

Când Grillparzer spunea că Schubert „a făcut poezia să cînte și muzica să vorbească” elogia un compozitor-poet, primul mare creator de lieduri din istoria artei sunetelor și, în același timp, cea mai fericită expresie consubstanțială a împreunării de pînă atunci a versului și versului. Era, putem spune, o regăsire, fiindcă la obîrșile ei vorbirea trebuie să fi fost „cîntată”, cuvintele intonate „melodic”, fluxul exprimării deopotrivă a afectelor și gândurilor — înainte ca acestea, devenind convenții, să le poată și ascunde. În orice caz, de la marile poeme și epopei ale diferitelor popoare, gazeturile poezilor persani și pînă la versurile din Lorca — pe care le auzim uneori acompaniate de chitară — rapsozii, barzii, trubadurii, poeții timpurilor moderne, au păstrat lira, strunele, nu numai ca însemn decorativ tradițional, ci și ca o unealtă. Verlainne scria în prima stantă din **Art poétique**: „De la musique avant toute chose”. Pe de altă parte, Poë își asigurase locul de frunte în literatura americană prin simțul său pentru „valorile muzicale” ale cuvintelor, ale formelor de versificație. Am pomenit doar două nume (pe care le înfîlmăm citate în **Sonetul** bacovian din ciclul „Plumb”), dar exemplele se pot multiplica mereu.

Lăsînd la o parte excepțiile extremiste de felul celei furnizate de poetul Jean Moréas, care-și încheia orgolios-narcisic un volum cu „Défense de déposer la musique”, punerea versurilor printre portative reprezintă un indiciu convingător de autentic suflu poetic, de certă valoare artistică a acestora. Prin folosirea cuvintului, poezia nu poate divorța de convenționalul lui, de severitatea preciziei. Limitele, îngrădirile sînt însă depășite, sparte, în alianță cu inefabilul muzical. Au recunoscut-o și afirmat-o nu o dată scriitorii de primă mărime ca Heine, poetul preferat al autorilor romantici de lieduri, E. Th. Hoffmann, romancierul-muzician („muzica începe acolo unde încetează poezia”), Baudelaire, care îl adora pe Wagner (în „La Musique” scrie: „La musique souvent me prend comme un mer! / Vers ma pâle étoile”).

Se poate afirma că în nici una din operele poezilor români, de la Văcărești la tinerii de astăzi, nu se înfîlesc mai multe semne ale raporturilor poeziei cu arta sunetelor decît în opera lui Bacovia — Baudelaire-ul poeziei noastre. Aflăm din lectura vieții poetului că el a ascultat muzică și a cîntat din gură și la vioară, că avea un fin

simț muzical ce vibra atît în intimitatea mediului familial cît și în fața peisajului sonor exterior, că încerca chiar să compună, că adopta versuri melodioși pe care le imagina, că a condus o orchestra și a.m.d. Astfel se poate explica abundența termenilor și expresiilor specifice muzicii ori folosite și în muzică, în numeroase poezii. Uneori, ca titluri (Largo, Marș funebru, Nocturnă, Balet, Requiem, Romanță, Piano, Din liră, Serenadă, Dies irae, Baladă). De cele mai multe ori în versuri, căci „muzica sonoriza orice atom...” În strofele bacoviene „cîntă” felurite instrumente și glasuri, se asamblează concerte, simfonii: clavierul, vioara (cu variantele lăută și scripca), piculina, flautul, ceterina (ceterina-fanfară, flășnetă) și muzica de gură, harmonica, goarna, fluietul, țambalul, harfa și orga. Pasărea își „modulează” cîntul, „s-aud orchestre și fanfare”, „corul curge”; vijelia lui Decembre sau zilele poetului alcătuiesc „simfonia” iar „în toamna violetă compozitori celebri / Au aranjat un vast concert”. Totul sună într-un fel sau altul: „Buciumă toamna...” „Tîrîie ploaia...” „Tălângile, trist / Tot sună dogit...” „sună arama în noaptea deplină”, iar în „Seară tristă”: „Barbar, cînta femeia-aceea / Tîrziu, în cafeneaua goală”. În inima poetului cînta valsul provincial: „La geamuri, toamna cîntă funerar / Un vals îndoliat și monoton”; „În oraș suspină un vals din fanfară”. Sînt numai cîteva din imaginile obsedante, pline de evocări și sugestii ale mediului sonor diurn și

nocturn în care a trăit poetul „pierdut într-o provincie pustie”.

