

NICOLAE IORGA ȘI BALADA POPULARĂ CA SURSĂ PENTRU ISTORICI*

DANIEL GICU

(Institutul de Istorie „Nicolae Iorga”)

Fără a avea în centrul atenției sale creația populară, Nicolae Iorga s-a interesat de problemele acesteia, cunoscută fiind extensiunea preocupărilor sale. De-a lungul a numeroși ani, îl vedem observând viața concretă a creației folclorice, citind tot ceea ce se publică, scriind recenzii și note, comunicând impresii și păreri, căutând criterii obiective de apreciere, încercând sisteme de clasificare și tipologizare, sugerând metode de culegere și de cercetare.

Dintre toate genurile folclorice, l-au interesat în mod special balada și basmul, iar din acestea două, balada i-a ținut trează atenția decenii la rând. Concepția pe care a imprimat-o cercetărilor asupra baladei a dominat întreaga epocă de la 1900 încoace și continuă să aibă adepți până în zilele noastre, afirma Dumitru Caracostea, într-un curs ținut la Universitate în 1932-1933¹.

În cercetările sale, Iorga a căutat mereu rezonanța istorică a baladelor populare. Cuprinzând trecutul istoric și evenimentele politice ale țării, zise mai cu seamă la ospete, cântecele bătrânești alcătuiau, potrivit lui Iorga, istoria poetică a patriei, păstrată și transmisă de către lăutari. În momentul în care Iorga își așternea pe hârtie gândurile sale, ideea istoricității folclorului avea deja o vechime de mai bine de un secol.

Influențați de ideea lui Herder, că folclorul constituie arhiva orală a popoarelor, păstrând date verificabile, istoricii romantici din prima jumătate a secolului al XIX-lea, precum Augustin Thierry și Jules Michelet au ridicat metoda identificărilor istorice la rang de dogmă, atribuind poeziei populare valoarea de document istoric. Consacrarea istoriei ca disciplină academică, științifică, la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, a presupus însă repudierea metodologiei istoricilor romantici. În nenumărate pasaje din celebrul manual al istoricilor francezi Seignobos și Langlois, cât și în scrierile lui Ranke, se afirmă că baladele populare și, în general, tradiția orală, nu pot reprezenta o sursă de încredere pentru istoric.

* Articolul are ca punct de pornire materialul prezentat la sesiunea anuală a Institutului de Istorie „Nicolae Iorga”, cu tema „150 de ani de la nașterea lui Nicolae Iorga”, 6-7 decembrie 2021.

¹ Publicat în D. Caracostea, *Poezia tradițională română*, vol. II, București, Editura pentru Literatură, 1969, p. 111 (capitolul III, „Balada poporană română”).

Și în spațiul autohton concepția că folclorul trebuie introdus printre izvoarele istorice a dominat secolul al XIX-lea. Scriitorii generației de la 1848 sunt cei dintâi care au subliniat istoricitatea baladei. Atât pentru Bălcescu și Kogălniceanu, care au folosit balade populare ca documente în analizele lor istorice, cât și pentru Alecu Russo² și Vasile Alecsandri, cântecele bătrânești adevereau cronicile. Încercarea de a pune de acord cântecul bătrânesc cu cronicile a fost de altfel unul din izvoarele intervențiilor lui Alecsandri asupra textelor publicate, după cum poetul mărturisește deslușit în cazul baladei *Dragoș*: „Această baladă, deși compusă de mine în stilul cântecelor bătrânești, am găsit de cuviință a o cuprinde în colecția poeziilor populare, fiindcă ea amintește una din legendele cele mai interesante ale Moldovii”³. Răspunzându-i lui Nicolae Bălcescu, ce îi solicita o baladă despre Mihai Viteazul, pentru a o folosi ca sursă istorică în lucrarea sa destinată voievodului român, Alecsandri afirma: „Îndată ce voi sosi la Moldova, oi căuta balada lui Mihai Viteazul și ți-o trimite-o întreagă sau în parte, precum mi-o pica la mână. De nu cumva oi descoperi-o, ți-o fabrica eu una care te-a minuna, și tu îi trece-o de baladă poporală”⁴. Și în scrierile istorice ale lui B. P. Hasdeu se află numeroase referințe la baladele populare⁵.

Principala lucrare a lui Iorga despre baladă este *Balada populară românească. Originea și ciclurile ei*, în fapt o prelegere ținută în anul 1909 la Universitatea de vară de la Vălenii de Munte, publicată în broșură separată un an mai târziu și republicată în *Istoria literaturii românești*, ediția a II-a, București, 1925. La aceasta se adaugă câteva articole apărute în revistele patronate de Iorga, precum și recenzii și prefețe la colecțiile de balade apărute în primele decenii ale secolului al XX-lea⁶.

Încercând să realizeze o istorie a baladei românești, Iorga conchide că ea s-a ivit în spațiul românesc în secolul al XVI-lea, fiind adusă de guzlarii sârbi, căci era cerută la ospetele de la curțile voievodale și boierești. Încă din 1875 A. Lambrior⁷ sugerase că baladele românești își au originea la ospetele de la curțile domnești,

² Alecu Russo, *Scrieri*, București, 1908, p. 188: „Cântecul bătrânești adevereau cronicile”.

³ V. Alecsandri, *Poesii populare ale românilor*, București, Tipografia Lucrătorilor Asociați, 1866, p. 166.

⁴ B.A.R. ms. rom. 803, f. 44-45.

⁵ B. P. Hasdeu, *Cucul și turturica*, în „Columna lui Traian”, t. VII, 1876, p. 40-44; t. VIII, 187, p. 301-304; vezi și *Cărțile poporane ale românilor în secolul XVI în legătură cu literatura poporană cea nescrisă*, Leipzig – București, 1880, p. 501-566, 694-705. În *Etymologicum Magnum Romaniae* se află numeroase referințe la balade, ca spre pildă cele despre *Novac*, t. III, col. 2256-2262 și *Letinul bogat*, t. IV, p. CXV-CXLVII. Vezi și D. Caracostea, *op. cit.*, p. 104-110.

⁶ N. Iorga, *O nouă culegere de poezii populare din Moldova* (recenzie la culegerea realizată de către Al. Vasiliu, *Cântece, urări și bocete de ale poporului*, București, 1909), în „Neamul Românesc Literar”, I, 1909, p. 340-361; Prefață la C. N. Mateescu, *Balade*, Vălenii de Munte, Tipografia „Neamul Românesc”, 1909; N. Iorga, *Poesia epică a românilor*, în „Cuget Clar”, II, 1937-1938, p. 490-493, 520-523, 601-602, 636-638.

⁷ A. Lambrior, *Obiceiuri și credințe la români*, în *Studii de lingvistică și folcloristică*, Iași, Editura Junimea, 1976, p. 172-174.

însă cel care argumentează ipoteza, conferindu-i autoritate științifică este Nicolae Iorga. Printre argumentele aduse de Iorga sunt lipsa cântecelor despre voievozi precum Mircea cel Bătrân, Vlad Țepeș sau Ștefan cel Mare, originea sârbească a soției lui Neagoe Basarab, dar și cercetările filologice contemporane care considerau că la baza tradiției epice europene stă eposul francez apărut în secolul al XI-lea (și el o prelucrare a unei tradiții latine anterioare) și difuzat apoi în Spania, Portugalia, Italia, și de acolo la sârbi și români.

De la curțile boierești, balada a trecut apoi la țărani. Împrejurările interne modificându-se, cântecele bătrânești din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea sunt considerate de Iorga ca expresii ale manifestărilor artistice ciobănești și țărănești. În veacul al XVIII-lea, ca urmare a unei anumite stări sociale de sub fanarioți, înfloresc în special baladele haiducești, în fruntea cărora Iorga o situează pe cea despre Corbea.

În studiul *Balada populară românească* (1910), istoricul stabilea șase cicluri de balade, grupându-le după criteriul spațial, istoric și, în parte, după ideea epică: domnesc, al codrului, haiducesc, dobrogean, dunărean și transdunărean. În ciclul domnesc, alcătuit din baladele cele mai vechi, ce datează din secolul al XVI-lea, Iorga încearcă să identifice figuri istorice, procedează pe care i-l reproșase lui Vasile Alecsandri. Plecând de la coincidențe de nume, în unele balade, crede că îi descifrează pe Ștefăniță, Petru Rareș (în balada *Vartici*, publicată de C. N. Mateescu)⁸, Mihnea cel Rău (în „Mihnea Vodă cel cruntat” din balada *Oprișanul*, publicată de Alecsandri), Iancu de Hunedoara (Iancu Vodă din balada *Letinul bogat*), Mihai Viteazul („Ceva istoric e fără îndoială și în balada munteană a lui Mihai-Vodă, care taie pe boieri”, în balada lui Alecsandri, *Radu Calomfirescu*), Radu Șerban; și lista poate continua. Iată doar două exemple ce ilustrează tipul de argumentație folosit de Iorga pentru aceste identificări istorice: „Miul Cobiul – afirmă Iorga – e viteazul care se luptă cu ungurul în codru și-l răpune, ceea ce ne-ar trimite la vremi de anarhie în care vitejii români și unguri se loviau prin poiene, deci la năvălirea lui Gabriel Báthory în 1610-1611 la noi, împotriva lui Radu Șerban”⁹. Cu jumătate de secol în urmă, menționarea zalelor în text și caracterul cavaleresc al eroului baladei îl determina pe Alecsandri să considere că acest cântec datează din vremea cruciadelor¹⁰. Nuanța de dispreț ce însoțește în balada lui Corbea pe Ștefan-vodă, muieratic și neprevăzător, cutezător și slab, îl face pe Iorga să considere că „nu poate fi vorba aici de Ștefan cel Mare, ci de Ștefăniță, cel care n-a ajuns niciodată bărbat stăpân pe el și care a căzut și prin zbuciumul unor patimi prea mari pentru puterea și menirea celui ce le cuprindea în el”¹¹.

