

GEORGE COȘBUC

POEZII

Prefață, fișă biobibliografică
și referințe critice
de Lucian Pricop

EDITURA CARTEX 2000

CUPRINS

<i>Prefață</i> (Lucian Pricop).....	9
<i>Fișă biobibliografică</i>	18
<i>Referințe critice</i>	20
BALADE ȘI IDILE	
Noapte de vară	33
Mânioasă	35
Nu te-ai priceput	37
Fatma	39
Nunta Zamfirei	41
Cântecul fusului	47
Rea de plată	50
Fata morarului	51
Crăiasa zânelor	53
Ex ossibus ultor!	58
Vântul	60
Vestitorii primăverii	63
Pe lângă boi	65
Rada	66
Trei, Doamne, și toți trei	71
La oglindă	74
Calul Dracului	78
De pe deal	79
El-Zorab	81
Supțirica din vecini	87

Numai una!	89
Regina ostrogoților	91
Dușmancele	93
Costea	97
Somnul codrilor	101
Recrutul	103
Lordul John	106
Moartea lui Fulger	108
Un cântec barbar	116
Păstorița	119
Prahova	120
La părau	126
Vara	129
Toamna	131

FIRE DE TORT

Mama	133
Lupta vieții	136
Ștefăniță-vodă	138
Sub patrafir	141
Scara	144
Noi vrem pământ	146
Voichița lui Ștefan	149
Doina	152
La Paști	156
Seara	158
La miezul verii	161
Iarna pe uliță	164
Cântec	168
Ispita	169
Fata mamei	172
Decebal către popor	174
Concertul primăverii	176
Colindătorii	178

ZIARUL UNUI PIERDE VARĂ

Faptul zilei	180
Chindia	183
Strigoiul	187
Moartea lui Gelu	192
Nuntă în codru	197

CÂNTECE DE VITEJIE

Cântec	202
Dorobanțul	203
Dunărea și Oltul	205
Pentru libertate	207
Scut și armă	209
Oltenii lui Tudor	211
Sărindar	213
Zece mai	215
Mortul de la Putna	217
Stema țării	220
Pe dealurile Plevnei	221
De profundis	222
Povestea căprarului	224
Coloana de atac	227
O scrisoare de la Muselim-Selo	232
Podul lui Traian	235
Pașa Hassan	237

NEPUBLICE ÎN VOLUM

Patria română	240
Cântec	242
Povestea găștelor	243
La sânul mamei	245
Mama vitregă	247
Parabola sămănătorului	249
Vulturul	250

GEORGE COȘBUC, POETUL SPECTACOLULUI

Vom propune, în cele ce urmează, o lectură a poeziei coșbuciene, punând accentul pe ideea de spectacol, pe acea apetență pe care o are Coșbuc pentru elementul dinamic, pentru alegerea decorului potrivit, pentru aducerea în scenă a actanților și pentru acordarea unor roluri bine definite fiecăruia dintre aceștia. Nu este vorba despre o încercare de deplasare a liricii coșbuciene înspre genul dramatic, ci de dorința de a identifica o trăsătură a poeziilor sale, capabilă să permită o nouă perspectivă, o revalorizare a acesteia.

Multe dintre poeziile lui Coșbuc debutează cu o atentă enumerare a circumstanțelor. Nimic nu este întâmplător: oamenii, natura întreagă colaborează la realizarea unui decor și a unei stări de spirit, care anunță de fiecare dată ceva important. În *Noapte de vară*, remarcăm frecvența circumstanțialelor de loc și de mod. Ni se spune de la bun început câte ceva despre spațiul în care se va petrece „un eveniment“ și despre modul în care lucrurile au să decurgă. Urmează aducerea în scenă a actanților. Totul este foarte bine regizat: cum vin și de unde vin. Intrarea fiecăruia dintre ei aduce un plus din punctul de vedere al atmosferei. Acumularea de element uman induce o stare de spirit, la fel se întâmplă cu acumularea de detalii. Nimic din desfășurarea scenei nu este folosit la întâmplare. Astfel, avem de-a face cu o aducere în scenă a unui element natural, zărilor, căruia îi succed elementul animal și, imediat, cel uman:

