

82.F51.0.07
B54

POETICĂ FOLCLORICĂ

OVIDIU BÎRLEA

Biblioteca Orășenească
- DOROHOI -

93195

Lector: SANDA ANGHELESCU
Tehnoredactor: ELENA BABY-POPESCU

Tiraj: 4 330 ex. broșate. Bun de tipar: 05.03.79.
Coli tipar: 18,5.



Tiparul executat sub comanda
nr. 2524 la

Întreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918”
str. Grigore Alexandrescu nr. 89-97
București,
Republica Socialistă România

București 1979

Editura UNIVERS

CUVÎNT ÎNAINTE

CITITORUL are în față o carte care nu seamănă cu nici una dintre poeticile tradiționale cu care l-a familiarizat școala. Iluzia că aceste poezii ar putea lămurii creația folclorică s-a spulberat la constatarea că ele, dintr-o parte, măresc opacitatea față de specificul folcloric cu cât sînt urmări ale creației cu mai multă fidelitate. Lucrarea mai are capitole care nu se văd prin tratatele de folclor din ultima vreme, cu cât mai prezumțios scrise, cu atât mai îndepărtate de arta vie a folclorului. Atari capitole alcătuiesc în nuce o introducere în arta poetică populară, socotită un domeniu deplin autonom.

S-a urmărit punerea în lumină a normelor populare care condiționează creația poetică, fără evaluări tranșante, atât de dăunătoare într-un domeniu stăpînit de alte orizonturi spirituale și de alte ierarhizări valorice. Pentru a nu depăși spațiul tipografic acordat de Editura Univers — căreia i s-a cuvin mulțumiri călduroase pentru acest sprijin — partea comparativă a fost redusă la aspectele apropiate de specificul românesc, scoțîndu-i în lumină rădăcinile latine, iar sistemele compoziționale au fost atinse abia în treacăt. Lucrarea se sprijină în primul rînd pe colecțiile reprezentative. Efortul a fost concentrat asupra detectării sistemului de creativitate ca atare, fără a urmări aspectele semnalate în toate colecțiile, în chip exhaustiv. De aceea, puținele evaluări cantitative de pe alocuri au doar valoare aproximativă, dealtfel circumscrisă fără echivoc în pasajul respectiv.

București, noiembrie 1976

I. PRELIMINARII LA O ESTETICĂ FOLCLORICĂ

1. ÎN CERCETAREA FOLCLORULUI, s-au conturat două tabere care de la o vreme duc un război ireductibil. În momentele de răgaz, fiecare își mai măsoară o dată puterile, apoi cu îndrăjire sporită pornește iarăși la atac. De o parte, stau esteții, de cealaltă cîțiva folcloriști. Forțele sînt vădit inegale, căci cei dintîi, mult mai numeroși și mai prestigioși, au puterea în mînă și caută să curețe terenul disputelor de impuritățile etnografice ale adversarilor. Ei pleacă de la premisa că frumosul e doar unul singur, așa cum e materializat în creațiile de prim rang ale literaturii universale. În vremea din urmă, atacul lor s-a dezlănțuit la noi cu mai multă virulență și unii cercetători ai literaturii au luat biciul în mînă ca să izgonească pe cei cîțiva folcloriști adversari și să proclame că frumosul folcloric nu poate fi altul decît cel decretat de ei, în consonanță cu normele instituite de știința frumosului și gustul lor, se subînțelege rafinat, hrănit de lecturi întinse și format la altitudinea exigențelor promulgate de o lungă istorie literară. Sprijinul principal îl găsesc în B. Croce, pontif al frumosului unic, după interpretări care se vădesc cam unilaterale la descifrarea mai atentă a textelor sale. El postulează „indivizibilitatea frumuseții, categorie unică a judecății”, ca atare, „frumosul în sine nu suportă distincții și diviziuni”¹. În consecință, o distincție „între arta și poezia primitivă și arta și poezia cultă” e lipsită de sens, „ele fiind de fapt două părți ale artei unice, care este în același timp primitivitate și cultură”². În fapt, în numele „artei unice”, o seamă de cercetători pun în aceeași cumpănă cele „două părți ale artei unice”, fără să țină seamă de precauțiile indicate de Croce, în primul rînd de cele referitoare la descifrarea înțelesului, fiind deosebit de instructive greșelile semnalate de el la interpretarea unor pasaje din Dante³. Teoretic, Croce postulează existența unui criteriu unic de apreciere estetică, anume cel contemporan, al contemplatorului direct, care cerne totul prin simțirea sa, întrucît „toate particularitățile obiceiurilor și simțămintelor unor oameni din alte vremuri, noi nu le putem resimți direct, ca acei care

le-au trăit, ci numai așa cum ne apar ele în raport cu simțirea noastră de acum, printr-o participare sau o indiferență mai mică sau mai mare ori, mai bine zis, în alt fel sau într-un mod asemănător și totuși diferit⁴. Există totuși un grad de pregătire istorică, filologică etc. care lărgeste considerabil puterea de comprehensiune și dă puțința unei evaluări estetice mai apropiată de cea a creatorului, cult sau popular. B. Croce subliniază în repetate rânduri această putere de pătrundere care se câștigă după lectură îndelungă și după o familiarizare desăvârșită cu autorul și cu lumea pe care o oglindește în operele sale. Numai aceasta îl face apt a se transpune în lumea aceea, așa cum e zugrăvită în opera de artă, cum se poate vedea și din explicarea unor scăderi aparente ale poeziei din *La Chanson de Roland*⁵.

Pornind de la principiul unității artei, unii cercetători au instituit un criteriu absolut de evaluare a frumosului folcloric, care de fapt se dovedește o prejudecată estetică tot atât de infructuoasă ca și documentarismul amorf al acelora care nu pot ieși nici o clipă din orbita etnograficului pentru a stabili o ierarhie estetică a materialelor folclorice. Militând pentru independența poeziei populare față de complementul său muzical, George Călinescu proclamă suveranitatea absolută a textului: „În poezia populară textul (spre a fi judecat estetic) nu numai că se dispensează de melodie, dar, eliberat de ea, apare în toată plenitudinea, cu o ritmică, o legănare proprie și pe măsură ce prin mijlocirea cărții ne obișnuim a recita versuri populare, reconstituirea spectacolului muzical ni se pare de domeniul arheologiei, într-atât folclorul depășește gustul unor anume grupuri umane spre a interesa pe toți iubitorii de literatură chiar refractari compromisurilor cu muzica”⁶. Partea muzicală este eliminată tot în numele esteticii, ca una care se află pe o treaptă cu totul inferioară: „Complementul melodic al baladei... surprinde pe cititorul fin de poezie prin incompatibilitatea, sub durata lecturii, a celor două planuri. Acest sentiment e provocat de monotonia părții muzicale, plăcută totuși poporului, dar mai ales de extraordinara valoare, uneori, a textului poetic, care ridică fantezia noastră în zone ideologice și emotive așa de înalte, ca în cazul *Mioriței*, încât execuția melodică apare superfluă și fastidioasă”⁷.

Citatele sînt nu se poate mai elocvente pentru această poziție tranșantă. Mai întii, se ivește posibilitatea ca un muzician, întemeiat pe aceleași considerente de natură impresionistă, să anuleze partea literară ca „fastidioasă” ori chiar „neajutorată” față de puritatea cristalină a tonurilor muzicale de o așa elevată finețe în variantele unor interpreți aleși. De fapt, aceasta este calea cea mai comodă, căci gustul personal ridicat la rangul de arbitru suprem n-are decît să dea calificativele ce i se par nimerite, fără osteneala de a vedea ce se ascunde sub cutare piesă folclorică, mai exact, cum se răsunge ea în mintea și gustul celor pentru care a fost plămădită. Privită sub acest aspect, separarea poeziei de complementul său muzical apare cu totul artificială, exceptînd puținele specii care derogă de la acest sincretism (orațiile de la nuntă și colindat, ghicitorile, descîntecele — cu unele excepții în Oltenia — așa-zisele frămîntări de limbă), căci țăranul nu recită versurile decît ocazional, în fața culegătorilor, îndeosebi a acelora care au oroare de muzică. Nu mai rămîne îndoială că în puterea de impresionabilitate, simbioza dintre poezie și muzică își aduce contribuția de căpetenie și detectarea ei rămîne ținta principală a aceluia care schițează notele estetice definitorii ale cîntecului popular și canoanele gustului popular. Nevoia de a le separa pentru studiu relevă în primul rînd specializarea limitată a cercetătorului, filolog sau muzicolog, nicidecum o deficiență înnăscută a producțiilor folclorice, oricît ar părea ele de „primitive” estetului rafinat. Pe scurt, problema, așa cum a fost pusă de cele două tabere, se reduce la două modalități: încercarea de a se apropia de jaloanele esteticii folclorice, adică de a urmări ecoul mesajului folcloric în emotivitatea destinatarului popular sau aceea, preconizată de mulțimea criticilor și istoricilor literari, de a se substitui fără nici o rezervă destinatarului folcloric. Este oare îndreptățită o atare substituție? Anticipăm răspunsul că ea e îngăduită numai pentru cel ce vrea să aprecieze folclorul la fel ca pe orice creație cultă, după aceleași criterii, fără nici o îngrădire sau alte circumstanțe atenuante.

La prima vedere, s-ar părea că aceasta ar fi unica soluție plauzibilă, întrucît, cum s-a văzut, estetica a postulat unicitatea frumosului, iar poezia populară ca poezie în esență nu se deosebește de cea cultă⁸. Dar dincolo de această esență, practic greu de delimitat, există modurile particulare de rea-

lizare artistică, variabilă după gen și de la regiune la regiune, ceea ce înseamnă în primul rând ierarhie istorică, după vechimea genului și speciei folclorice și după stadiul de evoluție a zonelor teritoriale. Chiar rezerva pe care o formula G. Călinescu cu privire la „monotonia părții muzicale, plăcută totuși poporului”, arată implicit că există două moduri de a plăcea: cel al cercetătorului cult și cel popular, dar în chip ciudat, se preconizează o singură estetică, aceea a scrutaătorului rafinat de cultură. Se vede de îndată că pasul următor e cel de a se substitui total destinatarului folcloric, căruia de fapt i se adresează mesajul operei folclorice, cu libertatea necontestată de a descifra sensul acesteia în concordanță cu viziunea sa cărturărească și cu preferințele sale literare (sau muzicale). Aceasta ar fi doar o evaluare a folclorului de pe pozițiile artei culte, din punct de vedere științific fără valoare, mai mult o afacere privată care interesează doar întrucit personalitatea scrutaătorului se numără printre cele de prim rang și în măsura în care aserțiunile enunțate nu sînt contrazise de controlul științific. Nu trebuie să se uite că primul pas în cercetarea estetică îl constituie descifrarea sensului operei folclorice, a fragmentelor sale, emotivitatea fiind strîns determinată de înțelesul pe care l-a insuflat creatorul ei. Operația implică în primul rând o cunoaștere adîncită a împrejurărilor în care s-a creat opera folclorică, a mentalității populare cu toate resorturile ei și multiplicitatea formelor de a reacționa la impulsurile din afară. Aceasta presupune o temeinică pregătire și o familiarizare deplină cu lumea folclorică. Doar „specialistul” poate face atari sondaje, înarmat cu prudență și fără să se lase ademenit de conturări tranșante, lăsînd cîmp larg jocului probabilităților. Ca și în alte domenii, intuiția genială poate suplini, în anumite limite, pregătirea de specialitate, dovadă justă atîtor opinii referitoare la creația folclorică ale oamenilor mari din diferite țări. Talentul popular, frumusețea folclorică, adîncimea unor idei și sentimente din creațiile populare au fost preamărite fără rezerve de marii creatori, uneori chiar provenind din folclorul altor popoare⁹. În genere, descifrarea folclorului rămîne rezervată celor cu pregătire adecvată și numărul acestora este prea mic dacă se face abstracție de mulțimea diletanților care aici abundă mai mult decît în celelalte discipline învecinate. Faptul a fost semnalat încă de la începuturile folcloristicii

de către Hegel într-un pasaj despre care se poate spune că a fost trecut cu vederea deopotrivă de esteticieni și folcloriști. În ale sale *Prelegeri de estetică*, Hegel, punînd în lumină particularitățile naționale oglindite în creația folclorică, conturează și limitele înțelegerii care decurg din aceasta: „Cu deosebire în poezia populară se manifestă particularitățile variate ale naționalităților, motiv pentru care ne dăm atîta osteneală să adunăm, în interesul universal al epocii noastre prezente, tot felul de cîntece populare și să învățăm a cunoaște, a simți și a retrăi modul specific de a fi al tuturor popoarelor. Deja Herder a făcut mult pe acest teren, iar Goethe, prin imitații mai independente, a știut și el să apropie de simțirea noastră creații extrem de diferite ale acestui gen. Dar nu poți simți cu totul decît cîntecele proprii tale națiuni, și, oricît de mult am fi noi germanii în stare să ne transpunem în sufletul străinilor, totuși tonul cel mai intim al interiorului național este pentru alte popoare ceva străin, încît spre a putea face să răsune în sufletul lor și tonul natal al propriului său sentiment, acesta are nevoie de o prelucrare complementară. Această prelucrare complementară Goethe a acordat-o însă cîntecelor străine, pe care ni le-a adus în chipul cel mai frumos și cel mai cuminte numai în măsura în care prin aceasta particularitatea unor astfel de poezii a fost păstrată neatinsă, ca, de exemplu, în elegia femeilor nobile ale lui Hassan-aga”¹⁰. Cum se vede, Hegel situa limita comprehensiunii pe tărîmul național: poți înțelege și gusta numai producțiile folclorice ale propriului tău popor. La acea vreme, folclorul era cunoscut abia în mică măsură și, ceea ce e mai grav, în chip selectiv, căci primele culegeri, începînd cu faimoasa antologie a lui Herder, cuprindeau bucăți accesibile, mai apropiate de creația cultă. Ca atare, nu e de mirare că Hegel învedera granița națională ca un prag greu de trecut în gustarea folclorului, dar din exemplul negativ pe care îl citează, se vede cu ușurință că această graniță este de altă natură. Amintind că viața unor popoare nu s-a dezvoltat în grad mulțumitor, Hegel precizează: „În consecință, faptul că o poezie populară oarecare prezintă pentru noi interes poetic, sau, dimpotrivă, are ceva ce ne îngrozește, depinde de felul situației și al sentimentelor pe care le înfățișează; deoarece ceea ce apare ca excelent imaginației cutărui popor, poate apărea altui popor ca ceva insipid sau îngrozitor și respingător. Astfel, de

exemplu, există un cîntec popular în care se povestește istoria unei femei zidite în zid la porunca soțului, femeie care nu reușește prin rugămințile ei să obțină mai mult decît să i se lase în zid loc deschis pentru sîni ca să-și poată alăpta copilul, ea mai trăiește pînă cînd copilul nu mai are nevoie să fie alăptat. Aceasta este o situație barbară și îngrozitoare. Tot astfel, jafurile, bravurile, faptele țîșnite din simpla sălbăticie a înșilor nu au pentru ele însele nimic cu ceea ce ar trebui să simpatizeze popoare străine, stăpîne pe altă cultură. De aceea, cîntecele populare sînt adesea tot ce poate fi mai particular; pentru aprecierea caracterului excelent al lor nu mai există nici un criteriu fix, fiindcă ele se găsesc la prea mare distanță de ceea ce este general-omenesc. Iată de ce, făcînd cunoștință în timpul din urmă cu cîntece de-ale irochezilor, eschimoșilor și de-ale altor popoare sălbatice, nu ne-am lărgit chiar totdeauna cercul plăcerilor noastre poetice¹¹. Exemplul iugoslav al cîntecului despre jertfa zidirii arată pe deplin că pragul care separă esteticul de inestetic rezidă în diferența de cultură, de mentalitate și gust. Se poate ca un atare cîntec să fi existat și în folclorul german, dar cum culegerile sînt atît de tîrzii, el a dispărut în veacurile anterioare din repertoriul național, pe bună măsură ca ceva depășit, barbar și îngrozitor pentru o mentalitate mai evoluată. Cît de aparent națională era distincția stabilită de Hegel, se vede din împrejurarea că jertfa zidirii a fost practică pretutindeni în Germania, la fel ca în alte țări europene, îngropîndu-se sub temelii chiar oameni, nu numai animale substituie¹², ea fiind tot atît de „barbară și îngrozitoare” ca și balada sîrbă pe care a citat-o. Experiența a arătat că tocmai folclorul arhaic e mai puțin gustat din pricina diferenței mari dintre nivelul creatorului din timpuri îndepărtate și cel al intelectualului modern. Omul cultivat gustă doar producțiile folclorice mai evolute¹³, pe cînd cele arhaice îi repugnă, în cel mai bun caz socotindu-le stranii și de necuprins. Cînd are în față un text cu înțelesuri mai adînci, în orgoliul său de mare cărturar nu se îndoiește nici o clipă că semnificația nu poate fi alta decît cea pe care o descifrează el. Sub acest aspect, istoria opiniilor despre anumite creații folclorice e și o sumă de aberații care își găsesc loc numai într-un cimitir de idei. Exemplul cel mai la îndemînă ni-l oferă istoricul interpretărilor *Mioriței*. Unii au văzut în această baladă, în concordanță

