

# GEORGE BACOVIA – LECTURI DE LUCRU

## *George Bacovia – Reading for Working*

### AI. CISTELECAN<sup>1</sup>

#### *Abstract*

Simple observation: The following exercises are not (really) addressed to those who are already initiated in reading and interpreting poetry. They are meant to help those who are at the beginning, pupils and students. I am not interested in the possible (poetry) reader's critical erudition, but in the possibility to personally assume the poetry, even though I am not on the side of those who think that the exegesis stifles the literary work (on the contrary I think it is a way toward s the work). Therefore I did not 'decorate' my commentary with links and footnotes, even though the experts can immediately notice that many observations had already been written – or they had become common facts.

**Keywords:** Bacovia, poetry, reading poetry, exegesis

#### *I. Lacustră (titlul)*

De regulă Bacovia folosește titluri conceptuale, rezumative, care funcționează – cel puțin aparent - ca indicații de interpretare, ca sugestii de sintetizare simbolică. Uneori aceste sugestii sunt mai clar conturate, deși rămân într-o destul de imprecisă generalitate. Dar poemele nu dezminț calificarea din titlu, căci principiul obișnuit e cel al coerenței dintre titlu și poem, ba chiar cel al coeziunii dintre ele, dusă uneori pînă la redundanță. Nu, însă, totdeauna. Sunt și cazuri (deși nu multe) în care titlul e o capcană și sugestia propusă de el e înșelătoare, dacă nu chiar mai grav – derutantă. Ori chiar premeditat contrastivă cu sensul în care merge poezia. ”Lacustră” e un titlu descriptiv și rezumativ care califică specia lirică de care ar aparține poezia ca atare. El promite un peisaj lacustru, o ilustrată cu un lac, în care, firește, descripția ar urma să aibă funcția decisivă. Ar fi vorba, așadar, de o acuarelă, de un pastel promițător de reverie. Asta pentru că lacul e, de regulă, un topos consacrat reveriei - aparte cazurile lacurilor demonice, blestemate, cu ape negre, infernale; dar acestea sînt lacuri excepționale, lacuri convertite și stigmatizate; lacuri căzute, satanizate; în mod normal, lacul e o ofertă de idilă și reverie (pentru cititorul român contează mult ipostaza de loc al reveriei în care l-a plasat Eminescu; prestigiul lacului eminescian e prezent în toate lacurile din poezia românească, întrucît Eminescu a realizat lacul ”canonic”, lacul nu doar exemplar, ci chiar definitiv). Acuarela promisă de titlul bacovian pregătește, așadar, terenul unei melancolii, al unei eventuale nostalgii proiectată pe un fond afectiv, fie el și anamnetic. Lacurile sunt locuri de visare și de tandrețe; nu există lac fără o barcă și nici barcă fără o iubită – ori măcar fără amintirea ei. Într-un astfel de loc ne promite titlul să ne ducă: o apă domestică, împrejmuțită de o cărare de tandrețe, cu maluri de odihnă și visare și cu o barcă de legănat iubite. În realitate nu va fi vorba (chiar deloc) de nici un lac; sunt puține semne (”locuințe lacustre”, ”podul de la mal”)care ar putea admite că peisajul e unul lacustru; și chiar și acestea sugerează mai degrabă un lac ”oceanic”, decît unul controlabil, așezat într-o poiană; poezia construiește,

---

<sup>1</sup> Professor PhD, ”Petru Maior” University of Tîrgu Mureș.

de fapt, o apocalipsă acvatică. Titlul devine, deci, în final, o indicație-capcană, el sugerând ceva ce se află la antipodul absolut al diluviului final organizat, ca agonie infinită, de poezie.

