

BAROCUL *ȚIGANIADEI*

GABRIEL MIHĂILESCU¹

Facultatea de Litere, Universitatea din București

THE BAROQUE OF *ȚIGANIADA*

Abstract

In the present study we set to prove with new arguments that *Țiganiada* (1812), Ion Budai-Deleanu's masterpiece, belongs to the European Baroque themes and structures. In this regard, I analysed the structures of duality and multipolarity; those of hypertextuality (in the meaning assigned by G. Genette), as a triumph of factitious over the nature; those of rhetoric ostentation; the themes of the „world upside down”, of illusion and self-deception. From this point of view, the author's Enlightenment ideas – which focused so far literary historians' attention – are nothing but the surface coating of a deeply deluding Baroque work.

Keywords: *Țiganiada*, Ion Budai-Deleanu, Baroque, hypertextuality, multipolarity, illusion, „world upside down”.

Țiganiada, capodopera lui Ioan Budai-Deleanu, a intrat târziu și cu multe poticniri în circuitul literaturii române. Teodor Codrescu a publicat, pentru prima dată, varianta A, nedesăvârșită, a epopeii în revista *Buciumul Român*, din Iași, în 1875 (*Prologul și Epistolia închinătoare*) și în 1877 (textul și notele). Cea de-a doua variantă, definitivă, a *Țiganiadei* a fost neglijată și scoasă din circulație, prin publicarea variantei A, pentru aproape încă 50 de ani, și a fost editată, cu multe erori de lecțiune, abia în 1925 de către bibliotecarul și bibliograful Gh. Cardaș (Ed. Casei Școalelor, București). O ediție mai bună a

¹ **Gabriel Mihăilescu** este conferențiar în cadrul Departamentului de Studii Literare a Facultății de Litere, Universitatea din București. Este doctor în Filologie din 2000. Predă cursuri de istoria literaturii române și de cultură și civilizație românească. Este specializat în literatura română veche. Volume publicate: *Universul baroc al „Istoriei ieroglifice”*. *Între retorică și imaginar*, București, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2002; *Viața sfintei Maria Egipteanca: cele mai vechi traduceri, manuscrise și versiuni. Studii și texte*, București, Editura Universității București, 2008. Pentru acest din urmă volum i-a fost acordat, în 2010, Premiul „Bogdan Petriceicu Hasdeu” al Academiei Române; e-mail: angela_mihailescu@yahoo.com.

Țiganiadei (B), purificată, în mare măsură, de erorile din 1925, este scoasă în 1953 de J. Byck. Publicarea *Țiganiadei* (B), în 1969, și, apoi, a ambelor variante și a poemului *Trei viteji* (în cele 2 volume de *Opere* din 1974-1975) de către Florea Fugariu, reprezintă prima restituire cu adevărat critică a textului principalelor opere literare ale lui Budai-Deleanu. Ediția diplomatică a variantei B și a poemului *Trei viteji*, alcătuită de Eugen Pavel și Gheorghe Chivu și apărută la Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, în 2011, corectează unele lecțiuni greșite și inconsecvențe în transcrierea textului existente totuși în ediția critică a lui Florea Fugariu.

Publicarea târzie a celor două variante ale epopeii (și, mai ales, a variantei B) a făcut ca opera lui Budai-Deleanu să nu contribuie în nici un fel la grăbirea procesului de maturizare și modernizare a literaturii române în secolul al XIX-lea. *Țiganiada* este și din această cauză o creație poetică singulară, fără posteritate literară².

Multă vreme posteritatea critică a *Țiganiadei* a fost dominată de două direcții interpretative:

- a. analiza conținutului ideologic, de factură iluministă, al epopeii: raționalism, deism, anticlericalism, afirmarea dreptului natural etc.;
- b. studiul sursologic și comparatist, aplicat unei opere de tip clasic, altoită pe modele ilustre. Această cale exegetică este deschisă de Budai-Deleanu însuși, care – cum am văzut – își divulgă cu seninătate izvoarele, de la Homer și Virgiliu, până la Ariosto, Tasso, Tassoni și Voltaire.

În ultimele decenii, receptarea operei lui Budai-Deleanu cunoaște câteva răsturnări spectaculoase și radicale de sens. Mai întâi este înlăturată „prejudicata” clasicismului *Țiganiadei*. „Prin potențialul expresiv al graiului său, Budai-Deleanu săvârșește *un dublu sacrilegiu față de clasicismul ortodox* (s.n. G.M.): substituie tipului general particularul concret și extinde vocabularul până la periferia argoului” (Cornea 1962: 64); „În ciuda faptului că structura *Țiganiadei* se constituie pornind de la o sugestie clasică, poema lui Budai-Deleanu ajunge finalmente să ilustreze (ca și tragicomedia barocă sau drama) *o formulă literară net anticlasică* (s.n. G.M.), aceea a unei specii mixte” (Petrescu 1974: 187), prin coexistența eroicului cu eroicomicul.

