BAROCUL *ȚIGANIADEI*

GABRIEL MIHĂILESCU[1]

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".*

Ţiganiada, capodopera lui Ioan Budai-Deleanu, a intrat târziu şi cu multe poticniri în circuitul literaturii române. Teodor Codrescu a publicat, pentru prima dată, varianta A, nedesăvârşită, a epopeii în revista *Buciumul Român*, din Iaşi, în 1875 (*Prologul* şi *Epistolia închinătoare*) şi în 1877 (textul şi notele). Cea de-a doua variantă, definitivă, a *Ţiganiadei* a fost neglijată şi scoasă din circulaţie, prin publicarea variantei A, pentru aproape încă 50 de ani, şi a fost editată, cu multe erori de lecţiune, abia în 1925 de către bibliotecarul şi bibliograful Gh. Cardaş (Ed. Casei Şcoalelor, Bucureşti). O ediţie mai bună a

[1] **Gabriel Mihăilescu** este conferențiar în cadrul Departamentului de Studii Literare a Facultății de Litere, Universitatea din Bucureşti. 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 Bucureşti, 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.

BDD-A25136 © 2016 Editura Universității din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:57:47 UTC)

Ţiganiadei (B), purificată, în mare măsură, de erorile din 1925, este scoasă în 1953 de J. Byck. Publicarea *Ţiganiadei (B)*, în 1969, şi, apoi, a ambelor variante şi 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 şi modernizare a literaturii române în secolul al XIX-lea. *Ţiganiada* este şi din această cauză o creaţie poetică singulară, fără posteritate literară[2].

Multă vreme posteritatea critică a *Ţiganiadei* a fost dominată de două direcţii interpretative:

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

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

De la „anticlasicism" s-a ajuns, în chip firesc, la considerarea epopeii din perspectivă barocă şi chiar romantică (argumentele invocate în acest sens fiind: peisajul nocturn de la începutul cântului VI, lamentaţia de „damnat romantic" a lui Satan din acelaşi cânt, elementele de folclor şi credinţele populare etc.) (vezi Anghelescu 1982: 61-68). Deşi 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.

BDD-A25136 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:57:47 UTC)

baroc a epopeii, interpretarea lui Nicolae Manolescu merge mai departe, înspre relevarea modernă (şi postmodernă) a purei gratuităţi a operei, precum şi a jocului „de-a literatura" ca fiind dominante în *Ţiganiada* (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 totuşi cea mai apropriată textului şi mai fecundă, între altele şi prin posibilitatea integrării celor mai diferite perspective exegetice[3]. Să mai notăm, în treacăt, că obişnuinţa, transmisă îndeosebi prin manualele şcolare, de a citi capodopera lui Budai-Deleanu exclusiv în cheie iluministă priveşte doar conţinutul ideatic al epopeii (ştiut fiind faptul că iluminismul nu dispune de o estetică sau de o poetică proprie) şi este, în general, păgubitoare pentru înţelegerea *Ţiganiadei* ca o creaţie artistică şi în care se regăsesc totuşi principiile unei anumite poetici sau ale unei *Weltanschauung* proprii unui anume curent literar.

Ţiganiada sau tabăra ţiganilor – poemation eroi-comico-satiric alcătuit în doaosprăzece cântece se desfăşoară 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 – influenţează decisiv acţiunile oamenilor şi le determină acestora destinul. În conceperea universului supranatural creştin, bipolar şi ierarhizat – pe de o parte, Satana şi subordonaţii săi, Velzavuv, Mamona, Velial, Asmodeu etc., protectori ai Semilunei, pe de altă parte, Dumnezeu, „vecinicul împărat", îngerii şi sfinţii, ajutându-i pe creştini – sunt prezente însă şi personificări alegorice amintind de mitologia clasică (de pildă, Urgia, sălăşluind în Haos, este fiica Satanei şi a Zavistiei).