*De-atâtea nopți and plouînd,*

E un vers atât de simplu, de banal chiar, încât l-ar fi putut scrie oricine. Un vers excesiv de transparent, care pare a se consuma în chiar propria sa transparentă. N-are ce ascunde, e o notație "meteorologică" imediată, brută aproape. Desigur, în ea e prezentă o stare de exasperare, de iritare în fața acestui fenomen interminabil și angoasant prin interminabilitatea lui. Dar nu e o stare foarte accentuată, ci mai degrabă una abia potențială. Versurile transparente, "simple", care par a spune tot ce pot în chiar simplitatea lor, sunt cele mai greu de comentat; transparența lor face inutilă – de nu chiar ridicolă – orice tentativă de interpretare. Și chiar așa ar sta lucrurile dacă asemenea versuri n-ar lucra cu două limbaje: cu unul enunțat, care umple versul, și cu unul absent (care umple sensul), dar imperativ solicitat de cel prezent, și care, de fapt, realizează adevăratul scenariu de semnificații. Acest limbaj nescris – dar invocat imperios de cel deja scris – face substanța versului și mută descripția/notația simplă în viziune. Cu limbajul scris, Bacovia ne spune că nu poate dormi din pricina acestei ploi interminabile și sîcîitoare. Și ne sugerează că e pe cale, din cauza insomniilor, să dea în astenie. Funcțiile stilistice ale indeterminărilor folosite de Bacovia pentru a sugera trecerea ploii în anxietate au fost evidențiate de la bun început. Indeterminarea din "de-atâtea" sugerează deja pragul de iritare în fața acestei repetitivități și prelucrează fenomenul meteorologic în sensul unui fenomen psihic/psihotic, anunțînd deja permutarea lăuntrică a tot ceea ce e exterior – și administrat prin descripție. Gerunziul din final accentuează, pe de o parte, "interminabilitatea" presiunii psihotice, întrucît, în indeterminarea lui, gerunziul strînge toate timpurile – arvunind, așadar, și viitorul; pe de altă parte, sunetele înfundate ale gerunziului anunță deja o eufonie apocaliptică, o reverberație funebră (Bacovia e mereu atent la stratul eufonic, măcar pentru că se declară adept al "audiției colorate" și pentru că și muzicalizează angoasele). Există, firește – și trebuie să existe -, o motivație "realistă" pentru care Bacovia e iritat de incontinența acestei ploi tocmai în timpul nopții; ziua mai treacă-meargă, se ia și el, ca și noi, cu una-alta, și nu mai bagă în seamă clipă de clipă sîcîiala ploii; noaptea e liniște și țîrîitul ploii se evidențiază ca zgomot isterizant, provocator de insomnii. Dar nimeni nu crede, firește, că ploaia se oprește dimineața la șapte și reîncepe seara la șapte. E o ploaie continuă, fără pauză, fără întreruperi. Noaptea e mai enervantă, dar nici ziua nu se oprește, chiar dacă randamentul ei psihotic e mai scăzut. Cum poezia are cel mai precis limbaj dintre toate artele și ocupațiile, ar trebui să fim mai atenți la funcția acestor "nopți". În conceptul de noapte nu intră decît partea de întuneric a zilei; în conceptul de zi însă, se cuprinde și partea de lumină și partea de întuneric. Cum ploaia e neîntreruptă, dincolo de sprijinul "realist" al notației, devine că aici noaptea (întunericul) a luat și partea zilei (luminii), că nu avem de-a face decît cu o noapte care se repetă agonic, întocmai unei plăci temporale sau cosmice stricată și blocată.

Ce ne spune, de fapt, acest vers inocent, aproape naiv, e că timpul lumii s-a contras într-o noapte repetitivă, definitivă; cu atât mai agonizantă cu cât se reia întocmai și se repetă la infinit. Practic, poezia e, toată, în această candidă notație; avem deja ”golul istoric” prefigurat, de vreme ce timpul a devenit o noapte în reluare infinită. Acesta e limbajul absent care transformă notația în viziune. Nu doar că plouă enervant și de prea multă vreme pentru ca nervii umani să mai reziste, dar am ajuns într-o noapte de diluviu din care nu mai putem ieși; suntem blocați într-o noapte care se repetă la infinit. Timpul lumii e această noapte tautologică. Noaptea finală, desigur, dar o noapte care nu se isprăvește niciodată. O noapte făcută din nopți înnodate.

