o pot sugera” (p. 76).

(4) Un singur vers marchează – prin *paralelism și repetiție *anaforică – o corespondență între exterior și interior, între planul imaginii descrise și cel al subiectivității: „Mor în gră-dini, și mor și-n mine”. În același timp, mai multe cuvinte cu conținut afectiv – „fior”, „jale”, „întristător”, „suspine”, „du-ioase” – sunt întrebuințate în descrierea cadrului exterior.

(5) Tema timpului, indicată de începutul textului – „e vre-mea” –, se manifestă prin opoziția dintre timpurile verbelor (prezent și trecut), prin *simbolurile *amurgul* și *marea noapte* și chiar prin imaginea metaforică a *curgerii*.

(6) Poezia e scrisă în ritm *iambic, cu unele devieri produse de plasarea formelor verbale *mor* și *curg* la început de vers.

♦ Trandafirul (roza) reprezintă în Occident floarea cel mai des folosită ca simbol: al regenerării, al renașterii mistice, al inițierii în mistere, al iubirii etc. (v. Chevalier, Gheerbrant 1995, III: s. v.). Macedonski era la curent și cu mode ocultiste contemporane, de pildă cu simbolismul rozicrucianului Sar Péladan (v. p. 24). Încercați să stabiliți – pornind de la acest text, dar apelând și la Rondelul rozelor din Cișmeği, Rondelul cascadelor de roze – în ce măsură Macedonski preia simbolul rozei dintr-un inventar cultural preexistent și în ce măsură îi atribuie semnificații noi, care au aerul de a se dezvolta spontan.

RONDELUL DE AUR

Căldură de aur topit,
Și pulbere de-aur pe grâne,
Ciobani și oi de-aur la stâne,
Și aur pe flori risipit.

În toți, și în tot, potopit¹,
El bate din aripi păgâne, –
Căldură de aur topit,
Și pulbere de-aur pe grâne.

De-al soarelui jar cotropit,
Pământul, sub vrajă, rămâne,
Și orice femei se fac zâne,
Cu suflet din flacări răpit –
Căldură de aur topit.

(Reprodusă din Al. Macedonski,
Opere, II, 1966, p. 200)

Note

Apărută în *Universul literar*, nr. 29, 1916; datată „1 iunie 1916”; republicată în vol. *Poema rondelurilor*, 1927.

(1) *potopit* – inundat, revărsat.

Limbă

Pentru *flacări* v. p. 111.

Sugestii pentru analiză

(1) *Rondelul de aur* face parte din ciclul *Rondelurile pribege*. Caracteristica poeziei este repetiția cuvântului *aur*. Acest tip de repetiție insistentă se poate întâlni și, fragmentar, în *Noaptea de decembrie (roșu)* ori, acoperind integral un text, la Bacovia (*Plumb*, *Negru*). *Aurul* apare la început ca o metaforă *sinestezică, pentru că în context sintetizează mai multe trăsături senzoriale: lumină, culoare, căldură, stare fluidă. Cuvântul *aur* intră în serie cu *căldură*, *soare*, *jar* și *flacări*. Repetarea cuvântului, convergența semantică și aluzia culturală fac ca metafora să se transforme în *simbol. Ceea ce pare mai întâi simplă descripție hiperbolică a unei stări, a unui peisaj inundat de lumină și căldură, devine treptat viziune mitologică, simbolică.

(2) În prima strofă, *aurul* apare în diverse forme: pulverizat, fluidizat – și chiar ca materie constitutivă a realității. Termenul nu e doar descriptiv, aducând și o idee de evaluare: lumea e transformată în materie prețioasă. Peisajul se încarcă ornamental, se artificializează. Se poate observa efectul de straniu

produs de combinarea metaforei obsedante cu recuzita unui *pastel tradiționalist, rural: „Ciobani și oi de-aur la stâne”.
(3) Un vers rămâne obscur, prin asocierea metaforică inedită: „El bate din aripi păgâne”. Transformarea lumii în aur, „vraja” și femeile-„zâne” aparțin registrului mitologic.

♦ *Aurul este un simbol foarte răspândit – al perfecțiunii, luminii, cunoașterii, imortalității* (Chevalier, Gheerbrant 1994, I: s. v.). E căutat de alchimiști sau asociat cu adâncurile pământului, ca secret al acestuia. În tradiția greacă e un simbol solar, evocând fecunditatea, bogăția, căldura, iubirea, inițierea etc. Care vi se pare a fi simbolismul aurului în *rondelul de mai sus*?

♦ *Explicați titlul.*

♦ *Identificați ritmul.*

RONDELUL ROZELOR DIN CIȘMEGI¹

De flacări, de aur, pembè², argintate,
Nebună orgie de roze oriunde,
De bolți agățate, pe ziduri urcate,
Și printre frunzișuri de pomi ce le-ascunde.

Pe ritmuri persane în strofe-așezate,
Melodic, coloarea, coloarei răspunde... –
De flacări, de aur, pembè, argintate,
Nebună orgie de roze oriunde.