cu ce le spunea lor testamentul poetic din finalul ei, un fel de euforie funebră, *Miorița* atestînd dragostea românului pentru moarte, dorința de a se cufunda în neant, nostalgia morții etc.¹⁴. În subsidiar, aceștia admirau — și se poate bănui că invidiau — seninătatea ciobanului mioritic în fața morții iminente. Dar dacă se pleacă de la realitatea spirituală care a condiționat-o, tîlcul baladei se învederează a fi tocmai opus celui semnalat mai sus. Anume, în concepția străveche se credea că după moarte, omul continuă să trăiască iarăși cu aceleași îndeletniciri și în aceleași împrejurări, decît în altă lume, în așa-zisa „lume neagră” a morților. În această lumină, ciobanul mioritic are tot temeiul să nu se mai sperie de moarte, teama lui reducîndu-se la aceea de a nu fi despărțit de turma pe care a păstorit-o și i-a devenit atît de apropiată. Ca atare, testamentul poetic al ciobanului mioritic nu mai exprimă „dorul de extincție” în mijlocul naturii, ci, dimpotrivă, preamărește viața pămînteană, dorind să se poată perpetua întocmai și dincolo, pe „ceea lume”. Se poate bănui că o dată cu amuțirea concepției care a generat această viziune despre moarte, mesajul testamentului poetic să fi fost interpretat ca o afirmare a dragostei de propria îndeletnicire, în speță de păstorit, o declarație de proslăvire a vieții, străbătută de un optimism senin pe care îl poate genera numai robustețea spiritului popular. Prima piatră de încercare în abordarea folclorului stă în această cheie a înțelesurilor pe care le au încifrate creațiile populare. Suma erorilor semnalate la acest capitol constituie o pavază cu care trebuie să se înarmeze cercetătorul prudent, dezbrătat de prejudecăți și de categorisiri tranșante. Adesea, obstacolul perceperii juste e de natură lexicală. În folclor, se întîlnesc o seamă de cuvinte dialectale a căror nuanță scapă scrutătorului fin de poezie, iar în cel arhaic abundă pe alocuri termeni și întorsături desuete care pot fi percepute în plenitudinea lor expresivă numai de filologul familiarizat cu limba veche. Fenomenul e cunoscut publicului cititor din descifrarea paginilor de literatură veche încă de pe băncile școlii. Dificultățile persistă atunci cînd termenul arhaic sau dialectal s-a degradat în uzul curent la un sens peiorativ, cel mai adesea indecent. În atari cazuri, culoarea poetică a pasajului pare compromisă fără drept de apel, pentru că gustul estetic se vădește monocord și intransigent, acționînd cu tirania prejudecății¹⁵ prin sen-

tințe definitive. Greutăți de atare natură se întâlnesc și în domeniul muzicii, unde repulsiile par și mai categorice. Constantin Brăiloiu relatează, cu amărăciune amestecată cu un dispreț reținut, cum la un congres internațional de muzicologie unde el prezentase o comunicare despre muzica primitivă cu numeroase exemplificări sonore, este gratulat de președintele congresului pentru a-i fi purtat pe auditori, pentru câteva clipe și cu funcție cathartică de destindere „*hors de la musique*” (în afara muzicii!!). Educația muzicală din conservatoare, bazată în exclusivitate pe muzica clasică europeană, a creat praguri greu de trecut către perceperea celorlalte sisteme muzicale, în primul rând pentru înțelegerea și gustarea muzicii populare a neamului din care face parte¹⁶. Reajustarea auzului muzical astfel format pare mult mai anevoioasă, dovadă aserțiunile unor muzicologi notorii ca Hornbostel, Jean Huré, C. Brăiloiu¹⁷. „L'orgueil de grande culture”, semnalat de Brăiloiu la cărturarul european, se interpune cu obstinație între arta clasică și cea populară sau primitivă din celelalte continente. Atîta vreme cît persistă atare dispreț, nu se poate încropi o cercetare obiectivă a frumosului popular sau de extracție primitivă, potrivit criteriilor de evaluare ale plasmuitorilor din mediile de jos.

La începuturi, distanța estetică dintre cult-popular nu a fost întrezărită, dar în chip tacit însăși îndreptările în sens estetizant la care erau supuse textele și melodiile notate, uneori în chip involuntar, stau mărturie despre această diferență. Pentru a fi gustată, se cerea ca produsul folcloric să se încadreze cît mai adecvat în tiparele frumosului instituit de canoanele epocii romantice. Ruperea zăgazurilor clasice, înlăturarea faimoaselor reguli cu vechime de atîtea secole, proclamarea egalității tuturor cuvintelor în vocabularul poetic a creat premisele necesare înțelegerii poeziei populare, totuși mai rămîneau viabile încă atîtea bariere care, cu vremea, odată cu stingerea entuziasmului romantic, s-au dovedit neașteptat de tenace, adesea chiar de netrecut. Cercetătorii familiarizați cu operele folclorice și-au dat seama de gravitatea lor, s-au poticnit de urmele lăsate în lucrările cărturarilor insuficient orientați în secretele culturii populare și le-au semnalat pe rînd, subliniind în cor că pentru perceperea poeziei populare e nevoie de criterii complementare, diferite de cele instituite de tradiția clasică. Aproape pe toate meri-

diane se întâlnesc pagini despre precauțiile cu care trebuie să se înarmeze cei ce se încumetă la detectarea frumosului folcloric, iar după stingerea ostilităților de la început dintre cele două tabere, ale admiratorilor și denigratorilor creației populare¹⁸, ele devin un loc comun al studiilor despre frumosul folcloric. Un cercetător al vechilor cîntece scandinave avertiza la finele secolului trecut: „Il ne faut point appliquer à la poésie populaire les règles ordinaires de la critique: parce qu'elle est comme un organisme vivant. Les chants qui en sont issus naissent, se développent et meurent, comme les plantes des bois, le plus souvent sans que nul ne sache comment”¹⁹. Otto Böckel concepea cîntecul popular ca un remediu împotriva haosului din cultura modernă („moderne” Kulturtrubel) și propovăduia în consecință propagarea lui în formă vie, nu prin studii teoretice, socotite inefficiente²⁰. În colțul iberic al Europei, Ramón Menéndez Pidal preconiza cercetarea variantelor după criteriul filologic îngemănat cu cel estetic, anume pentru a putea surprinde gustul artistic colectiv, dezbărat de ciudățeniile gustului personal²¹. Garabet Ibrăileanu nu se îndoia că „Noi avem una din cele mai bogate și mai frumoase poezii populare din Europa”, ajunsă la noi după un „lung și neîndurat proces de selecție, exercitată de atîția oameni, de atîtea generații, cu gusturi atît de diverse”, iar eventualele neregularități în ritm, rimă și măsură nu constituie „o greșală ... Un deficit e, *pentru noi*, pentru că noi ne-am *deprins* cu exactitatea versului, și pentru că noi nu luăm cunoștință de poezia populară, nu o percepem cum trebuie. Poezia populară se cîntă, nu se recitează”²². Adaptarea la canoanele folclorice e relevantă cu mai multă stringență de către Dumitru Caracostea în polemica sa cu Eugen Lovinescu din 1915. Un examen cît de sumar al literaturii populare arată că „e o greșală să o privești și să o cercetezi în același fel ca pe cea cultă, că însemnătatea ei trebuie să fie măsurată cu alte criterii”²³. Pîrghia cercetării estetice trebuie ancorată în gustul popular, „sprijinindu-ne de psihologia omului simplu și mărginind cercetarea noastră la poezia poporană așa cum ni stă înaintea cînd n-a fost modificată de un poet cult”²⁴. Ca și Croce, Caracostea relevă unitatea funciară dintre cele două poezii: „Între poezia poporană și cea cultă nu este o deosebire de esență, ci o deosebire de grad, după cum nu este o deosebire de esență, ci numai de

grad între arta unui primitiv ca Giotto și aceea a lui Rafael. Dar înrudită această a fenomenelor nu ne îndreptățește să le judecăm cu aceeași măsură... Poezia poporană se zice, e însoțită și susținută de cîntec, cea cultă se mărginește la cuvîntul rostit; poezia cultă e gustată în formă definitivă, scrisă, în care un autor cunoscut și-a cristalizat concepția, poezia poporană se transmite oral, trăiește sub felurite forme, din care la noi ajung, ca un ecou, unele variante”²⁵. În consecință, „cercetătorul trebuie să se desfacă de rătăcirea, curentă azi la noi, de a căuta în poezia poporană imagini de felul celor culte, de a se mărgini la o variantă două și de a socoti că valoarea estetică a poeziei poporane stă în modificările lui Alecsandri și trebuie să fie căutate în colecția lui”. Atît că motivul folcloric are „o ciudată existență. Forma lui absolută, permanentă, n-o găsești nicăieri”, aidoma ideilor lui Platon”²⁶.

Dificultățile încep abia cînd se trece la analiza materialului folcloric. Deși teoretic cercetătorul admite specificitatea domeniului, totuși cînd pășește la evaluări estetice, gustul său, modelat de cultura clasică, involuntar își arată roadele. Ca în orice domeniu de cercetare, se recomandă ca primă pavază familiarizarea intensă cu creațiile folclorice pentru a capta nu numai înțelesurile ce trebuie detectate, ci și normele estetice care au prezidat la plămuierea lor. Analiza atentă arată că nici acestea nu au valabilitate largă, dimpotrivă, uneori sînt mărginite la o singură specie și adesea chiar pe un teritoriu limitat. Oșeanului i se par bizare cîntecele oltenesti și invers, iar manierele locale de a boci par celor din alte ținuturi atît de stranii, încît nu-și pot ținea risul. Îndecsebi produsele folclorului arhaic trezesc opoziții și persiflări celor care nu s-au familiarizat cu ele din copilărie. Folcloristul e pus să găsească un numitor comun estetic acestor divergențe pe care le semnaleză, uneori involuntar, purtătorii de folclor. Cercetătorul grăbit e înclinat să taie de îndată nodul gordian, socotind drept urite, neizbutite etc. tot ceea ce contravine gustului comun pe care și-l instituie drept etalon absolut. Ar fi deosebit de instructivă o istorie a feluritelor păreri despre o operă folclorică care s-a bucurat de o atenție mai susținută. Mărginindu-ne numai la părerea lui Hegel despre balada sîrbă despre jertfa zidirii, se vede cu ușurință ce caleidoscopie fluctuantă s-a putut contura vreme de un veac și ceva. Jacob

Grimm socotea această baladă sîrbă drept una dintre cele mai mișcătoare cîntece ale tuturor popoarelor și timpurilor²⁷, în opoziție cu Goethe care, ca și Hegel, era neplăcut impresionat de brutalitatea sacrificării. Alți cercetători vor acorda primatul incontestabil versiunii grecești, care nu e nici aridă și scurtă ca cea bulgară, nici prolixă ca variantele sîrbești²⁸. De abia captarea semnificațiilor din episodul final al baladei românești relevă dintr-o dată înălțimea la care s-a ridicat plămuitorul anonim român. Cercetătorii au văzut în prefarea lui Manole în fîntînă o pedeapsă perpetuă pentru că și-a zidit soția prea credincioasă în temeliiile mînăstirii. Dar legendele și credințele populare arată că fîntîna e, dimpotrivă, un mijloc de expiere a păcatelor: trecătorii însetați se vor ruga pentru constructorul fîntînii și în felul acesta el va fi mereu pomenit, în cele din urmă rugămintile colective avînd drept rezultat anularea osîndei care îl apăsa. În balada românească, cele două jertfe și-au găsit împlinirea firească în cele două monumente, mînăstirea fără pereche și alături cișmeaua miraculoasă a lui Manole, vindecătoare de boli și mai cu seamă de tirania dorului. Construcția poetică e desăvîrșită mai întîi pe plan mitologic, întrucît cele două monumente întruchipază principalele verigi ale omului cu cosmosul, cel dintîi hrănind aspirațiile către infinitul simbolic, celălalt materializînd legătura cu adîncurile telurice prin acel element acvatic atît de indispensabil vieții. Armonizării mitologice a temei îi corespunde una compozițională, căci tumultul din baladă se prefare în final în opusul său. După cea mai teribilă dramă umană ce se poate închipui, se ridică în zare turlele aurite ale mînăstirii, iar mai jos șopotul blînd al fîntînii lui Manole, ca în locul unde nu s-a întîmplat nimic. Doar trecătorul ostenit și însetat mai adastă la izvor, și după ce s-a răcorit, învăluit de umbra tragică a meșterului, zice din plinul inimii sale, cum atestă o variantă vîlceană:

Fie pomenire
A cui a făcut
Acea mînăstire²⁹.

Exemplul citat arată că rezolvarea trebuie căutată în nota specifică a întregului și a componentelor sale. Frumosul e congrescut pe ceea ce e caracteristic, întrucît acesta îi asigură acea notă diferențiată prin care ajunge la unicitate. S-ar

părea că urmărirea caracteristicului ar duce pe cercetător pe drumul greșit al documentarului și astfel investigația ar sfârși în apele etnograficului, fără vreo perspectivă către realizarea estetică. Învinuirea de „documentar” sau de „etnografism” care apare des pe buzele a o seamă de estetizanți izvorăște de fapt din neputința de a se dezbăra de canoanele artei clasice, din lipsa de permeabilitate la un frumos plăsmuit la alte altitudini spirituale. Nota caracteristică e o însușire a poeziei de pretutindeni, întrucît ea e îmbinarea „particularului cu universalul, a individului cu cosmosul; punctul ei de plecare este (cum a spus o dată Goethe despre artă în general) « caracteristicul »; rezultatul este însă « frumusețea »”³⁰. Cercetătorul e chemat să dezvăluie acel sîmbure caracteristic, în concordanță în primul rînd cu normele logicii care cer detectarea diferenței specifice față de genul proxim. Prima notă diferențiată a folclorului din care decurg toate celelalte cu caracter mai restrîns, rezultă din *oralitatea* lui. Observația, de gradul unui truism, a scăpat totuși celor mai mulți care, de obicei din comoditate, au uitat că se află în fața unui produs plăsmuit și vehiculat pe cale orală, cu toate servituțile care decurg din această particularitate.

2. Particularitatea artei folclorice. Consecințele oralității *

Condițiile specifice în care iau naștere și se propagă creațiile folclorice se răsfrîng cu prisosință în particularitățile lor poetice. Pentru a fi viabile, ele se supun anumitor tipare, îmbracă unele formule prin care se mențin mai tenace în memoria interpreților.

Simplitatea (și naivitatea) care străbate producțiile folclorice a fost relevată ca o caracteristică de seamă, numită mai pe scurt „tonul”, atît de vizibil în sentimente și mai cu seamă în felul în care sînt exprimate. Acesta constituie unitatea de măsură cu ajutorul căreia se pot detecta contrafacerea și explică de ce e imposibilă imitarea folclorului³¹. Ingenuitatea populară, de grad arhaic sau puțin evoluată, își pune pecetea cu prisosință pe imaginile poetice, pe metaforele și compara-

* Publicat, cu adaosuri, în *Cahiers roumains d'études littéraires*, 1/1977 p. 14-22.

țiile din folclor, înscriind o anumită limită, a cărei depășire trădează influența cărții.