⁸ C. N. Mateescu, *op. cit.*, p. 29.

⁹ N. Iorga, *Balada populară românească. Originea și ciclurile ei*, Vălenii de Munte, Tipografia „Neamului Românesc”, 1910, p. 21.

¹⁰ V. Alecsandri, *op. cit.*, p. 68.

¹¹ N. Iorga, *Balada populară românească*, și urm., p. 22.

În secolul al XVII-lea se dezvoltă balada de margine sau de codru, dunăreană și haiducească, iar din veacul următor ia amploare cântecul ciobănesc, țărănesc. Ciclul codrului sau al codrenilor, situat de-a lungul Prutului, se referă la luptele împotriva tătarilor, sau la aspecte de dijmuire a mocanilor ardeleni, aflați în drum spre stepele tătarești. Aducând argumente privind stabilirea mocanilor ardeleni pe aceste locuri, precum și despre trecerea lor spre Bugeac și Dobrogea, în secolul al XVIII-lea, Iorga, plecând de la conflict și ținând seama de prezența mocanilor ardeleni în balada *Codreanu*, datează acest cântec în secolul al XVIII-lea, contrazicându-l astfel pe Alecsandri, ce afirmase că balada *Codreanu* este de pe vremea lui Alexandru Iliăș¹².

Dobrogea – pe atunci pământ turcesc – a trebuit, considera Iorga, să aibă un alt ciclu de cântece, identificat printr-un amănunt care nu se poate găsi aiurea: al birului, al haraciului. Ciclul dunărean, determinat de relațiile cu turcii de la Dunărea de Jos, este ilustrat, consideră Iorga, de tema turcilor ce pândesc neconținut la averea, femeia, fata creștinului. Din ciclul transdunărean sau sârbesc, reflectând viața de la sud de Dunăre, fac parte balade ca *Novac*, *Sârb-Sârac*, *Iovan-Iorgovan*, *Iancu-domnul din Vidin*. Și, în fine, ciclul haiducesc aparținând secolelor al XVII-lea – al XVIII-lea, este reprezentat prin balade ca *Miul*, *Toma Alimoș*, *Pintea Viteazul*, *Darie*.

Trei decenii mai târziu, în articolul *Poezia epică a românilor*, Iorga procedează la o clasificare a cântecului bătrânesc după un criteriu cronologic, distingând vechi balade, împrumutate de la sârbi, balade având un fond comun cu cele din Balcani, cum ar fi *Mănăstirea Argeșului*, și cântece vitejești aparținând secolului al XVIII-lea. Tot aici afirma caracterul parțial istoric al baladei, nefiind de părerea celor care îi contestau istoricitatea sau i-o afirmau fără rezerve. Răspundea astfel criticilor formulate de către D. Caracostea.

Încă din 1916, Caracostea pornise la combaterea metodei identificărilor istorice în folclor. Referindu-se la încercarea lui N. Iorga de a-l identifica pe Ștefan Vodă din balada *Miului* și din a lui Corbea cu domnitorul moldovean Ștefăniță Vodă, căci personajul din balade era prea muieratic și neprevăzător, cutezător și slab, pentru a-l putea desemna pe Ștefan cel Mare, D. Caracostea considera că „e un punct de vedere greșit acela de a căuta obârșia unei balade ca aceasta în o anumită figură istorică sau în un anumit fapt”¹³. Împotriva interpretării istorice a conținutului baladelor, Caracostea susținea că: „Poezia poporană izvorăște din experiențe umane, caracteristice pentru omul din popor, și trebuie să fie cercetată ca atare, ca viață poetică, nu ca reflex al faptelor istorice”¹⁴. Considerând că poezii populare „n-au combinat evenimente istorice, ci teme poetice” Caracostea afirma: „Creatorii baladei noastre poporane n-au plecat de la întâmplări istorice, ci de la o

¹² *Ibidem*, p. 24-25.

¹³ D. Caracostea, *Un examen de conștiință literară în 1915*, în „Drum Drept”, XI, 1916, nr. 4, p. 51.

¹⁴ Idem, *Poezia tradițională română*, vol. II, și urm., p. 143.

experiență umană primitivă, de la o viziune poetică despre lume, pe care se cuvine s-o gustăm și s-o explicăm ca atare, deosebind ceea ce este românesc de ceea ce este general uman”¹⁵. Balade precum *Mănăstirea Argeșului*, *Mircea ciobănașul și Vartici*, în care Iorga avea certitudinea identificării figurilor lui Neagoe Basarab, Mircea Ciobanul și a hatmanului Vartici, au ca temă nu figurile istorice amintite, ci jertfa zidirii, drama păstorului, tema vegetalelor ce cresc din mormintele a doi tineri, ca simbol al iubirii.

Disputa dintre cele două școli de interpretare a folclorului, cea istoricizantă și cea mitologizantă, este ilustrată de controversa ivită în preajma anului 1940 în jurul cântecului bătrânesc al *Gerului*. În studiul, foarte erudit și extins, intitulat *Contribuție la cronologizarea și geneza baladei populare la români* și tipărit divizat în primele două tomuri (din anii 1932 și 1933) ale „Anuarului Arhivei de Folklor”, editat de I. Mușlea, P. Caraman aducea argumente în sprijinul unui sâmbure istoric al cântecului. Acesta ar fi apărut în urma dezastrului expediției turcești conduse de Malcocioglu, în iarna anului 1498, în sudul Poloniei, expediție ale cărei nefericite împrejurări se află relatate în cronică polone, rutene, maghiare ș.a.m.d., pe larg citate și comentate de P. Caraman¹⁶. După o cercetare tot atât de consistentă, concretizată în cele din urmă în seria de articole publicate în anul 1943 în „Revista Fundațiilor”, intitulate: *Balada Crivățului*, *Morfologia baladei poporane* și *Clasicismul stilisticii poporane*, D. Caracostea opina împotriva presupusei legături a cântecului bătrânesc respectiv cu expediția lui Malcocioglu, arătând legătura, mai curând probabilă, a cântecului cu larga răspândire internațională (din Laponia până în Sahara și Iran) a complexului de credințe mitologice despre puterea de nebiruit a vântului și a frigului. „Nu anecdota unui fapt istoric senzațional a plăsmuit aici cântărețul poporan, ci un moment deosebit de remarcabil din experiența intens trăită a mentalității primitive”¹⁷.

Din generația celor formați în jurul anului 1940 în școala lui D. Caracostea, teoriile acestuia au fost continuate, cu diferite nuanțări, de trei cercetători ai cântecului bătrânesc: Ovidiu Bîrlea, Adrian Fochi și Alexandru Amzulescu. Dintre aceștia, cercetătorul predilect al baladei populare în folcloristica românească din a doua jumătate a secolului al XX-lea a fost Alexandru Amzulescu, autor al indexului tipologic al baladei populare românești.

O altă greșeală imputată lui Nicolae Iorga, după 1950, pe lângă aceea că a impus metodologic principiul identificării de personaje istorice în cuprinsul baladelor populare, a constat în faptul de a fi considerat balada drept gen folcloric aristocratic atât prin geneză, cât și prin funcție, alogen atât la români (unde ar fi venit de la sârbi), cât și în întregul sud-est european (unde ar fi venit din Occident în timpul cruciadelor).

¹⁵ Idem, *Metoda identificărilor istorice în folclor*, în „Revista Fundațiilor”, X, nr. 6, 1943, p. 501.

¹⁶ P. Caraman, *Contribuție la cronologizarea și geneza baladei populare la români*, în „Anuarul Arhivei de Folklor”, I, 1932, p. 53-105, și II, 1933, p. 21-88.

¹⁷ D. Caracostea, *op. cit.*, *Poezia tradițională română*, vol. II, și urm, p. 177.

Considerând în ansamblu tematica cântecelor bătrânești românești, nu este greu de constatat legătura cu cea sud-dunăreană, care se manifestă atât prin comunitatea unor eroi cât și prin numeroase elemente de detaliu: motive epice, imagini și procedee poetico-muzicale foarte asemănătoare. Aceste asemănări se datorează condițiilor istorice similare în care s-au cristalizat și au înflorit cele două tradiții epice, mai precis contactelelor și luptelelor antiotomane din secolele al XIV-lea – al XVI-lea. Începând din secolul al XIV-lea, luptele cu turcii devin principalul conținut istoric și izvor tematic determinant al dezvoltării eposului românesc¹⁸, ca în cazul celui balcanic¹⁹.