Acţiunea epopeii este plasată în Ţara Românească în vremea lui Vlad Ţepeş şi a războaielor acestuia cu turcii. Budai-Deleanu îi atribuie domnitorului muntean hotărârea (ilustrativă pentru spiritul iluminist al textului) de a-i dezrobi pe ţigani şi de a le dărui un teritoriu între Bărbăteşti, Inimoasa şi Spăteni. Ţiganii se adună între Alba şi Flămânda, unde cetele cu conducătorii lor (ciurari, căldărari, aurari, lingurari etc.) sunt trecute în revistă de către Vodă. Ei primesc şi arme pentru a lupta împotriva oştirii otomane. Vicisitudinile ţiganilor în drumul lor către Spăteni, jalonat de popasuri şi discuţii nesfârşite, încercările nefericite de afirmare războinică, tentativa de a se organiza într-un stat propriu şi bătaia generală prin care ia sfârşit „drumul lor spre fericire" se constituie în primul plan narativ al *Ţiganiadei*.

Pe un alt plan se mişcă Parpangel, şeful argintarilor, plecat pe urmele Romicăi, pe care Satana o răpeşte din mijlocul ţiganilor şi o ascunde la „curtea vrăjită", unde erau ademeniţi şi vitejii oastei muntene, pentru a fi ţinuţi departe

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

BDD-A25136 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:57:47 UTC)

de luptă. Peripeţiile lui Parpangel (oprirea la „curtea vrăjită”, rătăcirea 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 şi, apoi, prin rai) reprezintă în epopeea ţiganilor un vast episod digresiv, de „poemă romantică” – spune D. Popovici (1972: 476).

În sfârşit, cel de-al treilea plan narativ, de epopee eroică, priveşte luptele purtate de Vlad Ţepeş cu turcii, mai întâi, retrospectiv, prin mijlocirea unui povestitor de la „curtea nălucită”, Florescu, apoi, în alternanţă contrapunctică cu rătăcirile ţiganilor şi ale lui Parpangel, prin relatarea faptelor de vitejie ale lui Argineanu şi ale lui Vlad însuşi, în incursiunea sa nocturnă în tabăra otomană. Finalul poemei (doar în varianta B) aparţine registrului eroic: Vlad Vodă este înştiinţat 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 şi ia calea exilului. În locul său, un alt viteaz, Romândor, iese în faţa oştirii îndurerate şi o îndeamnă să continue neînfricat lupta. Mulţimea îl urmează, parcă în extaz, pe noul, charismaticul ei conducător: „« Du-ne (strâgând), 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* şi *Epistolie închinătoare către Mitru Perea, vestit cântăreţ*. Intenţiile estetice ale autorului sunt dezvăluite aici într-o construcţie ironic-ambivalentă, contradictorie, caracteristică stilului baroc. Este relevat mai întâi rolul esenţial al „scriptoriului”, al retoricii şi poeziei, în constituirea memoriei culturale şi a tradiţiei istorice învestite cu o puternică funcţie civilizatoare: „Să fie preceput ş-alte neamuri a Europei preţul voroavei şi dulceaţa graiurilor bine rânduită, adecă ritorica şi poesia, cum au înţălesu-o elinii şi romanii, o! câţi eroi slăviţi să ar ivi dintre varvari sau doară din cei ce să numea sălbateci, pe carii oameni luminaţi, lipsind, întru neamul lor şi pe vremile când au trăit, un Omer ş-un Virghil, vecinică i-au acoperit nepomenire” (Budai-Deleanu 2011: 5). În conformitate cu *topos*-ul exordial al afectării modestiei, Budai-Deleanu îşi declară neputinţa de a realiza o asemenea restituire culturală: „[…] mai vârtos când nice eu mă încredinţăz în putere, iar neajungerea limbii cu totul mă dezmântă...” (Budai-Deleanu 2011: 6). El optează, în consecinţă, pentru „această poeticească alcătuire, sau mai bine zicând *jucăreauă* (s.a.), vrând a forma ş-a introduce un gust nou de poesie românească” (Budai-Deleanu 2011: 6). Aşadar, pe de o parte, intenţie gratuit-ludică şi, pe de altă parte, tendinţă formativ- educativă. Dedublarea intenţională a autorului este prezentă şi în alte locuri ale celor două prefeţe. Surselor istorice autentice („scriptorii de la Vizant”[4] – Budai-Deleanu 2011: 10), pentru războaiele lui Vlad Ţepeş, le sunt contrapuse „izvoadele” fictive de la mănăstirea Cioarei şi a Zănoagei. În acelaşi timp, Budai-Deleanu insistă pe ideea că „aceast operă