„Care cu poveri de muncă.
Vin încet și scârțâind;
Turmele s-aud mugind

Și flăcăii vin pe luncă
Hăulind.“

Despre fiecare element în parte nu ni se spune așadar doar că vine, ci și cum vine. Peisajul este în mod clar unul dinamic, nu avem de-a face cu o simplă descriere, în sensul acumulării de detalii care să creeze un ansamblu, ci cu transmiterea unei stări de spirit printr-un joc scenic simplu, însă nu lipsit de interes. Scenariul ține cont de alternanța de întuneric și lumină, de momentul de trecere de la perioada de muncă la cea de odihnă, de ideea de retragere, de întoarcere a oamenilor de la câmp sau de la râu etc. Poetul folosește elemente vizuale și sonore, adăugându-le ideea de procesualitate. Descrierea devine întâmplare, peisajul devine act. Accentul este pus pe intrarea treptată în scenă, marcată prin verbul a veni: „noaptea vine“, „Care cu poveri de muncă / Vin încet și scârțâind“, „flăcăii vin pe luncă“, „Vin neveste de la râu“, „Vin cântând în stoluri fete / De la grâu“. Defilarea aceasta transpune un prea-plin al vieții, o întoarcere spre casă cu satisfacția lucrului împlinit. Remarcăm o dublă alternare a decorului natural și a prezenței umane, în prima și în a doua parte a poeziei. Stingerea, somnul nu sunt totale, decorul selenar ocazionează o nouă scenă, sugerată doar, aceea a întâlnirii îndrăgostiților.

În *Mânioasă*, Coșbuc realizează toată scena prin intermediul monologului. Responsabilitatea scenografiei pare să fie pusă, de această dată, pe seama actantului. Intrarea în scenă, „venirea“ despre care am vorbit mai sus, este aici așteptată degeaba. Așteptarea nu înseamnă însă lipsa unei dinamici, ce alternează între prezent – monologul băiatului –, trecut – întâlnirea scurtă cu Lina sau vizitele sale –, și viitor – „Am să merg mai înspre seară/ Prin dumbrăvi, ca mai demult, / În privighetori să-mi pară/ Glasul Linei că-l ascult.“ Scenarii mai mult sau mai puțin asemănătoare apar și în poeme precum *Gazel (Oamenii mă-nvinuiesc)* sau *Numai una!*. Monologul oferă textului o mai mare intensitate, o trăire în care actantul nu-și menajează deloc energia și nu își disimulează sentimentele. Nu găsim însă numai monolog pe tema erosului, ci și monolog interior, alimentat de descoperirea sau redescoperirea naturii. În cazul poemului *Vara* avem de-a face cu o exaltare în fața naturii care, deși aparent statică, nu duce nici ea lipsă de regie. Contemplația se produce după un ritual anume, iar elementele

naturii dobândesc roluri bine identificate în derularea faptelor. Privirea „fără de țintă“ este o pistă falsă. Totul se subordonează sentimentului, o iubire față de peisaj care modifică radical starea de spirit a eului. Ea nu se produce însă brusc, peisajul nu este receptat în totalitate, simultan, el este perceput treptat, valorizat și reconstruit în minte. Astfel, observăm apariția „uriașului“ Ceahlău, a norului „cu muntele vecin“ și a „cântecelor ciripitoare“. Ideea de falsă privire „fără de țintă“ ne este confirmată în strofa a doua, când apare elementul uman, cu toată plinătatea vieții. Splendoarea este doar latentă în peisaj, ea nu este un dat, privirea nu este un receptor pasiv, ea lucrează concomitent pentru om și natură. Aceasta din urmă, sălbatică, se lasă domesticită, trăită, re-creată. Privirea este capabilă să parcurgă distanțe, să evite obstacole, să profite de circumstanțe. Decorul static este preluat în mod dinamic, progresiv, într-un joc simbolic între aproape și departe, între eu și natură. Transferul este de altfel reciproc, ambii actanți îmbogățindu-se în urma acestui fenomen. Garabet Ibrăileanu spunea despre *Vara* că este poezia „cea mai lirică“ a lui Coșbuc, ea fiind un „imn“:

„Impresia de vară o dă Coșbuc în acest imn prin câteva tră-sături, alese cu un superior simț artistic din diversitatea aspectelor naturii.“¹ Este interesant de subliniat faptul că Ibrăileanu consideră un „imn“ ca fiind poezia cea mai lirică din creația lui Coșbuc, încheiat cu o „concluzie sentimentală“ ce succede unor strofe „descriptive“. La fel ideea de „comuniune cu natura“ este, credem noi, greșită. Așa cum am spus, peisajul este în mod evident regizat, transformat, construit, omul nu se lasă absorbit de ceea ce vede ci, dimpotrivă, absoarbe. Reproduse de mii de ori în bibliografia școlară, astfel de citate critice au avut rolul inducerii unei lecturi restrictive, care a făcut poate ca poezia coșbuciană să fie prea repede considerată o creație facilă. Pasivitatea privirii este, în acest caz, echivalentă cu pasivitatea lecturii.