Încercând să determine cât mai precis numărul subiectelor comune baladelor populare românești și celor sud-est europene, pentru ca din proporția rezultată să se poată preciza împrumuturile culturale și contribuția originală în interpretarea dată unor subiecte internaționale, Adrian Fochi stabilește 47 de subiecte comune pe plan sud-est european²⁰. Procentul redus al acestor subiectelor comune, ce reprezintă circa 13% din totalul de 352 de subiecte atestate în catalogul lui Al. Amzulescu, îl determină pe Fochi să afirme că balada populară românească „nu-și proclamă apartenența la fenomenul cultural sud-est european”²¹. Tot pe baza unui procentaj redus, Fochi infirmă o altă supoziție lansată de Iorga, privind predominarea unei influențe sârbești asupra baladei populare românești.

După 1948, critica originii aristocratice a baladei, care, potrivit lui Iorga, se „cânta la alte oștețe, când Măria Sa ar fi cerut, între păhare, să i se spuie ceva despre cele ce au fost pe vremuri cu cei cari au stat în același Scaun și au luptat pe aceleași plaiuri”²², a fost influențată și de ideologia oficială a regimului comunist. Cântecul nostru bătrânesc, afirma Al. Amzulescu, este astfel negreșit înainte de toate o creație a maselor populare, după gustul și nevoile artistice ale acestora²³. Lăutarul nu ar fi putut cânta la petrecerile de la curțile domnești și boierești altceva decât repertoriul său obișnuit, cântecele populare ale auditorilor săi de fiecare zi, ocolind negreșit pe cele în care poporul își exprima fâțiș ura și împotrivirea față de domni și boieri. De aceea, curtea feudală românească este mai curând „consumatoare” de cântec popular, considera Amzulescu, decât este de admis că ar fi posedat și cultivat propriul său repertoriu care ar fi putut influența în cele din

¹⁸ Al. Rosetti (coord.), *Istoria literaturii române*, Vol. I, Folclorul, literatura română în perioada feudală (1400-1780), București, Editura Academiei R. P. R., 1964, p. 103.

¹⁹ În ceea ce privește tradiția epică din Balcani, Albert Lord afirma că aceasta este în întregime determinată de luptele cu turcii. Vezi Albert B. Lord, „The Effect of the Turkish Conquest on Balkan Tradition”, în H. Birnbaum, S. Vryonis (ed.) *Aspects of the Balkans: Continuity and Change*, The Hague, Paris, Mouton, 1972, p. 299.

²⁰ Adrian Fochi, *Coordonate sud-est europene ale baladei populare românești*, București, Editura Academiei R. S. R., 1975, p. 68-210.

²¹ *Ibidem*, p. 213.

²² N. Iorga, *Balada populară românească*, și urm., p. 3.

²³ Al. Amzulescu, *Observații critice în problema studierii baladei*, în „Revista de Folclor”, an 4, nr. 1-2, 1959, p. 183.

urmă cântecul curat-popular, așa cum considera Iorga. Aceasta i se pare lui Amzulescu a fi adevărata accepțiune în care se poate vorbi de o baladă curteană la români: cântece despre curte și care, chiar dacă inițial au putut fi create pentru curte, aparțin totuși în cele din urmă repertoriului autentic popular²⁴. Sesizăm aici desigur influența teoriei marxiste, asumată de altfel în mod deschis de Amzulescu, asemenea celorlalți folcloriști români de după 1948, potrivit cerințelor ideologice ale vremii.

Schimbarea mediului în care era cântat un cântec epic duce însă și la modificarea funcției sale social-culturale. Anton Balotă arată cum trecerea baladei lui Radu Calomfirescu din circulația ei de curte, domnească și boierească, în cea populară, a determinat modificări ale anecdoticii. Variantele de curte ale baladei îl prezentau pe Radu Calomfirescu ca victimă (ucis din ordinul domnitorului) și viteaz fără seamăn (pe câmpul de bătălie). Ilustrare și critică a comportamentului claselor de sus față de cele de jos, varianta care circula în spațiul popular arată cum boierul Calomfirescu nu își invită sluga la praznicul dat de domnie în cinstea biruinței asupra tătarilor, deși Nedea se remarcase prin vitejia de care dăduse dovadă în lupta cu aceștia²⁵.

Eposul eroic românesc nu își are însă originile la curțile domnești și apoi la cele boierești, ci este mai vechi, dovadă fiind, considerau cercetătorii de după 1950, epica voinicească. Tematica epicii voinicești, înfățișând eroi și acțiuni care se mișcă în planul fabulosului și miraculosului, reflectă cele mai vechi implicații istorice, subiecte ce oglindesc elemente ale concepției despre lume și forme de relații sociale aparținând stadiului arhaic al timpurilor prefeudale. Din acest cel mai vechi strat al cântecelor bătrânești au supraviețuit până la mijlocul secolului al XIX-lea, când se dă startul culegerilor de folclor, temele peșitului eroic și al luptei cu monștrii²⁶.

Aplicând teoriile lui Vladimir Propp despre reflectarea realității în artă, Amzulescu consideră că eroul epic și acțiunea cântecul nostru bătrânesc oglindesc în imagini artistice, după legile tipizării, realitatea istorică și concepția despre lume a maselor populare care au creat folclorul în decursul veacurilor. Balada nu poate fi privită ca o cronică orală anonimă a figurilor și evenimentelor concrete ale istoriei, ci ca o sinteză poetică, ce selecționează și transfigurează artistic eroi și acțiuni reprezentând personaje tipice în împrejurări tipice²⁷. Voinicul (expresia artistică a eroismului popular în lupta neînfricată, dar anevoioasă și de multe veacuri, cu forțele oarbe ale naturii), viteazul (expresie a luptei împotriva cotropirii turcești) și

²⁴ *Ibidem*, p. 188.

²⁵ Anton Balotă, *Geneza și evoluția baladei lui Radu Calomfirescu*, în „Limba și Literatură”, an 12, 1966, p. 434-435.

²⁶ Al. Amzulescu, Adrian Fochi, I. C. Chițimia, Gh. Vrabie, *Eposul eroic (Cântecul bătrânesc)*, în Al. Rosetti (ed.), *op. cit.*, p. 104.

²⁷ Al. I. Amzulescu (antologie de), *Balade populare românești*, București, Editura pentru Literatură, 1964, vol. I, p. 68-69.

haiducul (exponent tipic al năzuinței arzătoare a maselor spre eliberarea de sub povara jugului ciocoiesc) sunt cele trei ipostaze istorice ale eroului pozitiv, căruia i se opun în aceeași serie istorică adversarii în ipostaze corespunzătoare: monstrul fantastic, turcul (arapul) sau tătarul, respectiv domnul, boierul (chiaburul) și căpitanul de putere. Baladele nu perpetuează amintirea marilor lupte de la Rovine, de la Războieni sau Călugăreni, nici Mircea, Țepeș sau Mihai nu se pomenesc anume. În schimb, lupta împotriva cotorpitorilor și ura neîmpăcată împotriva asupritorilor, domni și boieri, se află adânc întipărite în tendința ideologică a imaginii vitejilor și haiducilor din cântecul bătrânesc²⁸.

Pornind de la premisa ce i se pare indiscutabilă, a istoricității cântecului epic, înțeleasă în același sens al materialismului istoric și al teoriilor lui Vladimir Propp, Mihai Pop consideră că modul în care diferitele categorii ale cântecului epic oglindesc realitatea, oferindu-ne cantități reduse sau mai însemnate de informații documentare, este în directă dependență de funcția social-estetică și de conținutul fiecărei categorii.

Cântecele de vitejie, ce vorbesc despre luptele eroilor cu diferiți monștri, de conflictele de la curțile domnești și boierești, de luptele cu turcii și tătarii, sunt o ilustrare poetică a idealului eroidin din perioada prefeudală și feudală, un mijloc de a susține și de a forma modul de viață întemeiat pe acest ideal. Ascultătorul cântecelor de vitejie pretinde ca acestea să-i prezinte modele de eroism, nu copii ale realității curente. Pentru a realiza cântecele de vitejie, creatorii populari au folosit toate mijloacele proprii acestei categorii de care dispunea arsenalul artistic al colectivității: schemele de construcție, formule verbale, imagini preexistente, motive și chiar subiecte care circulau în tradiția epică. Acest mod de a realiza cântecele de vitejie cu ajutorul elementelor arsenalului artistic explică numărul mare de locuri comune din toate cântecele categoriei despre care vorbim, marea ei unitate structurală. Cântecele de vitejie nu redau așadar realitatea istorică prin fapte concrete și detalii, ci prin ceea ce era esențial pentru stările sociale, situațiile politice, modul de trai din contextele în care au apărut și s-au cristalizat. Găsim deci în ele, alături de tipurile de eroi de largă generalizare și de locurile comune, ogândiri de stări sociale sau politice caracteristice pentru anumite perioade ale dezvoltării istorice și chiar unele descrieri individualizate proprii contextelor pe care le tipizează²⁹. Un exemplu ce susține cu claritate cele afirmate anterior i se pare lui Pop pasajul din balada *Badiul* din colecția Teodorescu, în care se descrie o scenă de chef dintr-o cârciumă, considerată de Pop a fi o scenă tipică vieții de târg medieval balcanic:

²⁸ Al. Amzulescu, *Cântecul nostru bătrânesc*, în „Revista de Folclor”, tom 5, 1960, nr. 1-2, p. 34-36.

²⁹ Mihai Pop, *Caracterul istoric al epicii populare*, în „Revista de Etnografie și Folclor”, tom 9, nr. 1, 1964, p. 6-9.

