

George Coşbuc

POEZII

MINERVA 

CUPRINS

Noapte de vară	7
Mânioasă	9
Nu te-ai priceput.....	11
Fatma	13
Nunta Zamfirei.....	14
Cântecul fusului.....	20
Rea de plată.....	23
Fata morarului.....	24
Crăiasa zânelor.....	26
Gazel.....	31
Rugămintea din urmă	32
Romanță.....	35
Cântec oriental.....	36
Ex ossibus ultor!	37
Cântec.....	39
Poet și critic.....	41
Vântul.....	43
Vestitorii primăverii	46
Zobàil	47
Pe lângă boi.....	49
Rada.....	50
Trei, doamne, și toți trei.....	55
La oglindă	58
De pe deal	62
El Zorab	63
Supțirica din vecini.....	69
Numai una.....	70
Regina ostrogoților	72

Brâul Cosinzenii	74
Dușmancele	78
Recrutul	82
Lordul John.....	85
Moartea lui Fulger.....	87
Gazel.....	95
Păstorița.....	96
Fresco-ritornele.....	97
Vara.....	100
Politică.....	102
Un basm	104
Spinul	105
Cântece	107
Mama	121
Lupta vieții	124
Ștefăniță-Vodă.....	125
Sub patrafir	128
Scara	131
Noi vrem pământ!.....	133
Hafis	136
Voichița lui Ștefan.....	138
Doina	141
La Paști	145
Seara	147
În miezul verii.....	150
Iarna pe uliță.....	153
Cântec.....	157
Din copilărie	158
Ispita.....	161
Vântoasele.....	164
Fata mamei	168
Prutul.....	170
Decebal cătră popor	173
Pe deal.....	175
Baladă	181
Din adâncimi.....	183
Nebunul	184
Roata morii	187
Legenda rândunelei	190
Ștregarul văilor	194
Cuscri	196
Șarpele-n inimă	199

Concertul primăverii	201
În șanțuri	203
O poveste veselă	205
Bordei sărac.....	209
Umbră	211
Prin Mehadia.....	212
Dintr-o poveste	214
În muzeu	215
Furtuna primăverii	218
Groparul	219
Drumul iubirii.....	222
Tricolorul.....	224
Colindătorii	225
Cetatea Neamțului	227
Voci din public.....	234
Unul din high-life	234
Vorbește măgarul.....	234
Exploatații	234
Unul de la Mărcuța.....	235
Faptul zilei.....	239
Murind.....	242
Pierde-vară	244
Apoi vezi.....	247
Moartea lui Gelu	249
Nunta în codru	254
Pace.....	259
Gânduri.....	261
Hora.....	263
În zori	265
Pe munte	266
În miezul verii	267
Povestea cântării	269
Pe Tâmpa	271
Cântec.....	275
Dorobanțul	276
Dunărea și Oltul.....	278
Pentru libertate	280
Scut și armă.....	282
Oltenii lui Tudor.....	283
Zece mai.....	285
Pe drumul Plevnei	287
Stema țării.....	290

Pe dealul Plevnei	291
De profundis	292
La Smârdan	294
Cântec.....	297
Cântecul redutei.....	299
O scrisoare de la Muselim-Selo	302
Pașa Hassan	305
Fata craiului din cetini	311
Îngerul morții	321
Draga mamei	323
Baladă	323
Fulger.....	346
Poveste în versuri	346
Non omnis moriar	353
La mormântul lui Timotei Cipariu	353
Anacreontica	355
Unei copile.....	355
Mi-a zis mama	357
„Somnoroase păsărele“	358
Sulamita	359
Pipăruș-viteaz.....	365
Bătrânul și copiii.....	370
Iarna.....	371
Inima mamei.....	372
Primăvara	375
Legenda trandafirilor	376
Ziua-nvierii	381
Un voinic și un cuminte	387
Ștefan-Vodă	389
Osman-Pașa	391
Povestea găștelor	393
Pământul uitării	395
Nucul	397
Păianjenul și musca	399
Păianjenul și melcul	400
Florii.....	401
Povestiri orientale	404
Călugărul	404
Greșala patriarhului	408
Bogatul din Siria	411
Cronologie	415
Poezia ființei (Postfață de Valentin Tașcu)	420

POEZIA FIINȚEI

Nici timpul, nici îndoielile, nici uitarea, nici chiar reaua voință nu l-au scos pe George Coșbuc din cercul imensei popularități, cu care poetul se înconjurase, de altfel, din timpul vieții sale. Aproape imediat după apariția primului său volum (1893), George Coșbuc a devenit „clasic“, fiind alăturat lui Eminescu și depășind toate ambițiile nenorocosului Macedonski. O zodie excelentă l-a urmărit, așadar, încât la începutul veacului al XX-lea, deși abia trecuse de treizeci de ani, se instalase definitiv în conștiința publicului și chiar și a criticii. Aura șansei i-a surâs poetului fără încetare, și ea n-a fost umbrată decât de nefericiri ale existenței personale. Mai recent, în ultimul deceniu, în condițiile în care curajul de opinie a prins ceva... curaj, exagerându-se chiar, până la a fi contestate valori certe, precum Rebreanu, Sadoveanu, Călinescu, Nichita Stănescu, Marin Preda, ba, chiar și Eminescu (!?), George Coșbuc a fost supus uneori unei nemeritate anulări (vai, stupidul extremism românesc!) de însemnătate. Pe la simpozioanele organizate cu prilejul festiva-lurilor „George Coșbuc“ la Bistrița-Năsăud, am auzit voci, mai cu seamă tinere, care spuneau că pe ei nu-i mai interesează absolut deloc poezia „clasicului“. Poate fi aceasta tocmai o reacție împotriva „clasicizării“ forțate, a „sanctificării“ nesăbuite, ce, e clar, dăunează finalmente imaginii oricui, inclusiv lui Eminescu.

Destinul literar al lui George Coșbuc e fost determinat de câteva „împrejurări“ vorbite, de o conjunctură, mai mult decât un complex de șanse, care au contribuit mai urgent decât însăși opera poetului la conturarea unei personalități pe care timpul respectiv o pretindea și căreia Coșbuc îi corespundea într-un șir de fericite coincidențe (negativul acestei situații îl reprezintă Macedonski, un poet aflat în permanență pe „contre-pied“).

Cea dintâi împrejurare este decisă de momentul în care nășudeanul își începea aventura bucureșteană. Coșbuc sosește în Capitală în anul în care se stingea Eminescu. Golul resimțit în urma dispariției marelui poet era uriaș. O seamă de imitatori

grăbiți să-i ia locul, au vlăguit până și cea din urmă sursă a eminescianismului. Lumea, simțind deosebiri, îi refuza însă pe acești palizi epigoni. În această situație este explicabilă impresia puternică pe care produs-o poezia senină, sănătoasă, fără complexe a celui care aducea din nordul țării spectacolul unei proaspete trăiri în și prin poezie.

În afară de această „mentalitate“ estetică, o alta, ideologică, era în curs de a se întâlni cu Coșbuc: se puneau bazele sămănătorismului și poporanismului, cele două curente politico-culturale care au dominat primul deceniu al noului veac. În Transilvania, de unde venea poetul, pre-sămănătorismul se manifestase, chiar și în absența angajării teoretice, drept formă esențială de conservare a culturii naționale. În orice caz, creatorii de valori culturale din Ardeal, învățăceii societății născădute „Virtus Romana Rediviva“ sau redactorii patrioți de la „Tribuna“ sibiană, între care s-a format și Coșbuc, nu aveau cum să practice evazionismul spiritual, melancolia sumbră a posteminescienilor de la București. De altfel, poetul însuși a aderat la curentul sămănătorist și s-a numărat, după cum se știe, printre fondatorii celebrei reviste „Sămănătorul“ (1901), nu pornind de la însușirea unei teorii din exterior, ci dintr-o convingere ce și-o formase cu mai bine de un deceniu mai înainte, în vremea în care, în paginile „Tribunei“ lui Slavici, conceptul „culturii pentru popor“ era primordial.

O altă „împrejurare“ ce a influențat destinul operei lui George Coșbuc este de-a dreptul contrariantă. La scurtă vreme după apariția volumului *Balade și idile*, un oarecare Grigori N. Lazu, din Piatra-Neamț, publică o broșură în care acuză cu o violență ieșită din comun un imaginar plagiat în poezia lui Coșbuc. Pornind de la câteva imitații și adaptări din alte literaturi, procedee foarte obișnuite în epocă, publicistul în cauză a reușit să declanșeze un proces de presă care a ținut mai mult de un deceniu, la care au participat o serie de personalități ale vieții culturale românești. Departe de a umbri opera coșbuciană, această campanie a avut darul de a-l întreține fără încetare pe poet în atenția publică. Campaniile a avut, de fapt, același efect invers pe care l-a avut și nenorocita epigramă adresată de Macedonski lui Eminescu în momentul primului său acces de nebunie. Am mai sesizat, și cu alte prilejuri, că opinia publică românească a fost, este și va fi mai sensibilă la nenorocirea cuiva decât la valoarea sa. Românul e gata

de compasiune și de milă creștinească, de regulă întru apărarea celui năpăstuit, chiar și în cazul în care atacatorul ar avea un pic de dreptate. În tot acest timp, poetul mai mult nu s-a apărat decât s-a apărat, fapt care a ținut treptat în jurul său un fel de legendă benefică. Chiar și această strategie a rămânerii „cu garda deschisă” a fost un lucru înțelept, românului displăcându-i dezvinovățirea și mai ales replica violentă de orice fel, cea vindicativă, oricât de justificată ar fi ea. Așa se face că, tânăr fiind, cum a și murit, deși distrus și îmbătrânit de pierderea unicului său fiu, poetul trecea drept un tribun al poeziei române. Goga lasă mărturie despre emoția și venerația cu care Coșbuc a fost primit în Sibiu prin 1910, când poetul avea numai 44 de ani. Și sfârșitul său a fost de legendă, subit, cu puțin timp înainte de împlinirea unor visuri.