O consecință de căpetenie a oralității se vedește a fi polisemantismul unor producții folclorice în totalitatea lor sau în unele fragmente. Prin circulație, opera folclorică e supusă interpretării. Căci interpretul are în genere o atitudine de dominare față de ea, o crede un bun personal, făcut anume pentru a i se potrivi, de aceea la nevoie îi aduce schimbările necesare, întocmai ca o haină ce s-ar preface de la sine după modă și starea timpului. Poziția insului folcloric e tocmai opusă cititorului cult care se subordonează operei pe care o gustă, caută să descifreze cît mai adecvat ideile și sentimentele autorului. Se poate întîmpla, uneori din exces de zel filologic, alteori din lipsă de cultură sau din opacitate, să-i atribuie sensuri străine, inexistente în paginile autorului, dar aceasta este o aberație³². În folclor, fenomenul devine însă firesc în anumite limite. Cînd modificările aduse sînt viabile, adică se încetățenesc în repertoriul local, faptul capătă aprobarea colectivă. Se întîlnesc însă și cazuri în care înțelesul poeziei poate fi diferit, fără a i se aduce forme o modificare oricît de ușoară, iar sensul ce i se dă poate fi captat numai din cercetarea împrejurărilor la care se aplică sau din comentariile interpreților atunci cînd folcloristul e un culegător experimentat și procedează cu sagacitate. Pînă acum, exemplele semnalate sînt puține³³, dar elocvente pentru atîtea alte cazuri care au scăpat culegătorilor amatori. Ele arată că dacă în cercetările menite să dezvăluie originea și vechimea, împrejurările legate de geneză și de răspîndire pe aria dată, se are în vedere tipul folcloric ca atare, cu eventualele lui prefigurări în subtipuri, în evaluările de natură estetică varianta rămîne suverană. Folcloristului i se cere să o urmărească în plinătatea ei poetică, avînd mereu înaintea ochilor înțelesul ce i se dă, ecoul stîrnit printre ascultători, pe care îl coroborează adecvat cu particularitățile de formă, cu grija de a măsura elevația care i s-a adus față de cele învecinate, dar de rang estetic inferior. Chiar în producțiile arhaice cu funcție rituală, față de care interpreții au o atitudine de subordonare și în consecință de reproducere fidelă, întrucît alterările le-ar știrbi eficiența, cum sînt descîntecele și în anumite limite colindele profane, se strecoară și aici modificări, adesea nu în forma lor, cît în semnificația ce i se dă

faptului narat (sau descris), canalizându-l spre un anumit sens ce deservește nevoile spirituale obștești.

Cum poezia nu poate fi percepută decât plecînd de la înțelesul ei³⁴, un studiu de filologie folclorică trebuie să aibă mereu înaintea ochilor sensul poeziei cercetate, sprijinindu-se pe mărturiile interpreților populari, iar cînd acestea lipsesc, pe concepțiile populare potrivit nivelurilor în care se stratifică, cu grija de a nu descoperi imagini sau idei incompatibile cu straturile populare. Afirmațiile tranșante se vădesc periculoase, mai cu seamă cînd cercetătorul are cunoștințe aproximative despre universul folcloric.

S-a arătat de multă vreme cum creatorii folclorului se ferească să exploreze nuanțele, stadiile intermediare și reduc faptele la laturile lor opozante, zugrăvind-le numai în cele două culori, alb și negru. Aplecarea spre contrastul dual ține fără îndoială de un fel arhaic de a gândi, dar e în același timp și o consecință a oralității, căci de abia în felul acesta opozant faptele se imprimă mai bine în memorie și dăinuiesc cu mai multă tenacitate. Poezia populară cîștigă enorm în expresivitate prin această tehnică duală, opoziția incitînd la reverberații spirituale adînci, dovadă predilecția îndelungă și tenace pentru basmul fantastic, specia cea mai arhaică dintre cele nerituale. Sistemul structural alb-negru s-a dovedit deosebit de apropiat de mentalitatea omenirii arhaice, cum atestă persistența credințelor de această natură, mereu reluate de la iranienii îndepărtați pînă la bogomilii medievali, cu refugiu ultim în straturile populare. Contrastul are ramificații puternice în folclor, căci abundă nu numai metaforele și comparațiile de contrast, dar însăși viziunea hiperbolică pornește de la el ca de la o bază necesară și i se simte prezența chiar atunci cînd nu se fac referiri exprese, lăsîndu-se a fi subînțeles.

Felurile forme de repetiție se vădesc a fi tot atîtea procedee generate de sistemul oral. Dincolo de rădăcinile rituale ale gestului iterativ, memoria populară cultivă repetările tocmai din necesitatea de a le ține mai bine imprimate. Repetiția se conjugă în chip fericit cu cealaltă consecință a oralității, varierea, acel *Variationstrieb* care e în cele din urmă semnul ei distinctiv cel mai pregnant, întrucît dispariția lui e un simptom infailibil că oralitatea e pe punct de extincție. Se folosește de cîtăva vreme termenul „stereotipie”

pentru a denumi o seamă de forme ale repetărilor în creația folclorică. Luat în înțelesul său propriu, el este totuși abuziv, deoarece repetarea nu e decât întîmplător exactă, în chip obișnuit se observă oarecari alunecări, uneori imperceptibile la prima vedere, care șterg impresia de monotonie ce rezultă din repetiția fidelă. Repetarea, împreună cu complementul său varierea, se dovedesc îmbinate în creația folclorică într-un echilibru dialectic, una arătîndu-se indispensabilă celeilalte, ca două fațete de aceeași realități unitare. Varierea nu provine numaidecît din deficiențele memoriei populare, cum se crede de obicei, ci izvorește în primul rînd dintr-o necesitate estetică: plusul adăugat de fiecare dată mărește, pe de o parte, puterea expresivă a fragmentului respectiv, iar pe de alta înlătură monotonia și obseala pe care o provoacă aceasta atît la interpret, cît și la auditori. Aspectul semnalat e trecut cu vederea aproape cu regularitate în studiile de folclor, care operează de predilecție cu schema tipurilor, abstracțiuni osificate din care a fost eliminată vivacitatea și savoarea plinătății artistice ce se găsește numai la nivelul variantei realizate.

În creațiile populare de toate categoriile obvin, uneori cu obstinație neașteptată, anumite clișee, formule închegate, reproduse la locul potrivit. Ele oferă comoditate interpretului oral, scutindu-l de eforturi creatoare pe care le-ar necesita tocmai momentele-cheie ale piesei folclorice, acolo unde e nevoie de mai multă expresivitate. Formularea lor în expresii bine rotunjite, cu eliminarea elementelor lăturalnice de prisos, oferă avantajul de a fi ușor memorate, făurirea lor fiind izvoită din nevoile stringente ale oralității. Și sub acest aspect, opera folclorică se vădește a fi în genere o îmbinare dialectică între formulele puse la îndemîna interpretului de tradiția orală sub forma unor prefabricate artistice și restul structurii, izvoită pentru a oglindi tema particulară. Atît că formulele nu participă la închegarea producțiilor folclorice în măsură similară în toate genurile și speciile folclorice: cel mai tributar formulelor pare a fi descîntecul, iar cea mai descătușată de ele se arată strigătura. Pe plan regional se observă apoi o altă scară a frecvenței formulelor: acolo unde tradiția s-a păstrat mai tenace, formulele speciei apar cu frecvență ridicată față de altele zone unde viața acesteia a fost mai precară, cel puțin în vremea cînd au surprins-o culegerile de folclor.

Refrenul se vădește de asemenea o creațiune a oralității foclorice, din necesități multiple. S-au propus explicații felurite cu privire la geneza și funcția lui, dar toate atestă obirșia lui populară, reprezentînd la începuturi o formă rudimentară și mai cu seamă concentrată de artă plină de substanță și de aluzii, cu vremea afinat pentru a fi potrivit unor subtilități lirice de mare acuitate.

Versul popular e făurit de asemenea pentru a fi cît mai ușor memorizat. Ca atare, el decurge în chip firesc, întocmai ca vorbirea de toate zilele, inversiunile fiind rare, incomparabil mai puține decît în poezia cultă. Un vers exprimă o parte distinctă a ideii poetice, care se vădește un tot unitar, corespunzînd propoziției gramaticale. El e străin de îmbinarea unor părți eterogene, repudiînd în chip organic enjambementul, caracteristic poeziei culte³⁵. Prezența lui e fără îndoială un indiciu că bucata a fost modificată de culegător în conformitate cu versificația cultă sau că a fost plăsmuită sub influența puternică a literaturii culte. Ca atare, cînd apare cîte un vers de felul:

Du-te la domnii din sfat,

Spune: „Pintea s-o rugat ...”³⁶

sau:

Soarele s-aprinse

De necaz și zise³⁷

se poate conchide că a fost creat pe hîrtie de un ins familiarizat cu versurile culte, căci el e contrar modalității orale de a se exprima în versuri.

Se mai datoresc oralității și numeroasele formule, construite cu *verba dicendi* prin care e anunțat dialogul — mai rar monologul —, cu grija de a-l distinge de relatarea propriuzisă. În poezie, el cuprinde totalitatea unui vers. În narațiunile în proză, formula acestor *verba dicendi* e redusă la forma cea mai simplă, acel *zice* (sau *ice*) care apare nu numai la începutul dialogului, ci chiar în vorbirea personajului, punctîndu-i alocuția cu o sumedenie de astfel de *zice* (*ice*), iar la unii dintre povestitori, particula *zice* s-a transformat într-un fel de tic oral care copleșește alocuția personajului³⁸.

Oralitatea mai are avantajul că păstrează, prin reproducerea directă, culoarea sonică a poeziei, răsunsetul ei viu, de care este văduvită literatura cultă cu sistemele ei grafice, oricît de complete ar fi ele³⁹. Lipsa e remediată doar parțial și abia în vremea noastră, prin imprimările poeziilor pe documentele sonore în recitarea autorilor lor.

¹ Benedetto Croce: *Poesia*; București, 1972, p. 127.

² Ibid., p. 125 „... la poesia non ammette categorie di nessuna sorta, e, quando è poesia, è unicamente poesia ...” („... poezia nu admite categorii de nici un fel și cînd e poezie, e numai poezie ...”) (B. Croce: *Poesia popolare e poesia d'arte*; Bari, 1967, p. 3).

³ *Poesia*, p. 272—273.

⁴ Ibid., p. 285.

⁵ „Monotonia atitor bătălii și lupte care i se reproșează este firească la cititorii care nu pot să se transfere cu totul în acea povestire măsurată după un auditoriu format din principi, baroni, războinici și cavaleri ce nu se mai sătura să asculte acele întâmplări și care participau la ele cu o pasiune identică cu cea care formează însuși motivul fundamental al poemului” (ibid., p. 306).

⁶ G. Călinescu: *Artă literară în felclor*, în *Istoria literaturii române*, vol. I; București, 1964, p. 201.

⁷ Ibid., p. 200.

⁸ „... dove la poesia popolare è poesia, non si distingue da quella d'arte e, nei suoi modi, rapisce e delizia. La differenza, dunque, da cercare ... sarà soltanto ... psicologica, ossia di tendenza o di prevalenza e non già di essenza, e riuscirà utile, in questi limiti, ai fini della critica” („unde poezia populară e poezie, nu se deosebește de cea cultă și, în felurile ei, entuziasmează și încintă. Deci diferența de căutat ... va fi numai ... psihologică, sau de tendință ori de prevalență, iar nu de esență, și va izbuti să fie utilă, în aceste limite, felurilor criticii”. (B. Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte*, p. 4).

⁹ Cităm rîndurile lui Goethe din 1825 despre *Daincs*-urile lituanieni: „Es Kommt mir, bei stiller Betrachtung, sehr oft wundersam vor, dass man die Volkslieder so sehr anstaunt und sie so hoch erhebt. Es giebt nur eine Poesie, die ächte, wahre; alles Andere ist nur Annäherung und Schein. Das poetische Talent ist dem Bauer so gut gegeben, als dem Ritter ...” („Foarte adesea mi se pare bizar, la o examinare tacită, că sînt privite cu atîta uimire cîntecele populare și sînt atît de ridicate în slăvi. Există numai o poezie, cea autentică, adevărată; toate celelalte sînt numai apropiere și aparență. Talentul poetic este dat atît țăranului cît și nobilului.” (B. Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte*, p. 53).

¹⁰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Prelegeri de estetică*; București, 1966, vol. II, p. 523.

¹¹ Ibid., p. 525.

¹² Ion Taloș: *Meșterul Mance*; București, 1973, p. 107—132.

¹³ Ovidiu Bîrlea: *Metoda de cercetare a felclorului*; București, 1969, p. 182.

¹⁴ V. păreri principale la Adrian Fecchi: *Micrișta*; București, 1964, p. 129 și urm.

¹⁵ Iată un exemplu între altele. În poezia ncastră populară, se întâlnesc variante care proslăvesc calitățile admirabile ale florilor cu care s-a împodobit mindra, încît efectele străbat o țară și tind să atingă proporții cosmice:

... Cînd o bate vîntu-n față,

Umple țara de dulceață;

Cînd o bate vîntu-n dos,

Umple țara de miros.

(V. variante la Gr. T. Tocilescu: *Materialuri folclorice*, I, p. 240; E. Sevastos: *Cîntece moldovenești*, p. 33—34; V. Bologa: *Poezii populare din Ardeal*, p. 232 etc.). O licențiată în română, născută și crescută în București, s-a scandalizat la lectura acestei poezii, întrebînd indignată ce fel de gust are poporul acesta care laudă excelențele *mirosului*? Căci ea atribuia acestui cuvînt sensul bucureștean de *putcare*, care a fost probabil sensul original al cuvîntului *miros* atunci cînd l-au adoptat primii români pentru a denumi nuanța negativă a latinescului *căcrat*, pe care apoi l-a înlocuit cu totul. Se pune întrebarea dacă o atare persoană poate să-și învingă repulsia trezită de asocierea semantică a vocabularului său și să se ridice la înțelegerea cuvenită a pasajului, așa cum o incită de altfel întregul context al cîntecului.

¹⁶ V. exemplul citat în O. Bîrlea, lucr. cit., p. 261, precum și aprecierile — contradictorii — ale lui Béla Bartók și ale recenzentului său, Oscar Porsch, cu privire la aceeași muzică bihoreană, în O. Bîrlea: *Istoria folcloristicii românești*; București, 1974, p. 11.

¹⁷ C. Brăiloiu: *Opere - Oeuvres*, II; București, 1969, p. 67—69.

¹⁸ V. păreri de la finele secolului al XVIII-lea în Hermann Bausinger: *Formen der „Volksdichtung“*; Berlin, 1968, p. 9—17.

¹⁹ „Nu trebuie nicidecum aplicate poeziei populare regulile curente ale criticii, deoarece ea este asemeni unui organism viu. Cîntecele care s-au născut în sinul ei, se dezvoltă și mor, asemeni plantelor pădurilor, cel mai adesea fără să știe cineva cum anume.” Léon Pineau: *Les vieux chants populaires scandinaves (Gamle nordiske folkeviser)*, I, Époque sauvage; Paris, 1898, p. 311.

²⁰ Otto Böckel: *Psychologie der Volksdichtung*; Berlin, 1913 (ed. I, 1906), p. 410.

²¹ „Ante un texto de tradición oral, esencialmente multiforme, la crítica de las variantes ha de dar mayor cabida al criterio estético, aunque siempre apoyado en el filológico, para reflejar más justamente el gusto artístico colectivo, libre de singularidades propias del gusto personal” („În fața unui text al tradiției orale, în chip esențial multiform, critica varian-

telor trebuie să dea mai mare pondere criteriului estetic, deși totdeauna bazat pe cel filologic, pentru a oglindi cu mai multă precizie gustul artistic colectiv, dezbărat de ciudățeniile proprii ale gustului personal.” (R. Menéndez Pidal: *Romancero hispánico, t. II*, segunda edición; Madrid, 1953, p. 448—449).

²² Garabet Ibrăileanu: *Poezia populară*, în *Noțe și impresii*; Iași, 1920, p. 68—69, 72.

²³ Dumitru Caracostea: *Un examen de conștiință literară în 1915*, în *Drum Drept*, X (1915), nr. 40, p. 639.

²⁴ Ibid., nr. 48—52, p. 769.

²⁵ Ibid., nr. 46, p. 733.

²⁶ Ibid., nr. 48—52, p. 771.

²⁷ „einer der rührendsten Gesänge aller Völker und Zeiten” („unul din cîntecele cele mai înduioșătoare ale tuturor popoarelor și timpurilor”) (la I. Taloș: *Meșterul Măncle*, p. 19).

¹⁸ V. păreri semnalate la I. Taloș, lucr. cit., p. 20—40.

¹⁹ Ovidiu Bîrlea: *Meșterul Măncle*, în *Limbă și literatură*, 1973, nr. 3, p. 554 și urm.

³⁰ B. Croce: *Poezia*, p. 93.

