

Vasile Alecsandri

COMEDII

MINERVA 

CUPRINS

Iași în carnaval sau Un complot în vis.....	7
Chirița în Iași sau Două fete ș-o neneacă	55
Chirița în provincie.....	123
Cucoana Chirița în voiaj	195
Cucoana Chirița în balon	205
Clevetici, Ultra-Demagogul	227
Sandu Napoila, Ultra-Retrogradul.....	235
Haimana.....	243
Gură-cască, om politic	253
Sânziana și Pepelea	261
 <i>Cronologie</i>	
<i>(Indice cronologic al operei dramatice)</i>	357
<i>(Indice bio-bibliografic)</i>	361
<i>Comediile lui Alecsandri, posfață</i>	369

COMEDIILE LUI ALECSANDRI

1. Schița unui contra-portret. Nu se poate spune că opera dramatică a lui Vasile Alecsandri nu a stârnit interesul criticii. De la cercetarea obiectiv-istorică la monografie, de la eseul liber la versiunile scenice cele mai inventive (remarcabile comentarii critice, în unele cazuri) și, de aici la simpla cronică de spectacol, opera lui Alecsandri a produs o bibliografie critică masivă ce poate constitui ea însăși obiect de cercetare și valorificare. Nici Alecsandri nu a fost scutit de detractori; mai greu de înțeles sunt încercările de minimalizare întreprinse după 1900. Tonul pare să-l fi dat Garabet Ibrăileanu urmat de George Călinescu însuși cu execuțiile sale expresive, în ritm alert dar rezumativ. Este cert că, în cazul lui Alecsandri, greșește în ansamblu și pe detalii și nu ne putem da seama în ce măsură opiniile sale, atât de influente, au putut devia procesul de receptare firească a celei mai masive opere dramatice pe care o cunoaște literatura noastră. Că „proza este partea cea mai traică a operei sale“, cum spune Călinescu, este, desigur, o afirmație fără acoperire, chiar pentru o butadă. Acceptând ideea că Alecsandri și-a adus o contribuție însemnată la dezvoltarea literaturii române moderne, aceasta nu se poate referi în niciun caz la proza care își are ctitorii ei (Costache Negruzzi, Nicolae Filimon) și, de altfel, constituie un compartiment minor al operei sale, ci literatura dramatică și poezia. Alecsandri a sfârșit prin a fi subordonat unor „etichete de prestigiu“, care, prin popularitatea lor, au limitat libera perspectivă asupra operei. O veritabilă colecție de asemenea etichete de prestigiu ne-a lăsat același Călinescu: „Era un culbec închis în casa lui, un peștișor încălzindu-se la soare, la suprafața apei, încercând un sentiment penibil la ideea deplasării“, spune criticul, imperturbabil la contradicția ce se produce cu câteva rânduri mai jos când afirma, pe bună dreptate, că fiind „destul de bogat, Alecsandri a călătorit cu voluptate toată viața“. Comoditatea, contemplația confortabilă „la gura sobei“, *kieful*, tot atâtea detalii ale portretului călinescian pot fi luate, probabil, în considerare ca determinări secundare ale unei naturi mult mai complexe. Să nu uităm că începând cu anul 1834 când este trimis la studii la Paris, Alecsandri a călătorit cu febrilitate toată viața de-a lungul și de-a latul Europei, îndepărtându-se și din nou apropiindu-se de Mircești, apărându-și parcă, în felul acesta, un sentiment foarte personal, dacă nu cumva chiar identitatea. Mobilitatea sa hiperbolică, total opusă „sentimentului penibil al deplasării“, frenezia turistică inepuizabilă (proiectase o călătorie în îndepărtata Japonie) ne lasă imaginea unui explorator, neliniștit și plin de vitalitate. Indolența solară rămâne, în acest caz, un mit al criticii? Sau tot ce se poate spune despre Alecsandri este, sau poate fi, adevărat în numele unei înzestrări contradictorii proprie personalităților foarte puternice. „Sentimentalismul facil“ este, iarăși, una dintre etichetele de prestigiu cele mai rezistente din care se constituie portretul ironic și cordial al lui Călinescu. Era, într-adevăr, Alecsandri un sentimental facil? Exterioritatea limbajului, absența emoției și simularea acesteia, în multe dintre paginile sale, nu sunt dovezi de sentimentalism.

Nu cumva Alecsandri este facil tocmai pentru că nu este sentimental?“ „Niciun curent pasional nu străbate dedesubturile zugrăvelii sale“, observa Tudor Vianu. Care ar fi portretul spiritual ce ar rezulta din aceste contraste critice? Alecsandri era, ca temperament, ca spirit, un pozitivist; un om manierat pe care utilitatea și confortul de a fi, în limitele posibile, agreabil cu toată lumea, l-au determinat adesea să pară sentimental. Atitudinea ținea de un concept foarte bine simțit al existenței artistice, al existenței ca artă dedus din literatura romantică a geniului (vezi Fântâna Blanduziei și Ovidiu circumscrise acestui motiv). Avem de-a face cu un complex de estetizare. Bunele sale sentimente, de la ceea ce s-a numit „dragostea poetului pentru natură“ până la iubirea programatică a aproapeului (iubită, prieteni, părinți) și, de aici, la atitudinile sale publice și sociale (descoperim la Alecsandri și formele unui patriotism estetic și a unor soluții de estetizare a politicului) pot fi circumscrise, în mare, unei voințe estetice. „Nu fi morocănoasă – o sfătuiam într-o scrisoare pe fiica sa, aflată la Paris – e foarte urât să fii morocănos și să-ți ieși din fire“. E protocolar în afecțiune ca și în antipatie; un gentilom care trebuie să fi pus un anumit procent de ipocrizie curtenitoare atât în afacerile publice, cât și în cele sentimentale. Este vorba mai curând de o sensibilitate dirijată atât în operă, cât și în viață. Scrisorile abundă în amabilități dilatate din care străbate intenția de a stabili relații de idealitate cu partenerul: „Iubite Bălcescule, nu-ți pot spune bucuria ce m-a cuprins când am primit scrisoarea ta și am citit știrile ce-mi dai despre scumpa ta sănătate. (...) Dar acum e bine! Noroc bun să dea Dumnezeu. Mă simt fericit de această știre, parcă aș fi căpătat o lume întreagă căci te iubesc ca pe un dulce frate“. Alecsandri nu se lasă târât de sentimente ci le conceptualizează. Emoția sa este dirijată și înflăcărea cerebrală. Când nu scrie pentru public, emoția se revarsă cursiv în dezlănțuirii polemice: „Mă ocup de punerea la punct a manuscrisului meu Despot spre a-l da publicității, îl informează pe Ion Ghica. Ce pleacă pentru diversele hidoase pocituri de la Românul (gazeta ostilă lui V.A., n.n.). Ce adunătură de rânđași literari! Voi plăti cu aceeași monedă, amenința într-o altă scrisoare, în urma unei companii ostile de presă, am și eu ghiare la mână“. Și trebuie să-l credem pentru că, la mână, este vehement și energia expresiei atinge tensiuni argheziene ca în blestemul îndreptat împotriva antiunioniștilor din Moldova, în 1847: „*Blestemul țării curând să cadă/ Pe capul vostru nelegiuit/ Blestem și ură!... Lumea vă vadă/ Cât rău în lume ați făptuit/ Fie-vă viața neagră, amară/ Copii să n-aveți de săturat/ Să n-aveți nume, să n-aveți țară/ Aici să n-aveți loc de-ngropat/ Și când pe calea de vecinicie/ Veți pleca sarbezi, tremurători/ Pe fruntea voastră moartea să scrie/ Dușmani ai țării, cruzi vânzători.*“