Peisajul este construit cu mai multă pricepere și cu un și mai mare accent pe factorul dinamic în poemul *Faptul zilei*. Și aici privirea începe de sus, eliminându-se însă, din start, acel „fără de țintă“.

¹ Garabet Ibrăileanu, *Vara (Considerații tehnice)*, în vol. *George Coșbuc interpretat de...*, București, Minerva, 1982, p. 184.

„Ca lacrima-i limpede cerul
Și-aproape de ziuă. Frumos
Stă-n mijlocul bolții Oierul,
Luceafăru-i gata s-apuie,
Iar Carul spre creștet se suie
Cu oiștea-n jos.“

După cum se poate observa, scena nu este nici pe departe statică, stelele, constelațiile sunt în mișcare, în căutarea unui punct de oprire. Lăsându-le suspendate, poetul trece imediat la o scenă complet diferită, aceea a somnului de jos, a nemișcării de pe pământ:

„Și doarme și apa și vântul.
Iar spaima și oștile ei
Țin mort, subț călcâie, pământul.
Și-atâta e rouă ce-o plânge
Câmpia, că-n palme-o poți strânge
Ca-n cupă s-o bei.“

Relația întunericului cu lumina, a mișcării cu somnul, a vântului cu pădurea elimină definitiv posibilitatea unui decor static, a unei descrieri și, ca în nenumărate alte creații, sunt aduși, treptat, în scenă, tot felul de actanți:

„Din stânga, din dreapta, din față,
Din râpi și pe-o sută de căi,
Ies dungi plutitoare de ceață
Și-n cale s-adună cărunte
Târându-se-alene spre munte
De-a lungul prin văi.“

Regia este dominată, în cazul acesta, de ideea așteptării, de amânarea introducerii celui mai important actant: soarele. Spectacolul grandios, dezvoltat, pas cu pas, în unsprezece strofe, are, în mod surprinzător, rolul de a surprinde momentul unei apariții esențiale.

În *Nu te-ai priceput* identificăm un monolog feminin. Aici avem de-a face cu derularea a două procese, a unei scene care conține, ascunde sau descoperă o alta. Prima scenă este cea a derulării trăirilor fetei, care alternează între afirmație și negație, între refuz și acceptare.

Responsabilitatea trece de la el la ea, după acel principiu erotic popular „mai nu vrea, mai se lasă“. Fata vrea să fie cucerită, însă băiatul trebuie să o merite, trebuie să demonstreze că este capabil de un minim efort, de o minimă inventivitate. Scena conturată din derularea trăirilor fetei, o parcurgere în oglindă a propriei memorii recente, descoperă, treptat, scena evenimentului real, a întâlnirii dintre fată și băiat. Datele oferite sunt, desigur, subiective, fiindcă nu avem decât punctul de vedere al fetei, însă Coșbuc demonstrează, o dată în plus, o capacitate uimitoare de aducere în scenă, de transformare a banalului în spectacol, de umplere cu bogate semnificații a cotidianului.

Tot monolog feminin avem și în *Cântecul fusului*, în *Fata morarului* și în *La oglindă*. În ultimul poem scenariul este unul interior în mai mare măsură, realitatea fiind în totalitate subsumată eului. Nu mai avem de-a face cu o rememorare, nici cu o descriere a unui sentiment care ascunde un eveniment real, ci cu o descoperire a feminității. Singurătatea este, aici, cadrul ideal. Însă putem identifica și în cazul acesta o anumită dinamică, plecând de la gestul „revoluționar“ al fetei, de la dorința ei de a se descoperi, de a-și dezvălui adevărata natură a vârstei. Din nou observăm acumularea detaliilor care compun decorul: ușa se zăvorăște, oglinda își ia în primire rolul de confident. Ar fi poate hazardat să vorbim despre o scindare, însă, ca și în *Nu te-ai priceput*, monologul ia și aici, uneori, forma unui dialog. Celălalt, care ascultă și are alegerea de a răspunde sau de menține tăcerea, este aici oglinda. Fata „cea veche“ are însă și un alt dialog, cu fata cea nouă, cu un fizic mai generos, cu o privire mai pătrunzătoare și cu o acuitate a simțurilor cu totul surprinzătoare. Scenariul alternează de fapt între interdicția „cele vechi“ de a-și exprima deschis sentimentele și surpriza celei noi de a se descoperi altfel. Este un scenariu în care timpul devine flexibil și trecerea poate fi făcută, în mod repetat și fără riscuri, în ambele sensuri. Identificarea – „tot eu“ – elimină din start orice fel de pericol. Revine, ca și în *Nu te-ai priceput*, o alternare între afirmație și negație, însă de o factură diferită. Dacă negația din *Nu te-ai priceput* era adresată băiatului, aici actantul masculin nu este prezent, deși felul în care se admiră fata pare să fie identic cu cel în care ar fi admirată de un flăcău. Fata cea nouă „răsare“, ea nu este percepută ca un rezultat al unei