*Aud materia plîngînd...*

Sensul imediat, ”realist”, procesează ploaia (din fenomen psihotic, așa cum o făcea primul vers) într-un fenomen cosmic de macerare și igrasie. Ploaia e deja atât de multă și de incontinentă încît nu doar că a îmbibat tot ce există, dar deja ea a saturat lumea și pare a nu mai veni din afară, ci dinlăuntrul lumii. Lumea a devenit un burete supra-îmbibat. În mod normal, acest proces ar fi trebuit răsfrint printr-un ”plîns” al obiectelor, al formelor; ar fi trebuit să vedem zidurile, copacii etc. cum zemuiesc de atîta apă care i-a pătruns pînă-n structura lor cea mai intimă. Am zis ”să vedem”, dar la Bacovia fenomenul e atât de intens încît nu mai e nevoie să-l semnaleze prin intermediul unei percepții vizuale (ca la orice om obișnuit), ci-l relatează prin intermediul unei senzații auditive: el aude cum curge apa din obiecte, cum alunecă picăturile care au înecat inima tuturor formelor. Faptul că două versuri la rînd ”aude” ne sugerează că deocamdată poetul e la fereală, la adăpost, în ”locuința” lui; nu-l plouă, țîrîiala nu-i îmbibă hainele, ci doar nervii; e o locuință precară, firește, care-i pe cale de a se dizolva, de a se destrăma sub presiunea apei din pereți, nu a celei ce bate în pereți. Rămîne însă fapt că poetul nu vede/aude obiectele, formele lumii suferind, ci direct materia din care acestea sunt făcute. Iar sugestia cu bătaie vizionară e că acestea nu mai există, că toată flora exultantă a formelor a dispărut, toată prodigiozitatea formală a lumii a ajuns deja la stadiul de materie informă. Nu mai sunt obiecte, forme suferitoare, întrucît toate s-au descompus sub presiunea apei interioare. Lumea a redevenit mormanul de materie informă care era înainte de gestul creației. Numai că atunci materia exulta, trăia euforia trecerii de la inform la forme, trăia din bucuria genezei și metamorfozei. Acum ea trăiește procesul final de dezintegrare, de întoarcere la inform. Plînsul materiei nu e doar o metaforă a diluviului, ci e și doliul materiei după formele în care exulta pînă acum. Lumea își plînge moartea, materia își jelește istoria ”formală”. În numai două versuri – din care unul de o simplitate sfidătoare prin banalitate – Bacovia prefăce timpul într-o noapte interminabilă și repetitivă și readuce lumea la haos – dar la haosul final, nu la cel inițial, în care energiile formalizante vibrau și jubilau. Suntem chiar în noaptea apocalipsei acvatice. Și norocul nostru că avem un martor, un reporter (poetii se exceptează chiar și de la apocalipsă; ca martori, ei trebuie să fie prezenți oriunde).

*Sunt singur, și mă duce-un gând  
Spre locuințele lacustre.*

Firește că-i singur de vreme ce lumea a fost dizolvată și s-a întors la inform. Singur în noaptea ultimă și interminabilă a lumii, singur în noaptea dizolvantă. Nu e vorba de o singurătate sentimentală, nici de una filosofică; nu-i singur pentru că l-a părăsit iubita și nu-i singur pentru că asta e condiția umană/poetică: solitudinea. E singur pentru că-i ultimul care mai trăiește; e singurătatea metafizică a martorului. Spre deosebire de Ioan din Patmos, care narează filmul unei viitoare apocalipse, Bacovia transmite în direct, de la fața locului și-n timp real. Reportajul lui e simultan evenimentului. Sfântul Ioan Teologul a trebuit să prezentifice viitorul, să se acrediteze ca văzător al viitoarei apocalipse; Bacovia nu e un clarvăzător, ci un reporter; n-are nevoie de stilistica proiecției și a convertirii viitorului în prezent. El e acolo, e *hic et nunc*. Și transcrie ce vede/aude, fără nici o tresărire de compasiune de sine sau de lume. Are un condei absolut insensibil; nu nemilos, ci indiferent la orice; singura lui calitate e să consemneze întocmai. De aceea notațiile lui Bacovia au o credibilitate atroce; și de aceea Bacovia poate transcrie orice, fie oroare, fie atrocitate. Insensibilitatea reporterului e de-a dreptul o vocație transcendentă. Iar credibilitatea notațiilor totală. Bacovia nu ridică ipoteze, el consemnează fapte. Și consemnează în direct. E singur, deci, și în primejdie. Nu-i de mirare că, oricât de insensibil chiar și față de sine, se gândește la o soluție de salvare. Ar putea fugi de această inundație, s-ar putea refugia într-o peșteră din munți, la cât mai mare înălțime. O asemenea șansă nici nu e luată în discuție; iar faptul că nu e luată arată că ea n-ar fi o soluție, că înălțimea nu e salvatoare, căci și munții vor fi acoperiți de ape. Rămîne doar șansa unei locuințe plutitoare, a unei locuințe-bărci. A unei locuințe care să plutească pe un ocean infinit. La așa ceva visează și poetul; dar la Bacovia visarea, dusul gândului, nu sunt operații de imaginație/nostalgie. La el fiecare gest, fie că e corporal, fie că e spiritual, e concret, e gest fizic. Noi am sta în casă și ne-am gândi că ne-ar prinde bine să avem o locuință plutitoare. Pe Bacovia gândul îl teleportează imediat acolo unde e obiectul gândului. La Bacovia gândul e o macara care-l și plasează în locuința lacustră, de îndată ce aceasta s-a ivit ca posibilitate. Expresionismul bacovian – de care s-a vorbit în exegeză ca funcție de transgresie a simbolismului –într-asta constă îndeosebi: în capacitatea de a da consistență fizică abruptă oricărei adieri psihice sau spirituale. Bacovia gândește/visează în termeni strict fizici. Orice sentiment (deși sentimente sînt puține la el), nu doar orice senzație, are o materialitate imediată. Și gândul de aici: nu numai că-l teleportează (e un fel de recuperare ilicită a puterii logos-ului, a gândului/cuvîntului care creează realitatea pe care o definește în vreme ce e desfășurat/pronunțat), dar îl așează direct în pat (evident, fiind noapte; detaliile acestea cu motivație ”realistă” nu sunt niciodată ignorate).

