

VIZIUNE DRAMATICĂ ÎN OPERA LUI B. P. HASDEU

DE

FLORIN FAIFER

Caracteristic pentru Hasdeu, în opera sa nu numai literară, dar și în aceea științifică, este fastul baroc al imaginației. Cărturarul concepe în viziuni imense, fascinat de „panorama tuturor scenelor trecute”, pe care încearcă să le reinsuflețească, să le recompună într-o imagine a cărei semeție și luminozitate pun în umbră, și umilesc chiar spectacolul, grotesc adesea și mărunț, al vieții contemporane, față de care privirea istoricului se încarcă de sarcasme. Formula operei hasdeiene, deviza ei ar fi *sarcasm și ideal*. Idealismul lui Hasdeu se nutrește numai din trecut, un trecut populat de chipuri și de imagini care nu și-ar mai găsi locul în tristele vremuri de decadență. Înruđite, istoria și poezia se întrepătrund. Căci dacă poezia, în accepție largă, își trage sevele din istorie, istoria e resuscitată prin grația poeziei. Hasdeu, copleșitor prin erudiție, nu procedează ca un savant metodic, chibzuind pas cu pas, în confruntare strictă cu documentul. El e un inspirat, stăpinit de revelații eteodată fanteziste, un spirit care, aventurându-se pe „câi nebăute”, lînde să reconstituie, „prin puterea unei colosale imaginații”, „un întreg grandios”. Trecutul, de obicei, nu e descoperit treptat, prin tenace lucrare „arheologică”, ci redeşteptat dintr-odată, ca dintr-o lungă nemişcare — iar uneori, prin capriciile unei fantezii nestăpinite, inventat. Este o viziune dinamică, selectînd îndeosebi episoade și istorii înclîncenate, care își sporesc tragismul sub pana lui Hasdeu. Personalități neobișnuite, contradictorii, își retrăiesc destinele aventuroase, în care se strecoară și puțin mister. În logica, uneori infidelă, a reconstituirii, își face loc și un soi de mistică, de credință adevărată într-un dat al sorții. „Ursita”, forță obscură și nedefinită, supraveghează, tînde să hotărască destinele unor eroi. Aplecat asupra unui ev neguros, istoricul se destinde contemplînd, în priveliști mai luminoase, epoca lui Ștefan cel Mare, unde, printre oștenii aprigi ai domnitorului, putea regăsi și urmele unor străbuni ai săi. Idealizînd, el închipuie o lume medievală, cu moravuri cavaleresti, în care „amorul făcea eroi pe toți români” (*Amorul în cronicile români*) și se încingeau chiar turnire, precum acela, înfățișat în culori de legendă, din poemul epic *Domnița Voichița*: „Turnerul se făceau și la noi, /Și fetele cu eununi înflorite / Pe eroi îi răsplăteau”¹. Răzvan însuși, în *Răzvan și Vidra*, are simțirea și purtările unui cavaler, închinîndu-și biruințele femeii iubite, gata oricînd să-și pună viața în joc, în bătălii sau dueluri, alături iertînd seniorial. Hasdeu glîndește spectacular, în ritmuri care intensifică. Pasiunile se exprimă în tirade ample sau se eliberează într-o gestică viguroasă, ceremoniile își au ritualul lor bogat. Timbrul operei este, cînd secret — cînd dinadîns, reloric.

O asemenea evocare, oricît de romantică, se întemeiază totuși pe o cercetare profundă, minuțioasă a unei epoci, cu instituțiile și obiceiurile ei. Se crează în acest fel un cadru, în bună măsură veridic și, totodată, plastic, palpitînd de viață, o ambianță prielnică unei înfruntări de pațimi, de *caractere*. Hasdeu e un vizual, care nu se mulțumește doar cu siluete vagi și fără chip, ci are nevoie de imaginea cît mai conturată, expresivă a unei persoane care îl preocupă — fie domnitorul Alexandru cel Bun, fie Ștefan ori Vlad Tepeș. El este incredințat că ar putea deduce, cu mijloacele, e drept, cam îndoielnice, ale „fiziognomoniei”, firea întîmă, cu meandrele ei, a fiecăruia. Și astfel poate lua naștere un personaj, în parte adevărat, în parte născocit,

¹ *Domnița Voichița (Pocm)*, în E. Dvoicenco, *Începuturile literare ale lui B.P. Hasdeu*, București, F.R.L.A., 1936, p. 173.

pregătit să-și ia rolul în primire în vreunul din „scenariile“ (cuvint care revine în comentariile sale) alcătuite de istoric. Figuri păstrate în hiearalismul unor icoane sau în pățimase file de cronică se reîntrupăază, însă nu în pagini grave de istorie, ci sub semnul „poeziei dramatice“. Sensibil la forme și culori, Hasdeu este, se poate spune, și un strateg, dispunându-și materialul nu atât în echilibrate desfășurări epice, cât — sub imboldul unui clan liric — în mișcări nervoase, precipitate, cu o înărcătură de dramatism, acumulându-se în momente dense, explozive. În concepția scriitorului, formulată aristotelic, durata tragică trebuie să fie „scurtă și trecătoare“².