³¹ B. Croce pare înclinat să admită că această candoare folclorică poate fi imitată și de unii oameni culti în unele momente de ingenuitate, mai exact de criză de naivitate: „Comunque, perché quel tono risuoni, occorre soltanto che alcuni uomini, ancorché colti, siano rimasti, verso la vita o certi aspetti della vita, in quella semplicità e ingenuità di sentimento o vi ritornino in certi momenti: così come vi sono uomini altamente critici che in certi rispetti sono rimasti menti semplici, guidate dal buon senso, e uomini di larga esperienza pratica, che in certi rispetti sono rimasti candidi. Impossibile è soltanto comportarsi con candidezza dove la candidezza si è perduta ed è stata sostituita da altra forza, e pensar per proverbi dove ci si è innalzati alla critica e alla filosofia: impossibile è riprendere il tono popolare della poesia dove è stato affatto oltrepassato in quella della poesia d'arte” („Oricum, pentru ca acel ton să răsună, trebuie numai ca unii oameni, deși culti, să fi rămas față de viață sau de unele aspecte ale vieții, în acea simplitate și ingenuitate de sentiment, sau să se întorcă la ea în anumite momente: așa cum există oameni cu simț critic foarte ridicat care în unele privințe au rămas minți simple, călăuzite de bunul-simț, și oameni de mare experiență practică, care în unele privințe au rămas naivi. Numai e imposibil a se comporta cu naivitate acolo unde naivitatea s-a pierdut și a fost înlocuită de altă forță, și de a gândi în proverbe acolo unde s-a ridicat la critică și la filozofie; e imposibil de a relua tonul popular al poeziei acolo unde în fapt s-a trecut la cel al poeziei culte.” (*Poesia populară*

e poezia d'arte, p. 12—13). În folclorul Europei apusene, mai apropiat de poezia cultă, sînt mai numeroase împrumuturile din aceasta din urmă — fapt ce a dat naștere la denumirea *gesunkenes Kulturgut* — dar ele au suferit ajustări, modificări pentru a fi înglobate în tiparul folcloric, cum a dovedit pe la începutul secolului John Meier. La noi, distanța dintre cele două creații e mai evidentă, de aceea și contrafacerile se detectează cu mai multă ușurință. Pînă acum, se cunceaște numai strigătura creată de G. Coșbuc care ar fi pătruns apoi în circuitul folcloric, dar cazul nu e tocmai elocvent, parte din variante pîrînd a fi creații independente, din aceeași epocă, asemănătoare prin ideea comună, posibilă în mai multe minți. B. P. Hasdeu a observat la vremea sa imposibilitatea de a imita poezia populară, căci referindu-se la balada *Dragoș* creată de V. Alecsandri în stil popular, arăta că „ea însă e inferioară cu desăvîrșire producțiilor populare, nu e o creațiune, ci o maimuțărie... Cînd un literat vrea să facă ceva în felul în care face poporul, trebuie să se « inspire » din popor, nu însă să « copieze »”. (*Curs de filologie comparată în anul 1893/94*. Arhivele Statului, ms. 1462, p. 7—9).

³² „Fără îndoială, se poate ca, în loc să înțelegem cuvintele și imaginile proprii poetului, să le substituim altele, proprii imaginației fiecăruia; aceasta însă nu numai că nu înseamnă citire a poeziei, ci este lipsă de respect și am putea spune chiar de bună-cuviință față de poet” (B. Crce: *Poezia*, p. 272).

³³ V. cele citate în O. Bîrlea: *Metoda de cercetare a folclorului*, p. 89—91, 156—158.

³⁴ „Meaning, then, in one sense or another, is indispensable in poetry” („Deci înțelesul, într-un sens sau în altul, este indispensabil în poezie”) (F. W. Bateson: *English poetry. A critical introduction*, second edition; London, 1966, p. 13).

³⁵ Comparînd epica populară sîrbă cu literatura cultă, Albert B. Lord semnalează prezența neregulată a enjambement-ului în cea dintîi, în opoziție cu cealaltă: „We have seen that nonperiodic enjambement, the „adding” style, is characteristic of oral composition: whereas periodic enjambement is characteristic of „literary” style. Obviously, then, the oral text will yield a predominance of nonperiodic enjambement, and a „literary” text a predominance of periodic. But enjambement cannot be used as the sole test in determining oral or „literary” style; it alone is not a reliable guide” („Am văzut că enjambementul neperiodic, stilul „adăugător” este caracteristic compoziției orale; în timp ce enjambementul este caracteristic stilului „literar”. Deci, în chip evident, textul oral va prezenta o predominare a enjambementului neperiodic, iar un text literar o predominare a celui periodic. Dar enjambementul nu poate fi

folosit drept unicul text în determinarea stilului oral sau „literar”; el singur nu e o călăuză sigură”. (Albert B. Lord: *The singer of tales*; Cambridge Massachusetts, third printing, 1971, p. 131). În folclorul tradițional românesc, construcțiile cu enjambement se pot considera ca inexistente. Abia recent, în improvizațiile unor cîntăreți din emisiunile radiofonice se întîlnesc versuri fragmentate după modelul versurilor culte. În transpunere grafică, uneori versul pare fragmentat, dar corelat cu următoarele, se vede că fiecare constituie o unitate distinctă, în ciuda ruperii aparente prin forma interogativă, ca în acest exemplu:

De te-a-ntreba: „După cine?”

Spune-i: „După amărăciune”;

De te-a-ntreba: „După care?”

Spune-i că după certare.

(Alexiu Viciu: *Flori de cîmp*;

Cluj-Napoca, 1976, p. 170).

³⁶ Alexiu Viciu, lucr. cit., p. 280.

³⁷ Balada transilvăneană *Ciccareia*, în G. Dem Teodorescu: *Poezii populare române*; București, 1885, p. 459.

³⁸ Tocmai un astfel de pasaj citează G. Călinescu din *Arap Alb* al lui Vinca Luca (o altă variantă a acestuia e reprodusă în O. Bîrlea: *Poveștile lui Creangă*, București, 1967, p. 256—259), cu comentariul de ironie mascată: „Cînd povestitorul are talent, șablonul capătă o încîntătoare îmborsărire” (*Arta literară în folclor*, în *Ist. literaturii române*, I, p. 229).

³⁹ Karl Vossler în *Jahrbuch für Philologie*, I (1925), p. 9, care observă de asemenea că oralitatea folclorică păstrează „den Klang und die Dauer der Sprachlaute, also gerade das Flüchtigste, verhältnismässig am besten” („relativ cel mai bine tonul și durata sunetului articulat, deci tocmai ceea ce e mai fugitiv”).

ÎNTÎII MUGURI de poezie pot fi întrezăriți la nivel lingvistic. Există faze de tranziție, zone cu penumbre în care elementul poetic, de abia perceptibil, poate fi detectat doar după intenția ludibundă a interpretului popular. Poezia populară fiind o poezie de început, pe prima scară de evoluție, e firesc să se întrezărească primele înmuguriri poetice din lăstărișurile informale. Cel mai adesea, poeticul se delimitează greu de componentele nonpoetice, perceperea lui petrecându-se în zonele inferioare ale mentalității umane.

1. Teoretic, cercetătorii admit că o poezie populară este locul comun unde limba devine instrument poetic¹. O formă rudimentară a frumosului folcloric poate fi surprinsă în jocurile de cuvinte care apar cu precădere în *folclorul infantil*. Faptul indică din capul locului nivelul coborât al unui atare gust, repudiat de poezia cultă ca incompatibil cu arta adevărată. El cunoaște o gamă variată, de la scindarea terminației, instituită ca un cuvânt independent, prin asocierile care deformează, și, implicit, încifrează cuvântul, până la crearea de cuvinte lipsite de sens, pentru care nu există decât uneori o cheie rituală.

Forma cea mai simplă constă în repetarea terminației cuvântului, ca un fel de adaos, de hipersufix, menit să pună și mai mult în evidență substantivul din care s-a desprins. Apar astfel de ecouri întârziate ale terminației în folclorul practicat de obicei de copii, ca în cântecul paparudei:

Paparudă, *rudă* — (Păpărugă, *rugă*) sau: Dodoloaie, *loaie* (în Transilvania și Banat),

dar mai cu seamă în cântecele de copii:

Caloiene, *iene*; Pițigaie, *gaie* (în Banat: Pițigaie, *gaie*).
Sîngerică, *rică*, Sîngeroi, *roi*,
Zeamă de piscă; Zeamă de cotoi.
apoi:

Păpădie, *die*; Dorobanț, *banț*, clanț; Curcubacie, *bacie*;
Curcubuș, *buș* etc.².

Fenomenul este de asemenea frecvent într-o seamă de ghicitori:

Cimilaș, *laș* (sau Cimileagă, *leagă*, Cimiliga, *liga*, Cimilinga, *linga*), Păsăruie, *ruie*; Scînteioară, *ioară*; Titiliga, *liga*; Titirez, *rez*; Lătărușcă, *rușcă*; Șovîrleagă, *leagă*; Titiană, *iană* (sau Țițileană, *leană*)³.

Alteori, cuvîntului i se adaogă un prefix, de obicei bisilabic, cu puține excepții, fără vreun înțeles în limbajul comun. Exemplele apar atît în cîntecele de copii:

Una mîină, *codomîină*; Ș-un pui, *porumbui*;
Trei arame, *cătărame*; Iene, Iene, *Caloiene*;

Una lică, *șodălică*; Melc, melc, *codobelc*; Trei feți, *logofeți*⁴;
cît și în ghicitori:

În mijlocul doiului, paiu *hududoiiului*; Gan, gan, *buzdugan*,
Lie, lie, *ciocîrlie* ...; Lina *Magdalena*; Patru fee, *rastafee*;
întîlnii patru lări *călări*; Tot cuțite *răscuțite*; Cîte stele
logostele; După iță *cotroiță* (ițe *codoiță*); Am o vacă *drîm-*
bovacă; Fiță *costofiță*; Două lemne *codolemne* (sau *hodolemne*);
Am o sită *rotosită*; Lat și *codălat* (sau Lată *patelată*); Măciucă
brava, înconjură *dumbrava*; Am un car cu teie, teie și
curmeie în patru *răsteie*; Iuș, iuș prin *păiuș* etc.⁵.

De asemenea, în frămîntările de limbă pot fi surprinse atari formări de cuvinte ad-hoc, uneori cuvîntul rezultat avînd înțeles în vorbirea curentă:

O pită *lipită*, Două pite *lipite* etc.; Una gana și *drăgana*;
una rama *catarama*; Evu, Evu, *palarevu*! Eva, Eva, *Palareva*;
Tura-vura, *tetavura*; Am un bou breaz *birlobreaz*;
Ulcelușă lușă, *răsbucățelușă* etc.⁶.

În descîntece, prefixul adacs apare mai rar, de obicei cînd e invocată ființa ce deține rolul principal în urzeala epică: Pasăre albă, *codalbă*; Rică, *mitrică*; Șearpe alb, *codalb* etc.⁷. Nouă gene, *dobrogene*; Stu hală, stu *buduhală*; O rană, *șogorănă* etc.⁸

Se poate presupune că particula adăugată la începutul cuvîntului îndeplinește funcția unui prefix augmentativ, prin care se acordă un spor substanțial sensului său obișnuit, mărindu-i puterea de expresivitate. Pe de altă parte, acest prefix ad-hoc are și valențe ritmice, întrerupînd monotonia ritmică produsă de silabele precedente printr-o culminație de alt timbru fonic care pregătește încheierea frazei.

Jocul fonetic se desfășoară pe alte planuri, învecinate metodologic. O seamă de cuvinte suferă deformări intenționate, prin asimilare cu altul care le precedă sau le urmează. Parte din ele se pot vedea în cîntecele de copii:

Clăldărușa, băldărușa; Țița, mița, japcan dop; Ciungur, mungur, jala, fala ...; Calamăr, calapăr; Ineluș învîrtecus; Măi băiete, cucuiete; Bibas, unde-ai mas? ⁹; Cu o miță, cu o blîță; Cu basmale de tasmale; Șapte pite ș-un pitoi, ș-un ciocoi de usturoi ¹⁰; Neculaiu Bulaiu, samănă mălaiu; Halal, palal; Ariciu, bogoricu; Barbă, barbără, gură gangura; Gărgăriță, mărgăriță; Gheorghieș coteieș; Măi Vasile Cotrasile etc ¹¹.

Fenomenul capătă frecvență neașteptată în ghicitori, unde deformarea cuvîntului prin asimilare cu cel învecinat e menită, pe de o parte să genereze o simetrie ritmică a formulei, creînd rimă interioară, iar pe de altă parte să voaleze cuvîntul pentru a-l recunoaște mai greu, mărinđ în felul acesta enigma ce se cere dezlegată. Cităm cîteva:

Urduc, burduc, de barbă-l duc...; Tărtăcuță roșie, plină de cîrmojie (< cîrmoajă); Ce tace prin copace? (< copac); Am o pădurice, lîngă pădurice două poenice (< poienițe), lîngă poienice două luminice (< luminițe); Cățelușă pestri-lușă (< pestriță); Căldărușă băldărușă (< bulgărușă); Ulgior (< ulcior) bulgior, șede-ntr-un picior; Mătușică gîrboviță (< gîrbovită) cu dinții de veveriță; Într-o naltă țuguiată zbiară o căprietă (< capriță); Dumbră (< d-îmbriă) sumbră fără umbră; Am o iapă dreapănă (< greabănă, grebănoasă) șede jos și deapănă ¹².

Alteori, apare chiar un cuvînt nou, a cărui formă originală poate fi ghicită cu mare greutate:

Hetica, petica, sus ca bizuetica (< bîză, gîză); Petec peste petec sus pe desuetec (< des?); Patru-nfipte, două zgîite, un pitic ș-un fițafic (< fițai); Ioneasa băgăneasa (< bag), lui Ion lungul îi pică mukul; Vrăbiuță încărcățică (< încărcată) huștiuluc în poetică; Nuia încovoia (< încovoiată) ocolii țara cu ea; Ciutuc (< ciot) butuc, de barbă-l apuc; Culurușă (< cotor) după ușă; Cionteiu (< ciont), bonteiu, (< bont), picioare de coteiu; Doi purcei negoței (< negoț) bate gîsca la tulei; Ivaivas, ivaivas, unde-ai mas? etc. ¹³.

În numărările de copii, încifrarea e deplină, pentru ca numeralul să se diferențieze cît mai mult de cel obișnuit. Creatorii infantili au ales două căi, cea dintîi mai comodă prin

împrumutarea numeralelor din limba unui popor învecinat, redată de obicei în chip parodistic, prin stîlcire voită:

Ecăte, becăte, țucăte me-Abor, favor, domnule — Elț, pelt, pila, pus — Nus, dus, trans. ¹⁴.

Prin al doilea procedeu, numeralele păstrează un sîmbure din cuvîntul originar, de obicei o silabă, care este apoi întregit cu alte silabe menite să completeze efectul eufonic prin crearea unei simetrii fonetice:

Uri, dori, teri, pari, cîri, șari, șobri, obri, nobri, zeri; sau: Uni, doni, teni, pani, cini, sani, seni, noni, zen. Sau: Unca, donca, trenca, panca, cinca, hirinca, socoti bocoti dorobanț clanț etc. ¹⁵.

Prin această alterare, se creează apoi calea spre mulțimea cuvintelor lipsite de orice înțeles. Îngrămădirea silabelor nu este însă întîmplătoare, ele se supun unei ierarhii sonore în vederea obținerii unei eufonii pe care numai sufletul ingenuu al copilului și al țaranului pe treaptă arhaică o poate aprecia în nuanțele ei pentru a-și satisface nevoia de frumos. Iată cît de simetric se succed silabele cu aceeași vocală, variația constînd doar din consoana diferită ce i se adaogă la început, sau o înlocuiește pe alta:

Ededam, bededam, țuțum bei
Haț, paț, nemunaț,
Aer, faer, hup, țup!

Alteori, simetria sonoră este obținută prin repetarea întocmai a cuvîntului fantezist:

Țintorina, țintorina,	De gheghesta de gheghesta,
De ighe, ighe, broanhîn,	De lece musche zai zai ¹⁶ .
De mazi, mazi, mazi,	

Adesea, frămîntările de limbă se complac și ele în a mînuî atari cuvinte lipsite de înțeles, guvernate de aceeași simetrie a sunetelor în jurul vocalelor de bază:

Tigvă tiririgă — Utcuroi cutcuvă-tigvă;
sau:

Pitcoace pitcoropopocitoare — S-a despico-rocopopocit pitcoropopocitoarea.

