

Istoria sensibilităților

BAROCUL ROMÂNESC ÎN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI XVII

Daniel Pavăl

Titlul de mai sus ar părea șocant la prima vedere. A existat un baroc românesc? Întrebarea devine legitimă atunci când se ia în considerație laxitatea conceptului *baroc*, puțini termeni din vocabularul cu care operează istoria artei având „privilegiul“ de a fi mai derutanți decât acesta. Explicația rezidă într-o supraîncărcare semantică, barocul ajungând să desemneze o varietate deconcertantă de lucruri, de la perlele orientale de formă neregulată, caracteristice bijuteriilor europene din secolul al XVII-lea, la arta extravagantă, ultraîncărcată și bombastică, ce a înflorit în țările catolice, cuprinse de suflul Contrareformei.

Dar indiferent de accepțiunea ce i se dă, pretutindeni unde s-a impus acest curent ideologic și artistic, s-a remarcat prin dorința de a provoca emoții și de a convinge prin seducția simțurilor. Dacă fiecare stil are o vocație căreia îi corespunde un domeniu artistic, cu siguranță că vocația barocului este cea a *arătării*, pe care acesta o va potența până la gradul de provocare vizuală¹. Această aplecare spre spectaculos are la bază o anumită atitudine emoțională, specifică întregii spiritualități europene a secolului al XVII-lea. Ea se definește mai ales printr-o conștientizare de o tragică luciditate a vulnerabilității și precarității condiției umane. Cultivarea cu obstinție a spectacolului, de la scena politică la artele vizuale, a părut a fi remediul universal pentru mascarea acestei conștiințe nefericite. Din acest punct de vedere am reușit să identificăm câteva trăsături specifice spiritualității românești, ce o racordează la tendințele general-europene.

1. TEATRALIZAREA VIEȚII DE CURTE – UN FENOMEN SPECIFIC SENSIBILITĂȚII BAROCE

Procesul este inițiat în Moldova sub domnia lui Radu Mihnea (1616-1619 și 1623-1626), o figură interesantă, ce merită a fi evocată pe scurt. Produs tipic al „renașterii neo-elenice“ – fenomen complex literar artistic afirmat în zona orientală a Mediteranei, în ultima parte a secolului al XVI-lea –, feciorul lui Mihnea al II-lea Turcitul va primi de mic o educație foarte bună, îndrumat de ambițioasa și inteligenta sa bunică, levantina Ecaterina de Salvaresso, aflată în strânse legături cu lumea venețiană².

Radu va fi crescut de călugării din Mănăstirea Ivron de pe Sfântul Munte Athos, unde va lua contact cu marile creații ale culturii elene și bizantine. Desăvârșindu-se în studiu, va fi trimis pentru perfecționarea cunoștințelor la Veneția, unde, în scurt timp, îi va uimi pe toți prin agerimea cu care învâța totul. Urcat pe tron, noul domn va căuta să mascheze slăbiciunea statului moldovean, agresat din exterior de adversari infinit superiori, ce-l amenințau permanent cu dispariția, încercând să reînvie, la curtea sa, fastul bazileilor bizantini.

Noua curte, costisitoare, guvernată de un protocol și o etichetă extrem de bine precizate, ce-și oferă spectacolul zilnic deopotrivă localnicilor și călătorilor străini care ne străbat țara, devine un veritabil succedaneu al puterii reale. „Nime den boieri, până în cei a treia, cu haine cevași proaste să nu hie, că era de scârbă“ ne relatează cronicarul Miron Costin. „Postelnicii, copiii den case cu mari podoabe și cu fotaze la cai [...] și aprodzii cei de divanu nici la o domnie mai de cinstă n-au fostu, cu urșinice mulți și cu cabaniță de jder și cu hulpi îmbrăcați“³.

Această propensiune spre spectacol își va afla desăvârșirea în timpul domniei lui Vasile Lupu (1634-1653), care a reușit să instaureze un adevărat regim monarhic de esență absolutistă, în perfectă consonanță cu concepția ideologică a timpului. În vremea sa, viața la curte devine o piesă de teatru, în cadrul căreia fiecare gest mai important al domnitorului este savant „mediatizat“ și regizat iar cei care stau în preajmă devin martori și actori totodată la spectacolul strălucitor oferit de stăpânul lor. Fără îndoială că această preocupare a domnitorului pentru organizarea unei vieți de curte de nivel european se datora influenței directe pe care acesta a primit-o de la înaintașul său, Radu Mihnea, în timpul căruia deținuse funcția de mare spătar.