*Și parcă dorm pe scînduri ude,*

Suntem deja în locuința salvatoare, în ”locuința lacustră”, un fel de barcă bine ancorată și legată de mal printr-o punte. O casă care e, virtual, o barcă, o corăbioară. Ploaia a îmbibat nu doar casa de piatră, de unde poetul a scăpat, ci și pe aceasta,

plutoare, de lemn. E un prim semn că nu va fi scăpare nici aici. Și avem deja o sugestie a ceea ce înseamnă acest ultim refugiu. Martorul nu doarme în pat (de presupus, oricât de improvizată ar fi locuința), ci direct ”pe scânduri” (desigur, ”ude”, umezeala e imperativă și fatală); patul de scânduri poate fi și altceva (o bancă, o podea etc.), dar ceea ce acesta e cu siguranță - e sicriul. Într-un sicriu îmbibat de apă doarme poetul; și e prima dată că vine în contact direct cu ploaia și cu efectele ei, e primul moment în care începe și el să fie ”îmbibat” de această ploaie letală. ”Parcă” e o precauție slabă, un adverb decorativ, inefficient, căci la Bacovia nu există soluție de continuitate între aparent și efectiv, între imaginar și real. Pavăza pusă de acest adverb se spulberă pe loc în versul următor. Refugiul acesta e doar un ritual funerar (care se va desfășura în versurile următoare).

*În spate mă izbește-un val –*

Iată că nu i se mai pare, e chiar acolo, pe scândurile funebre și îmbibate ale locuinței lacustre. Trecherile acestea instantanee de la posibil/imaginar/aparent la efectiv/real creează un efect de densitate anxioasă care aproape că atinge materialitatea proceselor. Nu e un refugiu salvator, ci unul aflat în primejdie, în mijlocul unei agresivități apocaliptice. Primejdiile vin de peste tot, dar mai ales dinspre mal, dinspre uscat – de aceea și doarme cu spatele spre apă și cu fața spre mal (nu întorci spatele primejdiei). Dar nici apele nu sunt prietenoase, ci dimpotrivă. Și ele sunt ațuțate de o demonie apocaliptică, de o furie destructurantă (la urma urmei, ele sunt agentul exterminator, ele sunt protagoniste apocaliptice). Iar izbitul în spate, care vine totdeauna pe neprevăzute, e cel mai nemilos.

*Tresar prin somn, și mi se pare*

*Că n-am tras podul de la mal.*

După atâtea insomnii, nu poate urma decât un somn chinuit, un somn agonic, dar din care nu-l mai poate trezi nici izbitura valului. E un somn ca simplă partitură de coșmare și angoase, dintre care mai activă e spaima că n-a rupt legăturile - ultime, fragile - cu lumea în descompunere, cu moartea care vine din locul lumii. Sînt versuri - de felul acesta Bacovia are multe - care arată cât de atroce, de paroxistic scrupuloasă e consemnarea reportericească: reporterul e la datoria lui inclementă chiar și când poetul doarme (dacă n-ar fi devenit ceva complet ridicol, aici ar fi un moment bun pentru a face operativă distincția dintre ”eul liric” și poetul ca atare sau poetul ca actor al confesiunii; dar nu vreau să ajung să spun și eu caraghioslîcuri de genul ”eul liric coboară scările”; și nici pe profesori nu i-aș îndemna; ”eul liric are coșmaruri” e un fel de-a face poezia caraghioasă). Scriitura e o funcție cu adevărat transcendentă la Bacovia; ea poate consemna și moartea poetului și moartea lumii. Paradoxul fundamental al poeziei bacoviene e că ea ar putea continua și după moartea poetului. Ea e, de fapt, singura supraviețuitoare a apocalipsei, după ce a transformat totul în victima ei. Ea e, la Bacovia, o instituție cu adevărat metafizică. Și poetul și lumea sunt doar subiectele ei consemnate, victimele unui mecanism de neoprit. Scriitura își alienează autorul, nu doar și-l apropiază. Nu Bacovia scrie despre Bacovia; Bacovia e scris de ceva de peste el. (Adaptăm aici o

observație făcută de Ion Pop când a studiat ”jocul” în poezia bacoviană și concluzia era că Bacovia ”e jucat”, nu jucător). Această modalitate de a impune poezia ca mecanism vizionar care-l strivește ori îl trage după sine și pe poet e proprie doar marilor poeți. Marilor cu adevărat.