În unele se mai inserează cîte un cuvînt din vocabularul obișnuit:

Ulcelușă lușă — Răsbucățelușă — Făcută carațapachiță ¹⁷.

O seamă de ghicitori sînt construite după acest tipar eufonic, prin folosirea unor cuvinte lipsite de sens, care în chip simbolic denumesc ființa ce trebuie ghicită, îmbinate cu puține cuvinte uzuale pentru ca fraza să-și capete oarecare fizionomie gramaticală. O ghicitoare despre pisică sună:

Fuge purea pe cuptor, sau: Suie sura pe cuptoriu,
De-a purea, purea-napoi N-a suri sura-napoi.

Ghicitoarea despre cioară și porc se bazează pe două cuvinte cu culoare onomatopeică, cărora li se schimbă doar genul:

Țoțoiu	Dar Țoța
Moțoiu	Moța
Duce pe Țoța	Nu duce pe Țoțoiu
Moța;	Moțoiu.

Gîrza bîrza	Dar gîrzoiu, bîrzoiu
șade pe gîrzoiu bîrzoiu;	nu șade pe gîrza bîrza ¹⁸ .
sau:	

Tuleașca fleășca se suie pe tuleșcoiu fleșcoiu, dar teleșcoiu fleșcoiu nu se suie pe tuleașca fleășca. ¹⁹
Șipul are ghicitoarea:

Șaiculaș,	cine n-a ghici,
baiculaș;	capul i s-a suci!

iar uliul cu găina au o mulțime de variante, cele mai multe de acest tip înțesat de cuvinte obscure, dar de o armonie sugestivă desăvîrșită:

Vine mirmindeaua	și se suie sus, sus
Să ia titindeaua	în chindeliș ²⁰ .

Cîteodată, culoarea sonoră a silabelor se arată ca o salbă de onomatopee, încercînd să imite sunetul produs de război la țesutul pînzei, ca în această ghicitoare oltenească de influență turcească despre țesut, primele cuvinte redînd zborul suveicii, ultimele loviturile vătalei:

Șoilea, boilea, șoilea, boilea, șocarda, șocarda ²¹.

Exemplele numeroase de acest fel atestă existența în structurile populare a unei predilecții vădite pentru sonoritatea cuvintelor. Dincolo de vreun sens oarecare, cuvintele se lasă gustate pentru plasma lor eufonică, încît cărturarul puțin

obișnuit cu astfel de spectacole asistă la o adevărată „orgie a cuvintelor”, cum s-a semnalat la Rabelais și Creangă. Încîntarea produsă de echilibrul eufonic al silabelor, potrivit unor simetrii sonore, în aparență întîmplătoare, în fapt îndelung cizelate, trădează sensibilitatea acută la muzicalitatea limbii. Sîntem în zona de tranziție dintre limbă și muzică, în care o treaptă este alcătuită din materialitatea sonoră a silabelor debitate după un anumit ritm și la anumite înălțimi ale pronunției, fără îndoială arhaică, de gust vetust, dovadă că se găsește tocmai în producțiile cele mai infantile sau de obîrșie străveche.

2. Se poate presupune că atare înclinare în a savura simetriile sonore, tendința de a structura vorbirea poetică în unități eufonice a dus la crearea așa-numitei *rime interioare*. Prin această potrivire a silabei finale accentuate, versul se scindează în două unități care sfîrșesc simetric, impresionînd plăcut urechea interpretului și auditoriului. Rimele interioare se întîlnesc în toate speciile folclorice, de la cele mai arhaice pînă la cele plămuite recent, chiar dacă frecvența lor scade. Culegătorii le-au semnalat din vreme, obișnuind să fragmenteze versul în două — uneori chiar în trei părți — unii ca G. Dem. Teodorescu complăcîndu-se chiar într-un astfel de abuz. Se pare că în colinde, frecvența rimelor interioare e mai ridicată, după cum ar arăta o ochire sumară, apoi împrejurarea că adesea se succed cîte două perechi:

Stropiți casă,
stropiți masă,

Stropiți feți
de coconi creți...

Ntinde masa-
n toată casa,

Peste masă
grîu răvarsă...

Comis mare
leagăn și-are,

Legănel
de argințel...

Ruptu-mi-s-au,
faptu-mi-s-au,

Trei rîuri,
trei pîrîuri...

N sloate grele
podurele,

Poveri grele
trec pe ele...

La unele enumerări, salba rimelor interne e mai întinsă:
Sfînta lună

Sfînta lună
cu lumină,
Zorile
cu razele.

Stelele
cu florile,
Soarele
c-odoarele etc. 22

În balade, e întîlnită la unele vocative:
Stănilă

Stănilă,
Mănilă...

Dine,
Constandine...

dar în chip curent apare și în pasajele cheie, în care plăsmuitorul stăruie pe rînd asupra aspectelor acțiunii:

Cine este mirele,
Mirele,
ginerele...

Din nuntași
din sichiorași...
Porțile și
butile ²³.

Mai rar apare în versurile hexasilabice (sau pentasilabice la dictat):

Lungiş,
curmeziş...

Ileana
Simzeana...

De fier
și oțel...

Călare
Pe cale...

Iane
Iorogovane...

La trei
păltinei...

Şoimei
Ş-ogărei...

Față
cu albeață...

Noiaș
... purcăraș...

Trestică
pitică...

Și ea,
vai de ea...

Ori şeaua,
ori zeaua? etc. 24

În lirica populară exemplele arată cam aceeași frecvență, câteodată înșiruindu-se în perechi:

Ochii scoși
ca la cocoși,

Dinții rari
ca la măgari...

Iese-afară
ca o pară,
Tună-n casă
ca o coasă...

De-i vedea,
bade, vedea etc. 25

Cercetătorii au stabilit că rima propriu-zisă e o achiziție târzie în poezia populară. Cel puțin la unele popoare, ca grecii, iar în antichitate elinii și parțial latinii, rima nu apare decât în chip excepțional, iar la albanezi și la aromâni, cu un folclor mai arhaic, ea „și există și nu există“, lipsind în poezia veche albaneză²⁶. Absența ei trecea neobservată din pricină că melodia înveșmînta în culorile ei silabele versului.

Estompării rimei de către melodii în folclorul nostru se datorește pe de o parte raritatea ei în colinde, specie străveche, cel mai adesea redusă la asonanță, pe de alta, împrejurarea că tocmai în speciile recitate, lipsite de melodie, plugușoarele și orațiile, procentul rimelor exacte e cel mai ridicat ²⁷. Se pare, cel puțin la popoarele nelatine, că inițial a existat numai rima interioară, abia mai târziu a fost instituită și la sfârșitul versurilor. Rimele interioare erau mai ușor de perceput cu urechea, dat fiind că distanța dintre ele era de numai două-trei silabe. După modelul lor, plâsmuitorii cîntecelor au adăugat aceste podoabe sonore și la sfârșitul versurilor, unde își pot arăta strălucirea în măsura îngăduită de complementul melodic, vădindu-și din plin efectele abia în debitarea recitată.

3. Există însă un domeniu folcloric unde înşiruirea unor cuvinte fără înţeles depăşeşte sfera eufoniei, satisfacerea urechii muzicale prin perceperea unor simetrii sonore, pentru a căpăta totuşi un sens, abscons pe plan lingvistic, dar perceptibil pe plan numenal. Se trece pragul domeniului magic, unde cuvîntul rostit în anumite împrejurări, într-un context special, dobîndeşte o eficienţă de la cauză la efect. De obicei, şi aici cuvîntul rostit sau cîntat are forma din vorbirea obişnuită din perioada în care a fost creată varianta interpretului, uneori voalată de unele prefixe care îi potentează sensul sau i-l canalizează spre aspecte particulare. Alături de acestea, se întîlnesc însă şi cuvinte fără vreun înţeles, rostite totuşi într-o ordine stringentă prin care îşi vor dovedi eficienţa. Acestea sînt faimoasele formule magice din unele descîntece, care au la bază credinţa că lipsa de înţeles le încarcă mai din plin de virtuţi numenale. La noi, se descîntă „de turbă” în felul următor:

Primel, primici
Solomon
hacana, dresîna.

sau: De-a prii prifti,
de-a mano manolea,
de-a codi codaşnic.

De „mușcătură“ de șarpe se descîntă:

Carate,	sau: Meletică, peletică
conopate, congapate,	pog conopago
corban cruce.	cara gana carga carata pune
Cruce-n cer, cruce-n pă-	Cruce în cer, cruce pe cer,
mînt.	cruce pe pămînt
Hultuc fă-l în sus, fă-l în	Veninul șarpelui să fie
jos de la pămînt.	înfrînt ²⁸ .
Leac să-i fie.	

Sporadic se pot vedea și în celelalte descîntece unele cuvinte fără înțeles, fără să se poată stabili întotdeauna dacă ele sînt rezultatul unor deformări inconștiente în procesul transmiterii orale sau, dimpotrivă, creații intenționate obscure. În descîntecul bucovinean de ceas rău, primele două versuri întîmpină ascultătorul cu patru cuvinte cu profil onomatopeic care sună ca tot atîtea explozii:

Hurduz, burduz
Din pocuz slobuz ²⁹.

Se cunoaște vestita formulă *Sator-arepo-tenet-opera-rotas*, folosită la noi împotriva frigurilor și a turbării, cu o vechime multimilenară, de vreme ce a fost găsită pe țărmul Eufratului gravată pe un zid din secolul al III-lea e.n. cu litere grecești ³⁰. Ea avea o răspîndire generală în Europa, fiind întrebuintată împotriva turbării la lituani, letoni, ruși, uneori și împotriva sperieturii copiilor sau frigurilor ³¹, apoi la germani împotriva turbării ³². Folosirea în descîntece a formulelor alcătuite din cuvinte fără înțeles e străveche, dovadă atestarea existenței lor încă în Egiptul antic ³³, iar de la romani ni s-au transmis cîteva descîntece pentru vindecarea scrîntiturilor, constînd dintr-o înșiruire de cuvinte lipsite de înțeles:

Motas danata	sau: Haut, haut, haut
Daries	Ista pista sista
Dardaries	Damiabo demaustra.
Astararies.	

sau:

Haut, haut, haut	Ardannabon
Istagis tursis	Damaustra ³⁴ .

Se observă cu ușurință că și în aceste formule magice, românești și latine, există aceeași preocupare pentru unele

almetrii sonore: silabe cărora la repetare li se adaogă sau schimbă consoana inițială, schimbarea terminației cuvîntului sau a prefixului, semnalate atît în cîntecele de copii, cît și în ghicitori.

Citirea întoarsă, de la sfîrșit spre început a rugăciunii „Tatăl nostru“ este folosită de asemenea ca descîntec împotriva focului la polonezi și a turbării la letoni ³⁵.

Cuvinte neînțelese mai apar și în unele colinde profane. Ilarion Cocișiu a cules cîteva atari colinde în ținutul Tîrnavei Mari, alcătuite dintr-o simplă înșiruire de silabe în tiparul octo sau hexasilabic al melodiei versului. La prima vedere cercetătorul ar fi înclinat să creadă că asemenea colinde au ajuns în acest stadiu neinteligibil datorită unei reproduceri, defectuoase, în urma unui gol în memoria interpreților populari. Atît că nu se mai cunosc cazuri similare, iar celelalte exemple arată, dimpotrivă, intervenția interpreților pentru a da cuvîntului deformat sau versului un sens plauzibil. Cîntarea unor colinde în care toate cuvintele nu au nici un înțeles ar fi un nonsens în repertoriul folcloric, unde producțiile ce nu mai satisfac cerințele contemporane, au devenit desuete etc., sînt date uitării, fără preocupări arheologizante de a le ține minte cu orice preț. Se vede că aceste colinde neînțelese își aveau și ele un înțeles bine conturat în comunitățile respective, de natură magică, atari cuvinte criptice vizînd o eficiență numenală legată de o anumită categorie socială sau ipostază a colindatului, despre care nu se pot aduce alte lămuriri, întrucît variantele și datele lor complementare au rămas nepublicate.

¹ „Die Volkspoesie ist der Ort, wo die Sprache zur Dichtung wird und sozusagen sich selbst verdichtet“. (K. Vossler, lucr. cit., p. 7: „Poezia populară e locul unde limba devine poezie și așa zicînd se condensează de la sine“.).

² Alexandru Bogdan: *Ritmica cîntecelor de copii*; București, 1905; p. 61 și urm.

³ George Pascu: *Despre cîmilituri*, partea I; Iași, 1909, p. 53 și urm.

⁴ Al. Bogdan, ibid. Gh. Vrabie în *Mijlăce artistice în balada ncastră populară* (în *Limba și literatură*, vol. 6 (1962), p. 435) orînduiește acest procedeu în categoria „paranomază“: dar paronomaza e definită ca o figură care îmbină „cuvinte aproape asemănătoare“, însă nu cele care au aceeași

tulpină (v. Gh. N. Dragomirescu: *Mică enciclopedie a figurilor de stil*; București, 1975, p. 175) Dacă parte din cuvinte există ca atare în lexiconul local, cele mai multe rămân doar construcții ad-hoc.

⁵ G. Pascu, ibid.

⁶ Teodor Bălășel: *Versuri populare române; distractive*; Craiova, f.a. vol. II, c. I, p. 12 și urm.

⁷ Daniil Ionescu și Alexandru I. Daniil: *Descîntece din județul Romania*, vol. I; București, 1907, p. 95 și urm.

⁸ Enea Hodoș: *Descîntece*; Sibiu, 1912, p. 34 și urm.

⁹ Al. Bogdan, ibid.

¹⁰ T. Bălășel, ibid.

¹¹ Tudor Pamfile: *Jocuri de copii*; București, 1906, p. 88 și urm. *Jocuri de copii*. Memoriul al doilea; București, 1907, p. 5 și urm.

¹² G. Pascu, ibid.

¹³ Ibid.

¹⁴ Victor Păcală: *Monografia satului Rășinariu*; Sibiu, 1915, p. 213.

¹⁵ Al. Bogdan, lucr. cit., p. 77.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ T. Bălășel, lucr. cit., p. 36—39.

¹⁸ Artur Gorovei: *Cimiliturile românilor*; București, 1898, p. 82—83; cf. și cele despre *Cețofana pe pîrc* ce se încadrează în același tip stilistic, lucr. cit., p. 110.

¹⁹ G. Pascu: *Cimilituri românești*; București, 1911, p. 11; cf. p. 26.

²⁰ A. Gorovei, lucr. cit., p. 364, 376.

²¹ G. Pascu: *Despre cimilituri*, partea a II-a; București, 1911, p. 75.

²² G. Dem. Teodorescu: *Poezii populare române*; București, 1885, p. 16 și urm.

²³ N. Păsculescu: *Literatură populară românească*; București, 1910, p. 204 și urm.

²⁴ G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 410 și urm.

²⁵ Alexiu Viciu: *Flori de cîmp*; Cluj-Napoca, 1976, p. 60 și urm.

²⁶ Tache Papahagi: *Poezia lirică populară*; București, 1967, p. 40. Cu toate acestea, în poezia latină din primele secole ale erei noastre rima și ritmul erau elemente constitutive ale poeziei (v. Albert Chérel: *La prose poétique française*; Paris, 1940, p. 14). Dimpotrivă, în cîntările bisericești compuse în greacă în primii secoli „rima e foarte slabă, ori nu e deloc”. Faptul ar fi de obîrșie populară, întrucît „se pare că în aceste cîntări a reușit poporul să-și valideze puterea și vîna lui poetică” (Ioan Bălan: *Limba cârșilor bisericești*; Blaj, 1914, p. 49—50).

²⁷ Nicolae Constantinescu: *Rima în poezia populară românească*, București, 1973, p. 182.

²⁸ Artur Gorovei: *Descîntecele românilor*; București, 1931, p. 173.

²⁹ S. Fl. Marian: *Descîntece populare române*; Suceava, 1886, p. 81.

³⁰ N. Cartoian: *Cărțile populare în literatura românească*, vol. II; București, 1938, p. 107—111.

³¹ V. J. Mansikka: *Litauische Zaubersprüche*; Helsinki, 1929 (F.F.C. nr. 87), p. 64.

³² Heinrich Harmjanz: *Die deutschen Feuersegen und ihre Varianten in Nord-und Osteuropa*; Helsinki, 1932 (F.F.C. nr. 103) p. 145—149.

³³ A. Gorovei: *Descîntecele românilor*, p. 173—174.

³⁴ G. Popa-Lisseanu: *Poezia populară la romani*, republicată în *Romanica*; București, 1926, p. 67.