„Dar în târg dac-ajungea,
ea la dreapta c-o lua,
toate casele-mi căta,
toată lumea că-ntreba,
până, mare, c-ajungea,
la casa cu multe uși
și la pivnița cu buți
înăuntru că intra,
[...]
Pe Neculcea mi-l găsia
în pivnița mititică
mititică și pitică
ținând cada la o bute
de vreo șapte palme-n frunte
și pe dânsa răzimat
răzimat, cam aplecat
cu trei, patru brăilence
cu cinci, șase gălățence
și cu zece selinence³⁰
una tace,
alta-i place;
una-l mișcă,
alta-l pișcă,
una
cu vin îl stropește,
alta
din buze-i zâmbește;
una bea
și chiuiește,
alta stă
de mi-i vorbește
și-i tot spune, și-i tot zice:
«strângeți punga, măi voinice,
că banii ți-or face price»!
Ea Neculcea le vorbia,
c-o mână le mângâia,
cu alta
pahar le da
ori să guste, ori să bea”³¹.

³⁰ Numele orașului Sulina era pronunțat în evul mediu Selina, de unde și derivativul selinence, originare din Sulina. Vezi G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*, București, Tipografia Modernă Gregorie Luis, 1885, p. 551.

³¹ *Ibidem*, p. 543-544.

Este posibil ca Mihai Pop să aibă dreptate, însă nouă ni se pare că pasajul citat poate la fel de bine ilustra o scenă dintr-un birt de pe malul Dunării de la sfârșitul secolului al XIX-lea, când a fost publicată balada, scenă la care probabil că a asistat de multe ori lăutarul brăilean Petrea Crețul Șolcan, de la care a cules Teodorescu acest cântec. De altfel, scena lipsește din varianta aceleiași balade publicată de Alecsandri în 1853.

Dacă investigăm fiecare cântec epic în parte cu intenția de a stabili cum oglindește realitatea, care este cantitatea și natura datelor documentare pe care le conține, se cer implicate și alte elemente ținând de specificul literaturii orale. Pentru fiecare temă, pentru fiecare subiect cercetat, trebuie să facem o analiză a variantelor și să stabilim tipurile lor. Circulând, cântecele preiau în noile variante o serie de teme și motive ce probabil nu au existat în forma lor originală. Orânduirea tipologică a variantelor ne duce în chip firesc la o ierarhizare a lor în timp. Interpretate în epoci diferite, receptate prin perspective social-estetice schimbate, realizate în stiluri deosebite, variantele pot să oglindească elemente istorice și imagini din perioade diferite.

Într-o variantă românească a cântecului lui *Doncilă*, larg răspândit în folclorul balcanic, unde Harapul Buzat care ajunge la poarta Salonicului se comportă ca balaurul din basme, dușmanul întruchipat ca monstru este înlocuit cu figura tătarului mârzac ce, într-un moment istoric mai apropiat, concretiza mai bine decât dușmanul legendar cu rezonanțe de basm fantastic o anumită situație istorică, aprecia Mihai Pop³², urmând interpretarea dată cu un veac în urmă de Alecsandri³³. Ni se pare însă mai plauzibil ca, în loc să ilustreze evoluția de la o societate arhaică, al cărei univers mental era dominat de ființe fantastice, la o realitate istorică românească mai concretă, a năvălirilor tătarilor, așa cum considera Pop, înlocuirea Harapul Buzat cu tătarul mârzac să fi fost făcută de însuși Alecsandri, din dorința ca această baladă să ilustreze cât mai bine istoria românilor. De altfel Alecsandri cunoștea varianta sârbească a cântecului, apărută într-o traducere franceză la Paris, după cum mărturisește în nota de la finalul textului, care nu apare în ediția din 1852-1853, ci doar în cea din 1866.

După studiul sistematic al variantelor, se cere apoi o analiză a structurii cântecului pentru a stabili sensul, valoarea reală a fiecărui element al lui, pentru a determina temele și subiectele de largă circulație împrumutate, motivele călătoare, șabloanele, locurile comune. Abia ceea ce rămâne după trecerea materialului printr-o astfel de analiză sistematică poate fi luat în considerare și confruntat cu datele istoriei. Dar acest efort are rost numai atunci când cântecul ne poate oferi, peste sursele istorice, date documentare importante pentru lămurirea unor evenimente din trecut. Altfel rezultatele nu sunt pe măsura efortului. Identificarea,

³² Mihai Pop, *op. cit.*, p. 11.

³³ V. Alecsandri, *op. cit.*, p. 112-115.

realizată de N. Iorga, în balada *Vartici* din colecția lui C. N. Mateescu³⁴, a hatmanul Petru Vartici, boier de încredere al lui Petru Rareș, nu ajută prea mult demersul istoricului, căci balada păstrează din realitatea istorică certă doar faptul ca atare al executării lui Vartici³⁵. După cum nu ajută nici identificarea lui Iencea Sibienca, eroul aventurii galante din balada larg răspândită în folclorul european, cu Ioan Corvin (așa cum afirmase Iorga), câtă vreme cântecul nu contribuie cu nimic la întregirea portretului acestuia și nici la lămurirea evenimentelor din vremea lui³⁶. Din perspective folcloristice, astfel de identificări istorice sunt totuși importante pentru a stabili limita cea mai îndepărtată în timp a variantelor unui subiect. Ele pot servi în felul acesta la stabilirea cronologiei cântecului epic. Această limită nu trebuie să coincidă însă implicit cu apariția cântecului fiindcă, așa cum a arătat folcloristica contemporană, de multe ori un cântec epic nu se naște prin oglindirea imediată a evenimentului relatat, ci prin prelucrarea ulterioară a unei teme sau amintiri istorice.

Cântecele de haiducie răspund funcției lor de a blama nedreptatea socială nu prin hiperbolizarea realității, ci prin prezentarea realistă, pregnantă a eroilor și faptelor. Cântecele acestei categorii sunt mai simple, folosesc cu mai multă economie descrierile lungi și repetițiile și fac uz în mult mai mică măsură de stereotipiile tradiționale. Ele urmăresc firul general al răzvrătirii, al luptei sociale, al răzbunării, dar realizează ideea dominantă folosind amănunte luate din realitatea concretă, din faptele reale ale haiducului pe care îl cântă. Realizarea lor se bazează, firește, pe transfigurarea artistică a realității și deci nu pot fi echivalate relatărilor documentare și nici chiar cronicilor. Istoricitatea lor este însă mai explicită, mai fidelă decât a cântecelor de viteză.

Cantitatea de informație documentară crește și mai mult în cântecele istorice propriu-zise și în cântecele despre întâmplările contemporane. Necesitatea de a reda întâmplările cât mai fidel, cât mai grăitor duce la simpla lor descriere. Lipsește orice element eroic. Cântecele istorice propriu-zise, desemnate în mod obișnuit de folcloriști cu titulatura folosită în indexul tipologic al lui Amzulescu, cea de jurnale orale, sunt puține în folclorul nostru. Făcând cunoscute, în forme versificate, întâmplări ce pot stârni pentru moment interesul ascultătorilor, ele au în general o existență efemeră și o slabă răspândire.

Încercând să identifice repertoriul epic medieval românesc, Margaret Bessinger observă că mărturiile scrise din epocă, deși menționează existența unei tradiții epice în spațiul românesc, nu oferă detalii despre textele epice, singurele surse ce pot fi folosite pentru reconstituirea repertoriului epic medieval fiind culegerile realizate de folcloriști începând din a doua jumătate a secolului

³⁴ C. N. Mateescu, *op. cit.*, p. 29-34.

³⁵ Constantin Rezachevici, *Petru Rareș între sultan și lumea creștină în 1541-1542, după noi izvoare polone. Solia „hatmanului” Petru Vartici din 1542*, în „Revista Istorică”, tom I, nr. 5, 1990, p. 445.

³⁶ Mihai Pop, *op. cit.*, p. 12-13.

al XIX-lea, și mai ales în prima jumătate a secolului al XX-lea. Totuși, prezența neîndoieinică a unor motive și subiecte vechi nu validează supoziția că textele culese de la mijlocul secolului al XIX-lea reproduc cu exactitate ceea ce se cânta în evul mediu. Ele pot constitui doar un indiciu pentru ceea ce s-ar fi putut cânta în evul mediu³⁷.

Utilitatea cântecelor contemporane pentru lămurirea procesul de creație a cântecelor istorice, recunoscută parțial la începutul secolului al XX-lea de cercetători precum D. Caracostea³⁸ și Petru Cancel³⁹, este puternic afirmată câteva decenii mai târziu de O. Bîrlea⁴⁰ și A. Fochi⁴¹.