Ne-am mulțumit cu prea puțin dacă am reduce chestiunea muzicalității opereii unui poet la prezența accesoriu, la ingrediente („Greurul zimțează noaptea, cu nimic”), la un inventar de vocabular, de termeni împrumutați și expresii asociate. Muzicalitatea lui Bacovia este o calitate intrinsecă a versului său, ea sălășluiește în conținutul lui de o melodicitate particulară, în ritmul strîns, cadențele și accentele pregnante, disonanțele specifice, în simetrii și mai ales asimetrii, în obsesia repetărilor, a pedalelor și recitativelor, a unitematismului, în statica opusă dinadins mișcării, în modulile defective și armoniile eliptice, în nuanțele și timbrurile subtilizate chiar între albul și negrul clapelor clavierului. Rezonanțele lor mate nu sînt acelea ale unor monede străvechi și de pe alte tîrmuri. E drept că în ele nu înfîlmăm stereotipuri de artizanat național, folclorism nedegerat la temperatura autenticei individualități creatoare, dar rostirea lor potrivit evidențiază acel „joc de verigi armonios”, acea „nobilă cadență” de care vorbea Arghezi într-un articol intitulat „Muzica limbii românești” și publicat în revista „Muzică și poezie” din aprilie 1936. Bacovia și-a durat versurile sale într-o perioadă cînd — mai spunea autorul **Cîntării Omului** — „de la cărțile copiilor de curs primar și pînă la profesorii și pseudointelectualii care aveau acces să cuvînteze la radio în vorbit, scris

BACOVIA ȘI MUZICA endo și exosmoză

Universul poetic al lui Bacovia este pictural. Decor urban, decor de teatru, lume artificială, creată prin convenție, imaginea plastică apare pentru a face posibilă apariția măștii contorsionate de suferință a poetului — protagonistul unui ultim act simbolic pe care-l joacă o lume perimată — declinul. Pentru a-și rosti profețiile poetul simbolist are nevoie de o potențare nouă a liniilor și de o valoare aparte, încărcată de semnificații, a culorilor. Dacă George Bacovia s-a ridicat ca vibrație lirică mai presus de pretențiile programate, de moment, ale simbolismului și ale oricărui alt curent literar din vremea lui, fenomenul se datorează picturalității, marii puteri de sugestie vizuală, și prin aceasta afectivă a imaginilor lui.

Psihologic vorbind poetul era un mare vizual. Era capabil să imagineze totul în forme plastice și în culoare. Asocia, în făurirea imaginilor, munca de pictor cu cea de herald al sentimentelor omenesti, adică le găsea corespondenții simbolici în linii, valorații, umbre și culori.

Pentru acest adevăr pledează coordonatele opereii, frecvent analizate prin apel la elementul vizual și puterea lui de sugestie, cît și viața cu datele ei esențiale. Viața lui George Bacovia, ca a oricărui alt artist, poate fi citită ca o imensă paranteză explicativă la opera sa. Ea s-a deschis cu un succes al desenatorului. Într-adevăr, în timp ce un alt mare băcăuan, Nicolae Vermont, se distingea, alături de Ștefan Luchian, în pictura românească postgrigoresciană, tînrul George care nu era încă Bacovia, a obținut în 1899 premiul I pentru „desen artistic de pe natură”, la concursul pe tară al Tinerimii române. Și s-a încheiat, imensa paranteză, cu opera de migală a celui care după 1950 a ilustrat volumul „Istoria culturii oltenice”, după cum dă mărturie Agatha Grigorescu-Bacovia. Aceste coordonate ale vieții artistului par a fi concludente. Muzicalitatea și plasticitatea imaginilor sale se datorează desigur obiectivării unor aptitudini native bine dezvoltate, care-i fecundează capacitatea de a imagina.