³⁵ V. J. Mansikka, lucr. cit., p. 64.

III. EPITETUL

ÎN CONCORDANȚĂ cu simplitatea poeziei populare, tropii au o frecvență redusă, mult mai scăzută decât s-ar părea. Cercetătorii au relevat aspectul, punându-l în genere pe seama sincerității plămuitorului folcloric care se arată oarecum grăbit în a ajunge mai de-a dreptul la imaginea pe care vrea s-o exprime. Ca atare, și epitetul apare sporadic, în punctele culminante ale unor imagini poetice centrale care slujesc oarecum de axă întregii poezii.

1. Există însă o specie în care epitele abundă, mai mult, cititorul neprevenit are impresia că se află în fața unei risipe de epite. Privite mai îndeaproape, se vedește că un atare cumul nu e cituși de puțin întâmplător, în fapt fiind vorba de *epitetul eficient*, a cărui cheie rezidă în însăși funcția speciei. Se știe rolul cardinal pe care îl are cuvântul în descîntece, alături de unele gesturi și mimici, îmbinate cu eficiența unor substanțe. Mai tare decât toate se vedește cuvântul rostit într-un anumit context, cu intonația convenită, care, potrivit concepției străvechi, are însușirea de a se transforma în fapt. Această relație de la cauză la efect dintre cuvântul rostit și conținutul pe care îl denumește stă la baza salbei de epite din unele descîntece din cadrul procedului compozițional numit analogia indirectă¹. Întrucît descîntătorul nu cunoaște originea, natura, categoria răului împotriva căruia pornește pentru a-l denumi cu termenul convenit, din precauție el înșiră toate posibilitățile, toate nuanțele sub care se poate prezenta adversarul înfierat, iar la sfîrșit, ca supremă măsură de prevedere, adaogă: *de 99 de feluri*!

Unii agenți nocivi se ierarhizează după naționalitate. Ca atare, „aplecatele” pot fi: „nemțești, ovreiești, țigănești de două-

zeci și nouă de feluri”². Într-un descîntec teleormănean „de clinuri”, aceștia pot fi:

Voi clini tătărăști,	sîrbești,
englezăști,	turcești,
ovreiești,	costorești,
muncălești,	ursărești,
țigănești,	rudărești,
franțuzești,	rumănești ³ ...

Cîteodată, descîntătorii enunță doar cele două aspecte contrastante, ca unele ce cuprind în sine toate categoriile posibile: Orbanț *curat*, orbanț *necurat*⁴; Bubă *mică*, bubă *mare*, sau extremele culorilor: Brîncă *neagră*, brîncă *albă*⁵. Dar mai adesea se obișnuiește înșiruirea lor: Predomină cele referitoare la culori. Fantezia plămuitorului se arată atrasă de culorile cele mai izbitoare:

Gălbénare albă,	Gălbénare vînătă,
Gălbénare neagră,	Gălbénare viorintă,
Gălbénare roșie,	Gălbénare galbenă,
Gălbénare verde,	Gălbénare de 99 de feluri ⁶ .

Cu frecvență mai scăzută apar epitele care denotă starea, calitatea fenomenului nociv:

Bubă grabnică,
Bubă ferbincioasă,
Bubă mînioasă,
Bubă velinoasă ...
Bubă grabnică,
Bubă domoală,
Bubă lienică ⁷ .

În unele descîntece, epitetul care denotă originea sau categoria răului e redat prin substantive precedate de prepoziția ce arată o proveniență:

Tu mîncătură de urs,	Tu mîncătură de viezure,
Tu mîncătură de lup,	Tu mîncătură de șoarece,
Tu mîncătură de vulpe,	Tu mîncătură de sfînte,
Tu mîncătură de pasere,	Tu mîncătură de 99 de fe-
Tu mîncătură de cioară,	feluri,
Tu mîncătură de uliu,	Mîncătură de 99 de
	neamuri ...

Tu dălac din lac,
Tu dălac din soare,
Tu dălac din vînt,
Tu dălac din pămînt,

Dălac cu izbitură,
Dălac cu-nîlmitură,
Dălac cu umflătură ...⁸.

În descîntece se întîlnește numai cu sens peiorativ, îndîmînd cînd culmea răutății, paroxismul nocivului etc.:

Tu, brîncă topsecată,
Brîncă veninată,

*Brîncă brîncilor,
Sora cîinilor ...*

Tu, *brîncă brîncilor* —

Tu, ciuma ciumelor ...

Frigurile frigurilor —

Surorile ciumelor ... 20

Buba bubelor —

Puiul ciumelor ... 21

Înrudită cu această formă de superlativ absolut este cea care se apropie de sens superlativ, dar păstrează totuși o moderație care îi atenuează avîntul inițial. Epitetul se alcătuiește de asemenea din substantivul ce denumește calitatea și genitivul plural, dar nu al aceluiași cuvînt. Atare epitet cu intenție superlativă se întîlnește mai des în balada populară, cu nuanță encomiastică vizibilă, cum e vestitul Badiu:

*Cîrciumarul frîncilor,
Măcelarul turcilor,*

*Spatiul ovreilor,
gazdul holteilor ...* 22

sau, dimpotrivă, cu iz batjocoritor cînd e înfățișat spoliatorul Manea:

*Stăpînul moșiilor,
Drăgălașul fetelor,*

Iubețul nevastelor ... 23

În unele localizări din baladele haiducești, construcția depășește intenția descriptivă pentru a sfîrși în encomiastic:

Sus pe dealu Grecilor ...

E hotacu hoților,

La coada strîmptorilor,

Locașu voinicilor ... 24

2. În rest, epitetul apare cu raritate, ca și cum creatorii populari ar fi constrînși la parcimonie lingvistică. Excepție face epitetul encomiastic pe care interpreții folclorului îl folosesc atunci cînd exprimarea simplă, directă are nevoie de puncte de sprijin pentru a sensibiliza aspecte bătătoare la ochi. Ca atare, acest epitet encomiastic are un pronunțat rol de subliniere. De predilecție, el se oprește asupra însușirilor extreme, trăsătură generală în arta folclorică. Cu ajutorul lui se exprimă astfel admirația, uneori nețarmurită, față de cali-

itățile personajului adus în scenă. Cînd atitudinea e de subordonare și interpretul popular îi invocă bunăvoința împreună cu puterile miraculoase, epitele devin alese, de supremă elevație. Astfel, în descîntece, față de Maica Domnului supunerea adîncă, îmbinată cu afecțiune familiară, e materializată prin epitetul caracteristic, repetat cu naivitate:

Sîntă Mărie, Sîntă de tine! 25

sau:

Doamne ajută-mi, Sf. Mărie — Sfîntă de tine 26.

Alteori, atributul suprem e înlocuit prin altele două:

Doamne ajută, doamnă, sfîntă Mărie mare ...

sau:

Doamne ajută-mi, sfîntă Mărie — Sfîntă zi dragă de astăzi... 27

Celelalte zile sfinte sînt invocate cu același epitet de sacralitate:

Doamne ajută, Sfîntă sîmbătă sara, Sfîntă de tine ...

sau:

Doamne ajută, Doamne,

Cădelnița lui Hristos ... 28

Vineri, zi de post,

De aceeași considerație sacră se bucură și soarele:

Soare, soare, sfînte soare 29.

Epitetul *sfînt* nu se suprapune ca sens cu cel bisericesc, el are în folclor o sferă lărgită, desemnînd calitatea maximă a unei ființe sau lucru, apogeul pe care îl poate atinge o acțiune, ca în expresia „o *sfîntă* de bătaie”. Împrejurarea că el se aplică și unor ființe rele, cum ar fi ielele (sau măiestrele etc.) a fost pus de Lazăr Șăineanu pe seama unui fond precreștin, întrucît în acest cuvînt „pare a se fi contopit reminiscențe păgîne cu creștine” 30.

Într-o ierarhie valorică imediată se situează ființele și obiectele distinse cu atributele unor metale prețioase. S-a remarcat, îndeosebi de către cercetătorii basmologi, că predilecția vizibilă din producțiile folclorice arhaice pentru aur, argint și alte metale strălucitoare e un indiciu de arhaism 31. Dar sub această înaltă prețuire trebuie văzută nu numai rari-

tatea acestora împreună cu costul ridicat sau puterea lor de a străluci și de a impresiona mai cu seamă o minte naivă, ci și o prețuire a frumosului. Constanța acestor metale, nealterate de rugina ca celelalte, le-a prilejuit asocierea în mentalitatea populară cu ceea ce e durabil. De aceea, metalele prețioase apar ca atribute ale longevității, chiar a eternității, ca unele ce nu-și pierd nicicând strălucirea și valoarea. Mai cunoscute sînt podoabele, obiectele și pe alocuri chiar ființele din aur, argint și aramă sau diamant. În concordanță cu ritmul tripartit al acțiunii, apar pe rînd cele trei metale, de la cel mai de jos, arama, pînă la cel mai valoros, aurul. În ierarhia populară, arama ocupă un rang imediat după argint, datorită strălucirii ei prin culoarea care o apropie de aur, cît și prin raritatea ei apreciabilă în comparație cu celelalte metale de rînd. Astfel, podurile la care Drăgan Cenușă îi înfruntă pe cei trei zmei ce au răpit constelațiile și ochii tatălui său sînt de aramă, de argint și de aur, ca și caii zmeilor cu care se luptă. Cenușotcă rămas de pază la holdă prinde în cele trei nopți cîte un căpăstru din metalul respectiv cu care pot fi chemați la nevoie. Pădurile miraculoase prin care trece Viteazul de apă plecat după fecioara juruită înainte de naștere, sînt de aramă, argint și aur, iar în fiecare pădure trece proba de călărit a cailor de aramă, de argint și de aur care îi vor rămînea apoi la dispoziție. Uneori, ierarhia metalelor prețioase e variată prin apariția diamantului pe treapta supremă. Astfel, voinicul plecat în urma fetei ce juca noaptea rupînd douăsprezece perechi de ghetă, trece pe rînd prin pădurea de argint, de aur și de „adimant”³². Cînd faptele nu se mai subordonează ritmului tripartit și apare doar o singură ipostază, ele capătă atributul aurului. Tînăra soție a unui împărat naște, după promisiune, „doi copii, așea, pă sfîntu soare țineai ochii, da pă copii nu! Dă aur! Copii frumoși!”³³ Gustînd din pește miraculos, împărăteasa naște „un băiat tăt numai cu păru de aur, frumos”, iar servitoarea de asemenea „un băiet cu păru de aur ca ș-împărăteasa”, apoi, la 11 luni și iapa fată „un mînz tăt numai cu păru de aur”³⁴. Făt-Frumos intrat argat la zîne, se scaldă peste voia lor în baia cu apa de aur și dobîndește păr de aur, pe care, la hotarul de netrecut, îl respiră în pofida lor: „— Așa păr frumos nici noi n-am mai văzut! Fii sănătos”³⁵.

În colinde, specie encomiastică prin excelență, atributele de grad maxim de aceeași natură apar cu insistență similară. Porumbeii se aciuiesc într-un

... măr mare-nflorit

— Face mere de argint ...

„Boierul bătrîn” e înfățișat de asemenea stînd la o masă pe care se află:

Măr dulce-nflorit

Pîn flori de argint,

Cu flori de d-argint;

Mere sînt de aur ...

Ciobanul are o

D-în d-argint ...

... mială mioară

Cu lînița creață,

iar ciobanul bogat are:

Cîte brebenei

Cu coarnele-n vînt,

Atîția berbeci,

Cu bițe d-argint ...

Fata care coase în leagănul purtat în coarne de boul sur își rupe firul, dar părinții ei o vor ajuta pe dată:

Și fir ți l-or firui,

Cu aur l-or polei ...

Cu argint l-or șuclui,

Nevasta fugită de acasă a lăsat între altele, și:

Stăvuță de cai

Și și întrăurită ...

Cu coamă-mpletită

Oile se roagă de ciobanul îmbătrînit la ele să nu le părăsească, întrucît îl vor răsplăti cu:

Cojoc dalb pînă-n pămînt,

În mijlocul spatelui,

Pe la guler d-aurit,

Scrisă-i lună cu lumină

Pe la poală d-argințit,

Și în fața cheptului,

Colea jos pe mînicile

Scrisă-i raza soarelui ...³⁶

Scrise-i stele mărunțele;

Pruncul botezat e dăruit de naș cu

Toiag de argint ...

Din stolul de porumbei se desprinde și coboară spre casa gazdei:

Porumb alb cu gușa verde,

Capu-i bate-n aurel,

Cu penițe zugrăvite,

Ciocu-i bate-n argințel ...

C-ochi în cap de pietre scumpe,

Mircea Vodă e dăruit de fostul său comis cu un cal

Cu pripon *d-argint* ...

iar în vârful munților se bat doi vulturi

Printr-un mic norei

P-un fulg *d-aurel* ...

Jupîneasa colindată e gătită:

Cu mîndre paftale

La brîu *de argint* ...

după cum șaua de la calul peșitorului are

— cioltarul podobit

Numa-n *aur și argint*

iar văduva colindată șade într-un

jeț *de argințel*

— Cu picioare *d-aurel* ...³⁷

Într-o colindă din Munții Apuseni, al treilea fiu al gazdei e vier care

Tot săpînd și îngropînd

Și se-nvăță bun faur

Găsi viță *de d-aur*

și face fratelui plugar „un pluguț *de d-aur*”, iar fratelui cioban îi face de asemenea „un fluier *de d-aur*” cu sunet miraculos:

Încătro cu oi pornea,

De codri să legăna ...³⁸

Toate honcile răsuna,

Înseși atributele de maximă frumusețe ale fetei colindate provin din recuzita metalelor prețioase. Astfel, fata neînchipuit de frumoasă e întrebată de colindători:

Ce ți-s ochii *d-argintați*

Și sprîncene *d-aurite*?³⁹

Sporadic, atributul apare și în lirică:

Gura ta, bade, *aurită* ...⁴⁰

În unele descîntece, ființa miraculoasă invocată de descîntătoare are atribute maxime, ca în această vrajă de dragoste:

Tu, șarpe balaur

Cu ciocul *de aur* ...⁴¹

Cu solzii *de aur*

Fata care se vrea dorită de toți flăcăii, e spălată la râul lui Iordan, unde

Cu bani *de-argint* o săpa ...

Cunună *de aur* pe cap
așezatu-i-a ...⁴²

Demiurgul solicitat să intervină, coboară de obicei

Pe scară *de argint și de fier*.

Supremul stadiu de neprihană și de sănătate se poate asemui numai cu metalul prețios, ales cu grijă, ca atare, descîntătoarele urează pacientului în chip stereotip

... să rămie ...

Ca *argintul strecurat* ...

Ca soarele *luminat*,

sau, mai rar:

Cum e *aurul de curat* ...

Ca *argintul curat*

Ca *aurul luminat* ...⁴³

În balade, atribute similare se găsesc în temele înrudite, de obicei în cele nuvelistice. Bacia lui Dobrișan au toți

Tot cîrlige *de argint*

Cite-o *piatră nestimată*,

Cum n-am văzut pe

De plătește țara toată

pămînt ...

Și pietre *de diamant* ...

În capul cîrligelor ...

În tabăra lui Mihai Vodă se zărește cortul domnesc

Cu țarușe *de aramă*,

Și cu steagul sus în vînt,

Cu cîrlige *de alamă*

Cu pripoane *de argint* ...

de asemenea, murgul lui Toma Alimoș e ținut „în pripoane *de argint*” ...⁴⁴

Averea fabuloasă a lui Oleac constă, între altele, în:

Nouă mori de vînt,

Macină *argint*,

Nouă supt pămînt,

Aur poleit ...

iar Milea se vaietă că i-a intrat în sîn

Șarpe mare, balaur

Și cu coada *de argint* ...⁴⁵

Cu limbile *de aur*.

Ca podoabă la arme, unelte, metalele prețioase provoacă admirația fără rezerve a cîntărețului:

Cu prăsele *de argint*,

Cum n-am văzut de cînd

Cu friulețu *aurit*,

sînt ...

Cu căpăstru *de argint*,

Cu cioltaru *poleit*,

Pă cum nici n-am mai
văzut ...⁴⁶

De asemenea, cele două astre atît de familiare omului, soarele și luna, sînt unicele care se învrednicesc în ghicitori de atari epitete înalte:

Bulgăre *de aur*

Bulgăre *de aur*

Joacă pe piele de taur;

Cu coarne de taur ...⁴⁷

Celelalte epite negative apar mai sporadic, ținând să înfățișeze cît mai plastic aspectul înfierat sau satirizat. Cînd se ivesc mai multe în șir, exprimarea cîștigă în expresivitate și adeseori se simte pulsația agresivității în atari formulări. Uneori, epitele negative acumulate par a da la lumină o stare depresivă, ca această nevastă rău măritată:

Cu omul *urît* și *prost*

— Și la pătrupop am fost ...