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

BDD-A25136 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:57:47 UTC)

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

În acelaşi spirit, mixajul tematic şi stilistic şi, prin urmare, coexistenţa deconcertantă a mai multor nivele de interpretare posibile sunt asumate, în mod explicit, de către autor. Într-una dintre notele primei variante ale *Ţiganiadei*, Mitru Perea explică astfel titulatura epopeii: „Apoi, după titula *Poemation iroi-comico satiric*, să cunoaşte că această alcătuire trebue să fie o mestecătură din trei feliuri de poesii, adecă din iroicească (ce va să zică vitejească), comicească (ce va să zică de râs şi şuadă) şi din satiricească (ce va să zică batjocoritoare) [...]. În urmă, precum socotesc eu, toate ce s-au adunat într-această poesie, măcarcă nu să ţin de olaltă, totuş' să vede că autoriul, şi prin aceasta, au satirisit pe-alţi poeţi!" (Budai-Deleanu 1975: 184). Spiritul baroc, definit, de către unul dintre cei mai iluştri teoreticieni ai săi, Eugenio d'Ors, prin „starea de ruptură interioară cu tendinţă spre multipolaritate" (d'Ors 1971: 206), este evident şi în această declaraţie de intenţii divergente.

Aceeaşi schemă barocă „multipolară" o regăsim şi dacă re-analizăm *Ţiganiada* prin prisma hipertextualităţii[5], i.e. a numeroaselor şi mult discutatelor raporturi cu modelele sale livreşti[6]. Spre deosebire de *Trei viteji*, unde frapantă era amplificarea „pe verticală" a hipertextualităţii (hipertext al unui alt hipertext)[7], în *Ţiganiada* uimeşte diversificarea „pe orizontală", a tipurilor de

[5] Termenul este luat, aici, în accepţia propusă de Gérard Genette: „J´entends par là toute relation unissant un texte B (que j´appelerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j´appelerai, 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 şi cu o altă trăsătură caracteristică barocului: cultivarea intensă a artificiului şi a artificialului, a deghizării şi a măştii („Oricât de ciudat ar părea, omul are acum – în epoca Barocului, n.n. G.M. – certitudinea liniştită că poate face lucrurile mai bine decât natura şi că aceasta a fost definitiv învinsă de către artificiu", Ciorănescu 1980: 74-75; *cf.* şi „omul este deghizare într-o lume care este teatru şi decor", Rousset 1976: 33; vezi şi *infra*, nota 12).

[7] Miza poemului *Trei viteji* este dublă: satirică şi parodică. Satirică, prin sugestia stării morale şi sociale din cele trei ţări române, înfăţişată sub chipul smintiţilor lor reprezentanţi, înnobilaţi iluzoriu prin ridicole genealogii fictive. Parodică, prin imitaţia 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 funcţie degradantă a unui model literar (în cazul de faţă *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 însuşi romanul lui Cervantes este, până la un punct, travestirea burlescă a literaturii epice cavalereşti, ceea ce ilustrează situaţia complicată a unei literaturi de „gradul trei".