De la „anticlasicism” s-a ajuns, în chip firesc, la considerarea epopeii din perspectivă barocă și chiar romantică (argumentele invocate în acest sens fiind: peisajul nocturn de la începutul cântului VI, lamentația de „damnat romantic” a lui Satan din același cânt, elementele de folclor și credințele populare etc.) (vezi Anghelescu 1982: 61-68). Deși revendicându-se de la interpretarea în spirit

² Cu toate acestea, de-a lungul întregului secol al XIX-lea, încercările – fără excepție, ratate – de „transplantare” a genului epopeic în literatura română nu au lipsit, începând chiar cu ardeleanul Vasile Aaron, contemporanul lui Budai-Deleanu, care traduce, în versuri stângaci-populare, primele opt cărți din *Eneida* și publică la Sibiu, în 1808, o prelucrare prolixă a *Messiadei* lui Klopstock.

baroc a epopeii, interpretarea lui Nicolae Manolescu merge mai departe, înspre relevarea modernă (și postmodernă) a purei gratuități a operei, precum și a jocului „de-a literatura” ca fiind dominante în *Țiganiada* (vezi Manolescu 2008: 123-132).

Credem, împreună cu o bună parte dintre istoricii literari – Nicolae Balotă (1970), I. Istrate (1982), Eugen Negrici (2000), Mihai Zamfir (1986) –, că lectura epopeii lui Budai-Deleanu din unghi baroc este totuși cea mai apropiată textului și mai fecundă, între altele și prin posibilitatea integrării celor mai diferite perspective exegetice³. Să mai notăm, în treacăt, că obișnuința, transmisă îndeosebi prin manualele școlare, de a citi capodopera lui Budai-Deleanu exclusiv în cheie iluministă privește doar conținutul ideatic al epopeii (știut fiind faptul că iluminismul nu dispune de o estetică sau de o poetică proprie) și este, în general, păgubitoare pentru înțelegerea *Țiganiadei* ca o creație artistică și în care se regăsesc totuși principiile unei anumite poetici sau ale unei *Weltanschauung* proprii unui anumit curent literar.

Țiganiada sau tabăra Țiganilor – poemation eroi-comico-satiric alcătuit în doasprăzece cântece se desfășoară pe trei planuri narative distincte, care se intersectează adesea între ele. Lor le este supraordonat un al patrulea „palier” narativ, cel divin, care – conform regulilor genului, de la Homer încoace – influențează decisiv acțiunile oamenilor și le determină acestora destinul. În conceperea universului supranatural creștin, bipolar și ierarhizat – pe de o parte, Satana și subordonații săi, Velzavuv, Mamona, Velial, Asmodeu etc., protectori ai Semilunei, pe de altă parte, Dumnezeu, „vecinicul împărat”, îngerii și sfinții, ajutându-i pe creștini – sunt prezente însă și personificări alegorice amintind de mitologia clasică (de pildă, Urgia, sălășluind în Haos, este fiica Satanei și a Zavistiei).

Acțiunea epopeii este plasată în Țara Românească în vremea lui Vlad Țepeș și a războaielor acestuia cu turcii. Budai-Deleanu îi atribuie domnitorului muntean hotărârea (ilustrativă pentru spiritul iluminist al textului) de a-i dezrobi pe țigani și de a le dărui un teritoriu între Bărbătești, Inimoasa și Spăteni. Țiganii se adună între Alba și Flămânda, unde cetele cu conducătorii lor (ciurari, căldărari, aurari, lingurari etc.) sunt trecute în revistă de către Vodă. Ei primesc și arme pentru a lupta împotriva oștirii otomane. Vicisitudinile Țiganilor în drumul lor către Spăteni, jalonat de popasuri și discuții nesfârșite, încercările nefericite de afirmare războinică, tentativa de a se organiza într-un stat propriu și bătaia generală prin care ia sfârșit „drumul lor spre fericire” se constituie în primul plan narativ al *Țiganiadei*.

Pe un alt plan se mișcă Parpangel, șeful argintarilor, plecat pe urmele Romicăi, pe care Satana o răpește din mijlocul Țiganilor și o ascunde la „curtea vrăjtită”, unde erau ademeniți și vitejii oastei muntene, pentru a fi ținuți departe

³ Barocul, în general, poate fi citit în cheie *clasică* (ca un clasicism degradat), în cheie *romantică* (ca prefigurând teme, modele și gusturi romantice, inclusiv vocația pentru folclor) sau în cheie *modernă* (a se vedea afinitatea modernilor pentru poezia barocă, pe care aceștia o redescoperă și o revalorizează).

de luptă. Peripețiile lui Parpangel (oprirea la „curtea vrăjită”, rățacirea prin codru, întâlnirea cu eroul armatei lui Vlad, Argineanu, schimbarea hainelor cu acesta, după ce băuse din izvorul cu apă vie, în cele din urmă, călătoria „dantescă” prin iad și, apoi, prin rai) reprezintă în epopeea țiganilor un vast episod digresiv, de „poemă romantică” – spune D. Popovici (1972: 476).