Un neam³ a fost magul grădinei uitate.
Răpit fu de visul cu tainice unde,
Și dându-le viață ce-n suflet pătrunde,
Lăsatu-le-a-n urmă, în roze-nchegate,
De flacări, de aur, pembè, argintate.

(Reprodusă din Al. Macedonski,
Opere, II, 1966, p. 213)

Note

Apărută în vol. *Poema rondelurilor*, 1927; datată „1919, iunie în 16”.

(1), (3) *Cîșmegi*; *Cîșmigi* – cunoscut parc bucureștean. Numele provine din cuvântul *cîșmegiu* sau *ceșmegiu* (tc. *çeşme* „cișmea”); *marele cîșmegiu* era funcționarul însărcinat cu supravegherea cișmelelor orașului. Grădina a fost amenajată la jumătatea secolului trecut, de grădinarul

peisagist german Karl Friedrich Wilhelm Meyer (1817–1852); dintr-o notă a lui Macedonski rezultă însă că el se referă la o amenajare ulterioară, cu alt autor; (2) *pembé* (turcism învechit) – roz.

Limbă

Pentru *coloare* v. p. 111. Forma de plural *flacări* (v. p. 111) contribuie aici la realizarea aliterăției în *a*. În secvența „pomi ce le-ascunde” se observă o particularitate morfologică muntenească: forma unică a verbului la persoana a III-a singular și plural a indicativului prezent. Pentru variantele de genitiv-dativ *coloarei*, *grădinei* v. p. 93 (explicația formelor *primăverei*, *adierei* etc.).

Sugestii pentru analiză

(1) *Rondelul face parte din ciclul *Rondelurile rozelor*. Strofa finală poate fi citită ca o dezvoltare a temei creației (inspirație – creație – efect). Observați, în versul 10, ambiguitatea cuvântului „răpit”, care poate fi pus în legătură cu versul 12: „Lăsatu-le-a-n urmă, în roze-nchegate”: creatorul e nu numai cucerit, absorbit, ci și înghițit, mistuit de fantasma sa. E interesantă și imprecizia voită în care se plasează „visul cu tainice unde”, neatribuit explicit unui autor: visul își poate avea sursa în „mag”, dar și în afara lui. În fine, merită atenție (pentru o estetică a creației, pentru ideea corespondenței dintre armoniile universale și creația individuală, dar și pentru construcția metaforică) secvența „tainice unde (...) în roze-nchegate”.

(2) Versurile 5 și 6 reprezintă o ilustrare a teoriei corespondențelor (a celor *orizontale*, tratate dintr-o perspectivă clar estetică). *Distihul pare să sugereze o suprapunere a artelor: compoziția de culori este tratată în termenii poeziei și ai muzicii. Creația a căpătat însă autonomie, culorile își răspund.

(3) Enumerația din versul-*refren (1, 7, 13) creează impresia de suprasaturare, voluptate a culorii („nebună orgie”). Structura *rondelului impune textului să se închidă cu versul cu care a început: formal identice, cele două apariții sunt prinse totuși în contexte diferite.

(4) Amestecul lexical (cuvinte din fondul principal, neologisme romane, turcisme învechite) și de referințe culturale, mai mult sau mai puțin exotice („ritmuri persane”, „un neam”), poate fi considerat drept caracteristic limbajului poetic simbolist.

(5) Muzicalitatea textului este creată de echilibrul ritmului *amfibrahic, de repetiții, dar și de *aliterății vocalice discrete (în *o*, *a*, *e*).

(6) Pot fi înregistrate ca tipice elemente simboliste: *roză* (v. și *Rondelul rozelor ce mor*, *Rondelul cascadelor de roze*), evocarea magiei și a spiritualului (*mag*, *vis*, *suflet*) și, evident, misterul (*ascunde*, *uitat*, „tainice unde”).

♦ Textul ilustrează preferința simbolistă pentru artificial, în defavoarea naturalului. Urmăriți cum este condusă „artificializarea” în desfășurarea poeziei.

♦ În versul 6, repetiția se realizează prin poliptoton: „coloarea, coloarei răspunde”; în ce măsură aceasta întărește semnificația versului?

♦ Identificați fragmentele de vers în care acumularea vocalelor creează efecte sonore.

RONDELUL CASCADELOR DE ROZE

Urcând pe pomi, zâmbind pe casă,
Se surpă rozele grămadă,
Sau întocmesc câte-o cascadă
Pe vreo alee mai retrasă.

Parfumul lor purtat în stradă
Întinde-a lui subțire plasă...
Urcând pe pomi, zâmbind pe casă,
Se surpă rozele grămadă.

De-oricâte stavili nu le pasă:
Sunt un torent, sunt o cascadă,
Ce-n voia soarelui se lasă,
Dar ce, de cum sfârșesc să cadă,
Reurcă-n pomi, zâmbesc pe casă.