George Bacovia plînge în numele unei finalități inexorabile existența oricărui lucru finit, a oricărei ființe limitate în spațiu și timp, deci pieritoare. Ființele și bucuriile lui sînt proiectate pe fondul infinitului care le va absorbi în neant, mai devreme sau mai tîrziu. De aici marea nevoie de uitare și abstragere în erotism și conștiința însoțită de ironie a inutilității acestui act de evadare, în genere a oricărui gest. Excepție face poate contemplarea continuă a câderii, a mișcărilor de declin. Tonalitatea plumburie a perspectivelor adînci, dar fără orizont, premerge în arta noastră universului bacovian și este explicabilă istoric și social după deceniul al 7-lea, cînd clasele stăpînitore renunță la orice veleități revoluționare.

În plastică tonalitatea plumburie o înfîlmăm în pădurile amuțite de groaza gerului, în ceața care cuprinde mulțimea de trunchiuri văzute de Ion Andreescu. La marele clasic al picturii românești „Pădurea de fași” (1880), și întristările de după perioada de la Barbizon păstrează în substanță credința față de natură, nu constituie un simplu decor pentru eul subiectiv. Ion Andreescu poate fi apropiat ca tonalitate, mai ales pentru unele subtilități ale cenușului, de poetul plumbului, dar în substanța gândirii și simțirii lui rămîne un pictor al satului și al naturii. Numai prin unele teme hiberne și prin atracția spre „tîrguri” el prevestește refugiu de mai tîrziu al simbolistilor în lumea citadină. Pictorii au rămas credincioși modelului, ei au plecat de la natură spre subiect, pe cînd poeții și-au permis o libertate mai mare, încercînd să transforme natura înconjurătoare prin metaforele imaginate și impuse de ambiția eului creator.

George Bacovia este un vizual, dar nu al memoriei fidele, ci al transpunerii voluntare, al exteriorizării unei stări proprii de spirit, de obi-

SUBSTANȚA ȘI CULOARE

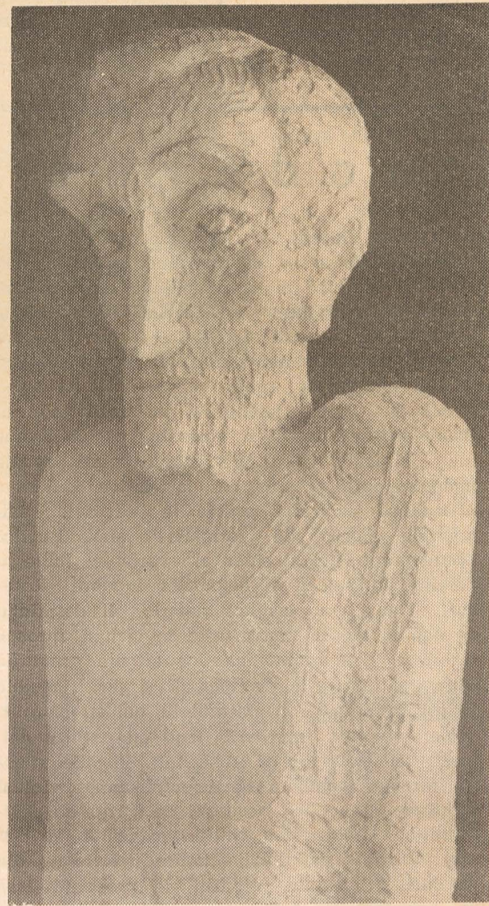
cei depresive. „În odăile cu ușile deschise, tîrziu... nu sînt tablouri, nici albumuri cu fotografii vechi, nici cărți vestejite, însă acestea toate stau în tăcere, le ascult din mica odaie, la un foc de lampă”. De la această pîlpîire a imaginației fluxul merge spre exterior. Mai întîi vîd ochii minții. Apoi ideile sînt traduse în simboluri plastice.