În sfârșit, cel de-al treilea plan narativ, de epopee eroică, privește luptele purtate de Vlad Țepeș cu turcii, mai întâi, retrospectiv, prin mijlocirea unui povestitor de la „curtea nălucită”, Florescu, apoi, în alternanță contrapunctică cu rățacirile țiganilor și ale lui Parpangel, prin relatarea faptelor de vitejie ale lui Argineanu și ale lui Vlad însuși, în incursiunea sa nocturnă în tabăra otomană. Finalul poemei (doar în varianta B) aparține registrului eroic: Vlad Vodă este înștiințat printr-o „cerească solie” că: „« Zădarnică-i a ta măiestrie!.../Vecinice hotărâri nemutate/Vor poporul tău încă să fie/Lungă vreme în păgână robie! »” (Budai-Deleanu 2011: 425). El se supune și ia calea exilului. În locul său, un alt viteaz, Romândor, iese în fața oștirii îndurerate și o îndeamnă să continue năfricat lupta. Mulțimea îl urmează, parcă în extaz, pe noul, charismaticul ei conducător: „« Du-ne (strângând), macar în ce parte,/Ori la slobozie, sau la moarte! »” (Budai-Deleanu 2011: 429). Sunt cuvintele cu care se încheie epopeea.

Ea se deschide cu două „preludii” programatice: *Prolog* și *Epistolie închinătoare către Mitru Perea, vestit cântăreț*. Intențiile estetice ale autorului sunt dezvăluite aici într-o construcție ironic-ambivalentă, contradictorie, caracteristică stilului baroc. Este relevat mai întâi rolul esențial al „scriptoriului”, al retoricii și poeziei, în constituirea memoriei culturale și a tradiției istorice investite cu o puternică funcție civilizatoare: „Să fie preceput ș-alte neamuri a Europei prețul voroavei și dulceața graiurilor bine rânduită, adecă ritorica și poesia, cum au înțalesu-o elinii și romanii, o! câți eroi slăviți să ar ivi dintre varvari sau doară din cei ce să numea sălbateci, pe carii oameni luminați, lipsind, întru neamul lor și pe vremile când au trăit, un Omer ș-un Virghil, vecinică i-au acoperit nepomenire” (Budai-Deleanu 2011: 5). În conformitate cu *topos*-ul exordial al afectării modestiei, Budai-Deleanu își declară neputința de a realiza o asemenea restituire culturală: „[...] mai vartos când nice eu mă încredințaz în putere, iar neajungerea limbii cu totul mă dezământă...” (Budai-Deleanu 2011: 6). El optează, în consecință, pentru „această poeticească alcătuire, sau mai bine zicând *jucăreauă* (s.a.), vrând a forma ș-a introduce un gust nou de poezie românească” (Budai-Deleanu 2011: 6). Așadar, pe de o parte, intenție gratuit-ludică și, pe de altă parte, tendință formativ-educativă. Dedublarea intențională a autorului este prezentă și în alte locuri ale celor două prefețe. Surselor istorice autentice („scriptorii de la Vizant”⁴ – Budai-Deleanu 2011: 10), pentru războaiele lui Vlad Țepeș, le sunt contrapuse „izvoadele” fictive de la mănăstirea Cioarei și a Zănoagei. În același timp, Budai-Deleanu insistă pe ideea că „aceast operă

⁴ Istoricii literari au identificat aceste surse în cronicile bizantine ale lui L. Chalcocondil și Ducas.

(lucrare) nu este furată, nici împrumutată de la vreo altă limbă, ci chiar izvoditură noao și originală românească” (Budai-Deleanu 2011: 10-11), dar continuă imediat cu o listă (prelungită în notele de subsol ale *Țiganiadei*) de modele literare din care împrumută copios (o va recunoaște singur) motive, procedee, personaje. Dublul sens, paradoxal, al compoziției sale poetice este sugerat astfel cititorului de la bun început.

În același spirit, mixajul tematic și stilistic și, prin urmare, coexistența deconcertantă a mai multor nivele de interpretare posibile sunt asumate, în mod explicit, de către autor. Într-una dintre notele primei variante ale *Țiganiadei*, Mitru Perea explică astfel titulatura epopeii: „Apoi, după titula *Poemation iroi-comico satiric*, să cunoaște că această alcătuire trebuie să fie o mestecătură din trei felii de poezii, adică din iroicească (ce va să zică vitejească), comicească (ce va să zică de râs și șuadă) și din satiricească (ce va să zică batjocoritoare) [...]. În urmă, precum socotesc eu, toate ce s-au adunat într-această poezie, măcarcă nu să țin de olaltă, totuși să vede că autoriul, și prin aceasta, au satirisit pe-alți poeți!” (Budai-Deleanu 1975: 184). Spiritul baroc, definit, de către unul dintre cei mai iluștri teoreticieni ai săi, Eugenio d’Ors, prin „starea de ruptură interioară cu tendință spre multipolaritate” (d’Ors 1971: 206), este evident și în această declarație de intenții divergente.