Cântecele despre evenimentele contemporane sunt o versificare a faptului întâmplat cu toate amănuntele minuțios redate, cu numele tuturor personajelor și localităților cu care vine în contact eroul baladei. Pentru ca un eveniment să poată da naștere unui cântec epic este nevoie, în opinia lui Petru Caraman, ca acesta să îndeplinească două condiții: de a avea un conținut deosebit de impresionant și norocul să întâlnească un versificator relativ talentat⁴². Un astfel de eveniment istoric de la începutul secolului al XX-lea a fost coliziunea între un tren și un automobil, lângă gara Pielești, în urma căruia au murit importanți lideri politici pe plan local, precum fostul deputat Nicolae T. Oroveanu, senatorul George Târnoveanu și profesorul francez Chilot. În jurul accidentul ce a avut loc pe 20 iunie 1912 s-a făcut o publicitate foarte mare în presa de epocă, ziarul „Universul” publicând începând cu a doua zi după accident numeroase articole despre acest subiect, împreună cu fotografiile victimelor și chiar a automobilului distrus. Prima versiune a cântecului despre acest accident a fost publicată de Nicolăescu-Plopșor în 1944 și atribuită poetului popular Radu de la Giubega⁴³. Acesta a trăit între 1854 și 1918, deci cântecul ce i se atribuie a fost publicat la 26 de ani după moartea sa, și nu știm la ce dată a fost cules, nici dacă a fost cules direct de la el ori de la vreun cântăreț care i l-a atribuit. Dacă urmărim conținutul cântecului atribuit lui Radu de la Giubega, observăm că el se ține foarte aproape de versiunea în care a fost relatat accidentul în presă: pomenește despre pericolozitatea traseului de cale ferată

³⁷ Margaret H. Beissinger, *Court Poetry, Village Verse: Romanian Oral Epic in the Medieval World*, în Karl Reichl (ed.), *Medieval Oral Literature*, Walter De Gruyter, Berlin / Boston, 2012, p. 405.

³⁸ D. Caracostea, *Poezia tradițională română*, vol. II, și urm., p. 70.

³⁹ P. Cancel, *Originea poeziei populare*, București, Editura Casei Școalelor, 1922, p. 50: „Nu se poate afirma, în principiu, că procesul nașterii actuale este cu desăvârșire identic cu acela al nașterii istorice, dar o mare apropiere, desigur, trebuie să fie între ele.”

⁴⁰ Ovidiu Bîrlea, *Procesul de creație al baladei populare române*, „Revista Fundațiilor”, An 8, Nr. 6, 1941, p. 558-598.

⁴¹ Adrian Fochi, *Contribuție la problema genezei cântecului epic: Cântecul lui Oroveanu*, în „Revista de Etnografie și Folclor”, tom 30, nr. 1, 1985, p. 14-25.

⁴² Petru Caraman, *Contribuție la cronologizarea și geneza baladei populare la români*, „Anuarul Arhivei de Folclor”, an 2, 1933, p. 21-22.

⁴³ C. S. Nicolăescu-Plopșor (îngrijită de), *Monografia județului Dolj*, volumul II, partea I, Craiova, 1944, p. 39-40.

în zona Pielești, despre venirea lui Chilot în țară și despre petrecerea ce a avut loc la moșia Lăcrița a lui Mișu Pop, ordinul dat de Oroveanu șoferului ca să pornească la drum, amănuntul că bariera nu era lăsată, că Oroveanu a fost luat în botul mașinii și o laudă adresată șoferului ce a reușit să se salveze, despre care spune că ar trebui decorat. Este foarte probabil ca Radu de la Giubegea să se fi inspirat din presă, după cum el însuși mărturisește că a făcut-o în textele altor două cântece⁴⁴.

O dare de seamă de ziar versificată, lipsă de elemente mitice sau de intervenții supranaturale este și *Focul de la Costești* – așa cum l-a înregistrat în deceniul al patrulea al secolului al XX-lea Ovidiu Bîrlea, care l-a auzit cântat de lăutarul Marin Andrei (52 ani) la nunta lui Gheorghe Stănescu din Suseni, județul Argeș, comună vecină cu Costești. Cântecele relatează cât mai veridic incendiul ce a avut loc în anul 1930 în noaptea Învierii în comuna Costești⁴⁵.

Pe măsură ce amintirea faptului se pierde în popor, balada începe să-și piardă amănuntele care o leagă de evenimentul relatat, se generalizează ca țesătură interioară, descriind situații tipice pentru mediul în care circulă. Spre deosebire de varianta lui Radu de la Giubegea, ce se limita la simpla înșiruire a faptelor (coliziunea între un tren și un automobil, lângă gara Pielești, în urma căreia au murit un francez venit ca oaspete la Craiova, precum și trei boieri, deoarece unul dintre ei, Oroveanu, s-a încăpățânat să plece noaptea la drum după o petrecere), celelalte nouă variante ale *Cântecului lui Oroveanu*, culese după anul 1960, cuprind mai puține detalii și toate vorbesc despre condițiile grele ale învoielilor agricole de la începutul secolului al XX-lea, cuprinzând și un blestem la adresa moșierului detestat. Îndepărtarea de elementele de detaliu și puternica tendință de tipizare, cântecele ajungând să releve sentimentele nutrite în mediul țăranesc față de personajul central, care e transformat într-un exponent al clasei moșierilor, explică supraviețuirea cântecului până spre sfârșitul secolului al XX-lea și răspândirea sa pe plan local, în opt localități din județul Dolj și două localități din județul Olt.

Pierderea detaliilor din cântec se datorează nu doar depărtării în timp de evenimentul istoric, după cum am văzut în exemplul de mai sus, ci și depărtării spațiale de locul în care a avut loc evenimentul. Versiunea cântată în satul vecin cu cel în care a avut loc incendiul în 1930 abundă în detalii, enumerând și numele celor mai greu încercați în această catastrofă, fiindcă mesenii îi cunoșteau pe aceștia. Bîrlea notează că, în timpul cântării, i-a auzit pe meseni comentând aproape despre fiecare din cei înșirați în baladă⁴⁶. Varianta culeasă de la Fani Lăutaru (42 ani) din Rociu, județul Argeș – comună cam la 20 km de Costești – este mai puțin detaliată, lipsind numele celor loviți mai crunt de nenorocire, care nu ar fi trezit nici un interes în rândul ascultătorilor din comuna mai îndepărtată.

⁴⁴ „Asculați la mine-acum, / După jurnale vă spun” (*Lupta de la Verdun*) și „Să vă spun ce-am auzit, / Care jurnale-a citit/ Și mie mi-a povestit” (*Împușcarea*). Citate în Al. Amzulescu, *Răscoala țăranilor din 1907, oglindită în cântecul popular*, în „Revista de Folclor”, an 2, nr. 1-2, 1957, p. 134.

⁴⁵ Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 562.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 563.

Pentru că balada presupune existența întotdeauna a unui public ascultător, apare nevoia ca ea să conțină ceva neobișnuit, care să impresioneze pe ascultători. De aceea, atâta vreme cât evenimentul este neobișnuit (așa cum este ciocnirea unui tren cu un automobil, eveniment impresionant la orice dată și în orice loc și cu atât mai mult la noi, ținând seama de raritatea automobilelor la 1912 și de împrejurările speciale ale cazului respectiv), de proporții catastrofice (așa cum a fost incendiul de la Costești din 1930), balada păstrează fidel amănuntele acestuia. Când faptul e mai puțin impresionant însă, poetul popular exagerează unele trăsături, adăugând elemente de supranatural. Cântecul *Codin* relatează omorul unui tânăr săvârșit de trei flăcăi din cauza geloziei. Evenimentul real s-a petrecut în jurul anului 1922, în comuna Broșteni, plasa Costești, județul Argeș. Varianta cântată de Dumitru Trandafir, care își satisfăcuse serviciul militar în același contingent cu victima, din Gliganul de Sus – Argeș, comună situată la circa 20 km de Broșteni, înșiră fidel toate amănuntele omorului, numele criminalilor și ale celor trei fete din cauza cărora s-a săvârșit omorul, pentru că toți aceștia erau cunoscuți în comunitatea în care s-a născut cântecul. Totuși, pentru ca faptul să fie mai impresionant, în povestirea înmormântării lui Codin apare un element de mit des întâlnit în basme și balade: devotamentul calului pentru stăpânul său⁴⁷.

Alteori, introducerea elementului mitic odată cu nașterea cântecului este determinată de atitudinea cântărețului și a publicului ascultător față de eroul din baladă. Este cazul cântecului despre haiducul Radu Anghel, ce a trăit între 1830-1865 și a haiducit în județul Muscel. În volumul *Din Muscel*, Rădulescu-Codin publică trei variante ale acestei balade, culese în jurul anului 1895, la trei decenii de la moartea haiducului și de la data probabilă a apariției cântecului. În varianta culeasă din Rucăr, comună mai îndepărtată de regiunea în care a acționat haiducul, dispar numele proprii și de localități, precum și credința că Radu nu putea fi rănit decât cu un sfânt împărțit în patru părți, prezentă în celelalte două variante. Elementul miraculos este introdus în acest caz din dorința de a exalta virtuțile și puterile fizice ale acestui erou local, dintr-un fel de mândrie locală. Faptul este și mai evident într-o variantă culeasă de O. Bârlea aproape cinci decenii mai târziu din Rociu – Argeș, în care elementul miraculos este accentuat mult mai mult, este răspicat redat, cu o nuanță de ironie la adresa puterii, ca instrument al instituțiilor centrale. Varianta din Rociu arată cum soldații îi taie capul și i-l duc lui Vodă, care regretă moartea haiducului și îi închide pe ucigași. Secvența, ce nu apare în variantele anterioare, este și ea introdusă din dorința de a da proporții cât mai grandioase eroului, căci prezentarea numai a capului este o dovadă că cel ucis a fost un om neobișnuit⁴⁸. Cântecul este un exemplu ce ilustrează prudența pe care trebuie să o aibă cercetătorul care încearcă să identifice substraturi istorice în balade. Prezența lui Vodă – al cărui nume nu este redat – în textul baladei nu este un indiciu al apariției cântecului în perioada feudală, ci se datorează dorinței cântărețului și

⁴⁷ *Ibidem*, p. 565-567.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 572-574.

publicului de a ridica personajul local la cel mai înalt grad de erou: aprecierea lui Vodă constituie cea mai bună dovadă că Radu Anghel a fost un om cu puteri fizice și calități sufletești deosebite.