Vizualul este pregnant și mărturisit „cu un creion de grafit, culoarea gri, sau plumb am transpus cîteva momente aici”, spune George Bacovia despre poemele sale în proză, asemănîndu-le cu schițele în creion. Din griuri descompuse, oxidate obține pateticul galben și de aici paleta ajunge repede la preferința pentru tonalități sumbre. Nu copiind natura, nu furat de culorile ei, ci privind-o de cele mai multe ori indirect, prin oglinda din camera frumoasei Magda, ca într-un mit platonian, poetul o recom-pune, refuză rozurile și albastrul prea difuz al optimismului pentru a converti totul într-un do-liu violet.

Artistul este, în condiția burgheză a societății, un instrăinat și George Bacovia vădește această instrăinare mai ales prin sentimentul singurătății, claustrarea intelectualului într-un decor urban dezolat, de prăbușire și descompunere. Casele din jur au fizionomii bizare de castele părăsite sau de cimitir, iar cînd culorile amurgului le cuprînd, strălucesc doar cu fosforescență de putregai. Decorul orașului bacovian se apropie într-un fel de „Mahalaua Dracului”, pictată de Ștefan Luchian care cunoaște gustul prăbușirii, dar care mai păstra în perioada de pînă la 1907 un anumit cult pentru policromia pitorească. Lucrările lui străbătute de nerv, subtil nuanțate în cenușiu se apropie mai mult de nevrozele lui George Bacovia. Și mai aproape au pîsit unii dintre discipolii lui, de pildă, Victor Mihăilescu-Craiu, cu cenușiurile din perioada antebelică. În ansamblu lucrările postimpresioniste care și-au ales ca tematică suburbiile sordide, inadaptabilitatea țăranelor la noua condiție de civilizație, pot accepta ca subiect versurile:

„Prin mîhălăli mai neagră noaptea pare...
Siroaie-n case triste inundată
Și-auzi tînd o tuse-n sec, amară —
Prin ziduri vechi ce stau în dărîmarea”.

Nefiind atît o simplă constatare a stării mediului exterior, cît o transcriere a stării de spirit, ruina mahalalei este tot una pentru poetul simbolist, al epocii burgheze, cu sufocanta atmosferă de provincie mic-burgheză. Orașe ale periferiei economice devitalizate, tîrgurile erau locuri în care oamenii se simțeau mai singuri decît oriunde. Tîrgurile în care nu se întîmpla nimic, în a căror nimicnicie intelectualii erau izolați de mase, constituiau o realitate a epocii pe care o ilustrează George Bacovia, o realitate pe care el o transferă în disperarea spirituală a unei singurătăți tot mai accentuate. Și, cum avea o imaginație vizuală ieșită din comun, poetul va încerca



AL. GHEORGHÎĂ „Bacovia”

să zugrăvească în culori singurătatea, să dea culoare acestei lipse de substanță, neantului sufletec în care se scufundă. A mărturisit chiar predilecția sa pentru procedeele picturale într-un interviu publicat în paginile „Vieții literare” din 1929, cînd spunea: „Pictorul întrebunțează în meșteșugul său culorile: alb, roșu, violet. Le vezi cu ochii. Eu am încercat să le redau cu inteligență prin cuvinte. Fiecărui sentiment îi corespunde o culoare. Acum în urmă m-a obsadat galbenul, culoarea deznădejdiei... În plumb vîd culoarea galbenă. Compușii lui dau precipitat galben. Temperamentul meu îi convine această culoare. Violet și alb am evoluat spre galben. Plumbul ars e galben. Sufletul ars e galben”. Unii au pus la îndoială sinceritatea acestor destăinuri, au crezut că descoperă aici o convenție în plus, un artificiu. De fapt George Bacovia vedea astfel lumea, și o vedea astfel cu mult înainte de a fi interviuat. Într-un poem în proză (**Valuri**) publicat în 1921 în „Cuvîntul liber” vorbea de „oameni sub nouri de plumb îngălbeniți”, și aceasta nu-i singura mărturie a unei viziuni cromatice unitar bacoviene. Griurile, culorile de creion sau de plumb îi par întotdeauna dezolante în imagini în care schița vizuală este încărcată de simbol. De aceea, „Dormeau adînc sicriile de plumb” și versurile care urmează nu sînt decît un pretext de monocromie pentru o semnificație mai adîncă: „Și-i ațirneau aripile de plumb”.