Istoria, în monografia *Ioan-Vodă cel Cumplit* (1865), oferă un spectacol zbuciumat, cu o mișcare amplă și o ritmică intensivă, în care se simte patosul — cu alt cuvint drama. (Poezia e patos, enunță cu alt prilej scriitorul, nuanțind, în *Introducere la Răposatul postelnic*: „poezia poate fi fără versuri, precum și versurile pot fi fără poezie“³). Eroul însuși este o personalitate covârșitoare, în care contraste își caută un echilibru, istoricul proiectând în frământările domnitorului ceva din propriile neliniști. Ca peste tot în opera lui Hasdeu, clipele de comoție dramatică, de tensiune, sînt cele mai vii. Așa este „cumplitul spectacol“ (expresie mărturisind o viziune) al „jafului Brăilei“, de care autorul, aidoma cronicarilor din vechime, se cutremură: „Ce infamie, ce timpuri, o, doamne! Totul e ritm, într-un montaj în care unghiurile alternează mereu, neașteptat, luminind violent alte și alte planuri ale tragediei, de dimensiuni shakespeareiene, care se consumă. Hasdeu copleșește prin abundență și grandoare. Eroul său crește gigantic, statura sa întunecind împărății. Și deodată, cumplită, prăbușirea: „În fine, cînd eroul nu mai este, spectatorul (subl.n.) urmărește cu fiori cum se prevale una după alta majestoasele creațiuni ale stinsului geniu, pîn-ce un funest întuneric înfășură tot orizontul“⁴. Spectacolul a luat sfîrșit, scriitorul; revenindu-și parcă din înfiorarea celor retrăite, rememorînd nenorocirile împlinite, culminînd cu înfricoșata moarte a domnitorului, scrie ca mai tirziu Sadoveanu în *Neamul Șoimăreștilor*, cu slovă de cronicar: „Voind a încheia acest registru mortuar, îmi tremură mîna, ca și cînd, prin descrierea crimelor, aș resimți eu, în locul ucigașilor, remușcările conștiinței!“⁵ Nici o distanțare aici, Hasdeu se implică, uneori pînă la confundare, în destinele evocate.

În titanismul eroului său, scriitorul, așadar, sădește ceva din propriile aspirații, ca și din dezamăgirile lui. „Omul reproducie bine numai pe «ego» al său, oriunde îl găsește“ — este confesiunea unui egotist care, în incursiunile sale prin istorie, nu caută doar să-și regăsească strămoșii dintr-o genealogie sumptuoasă, fălindu-se și cu un vîdevoiu. Omul, cu mindrii princiare („prințul Dieu-donné Petriceicu Hasdeu“), își răsfrînge în acele existențe neobișnuite pe care le selectează propriul destin, disimulîndu-și, sub măștile unor personaje, obsesiile stăruitoare (puterea, soarta geniului, „fatum“-ul, ereditatea ș.a.). Eroul predilect e, de aceea, omul superior, neadaptat unor vremuri pe care le depășește, izolat, neînțeles de către semenii — predispus drept urmare unor atitudini romantice extreme: fie că se însingurează într-o sumbră ținută demonică ori că suportă obscure, nedrepte damnațiuni. Dacă Răzvan e întruchiparea insului cu deosebite calități, apăsător însă de blestemul ce urmărește din străvechime pe strămoșii lui nomazi (Vidra fiind o stranie îmbinîră, ființă damnată și demonică totodată), prototipul eroilor demonici este, în ipostaze succesive, Moțoc. Încă din cronici, personajul, care răstoarnă și înalță domnitori, sfîrșind el însuși, sîngeros, prin descăpătîmăre, intrigă și îngrozește. Este, cu ambițiile nemăsurate și cruzimea lui atroce, o figură shakespeareiană. Astfel apare Moțoc, sceleratul, impunător („într-o poză măreață“) prin cinismul lui monstruos, prin fanatism, adică prin intensificarea trăsăturilor negative. (Să se observe, iarăși, că viziunea dramatică la Hasdeu se susține, între alte procedee, prin intensificare.) Personajul îl obsedează pe scriitor, care îl evocă și în poeme (*Ștefan Tomșa-vodă și vîrnîcîr Ion Moțoc, Vornîcîr Iancu Moțoc*), și în proză. În fragmentul de roman *Ursita*, a cărui acțiune se petrece în amurgul domniei lui Ștefan cel Mare, Moțoc e încă un copil, dar dintr-o speță funestă, purtînd de pe acum („rodul se cunoaște în germene“) însemnele firii sale blestemate: el „se pare a fi născut numai pentru omoruri și faceri de rele“. Acordul fatidic este un laitmotiv hasdecian. Personajele se supun unei *ursite* („subredul om merge orbește pe calea ce-i este scrisă în cartea dumnezeiască a vieții, încă din începutul veacurilor“⁶). *Ursita* lui Moțoc e de a semăna nenorociri, de a răsplăti binele cu nerecunoștința, de a ucide chiar, cu sînge rece și fără remușcări. Așezarea în cadru, cu scene zguduite de vio-

² *Introducere la Răposatul postelnic*, în B.P. Hasdeu, *Pagini alese*, Ingr. și introd. Mihai Drăgan, București, Editura Tineretului, 1968, p. 313.

³ *Idem*, p. 312.

⁴ *Prefața primei edițiuni la Ioan-Vodă cel Cumplit*, în B.P. Hasdeu, *Scrieri alese*, Ingr. J. Byck, introd. G. Munteanu, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 252.