*Un gol istoric se întinde,*

Avem ”golul istoric” deja pre-figurat în primele două versuri; aici el e doar configurat definitiv și consemnat. De vreme ce ne aflăm în ultima noapte a lumii, într-o noapte în perpetuă reluare, și într-un moment în care lumea a redevenit un morman de materie informă, istoria s-a șters, s-a anulat, iar locul ei e un gol. Peripeția umană s-a încheiat și-n locul ei ”se întinde” neantul. Timpul blocat într-o noapte repetitivă, formele și identitățile dizolvate în inform au constituit deja acest gol în expansiune. Acest vers – și următorul – sunt, practic, versuri de traducere și sintetizare a ceea ce s-a petrecut deja. Într-un fel, ele sunt stricte redundanțe în raport cu procesualitatea anterioară. Dar tocmai ele sunt cele mai ”puternice” ca informație – și imaginativă și problematică/vizionară. Sunt nucleul acestei viziuni a finalului, a acestei topiri/descompuneri a lumii în neant. Că ele repetă, în sinteză, fenomenul dizolvării cosmice și umane nu face decât să releve mecanismul apocaliptic instalat în poem de la bun început (și dus la apogeu în strofa de încheiere), un mecanism repetitiv (dar în interiorul căruia evoluează distrucția lumii). Între materia genezică, cea frământată de creator, și materia agonică din mărturia bacoviană s-a desfășurat istoria umană, neantizată acum.

*Pe-aceleași vremuri mă gădesc...*

Aceleași din primul vers, de unde timpul a fost deja blocat. Poetul/martorul nu mai poate ieși din această carceră temporală, din capcana în care fost prins. De altminteri, la Bacovia așa e tot prezentul, e un timp carceral prin excelență; ieșirile din el sunt doar spre moarte. Ca să fie și mai evidentă această condiție carcerală a timpului, poemele sunt - în bună parte – și mai ales în primele volume -, construite în cerc, finalul e doar începutul reluării unui același proces. Pare un procedeu (este, de fapt) tipic simbolist (și de acolo l-a și luat), încadrat în sistemul repetițiilor; dar la Bacovia el nu funcționează ca operator eufonic, de muzicalizare ori de ritmare a poemului, ci ca mecanism vizionar: procesul instaurat în poem e un proces construit ca un *perpetuum mobile* alienat, care repetă aceeași mișcare. Finalurile coincid cu începuturile, sunt începuturi; de fapt, de fiecare dată ar trebui să reluăm poezia de la capăt, astfel încât și lectura să devină un astfel de *perpetuum*. (Dacă poetul vorbește aici de ”vremuri”, nu de ”vreme”, e limpede că nu de un fenomen meteorologic vorbește; ci de condiția umană, de condiția lumii chiar).

*Și simt cum de atîta ploaie*

*Piloții grei se prăbușesc.*

În sfîrșit, efectele acestui proces de neantificare acvatică îl ating acum direct pe poet. De unde doar ”auzea”, de unde doar i se părea, acum ”simte” cu toată ființa cum se

prăbușește ultima ancoră vitală, stâlpii casei. N-ar trebui ”să simtă”, ci mai degrabă să audă, să vadă. Dar dacă ”simte” înseamnă că această prăbușire a piloților e deja propria prăbușire. Locuința lacustră, fără ”piloții” de sprijin, a devenit o barcă în voia unui ocean universal. Nu mai e loc de acostare, nu va mai fi loc de acostare. Ceea ce înseamnă că această barcă e sicriul cu care poetul pleacă în ultima călătorie (poate fi și o aluzie la unele ritualuri funebre). Ca și alte locuințe bacoviene, și aceasta a devenit mormîntul său. Locuința aceasta lacustră e un mormînt plutitor.

*De-atâtea nopți aud plouînd,  
Tot tresărînd, tot așteptînd...  
Sunt singur, și mă duce-un gînd  
Spre locuințele lacustre...*

E un singur invariant în această strofă care o reia pe prima. Nu mai era nevoie de ”plînsul” materiei, care între timp a devenit unul oceanic; era nevoie, însă, de o consemnare a propriei stări, de o implicare în apocalipsă a referentului, a reporterului. Nu putea rămîne chiar martor neafectat. Tresăririle s-au înmulțit, spaimetele s-au apropiat, inevitabilul e aici. Doar așteptarea lui mai poate avea relevanță (căci loc pentru vreo speranță Bacovia n-a lăsat); așteptarea ca angoasă și coșmar. Și ceea ce e terific – definind terifianta bacoviană – e că această agonie nu se termină în finalul poeziei, ci reîncepe. Apocalipsa înfăptuită ar fi o soluție, ar fi o izbăvire; măcar pentru că ar îngheia agonia. Dar apocalipsa lui Bacovia constă în retrăirea infinită a apocalipsei.