O incursiune mai încrezătoare în universul sensibilității lui Alecsandri prezintă avantajul de a feri interpretarea de evaluări globale, oferind temeiurile unei mai mari libertăți în abordarea critică a operei dramatice. „Mișcând“ trăsăturile acumulate în timp ale portretului său spiritual, vom observa cu ușurință că întreaga sa operă este rezultatul unui program literar judicios și nu al vreunei spontaneități întâmplătoare sau al unei vesele

fantazii. Adâncimea sa reală, dar îndelung contestată, nu trebuie căutată în tentația sublimului, în aspirația spre dramă ce a constituit sursa celor mai importante căutări în a doua parte a activității sale, ci în consecvența cu care a impus scrisului un deziderat social și un ideal moral, într-o vreme când, în Europa, nu scriau numai Tolstoi și Victor Hugo, ci și mari și mici autori francezi de vodeviluri, pe care Alecsandri i-a asimilat într-o manieră de mare scriitor. De aceea cartea lui Charles Drouhet (Vasile Alecsandri și scriitorii francezi, Cultura Națională, București, 1924), are acele merite comparatiste care îndemna la exces. Numai pentru Chirița comparatistul francez asociază zeci de titluri și autori, de la Moliere la Picard, Regnard, Maillot, Desangiers, deși personajul lui Alecsandri este atât de bine adaptat în contextul politic și social-istoric românesc încât orice analogii își pierd interesul de fond. De altfel Chirița ne apare ca sinteză a unei succesiuni de variante tipologice. O putem recunoaște în scrieri anterioare Chiriței la Iași (prima din Ciclul Chirițelor), în Zămfira din Piatra din casă, în Tarsița din Iași în carnaval, în anumite personaje feminine din cânticelele comice. Este și aceasta o dovadă, nu numai a unei sinteze tipologice, dar și a absenței oricărui procent de hazard în creația dramatică a lui Alecsandri. El este autorul unei opere literare ce depășește prin dimensiuni tot ce putea aspira să realizeze literatura română la acea epocă, operă ce rivalizează și astăzi cu producția celor mai harnice condeie. Numai teatrul, fără a mai socoti poezia, proza, culegerile de folclor, corespondența (capitol de mare strălucire a scrisului său), însumează peste două mii de pagini. Un om care purta în sine resursele unei asemenea opere trebuie să fi fost, dincolo de orice speculații critice, o natură umană și artistică mult mai complexă decât ne lasă să înțelegem imaginea acreditată. De altfel, interesul stărnit de personalitatea neobișnuită a scriitorului nu s-a manifestat numai în critica și istoria literară, ci și în beletristică, scriitorul fiind „prototipul“ unor personaje literare. Încă din 1890 V.A. Urechia scria piesa Alecsandri la Mircești, iar Victor Eftimiu, Camil Petrescu, Mircea Ștefănescu au fost interesați și ei, în prim plan sau în subsidiar, în câteva piese de teatru, de personalitatea multiplă și atât de semnificativă pentru cultura noastră modernă a lui Vasile Alecsandri. Eminescu însuși, într-o piesă de teatru scrisă în tinerete la Viena (Amor pierdut, viață pierdută) disimulase în personajul Vrance trăsături alecsandriniene.

Înainte de orice, Alecsandri și-a dorit și a izbutit să fie un om european. El redescoperă vestul pentru români nu ca arie geografică, ci spirituală. Slăbiciunea lui va rămâne Franța și civilizația franceză, într-atât încât ai putea spune că dorința lui era ca România să aibă frontiera comună cu Franța, iar Mirceștii hotar cu Parisul. Într-o epocă în care Europa se moderniza prin tehnicism iar germanismul în expansiune, din Bucovina până în Alsacia, devenise copleșitor, Vasile Alecsandri era un campion al latinității nu cu orgoliul latent al sentimentalului, ci activist al unei latinități insurgente. Cântecul ginteii latine pentru care Alecsandri adusese în țară laurii primei distincții internaționale de poezie, tradusă în toate limbile romanice, nu este un poem ci un manifest. Avea cele mai întinse relații europene: îl cunoștea pe

Lamartine, negocia cu Napoleon al III-lea, era prieten cu Charles Gounod care i-a promis să scrie muzica pentru un libret după Ovidiu, cu Prosper Merimée, care comentează favorabil în *Le moniteur universel* versiunea franceză a culegerii sale de poezii populare, cu Mistral, cel mai însemnat poet de limba provensală ș.a.m.d. Opera însăși este scrisă „din perspectiva europeană”. Despot Vodă, de exemplu, care trece drept o dramă istorică este și altceva. Autorul nu s-a oprit asupra unor efigii naționale cum ar fi, bunăoară, Mircea cel Bătrân, Ștefan cel Mare, Mihai Viteazul, ci asupra unui domnitor anonim, tocmai pentru că acesta era un aventurier cu aureolă romantică ce oferea un teren literar prielnic, dar și pentru că era un om luminat, trecut prin școlile Apusului, un cavaler medieval ce îmbina cultura cu meșteșugul armelor. Proiectele sale de a conecta Moldova la civilizația, cultura și credința apuseană nu-l puteau lăsa indiferent pe europeanul Alecsandri. Chirița însăși este, la rigoare, un fel de Despot cu fervoarea construcției culturale de inspirație apuseană dar un „Despot slut”, unul privit din perspectiva satirică. Așa cum Despot intenționează să dea strălucire Moldovei deschizând o academie la Cotnari, tot așa Chirița vrea să modernizeze apucăturile moldovenilor oprindu-se la jumătatea ridicolă a drumului dintre imitație și ignoranță. Prin semnificațiile interne, dar și cele istorice și culturale ale operei, Alecsandri depășește și descurajează simpla interpretare literară. Credem că examinarea critică a unei opere de o asemenea întindere și diversitate este mai potrivit obiect de studiu pentru istoria culturii decât pentru aceea a literaturii.