Încă o „împrejurare” a ordonat evoluția în timp a operei lui Coșbuc: de la început a beneficiat de o critică deosebită.

C. Dobrogeanu-Gherea, critic ce se bucura la sfârșitul veacului al XIX-lea de un prestigiu aproape egal cu al lui Maiorescu și, în plus, de o popularitate datorată activității sale sociale, a elaborat primul studiu temeinic dedicat poetului, intitulat *Poetul țărănimii* (1897). Astăzi se acceptă că formula sa era o tâmpenie, dovedindu-se, fie prin filiații comparatiste, fie prin analize tehnice asupra versificației (László Gáldi) că poezia coșbuciană are prea puține lucruri în comun cu mentalitatea și prozodia populară, țărănească. Doar tematica poeziilor sale era selectată din medii sătești, dar dintr-un sat decorativ mai mult, butaforic sau de muzeu. Dar această formulă a făcut epocă, profitându-se și de această dată de împrejurările populiste care s-au succedat, la noi, până spre sfârșitul secolului al XX-lea. Criticul de la „Contemporanul” mai scrisese studii despre Eminescu și Caragiale. Adăugându-l pe Coșbuc, a consfințit o ordine clasică nedezmințită nici în ziua de azi. Numai că aceasta nu mai funcționează efectiv, lumea vorbind mai des despre Blaga decât despre Coșbuc, în ciuda aurei de clasic ce-l împodobește încă pe nășăudean, în vreme ce pe poetul din Lancrăm nu. În ceea ce privește personalitatea poetului, Dobrogeanu-Gherea a stabilit una din trăsăturile ei esențiale, apartenența la spațiul sensibilității rurale. Multă vreme s-a crezut că definirea poetului sub alt unghi de vedere ar fi hazardată. Dar tocmai strădania criticii contemporane

de a dezvolta alte sensuri ale creației coșbuciene a provocat o spectaculoasă revenire a ei în actualitate.

În afară de aceste șanse particulare ale istoriei operei lui Coșbuc, la celebrarea continuă a poetului concură starea afectivă generală care a însoțit dintotdeauna creația sa. Generații după generații au simțit și vor mai simți nevoia purității versurilor sale, vor regăsi în ele sentimentele elementare ale deplinătății domestice și vor resimți fiorul universului adus în pragul casei. Chiar dacă substanța unor sentimente, precum ar fi cel patriotic, s-a modificat serios între timp, unele vorbe pline de vână tricoloră și vitejească ale personajelor poeziei lui Coșbuc mai au darul de a emoționa. La fel, până când descendența rurală a majorității românilor nu va diminua, mulți citadini recenți vor mai gusta șarmul idilic al peisajului sătesc, cu tot fardul vizibil folosit de poet.

Hordou, satul în care s-a născut la 20 septembrie 1866 George Coșbuc, face parte dintr-o magnetică „zonă culturală” care a dat țării un mare număr de scriitori și artiști: Năsăudul; asemeni Neamțului, Bârladului sau Lugojului. E vorba de zone de mărime medie, îndeajuns de populate și educate pentru a reuși să susțină un anume elogiu al valorilor locale, dar nu atât de mărunte, încât să nu poată a fi luate în serios.

Poetul a „cedat” până la urmă satului numele său. A văzut lumina zilei drept al optulea fiu (din cincisprezece) al preotului Sebastian Coșbuc și al Mariei. Copilăria și școala procură viitorului poet o veritabilă călătorie prin „zonă”: Salva, Telci și, în sfârșit, Năsăud, unde în toamna anului 1876 se înscrie în clasa I a liceului românesc. Familiarizat deja cu versurile încă din anii școlii primare, când, în satele de pe valea Sălăuței, compune chiuituri și strofe la oră, concurând cu succes mai vârstnici barzi locali, George Coșbuc devine în scurtă vreme unul din animatorii poetici ai societății „Virtus Romana Rediviva”, al cărei președinte va deveni în 1883. În paginile revistei școlare „Musa someșană” are loc debutul absolut al poetului, cu poezii care prefigurează o serie de preocupări ulterioare: versuri erotice, anecdotice și ocazionale; se cunoaște chiar și un basm versificat de vreo 600 de rânduri, care nu s-a păstrat însă decât parțial, în descrierea lui Nicolae Drăganu, cel care a copiat pentru posteritate aceste începuturi (revista nu s-a păstrat). În perioada năsăudeană, tânărul Coșbuc ia contact cu poezia universală, orientându-se mai cu seamă spre

literatura germană (Heine, Lenau, Bürger, Rückert, printre alții), începând de pe acum să traducă și să adapteze versuri și teme în limba română. Se consideră că această perioadă este decisivă pentru formarea viitorului poet, deoarece direcțiile inițiate acum nu se vor risipi niciodată. Prea puțin își va modifica poetul din concepția asupra existenței în spațiul sufletesc al poeziei.

La Cluj, unde va veni în 1884, ca student în litere și filozofie, Coșbuc își va îmbogăți în special cultura universală, citind și traducând în parte din Goethe și Heine, din poeți greci (Anacreon), din poeți vechi indieni și persani.

Studiile nu și le-a putut continua din diverse motive, în schimb, în anii petrecuți la Cluj, până în 1887, scrie și publică destul de mult. În 1884 trimite la Sibiu, unde apăruse de curând ziarul lui Slavici, „Tribuna“, un manuscris în versuri intitulat *Filosofii și plugarii* și semnat C. Boșcu. Astfel se consemnează debutul publicistic real al poetului și începutul unei colaborări asidue, care are drept rezultat chemarea lui în redacția gazetei. În cei doi ani petrecuți la Sibiu, într-o atmosferă de înțelegere și căldură, Coșbuc scrie și schițează o mare parte din poemele sale de rezistență: idile, balade, basme și snoave versificate etc. Popularitatea poetului crește rapid, așa încât ajunge să recunoască într-o scrisoare din 1888 către fratele său Aurel că lumea „din Ungaria și Ardeal“ îl consideră „cel mai tânăr, dar cel mai bun poet din Ardeal“.

Primul mare succes al lui Coșbuc este marcat de apariția în nr. 108, din mai 1889, a poemului *Nunta Zamfirei*. Ecoul lui trece munții. Drept urmare, îndemnat și de Slavici, poetul pleacă la București, la sfârșitul anului 1889. La început duce o existență obscură, trecând prin diverse slujbe mărunte, practicând boema, ceea ce-l descumpănește pe moment, gândindu-se să se întoarcă acasă. Dar în 1893 odată cu tipărirea primului său volum, *Balade și idile*, se desăvârșește drumul său ascendent în literele românești. În 1896 îi apare volumul *Fire de tort*, urmat în 1902 de *Ziarul unui pierde vară* și în 1904 de *Cântece de vitejie*, cu acesta se încheie practic activitatea sa poetică. În afară de această producție literară în versuri, George Coșbuc mai publică unele proze ocazionale inspirate din Războiul pentru Independență, câteva broșuri de popularizare e obiceiurilor populare și un mare număr de traduceri, dintre care se remarcă *Eneida* de Vergiliu (1896),

Antologie sanscrită (1897) și *Divina Comedie* a lui Dante, aceasta din urmă apărută postum între 1924-1932.

În câmpul vieții publice, George Coșbuc participă la înființarea revistei „Vatra“, în 1894, alături de Slavici și Caragiale și a revistei „Sămănătorul“, în 1901, împreună cu Vlahuță. Poetul mai realizează câteva călătorii în străinătate, în Italia mai ales, cu scopul de a deprinde cât mai bine limba *Divinei comedii*.

În viața intimă a poetului, lipsită în general de aspecte spectaculoase, are loc însă, brutal, prăbușirea: în vara anului 1915, unicul său fiu, Alexandru, moare într-un stupid accident de automobil, pe drumul Tismanei, acolo unde poetul a stat și a creat o vreme. Asemeni lui Hașdeu, în urma pierderii Iuliei, Coșbuc cade într-o apatie totală, din care nu-l scoate nici alegerea sa ca membru activ al Academiei române, în 1916, nici războiul. Până în 1918, apar opt ediții din *Balade și idile* și șapte ediții din *Fire de tort*. În revista „Scena“ se tipărește *Vulturul*, ultima poezie antumă a lui George Coșbuc. Poetul încetează subit din viață, la 9 mai 1918. Două zile mai târziu, este condus pe ultimul său drum, la cimitirul Bellu, de I. Slavici, George Bogdan-Duică, Gala Galaction. Ca o confirmare a destinului norocos al operei și numelui său, odihnește alături de Eminescu, perpetuându-i-se astfel clasicitatea.