Aceeași schemă barocă „multipolară” o regăsim și dacă re-analizăm *Țiganiada* prin prisma hipertextualității⁵, i.e. a numeroaselor și mult discutatele raporturi cu modelele sale livrești⁶. Spre deosebire de *Trei viteji*, unde frapantă era amplificarea „pe verticală” a hipertextualității (hipertext al unui alt hipertext)⁷, în *Țiganiada* uimește diversificarea „pe orizontală”, a tipurilor de

⁵ Termenul este luat, aici, în accepția propusă de Gérard Genette: „J’entends par là toute relation unissant un texte B (que j’appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j’appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire” (Genette 1982: 11-12).

⁶ Hipertextualitatea trebuie pusă în legătură și cu o altă trăsătură caracteristică barocului: cultivarea intensă a artificului și a artificialului, a deghizării și a măștii („Oricât de ciudat ar părea, omul are acum – în epoca Barocului, n.n. G.M. – certitudinea liniștită că poate face lucrurile mai bine decât natura și că aceasta a fost definitiv învinsă de către artificiu”, Ciorănescu 1980: 74-75; cf. și „omul este deghizare într-o lume care este teatru și decor”, Rousset 1976: 33; vezi și *infra*, nota 12).

⁷ Miza poemului *Trei viteji* este dublă: satirică și parodică. Satirică, prin sugestia stării morale și sociale din cele trei țări române, înfățișată sub chipul smintiților lor reprezentanți, înnobiți iluzoriu prin ridicole genealogii fictive. Parodică, prin imitația caricaturală a unui model, Don Quijote, la rândul lui, copie burlescă a idealului cavaleresc. În terminologia, mai riguroasă, a lui Gérard Genette, „parodie” înseamnă, aici, „travestire burlescă”, adică o transformare stilistică cu funcție degradantă a unui model literar (în cazul de față *Don Quijote* de Cervantes). Remarcabil la Budai-Deleanu este faptul că poemul *Trei Viteji* se raportează ca hipertext la un alt hipertext, ca o travestire la o altă travestire, căci însuși romanul lui Cervantes este, până la un punct, travestirea burlescă a literaturii epice cavalerești, ceea ce ilustrează situația complicată a unei literaturi de „gradul trei”.

prelucrare hipertextuală⁸: **parodia**, în sens strict⁹, în scena certei dintre Parpangel și Tandaler din cauza Romicăi (Budai-Deleanu 2011: 70-72), prin transformarea, în registru ludic, a disputei similare dintre Ahile și Agamemnon pentru Briseis (Homer 1955: 33-35); la fel, episodul nebuniei lui Parpangel (Budai-Deleanu 2011: 152-153), transformat după „nebulia” lui Orlando (Arioste: 484-487); **travestirea** (burlescă) – de exemplu, episodul homeric al defilării armatelor aheene prin fața lui Agamemnon (Homer 1955 : 60-67) este transformat, în regim satiric, printr-un sistem de transpoziții stilistice și tematice devalorizante (vezi Genette 1982: 33), în episodul analog al defilării cetelor țigănești dinaintea lui Vlad Țepeș (Budai-Deleanu 2011: 36-46); **transpoziția** – ca transformare, în registru grav, a unui hipotext – este aplicată incursiunii nocturne a lui Vlad Țepeș în tabăra otomană (Budai-Deleanu 2011: 228-234); modelul urmat aici este fie cel homeric (către care ne trimite chiar autorul, la note, printr-unul dintre comentatorii săi fictivi: „Această năvală este asemenea ce au făcut Ulis cu Diomed în tabăra trațienilor la Troada. [...] Erudițian” – Budai-Deleanu 2011: 229), fie transpoziția virgiliană a acestuia (incursiunea lui Nisus și Euryalus în tabăra rutulilor – Vergilius Maro 2000 : 223-225). Și mai bine ilustrat în *Țiganiada* este cel de-al doilea tip mare de hipertext (cel realizat, nu prin transformarea stilistică a unui subiect dat, ci prin imitația modelului generic – stilul, în sens larg – al hipotextului, aplicat la un subiect diferit): **pastișa** (imitație în registru ludic – invocația către Muză este, adesea, imitată după Tassoni), **șarja** (sau pastișa satirică sau eroicomică: procedeele homerice – comparația dezvoltată, epitetul caracterizant etc. – transpuse în planul degradat al acțiunilor țigănești) și, în sfârșit, **forjeria** (imitația serioasă, urmată de Budai-Deleanu, cu precădere, în elaborarea planului eroic al epopeii).