Cam acesta e, așadar, peisajul de reverie promis de titlu; reveria lui Bacovia e o agonie infinită. (Se poate vedea și din felul în care am descompus poezia că aceasta are o construcție foarte simetrizată; în fiecare strofă, primele două versuri pot face, fiecare în parte, o unitate semnificativă, iar ultimele două sunt legate inextricabil. E un ritm constructiv păstrat pînă în final, chiar dacă l-am ignorat în cazul ultimei strofe).

## II. – *Cuptor*

*Cuptor* e un titlu de-a dreptul exotic la Bacovia. E singura dată cînd Bacovia recurge la un neoașism calificat (ar mai putea fi vorba și de *Moină* sau *Alean*, dar acestea nu sunt atît de strident ”tradiționaliste”), în deplin contrast cu obiceiul lui de a folosi titluri neologizate, ”intelectuale” și chiar conceptuale (fără a mai pomeni de parolele latine, dese pînă la ostentație). În bun simbolist, și el folosește un lexic intelectualizat, neologic, vorbind în limbajul globalizat – ori măcar internaționalizat - al simboलिștiilor, chiar dacă nu bruschează limbajul poetic, deja ”eminescian” constituit, cu tupeul neologicoid al lui Minulescu. Dar și pentru el neoașismele sunt proprietatea și steagul celeilalte tabere, sămănătoriste, și nu se lasă contaminat de ele. Modernismul vrea să se impună și prin ofensivă lexicală – iar Bacovia participă la această ofensivă intelectualistă. Dacă, totuși, în acest caz s-a pus în contrast cu sine, înseamnă că opțiunea pentru denumirea populară e un manifest; forma folclorică a titlului e o premeditată concentrare nominală a viziunii, nu doar o simplă indicație de lectură. Lucrul e cu atît mai evident cu cît prima oară poezia a

apărut cu titlul *Iulie* (în "Românul literar", nr. 7/1906). Dar o lună care se numește "iulie" e o lună omagială, cezarcă, fastă, nu e o lună apocaliptică, un coșmar meteorologic. Numele latin nu califică esența de coșmar a unei luni caniculare. Substituția titlului, chiar dacă încalcă regulamentul simbolist, e imperativă dacă poetul vrea să stabilească o relație de coerență între titlul și corpul poemului (iar Bacovia vrea anume asta). Că de un manifest de semnificație e vorba se poate vedea și din diferența față de alte titluri "meteorologice" (în sensul cel mai banal folosim termenul, nu cu trimitere la structura cerească a ființelor) – de obicei neutre sau încărcate deja de angoase, dar ținute în registru nominal. "Iulie" e un nume indiferent, irelevant, pe când "cuptor" e deja o calificare de meteorologie agonică. Bacovia (ca și Mircea Ivănescu mai târziu) pornește de obicei de la "starea vremii" și anunță de fiecare dată, măcar în prealabil, dacă nu cumva poemul țese tocmai această "stare," un buletin meteorologic. Meteorologia lui e totdeauna încărcată, sufocantă și letală, indiferent de anotimp ori de momentul zilei; e o meteorologie cu pasiune apocaliptică (adevărata vocație a lui Bacovia e cea de reporter de apocalipse). Iar *Cuptor* va fi apocalipsa prin dogoare, prin incendiul solar. Un fel de holocaust absolut.

*Sunt câțiva morți în oraș, iubito,*

*Chiar pentru asta am venit să-ți spun;*

Experții în Bacovia au de regulă câte un capitol dedicat eroticii bacoviene. Sunt capitole de performanță în sine, avînd în vedere că Bacovia nu face nici o declarație, nici o confesiune amoroasă și nici un gest de tandrețe. Iubita lui e pur nominativă, se bucură doar de câteva vocative ("iubito", "adorato") formale, fără nici o consecință sau încărcătură pasională sau sentimentală. Nici nu-i de mirare că Bacovia e singurul nostru poet care mai folosește cu gravitate cuvîntul "amor" (și cele legate de el, "amanții" ș.a.) după ce I.L. Caragiale l-a compromis definitiv și l-a destinat doar registrului caricatural. Poate că poetul nu era cu intenție subversiv în non-afectivitatea lui, dar utilizarea "amorului" era de pe atunci atinsă de o undă caricaturală (iar el nu avea cum să nu știe). "Iubitele" și "adoratele" lui Bacovia nu primesc decît ordine, dispoziții de executat; sînt puse mereu la treabă – fie că e vorba de treburi casnice, fie că e vorba de treburi mai intelectuale sau mai artistice (să citească, să cînte la claviruri etc.); față de ele Bacovia se comportă ca față de niște servitoare onorate cu un calificativ suprem-sentimental. Aici însă, în *Cuptor*, suntem martorii singurului gest de tandrețe din poezia bacoviană; dacă nu chiar de tandrețe, în orice caz de îngrijorare: poetul vine fuga-fuguța din oraș spre a-i spune iubitei că-n oraș a pătruns noartea, că moartea a pus stăpînire pe oraș; desigur că graba asta e semn de îngrijorare, de solitudine; ar fi și normal ca poetul să se grăbească să-și pună la adăpost iubita, s-o scape de molima letală care a făcut deja câteva victime. (Nu va fi nici vorbă de așa ceva: Bacovia vine acasă pentru a organiza funeraliile iubitei). Asta e alerta pe care o anunță venind în fugă: moartea a lovit deja centrul orașului.