Într-un anumit sens, Alecsandri și-a depășit epoca prin prestigiu, urmarea fiind – în succesivele etape de receptare critică – o contaminare a operei cu popularitatea acesteia. Astfel că poetul „fericit” în timpul vieții, a fost mai puțin norocos post-mortem. Umbra lui Eminescu a estompat poezia, maliția lui Caragiale a trimis în plan secund opera dramatică. Între gustul pentru altceva al secolului al XX-lea și micile neajunsuri ale scrisului său, Alecsandri s-a transformat într-un mare autor de manual. Judecând mitul, mai puțin opera, surprins de durata acestui mit ce se prelungea peste marginile secolului trecut, Garabet Ibrăileanu simțea nevoia unei critici radicale și afirma, în 1901, că Fântâna Blanduziei și Ovidiu „nu sunt teatru pentru că n-au nimic din ceea ce intra în definiția acestui gen”. Soluția pe care o propunea Ibrăileanu era fundamental eronată: „Ar fi vremea de-acuma ca (*piesele lui V.A. n.n.*) să fie tratate ca clasice, adică respectate dar nu jucate”. Dar literatura română care nu își poate permite să fi dea uitării nici pe Costache Facca sau pe A. de Herz, cum ar putea să renunțe la Alecsandri? Din fericire nimeni nu a urmat calea propusă de Ibrăileanu pentru că majoritatea exegeților au înțeles că nu de „respect” are nevoie Alecsandri, dacă respectul este o pioasă uitare, ci de o restituire autentică, de o lectură îmbogățită cu experiența literară și teatrală a unui secol și mai bine care ne desparte de Alecsandri.

2. Chirița și dublul său. În 1874 Alecsandri scria ultima piesă din Ciclul Chirițelor, „farsa de carnaval” Chirița în balon. Mai mult decât

în anterioarele trei [nfățșări, Chirița apare, în ultima ei ipostază, într-o lumină favorabilă. Caricatura din piesele anterioare este pusă în surdină. Peste ea se așterne, prin efectul amintirii, simpatia scriitorului. *Nostalgia* față de personajul preferat, după o glorioasă carieră scenică de un sfert de secol, străbate paginile farsei. Fără a avea o importanță deosebită în ansamblul dramaturgiei lui Alecsandri, Chirița în balon este importantă pentru perspectiva finală pe care o oferă asupra întregului ciclu. Aici eroina este, pentru prima dată, victorioasă. Pentru cine imaginează Alecsandri, în finalul scenei, cortegiul triumfal care o poartă pe un baldachin, însoțită de fanfare și stindarde pe care scrie Vivat Chirița? Pentru ce cheamă în componența cortegiului triumfal vechile personaje din monologuri și operete (Barbu Lăutaru, Stan Covrigaru, Baba Hârca)? „Festivitatea“ este dedicată Chiriței, personajul literar cu cea mai mare popularitate în teatrul românesc. Este un omagiu adus după o glorioasă carieră teatrală și, în același timp, ultimul cuvânt al autorului față de personajul său. Chirița în balon este un *jubileu*. Alecsandri a avut multe de spus împotriva ei dar, aici, o iartă și o omagiază. Este o iertare comică, înduioșată de amintire. Ca și comicul de esență lirică din monologul Barbu Lăutarul. Jubileul Chiriței este foarte util pentru o interpretare mai suplă a personajului, acoperit de multe clișee critice. Chirița ne poate interesa astăzi nu numai ca portret satiric sau, formal, ca model de caricatură, ci prin experiența cultural-istorică pe care o trăiește. Despre Chirița se poate spune orice: e ridicolă, vulgară, ignorantă, întrunește toate relele însușiri ale parvenitului, dar are o mare și importantă chemare: tentativa de a depăși prin orice mijloace condiția ei precară. În ea funcționează o contradicție între esență și aparență: esența e legitimă, aparența nu. Chirița pășește cu stângul în Iași. Intrarea triumfală pe care și-o pregătise este minimalizată de întâmplările burlești de la barieră (Chirița în Iași) și se transformă într-o intrare mizerabilă. Întâmplarea de la barieră este doar începutul unui lung șir de suferințe caricaturale. E ridicolă într-un mod sublim, ca orice efort de autodepășire în registru comic. Personaj de teatru popular, Chirița a fost mereu aplaudată cu simpatie pentru stilul ei direct, pentru felul ei de a fi, totodată ridicol și admirabil, demn de râs și milă. Toate inițiativele ei eșuează, toate îi ies pe dos. Nu reușesc nici intrarea în Iași, nici proiectele matrimoniale legate de ficele sale, nici franceza lui Guliță, iar „isprăvnicia“ ei este de scurtă durată. Prin eșecul tuturor acțiunilor sale, Alecsandri o sancționează pentru ridicolul, credulitatea, lipsa de măsură, nevoia ei de parvenire. Parvenitismul Chiriței are mai degrabă o natură culturală decât una social economică. Ea are un cult al civilizației. Vrea să introducă în provincie obiceiurile deprinse la Iași: ora fixă a mesei, hainele „nemțești“, bolul cu apă caldă pentru curățarea degetelor, scrisoarea prezentată pe tavă etc. – toate acestea, forme exterioare de manifestare a civilizației, dar, oricum, primele forme prin care Chirița recepționează semnele unui alt mod de a trăi bine. Să nu uităm că aspirațiile ei nu se măsoară numai în „căpățânele de zahăr“ cu care este mituit ispravnicul Bârzoii, ci vizează alte zări de civilizație. Este convinsă că o altă