Textul *Țiganiadei* este prevăzut cu un sistem foarte elaborat de note, nu mai puțin „eroi-comico-satiric”. Dacă în varianta A la subsol erau prezente numai notele explicative ale autorului, în varianta B, ficțiunea epică „multipolară” de deasupra paginii este dublată dedesubt – ca într-o oglindă barocă deformatoare și relativizantă – de o ficțiune exegetică analoagă. Unui adevărat sobor de comentatori, cu nume transparent semnificative, îi revine sarcina meta- sau paratextuală de a interpreta textul epopeii din cele mai variate puncte de vedere, de la lectura riguros specializată – filologică (Filologos), istorică (Erudițian) sau poetică (Musofilos) – la cea diletantă și/sau încărcată de felurite prejudecăți: lectura naivă („Minunat lucru spune aici poetul, care cu nevoie este de a-l crede, căci cum au putut el să știe ce-au făcut și ce-au vorbit

⁸ Genette clasifică tipurile de hipertext în funcție de două mari criterii relaționale față de hipotext: 1. **transformarea**, care presupune păstrarea subiectului (în cazul nostru, al unui anumit episod epic), dar schimbarea stilului (în registru grav, ludic sau satiric); 2. **imitația**, adică schimbarea subiectului cu menținerea stilului (vezi Genette 1982: 12 și urm.).

⁹ „Je propose donc de (re)baptiser *parodie* le détournement de texte à transformation minimale” (Genette 1982: 33).

sfinții în rai? C. Idiot.” – Budai-Deleanu 1975: 122), cea literală („Ba caută să crezi, vere, căci așa este scris; și dacă-i scris odată, îi scris!... Onoch.” – Budai-Deleanu 1975: 101) sau cea îngust teologică („Toate ar fi cum ar fi, însă a scrie unele ca aceste nu să cade despre sfinți; mai vârtos să să mestece la poveștile țigănești. Păr. Desidemonescul” – Budai-Deleanu 1975: 126) etc.

Așa cum arată N. Manolescu, Budai-Deleanu tinde, prin sistemul său de note, „să epuizeze în general (s.a.) interpretarea textului” (2008: 129). În concordanță cu diversitatea registrelor tematico-stilistice din textul propriu-zis, discursul exegetic de la subsol este stratificat stilistic și nuanțat în funcție de finalitatea și credibilitatea fiecărui comentariu critic: registrului eroic al *Țiganiadei* îi corespund intervențiile serioase, explicative, cu finalitate formativ-educativă (în sens iluminist), ale lui Mitru Perea (care dublează deseori textul în versuri cu o repovestire în proză pentru cei „nedeprinși cu stihurile”) sau cele erudite ale lui Filologos, Erudițian, Musofilos; registrul ludic este reprezentat de comentariile lui Chir Mustrul ot Puntureni, mereu binedispus și gata să intre într-un dialog vesel și demitizant cu celelalte personaje (epice sau „exegetice”) ale epopeii; în sfârșit, registrul eroicomic este ilustrat de majoritatea celorlalți interpreți fictivi „epuizând posibilitățile de lectură *eronată* (s.a.)” (Istrate 1982: 334) ale textului și instituind „ceea ce am putea numi o farsă critico-filologică” (Manolescu 2008: 129).

Aplecarea spre retorică a autorului *Țiganiadei*¹⁰ este responsabilă de o altă componentă barocă a epopeii (și totuși divergentă în raport cu dimensiunea ei, la fel de barocă, ludic-ornamentală): persuasiunea și oratoria, „căci barocul este structural demonstrativ, persuasiv și oratoric, chiar propagandistic” (Marino 1973: 244). Întreaga țesătură de idei și discursuri iluministe din textul epopeii trebuie interpretată într-o asemenea lumină. Pe de altă parte – așa cum au arătat mai toți exegeții *Țiganiadei* –, aventura țiganilor este una mai cu seamă de factură retorică, drumul lor fiind jalonat de nesfârșite certuri, dispute, discuții, culminând cu cele trei discursuri extrem de elaborate, despre forma de guvernământ ideală (cânturile X și XI). Inspirat, poate, de ideile lui Montesquieu (*Despre spiritul legilor*) și Rousseau (*Contractul social*), Budai-Deleanu face, prin intermediul vorbitorilor-țigani, apologia a trei tipuri de organizare statală: monarhia (Baroreu), democrația (Slobozan) și o formă mixtă, după modelul Republicii romane, cu posibilitatea – după circumstanțe – a introducerii dictaturii (Janalău). Această foarte dezvoltată digresiune retorico-politică (absentă din prima variantă) a fost „acuzată” de spargerea unității (oricum inexistentă) a operei (vezi Popovici 1972: 482-483). Semnificativă este „neputința” autorului (și, împreună cu el, a țiganilor) de a opta în cele din urmă pentru una dintre soluțiile propuse. Indecizia omului baroc, sfâșiat între tendințe contrarii, covârșește gustul său pentru propagandă!

¹⁰ „Înfrățirea” dintre retorică și poezie este afirmată încă din primele rânduri ale *Prologului*.