*Pe catafalc, de căldură-n oraș, -*

*Încet, cadavrele se descompun.*

Avem deja numele molimei – căldura, explozia solară. Ar trebui, asta fiind cauza, să fie o moarte prin foc. Dar căldura lui Bacovia lichefiază, descompune, nu arde. Vocația descriptivă a poeziei bacoviene anulează alerta din primele versuri: în loc să-și ia iubita și să fugă (cum se face în caz de molimă de la *Decameronul* înapoi, iar la noi de la Ion Ghica), Bacovia face reportajul detaliat al apocalipsei (de care pare a fi fugit cu bune gânduri). Morții sunt deja stivuiți (cei ”cîțiva” din primul vers par să fie deja mai mulți) și Bacovia contemplă îndelung (altminteri, de unde ar fi știut că aceste cadavre se descompun ”încet”?) procesul de putrefacție în care e prinsă lumea. E un film cu încetinitorul, un film *horror*, de un suprem sadism descriptiv. (”Descompunerea” e spaima cea mai teribilă din poezia bacoviană; morțile de alt tip, prin cristalizare, congelare, sunt aproape idilice în raport cu această fiziune încetinită). Nu știu ce alt poet mai poate asista cu atîta calm contemplativ la un asemenea spectacol atroce și să facă reportajul neutru al maximei repugnante; comentatorii îl invocă, firește, pe Baudelaire, cu *Hoitul* său – pe bună dreptate -, dar Baudelaire pare, totuși, mai ”mișcat” de ceea ce vede – și nici nu vede o stivă de cadavre! Bacovia, însă, pare o instanță contemplativă transcendentă, inuman transcendentă. Contemplația sa (chiar și în acest caz) nu e nici tristă, nici bucuroasă: e absolut neutră, precisă, detaliată. Bacovia e cazul cel mai clar de ”transcendentalizare” a funcției poetice/creative: e limpede că nici nu se putea opune acestei forțe contemplativ-descriptive a poeziei. Creionul lui executa o comandă a poeziei, nu a poetului. (Marii poeți trebuie să fie victime ale imperativității poeziei).

*Cei vii se mișcă și ei descompuși,*

*Cu lutul de căldură asudat;*

Grila simbolistă a poeziei bacoviene e mereu perturbată de un accelerator expresionist care împinge descripția în ritmuri catastrofice. Așa și aici: moartea s-a înstăpînit deja și pe ”cei vii”, deveniți niște zombi care se plimbă (”se mișcă”, de fapt, ca niște automate) în vreme ce cade carnea de pe ei. Accelerația expresionistă a viziunii merge însă fulgerător mai departe: nici nu mai e vorba de carne, ci de ”lutul” original din care oamenii au fost făcuți. Omenirea se întoarce brusc la condiția pre-umană (în linie creștină, firește, nu în linie evoluționistă), la starea de ”lut” a corpului, la starea de materie inertă și informă. Ca și în *Lacustră*, și aici acest ”lut” nu mai exultă în vederea viitoarei creativități pe care, virtual, o conține, ci agonizează; e lutul final, nu lutul primordial; lutul impregnat nu de apa creaturală, ci de sudoarea letală. E o ”teologie” de-a dreptul terifiantă la Bacovia: simplă aplicare, sinistru de concretă, a propoziției ”din pămînt ești și în pămînt te vei întoarce”. Nici o deschidere, nici o perspectivă de salvare. Moartea e o nulificare completă, o neantizare desăvîrșită. (Și asta, totuși, în interiorul unei ”viziuni” creștine despre lume, nu doar cu aluzie evidentă la ”Geneză”, ci cu asumarea propoziției genezice!) Bacovia e un creștin, dar viziunea lui despre apocalipsă e cu totul alta decît cea creștină: apocalipsa nu e un punct de trecere, e finalul în sine. Dacă există vreun poet român la care cerurile s-au închis ermetic și definitiv, acela e Bacovia. Existența, la el, e un simplu accident între două guri de neant.