Cu atât mai mare trebuie să fi fost opulența la curtea acestui domn, care beneficia de mijloace materiale infinit mai bogate decât cele ale ilustrului său predecesor. Rapoartele călătorilor străini ce ajung la Iași sunt elocvente în această privință. Descrierea cea mai amănunțită asupra ceremonialului de la curtea moldavă, o aflăm în însemnările păstrate de la călugărul italian Niccolo Barsi, care vizitase de două ori Moldova, în intervalul 1632-1639. „Și acum vreau ca să știi, cititorule, că atunci când domnul se duce la vreo serbare oarecare sau la plimbare, obișnuiește să meargă cu mare alai. Patru companii de archebuzieri îl însoțesc și fiecare din ele este alcătuită din 150 de oameni. După aceștia vin tot atâția, purtând numai arcuri și săgeți și cu spada la șold. Înaintea domnului merg copiii și steagurile cu surle și trâmbițe, iar după aceea urmează o gardă de 150 de turci, apoi vin toți boierii [...], apoi merge marele logofăt purtând în mână un buzdugan de aur curat; după el sunt duși de căpăstru 12 cai turcești, cu șeile și cu tot harnașamentul lucrat după moda turcească și toți împodobiți cu mărgăritare, cu aur și cu tot felul de nestemate. După toți aceștia urmează domnul singur [...]. El călătorește pe un cal turcesc, cu harnașamentul împodobit cu aur și pietre scumpe; frâul este bătut aproape tot cu peruzele, diamante și rubine [...]. După domn vine careta lui, aurită toată cu tapițeria brodată peste tot cu aur [...], după care urmează garda de tătari în număr de 50“⁴.

În mare, aceleași caracteristici avea să le surprindă și Ioan Kemeny, care a reprezentat pe principele Transilvaniei, Gheorghe Rakoczy I, la nunta fiicei lui Vasile Lupu, Maria, cu prințul Janusz Radziwill, șeful calvinilor polonezi și viitorul hatman al Lituaniei. Evenimentul a fost sărbătorit cu o strălucire și o risipă de bogății ce a provocat consternarea chiar și a celor mai pretențioși dintre solii prezenți. „Domnul, își amintește Kemeny, era călare pe un cal foarte frumos, frâul era bătut în pietre scumpe și aur, tot asemenea și scara de la șă; la fel și sabia [...]. Ceea ce avea pe el și pe cal ca îmbrăcăminte și podoabe, putea să prețuiască după socoteala noastră de atunci, vreo 40.000 de taleri”⁵.

Această ultimă mărturie este extrem de importantă întrucât ne poate oferi cheia unui astfel de comportament, aparent extravagant. Într-o lume care pune tot mai mult preț, în judecarea persoanei umane, pe somptuozitatea veșmintelor, pe strălucirea podoabelor și a anturajului, etalarea ostentativă a bogăției și grandorii era răspunsul cel mai potrivit pe care un principe îl putea oferi, dacă nu dorea să decadă din demnitatea sa. Ne aflăm de fapt în prezența unei trăsături specifice mentalității baroce: „teatralizarea” vieții de curte a suveranului, care devine astfel, prin afișarea ei manifestă, un mijloc excelent de propagandă și exercitare a puterii.

2. „INSTRUMENTALIZAREA” OPEREI DE ARTĂ

Efectul imagologic obținut grație acestor demonstrații de opulență, deși real, era limitat de un obstacol redutabil: efemeritatea specifică acestor „spectacole”. Senzațiile de grandoare și de uluire trebuiau permanentizate în sufletul privitorilor, iar acest lucru se putea obține doar pe tărâmul artelor plastice. De aici, rezultă și importanța acordată construirii unor edificii durabile și maiestruoase, menite să dea seama de personalitatea ctitorilor.