Universul operei coșbuciene are dimensiuni proprii. El mai mult mimează infinitul, profitând fără excepție de veșnicia morții, dar în realitate este un univers casnic, apropiat. Este casa, pridvorul (tinda), curtea, ulița, satul, pământul dimprejur (pădure, râu, mai des pârâu, deal, uneori munte), cerul de deasupra. Toate celelalte spații pe care le traversează poezia lui Coșbuc sunt împrumutate fie din lecturi (Orient, lumea gotică, lumea maură etc.), fie din pământurile basmului național. Ar fi o eroare să se creadă că aceste spații ar fi imaginare. Ele intră în voința poetului de a-și calcula lungimea versului în măsuri palpabile, concrete și nu spulberate în nehotărârea cosmică. Chiar și lumea neființei, pe care o invocă des Coșbuc, este familiară: morminte dragi, cimitire din margine de sat. Moartea nu conține ceva lugubru, ci doar o durere ascuțită, ades liniștită de înțelepciune. Infernul este mai degrabă pe pământ, decât pe celălalt tărâm.

Rareori Coșbuc iese din perimetrul obișnuințelor sale. Obiectele universului său se pot număra, nu dețin nicio notă echivocă. De aici impresia de obiectivare absolută care s-a acreditat în

ceea ce privește lumea poeziei coșbuciene. Dobrogeanu-Gherea a explicat această stare prin influența „mediului țărănesc“, care produce o „obiectivizare psihică“ (*Studii critice*, 1897). În această optică, Gherea exclude din poezia lui Coșbuc orice nuanță lirică. Că G. Ibrăileanu a aderat la această opinie nu ne miră, dar este surprinzător faptul că însuși Eugen Lovinescu îl pune pe poet sub zodia exclusivă a epicului: „Rar se va găsi un artist atât de mare, care să se mențină până la sfârșit în cea mai strictă obiectivitate“ – decide criticul într-un articol din „Sburătorul“ (1919) – și reafirmă „lipsa aproape totală de lirism“ în a sa *Istorie a Literaturii române contemporane* (1928). Cu toate că a rezistat mai bine de o jumătate de secol, această părere ar fi putut oricând să pară suspectă apropo de excepționala înclinație afectivă pe care mare parte din poeziile lui Coșbuc au întreținut-o dintotdeauna. O fisură în această opinie generală a intervenit în momentul în care în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (1941), George Călinescu afirmă că George Coșbuc „avea de fapt simțul sublimului cosmic, dar fiind lipsit de puțința reprezentării lui de sus, se mulțumește a-l sugera în orariul terestru.“ Sentimentul cosmicității presupune lirism. Criticii au trebuit mai apoi să țină seama de această fină sugestie.

Între adepții obiectivării epice și transparenței lirismului, D. Micu relansează un termen de compromis: „Coșbuc este și un poet liric“ – susține el într-un studiu publicat în ediția de *Versuri* din 1961 –, dar „lirismul său e unul obiectiv, transferat asupra obiectului zugrăvit“. Termenul de „lirism obiectiv“ e preluat de la Sextil Pușcariu și de la G. Călinescu și subliniat și de către Gavril Scridon în temeinicul său studiu din ediția critică pe care a inițiat-o (*Opere alese*, vol. I. 1966). Oricum prejudecata „țărănismului“ și a exclusivității epice, care l-a urmărit pe Coșbuc până recent, a început să se clatine. Cel dintâi care a atacat-o fără rezerve a fost Vladimir Streinu care, încă din 1943, în studiul pe care îl dedică poetului în volumul *Clasicii noștri* afirma categoric: „Impresia de rusticitate și de idilism a fost numai pragul poeziei lui Coșbuc, după care nu poate fi judecat exclusiv, cum s-a încercat. Privită încă o dată, din eposul pe care îl conține, ca panoramă – acum, opera lui primește alte lumini: este o întregă viziune poetică, populară ca duh, însă asimilându-și nesimțit modul idilic de percepție al orășeanului față de realitățile țărănești ca și măiestria unui

poet savant în ritmuri, fuziune de elemente rurale și urbane, adică sinteză de spirit românesc.“ Cu această afirmație poetul începe să fie urmărit și ca un liric citadin. Mircea Tomuș vorbește în 1966 (prefață la ediția *Fire de tort* tipărită în colecția B.P.T.) doar despre „forța specifică a lirismului coșbucian“, de „un lirism răsfrânt în exterior“. Mircea Zăciu în schimb nu mai are nicio îndoială: „Coșbuc, asemenea lui Virgiliu, a fost un citadin“ (*Colaje*, 1972). Afirmația este demonstrată mai larg de Petru Poantă în esul său *Poezia lui George Coșbuc* (1976).

Între obiectivare și lirism, între ruralism și citadinism, poezia lui Coșbuc nu intră însă în contradicție cu ea însăși, ci, dimpotrivă, se completează și se susține, creându-și astfel un statut profund original.

Discuții de principiu asupra operei lui Coșbuc s-au mai purtat pe seama clasicității ei (G. Călinescu, D. Micu, Mircea Tomuș) ori în legătură cu raportul dintre contemplație și energie în fața naturii (Octav Șuluțiu). Temele generale, chiar dacă se află aparent în contradicție, nu fac decât să suscite în concluzii o valoare pe care, la o privire superficială, multă lume ar fi tentată să o conteste operei lui Coșbuc. Foarte interesant este însuși faptul că asemenea generalități se dispun apropo de Coșbuc într-o confruntare specifică, nemaiîntâlnită la nici un alt poet român.

Temele particulare ale poeziei lui Coșbuc pot fi încă și mai pe larg și mai divers dezbătute.

În ipostaza de *poet al naturii* George Coșbuc este la fel de nepuizabil. Cea mai mare parte a liricii lui este de tip peisagist. Cadrul natural cuprinde la Coșbuc aproape totul: bucurie, dragoste, îndoială, durere, moarte, mitologie și istorie. Cu toată această varietate nelimitată el a fost privit inițial în critică unilaterală. Din nou Gherea părea a fi rezolvat totul în această privință. Proveniența, dar și adresa rurală a naturii cântate de poet a fost încă o prejudecată restrictivă (dar nu și o eroare) care a funcționat până nu de mult. Acordând o valoare plastică acestei naturi, D. Micu a scos-o parțial din spațiul necondiționat țărănesc și a introdus-o și într-un circuit al convenției estetice. Intră în discuție în același timp și presupunerea localizării naturii în geografia tipic năsăudeană.

Mircea Tomuș dezvoltă în consecință teza universului convențional la Coșbuc și conchide: „Poeziile respective (idilele, n.n.) nu

pot fi considerate, decât cu prețul unui abuz de interpretare, de inspirație strict ardeleană sau mai precis năsăudeană. E drept, că nu plutesc în nedeterminat și că numeroase indicii ne trimit spre o localizare geografică destul de precisă, dar tot atât de adevărat și evident e procesul ridicării lor într-un spațiu suprageografic“ (op. cit.). Petru Poantă vorbește chiar despre „un rafinat simț al civilizației peisajului“. Constată că peisajul lui Coșbuc „pare natural, dar în esență este elaborat“. Și astfel natura devine din țărănească și locală, la Gherea, un fel de „salon natural“, „peisajul ideal“ pe care-l caută fiecare poet, cu atât mai mult „estetul“ Coșbuc. Contrastul între limite este real, dar (surprinzător) plauzibil în ambele limite ale sale. Cert este că poetul a împlinit ambele formalități în legătură cu rostul cadrului natural în poezia sa: pentru sine a refăcut memoria spațiului original, cu toată melancolia sa voalată, iar pentru ceilalți, a creat un spațiu de recunoaștere generală, capabil a satisface orice tip de sensibilitate în fața peisajului.

Parcurgând fără întreruperi șirul pastelurilor pe care Coșbuc le-a răspândit în cărțile sale sau le-a părăsit nejustificat în paginile revistelor (*Noapte de vară* – cu care se deschide volumul *Balade și idile – Vestitorii primăverii, Vara, În miezul verii, Ștregarul văilor, O noapte pe Caraiman, Concertul primăverii, Furtuna primăverii, Faptul zilei, Murind, Chindia, Nunta în codru, Pastel, După furtună* ș.a.) se poate observa cum mai toate elementele peisajelor tind de la particular către general. Ceea ce ar vrea de fiecare dată să localizeze, să răstrângă este izolat de caracteristici naturale generale, e drept specifice spațiului național. Nu poate fi negată în această situație „obiectivarea“. Oriunde și oricând sunt zări „de farmec pline“, zboară mierle, „vin încet și scârțâind“ care de la muncă.