⁵ *Ioan-Vodă cel Cumplit*, în B.P. Hasdeu, *op. cit.*, p. 353.

⁶ *Ursita (Nuveld istorică)*, în B.P. Hasdeu, *op. cit.*, p. 244.

ență, dispune uneori de o montare scenică, spectaculară („Aici, ca prin vârguța magică, spectacolul se schimbă cu desăvîrșire”⁷). Viziunea dramatică ar fi deci, deocamdată, impulsionată de un mecanism implacabil, extrinsec logicii interne a operei.

Treptat, acest fatalism romantic se vede contracarat prin acțiunea lămurită a unui factor psihologic („fecundul element psihologic”), care devine precumpănit. Dar într-o manieră excesiv de analitică. Preocupat de „studiul naturii umane”, scriitorul operează (e vorba, doar, de un studiu⁸) întruclivă științific, urmărit de canoane clasicizante. El alege și izolează, colorându-le cit mai apăsător, anumite trăsături de caracter, propunând apoi pentru fiecare semnificații simbolice. În orice personaj, astfel, e găzduit un caracter, univoc sau nu, însă statornic. Fluxul romantic este obligat să se disciplineze, pasiuni și temperamente se orînduiesc într-un „fagure” de tipologii, răspunzînd probabil nevoii de ordine, clasificatoare, a savantului, dedat „*studiului*” (subl.n.) inimii omenești și al patimilor ce se încuibează într-însa”. Nu-i de mirare că un mic eseu însotește aproape fiecare scriere. De pildă, preambulul, de o mare densitate teoretică, la *Răposatul postelnic* (1862). Concepția acestei piese minore, în care însă germinează o seamă de virtualități, are o anvergură nemăintîlnită pînă atunci, și mult timp după aceea, în dramaturgia noastră. Ceea ce încearcă scriitorul, într-un demers tipic hasdeian, e de a pune în consonanță teatrul românesc cu cel universal. Gestul e maestuos polemic față de puzderia de piese ale vremii, care sub denumirea de „prelucrări” ori „localizări” calchiau, cu sau fără o brumă de originalitate, texte dramatice îndeosebi franțuzești, de obicei neînsemnate. Hasdeu, dimpotrivă, nici vorbă să se subordoneze modelului; el cîtează a da o replică, invocînd — nevinovată iluzie — „caracterele și pusăciunile diferite” din scrierea sa, „nuanțele specifice” ale caracterelor. Nici un dramaturg român nu mai rostise astfel de fraze orgolioase: „nimeni n-a încercat să împace pe Shakespeare cu Sofocle”. Hasdeu, el, încearcă, selectînd din opera scriitorului englez, „mulțimea și caracteristica variată a persoanelor dramei”, „contrastul dintre sublim și bufon, dintre plîns și ris”, iar de la tragicul elin „simplitatea intrigei” și „patosul”. Deocamdată, teoria devansează cu mult opera, care se străduiește cu mijloace ambițioase, însă incerte — și inevitabile „aluyiuni” din repertoriul convențional al vremii — să ilustreze, cît de cît, o concepție vastă, trufașă, căutînd să sfărîme granițele strîmte ale unei dramaturgii încă atît de „provinciale”. O dramaturgie în care, observă scriitorul, din pricina tiparelor străine, „istoria proprie” e denaturată, cînd nu ignorată cu desăvîrșire. „Ocupîndu-mă neîncetat de istoria țării mele — a Moldovei — am găsit atîtea episoade pentru poezie, atîta hrană pentru suflet, încît fără să vreau m-am mirat de mulți dintre poezii și romancierii noștri, cari, răsfoind în arhive pentru a găsi oarecare episoade din istoria Franței și Germaniei, nu dau atenție proprii lor istorii”⁹. „Mirarea” lui Hasdeu conține mai mult decît un dram de ironie. Răzvrătindu-se „contra rușinosului servilism al imitațiunilor din afară”, el își propunea să împingă „forțele propriie ale cugetării românești spre încercări originale”. Cu toată ingeniozitatea euristică, primele încercări ale lui Hasdeu (ne referim în special la „tragedia” *Răposatul postelnic*) nu se degajă încă de convențiile uneori prăpăstioase, de artificii stridente nelipsite în acele compuneri dramatice pe care, în fond, le desfid. Dar, ceea ce am voi să subliniem, ele se străduiesc să restructureze aceste convenții și artificii, investindu-le cu semnificații mai adînci, hrănite din substanța unei culturi prodigioase. Referirile la Sofocle, Euripide, Plaut, Corneille, Molière, Goethe nu vin însă numai dintr-un reflex de mare erudit (reflex putînd duce la asocieri infinitezimale, mai mult sau mai puțin hazardate. Exemplu: replica „Doamna Ileana nu este a mea” ațîță spiritul analogic, de o teribilă mobilitate, al autorului, care descoperă îndată o corespondență cu *Othello*: „My wyfe? my wyfe? what wyfe? Y have no wyfe”). Toate acestea vor să însemne mult mai mult: un *dialog* cu asemenea valori ale teatrului clasic. Prin Hasdeu, deci, pentru întâia oară, datorită și spiritului său himeric, piesa românească tinde, ca să întrebuițăm un termen din epocă, să devină „cosmopolită”, cu rezonanțe, adică, universale.