evoluții logice și lente, ci ca o mare surpriză. Fata cea nouă este sau se crede pregătită să fie nevestă:

„Brâu-i pus! Acum, din ladă
Mai ieu sorțu! O să-mi șadă
Fată cum îmi stă nevestă...”

Scenariul evoluează cu întoarcerea mamei și, implicit, a fetei celei vechi, care va rămâne însă, cu o nouă certitudine, aceea a unei schimbări iminente.

Scenariul e mai subtil în *Nunta Zamferei*, unde poetul se folosește de un debut specific basmului pentru a crea atmosfera, după care aduce în scenă actanții. Intrarea în scenă e realizată ingenios de fiecare dată, momentul fiind clar evidențiat. G. Călinescu remarcă, în *Istoria literaturii de la origini până în prezent*, ideea de reprezentare, de ceremonie:

„Celebrele balade *Nunta Zamferei* și *Moartea lui Fulger* sunt numai superficial epice. Ele corespund, cu o tehnică nouă, poemelor *Călin* și *Strigoii* ale lui Eminescu, fiind adică reprezentări ale nunții și înmormântării, a două ceremonii capitale în societatea umană.”²

Reprezentările nu sunt însă fidele lumii satului, nu reproduc scene reale, ci se desfășoară în funcție de ideile scenografice ale poetului. Tot G. Călinescu remarcă „spectaculosul” poeziilor coșbuciene:

„Poeziile acestea fără culoare încântă prin spectaculosul folcloric, ca o apariție de tinere țărânci ardelenne cu buciume sau cu zornăitori călușari.”³

Criticul limitează însă, după cum vedem, spectaculosul coșbucian, la sfera folclorului, ceea ce este inexact. După cum am văzut mai sus, există un spectacol al trăirii, al descoperirii propriului corp, al descoperirii celuilalt sau al descoperirii naturii, pe care poetul îl regizează cât se poate de bine. Faptul că decorul este în genere unul rural nu face ca totul să se rezume la ideea de folclor, între cei doi termeni se poate face ușor o apropiere periculoasă. Coșbuc nu se mărginește la a traduce în poezie cultă

² G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, în *George Coșbuc interpretat de...*, București, Minerva, 1982, p. 235.

³ *Idem*, p. 229.

temele poeziei populare, ci transpune în versuri realități, trăiri, fenomene ce evoluează și care modifică omul sau natura. Aceeași limitare a adus-o poate studiul lui C. Dobrogeanu-Gherea, *Poetul țăranimii*, care reduce, de asemenea, poezia coșbuciană la un anumit cadru, la simpla descriere a vieții rurale. Termenul „spectacol” este folosit și de Vladimir Streinu, într-o referire la *Noapte de vară*. Pornind de la citirea poeziei coșbuciene din perspectiva unui orășean care face o „excursie la țăară”, criticul face referire aici la „spectacolul nopții”⁴, punând accentul tocmai pe intrarea în scenă a actanților și a elementelor de decor. Studiul continuă însă, ca în majoritatea cazurilor, tot cu analiza elementelor de etic și etnic. Un scenariu de basm, însă de o altă factură, găsim și în *Fatma*. Este tot un poem alcătuit dintr-o succesiune de scene care pot fi luate și individual: Fatma plimbându-se, apariția lui Nin-Musa, Fatma plângând și Fatma „răzimată” de pilastru. Nu mai apare ceremonialul, tonul fiind unul mai degrabă vesel, în ciuda pericolelor care-i pândesc pe îndrăgostiți.

În *Rea de plată* scenariul este dezvoltat prin alternarea între „eu” și „ea”, între flăcău și fată. Prima scenă este aceea a întâlnirii, încheiată cu acordul fetei de a-i fi cărat sacul. În scena a doua, la jumătatea distanței, avem oprirea, specificarea modului în care va fi efectuată plata și negocierea. Cei doi actanți adoptă jocul șireteniei: mai întâi băiatul evită să specifice modul de plată pentru a o îndatora pe fată, apoi negocierea fetei și amânarea plății:

„Eu plec cu sacu-n spate.
La calea jumătate
Cer plata, trei săruturi.
Dar uite, felul ei:
Stă-n drum și să socoate,
și-mi spune câte-toate,
Că-s scump, că ea nu poate,
Că prea sunt multe trei!”