situare în ierarhia socială este și mijlocul de a atinge o altă cotă de civilizație. În adânc, ambițiile ei vizează comportamentul, spiritul, sunt abstracte și se pot numi *aspirații* nu, pur și simplu, *ambiiții*. Acest lucru apare lămurit în Chirița în balon, unde Alecsandri mai în glumă, mai în serios își pune eroina în contact cu o metaforă a zborului, a înălțării, motivată explicit prin nevoia de cunoaștere prin confruntare: *Oi să mă sui în lună și în stele ca să văd de oi găsi și pe acolo bazaconiile ce le-am văzut pe pământ*, spune Chirița. *Dumneata vrei să te înalți ca ciocârlia*, îi spune, pe ton de reproș, Bârzoii încă din prima piesă a ciclului. Chirița mai poartă sechele ale vechii culturi feudale. În strădania ei urmărește să se debaraseze de aceste însemne și plonjează în mijlocul unei lumi noi pe care abia o intuiește, dar de care se lasă sedusă. De aceea aventura ei la Iași echivalează cu o aventură culturală. Desigur, urmată de un eșec, de unde și dramatismul inconștient al gafelor sale în lumea bună a Iașului. Conștientă de ridicol, ostentivă în cele din urmă, Chirița se seamănă și, pentru o clipă, se desolidarizează de lumea aceea care o solicită în chip atât de imperios. Un moment de oboseală dramatică, asemănătoare cu ale clown-ului ce se joacă pe sine cu prețul umilinței, fără să obțină măcar aplauzele râvnite. Ea aruncă mănuașă provocând lumea care o respinge: *Aice-n Ieși la dumneavoastră toate lucrurile se fac pe dos... dar pe la noi, în provincie, ne apucăm de joc de cum amurgește... și slavă Domnului, precum vezi dumneata, nu ne merge rău* (își arată talia). Pentru o clipă Chirița a renunțat la lumea visată și inaccesibilă, pentru a se întoarce, înfrântă, în lumea căreia îi aparținea, de care nu reușește să se smulgă.

Chirița este personajul aflat la interferența dintre două lumi, care o dispută și cărora le aparține deopotrivă – uneia prin rădăcini, celeilalte prin aspirații. În contrastul dintre acestea se află explicația caracterului comic al personajului. Chirița arde și se consumă. E într-o agitație perpetuă și când bagă de seamă că lanțul gafelor o copleșește „îi vin istericalele grecești”. Rezistența ei în candidatura pentru lumea mondenă a Iașilor e pe sfârșite. Se face de răs în fața fiicelor ei, ele se fac de răs, la rândul lor. Scena dansului, când Aristița și Calipsița, nu prea atrăgătoare, sunt evitate de „cavaleri” este de o inconștientă cruzime. Refuzul lui Pungescu și Bondici de a dansa cu fetele, asociat cu efortul Chiriței de a-și ascunde umilința maternă, creează starea de dramă. Chirița leșină. Aventura ei maternă la oraș se apropie de sfârșit. În ușa salonului apare Bârzoii, parcă pentru a trasa din nou granițele dintre cele două lumi. De data aceasta, grosolănia detestată este dătătoare de liniște și siguranță. El este mântuitorul umilințelor întregii familii. Guliță aleargă întru întâmpinarea lui cu accente dramatice: *Băbaca, băbaca!... o venit băbăcuța!* Apoi Bârzoii, cu o imensă tandrețe: *Unde mi-i Chirițușca cu puii?* În această tandrețe se ascunde o lume necunoscută în care totul se iartă, lumea patriarhală a familiei, caldă și protectoare. Lumile la interferența cărora se afla eroina sunt, în a doua piesă a ciclului (Chirița în provincie), pe de o parte Bârzoii, Bărbatul disprețuit, pe de alta reprezentanții consacrați ai noului, Luluța și Leonaș. Grigore Bârzoii nu mai e aici purtătorul de cuvânt al familiei umilite, ci funcționar corupt, care a prins cheag după o lungă

experiență de „patriot fără posturi“. Chirița argumentează absurd pretențiile sale demnitate: *Dumnezeau știe câte am pățimit la 48 ca patrioți. Las' că ne-au perit vreo zece capete de vite dar apoi îți mai aduci aminte ce friguri o avut Bârzoii și cum m-o durut măsaua pe care am scos-o (...)* Nu vezi că acu' care de care are pretenții să intre în slujbă sub cuvânt că i-o fost frică la 48? Helbet! Dacă-i pe-aceea avem și noi temeiuiri... Adă-ți aminte ce groază-l apucasă pe Bârzoii că striga prin somn c-o venit zavera.“ Iată că Agamiță Dandanache al lui Caragiule n-a apărut chiar din senin.

Pornirea Luluței și a lui Leonaș împotriva Chiriței are o agresivitate pe care n-o poate explica decât opoziția dintre două mentalități, dintre două forme de civilizație. Luluța o maimuțărește cu manechinul de carton pe care îl vopsește cu fardurile Chiriței, după care îi ține lecții de maniere frumoase: *Altădată să știi, mătușico, că aici în Iași nu este obicei să faci ptu, ptu, în obrazul altora...* Leonaș speculează predispozițiile sentimentale atât de comice ale Chiriței și, travestit în ofițer, face declarații de dragoste aberante pe care Chirița, trecută binișor de vârsta aventurilor amoroase, le primește „coborând ochii“. Leonaș, care ocupă un loc important în intrigă, nu este un personaj ci un element în mecanismul sancțiunii Chiriței. Nu are autenticitatea celorlalte personaje; pare contrafăcut cu travestirile sale, cu pedepsele pe care le aplică întregii familii a lui Grigore Bârzoii, cu parvenirea sa finală. În cele din urmă, un ridicol involuntar acoperă și cuplul-model. Într-o lectură adecvată, Leonaș (ca mai târziu Pepelea din Sânziana și Pepelea) poate fi cu ușurință interpretat ca un ins ambițios pus pe căpătuială care râvnește și chiar obține postul de ispravnic alungându-l pe Bârzoii, iar Luluța este melodramatică și ipohondră, dacă urmărim motivul erotic al pisicii. Motiv pe care Alecsandri îl urmărește cu insistență: *Când a ave bărbat n-a mai bate mâțile, comentează Chirița. Și eu, pân-a nu mă mărita mi-erai dragi mâțile și cum te-am văzut pe dumneata nu m-am mai uitat la ele.* La intrarea lui Leonaș, travestit, Luluța „scapă mâța“, iar Guliță apreciază că Luluța „parcă-i o mâță“. Dar și Noul este ridicol dacă urmărim scenele lor de dragoste alcătuite din cuvinte monstruos convenționale: *Luluța: Tu ești iubite Leonaș? Leonaș: Eu sunt iubite îngeraș!*“

Chirița în provincie este mai crispată în dorința autorului de a da un sens moral explicit aventurilor eroinei. Incidentele comice (începând cu biciuirea țăranilor din prima scenă până la travestiurile și bastonadele lui Leonaș) sunt tendențioase și, în ciuda oricărei convenții teatrale, incredibile (nebunia simulată a Luluței), naivitatea personajelor indezirabile fiind egalată doar de infantilismul farselor puse la cale de Leonaș. Comicul de replică este mai sărac și mizează prea mult pe româneasca stălcită a lui Monsiu Șarl, pe franțuzeasca empirică a Chiriței sau pe aceea analogică a lui Guliță. Dar intuiția vorbirii orale, calitatea cea mai specific teatrală a comediiilor lui Alecsandri, redă, adesea, eroilor stabilitatea literară. Din acest punct de vedere, multe pagini din ciclul Chirițelor, dar și din celelalte comedii ale lui Vasile Alecsandri au valoarea unor creații lingvistice.