După cum D. Caracostea afirma, „este bine constatat faptul că amintirile faptelor celor mai izbitoare, fie la păturile poporane apusene, fie la popoarele primitive se șterg după două sau trei generații”⁴⁹. Așadar, în cazul cântecelor larg răspândite și vechi, așa cum e *Corbea*, întâlnit în colecția Alecsandri sub variantele *Român Gruie Grozavul*, *Codreanul*, *Novac și Corbul*, *Bujor*, la M. Pompiliu, *Gheorghe*, la Sim. Fl. Marian, *Voinicul scăpat* și la G. Dem. Teodorescu, *Corbea* în trei variante, pentru a nu aminti decât cele mai vechi colecții, balada nu mai păstrează specificul faptului primar de la care a pornit. Acțiunea s-a generalizat, a pierdut particularitățile, inundată de elemente mitice care alcătuiesc miezul baladei, cum este episodul în care întemnițatul scapă cu ajutorul calului năzdrăvan. Căutarea substratului istoric care a stat la originea baladei este greșită, căci și aici personajul „Vodă” este numai un suport, un mijloc de a înălța eroul în fața ascultătorilor, de a-i da o grandoare neobișnuită care poate să impresioneze și să țină încordată atenția populară. Numele Ștefan Vodă ce apare în baladă este un loc comun în legende și cântecele românești, generalizându-se prin intermediul manualelor de școală primară și al literaturii de colportaj⁵⁰.

Uneori, aluzia într-un cântec la un eveniment contemporan, deși înțeleasă cu ușurință de oamenii acelei vremi, trebuie descifrată de către istoric. Într-un asemenea cântec, personajul principal, Iancu, fiul Moruzoaiei, neascultând sfatul mamei și plecând la vânatoare, s-a împușcat singur din greșală. Cântecele trece apoi în revistă pregătirile pentru înmormântare, în timp ce mama, sau iubita în alte variante, îl bocesc cu disperare⁵¹. Faptul real ce a stat la baza cântecului „Iancu Moruzi”, un conflict între două familii aristocrate, Moruzi și Caragea, nu apare povestit în cuprinsul cântecului. Folosind date inedite din manuscrise și documente de familie, Al. Alexandru⁵² a arătat cum conflictul a fost declanșat de dragostea

⁴⁹ D. Caracostea, *Poezia tradițională română*, Vol. II, și urm., p. 147.

⁵⁰ Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 579.

⁵¹ Sunt cunoscute următoarele variante: G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 483: *Iancu Moruzi* (scris între anii 1865-1872 după diferiți lăutari din București); Gr. Tocilescu, *Materialuri folkloristice*, Vol. 1, Poesia poporană, Partea 1, București, Tipografia „Corpului Didactic”, C. Ispasescu & Bratanescu, 1900, p. 292: *Trandafir frumos* (cules de C. N. Țapu din Runcurelu – Mehedini); p. 293: *Peste Podul Mogoșani* (cules de C. N. Țapu, de la Zamisi C. J. din Plenița – Dolj), p. 393: *Arde Podu Mogoșoaiei* (cules de C. N. Țapu, de la Elena Potlogeanu, din Corbii Mari – Vlașca); Constantin Brăiloiu, *Cântece bătrânești din Oltenia, Muntenia, Moldova și Bucovina*, București, 1932, p. 143-148 (cules de G. Fira din Zlătărei – Vâlcea); *Iancu Muruz*; T. Severin, *Balade, legende și cântece bătrânești*, în „Izvorașul”, vol. XV, 1936, nr. 4, p. 157-158: *Iancu Moruzi* (cules de V. Popa-Măceșanu); Mihai Eminescu, *Opere alese*, Vol. 3, București, Editura Minerva, 1973, p. 195; Arhiva I.E.F. Text mg. 1 992 f: „Cântec”, culegător G. Sulițeanu (cules de la Al. Manca, 70 ani, din Furești, jud. Argeș, 1961).

⁵² Al. Alexandru, *Legenda și temeiul ei istoric. O iubire romantică și un duel din 1827*, în „Magazin Istoric”, an I, 1967, nr 8, p. 85-88.

Elenei (Elenchi) Caragea, sora lui Iancu, fata Raliței Moruzoaia, pentru Scarlat Bărcănescu. Atât mama, Ralița Moruzoaia, cât și fratele, Iancu Moruzi, s-au opus vehement dragostei și apoi căsătoriei dintre cei doi. Dușmănia iscată ia sfârșit cu duelul și moartea, în 1827, a doi tineri, veri dealfel, Iancu Moruzi, fratele Elenchii și Dimitrachi Bărcănescu, fratele lui Scarlat. Lipsa relatării în cuprinsul cântecului a întregii drame ce a stat la baza creației, așa cum se obișnuiește în cântecele istorice, este explicată de faptul că domnul țării interzicea duelurile între boieri, iar atunci când aveau loc erau ținute în mare taină. Referirea la asemenea dueluri în termenii unui accident de vânătoare era uzuală în practica discursivă cotidiană din primele decenii ale secolului al XIX-lea, după cum o atestă mărturiile lui Ion Ghica⁵³ și Eufrosin Poteca⁵⁴.

Interesul pentru cercetarea cântecului epic în versuri a scăzut în folcloristica românească de după 1990. De altfel, în ultimele două decenii, în revista Institutului de Folclor nu a apărut nici un articol care să abordeze în mod direct problematica baladelor populare românești. Aceasta a făcut ca abordările metodologice și teoriile interpretative folosite în studierea baladelor și în general a tradițiilor orale în folcloristica și istoriografia occidentală contemporană să fie într-o mică măsură prezente în folcloristica și istoriografia românească.

Existența unei tradiții orale seculare, transmisă din generație în generație, independentă de cultura scrisă, tradiție autentică ce exprimă mentalitatea populară, a fost premisa de la care au pornit toți cercetătorii cântecului popular din spațiul românesc, începând de la jumătatea secolului al XIX-lea și până în zilele noastre. Chiar dacă era convins că tradiția, cântecul epic încep în spațiul românesc în secolul al XVI-lea, Iorga socotea lirica populară românească, pe care o considera mult superioară epicii în versuri, ca fiind mult mai veche. Această premisă a fost însă invalidată de cercetările din mediul academic occidental din ultimele trei decenii ale secolului al XX-lea. Cercetătorii au subliniat rolul pe care crearea identităților naționale l-a avut în creionarea culturii populare, de la culegerea și publicarea colecțiilor de folclor (care în spațiul românesc a început cu baladele), la identificarea specificității creațiilor folclorice (inclusiv baladele), care să permită afirmarea singularității identității naționale. Eric Hobsbawm și Terence Ranger au identificat rolul pe care culegătorii din clasele de mijloc l-au avut în acest proces de îmbogățire a tradițiilor⁵⁵.

⁵³ Într-o scrisoare către Alecsandri, datată 1879, Ion Ghica vorbește despre tulburările pe care le făceau beizadelele, printre care și Iancu Moruzi, prin 1823-1824: „Anarhia domnea în toate și lesnirea de a da cu pistolul în oameni devenise la modă, astfel că, ucisul fiind totdeauna presupus că s-ar fi împușcat la vânătoare, ucigașul rămânea nepedepsit”. Ion Ghica, *Scrisori către V. Alecsandri*, București, Humanitas, 2004, Scrisoarea a III-a „Din vremea lui Caragea”, București, noiembrie 1879, p. 69.

⁵⁴ *Al dascălului Eufrosin, cuvânt la îngroparea răposatului Dimitrache Bărcănescu, 1827, martie 28*: „Tu n-ai știut să tăgăduiești cererea când te-au îndemnat să ieși afară cu nume de vânat. Ca să fii pradă și aducătoare de foc și de moarte armă, când te-au îndemnat a ieși cu nume de plimbare ca de acolo să-ți faci drumul de unde nu poți a te mai întoarce.” B.A.R. ms. rom. 2 509, f. 316-319 v.

⁵⁵ Eric Hobsbawm, Terence Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

În ultimele două decenii, însă, tot mai mulți cercetători au pus sub semnul întrebării existența unei tradiții orale independente, arătând cum în Europa, începând cu secolul al XVI-lea (unii cercetători coboară chiar până în antichitate, afirmând că o tradiție orală de sine stătătoare poate exista doar în societățile ce nu cunosc scrisul)⁵⁶, creațiile transmise pe cale orală își au originea în lucrări tipărite⁵⁷. David Atkinson a arătat că repertoriul de balade engleze și scoțiene are în proporție de aproximativ 95% origini scrise. Studii similare s-au făcut și pentru epica în versuri din alte țări din vestul și centrul Europei. Sigur că studierea rolului tipăriturilor ieftine în spațiul românesc trebuie să țină seama de faptul că aici rata analfabetismului era mult mai ridicată decât în centrul și vestul Europei. Totuși, nu trebuie să uităm de practica cititului colectiv, cu voce tare. Și mai ales nu trebuie să uităm că cea mai mare parte a baladelor au fost culese în primele decenii ale secolului al XX-lea, când rata alfabetizării înregistrase deja o creștere importantă și numeroase balade se tipăreau în broșuri ieftine, unele dintre acestea, mai ales cele din colecția lui Alecsandri, fiind incluse de ani buni în manualele școlare. De altfel, dacă privim în indicele tipologic al lui Amzulescu, vom remarca că cele mai răspândite balade, atât în cea ce privește distribuția geografică, cât și numărul de variante, sunt cele din colecția lui Alecsandri. Deși critica intervențiile lui Alecsandri asupra textelor, atât Iorga cât și Amzulescu și Pop nu se sfiau să ofere exemple din aceleași balade reunite în colecția Alecsandri pentru a-și ilustra punctele de vedere, diferite de altfel.