Iată așadar că, într-un poem de trei strofe avem de-a face cu un întreg spectacol al întâlnirii îndrăgostiților, în care simplitatea

⁴ Vladimir Streinu, *Poezie și poeți români*, București, Editura Minerva, 1983, p. 166.

este doar aparentă, cei doi oscilând între bucuria generată de prezența celuilalt și de confirmarea dragostei și tensiunea dată de necesitatea de a rămâne cuminți, de a se supune anumitor reguli care interzic o cedare prea ușoară. Este o amânare a momentului culminant care se transformă într-o prelungire a întâlnirii, profitabilă pentru ambii parteneri.

O altă modalitate de realizare a spectacolului este invocația, prezentă în poeme ca *Vestitorii primăverii*, *Dușmancele* sau *Recrutul*. O lectură restrictivă ar putea elimina orice urmă de procesualitate, însă invocația nu se rezumă la simpla funcție de chemare, ci este doar o stratagemă de aducere în scenă, de regizare a defilării actanților. Întoarcerea păsărilor echivalează cu revenirea unui anotimp și a unui anumit stadiu al naturii. Față de natura glorioasă din *Vara*, cea din acest text este mai degrabă sub semnul unui oarecare patetism:

„De frunze și de cântec goi,
Plâng codrii cei lipsiți de voi.“

Alternarea între departe („alte țări“) și aproape, între codrul desfrunzit și cel înfrunzit, între cuibul gol și cel plin etc. duce, din nou, la realizarea unui peisaj dinamic, în care accentul nu este pus pe tonul imnic, ci, mai degrabă, pe spectacol. Venirea din alte poeme echivalează aici cu întoarcerea, cu re-venirea, dar are același rol de a evidenția o intrare în scenă, un moment fastuos pe care cititorul-spectator nu trebuie să-l rateze.

Un scenariu de altă factură, cu o temă exotică, găsim în *El-Zorab*. Deși Coșbuc cade, în anumite momente, pradă unui patetism destul de ieftin, derularea scenariului nu este lipsită de interes. Intrarea în scenă este realizată, iarăși, simplu, prin verbul a veni: „La pașa vine un arab“. Urmează, prin intermediul replicii arabului, o schimbare de plan, aducându-se în scenă familia acestuia, distrusă de sărăcie. Imediat după descrierea sărăciei planul se schimbă din nou, cu imaginarea unei vieți împlinite, lipsită de griji materiale. În fine, spre finalul poemului, avem o nouă schimbare, cu uciderea calului, fără de care săracul arab simte că nu ar mai însemna nimic. Poate mai mult decât în alte creații, poetul accentuează aici regia, procedeul dramatic. Remarcând dramatizarea discursului și „vocația coșbuciană în domeniul

poeziei obiective”⁵, Mircea Scarlat îl consideră pe Coșbuc „încălinat spre structura epică”⁶, subliniind și preocuparea acestuia pentru gnostic și, pe alocuri, căderea în patetic. Poate că este însă mai avantajos pentru Coșbuc să punem accentul pe dramatizare, pe evoluția scenariului, în defavoarea mesajului etic.

Am văzut, din exemplele anterioare, cum George Coșbuc regizează, cu atenție și subtilitate, fascinantul spectacol al vieții, al existenței tuturor, punând accentul pe momente pe care, de multe ori, cititorii nu sunt capabili să le vadă tocmai din cauza „evidenței” lor. Obișnuiți să vadă în Coșbuc un poet al țăranimii, un cântăreț al neamului, un autor de imnuri adresate naturii sau vitejiei unor eroi, cititorii români sunt adeseori sclavii unor prejudecăți, nefiind capabili să caute, să aplice poeziei un alt registru de lectură decât cel care le-a fost oferit, la un moment dat. Considerat de unii un poet desuet, Coșbuc ar putea fi re-valorizat, cel puțin la nivelul unei lecturi non-savante, prin apetența sa deosebită pentru spectacol, pentru capacitatea sa de punere în scenă a imediatului, a faptului divers, a trăirii simple.

Lucian Pricop

⁵ Mircea Scarlat, *Istoria poeziei românești*, Vol. II, București, Editura Minerva, 1984, p. 165.

⁶ Idem.