Dar cînd șirul lor crește, clocotul revoltei nu mai poate fi reținut: fiecare epitet adaogă un spor pe scara crescîndă a tumultului interior. Nevasta se plînge astfel că a fost măritată:

La o curte *zugrăvită*,
La o soacră-*afurisită*,

La o casă *văruiată*,
Dinlăuntru-i *cătrănită* ...

Din cealaltă tabără, bărbatul se plînge de asemenea:

Rea muiere-mi căpătai:
Țesătoarea pînzelor,

Lăudata sătenilor,
Urîta muierilor ...¹⁰⁰

4. Cumulul de epite se dovedește unul din mijloacele de căpetenie ale creatorilor populari prin care izbutesc să atingă culmi de rară expresivitate. Mai cu seamă cînd plămuitorul încearcă însăilarea unui portret ieșit din comun, cu însușiri superlative, cum se pot vedea în unele descîntece de dragoste:

... Pe față că m-am spălat,
Frumos că m-am pieptănat
Curățea m-am îmbrăcat,
Pe cal *sprinten*, *graur* am
încălecat,
Bucium de *argint curat*,
În mîna *dreaptă* am luat,
Prin *mijlocul* satului am
alergat,
Tot buciumînd și trîmbi-
țînd.

Cîți m-au auzit ...
Toți au alergat
Și-au întrebat:
Cine vine buciumînd? ...
Ce împărat, ce-mpără-
teasă?
Ce crai oare, ce crăiasă?...
Nu e crai, nu e crăiasă,
Că-i *N. cea frumoasă*,
Dintre fete *cea mai*
aleasă. ¹⁰¹

Procedeul devine frecvent în balade. Barbu ucis de flăcăii *geloși* cade plin de sînge la ușa casei:

... Cu căciula *neagră-n* cap, Cu ismene *de fuior*,
Cu cămașa *de bumbac*, Pe la poale *pestricior*,
Cu guleru *porumbac*, Cu chipu ca de bujor!
Cu chipu ca de cazac,

Epitele substantivele se amestecă de obicei cu cele adjectivale, dar se întîlnește și lanțul monocord, ca în faimosul portret al Gerului:

Ieșea Crivăț din fintină Cu barba *albă de chidă*,
Cu mustăți de *brumă*, C-un toiag *de gheață-n*
mîna ...

Adjectivele cumulate în forma vocativului devin mai incisive în gura interpretului care obișnuiește să le rostească răstit:

Căpitane Radule,
Radule, *viteazule*,

Vestite haiducule ...

— Mierliță, mierliță
Pasăre *pestriță*,

Neagră la hăinuță,
La cap *cilibie* ...

Cu ajutorul epitetelor înșiruite poetul popular sugerează nota specifică a peisajului, cum e cel din munții îndepărtați, menit să sperie pe fata rătăcită:

— La munți *cărunți*, Cu fagi *nălticei*,
Cu fagi *rotunzi*, Cu brazi *mărunței* ...

Cînd peisajul e animat de prezența umană, cumulul de epite se deslănțuie vertiginos, pînă la o saturație verbală năucitoare, menită să trezească în auditoriu admirație îmbinată cu venerație adîncă pentru cei ce luptă pentru o cauză dreaptă:

... La fagul *cel mai rotat*,
Tot de arme *încărcat*,
La fagu cu frunză *deasă*
Și cu umbrulița *groasă*,
Șed voiniceii ca-n casă,
Șed haiducii, nu le pasă;

Tot voinici *aleși panduri*,
Tilhari *neaoși de păduri*,
Rași la falcă, *groși la ceafă*,
Cu mustăți *în varvarichi*,
Cum stă bine la voinici ...

Uneori, cumulusul e alcătuit din cîte două substantive, al doilea la genitiv, de preferință la plural, formă expresivă de superlativ absolut care nu mai îngăduie vreo comparație. Ascunzișul haiducului e

— Sus pe dealu Grecilor, Pieirea ciocoiului,
Puterea pădurilor E ținutu Radului,
Trecerea voinicilor; Locașu voinicului ...
La coada Potopului

iar hoțul fură din turmă tocmai:

Frumusețea oilor, Fala negustorilor ...¹⁰²
Puterea berbecilor,

În puține ghicitori, un atare cumulus de epitete capătă și un aspect ilariant, care concordă de altfel cu atmosfera de voioșie și exuberanță caracteristică sezătorilor sau altor întruniri propice ghicitorului. În unele, cumulusul de epitete e mai timid, ca în această ghicitoare despre foarfeci:

Două late-ncîrligate — Două-nguste-alăturate¹⁰³.
Cea despre iepure are întindere medie, tipică majorității ghicitorilor:

Patru-nfipte, Și o fîșîită.
Două ciulite

iar cea despre fața casei, cu vatra de gătit, atinge o culme care unor nepreveniți pare un adevărat dezmăț verbal:

Lată peste lată, Peste spartă udată,
Peste lată îmbojorată, Peste udată rotunzată,
Peste îmbojorată crăcănată, Peste rotunzată ciuciuleț! ¹⁰⁴
Peste crăcănată spartă,

sau cea despre mîța și șoarecele:

Motrocoasa Da motrocosu
Flocoasa Flocosu
Mănîncă Nu poate mînca
Pe motrocosu Pe motrocoasa
Flocosu; Flocoasa ¹⁰⁵.

¹ D. Caracostea — O. Birlea: *Problemele tipologiei folclorice*; București, 1971, p. 332.

² Daniil Ionescu și Alexandru I. Daniil: *Descîntece din județul Romanai*, vol. I; București, 1907, p. 24.

³ A. Gorovei: *Descîntecele rîmînilor*; București, 1931, p. 279.

⁴ E. Hodoș: *Descîntece*; Sibiu, 1912, p. 57.

⁵ A. Gorovei, lucr. cit., p. 253, 245.

⁶ E. Hodoș, lucr. cit., p. 58.

⁷ Ibid., p. 52, 48.

⁸ T. Bălășel: *Versuri populare rîmîne ceremonioase*, vol. I, cîrticica a II-a; Craiova, f.a., p. 111, 107.

⁹ E. Hodoș, lucr. cit., p. 49.

¹⁰ Ibid., p. 67. Pentru numele ielelor din Banat cf. Ion Mușlea-Ovidiu Birlea: *Tipologia folclorului din rîspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu*; București, 1970, p. 208.

¹¹ E. Hodoș, lucr. cit., p. 55, 57. Primul vers din exemplul al doilea trebuie să fie „... ntr-o-apă roșie”. De altfel, Hodoș în notă o explică „o apă”.

¹² A. Gorovei, lucr. cit., p. 324, 340, 262.

¹³ Ovid Densusianu: *Limba descîntecelor*, în *Opere*, I; București, 1969, p. 230.

¹⁴ V. J. Mansikka: *Litauische Zaubersprüche*; Helsinki, 1929 (F.F.C., nr. 87), p. 72.

¹⁵ A. Gorovei, *Descîntecele rîmînilor*; București, 1931, p. 333.

¹⁶ Gheorghe Pavelescu: *Cercetări asupra magiei la rîmîni din Munții Apuseni*; București, 1945, p. 168.

¹⁷ Simeon Florea Marian: *Descîntece poezice rîmîne*; Suceava, 1886, p. 114.

¹⁸ Leontin Ghergariu: *Folclor literar din Sălaj*; Zalău, 1973, p. 129.

¹⁹ Alexiu Viciu: *Folclor de cîmp*; Cluj-Napoca, 1976, p. 131.

²⁰ T. Bălășel, lucr. cit., p. 40, 43, 85.

²¹ A. Gorovei, lucr. cit., p. 252.

²² G. Dem. Teodorescu: *Poezii populare rîmîne*; București, 1885, p. 538.

²³ Nicolae Păsculescu: *Literatură populară rîmînescă*; București, 1910, p. 250.

²⁴ C. Rădulescu Codin: *Din Muscel*, vol. I; București, 1896, p. 210—211.

²⁵ S. Fl. Marian: *Vrăji, farmece și desfaceri*; București, 1893, p. 129.

²⁶ G. Pavelescu, lucr. cit., p. 131 și urm.

²⁷ Ibid. p. 128, 129.

²⁸ Ibid. p. 133, 178.

⁸⁹ Gr. Tocilescu, lucr. cit., p. 1241.

¹⁰⁰ A. Viciu, lucr. cit., p. 214, 213.

¹⁰¹ S. Fl. Marian: *Vrăji, farmece și desfaceri*, p. 103.

¹⁰² C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 293, 208, 228, 188, 174, 211, 230, 262.

¹⁰³ L. Ghergariu, lucr. cit., p. 295.

¹⁰⁴ A. Gorovei: *Cimiliturile românilor*, p. 189, 142.

¹⁰⁵ Radu Niculescu: *Bulgăre de aur în piele de taur*; București, 1975, p. 159.

IV. METAFORA ȘI COMPARAȚIA

1. METAFORA OCUPĂ loc central în poezia cultă. Socotită de unii ca bază a poeziei, ca una ce ar fi ea însăși „un poem în miniatură”¹, metafora a fost cultivată îndeosebi în poezia Renașterii și mai târziu în simbolism. În creația folclorică, are o frecvență dispartă, după specificul speciilor, precum și rosturi care în parte ies din domeniul poetic.

Privită genetic, metafora ar fi apărut sub imboldul unor necesități de natură extrapoetică. Geneza ei e pusă pe seama a doi factori. Ea ar fi avut astfel un rol apotropaic, cu scopul de a feri omul și societatea înconjurătoare de o seamă de calamități pe care le-ar fi provocat ființele vrășmașe. În concordanță cu concepția arhaică despre simpatia generală a ființelor și lucrurilor, se credea că există o legătură causală între o ființă sau un lucru și cuvântul care le denumește: pronunțarea lui ar fi provocat pe dată prezența acelei ființe. Ca atare, numele spiritelor și forțelor nocive era socotit de rău augur, de evitat în vorbire, *tabu* după terminologia primitivilor polinezieni². Dar fiindcă referințele la acestea erau inevitabile, nu era posibilă decît calea eufemismelor, a cuvintelor aluzive la unele însușiri sau forme de manifestare ale acestora, care căpătau în consecință acest înțeles convențional. Necesitatea semnalată a dus la nașterea transferului metaforic, prin care o ființă sau un lucru primea alt nume, convențional și de obicei limitat la comunități restrînse. Pînă astăzi, în limba populară s-au păstrat o seamă de denumiri metaforice cu funcție eufemistică de natură apotropaică. La noi, excelează înaintea tuturor multele și variatele nume ale diavolului. Întrucît rostirea numelui adevărat ar fi provocat prezența lui atît de odiată, i se spunea la noi în chip curent altfel: *satana*, *naiba*, *aghiuță*, *nichișpercea*, *scaraoschi*, *iuda*, *faraon*, *sotea*, *sarsotea*, *ucanel*, *ucigașul* sau mai degrabă folosind epitețe metaforice: *necuratul*, *nefirtate*, *împelițatul*, *negu*, *bată-l crucea*, *ucigă-l crucea*, *ucigă-l toaca*, *bălosul*, *bală* (*șpurcată*), *dihanie*, *tichiuiță*, *cel cu șipca roșie*, *cel din pietri*³. În chip similar, ieilelor care stăpînesc văzduhul și „sînt cumplite”

nu li se rostește numele (în Banat are fiecare un nume deosebit), ci sînt numite *ielele, sfintele, fie-le milă, zînioarele, șoimanele, sfintele de noapte, dînsele, frumoasele, mîndrele, iezmele, fecioarele, rusaliile, milostivele, miluitele, marestrele, puternicele, doamnele, doamnele frumoase, împărătesele văzduhului, zeițele* (aceasta trebuie să fie de obîrșie cultă) ⁴. Cum se vede, unele nume metaforice relevă calități optime, opuse celor pe care le au ielele, tocmai pentru a le implora bunăvoința și cruțarea, iar altele le agrăiesc cu titlurile cele mai înalte din ierarhia umană (*împărătesele, crăițele*) sau mitologică (*sfintele, zeițele*). Fenomenul se extinde și la celelalte categorii de ființe răufăcătoare. Astfel, în ziua Alexiilor (17 martie) se credea că „nu e bine nici a gîndi la gîngăanii, jigăanii și gujulii, a le pomeni sau a vorbi despre dînsele și a le pronunța numele, căci atunci se crede că, dacă le pomenești, vorbești despre dînsele și le rostești numele, tot anul îți vor ieși înainte și te vor mușca” ⁵. Ca atare, broasca este numită *iapă* sau *cal* sau *de cele cu patru picioare, șarpele pește* etc., în genere *domn* sau *doamnă* ⁶. Din aceeași cauză, ursul la noi mai era numit *Martin, Neblea, Curtu, Bebe, spurcat, bală*, ursoaica *Ancuță* ⁷, iar la huțuli i se zicea *Wujko* (unchișor) sau *Welekij* (cel mare) în opoziție cu lupul care era numit *malej* (cel mic) ⁸, după cum coropișnița mai e numită prin Moldova *cucoana Chiftiriță* sau *chiftirița cu icoană*, iar barza prin nordul Moldovei *nașoilă* sau *pliscoi pasăre* ⁹.

Celălalt mobil care a dus la făurirea vorbirii metaforice a fost *ghicitul*, instituție arhaică cu rosturi rituale în trecut îndepărtat al omenirii. În afară de salvarea prin rezolvarea ghicitorii, cum se relatează despre Oedip că a salvat de la pieire ținutul Tebei prin rezolvarea ghicitorii date de Sphinx ¹⁰, ghicitul mai era o modalitate de a verifica și consemna maturitatea cuiva. În lumea arhaică, trecerea de la adolescență la bărbăție era verificată, în cadrul riturilor de trecere, pe două căi: probe de putere fizică și îndemînare, apoi probe de înțelepciune prin rezolvarea unor enigme voalate sub formă de ghicitoare. La noi s-au mai păstrat ecouri ale acestui obicei numai în cîntecul bihorean de nuntă,

numit felurit (*nevesteasca, cîntecul lăcății* etc.). Variantele cunoscute mai înfățișează ghicitori-metafore ca:

Ce munte-i mai mare ...

cu răspunsul:

Peste munții noștri ...?

Vîrf de mușuroi ¹¹

au:

Pe deasupra noastră

cu răspunsul:

Ce umbră-i mai groasă

Umbra cerului.

apoi:

Ce apă-i mai mare

cu răspunsul:

Aici pe sub soare?

Roua de vară

și cea mai complicată:

Ce glasuri mai mîndre

Cînd e primăvară? ...

Se aud pe afară

Ce urmă-i mai mare?

cu răspunsul:

Glas de plugărel

Păsări dezmiardînd ...

Cu-al său zbiciurel,

Și pămîntul n-are

Pe boii-și mîinînd,

O urmă mai mare

Din gură cîntînd,

Ca și cea de plug ¹².