Predilecția barocului pentru simulare, pentru „forma deschisă” și în mișcare, pentru așteptarea frustrată sau deziluzionată¹¹ se regăsește în *Țiganiada* sub aspectul povestirilor întrerupte din diferite motive și lăsate neterminate. Astfel, pe când se afla la „curtea nălucită”, Parpangel începe să cânte, la stăruința unei fete misterioase cu fața acoperită, istoria lui Arghir și a Ilenei. Ajuns cu povestirea într-un moment de cumpănă – „un groaznic omoi c-un ochi frunte” îi aține calea viteazului Arghir, plecat și el în căutarea iubitei sale –, Parpangel pare s-o recunoască pe Romica în fata care lăsase să-i cadă vălul de pe față: „Tocma când fârșea ceste cuvinte/Copila cu fața coperită/Ce-l făcuse de jele să cânte,/Doară vrând să-l aducă în ispită,/Dezvălindu-și obrazul s-arată./Și iacă povestea lui curmată” (Budai-Deleanu 2011: 99-100). Fata se face nevăzută, iar Parpangel pornește în căutarea ei, lăsându-și istorisirea neterminată. De asemenea, în cântul IX, același Parpangel le povestește țiganilor, aflați la nunta sa, „călătoria” pe care, chipurile, o făcuse în rai. La un moment dat, el îi întâlnește acolo, între cei fericiți – după modelul eroilor homerici și virgilieni –, pe tatăl și pe strămoșul său, Șundadel. Acesta din urmă îl pune să privească printr-un inel într-o fântână pentru a afla ce se va întâmpla în viitor cu neamul țigănesc. Parpangel zărește trei fete de împărat robite care trec prin mai multe întâmplări „minunate”, desigur, cu sens enigmatic. Eroul nostru îl roagă pe Șundadel să-i explice înțelesul imaginilor profetice întrevăzute în fântână. Acesta începe să-i spună: „« Dar dacă vrei să știi pentru heste/Trei fete (pă cum vezi) dă împărat... »/Ahasta grăind, fără dă veste/Cuvântul îi rămasă curmat,/Căci îndată venind nu știu cine/Mă luă și mă dusă cu sine” (Budai-Deleanu 2011: 313-314). Din nou povestirea rămâne „curmată”, sensul alegoric al imaginilor, nedeslușit, iar noi, cititorii, rămânem, la rândul nostru, *sur notre soif*.

În universul epic al *Țiganiadei*, oscilând între iluzia eroică și deziluzia eroicomică, determinantă este totuși o viziune asupra lumii profund decepționantă, subsumabilă motivului baroc al lumii pe dos, „înțoarse”¹². Emblematică este, în acest sens, singura soluție găsită pentru a-i face pe țigani să meargă și a-i scoate din inerția odihnei fără sfârșit: așezarea, ademenitoare, a carelor cu bucate în fruntea convoiului. Exacerbarea bucuriilor vieții, a lăcomiei, a laturii profane și amurale a existenței, pentru care lumea țiganilor

¹¹ „Barocul impinge la paroxism dinamismul impulsiv, tendința structurală spre contrast și dezagregare [...]. Opera barocă sugerează mobilitatea, fluiditatea, mișcarea [...]. Natură structural ambiguă, bipolară, spiritul baroc răstoarnă sistematic iluzia în deziluzie, pierderea certitudinii realității este însoțită permanent de o inevitabilă decepție” (Marino 1973: 228-230).

¹² „Lumea este pe dos sau « șovăitoare », în stare oscilantă, pe punctul de a se răsturna; realitatea este instabilă sau iluzorie ca un decor de teatru. Omul este de asemeni în dezechilibru, convins că nu este niciodată întrutotul ceea ce este sau pare a fi, ascunzându-și fața sub o mască de care se servește atât de bine încât nu se mai poate ști care este masca și care fața cea adevărată” (Rousset 1976: 33).

este simbolică, face pandant cu afirmarea – subiacentă finalului epopeii și explicită la începutul ei – a sentimentului deșertăciunii și al vanității lumii: „Apoi zică cine câte știe,/Eu cu mândru Solomon oi zice:/Toate-s deșerte și nebunie!...” (Budai-Deleanu 2011: 17)¹³. Este, de asemenea, important de observat că doar norocul țiganilor de a nimeri întâmplător peste tabăra părăsită a turcilor, plină de mâncare și băutură, devine conjunctura deplin favorizantă a transformării țiganilor (la începutul cântului X) în oratori desăvârșiți și filozofi politici: „Pân' țiganii n'avea ce să îmbuce,/Gândeai că nu știu îmbina doao;/Dar acum, tot să cauți să-ți faci cruce/Întruna, cu mânile-amândoa,/ Cu câtă îndrazneală ș-istățime/Sfătuiește sătula mulțime” (Budai-Deleanu 2011: 318). Inversarea raportului firesc dintre spirit și materie este ostentativ afișată: „Deci în pântece pline stă toată/Filosofia cea lămurată” (Budai-Deleanu 2011: 315)¹⁴.