Folcloristica occidentală contemporană pune accent pe reprezentarea unică a unei balade de către un anumit cântăreț, în fața unui anumit public, cu așteptările sale specifice, indiferent dacă respectivul cântăreț a citit balada într-o broșură, a auzit-o cântată (sau citită) de altcineva sau a învățat-o în familie, de la generațiile anterioare. Semnificația unei balade este creată ad-hoc, în urma interacțiunilor dintre intenția cântărețului și așteptările publicului.

Versurile cu care Miu haiducul îl ironiza pe Ștefan Vodă: „Păi aici nu ești la București, / Neică, să te fudulești / Numai în papuci și-n meși / Aici ești la hățiș, la

⁵⁶ M. H. Beissinger, *Oral Poetry*, în Roland Greene (ed.), *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2012, p. 978.

⁵⁷ Pentru legăturile între tradiția orală, manuscrise și tipărituri în Anglia secolelor XVI-XVII, vezi: Adam Fox, *Oral and Literate Culture in England, 1500–1700*, Oxford, Clarendon Press, 2000. Relevante sunt și lucrările lui David Atkinson despre baladele tradiționale engleze și scoțiene: *The English Traditional Ballad: Theory, Method and Practice*, Ashgate, 2002; *The Anglo-Scottish Ballad and its Imaginary Contexts*, Open Book Publishers, 2014; *The Ballad and its Past: Literary Histories and the Play of Memory*, Cambridge, D. S. Brewer, 2018. Vezi și David Atkinson, Steve Roud (eds.), *Street Ballads in Nineteenth-Century Britain, Ireland and North America: The Interface between Print and Oral Tradition*, Farnham, 2014; David Atkinson, Steve Roud (eds.), *Street Literature of the Long Nineteenth Century: Producers, Sellers, Consumers*. Cambridge Scholars Publishing, 2017. Paula McDowell a arătat cum conceptul de cultură orală, independentă de cea scrisă, a apărut în secolul al XVIII-lea, ca urmare a creșterii semnificative a numărului de tipărituri: *The Invention of the Oral: Print Commerce and Fugitive Voices in Eighteenth-Century Britain*, University of Chicago Press, 2017.

curmeziș, / Unde nu-i loc de cârmiș!⁵⁸ „stârneau râsetele ascultătorilor țărani, considera Ovidiu Bîrlea, răzbunând astfel pentru câteva clipe, în plan simbolic, nedreptățile suferite din partea claselor de sus, al căror conducător era Vodă. Într-adevăr, de-a lungul unui veac de existență atestată, cât avea cântecul atunci când a fost înregistrat de cercetătorii de la Institutul de Folclor din București, la mijlocul secolului al XX-lea, pasaje similare celui mai sus citat apar și în alte 16 variante ale baladei⁵⁹. Pasajul ironic lipsește însă complet din alte 10 variante

⁵⁸ *Miu Haiducul*, în *Vechi cântece de viteji*, culegere alcătuită sub îngrijirea Institutului de Folclor, București, Editura de Stat pentru Literatură, 1955, p. 103. Cântecul a fost înregistrat pe bandă de magnetofon la 22 februarie 1951, de la lăutarul Mihai Constantin (Lache Găzaru) – 39 ani – din comuna Desa, județul Dolj. AIEF mgt. 18 a

⁵⁹ Iată cum apare pasajul în variantele respective:

1) *Fagul Miului*, cules de la cobzarul Ioniță Niculae Pantelimon, 65 de ani, ce locuia pe atunci la Crucea de piatră, în București, 2 ianuarie 1885, în G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*, 1885, p. 507.: „Aici nu e-n București / cu cai să te fudulești; / aici suntem la hățîș, / la hățîș de cărpeniș; / nu mai e loc de cârmiș”!

2) *Cântecul lui Miu Haiducul*, cules de Chr. N. Țapu de la Ioan Șoteică, lăutar din Roșiorii-de-Vede, județul Teleorman, în Gr. Tocilescu, *op. cit.*, p. 160: „Aici nu ești la hățîș, / La curpiniș, / Ori la București, / Ca să te fudulești; / Ci ești la hățîș, / La curpiniș, / Unde nu-i loc de cârmiș”!

3) *Cântecul lui Miu Haiducu*, cules de Chr. N. Țapu de la lăutarul Anghel Cambrea din Săcelu, județul Gorj, în Gr. Tocilescu, *op. cit.*, p. 162-163: „C-aici nu-i la București / Ca să te mai fudulești; / Aici îi la hățîș, la cărpeniș, / Unde n-ai loc de cârmiș; / Ai venit la largu meu / Și-aicea-i la strâmtul tău”!

4) *Cântecul lui Miu Haiducul*, cules de Chr. N. Țapu de la lăutarul Dumitrake Parladi, din Vădeni, județul Gorj, în G. Tocilescu, *op. cit.*, p. 185: „Aici nu-i la București, / Să zici că te fudulești; / Ci-aici ești la hățîș / La hățîș, la curpiniș. / Unde merg Domnii cârmiș”!

5) *Miu Haiducul*, comunicată de d. Ion Tănăsescu, fost normalist. Culeasă de la lăutarii din Focșani, în Gr. Tocilescu, *op. cit.*, p. 212: „- Stăi, Domnule, că nu e așa, / Că nu mai ești în București / Ca să te fudulești; / Aici ești la hățîși, / La cărpeniș, / Numai e loc de cârmiș”.

6) *Miu*, cules de Mihail Păsculescu de la Sima I. Jimblaru, comuna Catanele, județul Dolj, în Gr. Tocilescu, *op. cit.*, p. 1077: „Neică, acuș nu mai ești la București, / Neică să te fudulești / Numai în papuci și-n meși; / Acu e la hățîș, la curpiniș, / De nu ma-i loc de cârmiș”.

7) *Miu Haiducul*, culeasă din comuna Pietrari, județul Dâmbovița, în C. N. Mateescu, *op. cit.*, p. 59: „Că nu ești în București / Ca să te mai fudulești; / E-n hățîș, în curpiniș, / Unde n-ai loc de cârmiș”.

8) *Miu Haiducul*, cules de la lăutarul G. Ciocan, din Gemenea, județul Dâmbovița, în Nicolae Păsculescu, *Literatură populară românească*, București, Librăria Socec și Comp., 1910, p. 237: „Aici nu ești la București, / Să umbli, să te fudulești, / Ești la hățîș la curpiniș, / Unde n-ai loc de cârmiș”.

9) *Miu*, culeasă de învățătorul Haralambie Călugăru Daneți, de la Moș Tuță (Marinică Ciungu), lăutar în comuna Sadova, în C. S. Nicolăescu-Plopșor (îngrijită de), *op. cit.*, volumul I, partea a II-a, p. 71 „Că nu-i pe pod la București, / Unde să te fudulești, / Ci-i la hățîș, la curpiniș / Unde n-ai loc de cârmiș”.

10) *Miu*, culeasă de la Dinu Ciuciulete, în *Ibidem*, p. 74 : „C-aici nu măi ie de trai, / Nu ie ca la București / Ca să te măi fudulești. / Aici ie la hățîș, la curpiniș / Nu măi ie loc de cârmiș”.

11) *Miu*, auzită de la Ion Popescu de Vasilica I. Marin, Plenița, în *Ibidem*, p. 76: „Nu măi iești la București / Să mi te tot fudulești / Și iești la hățîș, la curpiniș / Unde nu-i loc de cârmiș, / Nu iești la palatu tău / Și iești la ciomăgari”.

12) *Miu*, auzită de la Proicea Căldăraru, 60 ani, Plenița, județul Dolj, în *Ibidem*, p. 79: „Nu iești la București, / Ca aici să te fudulești, / Iești la hățîș și la curpiniș / Unde nu ie loc de cârmiș”.

ale baladei, începând cu prima atestare, la V. Alecsandri⁶⁰. Absența pasajului nu pare să fie determinată de circulația în timp și spațiu a unei variante inițiale în care ironia era prezentă. În 1939, Stelian Segarcea culege din aceeași comună, Elisabeta, județul Dolj, de la doi lăutari diferiți, două variante ale cântecului. Textul cu pricina lipsește însă tocmai din varianta mai încheagată ca acțiune și de proporții mai mari⁶¹, fiind prezent în cea cântată de lăutarul considerat a avea o memorie mai slabă⁶². Pe de altă parte, absența pasajului ironic nu influențează atitudinea generală transmisă de baladă, care rămâne una batjocoritoare la adresa voievodului. În variantele culese de Alecsandri⁶³, de Chr. Țapu⁶⁴ și de N. Păsculescu⁶⁵, Miu

13) *Miu*, culeasă de la Ghiță Diță, din Plenița, în *Ibidem*, p. 82: „Că nu ieși la București / Ca să te mai fudulești, / Și nu ieși la Craiova / Să mai bei câte-o cafea, / Unde suntem noi aici / La hățîș la curpeniș / Unde nu-i loc de cîrmiș”.