3. Un complot în vis. Iașii în carnaval, subintitulată Un complot în vis (ceea ce este foarte semnificativ pentru ascendența asupra lui Caragiale din Conu Leonida față cu reacțiunea) este, dintre toate comediiile lui Alecsandri, cea mai apropiată de gustul, împărțit între teatrul politic și absurd, al secolului al XX-lea. Pare că ești într-o ucronie, ca și cum Alecsandri și-ar fi scris textul după o lectură atentă a pieselor Conu Leonida, O noapte furtunoasă și D'ale carnavalului luate la un loc pentru că are câte ceva din fiecare. Găsim aici și discuția stupidă despre „revoluție” din Conu Leonida față cu reacțiunea și scrisoarea de amor comentată din Noaptea furtunoasă și febrilitatea pregătirilor pentru balul mascat din D'ale carnavalului. Scena întâi pare transcrierea, cu mici modificări, a unei secvențe din Conu Leonida. Subiectul farsei este simplu și se bazează pe formule comice clasice: un imbrogljo produs prin travesti și alimentat de pretextul carnavalului generează o suită de situații comice tradiționale, toate cu finalități satirice. Postelnicul Tachi Lunătescu este un angoasat al revoluției. Îl persecută spaima nelămurită față de schimbare. Victimă a ignoranței în tot ce privește mecanismele sociale, revoluția are un mister obscur și apare ca un spectacol. E gata să zică și el ca personajul lui Caragiale: *hai și noi pe la revoluție*. Așa stând lucrurile, postelnicul – mai marele peste ordinea publică – socotește că revoluția poate fi orice sau oricine și poate răsări de oriunde; poate fi o persoană (Leonil), un zgomot, o petrecere cu Irozi sau Servitoarea care sparge paharele. Alecsandri se joacă cu spaima lui Lunătescu gradând cu cinism panica lui, de la frica cea mai lipsită de temeii (scena cu paharele sparte) până la amenințarea de carnaval. În intervalele de acalmie, când fantoma revoluției dispare, Lunătescu rămâne surescitat și se manifestă prin ciudate porniri amoroase (actul I, scena 5). Postelnicului îi place să doarmă. Tarsita, soția lui, îi spune încă din prima scenă că e „mare ca un somn”. Să nu oitem că Alecsandri a botezat personajul Lunătescu, deci somnolența lunatică a acestuia este intenționată și consecventă. Cea mai mare parte din timp și-o petrece dormind. Se culcă spre dimineață și doarme până seara pentru că noaptea, după toate indiciile, și-o petrece jucând cărți. Prin somn și jocul de cărți, Lunătescu a pierdut contactul lucid cu realitatea, halucinează și transformă revoluția într-o superstiție care își caută materializarea în forme corespunzătoare realității. Plăsmuirile sale iau, de regulă, forma Irozilor până la identificarea acestora cu „revoluția” însăși. Obsesia Irozilor îi produce postelnicului treceri abrupte de la o stare la alta: *Irozi? (în parte) Revoluția-i gata... Visul mi s-a împlinit. Suntem pierduți* îl anunță solemn pe subalternul său, „șatrariul” Săbiuță. Ar vrea să se liniștească, se așază cu prietenii la o masă pentru o partidă de cărți, dar Irozii îl persecută și scapă cărțile din mână: *Iar Irozi și tot Irozi!* Funcția de șef al Poliției îi cere să apere ordinea prestabilă, dar dormind ziua și jucând cărți noaptea, postelnicul poate avea și un sentiment al datoriei neîmplinite. Obsesia revoluției este un reflex al sentimentului de culpabilitate. Nu cumva coșmarul revoluției de care face caz Tachi Lunătescu este un truc, o nebunie simulată menită să atragă atenția asupra neodihnei sale întru apărarea liniștii publice? Între aceste date

psihologice este posibil ca Revoluția pe care o acuză Lunătescu să fie simulată pentru că el e șiret. Cunoaște foarte bine oamenii, inclusiv viclenia stupidă a lui Săbiuță, acest Pristanda moldovean, și îl ia în răs de pe poziții de superioritate: *După dânzii voinice Săbiuță. Patria are ochii asupra noastră.* Nu lipsește, din frazele cu care postelnicul Lunătescu încearcă să-i fortifice lui Săbiuță sentimentul patriotic, o perspectivă ironică: *Aceste cinstite titluri trebuie, deci, să te-ndemne a nu cruța nimic pentru binele obștesc... pentru patrie!* Și reia motivul patriei fiindcă se îndoiește de claritatea acestei idei în mintea lui Săbiuță: *Patria! Înțelegi? Înțeleg dar nu te pricep,* recunoaște șatrariul Săbiuță. Nici el nu este atât de naiv pe cât vrea să pară. Ca să înțeleagă ce i se cere, vrea mai întâi să audă ce i se dă: *Te simți în stare să te jertfești pentru patrie?*, îl întreabă superiorul său. Săbiuță nu cade în capcana entuziasmului, aruncată de superior. Retractează, devine bănuitor, ezită, apoi începe să disimuleze: *Săbiuță (îngrijit): Ce fel... să mă jertfesc?/ Lunătescu (serios): Cu totul... și cu viața poate!... după împrejurări/ Săbiuță: Cu viața mea? ori cu alta? Iată-l pe Rică Venturiano oprindu-se din elanul oratoric: „ori toți să muriți, ori toți să scăpăm!”* Săbiuță continuă, prevăzător: *D-apoi știi eu?* Numai după ce i se promite avansarea se arată mai receptiv la ideea datoriei față de patrie, numai că dar modalitatea practică de realizare a acestei datorii îi rămâne în continuare foarte confuză: *Săbiuță (apropiindu-se): Bine zici coane Tachi, datoria noastră de patrioți este să înăbușim complotul în fașă. Trebuie să facem, să dregem, să închipuim...* Vocația autentică a lui Tachi Lunătescu nu este nici revoluția, nici reprimarea ei, ci asaltul asupra modistei Cati. Este încă o înscenare pusă la cale de duplicitarul și ingeniosul postelnic. Pretextează că se costumează în Irod pentru a păcăli pe complotiști dar, de fapt, se travestește pentru a finaliza galanteriile sale, mai precis pentru a-și urma nestingherit chemarea erotică: *De acuma mă pot duce unde mă cheamă amorul.* Imaginând Iașul în carnaval, Alecsandri nu urmărește efecte pur decorative, ci își ia și precauții împotriva cenzurii, carnavalul fiind pretextul sub care totul este permis, inclusiv revoluția. Pentru că revoluția din mintea surescitată a postelnicului Lunătescu e ca și cum ar fi avut loc. Atmosfera de carnaval se transmite prin febrilitatea pregătirilor pentru balul mascat, dar elementul fundamental prin care se realizează imaginea acestei *monde a l'envers* este observatorul din afară, jignicerul Vadra, venit din podgoria de la Nicorești să-și vadă nepotul. *Multe șiruri de dibăanii mai sunt la Ieș,* se minunează boierul din Nicorești și adaugă: *Aș giura că-s pe ceea lume.* Dar boierul provincial nu se află pe lumea cealaltă, este pe lumea aceasta, în plin carnaval, într-o lume răsturnată care neagă pentru câteva ceasuri – prin mască și travesti – relațiile prestabilite între oameni, sfidează ierarhiile și încearcă să făurească o nouă morală. Maska și travestiul desfințează individualitățile și nivelează diferențele sociale sau de caracter. Vechea lume, cu stratificările, legile și convențiile ei, este, ipotetic, desfințată. Se naște o nouă lume, lumea carnavalului, având ca premisă egalitatea perfectă a tuturor membrilor ei. O egalitate de aparență care vizează și egalitatea de fond. În anarhia socială pe care o presupune carnavalul își află