Dar mai puțin s-a observat că nu se specifică în pastelul *Noapte de vară*, la care ne-am referit, de unde anume vin flăcâii și nevestele. De la câmp? De la deal? Ar fi obligatoriu ca acest spațiu neprecizat să fie luat din Năsăud? Oare nu înclinația noastră subiectivă îl duce acolo și îl frustrează de lirismul cu care a fost înzestrat în contemplație interioară? Cert este că raportul dintre subiectivitatea creației și subiectivitatea receptorului (care provoacă impresia falsă de obiectivare) a avut consecințe nefavorabile în ceea ce privește relația dintre operă și critică, în schimb a avut și continuă să aibă efecte deosebit de favorabile în relația operă – public. Dar, în același timp, contradicția dintâi n-a făcut

decât să scoată periodic în atenție opera lui Coșbuc, pe care publicul o neglijase din când în când.

Se manifestă așadar un mecanism al favoarei care îl ridică în permanență pe poet mult deasupra cotei valorice care s-ar putea stabili în chip absolut.

În privința cadrului natural al poeziei lui Coșbuc se recunoaște unanim sorgința și dependența lui solară. Energetismul supralicitat de O. Șuluțiu de aici pornește. O definiție cvasicompletă dă acestei caracteristici Petru Poantă în esele amintit: „Deși pare prea puțin organizat și omogen, universul său, fiind mai degrabă o geografie poetică a unei lumi decât lumea în sine ca plăsmuire artistică, are totuși o obsesie centrală și anume aceea a soarelui conceput ca ființă mitologică. Soarele e o zeitățe păgână coborâtă într-un spațiu de familiaritate elementară, de intimitate. La Coșbuc îi lipsește misterul stihial și, de aceea, apare în toate succedanele sale posibile.“ Apare chiar și noaptea (!), în bine cunoscutul pastel *Noapte de vară*, luna nefiind decât solaritatea redusă la liniște și somn (iubirea însă se opune acestei substituiri). În pastelul *Vara* este în schimb prezent în toate formele pământului și ale simțirii, ca și în *În miezul verii*. Dacă adăugăm pastelul *Faptul zilei* (din *Ziarul unui pierde-vară*) se pot număra 24 de ore ocupate de soare. *Noaptea de vară* nu este altceva decât continuarea zilei în noapte, în timp ce în *Faptul zilei* se petrece asediul timpuriu al dimineții asupra nopții care nici n-a avut răgaz să se instaleze:

„Dar vântul cel fără de pace/
Începe să cânte-n brădet -/
Și tot mai lumină se face;/
S-albește strâmtoarea cărării,/ Pe rând
depărtările zării/
Se-apropie-ncet.“ în rest, timpul solar din *Vara* cuprinde toate cutele pământului, înlăturând chiar și umbrele, cele date de munte, de pildă. Un caz special îl creează pastelul *Iarna pe uliță*. „Nu e soare, dar e bine“, remarcă aici poetul, deci soarele este prezent prin... absență.

La Coșbuc soarele reprezintă o apariție exclusiv benefică. Nu e un astru care amenință sau pârjolește, nu seacă ape și fântâni, ci, fără excepție, instalează lumina liniștii, a siguranței mai cu seamă. Pacea este corespondentul lui imediat. În destinația scenografică dată adesea cadrului natural coșbucian, soarele poate fi un reflector care controlează toate colțurile scenei vieții, toată suflarea ei, dar nu le guvernează, ci numai domnește asupra lor. O singură

dată noaptea e suverană, în *O noapte pe Caraiman*, dar nici acum fără obsesia soarelui și, oricum, cu o memorie acută a lui: „S-a stins după mucedă stâncă/ Și ultimul roșu de-apus./ Deodată, cu soarele dus,/ O noapte cumplită și-adâncă/ Se varsă de sus./ Iar alta se urcă din vale/ Cu spaima eternei tăceri –/ Ah, cum a fost ziua de ieri?/ Grozave sunt, Noapte, – ale tale/ Tăcute puteri!“

Iarăși, subscriind la demonstrația solarității poeziei lui Coșbuc, parcurgând argumente neîndoielnice în acest sens, s-ar părea că încă un capitol a fost rezolvat, anume coordonata majoră, emblematică a acesteia. Și totuși, iată încă o taină a operei poetului, limita respectivă nu se poate impune definitiv.

Desigur, soarele pare atotstăpânitor, e prezent peste tot. Dar o altă lectură, la fel de naturală ca și cea dinainte, nu ar greși nicidecum dacă ar fixa drept centru de interes un alt fenomen: vântul. La fel de omniprezent, de tulburător și chiar ceva mai activ decât soarele. Să-l urmărim. Mai întâi de toate vântului îi închină poetul două poeme, pe când soarelui niciunul. *Ștreqarul văilor* este un prinos de afecțiune: „Văzui prin văi al verii dulce vânt,/ Ștreqar frumos cum toți pribegii sunt –/ Târa mantauan urmă-i pe pământ.// Plecând vreo creangă-n drum o săruta,/ Cânta o doină-ncet, și-ncet cânta/ Culcatul câmp de iarbă sub manta.“ Vântul nu-i impune atât respect poetului cât soarele, dar îi e parcă mai aproape și, mai mult decât orice, el îi întreține cântul (soarele fiind tăcere). O rimă simplă vânt/ cânt domină prin eufonie o mare parte din versurile lui Coșbuc. Vântul mișcă totul, până și raza de soare și este mai greu de convins decât soarele să părăsească scena. În *Noapte de vară* e cel din urmă care se supune nopții: „Dintr-un timp și vântul tace.“ Vântul mai deține încă două taine ale versului coșbucian: spiritul ludic și șăgalnicia. Într-un poem intitulat *Vântul*, descrierea sa e semnificativă în acest sens: „De fete mari e lunca plină,/ Iar vântul răsfățat copil/ S-apropie tiptil-tiptil/ De pe sub fagi, de pe colină./ Și fetele cu drag suspină:/ – «O, Doamne, Doamne, adă-ni-l!» // Pe umeri blondele lui plete/ Tresar și sar încetinel./ El e frumos și tinerel,/ Dar e sfios când e cu fete./ Iar ele râd și râd șirete/ Și pe furiș privesc la el.“ E limpede că poetul preferă deseori să substituie autorității solare (stabile) provizoratul vântului (șăgalnic). Vântul este însă la fel de bine marca eroicului și a gloriei („prin vulturi vântul viu vuia“ – sună celebrul vers dedicat prinților viteji), este chiar și un aliat

al Erosului (*Vântoasele*). S-ar putea argumenta foarte ușor că vântul este în anumite privințe mai însemnat decât soarele, pentru că e zeul terestru. Nu e numai un agent al muzicii, cum s-a crezut îndeobște, ci un factotum, executorul lumesc al soarelui, care e doar atoateștiutor.

Iubirea în poezia lui Coșbuc iată un capitol în care parcă nu s-ar mai putea adăuga nimic. El a fost de la început pus la punct de către Gherea. Majoritatea poeziilor de dragoste (idile) au apărut în volumul *Balade și idile*. Cu acest prilej, criticul de la „Contemporanul“ a fixat pentru totdeauna reperele eroticii coșbuciene: „Gama toată a iubirii, de la prima trezire de-abia simțită a dorului zglobiu, până la disperarea ibovnicei înșelate, de la glumele nevinovate ale copiilor, care nu știu încă bine ce-i dragostea, până la pasiunea adâncă – toate sunt zugrăvite de Coșbuc. Și această bogată gamă a iubirii e redată cu atâtă sonoritate, claritate, relief, putere și adevăr, încât noi cu puțină simpatie și trudă a imaginației putem împlini intervalele între aceste note deosebite, țesând un mare roman de la țară“ (op. cit.).

Ordinea gesturilor iubirii în poezia lui Coșbuc este bine cunoscută: *La oglindă, Pe lângă boi, Mânioasă, Nu te-ai priceput, Numai una, La pârau, De pe deal, Politică, Scara, Spinul, Suptirica din vecini, Ispita, Baladă, Fata mării, Cântecul XVIII, Dragoste învrăjbită, Dușmancele, Cântecul fusului, Fata morarului*.

La început iubirea nu se pune decât ca o bănuială, ca un fior nedefinit; în al doilea poem ea prinde un contur, devine emoție; în a treia și a patra stare, atât feciorul, cât și fata confundă iubirea cu o păcăleală; mai departe se realizează unicitatea obiectului iubirii; urmează un lung joc al hărțuielii și al glumei erotice; în *Ispita* și *Baladă* sentimentul ajunge să fie obsesie, neliniște; abia în *Fata mării* se realizează gravitatea și bucuria ușor dramatică a lui; în *Cântecul XVIII* se înregistrează o anume spaimă în fața iubirii împlinite; intervine, evident, gelozia și ura între rivali; în sfârșit se manifestă drama iubirii înșelate și chiar tragedia ei. Între aceste „faze“ ale iubirii, cum le numește Dumitru Micu, se țes exteriorile: satul, ulița, câmpul, lunca, codrul. Din nou se pune problema obiectivării. Pornind de la Gherea, Dumitru Micu repetă un tic al criticii sociologizante: „Personajele în care poetul își obiectivează sensibilitatea întrupează vitalitatea poporului, trăind orice emoție, indiferent de caracterul ei, cu o intensitate

de care sunt capabili numai oamenii puternici.“ Se invocă forța, „sănătatea interioară“, vigoarea din mediul rural. Mai prudent, Gavril Scridon vorbește numai de naturalețe, considerând că idilele sunt „pretexte pentru Coșbuc de a consemna momente de hârjoană sănătoasă, spectaculoasă, sprințară, mărturisind robustețe sufletească, demnitate și puritate“ (op. cit.).