Argumentul, de sursă clasicistă, este, în primul rînd, psihologic. O tragedie, răsfrîngînd „patimile însușite naturii omului”, va configura „tipuri reprezentative pentru întreaga umanitate”, în așa fel încît, înfățișate spectatorului străin, „efectul dramatic va rămînea neatins, deși se va pierde caracterul național”⁹. Caracterele imaginate de Hasdeu sînt ambigue; ele încorporează însușiri sau vicii omenești dintotdeauna, fiind totodată și emanția unui anu-

⁷ *Idem*, p. 201.

⁸ *Introducere la Domnița Rosanda (Fragmente dramatice)*, în E. Dvoicenco, *op. cit.*, p. 87.

⁹ *Introducere la Răposatul postelnic*, în B. P. Hasdeu, *Pagini alese, etc. cit.*, p. 312.

mif „spirit al timpului“ — sublimat în limbaj, în obiceiuri sau datini, într-o atmosferă surprinsă cu o pătrunzătoare intuiție a trecutului („Știința înregistrează numai ceea ce știe; poezia ghicește ceea ce nu știe; și se poate întâmpla ca știința să vină mult mai în urmă spre a constata prin fapte ceea ce poezia descoperise deja prin inspirațiune“¹⁰. Iscat și dintr-o voluptate a reconstituirii, teatrul istoric al lui Hasdeu își alege „poezia dramatică“ drept mod al evocării: „Dacă trecutul unui popor poate să învie undeva cu culorile sale plâpânde, cu peagiunea adevăratului trai, cu spontana varietate a faptelor, a persoanelor, a limbajului, apoi numai doară pe scenă, într-o dramă istorică, într-un *Götz von Berlichingen* sau un *Lodovico Moro*. Romanul istoric e prea monoton, chiar sub peana lui Walter Scott; istoria proprie e prea sistematică, chiar din mina unui Barante; drama și numai drama e în stare a reproduce viața umană cum ea este, fără a o tăia în categorii, fără a o desfigura prin subiectivitatea autorului“¹¹. O laudă atât de hotărâtă a dramei vine să susțină, teoretic, o viziune dramatică ce reunește deseori liricul și epicul, sub combustia unui patetism care constituie și o expresie a gesticulației sufletești a scriitorului. Poezia lui chiar, vădind un gust romantic pentru colosal și demonic, se sprijină citeodată, cum s-a mai observat, pe o tehnică oarecum dramatică, scenică — dialoguri, acumulări de efecte, momente culminante, întorsături surprinzătoare, bruste „căderi de cortină“. Se desprinde din această lirică, poza livrescă fiind inclusă, imaginea unei personalități contradictorii sugerată goethean în versurile: „Doi dușmani fără-astmăpăr în urgie/În inima poetului se bat“ (*Adevăratul poet*). Poetul cu o asemenea alcătuire, în care *curi* opuse sînt în necontenită gîlceavă, își divulgă și în acest fel înclinația de dramaturg. Este, poate, semnificativ faptul că într-o perioadă în care „fiziologia“ este cultivată ca o specie a prozei, mai rar în versuri, Hasdeu se folosește, în studiul *caracterelor* lui, de o „grîlă“ dramaturgică. Dar viziunea dramatică îl însoțește și în explorările de folclorist: „Basmul *Fata de împărat și pescarul* este curat o dramă antică, lipsită numai de dialog. Simplitatea intrigei cea mai extremă, unită cu o varietate neimitabilă de caractere, constituă fondul acestei mici cap-d-opere“¹². „Dialoguri“, „intrigă“, „caractere“ — iată noțiuni, unelte critice la îndemna autorului pînă și în analiza unui basm! O mizanscenă înfăptuită cu voluptate ludică ne întîmpină în nuvela *Micuța* (1864), în care, prin dedublare, naratorul își schimbă mereu măștile, fiind cînd eroul, cînd „regizorul“ aventurii, al scenelor pline de subtile (și cam deocheate) echivocuri. Nuvela, s-a spus, vădește în Hasdeu „un nașteptat precursor al teatrului modern“¹³. Un *model* literar poate preponderent (intrucît e adeseori centripetal) al operei lui Hasdeu este acela dramatic — înțeles fie ca structură specifică, fie ca tensiune („patos“).