Monumentele înălțate în secolul al XVII-lea, în special de factură religioasă, încetează să mai fie doar întruparea în piatră a pioșeniei ctitorilor, ele începând să aibă conotații dintre cele mai neașteptate. Nu trebuie uitat că ne aflăm într-o perioadă de profunde schimbări sociale, când are loc un proces vizibil de decădere a vechilor familii boierești, în folosul unor „oameni noi”, recrutați în special din mica boierime, ce vor ocupa scena politică a întregului secol al XVII-lea. Deosebit de activi și întreprinzători, știind să gospodărească cu mult simț practic propriile moșii și implicându-se în luptele pentru domnie, ei ajung să primească de la puterea centrală ranguri și demnități, privilegii și donații, își sporesc licit sau ilicit averea, concurându-și cu succes foștii patroni, boierii de viță veche, care neputându-se adapta noului curs, pierd teren, dispărând în scurt timp și de pe arena politică. În condițiile creșterii accentuate a instabilității domnești, sprijinind când pe un candidat când pe altul, ei sunt deseori nevoiți să se refugieze pentru a evita prigoana politică, fie în Ardeal, fie, cel mai adesea, în regatul polon de la miazănoapte. Acești oameni vor fi primii care vor stabili un contact durabil cu lumea poloneză, ce respira din plin aerul Renașterii, în vreme

ce fiii acestora, în urma studiilor efectuate la diverse colegii iezuite, se vor forma în altă matrice culturală, ei fiind cei ce vor urma a da strălucire și consistență spiritualității moldovenești a secolului al XVII-lea. Reușita socială, bogățiile de care dispun „oamenii noi” – unele de-a dreptul colosale – se cereau a fi confirmate în monumentele de artă pe care acești „parveniți” înțeleg să le zidească, atât ca reflectare a propriului succes, cât și ca tentativă de a se conecta la o tradiție ce nu-și epuizase deloc mesajul și care, în plus, ofereau legitimitate propriilor ambiții politice.

Cazul Movileștilor este interesant în această privință pentru că el dă seama de ambele imperative la care arta este acum solicitată să răspundă. Movileștii nu erau niște necunoscuți, originea familiei lor coborând până în timpul domniei lui Ștefan cel Mare. În plus, mama celor trei frați, Irimia, Simion și Gheorghe – care vor întemeia o nouă dinastie domnească – era Maria, fiica lui Petru Rareș dintr-o primă căsătorie⁶. În acest context genealogic, înălțarea bisericii Mănăstirii Sucevița, – pe ale cărei fațade apare după o lungă întrerupere, pentru ultima oară în istoria ei, vestita pictură religioasă ce decorase principalele ctitorii ale lui Petru Rareș – este revelatoare pentru subtextul „ideologic” existent în acest act ctitoricesc, gest menit să prefigureze pretențiile politice pe care le nutrea ambițioasa familie.

Racordările stilistice la tendințele artistice ale artei apusene, prea puțin vizibile la această ctitorie ce se dorea o legătură cu trecutul, se regăsesc totuși în celebra broderie funerară, reprezentându-l pe Ieremia Movilă și dăruiată chiar de acesta Mănăstirii Sucevița pe la 1606. Această operă de artă dă întreaga măsură a ambițiilor și orgoliului unui domn ce dorea să reînvie prestigiul instituției domnești, întrebuițând la limită și „instrumente” aparținând ideologiei monarhice apusene.

În calitate de ambasador al lui Petru Șchiopul, Ieremia Movilă petrecuse, începând din 1588, vreme îndelungată pe malurile Vistulei și în Lituania, corespundând cu Papa Sixtus al V-lea. Primea indigenatul polonez în 1593 printr-un decret regal aprobat de dietă, achiziționându-și chiar un domeniu în Podolia, la Uscie⁷. Suntem într-o epocă în care, în arta nobiliară poloneză, ajung la mare căutare celebrele portrete „de aparat”: capii marilor familii princiere cereau pictorilor să-i reprezinte în hainele lor de ceremonial, alături de însemnele heraldice ale familiei, într-o ținută gravă, severă, voit distantă. Este vizibilă influența pe care această artă a exercitat-o în cadrul compozițional al broderiei mai sus menționate. S-a reușit identificarea a două portrete, ce i-au servit drept posibil model: primul, reprezentându-l pe Leon Sapieha, marele cancelar al ducatului Lituaniei, voievod de Vilno, descendent din marii duci lituanieni, prieten cu Ieremia Movilă, celălalt, reprezentându-l pe Sebastian Lubomirski, castelan de Biecz, în Polonia Mică⁸.