BDD-A25136 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:57:47 UTC)

prelucrare hipertextuală[8]: **parodia**, în sens strict[9], în scena certei dintre Parpangel şi Tandaler din cauza Romicăi (Budai-Deleanu 2011: 70-72), prin transformarea, în registru ludic, a disputei similare dintre Ahile şi Agamemnon pentru Briseis (Homer 1955: 33-35); la fel, episodul nebuniei lui Parpangel (Budai-Deleanu 2011: 152-153), transformat după „nebunia" lui Orlando (Arioste: 484-487); **travestirea** (burlescă) – de exemplu, episodul homeric al defilării armatelor aheene prin faţa lui Agamemnon (Homer 1955 : 60-67) este transformat, în regim satiric, printr-un sistem de transpoziţii stilistice şi tematice devalorizante (vezi Genette 1982: 33), în episodul analog al defilării cetelor ţigăneşti dinaintea lui Vlad Ţepeş (Budai-Deleanu 2011: 36-46); **transpoziţia –** ca transformare, în registru grav, a unui hipotext – este aplicată incursiunii nocturne a lui Vlad Ţepeş 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 asemene ce au făcut Ulis cu Diomed în tabăra traţienilor la Troada. [...] Erudiţian" – Budai-Deleanu 2011: 229), fie transpoziţia virgiliană a acestuia (incursiunea lui Nisus şi Euryalus în tabăra rutulilor – Vergilius Maro 2000 : 223-225). Şi mai bine ilustrat în *Ţiganiada* este cel de-al doilea tip mare de hipertext (cel realizat, nu prin transformarea stilistică a unui subiect dat, ci prin imitaţia modelului generic – stilul, în sens larg – al hipotextului, aplicat la un subiect diferit): **pastişa** (imitaţie în registru ludic – invocaţia către Muză este, adesea, imitată după Tassoni), **şarja** (sau pastişa satirică sau eroicomică: procedeele homerice – comparaţia dezvoltată, epitetul caracterizant etc. – transpuse în planul degradat al acţiunilor ţigăneşti) şi, în sfârşit, **forjeria** (imitaţia serioasă, urmată de Budai-Deleanu, cu precădere, în elaborarea planului eroic al epopeii).

Textul *Ţiganiadei* este prevăzut cu un sistem foarte elaborat de note, nu mai puţin „eroi-comico-satiric". Dacă în varianta A la subsol erau prezente numai notele explicative ale autorului, în varianta B, ficţiunea epică „multipolară" de deasupra paginii este dublată dedesubt – ca într-o oglindă barocă deformatoare şi relativizantă – de o ficţiune 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 (Erudiţian) sau poetică (Musofilos) – la cea diletantă şi/sau încărcată de felurite prejudecăţi: lectura naivă („Minunat lucru spune aici poetul, care cu nevoie este de a-l crede, căci cum au putut el să ştie ce-au făcut şi ce-au vorbit

[8] Genette clasifică tipurile de hipertext în funcţie de două mari criterii relaţionale faţă 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. **imitaţia**, adică schimbarea subiectului cu menţinerea stilului (vezi Genette 1982: 12 şi urm.).

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

BDD-A25136 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:57:47 UTC)

sfinţii în rai? C. Idiot." – Budai-Deleanu 1975: 122), cea literală („Ba caută să crezi, vere, căci aşa este scris; şi 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 sfinţi; mai vârtos să să mestece la poveştile ţigăneşti. Păr. Desidemonescul" – Budai-Deleanu 1975: 126) etc.

Aşa cum arată N. Manolescu, Budai-Deleanu tinde, prin sistemul său de note, „să epuizeze *în general* (s.a.) interpretarea textului" (2008: 129). În concordanţă cu diversitatea registrelor tematico-stilistice din textul propriu-zis, discursul exegetic de la subsol este stratificat stilistic şi nuanţat în funcţie de finalitatea şi credibilitatea fiecărui comentariu critic: registrului eroic al *Ţiganiadei* îi corespund intervenţiile 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 „nedeprinşi cu stihurile") sau cele erudite ale lui Filologos, Erudiţian, Musofilos; registrul ludic este reprezentat de comentariile lui Chir Mustrul ot Puntureni, mereu binedispus şi gata să intre într-un dialog vesel şi demitizant cu celelalte personaje (epice sau „exegetice") ale epopeii; în sfârşit, registrul eroicomic este ilustrat de majoritatea celorlalţi interpreţi fictivi „epuizând posibilităţile de lectură *eronată* (s.a.)" (Istrate 1982: 334) ale textului şi instituind „ceea ce am putea numi o farsă critico-filologică" (Manolescu 2008: 129).