Există, în dramaturgia lui Hasdeu, mai multe nivele de semnificații. Mai întîi, planul acțiunii reale, cu înțelesuri imediate. Apoi, un plan secund, o substructură, cu subînțelesuri simbolice. În fine, citeodată motivațiile, reale sau simbolice, nu mai sînt pertinente, ele subsumîndu-se unei viziuni, unei determinări oculte („ursita“), acționînd arbitrar asupra unor destine. Subtexturii pieselor, simbolică, li corespund, în planul acțiunii, nu alți personaje cu identitate obișnuită, cît *tipuri*, cu deschidere mai cuprinzătoare, aparținînd „psicologiei, dacă nu istoriei proprii“. Astfel, în *Răposatul postelnic* (tragedie inspirată „dintr-una din cele mai tragice epoce ale istoriei noastre“), postelnicul Șerpe vrea să fie „tipul boierului moldovean din sută a XV, mai înainte de a se fi format, la începutul secolului XVI, tipul boierului moțocian“. Spătarul Spancioc ar ilustra „plecările naturămintă bune corupîndu-se sub pernicioasa Inlurire a epocii“, într-o lume care și-a ieșit din țîpni, în care lucrurile pure sînt batjocorite, iar valorile s-au răsturnat. În fleana ar fi urmat să se înfățișeze „natura femeiească voluptoasă, impresionabilă, tricoasă, capabilă de mari hotărîri ideale însoțite de o mare debilitate reală“. Un Aprod priapic ar reprezenta „don-juanismul brutal“ ș.a.m.d. E o perindare de concepte și simboluri, care însă nu prind viață, nu dau naștere unor personaje viabile. Această și datorită unei concentrări extreme, împinsă pînă la abstractizare, unei premeditări stricte a oricărei nuanțe sau mișcări; toate acestea „usuează“ piesa, ale cărei rosturi trec, mai toate, în planul secund, simbolic. Totul *semnifică*, în intenția lui Hasdeu,

¹⁰ *Eroul în Shakespeare*, în „Columna lui Traian“, I, 1870, nr. 14.

¹¹ *Mișcarea literelor în Egipt*, în Bogdan Petriceicu-Hasdeu, *Scriseri literare, morale și politice*, II, îngr. și introd. Mircea Eliade, București, F.R.L.A., 1937, p. 63.

¹² *Literatură populară*, în B.P. Hasdeu, *Pagini al se, ed. cit.*, p. 349.

¹³ Sorin Alexandrescu și Ion Rotaru, *Analize literare și stilistice*, București, Editura didactică și pedagogică, 1967, p. 189.

fiecare gest, fiecare replică. Este un adevărat „scenariu“ de „semnificații“, care păgubește de pe urma dificultăților de comunicare a nivelului real cu cel simbolic.

Tematic, teatrul lui Hasdeu este „istorie reinviată“. Desigur că și sub acest aspect jocul de planuri se arată activ, întrucât actualitatea, chiar când dramaturgul neagă orice „aluziuni“, e mereu presupusă. De fapt, piesele sînt construite tocmai pe acest contrast — între luminoasele, pline de glorie, vremuri de demult („Unde sînt Asanii, Mircii, Ștefanii, Mihaii?“) și un prezent moleșit și decăzut. Antiteza, între „sublima bravură a strămoșilor și efemețata moliciune a strănepoților“, era dealtfel curentă în literatura epocii. E procedeul care intensifică cel mai mult retorica hasdeiană. „Acum luptătorii nu-s buni de nimic, un neam lipsit de putere“ — caracterizarea, disprețuitoare, figurează în *Introducere* la poemul epic *Domnița Voichița*. (În această *Introducere* se plămădește personajul Vidrei, prefigurată în legenda despre „un războinic neam de dealtfel curență în literatura epocii. E glorificînd „bărbăția vechilor femei ale Daciei“, autorul recurge iarăși la retorica lui enormă: „Nu cred să mai existe un popor, care mai mult decît cel românesc ar putea să prezinte pilde de vitejie feminină, sau, mai bine zis, de bărbăție a femeilor!“¹⁴. În *Răzvan și Vidra*, Vidra iurme pe cîmpul de bătălie ca „un făloș ce călărește și-mpușcă chiar ca un zmeu“). Teatrul lui Hasdeu nu se putea să nu devină și o incitantă lecție de istorie — pentru a stimula energiile amortite. Idealul rămîne în vechime, timp istoric cu aureolă mitică, prezentul nu oferă decît un spectacol dezolant, alunecînd în grotesc. I se potrivește, de aceea, nici-decum drama, ci farsa, comedia.

O vîlnă satirică neistovită se găsește în publicistica scriitorului, ca și în polemiile și șarjele lui răsunătoare. În „Aghiujă“, acest spirit facetios produce chiar cîteva scenete satirice (modul dramatic pătrunde deci și în publicistică): *Coalițiunea* („Un mister politic în cîteva scene“), *Votul universale* („O scenă obscenă“). Raportările la Caragiale sînt la îndemînă, și ele dealtfel s-au făcut. Un Cațavencu sau un Farfuridi încep să prindă contur în asemenea burlești scenete, unde flagrant „precaragialiene“ sînt și unele inflexiuni de limbaj. Un spectru caragialian se întrezărește mai ales în farsa *Trei crai de la Răsărit* (*Orthonecrozia*) (1871); grosierul negustor Hagi-Pană, franțuzitul Jorj, june predispus, prin demagogie și pollroncrii, unei cariere înalte, șiretul Petrică par să vestească pe Jupin Dumitrache, Rică Venturiano, Spiridon (un Chiriac în devenire). Piesa ridiculizează, în caricatură apăsată, jargonul latinist, parodiînd nemilos, cu un fel de jubilație comică, *Dicționarulu limbii române* al lui Laurian și Massim, „monumentosul thesauru“, luat în răspăr și de Odobescu în *Prandiulu academicu*. Este, prin urmare, „o farsă filologică“, — tot astfel își numise și N. Istrati piesa *Babilonia românească* (1860). Curios e că Hasdeu care, în *Mîșcarea literelor în Egipt*, avea rezerve față de ticurile și excesele lui V. Alecsandri, în înclinația acestuia de a specula la tot pasul efectele hazlii ale „babilonici“ lingvistice, Hasdeu, deci, recurge, cu umor mai silnic, la un procedeu asemănător. Comicul verbal e preferat celui de caracter. S-ar putea să fie și un semn de evoluție de la construcția de „caractere“, obsesivă în primele scrieri, spre o valorificare mai insistentă a resurselor limbajului — aici, cu scopuri satirice. Așadar, pentru prezent — o grimasă sarcastică, pentru trecut, evlavie și înfiorare. Dicotomie pe care se sprijină viziunea dramatică a lui Hasdeu.