Indiferent dacă aceste două tablouri au servit sau nu ca modele pentru artiștii moldoveni, cert este că broderia de la Sucevița se înscrie perfect în parametrii tehnici cu care acestea operează. Atmosfera de fast monarhic devine aici temă centrală. Domnul este reprezentant în viață, cu trăsăturile chipului bine

individualizate, sprâncenele arcuite, ochii energici, nasul ascuțit într-o atitudine trufașă, oficială, specifică portretului de „aparat“. Pe cap poartă o cușmă de blană cu surguci, fixat în pietre scumpe, haină de argint, mantie de brocart și cingătoare de aur. Ca și nobilii poloni poartă sabie, rezervată doar familiilor princiară. Însemnele heraldice sunt înfățișate sus în dreapta, cu stema țării în scut și cu coroana princiară închisă, ce o surmontează. Elementele de decor abundă: lalele, flori de crin, chiparoși – simbolizând învierea și nemurirea – trimiteri subtile la dorința domnului de a instaura o nouă dinastie de lungă durată pe tronul Moldovei. Este demn de notat faptul că artiștii locali au preluat o serie de motive din orizontul imagistic al artei apusene, adaptându-le la un fond de veche tradiție românească ce-și avea punctul de plecare în broderiile funerare executate în epoca ștefaniană. Ne gândim în primul rând la celebrul acoperământ de mormânt al Mariei de Mangop. Dar dacă acolo persoana era reprezentată cu ochii închiși și având toate semnalmentele unui decedat, aici, moartea devine prilej de fast și de manifestare a puterii, atitudine ce va ajunge o temă centrală în arta barocă.

Tendința de folosi arta în scopuri politice devine manifestă la Vasile Lupu, el însuși un „om nou“, dornic de realizări menite să-i consolideze un prestigiu de care avea atâtă nevoie. În consecință, el a trecut la înfăptuirea unui veritabil program de refacere a unor monumente ridicate de domnii anteriori, în paralel cu ridicarea din temelii a altora noi, bilanțul ridicându-se la impresionanta cifră de 53 de biserici, răspândite în întreaga țară.

Încoronarea acestui efort constructiv – ce valora cât un program politic – o va reprezenta ridicarea în 1639 a mirificei biserici Trei Ierarhi din Iași. Motivațiile acestei acțiuni concertate își dezvăluie întreaga lor semnificație dacă sunt privite în lumina ambiției „imperiale“ a lui Vasile Lupu, de a sprijini și controla întreaga lume ortodoxă, Iașului revenindu-i sarcina de a deveni un fel de capitală unică a acestei ecumenicități dezorganizate și dezbinată. În concepția sa, catedrala Trei Ierarhi trebuia să servească acestui plan, fiind construită spre a deveni o veritabilă „biserică a bisericilor“, o nouă „Sfânta Sofia“ renăscută pe pământ moldav, spre a da viață pentru o clipă aceluși „Bizanț după Bizanț“, cum îl definea cândva Nicolae Iorga.

Aspectul de strălucire și opulență era subliniat cu atât mai mult cu cât această ornamentală sculptată a fost inițial suflată cu aur, oferind astfel ochiului un veritabil spectacol de lumină în razele soarelui. Sub acest aspect al creării sentimentului de mirare, chiar de uluire în fața muncii titanice și a risipei de bogăție, „fastuosul edificiu ieșean prezintă cea mai spectaculoasă cucerire a barocului la noi“⁹.

Întreaga bogăție precum și fastul imperial regăsite în această ctitorie nu sunt opera unui simplu principe orgolios, ci o afirmare prin mijloace artistice a faptului că Vasile Lupu se considera moștenitorul legitim al împăraților bizantini. Doar împăratul ca persoană sacră și-ar fi putut permite să înalțe un edificiu atât de somptuos, fără riscul de a fi suspectat de superbie. Altcineva, oricât de bogat, nu ar fi avut dreptul moral de a ridica o biserică de valoarea Trei Ierarhilor¹⁰.