Aplecarea spre retorică a autorului *Ţiganiadei*[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 şi oratoria, „căci barocul este structural demonstrativ, persuasiv şi oratoric, chiar propagandistic" (Marino 1973: 244). Întreaga ţesătură de idei și discursuri iluministe din textul epopeii trebuie interpretată într-o asemenea lumină. Pe de altă parte – aşa cum au arătat mai toți exegeții *Ţiganiadei* –, aventura ţiganilor este una mai cu seamă de factură retorică, drumul lor fiind jalonat de nesfârşite certuri, dispute, discuţii, culminînd cu cele trei discursuri extrem de elaborate, despre forma de guvernământ ideală (cânturile X şi XI). Inspirat, poate, de ideile lui Montesquieu (*Despre spiritul legilor*) şi Rousseau (*Contractul social*), Budai-Deleanu face, prin intermediul vorbitorilor-ţigani, apologia a trei tipuri de organizare statală: monarhia (Baroreu), democraţia (Slobozan) şi o formă mixtă, după modelul Republicii romane, cu posibilitatea – după circumstanţe – a introducerii dictaturii (Janalău). Această foarte dezvoltată digresiune retorico-politică (absentă din prima variantă) a fost „acuzată" de spargerea unităţii (oricum inexistentă) a operei (vezi Popovici 1972: 482-483). Semnificativă este „neputinţa" autorului (şi, împreună cu el, a ţiganilor) de a opta în cele din urmă pentru una dintre soluţiile propuse. Indecizia omului baroc, sfâşiat între tendinţe contrarii, covârşeşte gustul său pentru propagandă!

[10] „Înfrăţirea" dintre retorică şi poezie este afirmată încă din primele rânduri ale *Prologului*.

BDD-A25136 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:57:47 UTC)

Predilecția barocului pentru simulare, pentru „forma deschisă” și în mișcare, pentru așteptarea frustrată sau deziluzionată[11] 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 ține calea viteazului Arghir, plecat și el în căutarea iubitei sale –, Parapangel 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 *Ţiganiadei*, oscilând între iluzia eroică şi deziluzia eroicomică, determinantă este totuşi o viziune asupra lumii profund decepţionantă, subsumabilă motivului baroc al lumii pe dos, „întoarse”[12]. Emblematică este, în acest sens, singura soluţie găsită pentru a-i face pe ţigani să meargă şi a-i scoate din inerţia odihnei fără sfârşit: aşezarea, ademenitoare, a carelor cu bucate în fruntea convoiului. Exacerbarea bucuriilor vieţii, a lăcomiei, a laturii profane şi amorale a existenţei, pentru care lumea ţiganilor

[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).

BDD-A25136 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:57:47 UTC)

este simbolică, face pandant cu afirmarea – subiacentă finalului epopeii şi explicită la începutul ei – a sentimentului deşertăciunii şi al vanităţii lumii: „Apoi zică cine câte ştie,/Eu cu mândru Solomon oi zice:/Toate-s deşerte şi nebunie!...” (Budai-Deleanu 2011: 17)[13]. Este, de asemenea, important de observat că doar norocul ţiganilor de a nimeri întâmplător peste tabăra părăsită a turcilor, plină de mâncare şi băutură, devine conjunctura deplin favorizantă a transformării ţiganilor (la începutul cântului X) în oratori desăvârşiţi şi filozofi politici: „Pân' ţiganii n'avea ce să îmbuce,/Gândeai că nu ştiu îmbina doao;/Dar acum, tot să cauţi să-ţi faci cruce/Întruna, cu mânile-amândoao,/ Cu câtă îndrazneală ş-istăţime/Sfătuieşte sătula mulţime” (Budai-Deleanu 2011: 318). Inversarea raportului firesc dintre spirit şi materie este ostentativ afişată: „Deci în pântece pline stă toată/Filosofia cea lămurată” (Budai-Deleanu 2011: 315)[14].