De fapt, din cenușul dezolat își desprinde, își prepară toate celelalte culori George Bacovia, chiar negrul și albul pentru „Carbonizate flori”, sau pentru „Copacii albi, copacii negri” care „stau goi în parcul solitar”. Desenul nu rămîne însă monocrom. Cadrul meditațiilor bacoviene este considerat decor. El este mai ales în alegoriile fantastice precum „Cubul negru”, temă de scenografie și balet demnă de un Backst. Deși de multe ori artificios, tabloul realizat cu mijloacele picturii scenograf își relevă valențele sufletești mai ales atunci cînd apelează la puternicele sugestii policrome.

George Bacovia este zgîrcit în culori și nuanțe, dar știe să le grazeze cu măiestrie pentru a obține efectele dorite, să le dea valoare de simbol, să creeze stări sufletești. Ce-i drept, nu face un tratat teoretic despre culoare, în genul lui Goethe, dar acesta nu este stilul său. El lasă să plutească în inefabil resortul care dă rezonanță culorilor în sentiment. Efectul nu este unul explicit, ci implicit, dar cu atît mai vibrant și ne face să ne gîndim cu plăcere la transpunerea lui grafică reală. Iată un lapidar tablou în alb, roșu și negru: „Ninge grozav pe cîmp la abator... E albul aprins de singe-ncheag / Și corbii se plimbă prin singe...” Peste aceste trei culori distincte, odată cu întunericul se suprapune

și citit, în proză și poezie, limba era spurcată”. Versurile bacoviene s-au arătat și continuă să se arate pline de sugestii pentru compozitorii noștri de toate vîrstele, stimulîndu-le mereu pînă, O trecere în revistă a valorificării lor muzicale trebuie să înceapă, negreșit, cu Mihail Jora, care a afirmat cîntecul măiestrit românesc ca un gen cu trăsături specifice în care înaltul nivel creator își dă mina cu caracterul național pe treptele de superioară realizare artistică. Se pare că Jora a fost cel dintîi compozitor atras de poezia poetului băcăuan. De-a lungul anilor el a scris, printre altele, cîntecele cu titlurile „Proză”, „Moină”, „Pastel”, „Note de primăvară”, „Furtună”, „Moină”, a fost pusă pe portative și de Doru Popovici care a scris, de asemenea, liedurile „Nervi de toamnă” și „Toamnă”. „Note de primăvară” și „Pastel”, citate printre cîntecele autorului suitei „Privești moldovene”, sînt și titluri de melodii de Hilda Jerea. Acestea, compozitoarea le-a adăugat „Fanfară”. Poezia a fost pusă pe muzică și de Felicia Donceanu, o tînră compozitoare din Bacău. Paul Jelescu a silabisat sub note muzicale și printre armonii „Ecou de romanță”, „Baladă” și „Poveste”. Primul din cele trei titluri este și acela al unei compoziții semnate de Florica Dimitriu. Ne mulțumim să mai menționăm, dintre cîntecele diversilor autori pe versuri de Bacovia „Alean” de Zeno Vancea și „Decembre” de Gheorghe Dumitrescu.