*E miros de cadavre, iubito,  
Și azi chiar sînul tău e mai lăsat.*

E un refren ”iubito”, e un apelativ prezent în fiecare strofă, de fiecare dată împins cu un vers mai jos; dacă poezia ar mai fi avut o strofă, apelativul ar fi ajuns în ultimul vers; iar dacă ar mai fi avut una, ar fi căzut cu totul din strofă. Poate nu e o sugestie a pierderii încetinite a iubitei această cădere din vers în vers, dar la subtilitățile la care recurge Bacovia (uneori cu stîngăcie), aș crede că e. Cele trei strigări (firește, auzim deja un zumzet numerico-simbolic aici – îndeosebi de ecouri biblice) au, desigur, și funcție de alint final; mai ales că Bacovia tocmai își anunță iubita că moartea a pus mîna și pe ea. Firește, moartea s-a generalizat, și-a răspîndit ”mirosul” (e tipic pentru Bacovia să nu braveze lexical cînd narează catastrofe; dintre toate sinonimele posibile, l-a folosit pe cel mai neutru; nu duhoare, miasmă etc., ci doar ”miros”, lăsînd cel mai nevinovat termen – cel mai indecis, cel mai general – să provoace mai mult decît ar fi putut provoca toate cele calificate ca repugnante) peste tot, a impregnat totul. Ochiul nemilos al martorului – și acesta e versul cel mai cinic – vede acțiunea ei directă chiar asupra iubitei: sînul căzut al acesteia e stigmatul morții care a atins-o. (Normal că există un simulacru de justificare ”realistă”: pe așa zăpușeală, orice sîn, cît ar fi el de ferm, se relaxează. Numai că strofa care urmează face deja parte din ritualul de îngropăciune al iubitei). Finalul veștii aduse din oraș e chiar acesta: moartea a pus deja mîna pe tine. Trebuie să ai nervi ca să-ți poți anunța iubita că a început să moară, că trupul ei devine un portativ al morții prin descompunere. Iar așa nervi numai Bacovia are.

*Toarnă pe covoare parfume tari,  
Adu roze pe tine să le pun;*

Și încă ce nervi tari: în vreme ce moartea se întinde pe trupul iubitei, tot ea, ”descompusă” precum ceilalți ”vii”, trebuie să aducă ”parfume tari” pentru ca iubitul să nu mai simtă mirosul morții. Și să mai aducă și ”roze” (simboliste, desigur) cu care acesta s-o beatifice în clipa morții și – mai cu seamă – să n-o vadă, acoperită de roze cum e, cum se descompune. Acesta e supremul omagiu pe care Bacovia îl poate aduce iubitei: s-o îngroape în flori iar el să nu vadă cum moare și să nu mai simtă mirosul morții. Cu ea nu mai e nimic de făcut: măcar să se îmbălsămeze singură de dragul iubitului. O asemenea seninătate de martor e, de-a dreptul, atroce. Iar o asemenea insensibilitate – e peste cea umană; numai zeiască poate fi. Nu lacrimi, nu durere, nu compasiune: ci doar o imperturbabilă asistență la propria îngropăciune a iubitei. E un cinism cu adevărat suveran, o inumanizare absolută (Ion Mureșan, care se prezintă din cînd în cînd ca discipol bacovian, se amăgește singur cu ”bacovianismul” său; nu există poet de care Ion Mureșan, cu poetica sa compasională, să nu fie mai departe decît Bacovia; cei doi stau la capetele opuse ale axei compasiunii). Presupusa îngrijorare inițială, din pragul poeziei, se dovedește, de fapt, o simplă grabă de a participa la funeraliile iubitei și de a le organiza. Participarea, implicarea, angajarea lui Bacovia în condiția agonică a lumii se rezumă la a fi

de față; poetul nu e vinovat de soarta lumii, nu e îndurerat de ea, nu e impresionat de ea; vocația lui e reportajul, descrierea pură a agoniei, fără afecte simulate ori reale. Descrierea ca mecanism atroce.

*Sunt câțiva morți în oraș, iubito,  
Și-n cet, cadavrele se descompun...*

... Noutatea e că acum, printre cadavrele care se descompun, e și acela al iubitei. Tehnica simbolistă e sacră la Bacovia iar efectele ei nu sunt atât de muzicalizare (e implicită, desigur), cât de eternizare a fenomenului descris... Identitatea dintre începutul și finalul poeziei, dincolo de religia cercului simbolist, despre asta referă: despre eternizarea agoniei. În cadre și cu tehnici simboliste, Bacovia face tablouri de o atrocitate expresionistă.