Fără îndoială, de atacat în această problemă era doar judecata „marelui roman de la țară“. Considerând că idilele au doar „subiecte țărănești“, dar că în realitate realizează „o poezie teatrală“, George Călinescu introduce și erosul coșbucian într-o conversație pe care o numește „spectaculos folcloric“. Mai mult, unele producții le extrage cu totul din interiorul poeziei: „Sunt unele poezii cu structură de tot dramatică, adevărate mici acte reprezentabile.“ În schimb, în alte idile, Călinescu acuză de vulgaritate chiar rusticitatea prea pronunțată. Călea fiind deschisă și mergând pe ideea citatidismului, Petru Poantă descoperă în „codul eroticii“ coșbuciene accente ale unei galanterii de salon: „Erotica sa reface sensul originar al acestuia (al idilismului, n.n.), simțindu-l ca un spațiu deschis pentru sentimentele pure, naturale, dar și ca pe unul închis pentru lumea din afară. Idilismul reprezintă, adică, o sensibilitate naturală, dar prezidată de un cod. Dacă n-a existat un cavalerism românesc și o epopee a sa care să-i instituie codul erotic, poetul a vrut să suplinească acest gol, transpunând o experiență culturală de aiurea într-un mediu autohton.“

Din nou se dovedește cât de generoasă poate fi tematica operei lui Coșbuc. Între limitele la care s-a ajuns până acum, doar în aria Erosului, este o distanță mare. Toate argumentațiile rezistă și, curios, autorii lor nici n-au intrat vreodată în polemică. La rândul lor nu vom contrazice pe nimeni și nu ne va putea nimeni opri să credem că mai profund și mai realizat artistic decât alte poeme de dragoste este *Cântecul XVIII*: „Mamă, sunt silită eu/ Să-i tot văd în vis mereu/ Ochii de jăratîc?/ Dar prin somn, mi-e somnul greu,/ Visul mi-e sălbatic.// Ca să uit ce-am învățat,/ Tu mi-ai așternut în pat/ Troscot și sulfine –/ Dar în zori m-am deșteptat/ Tot cu focu-n mine.// Mamă, de-n zădar aștept!/ Azi așterne-mi pe sub piept/ Flori de mătrăgună; Mamă, vreau să mă deștept/ Mâne-n zori nebună.“

Desigur, însuși Coșbuc a lărgit sfera de interpretare a eroticii sale, atâta vreme cât, alături de „gesturile“ amintite, sentimentul

iubirii este prezent și ca decor al scenelor după natură (*Noaptea de vară*), și ca pretext al ritualurilor folclorice (*Nunta Zamfirei*), dar mai ales ca inițiere într-o interminabilă serie de anecdotică galantă. În această ultimă direcție poetul se desfășoară de la gluma nevinovată și aluzia străvezie, până la șarja deseori frivolă și chiar vulgară. Dar acest gest de erotică pare mai mult un fel de exercițiu ocazional pe care poetul nu l-a transformat niciodată într-o profesiune.

În erotică, poetul aduce din nou jocul și cântecul, drept forme predilecte de figurare. Un *Gazel* cântă pur și simplu și zburdă printre toate nuanțele iubirii: „Mi-e necaz pe toată lumea/
Și mi-e ciudă că trăiesc:/ Te-aș lăsa și mi-e cu jale,/ Te-aș iubi și nu-ndrăznesc!“ Este aici o mică istorie a eroticii poetice românești, de la Ienăchiță Văcărescu și până la Macedonski. Totul filtrat printr-o inițiativă folclorică, agrestă, dar nu și printr-o robustețe faptică pe măsură. Mai degrabă o fragilitate.

Într-un contrast puternic cu lumea eroticii, în poezia lui George Coșbuc își găsește loc, foarte aproape, lumea neființei. Moartea este un pandant frecvent al bucuriei în logica afectivă a poetului. Durerea, la fel. În sumarele cărților sale, adesea poetul face să urmeze unei explozii de viață și fericire câte o imagine sumbră sau câte o pildă gravă. El nu lasă să se instaleze în durată un sentiment anume, considerând că o carte de versuri este un joc continuu al stărilor sufletești diverse.

Drept urmare, acestei lumi a neființei, care la Coșbuc primește nu de puține ori accente foarte întunecate, funebre chiar, i se acordă un statut firesc, natural, ea intrând în consecuție imediată cu lumina și bucuria. În permanență poetul caută un echilibru între fenomene, iar contrastul în discuție nu este admis ca o cauzalitate dramatică, ci doar ca un efect de împrejurare. Fenomenul seamănă cu concursul fără ambiții de finalizare dintre soare și vânt. Și este în esență un procedeu, unul dintre primele la care recurge poetul.

În linia contrastelor, este foarte interesantă ideea speculativă a lui Laurențiu Ulici de a împărți universul coșbucian în unitățile *Divinei comedii*: infern, purgatoriu și paradis. Infernul există în poezia lui Coșbuc, numai că într-o structură domestică, asemănătoare altor sentimente avansate de poet. În primul rând nu e înspăimântător, ci lumesc, omenesc. În consecință, detaliile

lui, sărăcia, mizeria, durerea profundă, nedreptatea și moartea, dețin aceleași culori și semnificații. Separația tematică pe care o produce totuși această lume a neființei se manifestă la nivelul faptelor poetice. Pentru a o duce mai aproape poetul simte nevoia s-o introducă în contexte concrete, în evenimente. Iubirea și natura nu au pretins așa ceva, pentru că se bănuiește că publicul le va localiza singur. Acum însă poetul nu cântă un sentiment general, ci unul anume: moartea – lui Fulger, care nu e, de pildă, același cu a lui Gelu; durerea tatălui care și-a pierdut trei fii în acel război, pentru că în altul s-ar fi manifestat cu siguranță altfel etc. O uriașă infuzie de epic are loc din acest motiv și se creează baza de demonstrație a discutatei obiectivării. Coșbuc ne induce în eroare și de această dată, pentru că în realitate sub numele, sub data și sub locul unei dureri se înscriu nuanțele a două generale stări de spirit: revolta și împăcarea. Sunt etapele unui singur sentiment de fapt, reacția cea mai naturală, unanimă în fața durerii de orice fel. Cele mai „tari“ proteste ale lui Coșbuc, *Ex ossibus ultor!*, *In oppressores* (cărora le dă mai multă greutate „juridică“ prin titluri latine) și *Noi vrem pământ!* nu sunt neapărat îndemnuri la revoltă, cum s-a spus, ci reprezintă un statut de împăcare cu starea de revoltă. Este invocată demnitatea ei și nu efectele ei, care ar ajunge în conflict cu pacifismul și nonviolența poetului.

Dar revolta ca atare trebuie să devină o stare de grație: „Noi ne-am plâns și-am plâns de-ajuns,/ Ne-au bătut, și ne-am ascuns;/ Ne-au scuiapat, și n-am răspuns –/ Am crezut în soarte./ Noi murim de mii de ori:/ Și e laș așa să mori!/ Sus, români! Suntem datori/ Numai cu o moarte.“ Iar amenințările sunt de principiu, ca o încercare de impunere prin demnitate: „Să nu dea Dumnezeu cel sfânt,/ Să vrem noi sânge, nu pământ!/ Când nu vom mai putea răbda,/ Când foamea ne va răscula,/ Hristoși să fiți, nu veți scăpa/ Nici în mormânt!“ În această optică, poemul nu pierde nimic din patosul revoluționar. *Noi vrem pământ!* este un manifest mai incendiar în ideea puterii de sine, a conștientizării ei, decât în aceea a îndemnulului către violență. Astfel se explică în continuare calitățile umane ale infernului descris de Coșbuc: infernul patimei, în *El Zorab*, o dramă care izbucnește tocmai din dezertarea pe moment de la demnitate; infernul crimei, în *Regina ostrogoților*, infernul foamei, în *Bordei sărac*; infernul singurătății

și înstrăinării, în *Mama* și *Pe deal*; infernul răzbunării, în *Costea*; chiar și infernul iubirii, în *Fata morarului* și *Vântoasele*.

Epica infernului (ca pretext) se transformă surprinzător în lirism, exact în momentul care între revoltă și împăcare se pune semnul succesiunii nemediate. Moartea, durerile devin bocete. Nu lamentații, trebuie să precizăm această deosebire de nuanță. Poetul execută bocetul în accepțiunea lui tradițional-folclorică, cu o anume detașare de cauze în clipa organizării lui în datele cântecului.