Cu o primă versiune rusească, mai sumară (*Domnița Roxana*), schița dramatică în cinci acte *Domnița Rosanda* (1865) a suferit cîteva metamorfoze, tinzînd, într-o pornire caracteristică dramaturgiei lui Hasdeu u, către o treaptă simbolică. Versiunea ultimă, din „Familia“ (1868), poartă titlul generic *Femeia*. Față de *Răposatul postelnic*, unde limba era înadins mai veche, purificată de neologisme, pentru a spori sugestia unei epoci anume, dincoace rostirea e mai indiferentă, îndeobște neadecvată. Sînt emise răspicat, dar fără răsunset dramatic, multe dintre idicile scumpe lui Hasdeu. „Țara lui Ștefan cel Mare“ din „timpii cei vechi“ ai Moldovei reprezintă același tărîm mitic, de unde se înalță „slava străbunilor“, pilduitoare pentru urmași, dălătoare de nădejdi pentru viitorime. Discursul eșuează adesea în discursivism. Mai sînt introduse (ca și în *Răposatul postelnic* sau în *Răzvan și Vidra*), neasimilate însă, obiceiuri și datini (un „danț voinicesc“ de „călușeri“, un „cîntec haiducesc“), nu pentru interesul lor etnografic, ci scîntînd efectul virtual dramatic, pitoresc. Și mai ales fiindcă, la fel ca și limba, acestea pot da o idee despre „specificul timpului“, aducînd totodată o tentă de specific național.

Piesa, plecînd de la cronici ucrainene și polone, exploatează episodul tragic-romanțios care inspirase între alții și pe Gh. Asachi într-una din nuvelele sale istorice. La Hasdeu, însă, istoria oferă

¹⁴ *Introducere* la *Domnița Voichița* (Poem), în E. Dvoicenco, *op. cit.*, p. 131.

mai mult un fundal, o ambianță, cu coloritul specific. Accentele se deplasează din sfera evocării în aceea psihologică, învecinată dramei de caractere. Rosanda e „un deosebit de mare caracter femeiesc“; pe toată întinderea celor cinci acte „scheiță dramatică“ va căuta să ilustreze însușirile rare — de puritate, devotament, putere de jertfă — ale eroinei. Aceeași însoțire de clasic și romantic, ca în *Răzvan și Vidra*. Peripețiile care se aglomerează, suferințele nemăsurate, tot zbuluciumul Rosandei au o vibrație romantică, dar drama domniței răspunde, de fapt, unui *topos* clasic: nefericita fiică a domnitorului Vasile Lupu trebuie să aleagă între dragoste (pentru: prințul polon Koribut) și datorie (de a se sacrifica pentru țara ei, prin căsătoria silită cu Timuș Hmełnički). Datoria, cu tot prețul greu, învinge. Piesa nu e săracă în întorsături neașteptate, în evenimente singeroase, sinucideri, leșinuri, crime. În înfruntarea, cu importanța ei în teatrul lui Hasdeu, dintre *convenție și anticconvenție*, convenția este de astă dată mai tiranică, aliniind această piesă acelor serbede și spăimoase melodrame pe care, altminteri, acest teatru se pornise de la bun început să le înfrunte.

Și în idei, ca și în procedeele dramatice, aceeași recurență. Însă obsesiile hasdeiene sînt, în acest caz, mai puțin infuze dramei, ele au devenit nucleu, automatisme ale unui discurs invariabil: „blestemul sorții“ (în versiunea rusească figura o scenă de superstiții: „ghicitul țigăncii“), ideea fatalității ce dirijează destinele omului, și chiar ale unui neam, supus unei voințe providențiale („Dar așa sunt destinele lumii, așa e soarta Moldovei“); iconolatria lui Ștefan cel Mare, „suveranul Daciei noi“, o nestăpînită propensiune spre grandori („Eu îi invit, împărătește, cu sabia în mînă“, sună o replică a domnitorului Vasile Lupu); în fine se furișează, insidioasă, imaginea inevitabilă a versatilului Moțoc, devenit simbol — recunoaștem, iarăși, *vocația simbolică* a personajelor lui Hasdeu — al necredinței boierești („Pe a lui Moțoc credința o cunosc eu!“). În prima versiune trecea prin scenă Ștefan Petricicu, cel care avea să devină domn; Hasdeu își venera străbunii. Mai mișcătoare, în piesă, ar fi nostalgia Rosandei pentru meleagurile țării. În restricția eroinei, instrăinată în „țara căzăcească“, se distăinează și simfonia patriotică a scriitorului care, într-o scrisoare către Iulia Hasdeu, exclama patetic: „Iubesc la nebunie neamul românesc și viitorul românilor“ și care, în niște mai vechi notații autobiografice¹⁵, își mărturisea același sentiment de instrăinare, de însingurare. În doinirea Răzașului și în dorul lui Răzvan, din *Răzvan și Vidra*, vibrează aceeași coardă, dar în modulații mai prelungi, de o melancolie mai adîncă.