adevăratele temeuri spaima jignicerului Vadra: *Ah, Sfinte Pantilimoane, scapă-mă din ghiarele lor că ți-oi da trii paradisuri*. Egalizarea pe care o produce carnavalul prin mască și travesti, tendința de a șterge deosebirile sociale nu este aspirația oricărei revoluții? Alecsandri a avut intuiția acestei analogii și nu este întâmplător faptul că obsesia revoluției care îl terorizează pe Lunătescu se interferează în compoziția piesei cu planul carnavalului într-un mod foarte simetric, până la un ritm foarte semnificativ al succesiunii scenelor: în actul I, scena 1 – obsesia revoluției, în scena 2 – aventuri de carnaval, în scena 3 – din nou obsesia revoluției, în scenele 4 și 5 – aventuri de carnaval, în scena 6 – obsesia revoluției, în scenele 7, 8 și 9 aventuri de carnaval, în scena 11 – obsesia revoluției ș.a.m.d. În sfârșit, toate personajele confundă (poate fi o întâmplare?) carnavalul cu revoluția. Și, iarăși, nu întâmplător, jignicerul Vadra este acela care ia carnavalul drept altceva. Planurile se intersectează ritmic. (*Unde m-am vârât eu? Nu cumva am intrat într-un târg de ieniceri?*) și se desfășoară convergent până la un punct proxim comun, care este jocul cu păpuși din actul III, scena 8, momentul revendicărilor, momentul de vârf al revoluției și al carnavalului din fundal.

4. Momente și schițe de Vasile Alecsandri. Pornite din necesitățile imediate ale scenei, cântecele comice ascund în caricatură, mai sumar sau mai abil, observația socială imediată. Eroii din monologuri nu sunt numai fiziologii și portrete, cum dădea de înțeles Alecsandri – cum și este, de fapt, până la un anumit punct – ci și ipostazieri de probleme, teme și moravuri ale epocii. Adevărate „fișe de personaj”, seria monologurilor numite de autorul lor „cântecel comice” sunt realiste prin observarea caracterelor și clasice prin preluarea vechilor procedee și situații ale teatrului comic. Observația realistă merge până la forma ei extremă, documentară, nonfictivă. Barbu Lăutarul din monologul cu același titlu este și un portret literar, și un document asupra unui personaj cu existența istorică atestată. Celelalte personaje au avut și ele un punct de plecare documentar, un „prototip” cel puțin. O parte din monologuri, și nu cea mai rezistentă (Barbu Lăutarul, Surugiul, Mama Anghelușa, Ion Păpușarul, Herșcu Boccegiul, Șoldan Viteazul), nu sunt produse prin observarea imediată ci portrete retrospective, mediate prin rememorare. În afară de o blândă ironie și o xenofobie amuzată care le cutreieră, personajele sunt aureolate de nostalgia autorului, ce transfigurează imaginile trecutului și micșorează prezentul. Barbu Lăutarul, cu taraful lui, este semnul unor vremi apuse, al timpurilor patriarhale pe care le evocă în monologul său ca pe o vârstă de aur. Aparținând altei lumi, Barbu Lăutarul nu mai găsește ascultare și nu are șanse să supraviețuiască într-o lume ale cărei țeluri nu le înțelege și nu le acceptă: *Eu mă duc, mă prăpădesc/ Ca un cântec bătrânesc*, spune Barbu și se retrage cu taraful său *sunând un cântec vechi*. Cuvintele sale evocă nu numai o dramă personală a vârstei ci și una, mai semnificativă, a evoluției istorice. Barbu poartă cu sine o lume care moare. Alecsandri îl însoțește cu compasiune în drama sa, convins că, în mersul său implacabil, istoria își neagă propriile valori. Un filon dramatic