14) *Mihu Haiducul*, Petria Okiuz, 75 ani, din Oriavu, în Ion Diaconu, *Folklor din Râmnicul-Sărat*, vol. II, Focșani, Tipografia „Cultura”, 1934, p. 54: „C-aiș nu-i la București / Ca sî ti mai fodolești; / Aiși-i la hățîș, / La cîrpiniș, / Nu mai ie loc de cîrmiș”.

15) *Mihu Haiducul*, lăutarul Neculai Stancu (Postolia), 41 ani, Căiata, 1933, în Ion Diaconu, *op. cit.*, vol. III, p. 95: „Aiș nu ieș' la București, / Ca sî te mai fudulești; / Aiș sî kiamî: «Hățîș» și «Cărpiniș», / Undi n-ai loc di cîrmiș”.

16) *Mihul Haiducul*, Marin Dichisitu, 60 ani, comuna Elisabeta, județul Teleorman, 1939, în Stelian Segarcea, *Balade populare culese de pe Valea Oltului*, București, Tipografia Ștefan Ionescu-Tămădu, 1941, p. 23: „Dar nu ești la București/ Ș-aici să te fudulești / Aicea ești la hățîș, la curpeniș, / Numai e loc de cîrmiș”.

⁶⁰ Iată cele 10 variante din care lipsește ironia haiducului la adresa voievodului:

1) *Ștefăniță Vodă*, în V. Alecsandri, *op. cit.*, p. 206-209;

2) *Ștefan Vodă*, variantă culeasă de la Șerban Mușat, fost artilerist, actualmente muncitor la Crucea de Piatră în București, 27 decembrie 1884, în G. Dem Teodorescu, *op. cit.*, p. 500-503;

3) *Cântecul lui Miu Haiducul*, cules de Chr. N. Țapu de la lăutarul Sandu Stoica, din Costești, județul Vâlcea, în Gr. Tocilescu, *op. cit.*, p. 164-166;

4) *Mihu Copilu*, variantă comunicată de către d-l prof. universitar Gr. G. Tocilescu, de la Ilie C. Manafu, lăutar din cătunul Bucovicioru, comuna Vela, județul Dolj, în Gr. Tocilescu, *op. cit.*, p. 205-206;

5) *Ștefan Vodă*, în [I. A. Candrea, Ov. Densusianu], *Din popor*, București, Editura Librăriei Leon Alcalay, 1908, p. 63-68;

6) *Miul Haiducul*, culeasă de la lăutarul Lucan Condoiu, din Celei, județul Romanți, în N. Păsculescu, *op. cit.* București, Librăria Socec și Comp., 1910, p. 230-233;

7) *Micu Haiducul*, comuna Țepu, județul Galați, în Tudor Pamfile, *Căntece de țară*, București, Librăriile Socec & Comp., C. Sfetea și Librăria Națională, 1913, p. 79-81;

8) *Miu Aiducu*, culeasă de la Stancu Grecu, din Geanova, Serbia, în G. Giuglea, G. Vâlsan, *De la românii din Serbia: culegere de literatură populară*, București, Tipografia Curții Regale, F. Göbl Fii, 1913, p. 76-81;

9) *Miu Globiu*, culeasă în vara anului 1920 de la George Fofircescu, 27 ani, din Corbu, județul Buzău, în N. Georgescu-Tistu, *Folklor din județul Buzău*, București, Cultura Națională, 1928, p. 60-62;

10) *Mihul Haiducul*, Niță Achim, lăutar țigan, 47 ani, comuna Elisabeta, județul Teleorman, 1939, în S. Segarcea, *op. cit.*, p. 23-30.

⁶¹ *Ibidem*, p. 23-30.

⁶² *Ibidem*, p. 23.

⁶³ V. Alecsandri, *op. cit.*, p. 209.

⁶⁴ Gr. Tocilescu, *op. cit.*, p. 166.

⁶⁵ N. Păsculescu, *op. cit.*, p. 233.

poruncește oamenilor săi doar să-l sperie pe domn, trecându-l sub ascuțișul săbiilor. În varianta publicată de Teodorescu⁶⁶, Miu îl taie pe Vodă în bucăți, iar în cea publicată de T. Pamfile⁶⁷, haiducul îi taie capul domnului. În alte variante⁶⁸, domnul fuge prin hățișul pădurii, cufundat în rușine și lașitate. Alteori, Vodă este salvat doar de intervenția surorii haiducului⁶⁹. În plus, în variantele în care apare pasajul ironic, domnul nu este la fel de aspru pedepsit. În unele variante, domnul, apreciind vitejia haiducului, se căsătorește cu sora acestuia, făcându-și-l astfel cumnat⁷⁰. Alteori, haiducul îi oferă domnului o cafea, pentru ca acesta să-și mai revină din sperietură și, în urma judecății, hotărăște să nu-i facă nimic, căci „țara fără domn/ E ca femeia fără om”!⁷¹ În varianta cântată în 1939 de lăutarul Marin Dichisitu, cea mai scurtă și mai puțin încheagată ca acțiune dintre cele două culese de S. Segarcea din comuna Elisabeta, județul Teleorman, dar în care apare pasajul ironic, haiducul îi urează lui Vodă: „Să domnească țara-n pace,/ N-are nimeni ce-ți mai face”!⁷²

Decât să exprime o răzbunare în plan simbolic a țăranilor exploatați, prezența (sau absența) pasajul menționat pare mai curând să fie expresia unei subtile ironii adresată (sau nu) de unii cântăreți culegătorilor pentru care cântau balada, culegători ce făceau parte dintr-o casă socială superioară celei a lăutarilor, și veniți mai întotdeauna din București. Pe lângă versurile despre București, lăutarul Ghiță Diță, din Plenița, comună aflată la 60 km de Craiova, adaugă o trimitere și mai țintită la proveniența celor ce îi cereau să cânte balada: „Și nu ieși la Craiova / Să mai bei câte-o cafea”⁷³. Ironia este favorizată și de omonimia în spațiul rural a cuvântului „domn”, folosit deseori de către țărani pentru a-i desemna pe orășenii din clasele superioare.

Analizând interacțiunile dintre intențiile interpreților populari și așteptările culegătorilor, istoricii pot folosi baladele, ca și celelalte creații folclorice, pentru studiul culturii populare de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Este ceea ce cred tot mai mulți istorici, precum David Hopkin sau Eva Guillorel. Rămâne totuși întrebarea dacă folclorul poate fi folosit ca sursă și pentru perioade anterioare secolului al XIX-lea? Răspunsul nu poate fi decât unul particular, adaptat specificității fiecărei culturi și tradiții orale. Eva Guillorel a arătat cum condițiile culturale specifice din Bretania au dus la o rigiditate a tradiției orale, ce lipsește în alte părți, și care a determinat un grad ridicat de istoricitate al

⁶⁶ G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 503.

⁶⁷ T. Pamfile, *op. cit.*, p. 81.

⁶⁸ Gr. Tocilescu, *op. cit.*, p. 206; [I. A. Candrea, Ov. Densusianu], *Din popor, op. cit.*, p. 68; N. Păsculescu, *op. cit.*, p. 233; G. Giuglea, G. Vâlsan, *op. cit.*, p. 80-81; N. Georgescu-Tistu, *op. cit.*, p. 61-62.

⁶⁹ S. Segarcea, *op. cit.*, p. 29-30.

⁷⁰ G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 509; I. Diaconu, *op. cit.*, p. 96.

⁷¹ Gr. Tocilescu, *op. cit.*, p. 160, 185, 214; I. Diaconu, *op. cit.*, p. 55.

⁷² S. Segarcea, *op. cit.*, p. 23.

⁷³ C. S. Nicolăescu-Plopșor (îngrijită de), *op. cit.* volumul I, partea a II-a, p. 82.

cântecelor populare bretone. De aceea, cântecele istorice bretone pot fi folosite ca surse de încredere de către istorici chiar și pentru secolul al XVII-lea, completând, de multe ori, informațiile din documentele de arhivă. Desigur că istoricul ce folosește balada sau orice altă creație folclorică drept sursă trebuie să o supună aceleași critici pe care o aplică oricărui alt tip de document scris. Și, bineînțeles, folosirea folclorului ca sursă trebuie însoțită de studierea temeinică a documentelor de arhivă.

NICOLAE IORGA AND THE POPULAR BALLAD AS A SOURCE FOR HISTORIANS

Abstract

This article is trying to contextualize Iorga's ideas about the genesis, circulation and function of the ballad in Romania and in Southeast Europe and compare them with the dominant interpretive paradigm in today's folkloristics, thus establishing what is still valid and what is obsolete in Iorga's theories about the popular ballad. Analyzing the opinion of Nicolae Iorga, according to which one can identify in epic songs names of princes and references to historical events, an idea which had its roots in the European romanticism, this article is trying to identify to what extent can epic songs be used as reliable sources by historians.

Keywords: ballad; oral poetry; oral tradition; folklore; narrative song; performance studies.