Procesul de trecere de la durere (revoltă) la bocet (împăcare) este excelent desfășurat în *Moartea lui Fulger*. Durerii violente a părinților tânărului mort, blasfemiei cu care ei întâmpină o reală, concretă și epică nedreptate, un bătrân sftetic („Un sfânt de-al cărui chip te temi“) o pronunță și opune înțelepciunea lirică a resemnării. Coșbuc apelează deci la un contrast, dar nu și la un antagonism. Poemul a fost considerat o capodoperă a poetului, calitate la care contribuie și acest proces de o fantastică amplitudine afectivă. Poemul este un bocet explicat, argumentat. Sensul lui este dinspre funebralitate spre liniște. Iată urmarea în conștiința mamei care până mai înainte blestema chiar și țăriile cerului: „Senini de plânset ochii ei,/ Vedeă bărbați, vedeă femei,/ Cu spaimă mută-n jur privea./ Din mult nimic nu-nțelegea;/ Și să muncea să știe ce-i./ Și nu putea.“ În toate celelalte întâlniri ale morții, versul lui Coșbuc se va opri numai asupra acestui calm superior: în *Rugămintea din urmă*, în *O scrisoare de la Muselim-Selo* și mai ales în *Moartea lui Gelu*. Este vorba de o înseninare a tragediei, de evitarea contactului brutal cu ea. Sentimentul astfel exprimat este, desigur, de tip mioritic. În sensul cel mai adânc al poemului din urmă nu moare doar un personaj, ci o istorie, o soartă și o nădejde. Și totuși revolta nu împiedică și nici nu încearcă să împiedice ritualul de plâns de îngropăciune. Gelu este interpretul propriului său bocet. În consecință, în loc ca vorbele să jeluiască, încearcă să se umple de speranță, în orice caz de o mângâiere adresată celorlalți. Iluzia sa e clară, dar reușește să ocolească moartea definitivă: „Iar tu, de-i trăi frățioare,/ Să-mi vezi luptătorii-n picioare,/ Atunci când sosit va fi ceasul,/ Abate-ți pe-aice tu pasul:/ Nechează-mi, și atunci eu din groapă/ Cunoaște-ți-voi glasul!// Și-armat voi ieși eu afară,/ Și veseli vom trece noi iară/ Prin suliți și foc înainte,/ Să ție potrivnicii minte/

Că-s vii, când e vorba de țară/ Și morții-n morminte!“ Firește, speranța se adresează altei istorii, dar ea înlătură vălul prea funebru din clipa de față.

Asemănător, dar cu o tonalitate și mai familiară, mai casnică se încheagă bocetul celui care moare în *O scrisoare de la Muselim-Selo*. Autorul nici nu ne lasă să înțelegem tragedia decât la sfârșit. La fel se întâmplă în bocetul tatălui din *Trei, Doamne și toți trei*. În ambele cazuri avem de-a face cu ceea ce Mircea Tomuș numea „poantă tragică“. Umanizarea lumii neființei ar merge până spre incredibila ei nuanță veselă – ceea ce e tipic modului de a gândi moartea al poporului nostru.

Cu acest sentiment specific se intră de fapt în ceea ce îndeobște s-a numit „*epopee națională*“ a lui George Coșbuc. Mai toate poemele dedicate lumii neființei fac chiar parte din ideea poetului de a realiza o operă de o asemenea întindere și greutate.

Este vorba de cea mai pronunțată tendință epică a sa, rezumată în *Atque nos!*: „Iarna, când e lungă noaptea, s-adun finii și cumetrii/ Și-apoi povestesc de-a dragul, stând pe lavițele vetrui,/ Despre crai cu stemă-n frunte, despre lei și paralei.../ Oh! că mult îmi place mie să mă pun la sfat cu ei/ și s-ascult ale lor vorbe, s-admir faptă glorioasă,/ Să-mi încurc în minte firul din povestea cea frumoasă,/ Să văd ce destăinuiește frazul cel îndătinat:/ Cică-a fost, ce-a fost odată, cică-a fost un împărat.“

Această predispoziție către lunga poveste a existenței omezești aparține în cea mai mare parte tinereții poetului. La Cluj și la Sibiu el răspunde nevoii de răspândire a culturii române prin publicarea unei serii masive de basme versificate, de legende asimilate din creația populară. Cele mai multe din aceste producții, în general facile, didactice, au rămas în paginile revistelor transilvane: *Fata Craiului din cetini*, *Tulnic și Lioara*, *Fulger*, *Tilinca*, *Cetină-Dalbă* etc. Au intrat în volume ceva mai puține: celebra *Nunta Zamfirei*, *Brăul Consânzenei*, *Legenda rândunelei*, mai ales fragmente mai reduse ca dimensiuni din uriașul și cam anacronicul proiect. Mai toate aceste versificări abundente nu se întemeiază pe valoare, ci pe culoarea incitantă e motivelor sau pe ideea de performanță poetică. Dar întreprinderea lui George Coșbuc nu a fost lipsită de roade. În afară de versificările intrate direct în subordinea proiectului din *Atque nos!*, alte poeme, concepute separat, intră firesc în concepția epopeii naționale. Coșbuc

întoarce în vers și alte legende (*Cicoarea, Muntele Rătezat, Prutul, Dunărea și Oltul*), fragmente de istorie (*Ștefăniță-Vodă, Voichița lui Ștefan, Golia Ticălosul, Oltenii lui Tudor, Pașa Hasan*) și o parte din memoriile recente ale generației sale, în special legate de Războiul de Independență (*Dorobanțul, Zece mai, Pe drumul Plevnei, De profundis*). Mai cu seamă istoria și folclorul fac masă comună în acest elogiu de poet pe care Coșbuc îl adresează patriei.

Din păcate, această idee generoasă nu prinde întotdeauna un contur artistic real, multe dintre aceste poeme fiind simple versificări, iar altele sunt tributare unor modele livrești. Cu toate acestea, atunci când poetul a părăsit căile sterile de autohtonizare a unor valori străine și când s-a adresat surselor populare autentice, au rezultat producții dintre cele mai înalte: *Nunta Zamferei*, marele succes al lui Coșbuc, și *Doina*, splendida micromonografie a spiritului românesc, „cântare a cântărilor noastre de totdeauna“, cum a numit-o Octavian Goga (D. Micu a preluat formula fără ghilimele).

De un interes redus sunt *parabolele livrești* ale lui George Coșbuc, în general adaptări și prelucrări ale unor motive orientale, medievale. *Fatma* sau *Scrisoarea lui Firdusi către șahul Mahmurd* sunt pitorești prin anecdotică lor și prin o anume formă poetică cultivată, dar nu se pot număra printre lucrările reprezentative ale poetului. Unele dintre ele, cum ar fi *Puntea lui Rumi* adaugă epicului un strat moralizator care le face și mai incomode, mai calpe. Paranteza filozofică îl încântă pe poet, dar el nu avea pregătirea necesară să o rezolve în abstract și de aceea se menține în limita unor „pilde“ banale.

Aceste ultime capitole ale creației coșbuciene se așază de fapt singure la periferia ei și se refuză oricărei interpretări serioase.

Pe nedrept a fost neglijat însă ceea ce am numi *universul copilăriei* din poezia lui Coșbuc. Doar George Călinescu a acordat o atenție acestui aspect și a dat o definiție reală (mai puțin malițioasă involuntară): „Totuși, didacticul Coșbuc este (imitat mai târziu de Elena Farago) creatorul la noi al poeziei pentru copii. Scos din sfera patriotismului școlar, el găsește acea ingenuitate de ninnananna cu care să poată versifica miturile sperietoare pentru copiii mici“ (*Istoria literaturii de la origini până în prezent*, 1941). Mai aproape de anii noștri, Gavril Scridon găsește în aceste versuri „o finețe deosebită și o sensibilitate surprinzătoare“. Nici

Petru Poantă, deși amintește, apropo de *Iarna pe uliță*, de imaginea copilăriei, a tinereții natural-tumultoase, în care se trădează instinctul elementar al lui Coșbuc pentru feerie“, nu insistă mai mult. Bucuria de a se copilări a poetului a fost supusă nedreptății cu care este tratată și azi literatura pentru copii. Dacă se va acorda o mai serioasă atenție acestei nuanțe, ea ar trebui să intre în definiția generală a poeziei lui Coșbuc. Pentru că poetul nu a fost numai autorul unei culegeri, *Cartea celor doi zbârliți și-a mai multor alți pârlțiți* (tipărită la Editura Cartea Românească, f.a.), ci și a multor alte versuri care converg către universul și chiar către geniul copilăririi. Cui se adresează dacă nu celor mici basmele și legendele versificate? În acest context ar exista mult mai multă înțelegere pentru forma lor simplă și pentru modelarea lor după calapoade culte sau străine, pentru că e știut că imaginația copilăriei cuprinde mai greu sensurile adânci și stilizate ale folclorului. Pe de altă parte, mai toate idilele, mai puțin cele filtrate prin dramă, nu sunt altceva decât forme ale jocului transportate la o vârstă a emoțiilor erotice. *Spinul*, *Suptirica din vecini*, *Scara*, *Rea de plată* și, în primul rând, *La oglindă* nu compun oare o strategie a jocului copilăresc înfiorat de mica vinovăție a iubirii de început? Dar chiar și anumite forme ale plânsului, din iubire mai ales, întrețin o candoare puberală (*Fata mamei*). La un moment dat, poetul dă o mostră de combinare a elementelor de mai sus (poveste, fior, copilărie și spaimă), în *Un basm*: „«Va veni să vă cuprindă/ Un flăcău cu negre plete/ Și frumos cum nimeni nu-i:/ Voi fugiți să nu vă prindă!/ Ușa s-o-ncuieți la tindă,/ Că, de vă sărută, fete,/ Veți muri de dragul lui!»// Și-a venit flăcăul, cică,/ Un voinic cum altul nu e!/ Și trei fete de-mpărat/ Grabnic s-au ascuns de frică,/ Numai fata cea mai mică/ N-a putut grăbit să-ncuie, Și-a rămas la sărutat.“ Tot în idile, dialogurile au mai puțin spontaneitate rurală, cum se crede (ele fiind mai degrabă de neconceput în uzanțele satului), cât spontaneitate ingenuă, timpuriu-adolescentină.