Devansînd prin mijloace de expresie noi și experiențe ce țin de arsenalul modernismului muzical o modalitate de sonorizare monocică pe care Martian Negrea o încercase în piesa pentru flaut „Martie” sugerată de versurile poeziei cu același nume a lui Blaga, Anatol Vieru a dat la iveală în primăvara acestui an „Rezonanțe bacoviene”, pentru același instrument solo. Cronica de concert (în „Contemporanul” din 22 aprilie 1966) consemna: „Publicul a urmărit execuția într-o maximă încordare emotivă, sfîrșitul piesei culminînd cu adevărate ovalii”. Iată o mărturie concludentă a virtuților și nelimitatelor virtualități poetico-sonore, a rezonanțelor muzicale, a permanentei endo — și exosmozei, a versului și viersului poetului nostru, pentru care „Muzica sonoriza orice atom...”.

Eugen Pricope

cenușul și se accetuează, „viu lupii licîrînd”. În fond peste banalitatea peisajului diurn, și după obișnuinții corbi, chiar după ei, poetul este singurul stăpîn al lumii lui, chiar dacă o spune cu incertitudinea celui care așteaptă să i se deschidă:

„— Iubito sînt eu la ușa înghețată.”

„Amurgul violet” este o culminantă a tonalităților lui sufletești, este un apocaliptic, un spenglerian sfîrșit de lume, dar fără dramatism, fără zgomot, într-o atmosferă înghețată. Simbolul acesta este egal cu o condamnare la imobilitate, ca paralizia totală a unei societăți înaintea pieririi ei. „Amurgul antic” nu va reuși să reediteze simbolul anterior. Este și firesc. Aurul, sîniul și singele sînt simboluri tragice, dar au o continuare în reflexele lor și în mișcarea istorică. Ele par idilice în comparație cu sloiul de gheață al violetului.

George Bacovia a fost și un maestru al contrastelor complexe, reținute, nu numai al tenelor categorice. Un efect de mare virtuozitate obține exacerbindu-și disperarea cu un galben viu luminat pe un fond pierdut cenușiu, difuz:

„Un clavier îngîna-ncet la un etaj,
Umbra mea stă în noroi ca un trist bagaj —
Stropii sar,
Ninge voios,
La un geam, într-un pahar,
O rază galbenă se uită-n jos”.

Galbenul acestei ferestre iradiază, este o adevărată lumină de lună, o rază rece, cu cît este mai artificial obținută, peste un real univers mizer, cenușiu.

Să-l asemuim pe George Bacovia cu Ștefan Luchian, ale cărui flori izbucnesc vii, ca niște ferestre ale sufletului său săpate în pereții camerei de suferință? S-au făcut adesea asociații de idei, legături mai mult sau mai puțin îndreptățite între simbolisti și pictorii impresionisti. Sfera acestui paralelism este și mai largă. Vasile Alecsandri a fost apropiat adesea de imaginile lui Nicolae Grigorescu, dar autorul baladelor nu-l recunoștea pe tînrul pictor și prefera suflul epic, sau chiar cel dramatic al lui Theodor Aman, în care se regăsea pe sine. Oricare ar fi însă dorințele subiective ale poezilor sau pictorilor, gusturile și fluctuațiile lor afective, un fapt rămîne cert: poetul aparține universului picturii în măsura forței sale de a sugera imagini vizuale, iar pictorul aparține universului poetic fără de care meșteșugul lui nu poate face culoarea să vibreze ca o liră. Căile poezilor și ale pictorilor sînt unice și irepetabile, variate și multiple prin natura lor. Apropierile pe care le facem între un tablou și o imagine poetică sînt posibile doar datorită conținutului lor obiectiv.

Să-i apropiem pe cronicari de autorii anonimi ai pereților smălțuți de frescă din minăstirile lui Ștefan cel Mare, să-l apropiem pe Vasile Alecsandri de Theodor Aman sau de Nicolae Grigorescu, să-l apropiem pe George Bacovia de Ștefan Luchian, acest lucru ne va ajuta poate să-i cunoaștem și să-i înțelegem mai bine. Dar mai ales să-l apropiem pe poet de pictorul din suflul său, pictor care-i dă nota distinctă față de ceilalți simbolisti, și-i conferă valoare universală.

Radu Negru