3. O NOUĂ SENSIBILITATE ARTISTICĂ

Subsumat unor astfel de finalități, universul artelor nu putea să nu fie receptiv la o serie de inovații care ilustrează mutațiile survenite în mentalitatea artistică a aceluși timp tranzitoriu. Caracteristica esențială a noii estetici ce începe să se contureze acum, pare a fi trecerea de la spiritul narativ-simbolic, specific artei medievale post bizantine, la unul realist, ce privilegiază aspectul concret al realității. Nimic nu redă mai bine această trecere subtilă de la un registru de expresie artistică la altul, decât abandonarea picturii exterioare de pe pereții bisericilor, în favoarea elementului sculptural decorativ și a unei picturi interioare, realizate într-o manieră mai realistă, trecere operată la cum-păna dintre secolele XVI și XVII.

Ansamblul pictural de la ctitoria Movileștilor, se caracteriza prin sporul de dinamism al compozițiilor și personajelor, printr-o plăcere irepresibilă a autorilor de a povesti, de a istorisi, astfel încât picturile par mai degrabă „scrise” decât zugrăvite. Spiritul expansiv al meșterilor zugravi care doreau să redea întreaga iconomie a mântuirii într-un spațiu limitat, i-a determinat să „spargă” unitatea ansamblului iconografic, fărâmițându-l într-o multitudine de mici „tablouri”, puternic individualizate, delimitate prin chenare – fapt ce sporește senzația de mișcare, fără ca ideile exprimate să fie supuse fracturilor de sens.

Nu trebuie uitat faptul că aceste scene redată pe pereții exteriori ai bisericii nu erau menite unei abordări estetice, autonome – atitudine necunoscută oamenilor acelor timpuri – ci unei contemplări de natură duhovnicească. Celebra scenă a „Scării virtuților”, care ocupă aproape tot peretele dinspre miazănoapte a bisericii de la Sucevița, este un exemplu strălucit pentru rolul pedagogic și moralizator pe care-l deținea pictura religioasă. Scenele nu erau admirate în sine, ele conținând întotdeauna un subtext, alcătuit din adevărurile fundamentale de credință, pe care aceste fresce doar le sugerau, menținându-se astfel distanța dintre semnificat și semnificant, specifică oricărui discurs de tip simbolic.

Nu același lucru se poate afirma despre arta epocii vasilienne subsumată unor finalități politice. Astfel, pictura din interiorul Bisericii Trei Ierarhi, pentru care domnul a adus de la curtea țarului Moscovei zugravi de renume, se remarcă printr-o tratare plastică a volumelor și prin tendința de părăsire a bidimensionalității, caracteristică, până atunci, picturii de factură bizantină. Personajele redată nu mai prezintă aspectul hieratic, supranatural, prezent la Sucevița și chiar la Dragomirna, fiind animate de afecte specifice trăirii umane. Dacă în temele de inspirație biblică, artiștii respectă încă vechile canoane, ei se vor manifesta mult mai liber în registrul picturii votive, fără îndoială, cea mai de seamă realizare în cadrul ansamblului de la Trei Ierarhi. Domnul este redat în mărime naturală, împreună cu soția sa, doamna Tudosca, și cu copiii, Ioan, Ruxandra și Maria, într-un uriaș portret colectiv, de un mare realism și acuratețe artistică: nimic din ceea ce constituie trăsături particulare, specifice unor personaje distincte, de la vârstă, fizionomie, rang social, somptuozitatea veșmintelor, nu scapă atenției artistului.

Această tendință spre realism se pare că a fost rapid receptată în epocă de călătorii străini: „... chipurile sunt parcă însuflețite, numai că nu vorbesc, dar felul lor de a zâmbi și de a privi dă de gândit“, notează, pe la 1661, călătorul turc Evlia Celebi. Uimit, el continuă: „Nu am văzut în nici o țară astfel de picturi executate cu atâta farmec și după gustul frâncesc, cum sunt cele care se află pe bolțile și pe cupolele acestei mănăstiri“, încheind descrierea cu o frază care nu mai necesită comentarii: „Sărmanul de mine, privindu-le cu băgare de seamă, am rămas cu degetul în gură“¹¹.

Mai interesantă chiar decât pictura, broderia epocii vasilieni vorbește de mutațiile profunde produse în orizontul imaginii, acum la mijloc de secol XVII. Portretele doamnei Tudosca și al lui Ioan, existente la Trei Ierarhi, nu mai păstrează nimic din medievalismul broderiei epocii ștefanieni, depășind chiar, prin realismul și eleganța execuției, celebrul acoperământ de mormânt a lui Ieremia Movilă de la Sucevița, de care am amintit mai sus.