Imaginea, recurentă în epopeea lui Budai-Deleanu, a „bălții puturoase” sau a „noroiului”, este ilustrativă pentru răsturnarea sistematică a iluziei în deziluzie. O întâlnim, prima dată, în *Prolog*, unde ea exprimă opțiunea „silită” a autorului pentru specia, „degradată”, a epopeii eroicomiche: „Eu (spuind adevărul!) vrui să mă răpez într-o zburată, tocma la vârful muntelui acestui, unde e sfântariul muselor, ca să mă deprind întru armonia viersului ceresc a lor; dar, ce folos! Căzui și eu cu mulți alții depreună, și căzui tocma într-o baltă, unde n-auzii numa broaște cântând!...” (Budai-Deleanu 2011: 6). Deziluzie literară!... În cântul IV, Parpangel se trezește, la „curtea nălucită”, în pat cu mult căutata Romica. Cei doi îndrăgostiți sunt gata să alunece în păcatul trupesc, când Sân Spiridon, trecând prin apropiere, și ca să împiedice nelegiuirea „Trasă asupra curții un semn de cruce,/De carele pier toate năluce” (Budai-Deleanu 2011: 140). Prin urmare, Parpangel, rămas din nou fără Romica, dimpreună cu ceilalți oaspeți ai „curții” se trezesc într-o „baltă puturoasă”. Deziluzie erotică!... În sfârșit, în cântul V, același Parpangel, îmbrăcat cu hainele viteazului Argineanu, pune pe fugă – prin simpla sa apariție – oastea păgână, dar calul său se împiedică și atunci „căzu călărețul fără ispită/Cu capu în gios și în tină rămasă” (Budai-Deleanu 2011: 171). Așa, căzut în noroi, în stare de inconștiență, are prilejul falsul erou să ajungă să călătorească în iad și, apoi, în rai. Deziluzie a cunoașterii suprafirești!...

Același scepticism amar învăluie și dublul final al *Țiganiadei*¹⁵. După ce au istovit bucatele găsite în tabăra turcească și, odată cu acestea, rezervele lor de

¹³ „Privită de aproape, întregă această carte, teren al tuturor fanteziilor lacome, vorbește de tristețea condiției omenești” (Negrici 2000: 308).

¹⁴ În lumea barocului „totul se petrece ca și cum materia ar mima spiritul, mistificația s-ar suprapune adevărului, minciuna aparentă ar înlocui esența, tranzitoriul ar lua locul idealului [...], profanul ar absorbi sacral și i s-ar substitui” (Marino 1973: 235).

¹⁵ Nu altfel stau lucrurile în poemul neterminat *Trei viteji*. Lui Beșcherec Iștoc, cel mai apropiat dintre cei „trei viteji” de modelul quijotesco, îi lipsesc totuși două trăsături definitorii pentru eroul lui Cervantes: generozitatea și luciditatea (vezi Petrescu 1974: 173). Ideea cavalerismului se degradează ireversibil și total. Cavalerul Tristei Figuri

înțelepciune, țiganii se încaieră, se omoară între ei, iar cei rămași se împărștie în toate zările. Șansa, acordată lor, de a întemeia un stat „mântuitor” al viciilor și slabiciunilor omenești este astfel ratată.

De cealaltă parte, îndârjirea lui Romândor și a oștirii române de a nu înceta războiul împotriva turcilor este înălțătoare și de un nobil patriotism. În contextul dat însă, al soliei cerești prin care Vlad Vodă era anunțat că lupta le este zadarnică, gestul lor apare, simultan, într-o lumină ironică și absurdă. Strigătul final de luptă al mulțimii întăritate: „« Du-ne (strângând), macar în ce parte,/Ori la slobozie, sau la moarte!»” (Budai-Deleanu 2011: 429), pare, în aceeași măsură, ecoul îndemnului lui Romândor, dar și al celui al lui Tandaler către țiganii amorțiți de frică (din cântul VI): „Toți în arme cu mine să vie,/Ori la biruință, ori cătră moarte!...” (Budai-Deleanu 2011: 206). Prin aceste versuri, perspectiva eroică și cea eroicomică se întâlnesc în aceeași iluzie deșartă a luptei pentru libertate¹⁶.

În concluzie, capodopera lui Budai-Deleanu funcționează aproape ca un text-școală în care pot fi urmărite, în eficacitatea lor estetică, marile teme și structuri ale barocului european translate în literatura română a începutului de secol XIX: dualitatea, multipolaritatea, artificialul, „lumea pe dos”, cultivarea iluziei, decepționismul și ostentația retorică.