de o natură asemănătoare găsim și în Ion Păpușarul, amenințat și el cu moartea profesiei sale. Ion Păpușarul este socialmente silit să dispară fiind interzis ca indezirabil. Drama individuală capătă o motivație politică și Alecsandri trece de la satira benignă a defectelor de caracter, foarte apropiată de divertismentul pur (Mama Anghelușa, Șoldan Viteazul, Surugiul) la satira politică. Sandu Napoilă este și el, ca Barbu Lăutarul sau ca Ion Păpușarul, „o victimă a progresului“, numai că autorul îi refuză simpatia cu care îi aureolează pe ceilalți. Boier conservator, Sandu Napoilă este semnul lumii feudale ce moare. El suferă de ceea ce în termeni moderni s-ar numi *șoc cultural*, de aceea dominantă sa umoristică este buimăceala. Desființarea titlurilor feudale, eliberarea țiganilor, democratizarea legii privind serviciul militar, supunerea boierilor față de stat, toate reformele îndeplinite într-un interval relativ scurt îl iau pe nepregătite, îl aruncă într-o lume pe care n-o înțelege. E consternat, nu crede nimic din ce vede cu ochii lui; experiența de viață, mica lui istorie personală nu-i oferă niciun reper încât nu mai poate decât să se întrebe, uluit, în răstimpuri: *Da bine, boieri dumneavoastră, unde mergem? Ba nu, adică vă întreb, unde mergem?* Clevetici, o altă ipostază a politicianismului vremii, este conceput de Alecsandri în tandem cu Sandu Napoilă. Este, fără îndoială, un Cațavencu mai vechi cu două decenii. Față de Sandu Napoilă (rivalul său cu ișlic și anteriu), Clevetici are „frac negru și jiletca Robespierre, cravata de mătase albă și barba în furculiță“, e proprietarul ziarului radical *Gogoșa patriotică* și, mai cu seamă, are un program politic organizat pe puncte. Revendicările lui aberante, cum ar fi „respectul convențiunii cu condițiunea de a fi schimbată cu totul“, aspirația de a fi „idolul poporului suveran“, „sufragiul universal“ s.c.l. – au fost preluate în spiritul și în litera lor de personajele lui Caragiale. Programul electoral al lui Clevetici combină elemente literale cu „convicțiuni“ socialiste și toate acestea cu interesele personale. De fapt, nu este nici liberal, nici revoluționar, nici socialist ci un diletant și, în practica politică, un anarhist inconștient. Eficiența lui satirică vine din contrastul dintre cuvinte și realitate. Între cuvânt și obiectul lui se naște o ruptură ce trimite întreaga argumentare în zona absurdului. La început, Clevetici pare a avea ceva de comunicat pe tema libertății și egalității dar, treptat, pierde contactul cu logica limbajului: *să nu mai fie slabi și grași, proști și cu cap, oameni și vite*. Celor două ipostaze politicianiste li se poate adăuga o a treia: Nae Gâscănescu din monologul Gură Cască, om politic. El este primul analist politic român, fraza lui preferată fiind de un pesimism comic: *Timpurile sunt grele, politica Europei așa și așa*. De fapt este un Încurcă-lume care se ia în serios, asemenea lui Săbiuță din Iași în carnavalesc. Măsurile pe care le preconizează pentru restabilirea echilibrului politic atât de grav amenințat sunt curată abureală: *Trebuie dar, ca adevărații patrioți, să chibzuim, să combinăm, să dregem, să închipuim și iarăși să combinăm, să închipuim...*. Gâscănescu a descoperit în pesimismul său nu atât un merit politic, cât un subiect de conversație. Este un tip oral, un Mitică ce are poftă de vorbă. Toți „politicienii“ lui Alecsandri au revendicări. Întreg monologul Kera Nastasia sau mania pensiilor divulgă

un mecanism al revendicărilor ce funcționează în gol. Revendicările devin satisfacții în sine și, în subtext, înțelegi că cei ce le formulează sunt primii care se miră de posibilitatea de a obține ceva pentru meritele himerice pe care și le proclamă. Cuvintele sunt mari, sensul lor este mărunț, subînțelesul – derizoriu. Cum spune Nae Postuleanu din Paraponistul: *Adică, mă rog, de ce să se hrănească o mulțime de trântori, pe lângă albine, din mierea bugetului și eu să fac zimbre deoparte? Au nu-s eu pământean, simpatriot?* Administrația haotică pe care o generează programele politice ale lui Clevetici, Sandu Napoila sau Gâscănescu naște un pragmatism mărunț, vânători de posturi și de pensii, paraponisiți cu mania persecuției care își hiperbolizează meritele cetățenești, veleitari ce pretind că au binemeritat de la patrie. Toți își revendică drepturi și scot merite din piatră seacă precum Chirița când susține isprăvnicia lui Bărzoi. Agamiță Dandanache, care invoca și el, dezlânat și peltic, niște merite „de la patusopt” este aproape rezonabil cu scrisoarea becherului său, pe lângă meritele aberante pe care le declamă eroii lui Alecsandri. Birocratismul, haosul, incompetența administrativă apar și în Haimana, un fel de Baladă a chiriașului grăbit, plângerea unui funcționar public mutat de 17 ori dintr-o localitate în alta în funcție de schimbarea guvernelor, decretelor și dispozițiilor guvernamentale, o jucărie a instabilității principiilor politice.

Alecsandri scria, de obicei, cânteculele sale comice pentru actorul Matei Millo sau, mai târziu, pentru Luchian, poate de aceea ele au o spontaneitate și o naturalețe ce l-au ferit pe autor de prețiozități și excесе lexicale pe care le întâlnești în comedii elaborate sau în drame. Ca literatură destinată scenei, cânteculele comice au o perfecțiune dramaturgică ce provine din desăvârșirea întâlnirii între autorul dramatic și actorul său. Prin concizia lor, pot fi comparate cu „momentele” și schițele lui Caragiale. O filiație nu va ține niciodată locul unei judecăți de valoare, dar spunând că I.L. Caragiale a cunoscut temeinic teatrul lui Alecsandri (deși s-a ferit s-o mărturisească vreodată), pe care l-a preluat și l-a valorificat, vom avea perspectiva axiologică mai largă a situării lui Alecsandri în cadrul dramaturgiei române. Lumea monologurilor lui Alecsandri este diversă, absurdă și pitorească, iar personajele care o populează se întipăresc în memorie cu imobilitatea păpușilor lui Ion Păpușarul. Ele trăiesc și immortalizează anomalii și moravuri sociale, fiziologii și caractere. O galerie foarte bogată de personaje ce trăiesc separat, fiecare în monologul în care l-a turnat autorul odată pentru totdeauna. Cine vrea să le vadă pe toate laolaltă, jucând în aceeași piesă, poate realiza experimentul unui montaj care să unească toate cânteculele comice prin inspirate intersecții. Ar rezulta probabil Marea Comedie a anilor 1860.

5. Fieria națională. În organizarea compozițională, Sânziana și Pepelea se sprijină pe trei momente ce punctează evoluția spre happy-end proprie oricărei comedii: seceta din actul I, imperiul iernii din actul II și primăvara din final. Vara din primul act se susține ca senzație nu numai prin cupletele de la începutul piesei („Ce secetă, ce foc/ Amar și vai de noi/ Avem lipsă de ploii/ Și lipsă de noroc”), ci și prin Lăcustă și Pârlea, două personaje