În *Răzvan și Vidra* (1865), „producere literară, psihologică și istorică“, predispozițiile dramaturgiei lui Hasdeu se limpezesc, ele cristalizează. Un lirism aspru, în scandări de baladă și cu înfiorări elegiace, doinitoare, pătrunde în taințele „dramei istorice“ (cum se subtitlula inițial), derogîndu-i structura lăuntrică. Dramatismul suportă o transgresiune în poetică (și piesa se va numi în cele din urmă „poemă dramatică“). Modul rostirii este mai curînd monologic, angajîndu-se în tirade care nu sînt decît niște alții mai largi pentru lirismul care freamătă în substraturi. E „poezia dramatică“ — aspirația dintotdeauna a teatrului hasdeian. Această mișcare poetică deplasează, firesc, accentele. De pe tărîmul conflictului social, politic (urmărind să înfățișeze o „luptă de ură între boieri și popor, între cei avuți și cei săraci“), se trece, printr-un gest aproape reflex, la o problematică ce se dispută pe tărîm psihologic. E o repliere a *dramei în cuvînt*, actele (acțiunile) consumîndu-se, ca îndeobște la Hasdeu, fulgerător sau fiind doar sugerate. Se exercită în această „poemă dramatică“ o suveranitate a *logosului*, natura piesei fiind discursivă. Răzvan, subjugat de voința neîndurătoare a Vidrei, recunoaște supus dar și cu exaltare: „Dar știi tu oare puterea ce-o au cuvintele tale [. . .]“. Vidra, de fapt, nici nu recurge întotdeauna la o argumentație insistență, deși discursul ei, ca și al lui Răzvan, e funciar retoric. Ea decide scurt, cu aroganța feudală a Doamnei Clara: „Eu voiesc. . .“. Semnificativă, în acest context, apare scena ultimă. După căderea și moartea tragică a lui Răzvan, abia ajuns pe culmile mării, Răzașul, ca ieșit din mînți de durere, se năpustește asupra Vidrei: „Dar tu l-ai ucis, ciocoaică/Tu la moarte l-aduseși! /O să mi-o plătești acuma, tunc-fulgere! . . . (Scoate cuțitul și voiește s-o lovească). Vidra (cu sînge rece, arătînd la ușă) Să ieși! (Răzașul lasă mîna în jos și pleacă capul)¹⁶. Cuvîntul, așadar, se dovedește mai aprig, mai despotice, el își aservește fapta, gestul, așa cum Răzvan, răzvrătitul, haiducul vestit, cavalerul fără teamă, intră sub înfrîmarea coplesitoare a femeii, înfrîmire impusă și prin puterea de sugestie a unei elocințe cînd perfide, învăluitoare, cînd categorice, în inflexiuni reci, metalice. Din caracterizarea creionată de autor pentru eroul său — „înfocat, generos, eroic și impresiona-

¹⁵ *Introducere la Nicolae Milăscu*, în E. Dvoicenco, *op. cit.*, p. 255.

¹⁶ *Răzvan și Vidra*, în B.P. Hasdeu, *Pagînt altele*, *ed. cit.*, p. 221.

bil", — ultima trăsătură e cea mai accentuată și ea servește cel mai mult comunicării, dialogului său cu Vidra, fire „imperativă”. (Se declanșează aici și o confruntare, elocventă, între un *temperament* romantic, labil, receptiv la impresiunile subiective, și un *caracter* „ambitios, imperativ, orgolios”, de o îndărătnicie aproape nefirească, un caracter construit după modele clasice. Nu e chiar întâmplător că Vidra îl dă mereu ca exemplu șovăhnicului Răzvan pe avarul absolut Sbierea — întruchipare, de aceeași sorginte clasică, a unei monomanii. Între Vidra și Sbierea ar fi, prin urmare, o „înrudire” subtilă literară). Acționând nu prin propria hotărâre, ci mereu îndemnat de neînduplecata Vidra, Răzvan nu e nicidecum un „titan” și încă unul „preeminencian”¹⁷. Suflet romantic, bîntuit de contraste și tempeste, personalitatea lui, oricîi de accentuată, s-a destrămat, s-a încovoiat sub puterea adevăratului caracter autoritar al piesei — Vidra. Îndemnurile ei sînt, ca și ambiția, nemăsurate („năzuiește pîn-la stele” — îl îmboldește pe Răzvan), ea dorește puterea, pe care o rivnise desigur și Moțoc, „pofța” de măriri nu-i dă astîmpăr, dorințele ei, nepotolite, exprimînd totodată un suveran dispreț pentru „trîndăvița boierime” și pentru un veac decăzut. Înălțarea și prăbușirea lui Răzvan sînt opera acestei femei din „neamul lui Moțoc”, care moștenește pornirile demonice, fanatismul și lacoma sete de măriri ale celui „groaznic bărbat”. Dacă Vidra mai șovăie totuși în răsîmpuri, pătrunsă de simțiri nedesluite, aceasta nu se întîmplă sub presiunea evenimentelor și nici a unor mari nenorociri, ci sub stăpînirea unor presiștiri ciudate, a unor visări tulburi, încercate de sumbre premoniții. Astfel se vestește erorilor „ursita”, această Voință tainică ce se instăpînește asupra unor destine. „Aleşi de soartă” sînt și Vidra și Răzvan. Vidra are firea „pecelluită” — ea se trage din acele „neamuri cu pecete, în cari Dumnezeu sădește vrun bine sau vrun păcat”. La Răzvan, „vina tragică” este consecința unei ascendențe care îl stigmatizează, dar, ca un triumf al *psihologicului* în piesă, „vina” aceasta își risipește impenetrabilul mister, căci ea se dovedește, în fond, urmarea unei coruperi, perversității unui suflet pur. „Pofța de a se înălța”, ca sentiment tiranic, absoarbe în Răzvan orice idealism, devîndu-i energiile sufletești, încîntînd porniri vinovate într-un suflet treptat îmbolnăvit de dorul de „măriri”, plină într-atît „că plî-și iubirea țării e pofța de a se înălța”. Sfîrșitul vine firesc, după o logică ce fusese și a cronicarului, a lui Miron Costin: „Așa s-a plătit și lui Răzvan răul ce-l făcuse și el lui Aron-Vodă”. Această patimă, așadar, îl pierde și abia în pragul morții eroul, parcă revenit, prea tîrziu însă, din rătăcirile lui, are într-o străfulgerare revelația deșertăciunii mării, cît și a tot ce-i vremelnic: „uitam că viața-i o punte între leagăn și mormînt”. În urzile soartei nu se poate să nu se strecoare și multă zădărnicie. Drama se încheie în aceste ecouri ale unui lamento ecleziastic.