În sfârșit, primirea naturii în poezia lui Coșbuc este, cum s-a constatat, lipsită de neliniști. Numai copilăria are această putere de a înlătura din cadrul naturii întrebările grave. Omul matur folosește natura pentru a se ascunde în ea, pentru a se confesa etc. Contemplația pură este rezervată vârstei copilăriei. Iar soarele, în figurația lui statuară, oarecum bonomă, cum apare în pastelurile

coșbuciene, este un zeu al copilăririi. Numai vântul nu participă la acest joc, dar el nici nu apare decât în secvențele cât de cât dramatice, nici în cele cu anecdotă frivolă.

Chiar și *Nunta Zamferei* pare a fi la un moment dat o scenă de teatru jucat de copii, în costumație de basm. Ceea ce este însă surprinzător, e faptul că universul copilăririi e mai conturat în creația care nu se adresează direct copiilor, decât în culegerea amintită sau în ciclul *Jucăriile celui cuminte* (scris de poet pentru *Cartea de citire pentru divizia a doua rurală*, 1908).

De fapt, s-a dovedit și în cazul proiectatei „epopei naționale” că George Coșbuc este poetul ideal al spontaneității. Programul poetic, oricât ar fi de bine trasat, îl incomodează. De altfel, el este prea puțin un poet dominat de „arte poetice” personale.

Primul dintre procedeele sale este, ca atare, *creația involuntară*. Ne reamintim că în acest mod și-a făcut intrarea în poezia sfârșitului de veac, desprins de orice orientări programatice, în afara influențelor tentante. Cu aceasta intrăm într-un teritoriu în care Coșbuc deține o supremație bine meritată, acela al mijloacelor poetice. În sensul „creației involuntare”, vom preciza de la început că poetul a făcut școala poeziei, dar în timp ce și-a scris opera, constatând valabilități teoretice în același timp cu realizarea lor practică. Școala poetică i-a fost o chestiune de cultură, poezia, cea adevărată, i-a rămas în sfera unei intuiții poetice geniale.

Critica din timpul vieții poetului nu a căutat să afle procedeele creației sale. Nici măcar acuratețea *prozodiei* sale nu a atras atenția, Ovid Densușianu având chiar unele obiecții în acest sens.

S-a mers invariabil pe instinctul poetic deosebit al lui Coșbuc și opera i-a fost considerată ca un tot nediferențiat sub aspect formal. Neîndoielnic, aproape de la început, de la Gherea i s-a recunoscut poetului „măiestria”, „marele talent” (Titu Maiorescu).

Printre cei dintâi care s-au oprit asupra mijloacelor poetice ale lui Coșbuc a fost Pompiliu Constantinescu. Criticul nu s-a ocupat îndeaproape de poet, dar din anumite observații ale sale se poate încheia o definiție deosebit de exactă a operei sale.

Îl numește astfel pe Coșbuc „poet savant prin metrică” (1925) și-i conturează un profil artistic la care subscriem și azi: „Coșbuc e un poet care s-a exprimat exclusiv prin simțuri; văzul și auzul sunt tot atât de ascuțite ca și în creația anonimă. Fie că

a cultivat pastelul, balada sau idila, Coșbuc se regăsește într-o unitate structurală nedezmăntită. Metrica lui savant meșteșugită scoate nebănuite efecte vizuale și auditive din factura strofei, atât de caracteristică, din dispoziția și sonoritatea rimelor, din foloșința măiestrită a pauzelor.“ (1940).

Asupra versificației poetului s-a oprit în mod special Vladimir Streinu, mai întâi în volumul *Clasicii noștri* (1943), apoi în cunoscuta sa carte despre *Versificația modernă* (1966). Criticul, analizând cu minuție tehnică versului coșbucian, descoperă o „putere inventivă și (o) virtuozitate nemaiîntâlnită la nici un alt poet“, atrage atenția asupra unor „ritmuri ciudate“ care contribuie efectiv la dezvoltarea ideilor poetice și pomenește chiar de un „geniu al formei“. La concluzii similare ajung alți doi cercetători ai versului românesc, László Gáldi și Mihai Bordeianu.

În ceea ce privește *mijloacele stilistice* ale poetului, D. Micu face o observație care spune aproape totul: „Coșbuc nu reușește vorbele într-un chip neașteptat, nu produce meta-fore. Dar creează poezie“ (op. cit.). Este aceasta încă o constatare asupra întregului poeziei coșbuciene, care nu se remarcă prin amănunte (prea puține versuri memorabile separate pot fi reținute), ci printr-o prestață generală.

Un subcapitol important în aria tehnicii poetice îl formează totuși încercările în formele *fixe ale poeziei*. Coșbuc a scris câteva gazeluri, un ciclu de fresco-ritornele, un ciclu de *Sonete de lux*, câteva parodii (*Un Pipăruș modern*) și un amplu grupaj de *Cântece*. Formele fixe sunt însă pentru Coșbuc simple exerciții de virtuozitate, care nu au dus decât rareori la rezultate deosebite. Ele sunt ambiții ale egalării unor modele. Cântecele, de pildă, au și fost în mare parte acuzate de imitație și plagiat; poetul însuși a renunțat la cele mai multe dintre ele în ediția a doua din *Balade și idile*. Dacă socotim și idila o formă fixă, atunci se înscrie și ea într-un model împrumutat. Coșbuc însuși a mărturisit (în relatarea lui G. Bogdan-Duică) că a scris idile stimulat de lectura unor producții de acest fel din poetul necunoscut azi Salis-Seewis (din Elveția). Cele mai notabile realizări în „forme fixe“ rămân în consecință cele două gazeluri (unul cu tente erotice, celălalt înzestrat cu pilde): „Picurii cu strop de strop/ Fac al mărilor potop –// Zilnic câte-un spic adună/ Și-n curând tu ai un snop.// Mergi încet și las s-alerge/ Alții cât or vrea-n galop.// Fii

stejar, să crești în laturi,/ Nu înalt și slab, un plop./ Nu uita trăind de corbul/ Și de vulpea lui Esop.// Dacă ești cinstit n-ai teamă/ De dușman, de-ar fi ciclop.// Fă cât poți, și las să râdă/ Cei ce sar viața-n hop./ Iar de n-are scop viața/ Fă să aibă clipa scop.“ În celelalte încercări poetul pare chiar că s-ar fi amuzat, așa cum a procedat în *Un imn preasfintei gramatici*, satiră în care introduce toți termenii gramaticali în vigoare. Pentru virtuozitate și haz merită să dăm un citat din această mai puțin cunoscută parodie: „Labiale și dentale și nazale și minuni/ Ps! br! hr! he! ho! ha. huide, și-alte-asemeni conjucțiuni/ Cătră, spre, prin, la, în, peste, de la, din și-ntr-un ulcior/ Joac-o sârbă vocativul unison într-un picior/ Cu funcțiuni și cu rapoarte și-alergând în fund li-e țelu/ Spre azbucvedeglagoldobreiestjvitezelu/ Și-o harababură văd, mă tulbur, cad, mă-nchin:/ Să trăiască-n veci sintaxul! Aleluia și amin!“ Tot în aria virtuozității și-a parodiei intră o poezie intitulată chiar de poet *Un exemplu de grai tistaș românesc de prin părțile Ardealului de miazănoapte dintru norod alcătuit și tot pentru el alcătuit* (poezia, scrisă în 1882, pe când Coșbuc era elev în Năsăud, este comunicată fragmentar de Gavril Scridon în prefața ediției sale critice): „I ciudat vileagul groaznic și beciznic de cealău:/ U(i)tă-n sat colea vun fuicaș, de sușig îl pui bgirău/ Trifaș tudoșagu-i gata, poate păptiraș să fircălească:/ Olecătuit de colduș, leș dă să te zăhâiască!“

În sfera procedeelelor lui Coșbuc o noțiune nouă și deosebit de importantă a introdus G. Călinescu: „E un lirism reprezentabil, o poezie teatrală, așa cum există un teatru de poezie“ (op. cit.)