reprezentând foamea și setea. Expediția pusă la cale de Papură pentru salvarea Sânzieniei răpită de Zmeu începe vara și se termină primăvara. Autorul își poartă peste anotimpuri convoiul burlesc al eroilor săi, desprins parcă din Țiganiada. Îi scoate din toropeala de vară, îi trimite în pădurea fermecată unde se transformă în animale și – semn suprem al primejdiei – îi trece prin Țara gerului și a zăpezii pentru a-i aduce în punctul de plecare în plină primăvară. Nu scrie nicăieri în text, dar înțelegem că, între scena peștitului și scena nunții, a trecut un an. Compozițional, piesa ni se înfățișează ca o expediție burlescă sau eroi-comică peste anotimpuri. Alecsandri avea sentimentul anotimpurilor (nu numai al celor solare, cum s-a acreditat părerea, ci al întregului ciclu al firii) și îl sensibilizează metamorfozele naturii și clima. Dincolo de „feerie“, Alecsandri a precedat cu Sânziana și Pepelea gustul dramaturgiei secolului al XX-lea pentru reinterpretarea miturilor și a istoriei, prin actualizări ale acestora. Toate personajele pe care le împrumută din galeria folclorică sunt restructurate cu un ochi de regizor modern începând chiar cu numele. Pepelea este o parodie a lui Făt-Frumos, iar Sânziana o discretă revizuire a Ilenei Cosânzeana. Sânziana este o ființă modernă cu idealuri feministe („azi suntem libere și independente“), cu un limbaj modern: „sire, sunt confuză în momentul acesta și nu mă pot pronunța îndată“ – îi spune tatălui său când e pusă în situația să-și aleagă un mire. Ileana Cosânzeana, era în folclor, o victimă inocentă. Aici, departe de a fi așa ceva este, dimpotrivă, genul sportiv și voluntar „O fată mare e mai zmeoaică decât un zmeu“, se plânge Zmeul îndrăgostit. Pepelea și-a pierdut și el atributele romantice. S-a îndrăgostit de fata împăratului „din auzite“, e victima, norocoasă, a unui complex al vedetei. Sânziana e vedeta, starul inaccesibil pe care Pepelea, în nebunia provocată de popularitatea ei, își propune să-l cucerească. E un ambițios tenace care își face un scop al vieții din căsătoria cu Sânziana. Nu este sedus numai de averea ei, ca Pârlea și Lăcustă, deși nu lipsește nici acest element din calculele sale. Iată-l monologând pe terasa palatului împărătesc: „Nu mă vede nime? M-am furișat prin grădina împărătească doar oi zări pe Sânziana, dar toate ferestrele palatului sunt închise... Ce bogăție!... Ce locaș farmăcător!... Bine m-aș deprinde a trăi aice alături cu fata împăratului!“ (Actul II, scena I). Pepelea e pus pe căpătuială și doar respectul lui Alecsandri pentru mitul dragostei ne-a lipsit de varianta unui Făt-Frumos parvenit. Această sugestie nu lipsește însă, așa cum nu lipsește nici din basmele autentice unde asistăm totdeauna la ascensiunea socială a eroului printr-un mariaj norocos, sugestie atenuată în folclor de profilul eroic al personajului. Această spirituală restructurare prin parodie se petrece în cazul Zmeului sau al Mumei Pădurii. Ideea însăși de a face din Păcală și Tândală doi miniștri lacomi este indiciul unei extreme libertăți creatoare.

Nu întâlnim în Sânziana și Pepelea acea mistificare enormă a istoriei din Țiganiada, dar gândirea care a inspirat-o este, hotărât, anti-eroică sau „eroi-comică“, așa cum spunea Ioan Budai-Deleanu. Eroii lui Alecsandri sunt anti-eroi nu numai prin raportare la modelul care a inspirat piesa – basmul popular –, ci și prin structura lor. Expediția organizată de împărat pentru

salvarea Sânzienii este, pentru toți și pentru fiecare în parte, un mare prilej de divertisment. Relațiile dintre personaje sunt numai în aparență conflictuale așa cum se poate vedea în scena dintre Prâslea și Lăcustă, perfectă ilustrare a motivului „războiului vesel“. Alecsandri a fost subestimat în posibilitățile sale polemice deși, mai ales după 1860 când se retrage din viața politică, putem descoperi în scrisul său viguroase accente de pamflet, cu deosebire în corespondența unde autorul își oferă o libertate necenzurată de principiul decenței față de cuvântul public. Sânziana și Pepelea nu este numai piesa unei expediții eroi-comice, ci o imensă alegorie politică. Din acest unghi, subtitlul piesei („feerie națională în cinci acte“) capătă o expresivitate ironică de anvergura lui Caragiale. „Feeria națională“ este, de fapt, o aluzie foarte străvezie la adresa unor realități și personaje politice ale vremii. Cercetătorii au identificat trimiteri polemice vizând pe Brătianu și Rosetti; Papură Împărat ar avea unele afinități de portret cu regele Carol I, iar unele trăsături ar fi comune cu ale poetului Alexandru Macedonski sau ale lui I. Șoimescu, unul dintre cronicarii ostili al premierei cu Despot Vodă. Dincolo de aceste echivalente trecătoare, faptul de „a pune pe cineva într-o piesă sau într-o carte“ este propriu naturilor polemice. Împăratul somnolează, e aproape afazic și dă semne sigure de decrepitudine; simulează, doar din plăcerea jocului, preocuparea de a căuta un mire pentru fiica lui care, de altfel, sfârșește prin a-l descoperi singură. Complet înstrăinat de propria investitură, Papură Împărat se trezește la amiază și întrebă cu tandrețe „ce mai face poporul, că nu l-am văzut de mult“. Poporul face bine, are „lipsă de ploi“ și „lipsă de noroc“, e secetă, țara e pârjolită, toate merg alandala de vreme ce stolnicul (echivalând cu ministrul alimentației publice) nu e în stare să asigure hrana, iar paharnicul își declină orice răspundere în ce privește aprovizionarea cu băutură. „Feeria națională“ în cinci acte a lui Alecsandri este un amestec de ingenuitate și caricatură, de feerie propriu-zisă, cu elemente alegorice și satirice presărate de autor pe toată întinderea piesei. Prin gândirea teatrală modernă care a inspirat-o, prin procedeele cu totul originale pe care le-a pus la contribuție și le-a adaptat pentru dramaturgie, Sânziana și Pepelea este o operă de rafinament ce ne apare astăzi ca un experiment foarte îndrăzneț. Spirit moderat, Alecsandri n-a șarjat, a caricaturizat cu măsură, a îmbinat planul real cu cel fantastic, (experiență insolită pentru dramaturgia noastră), a descoperit basmul ca sursă de inspirație pentru dramaturgie și a realizat o operă complexă cu posibilități foarte variate de interpretare. Cele mai multe personaje sunt implicate în fantasticul parodiat (ceea ce ar fi un argument că parodia fantasticului l-a preocupat în primul rând), altele aparțin deopotrivă parodiei și alegoriei politice (Sânziana, Lăcustă, Pârlea, Papură Împărat), foarte puține fantasticului pur (Zâna Lacului, Zâna Codrului), numai Păcală și Tândală apar exclusiv ca eroi ai alegoriei politice fiind și singurii pe care autorul nu-i pune în nicio situație simpatcă. Piesa se poate citi deopotrivă ca parodie sau ca feerie a anotimpurilor, ca alegorie politică sau ca aventură eroi-comică și ca meditație asupra binelui și răului în ipostaza lor comică. Opera conține argumente pentru oricare dintre aceste interpretări.

Mircea GHIȚULESCU