(Reprodusă din Al. Macedonski,
Opere, II, 1966, pp. 214–215)

Note

Apărută în *Cele trei Crișuri*, nr. 10, 1920; datată „1919, iunie în 17”; republicată în vol. *Poema rondelurilor*, 1927.

Sugestii pentru analiză

(1) *Rondelul (care face parte din ciclul *Rondelurile rozelor*, ca și *Rondelul rozelor ce mor* și *Rondelul rozelor din Cișmegi*) respectă schema clasică, cu o mică deviere: versul final nu e absolut identic cu versurile 1 și 7.

(2) O particularitate a viziunii și a tehnicii descriptive din acest text o reprezintă *staticul* tratat în termeni *dinamici*: revărsarea de roze apare ca o mișcare circulară, eternizată – de cădere și ridicare. Imaginea capătă astfel o tensiune interioară surprinzătoare. De altfel, textul schițează două mișcări: pe verticală – ascensiunea și căderea în cascadă („urcând”, „se surpă” – poate o imagine a temporalității) – și pe orizontală („înținde-a lui subțire plasă” – imagine a seducției).

(3) Funcția parfumului pare să fie în acest *rondel alta decât, de pildă, în *Rimele cântă pe harpă*, unde simboliza evadarea din corporal, ascensiunea spirituală. Aici parfumul atrage, se duce, sugerând o comunicare vag erotică. Dimitriu (1988: 102) dezvoltă ideea că, la Macedonski, senzorialitatea simbolistă nu e un simplu mimetism: „Perspectiva fundamental erotică a poeziei macedonskiene este aceea care impune existența unui limbaj al senzațiilor”.

(4) În comparație cu *Rondelul rozelor ce mor*, de exemplu, se observă o prezență mai redusă a termenilor abstracți, a referințelor explicite la stări, sentimente.

♦ Verificați, pornind de la acest text și folosind și celelalte rondeluri din Antologie, o tehnică de compoziție a speciei: versurile 5 și 6, încadrate și reliefate de repetiția versurilor 1 și 2, 7 și 8, aduc o perspectivă diferită de cea a primei strofe și alcătuiesc un distih esențial, care conține o imagine-cheie, detașabilă din context.

RONDELUL APEI DIN OGRADA JAPONEZULUI

Apei lui de prin ogradă,
Prea domol curgând la vale,
Bolovani, dintr-o grămadă,
Japonezu-i pune-n cale.

Spumegată, vrea să vadă,
Împrejurul casei sale,
Apa lui, ce prin ogradă
Prea domol o ia la vale.

Și schimbând-o-ntr-o cascadă
De consoane și vocale,
Uită-a vieții grea corvadă¹,
Dând răsunet de cristale,
Apei lui de prin ogradă.

(Reprodusă din Al. Macedonski,
Opere, II, 1966, pp. 227–228)

Note

Ultima poezie publicată de Al. Macedonski în timpul vieții. Apărută în *Universul literar*, nr. 40, 1920; datată „1920, februarie”; republicată în vol. *Poema rondelurilor*, 1927.

(1) *corvadă*; *corvoadă* – obligație neplăcută, muncă silită (din lat. *corvada*, fr. *corvée*).

Limbă

Pentru varianta *vieții* v. p. 93 (explicația formelor *primăverei*, *adierei* etc.). Mai mulți termeni populari (*ogradă*, *domol*, *bolovani*, *grămadă*) apar alături de neologisme destul de recente (*japonez*, *cascadă*, *consoane*, *vocale*).

Sugestii pentru analiză

(1) Poemul face parte din ciclul *Rondelurile de porțelan*, care conține poezii cu teme exotice, în cadru oriental.

(2) Textul este, mai mult decât oricare altul al lui Macedonski, o *artă poetică: ilustrează discret alegoric o serie de idei despre rolul obstacolelor, despre muzicalitate, despre artificiu și chiar despre rostul artei. Ideea principală e aceea că obstacolele (de pildă, constrângerile formale) sporesc tensiunea și puritatea sunetului. Foartă (1980: 57–59) surprinde legătura dintre tema poeziei și forma ei: „Rupt, « fracturat », pulverulent, reverberând prismatic, leneșul curs al apei devine *semnificativ*, devine « frază » (...), sintaxa-i se complică (dovadă sumedenia de virgule) – făcând, acum, ocoluri, întoarceri și cascade, care, în parte, sunt urmarea și a acelor – multe – obstacole, șicane,

praguri ce le implică forma însăși de rondel“. Muzicalitatea apare ca un efect al artificiului, al voinței de a construi, de a modifica naturalul amorf. Artă este văzută ca o transformare a realului, dar și ca un mijloc de evaziune, de uitare a sa, prin pătrundere în starea de extaz muzical.

- ◆ *Raportați ideile estetice deduse din interpretarea textului la practica poetică a lui Macedonski, ilustrată de celelalte poezii ale sale cuprinse în Antologie.*