BIBLIOGRAFIE

- Angheliescu, M., 1982, *Budai-Deleanu, Milton și poza damnatului romantic*, în vol. *Scriitori și curente*, București, Editura Eminescu.
- Arioste, L., [s.a.], *Roland furieux*, vol. I, introducere, traducere și note de C. Hippeau, Paris, Librairie Garnier Frères.
- Balotă, N., 1970, „Universul baroc la I. Budai-Deleanu”, în *Luceafărul*, XIII, nr. 6, p. 8.
- Budai-Deleanu, I., 1925, *Țiganiada. Poemă eroi-comică în 12 cânturi*, introducere, indice de nume și glosar de Gheorghe Cardaș, București, Tipografiile Române Unite, 1925.

mimează doar nebunia, refuzul realității fiind la el voit și conștient, în vreme ce „eroii” lui Budai-Deleanu suferă de o nebunie consistentă și „reală”. Nu știm cum s-ar fi terminat acest ciudat poem baroc, dar viziunea filigranată în cele trei cânturi și jumătate încheiate, este cât se poate de sumbră: într-o lume profund degradată moral, nici cărțile, nici refugiul obstinat în universul lor ficțional nu mai pot „mântui”, ci conduc iremediabil la sporirea coeficientului de nebunie universală.

¹⁶ Cf. nota lui Florea Fugariu la aceste versuri, din ediția sa critică: „Finalul *Țiganiadei* este sumbru. Figura tânărului Romândor este o slabă rază de speranță pentru poetul care a asistat la înăbușirea în sânge a răscoalei țărănești a lui Horia, la spulberarea idealurilor de dreptate socială și națională de după moartea împăratului Iosif al II-lea, la respingerea *Supplex libellus*-ului *Valachorum* de către cancelaria imperială, la întărirea persecuției feudale și naționale maghiare în Ardeal, și, în fine, la trădarea revoluției franceze.” (Budai-Deleanu 1974: 480).

- Budai-Deleanu, I., 1953, *Țiganiada*, ediție îngrijită de J. Byck, studiu introductiv de Ion Oana, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă.
- Budai-Deleanu, I., 1969, *Țiganiada*, ediție critică de Florea Fugariu, studiu introductiv de Romul Munteanu, București, Editura Tineretului.
- Budai-Deleanu, I., 1974, *Opere 1. Țiganiada (B)*, ediție critică de Florea Fugariu, studiu introductiv de Al. Piru, București, Editura Minerva.
- Budai-Deleanu, I., 1975, *Opere 2. Țiganiada (A), Trei viteji*, ediție critică de Florea Fugariu, studiu introductiv de Al. Piru, București, Editura Minerva.
- Budai-Deleanu, I., 2011, *Opere. Țiganiada, Trei viteji, Scrieri lingvistice, Scrieri istorice, Traduceri*, ediție și note de Gheorghe Chivu și Eugen Pavel, studiu introductiv de Eugen Simion, București, Ed. Fundației Naționale pentru Știință și Artă.
- Ciorănescu, Al., 1980, *Barocul sau descoperirea dramei*, traducere de Gabriela Tureacu, Cluj-Napoca, Editura Dacia.
- Cornea, P., 1962, „I. Budai-Deleanu – Un scriitor de renaștere timpurie într-o renaștere întârziată”, în vol. *Studii de literatură română modernă*, București, Editura pentru Literatură.
- Genette, G., 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- Homer, 1955, *Iliada*, traducere de G. Murnu, studiu introductiv și comentarii de D.M. Pippidi, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă.
- Istrate, I., 1982, „Poemul epic burlesc”, în vol. *Barocul literar românesc*, București, Editura Minerva.
- Manolescu, N., 2008, *Istoria critică a literaturii române*, București, Editura Paralela 45.
- Marino, A., 1973, „Barocul”, în vol. *Dicționar de idei literare*, vol. I, București, Editura Eminescu.
- Negrici, E., 2000, *Precedența și consecințele ei*, în vol. *Figura spiritului creator*, ediția a II-a, București, Editura Universală.
- d'Ors, E., 1971, *Trei ore în muzeul Prado. Barocul*, traducere de Irina Runcan, București, Editura Meridiane.
- Petrescu, I. Em., 1974, *Ion Budai-Deleanu și eposul comic*, Cluj, Editura Dacia.
- Popovici, D., 1972, „În căutarea epopeii”, în vol. *Studii literare I: Literatura română în epoca „Luminilor”*, ediție îngrijită de Ioana Em. Petrescu, Cluj, Editura Dacia.
- Rousset, J., 1976, *Literatura Barocului în Franța. Circe și Păunul*, traducere de Constantin Teacă, București, Editura Univers.
- Tassoni, A., 1878-1880, *Le seau enlevé*, traducere de Miltiade de Bresse, Paris, Librairie de la Bibliothèque Nationale.
- Vergilius Maro, P., 2000, *Eneida*, introducere, traducere în hexametri, bibliografie și indici de Dan Slușanschi, București, Paideia.
- Zamfir, M., 1986, „En marge du baroque roumain”, în *Cahiers roumains d'études littéraires*, nr. 4, pp.28-33.