Dorința de a reda cu cât mai multă fidelitate fiecare detaliu a fost preocuparea de bază, care a patronat realizarea acestei capodopere. Doamna poartă haine lucrate din materiale scumpe: rochie din catifea brodate cu frunze mari de aur, cămașă cu broderie bogată de fir de aur la piept și mâneci, pălăria ornată cu mărgăritare și cu borurile de blană. Bijuteriile, dintre cele mai scumpe, sunt savant scoase în relief: brățări, coliere de aur și pietre scumpe, trandafirii de aur pe care-i poartă la urechi, la care se adaugă o batistă fină cu broderie de aur, pe care o ține în mâna stângă. Ioan poartă și el un costum de o eleganță ostentativă. Pe cap are o cușmă cu pene prinsă într-un surguci, bătut cu nestemate, peste dolmenul auriu cu flori poartă un caftan de catifea îmblănită, brodat cu flori mari de aur.

Cu același gest grațios, manierist, ține în mâna dreaptă batista brodată cu fir de aur¹². Nimic din sărăcia și smerenia tăcută a călugărilor care se străduiau să urce „scara virtuților” nu mai transpare în mijlocul acestei etalări de bogăție și rafinament princiar.

Într-o epocă înclinată tot mai mult spre exhibarea a tot ceea ce ține de materialitatea lucrurilor, spre cultivarea unei străluciri aparente și afirmarea unor valori îndreptate mai curând spre realitățile acestei vieți decât spre lumea de dincolo, creațiile specifice spiritualității baroce încetează să se mai constituie ca simboluri pentru o lume transcendentă, oferindu-se spre admirație doar pe ele însele. Golite fiind de valoarea lor transcendentă și pierzându-și subtextul simbolic, ele sunt reduse la propria lor exterioritate. Distanța dintre semnificat și semnificant, atât de prezentă în arta noastră medievală, este aici abolită.

1 Edgar Papu, *Barocul ca tip de existență*, București, Editura Minerva, 1977, p. 31. De asemeni, am consultat și alte lucrări de referință: Alexandru Duțu, *Dimensiunea umană a istoriei*, București, Editura Meridiane, p. 45-86; Răzvan Theodorescu, *Civilizația românilor între medieval și modern*, vol. I, București, Editura Meridiane, 1987, 274 p.; Pierre Chaunu, *Civilizația Europei clasice*, vol. II, traducere de Adrian Alexandru Dobrescu și Mircea Gheorghiu, București, Editura Meridiane, 1989, p. 145-168; Rosario Villari, *Omul baroc*, traducere de Dragoș Cojocaru, Iași, Polirom, 2000, p. 309-330. Din periodice remarcăm:

- Andrei Pippidi, *O teorie eclectică a barocului românesc*, în RITL, XXV, 1976, nr. 4, p. 591-596;
Nicolae Manolescu, *Un baroc românesc?*, în Rom. lit., IX, 1976, nr. 30, p. 9; Alexandru Duțu,
Barocul în cultura română, în Rom. lit., XI, 1976, nr. 32, p. 8.
- 2 Stănică Vitalie, *Radu Mihnea Voievod Corvinul, stăpânul Moldovei și Țării Românești (1623-1626)*, extras din „Ștefan Meteș – la 85 de ani“, Cluj Napoca, 1997, p. 263.
- 3 Miron Costin, *Opere*, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1958, p. 63.
- 4 *Călători străini*, vol. V, București, 1973, p. 77-78.
- 5 *Ibidem*, p. 137.
- 6 Răzvan Theodorescu, *Itinerarii medievale*, București, Editura Meridiane, 1979, p. 56.
- 7 *Ibidem*, p. 156.
- 8 *Ibidem*, p.158-159.
- 9 Edgar Papu, *op. cit.*, p. 281.
- 10 Sorin Ifimi, „O ipoteză privind Trei Ierarhii“, în AIIAI, tom XXXI, 1994, p. 82.
- 11 *Călători străini*, vol. VI, București, 1976, p.479-480.
- 12 Ana Dobjanschi, Victor Simion, *Arta în epoca lui Vasile Lupu*, București, Editura Meridiane, 1979, p. 70.