În titanismul piesei, ca și în melancolia ei, se răsfrîng ecourile unei meditații romantice a scriitorului asupra propriului destin. Eroii sînt oameni neobișnuți, „aleși de soartă”, alegorii ale unor ipostaze sufletești hasdeiene. În Răzvan, însingurat adeseori printre ai săi, se întruchipează soarta geniului, avînd de înfruntat nerecunoștința și neînțelegerile semenilor: „[...] cînd o rază/De soare pătrunde-n țară/Toți se scoală, toți turbează,/Toți voiesc s-o dea afară! . . .”¹⁸. Sau, într-o tiradă mai amplă: „Nu, nu! Las-ca țara noastră să simță durerea crudă/Că-n sînu-i omul de frunte în deșert îl vezi c-asudă/Și din cupa deznădejdiei blind ocară, blind amar,/Lucrează și zi și noapte, lucrează tot în zadar,/Căci mișei, ca o strajă, cirna țării impresoară/Și pe-oricine nu-i dintr-înșii mi-l resping și mi-l doboară”¹⁹. Stilistic, forma pronominală, repetată, „mi-l” — ecou de vers popular — identifică sugestiv pe autor cu personajul său. Este vocea auctorială care se face auzită, dealtfel, în cuprinsul întregii opere hasdeiene.

Într-o „poemă dramatică”, „literară” — dar și „psihologică”, și „istorică” — concepută, funcțiile limbajului sporesc, căutînd să exprime specificul unei asemenea viziuni complexe, prin mijloace în care modul liric și acela dramatic se îmbină, reunite într-un făgaș de versuri, de caracter poetic. În scriitura dramaturgului versul e o noutate. Și în intervenții teoretice, ca și în compunerile dramatice, Hasdeu se arătase mereu refractar la modalitatea versificării, versul fiind socotit numai o „formă posterioară și arbitrară”, menită să îmbrace o „idee poetică” (*Mișcarea literelor în Egipt*). În *Introducere la Răposatul post-înic* se arată limpede: „Versurile nu permit a reproduce o epocă istorică în toată sa simplitate, de a înzestra persoanele dramei cu varietatea caracterelor și limbajelor, de a face ca să

¹⁷ Mihai Drăgan, B.P. Hasdeu, Iași, Junimea, 1972, p. 233.

¹⁸ Răzvan și Vidra, în B.P. Hasdeu, *Pagini alse*, ed. cit., p. 196.

¹⁹ *Idem*, p. 187.

dispară individualitatea autorului²⁰. Dar în *Răzvan și Vidra*, unde Caragiale descoperă, într-o analiză fugară, „vorbe frumoase românești”, optica s-a modificat, denotînd asidue preocupări de topică și atente cîntăriri lexicale, prin urmare o abordare, pe acest nou versant, a limbajului poetic: „Din punctul de vedere literar am avut a mă lupta cu dificultatea versificației, sporită astădată prin o altă dificultate și mai mare, anume aceea de a scri în limba românească din secolul XVI, fără neologisme și fără inverșiuni moderne²¹. Și efectul poetic și coloritul istoric au a se naște din asemenea laborioase căutări de limbă și de stil, menite să asigure, între liric și dramatic, echilibrul și consistența unei viziuni. O viziune dramatică pe care opera hasdeiană întreagă, în moduri diferite, o răsfrînge.

²⁰ În B.P. Hasdeu, *Pagini alese*, ed. cit., p. 134.

²¹ *Prefață la Răzvan și Vidra*, în B.P. Hasdeu, *Pagini alese*, ed. cit., p. 337.