Vorbind de „poezii cu structură dramatică, adevărate mici acte reprezentabile“ el a lansat o trăsătură indiscutabilă, acceptată ca atare până în zilele noastre, în comentariile lui Nicolae Manolescu, de pildă.

În ideea de *teatralitate* intră câteva elemente ușor de regăsit în ambianța scenică. Coșbuc apelează des la câteva unități clasice ale teatrului, decupează din spațiu atât cât crede că e necesar pentru mișcarea cuvintelor sale, închide acțiunile, epice ori lirice, în fragmente de timp măsurate etc. Dar mai mult decât orice, utilizează dialoguri și monoloage. O serie de idile, dar și alt fel de poeme, întrețin dialoguri bogate între personaje, însoțite fiind doar de câte un comentariu discret, „suflat“ din culise de autor. Nu de puține ori au fost interpretate scenic, cu o minimă regie, idile ca

Spinul, Supțirica din vecini ș.a. La fel de vii sunt și monoloagele (de obicei dialoguri reunite în memoria unui singur personaj), des introduse în rostirea poeziilor. În privința acestora Nicolae Manolescu demască un truc al poetului, încercarea lui de a se confunda cu personalitatea personajelor sale: „Așa cum știm că la Eminescu toate personajele joacă pe poet, intuim și aici că cel ce joacă în toate rolurile nu-i altul decât însuși poetul“ (1978). Remarcând că avem de-a face cu o continuă contrafacere, observă că tocmai aceasta „ne uimește“: „Se întâmplă aceleași lucru ca atunci când un bărbat interpretează pe scenă roluri de femei. Idila însăși, ca specie, presupune la origine acest echivoc.“

Teatralitatea este și ea una dintre multiplele dominante care, într-o țesătură comună, fac originalitatea poeziei coșbuciene. E suficient să mai precizăm că până și moartea este deseori o „lovitură de teatru“ (vezi *O scrisoare de la Muselim-Selo* și altele).

Între procedeele lui Coșbuc mai intră, alături de concurența permanentă dintre soare și vânt, la care ne-am referit anterior, *spațiul liniștii, al tăcerii*. În pasteluri mai cu seamă, Coșbuc organizează minuțios înlăturarea zgomotelor, a disonanțelor, în scopul unei audiții interioare desăvârșite în preajma peisajelor. Astfel se întâmplă în *Noapte de vară* sau în *Vara*. O convenție se semnalează și cu acest prilej: Coșbuc înlătură senzația unor sunete, dar nu și realitatea lor. O anume foșgăială a elementelor persistă chiar și în iluzia liniștii absolute, dar poetul îi taie sunetele concrete și mai ales pe cele neplăcute. Am mai arătat că în muțenia olimpică a soarelui, vântul se plimbă nestingherit, dar și el se face că respectă tăcerea. Perfect analiza acest mecanism G. C. Nicolescu în 1941, într-un articol din „Universul literar“ intitulat *George Coșbuc: „Viața rurală este cea pe care o simțe și pe care o evocă, nu natura moartă. Liniștea deplină nu e la Coșbuc decât punctul culminant al unei dinamici. La el s-a ajuns prin potolirea treptată a tuturor mișcărilor. Și, în acest joc al dinamicii, care crește sau descrește, stă o bună parte din farmecul poeziei naturii la acest poet.“*

Reversul acestei stări de trucață tăcere este sunetul organizat, cântecul. Alături de celelalte universuri ale lui Coșbuc, al naturii, al iubirii, al morții, al copilării (teme), *universul sonor* este la fel de important, atât în comparație cu celelalte, cât și printre mijloacele artistice. Sugestii asupra acestui univers al formei s-au dat, dar nu atât de insistent cât s-ar fi convenit. Studiind

tehnica versului, era firesc ca Vladimir Streinu să constate: „... preocuparea de imagini sonore domină mai fiecare vers în parte, ca și întregul sistem prozodic coșbucian“ (op. cit.). Sunetul înseamnă, la Coșbuc, cântec. În această privință, se cunoaște una din puținele mărturisiri ale poetului din laboratorul său de creație: „Poeziile mele le compun cântându-le, și am atâtea melodii în cap, câte poeziile am scris.“ Mărturisirea datează din 1897, dar ea rămâne valabilă pentru întreaga opera coșbuciană.

Valorile cântecului lui Coșbuc sunt variate, de la cele ale cântecului în sine, până la cele convenționale, formale. Cert e că poetul, după ce și-a cântat poeziile, le-a pus să cânte la rându-le. O armonie continuă duce poezia lui Coșbuc către toate nuanțele ei ideatice, de la cele pur contemplative sau șagalnice, până la cele dramatice și funebre. Este o simfonie neîntreruptă această operă, cu părți de contrast, cu pauze, cu teme și cu interpretări de virtuozi. La cântec se poate reduce sensul prim și ultim al creației. De altfel, în rarele poeme care ar putea fi considerate arte poetice, Coșbuc nu amintește decât acest ideal. Astfel, într-un poem inclus în volumul *Ziarul unui pierde-vară*, intitulat *Povestea cântării*, este comunicat rostul poetului: „Ascult cum își freamătă cântul/ Pădurea, pârâul și vântul;/ E cerul al meu și pământul,/ Și cânt, ca și ele, și eu./ În urmă-mi popoarele cântă/ Cântări de la mine-nvățate:/ Și tot ce e-n sufletul meu/ E-n sufletul lumii mirate.“

E firesc, prin urmare, să se cânte în sânul naturii, în preajma iubirii, lângă moarte (bocet), în glorie, în luptă și așa mai departe. Cântecul este așadar anterior apariției poeziei, după cum ne spune poetul însuși, este prezent pe tot parcursul desfășurării ei în vers și supraviețuiește chiar finalului ei. Un poet, Lucian Valea, care a scris o carte despre Coșbuc (*Coșbuc în căutarea Universului liric*, 1980) sesizează această continuare: „Voluptatea sonoră, la Coșbuc, vine din ritmuri, din cadențe, din polifoniile metrilor. Ea constă în a asculta cuvintele cum se dezlănțuie și, în același timp, cum se supun versurilor și strofelor. Există și o muzică interioară, vecină cu magia, dar timidă, acoperită de arhitectura rigorilor, ele însele delicate și, dincolo de tehnică, tulburătoare.“

Nici seria sonoră nu este limitată în opera lui Coșbuc. Ea pleacă de la prozodie, trece prin tăcere, preia sunetul pe care-l transformă în cântec. În continuare cântecul începe să ia deja forme materiale, de dans. Al. Piru, într-un profil pe care i-l face lui

Coșbuc (vol. *Analize și sinteze critice*, 1973) spune despre *Nunta Zamfirei* că e „mai mult decât o povestire, un poem coregrafic ca ballata italiană“, că e „o reprezentare a respectivei ceremonii cu admirabila intuiție a momentului horei“. Exemplul ce confirmă acest aspect e memorabil: „Trei pași la stânga linișor/ Și alți trei pași la dreapta lor:/ Se prind de mâini și se desprind/ Se-adună-n cerc și iar se-ntind/ Și bat pământul tropotind/ În tact ușor.“ Impresia e întărită de Lucian Valea: „Mișcarea, în poezia coșbuciană, e mai aproape de dans decât de monotonia ondulată a curgerii. E capricioasă și imprezvizibilă. Singura ordine introdusă aici de poet e cea a rigorilor formale, dând jocului demnitatea finalității estetice“ (op. cit.).

În complexitatea nuanțelor poeziei lui Coșbuc aproape nu mai există prejudecăți. Situația aproape s-a inversat față de încipurile poetului, când regulile lui Gherea păreau imbatabile. Diversitatea cromatică, sonoră și de idee este nelimitată pe parcursul întregii sale opere, dar chiar și în aria câte unei singure piese. Nu mai este atât de simplu un text de Coșbuc. Cea din urmă prejudecată ce trebuie înlăturată este că s-ar putea da soluții definitive în ceea ce privește poezia lui Coșbuc.

În momentul „plecării din timp“ la 14 mai 1918, câteva zile după moartea poetului, Liviu Rebreanu scria în „Lumina“: „Atunci a venit Coșbuc. A pornit de-a curmezișul curentului general, croind altă brazdă, fără șovăire, privind tot înainte: *Nunta Zamfirei*.

A răsărit deodată, fără să-l știe nimeni, fără să facă ucenicia cafenelelor și bisericuțelor bucureștene. Și a biruit împotriva tuturor celor scufundați în imitații și neputințe.

A adus lumină, sănătate, voieșie. A deschis larg perdele odăiții în care zăcea bolnavul și aerul proaspăt românesc a năvălit înăuntru ucigând microbii, înzdrăvenind pe cei care mai aveau putere de viață: *Balade și idile...*“

Oare cine putea să înțeleagă mai bine această intrare în timpul poetic, decât cel căruia, la plecarea din Maieru peste munți, i s-a spus: „Să ajungi cât Coșbuc de mare!“?

VALENTIN TAȘCU