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

Acelaşi scepticism amar învăluie şi dublul final al *Ţiganiadei*[15]. După ce au istovit bucatele găsite în tabăra turcească şi, odată cu acestea, rezervele lor de

[13] „Privită de aproape, întreagă această carte, teren al tuturor fanteziilor lacome, vorbeşte de tristeţea condiţiei omeneşti” (Negrici 2000: 308).

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

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

BDD-A25136 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:57:47 UTC)

înţelepciune, ţiganii se încaieră, se omoară între ei, iar cei rămaşi se împrăştie în toate zările. Şansa, acordată lor, de a întemeia un stat „mântuitor” al viciilor şi slabiciunilor omeneşti este astfel ratată.

De cealaltă parte, îndârjirea lui Romândor şi a oştirii române de a nu înceta războiul împotriva turcilor este înălţătoare şi de un nobil patriotism. În contextul dat însă, al soliei cereşti prin care Vlad Vodă era anunţat că lupta le este zadarnică, gestul lor apare, simultan, într-o lumină ironică şi absurdă. Strigătul final de luptă al mulţimii întărâtate: „« Du-ne (strâgând), macar în ce parte,/Ori la slobozie, sau la moarte!»” (Budai-Deleanu 2011: 429), pare, în aceeaşi măsură, ecoul îndemnului lui Romândor, dar şi al celui al lui Tandaler către ţiganii amorţiţi de frică (din cântul VI): „Toţi în arme cu mine să vie,/Ori la biruinţă, ori cătră moarte!...” (Budai-Deleanu 2011: 206). Prin aceste versuri, perspectiva eroică şi cea eroicomică se întâlnesc în aceeaşi iluzie deşartă a luptei pentru libertate[16].

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

Anghelescu, M., 1982, *Budai-Deleanu, Milton şi poza damnatului romantic*, în vol. *Scriitori şi curente*, Bucureşti, Editura Eminescu.

Arioste, L., [s.a.], *Roland furieux*, vol. I, introducere, traducere şi 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, *Ţiganiada. Poemă eroi-comică în 12 cânturi*, introducere, indice de nume şi glosar de Gheorghe Cardaş, Bucureşti, Tipografiile Române Unite, 1925.

---

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

16 *Cf.* nota lui Florea Fugariu la aceste versuri, din ediţia sa critică: „Finalul *Ţiganiadei* este sumbru. Figura tânărului Romândor este o slabă rază de speranţă pentru poetul care a asistat la înăbuşirea în sânge a răscoalei ţărăneşti a lui Horia, la spulberarea idealurilor de dreptate socială şi naţională de după moartea împăratului Iosif al II-lea, la respingerea *Supplex libellus*-ului *Valachorum* de către cancelaria imperială, la întărirea persecuţiei feudale şi naţionale maghiare în Ardeal, şi, în fine, la trădarea revoluţiei franceze.” (Budai-Deleanu 1974: 480).

BDD-A25136 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:57:47 UTC)

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 renaştere timpurie într-o renaştere întârziată", în vol. *Studii de literatură română modernă*, Bucureşti, 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*, Bucureşti, Editura Minerva.
Manolescu, N., 2008, *Istoria critică a literaturii române*, Bucureşti, Editura Paralela 45.
Marino, A., 1973, „Barocul", în vol. *Dicţionar de idei literare*, vol. I, Bucureşti, Editura Eminescu.
Negrici, E., 2000, *Precedenţa şi consecinţele ei*, în vol. *Figura spiritului creator*, ediția a II-a, Bucureşti, Editura Universalia.
d'Ors, E., 1971, *Trei ore în muzeul Prado. Barocul*, traducere de Irina Runcan, Bucureşti, Editura Meridiane.
Petrescu, I. Em., 1974, *Ion Budai-Deleanu şi 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 Bibliothéque Nationale.
Vergilius Maro, P., 2000, *Eneida*, intoducere, 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.

BDD-A25136 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 17:57:47 UTC)