Dar resorturile care au prezidat la geneza metaforei nu au fost numai cele de natură magico-rituală. Spiritul uman a mai simțit nevoia de a ocoli anumite exprimări supărătoare pentru cei din jur și simțul rușinii e indicat drept unul din mobilurile generatoare ale metaforei, alături de timiditate, sfială ¹³. Mai mult decît acesta a fost precumpănitoare înclinarea omului naiv către aspectele concrete, plastice. Imposibilitatea de a înțelege anumite abstracțiuni, nevoia de a și le reprezenta sub o formă vie, plastică, a dus la crearea vorbirii metaforice. De aceea, unii au situat geneza metaforei în perioada cînd au apărut primele noțiuni abstracte ¹⁴. Se concede că la început, atari exprimări sensibilizatoare pentru omul arhaic n-au fost nicicum metafore, abia mai tîrziu au fost evaluate ca atare de cărturarul la care exprimarea proprie se distinge în chip deliberat de cea figurată. Metafora propriu-zisă începe abia odată cu apariția acestei conștiințe ¹⁵, prezentă mai întîi la omul de cultură, apoi la insul talentat din popor. Lingviștii au semnalat existența în toate limbile a o seamă de exprimări metaforice care de fapt sînt pseudometafore, întrucît în conștiința vorbitorilor a dispărut distincția de exprimare figurată, cel mai adesea

nu mai existând altă expresie pentru aspectul dat al realității cotidiene. „Prin zilnică tocire, cele mai frumoase, cele mai strălucite din aceste imagini au ajuns pentru noi simple sunete, cari nu ne mai spun nimic despre primitiva lor splendoare”, limba ajungând, după formularea lui Jean Paul, „un dicționar de metafore ofilite”¹⁶. Astfel, masa și scaunul au *picioare*, fereastra are *ochi*, sau mai multe în vremurile moderne, grinda principală a casei, tâlpoaia e *babă*, iar *pop* (= popă) e stilul susținător etc. Prin extensiune, plaiul are *picior*, muntele sau pădurea au *poale*, carul are *inimă*, lanțul *ochi*, clopotul *limbă* etc. pe care astăzi vorbitorii nu le mai simt a fi metafore și le folosesc în chip curent, aidoma tuturor exprimărilor proprii, directe. S-a arătat de mult cum o seamă de cuvinte ce denumesc noțiuni abstracte, au fost la origine cuvinte concrete, după cum sfera unora s-a lărgit, iar a altora, dimpotrivă, s-a restrâns prin transfer metaforic¹⁷. Adesea, salturile semantice sînt uluitoare, avînd la bază asocieri neașteptate, hipertrofieri ale unor aspecte cu totul neînsemnate, încît o seamă de locuțiuni metaforice se revelă a fi peste măsură de îndrăznețe¹⁸.

2. Metafora ocupă locuri neașteptat de inegale în speciile folclorice. S-a reținut de la cercetătorii poemelor homerice că metafora apare cu totul sporadic în poezia arhaică, spre deosebire de frecvența și mai cu seamă amploarea comparației. Aserțiunea e adevărată doar pentru poezia populară propriu-zisă. Există însă două specii care se hrănesc aproape cu exclusivitate din metaforă: proverbele și zicătorile, apoi ghicitorile.

Zicătorile, mai apropiate de limba comună prin folosirea lor curentă în vorbire, se vădese a fi tot atîtea metafore, întrucît, alături de sensul exprimat direct, mai există un al doilea, subînțeles, dar care are pondere mult mai mare, fiindcă zicătoarea citată de interlocutor se referă numai la acesta. Unele noțiuni se desfășoară pe o scară de locuțiuni metaforice, ca într-un fel de întrecere în ale expresivității. Despre cineva (*beat*) se poate spune astfel că: 1) *a luat purceaua de coadă*, sau *a prins ciocîrlanul (prepelita) de coadă*; 2) *a furat luleaua neamțului*; 3) *și-a stropit (încălzit) maseaua*; 4) *umblă cu ochii logodiți*; 5) *umblă pe două cărări*; 6) *merge ca funia în sac* (sau *drept ca neamțul*); 7) *a făcut*

burtă butie și gura pîlnie; 8) *are sămînță de vorbă*; 9) *e înșepat la limbă*; 10) *și-a umplut pipota*; 11) *îi caută muștașii a oală* (sau *a suflat în fundul oalei*); 12) *nu-l mai țin picioarele*; 13) *s-a afumat* sau *l-a bătut cărbunii la pat*¹⁹; la care se mai pot adăoga și altele cu circulație mai restrînsă: 14) *a fi cum e cuiul*; 15) *a fi turtă*; ori cea citată de L. Blaga despre tatăl său: 16) *arde Bălgradul*!²⁰ Fuga este exprimată de asemenea felurit și colorat: 1) *a luat-o la sănătoasa*; 2) *își luă picioarele pe umere*; 3) *o luă la papuc (la picior)*, *își luă tălpașita* sau *despică vîntul*; 4) *a spălat putina*; 5) *a dat dosul*; 6) *ș-aci ție drumul*; 7) *își luă lumea-n cap*; 8) *a luat cîmpii*; 9) *se așterne pămîntului*; 10) *se șterse din cale*; 11) *tunde-o!* (sau *șterge-o, zbughi-o!*); 12) *a rupt-o d-a fuga (a tulit-o la fugă)*. Despre cineva care a fost înșelat, se poate zice: 1) *l-am potcovit* (sau *l-am căptușit, l-am boit, l-am fript*); 2) *l-a îmbrobodit*; 3) *l-a tras pe sfoară*; 4) *i-a pus ghiociei la ureche* (sau *flori la ureche*); 5) *a pus calîpul*; 6) *l-a purtat de nas* (*i-a atîrnat iabașoa de nas*); 7) *a umblat cu șoșele cu momele*; 8) *a umblat cu mîța-n sac*; 9) *îl duce pe la icoane*. Despre cine e sărac se poate zice: 1) *n-are după ce bea apă*; 2) *lipit pămîntului*; 3) *ajuns la sapă de lemn*; 4) *nu se ține zdreanță de zdreanță*; 5) *curg obielele după dînsul*; 6) *cînd mălai aveau, n-aveau sare, cînd aveau sare și mălai, n-aveau legume*; 7) *două în tei nu putea lega* (sau *leagă din tei curmei*); 8) *viață cîrpită cu ață*; 9) *pirpiri cosac saccana briceag* sau *este ifisliu lefter de parale*²¹; 10) *N-are cenușă-n vatră*; 11) *N-are nici mîța la casă*^{21a}.

Cît de mult se reazemă zicătorile pe transferul metaforei se poate vedea din abaterile semiotice ale unora. În genere, ele exprimă un adevăr general sub forma plastică a unui caz particular, zicătorile avînd deci două valențe, cea exprimată și cea subînțeleasă, metaforică, despre totalitatea cazurilor particulare care se pot ivi în realitatea cotidiană. În fapt, unele sînt doar simple metafore, întrucît cazul particular exprimat nu se poate întîmpla niciodată, el slujind doar de modalitate expresivă pentru noțiunea dată. Astfel, despre cineva care e peste măsură de vesel se zice că *a apucat pe Dumnezeu de un picior*, de cineva posomorît se zice că *i-au fript șerpi pe burtă*; de cel norocos se zice că *i-a pus Dumnezeu mina-n cap*; belșugul închipuit e plasti-

cizat prin zicătoarea *umblă cîinii cu colaci în coadă*; cine stăruie zice că *face pe dracu-n patru, semețul dă cu barda-n Dumnezeu*, omul de nimic e *negustor de piei de cloșcă*, iar cel iute de picior *fugea de mînca pămîntul* etc. Atari zicători nu mai pot fi bivalente, rămînînd pure metafore care exprimă cît mai plastic noțiunile sau stările sinonimice de configurație abstractă.

Situația se repetă întrucîtva și cu proverbele. Ele exprimă prin imagini un adevăr generalizat, dincolo de cazul dat la care se referă zicătoarea citată în context. Dar deși exprimă o generalitate, el semnifică, dincolo de aceasta, toate cazurile care se încadrează în acel tip sau categorie de fapte. În genere, proverbul, ca și zicătoarea, spre deosebire de maxima livrescă, aduce o formulare figurată, metatorică, întrucît, alături de adevărul exprimat prin imagini, el mai are un sens, ascuns dar subînțeles, care trebuie captat și care de fapt constituie tînta celui ce-l reproduce. Captivează cele în care formularea e neașteptată, cu enunțarea drastică a realității: *Para cea mai bună pică-n gura porcului*; *Bine zici, dar n-are cine juca*; *Cine colcorozește, acela ouă*; *Cine are barbă, îi mai scapă gura de cîte un c...*; *Cine mîneacă, nu înîlneacă*; *Cine-ndrăznește, trăiește*; *Cu lingura îmi dai și cu coada îmi scoți ochii*; *Dacă ți-i greu, pune jos*; *Decît sărac, mai bine să n-ai nimic*; *Du-te vinăt și te-ntoarnă meriun*; *Gură dulce, c... viclean*; *Îl joacă-n ciur și n-atinge de veacă*; *Îs mai multe zile ca mațe*; *Nici din cine slănină, nici din cățea smîlînă*; *Precum e sfîntul, așa și tămîia*; *Ține sacul pînă-ți dă purcelul*²²; *De față iarbă creată, de dos cîne flocos* etc.²³.

Asemenea zicătorilor, se întîlnesc și aici proverbe monovalente care nu mai pot avea sensul propriu, enunțat în formulare, acesta dovedindu-se o imposibilitate, o ficțiune plăsmuită doar pentru a reda mai plastic celălalt sens, ascuns după metafora exprimată. Numărul acestora e totuși infim față de totalitatea proverbelor, încît prezența lor nu infirmă cîtusi de puțin caracteristicile speciei. Pe de altă parte, ele pun în lumină un aspect al mecanismului de creație, relevînd primatul exprimării metaforice: creatorii populari au transpus adevărul general, abstract, în cazuri neașteptat de concrete, adesea fără să observe incongruența. Unele nu redau nici măcar cazuri imaginare, ci de-a dreptul imposibile sau absur-

dități. Atari proverbe ilustrează puterea de imaginație menită să transfigureze principiile abstracte ale conduitei umane: *Casa lor e cu ușa prin pod și cu fereastra pe sub pat*; *Se laudă oala că sparge cîldarea*²⁴; *A aruncat cu scaldă și copilul*; *A scos luna din fîntînă*; *Babă bătrînă cu dinții de lînă*; *Arde moara ca să prăpădească șoarecii*; *A cercat marea cu degetul* etc.²⁵. Fenomenul e cunoscut și în proverbele altor popoare²⁶.

Cît de mult cîștigă proverbele în expresivitate prin transferul metaforic se vede mai cu seamă prin compararea lor cu celelalte din tabăra opusă, de asemenea monocorde, dar care nu au decît înțelesul cel enunțat în chipul unui principiu etic. În colecțiile noastre de proverbe numărul lor este cu totul redus și aproape întotdeauna se poate afirma că sînt de obîrșie cărturărească, în maniera maximelor culte. Lipsa oricărui rudiment de metaforă le face deosebit de greoaie și anoste: *Bucatele cele mai bune este foamea și nimenea nu le poate mînca, fără numai mulțămitorul*; *Cui i se croiește rău, rău îi merge tot mereu*; *Din gura omului bun vorba de rău nu iese niciodată*; *Iertarea e răzbunarea cea mai bună*; *Lucrul și cumpătul închid medicului ușa*; *Omul nepriceput e împietrit la cap*²⁷ etc.; *Cine nu știe cruța puțin, nu poate avea mult*; *Cine se-nalță pre sine, se va smeri*; *Cine vrea să știe toate, moare*; *Copiii și nebunii spun adevărul*!; *E mai lesne a cîștiga banii, decît a-i ști întrebuința bine*; *Frica totdeauna aduce primejdie*; *Munca e comoară*; *Ochii înțeleptului văd mai departe*; *Vremea cu încetul poate să le descopere toate*.²⁸

3. Metafora predomină de asemenea în ghicitori. Aici, ea capătă o strălucire nemaîntîlnită în nici una din celelalte specii folclorice. Mai întîi, ea deține primatul numeric, lăsînd mult în urmă toate celelalte figuri poetice la un loc. Astfel, din lista întocmită de G. Pascu în studiul său, se poate vedea că mai bine de patru cincimi din totalitatea ghicitorilor au la bază metafore.²⁹ În al doilea rînd, datorită împrejurării că ghicitoarea e cu atît mai realizată cu cît imaginile obiectului menite să identifice subiectul ghicitorii sînt mai îndepărtate de acesta, ca să nu trezească în auditor nici cea mai mică suspiciune că rezolvarea poate fi ușoară, decurgînd liniar din conspectarea sagace a însușirilor înfățișate de metaforă. Din această cauză, salturile imaginației se dovedesc neașteptat de îndrăznețe și metafora devine într-adevăr uluitoare. Căci

multe ghicitori dezvăluie un adevărat dezmaț al imaginației, spiritul plasmuitor spionind cele mai absconse laturi pentru încifrarea cât mai deplină a obiectului de ghicit. Examinează de aproape, se vedește că metaforele din ghicitori constituie un fel de domeniu autonom, întrucât foarte puține din ele mai pot fi întâlnite și în celelalte specii, îndeosebi în cele ale poeziei populare. În parte, aceasta e consecința diferenței tematice dintre ghicitoare și celelalte specii, întrucât ea cuprinde lucruri și ființe din jurul omului, prea puțin acesta din urmă cu facultățile lui, în timp ce poezia populară are în centrul ei omul cu frământările lui, plinul lui sufletesc și doar în chip adiacent cele din jurul său. Abia se pot cita exemple de afari metafore comune ghicitorilor și celorlalte specii. Cea mai răspândită e cea care compară femeia cu o floare. În ghicitori: „Am o floare frumoasă, bărbatii o miroasă, numai lor li-i dragăstoașă”. (sau „Ce floare e mai frumoasă din câte flori miroasă, bărbatii o iubesc, femeile o urăsc?”)³⁰. În cîntece, ea e deosebit de frecventă:

Drăguța me de demult ...
Ca tine nu mi-oi afla,

Că tu ai fost floare din
curte

Și ca tine nu sînt multe³¹.

Pascu mai citează metafora beție = *nebunie* din ghicitoare despre butea cu vin: „Gorunul ține *nebunul*; *nebunul* *nebunește* oamenii”, prezentă și în proverbul „omu la beție cade-n *nebunie*”, apoi cea despre cuptor: „Urșii în sat, cîinii nu bat”, *ursoaica* fiind denumirea regională a coșului din podul casei cu două găuri laterale pentru fum, inserarea în ghicitoare petrecîndu-se prin această metaforă lingvistică a coșului³².

În ghicitori, însușirile comune — *tertium comparationis* — ale obiectului de ghicit și ale celui cu care-l compară sînt detectate cel mai adesea după forma lor, apoi după întrebuintare, activitate, poziție, mișcare, efect sau origine. În multe din ele, forma e combinată cu una sau două, rar mai multe, din celelalte categorii de conspectare. Unele ghicitori sînt monometaforice, prin simpla prezentare a genului proxim cu diferența specifică. Astfel, valea e *Rudă lungă fără umbră*, usturoiul se înfățișează ca *Nouă frați într-un cojoc îmbrăcați*; măceșul e *Cocoș roșu cu zgaiba în cap*, prazul e *Un moșneag cu barba în pămînt*; desagii sînt *Doi lupi într-un gît*; ciuperca

„*Curte albă într-un picior* etc. De obicei, ghicitorile sînt plurimetaforice, cu o desfășurare pe mai multe planuri, arătîndu-se mai izbutite cele cu încifrarea mai adîncă. Soarele și luna se mai ghicesc și din *Un blid de alune, numai două-s bune*; mreaja de pescuit e *Găină cu ciocu de făină, talpă de rac, șerpe-nșirat*, ciubotele sînt *Două știubeieșe, ziua-s pline, noaptea-s goale*, iar opincile *Două găinușe, ziua-s cu mațele înăuntru și noaptea le dă pe spate*; cocoșul e *La trup pe pene, la cap pieptene, la picioare rischitoare*; fluierul e ... *Un plug cu șase boi, dacă-i lua doi, nu merge* etc.³³.

Metaforele ghicitorilor sînt construite printr-un transfer îndrăzneț care implică aproape întotdeauna un salt dintr-un regn într-altul. Întrucît cele mai multe din subiectele ghicitorilor sînt lucruri, saltul se petrece prin personificare. De aceea, cele mai multe obiecte sînt asemuite cu ființe, animale sau chiar omul, și acestea se numără de obicei printre cele mai frumoase ca realizare poetică. Sfredelul: *Am un berbec negru și curg mițe din el*; cociorva: *Am un bou negru, bate zece roșii*; acul e o capră albă, hămată de coadă; moara: *Caii nechează, munții pornesc, pupăza tot cîntă*; fumul e ciută mohorîtă, umblă șovăită; ochii sînt doi pui de grieraș, joacă supt un pătinaș; plugul e un hulub pe sub pămînt; luna e: *Pe-o casă șindilită joacă-o mîță potcovită*; curcubent e șerpe vîrgat, peste Prut aruncat; lingura e vrăbiuță încărcățică, hîstîrluc în poietică, iar cîntarul e o ființă nici moartă, nici vie, numai coada îi adie etc.³⁴. Procesul invers de asemuire a unei ființe cu un lucru se întâlnește abia sporadic. Și aici unele strălucesc prin adîncimea observației. Iată scroafa cu purcei cumulînd o enormă experiență de clăcaș: *Butea geme și boierii beau*. Ecourile onomatopoeice din primele două cuvinte recheamă tipătul caracteristic al cucuvelei: *Tigvă titiană strigă noaptea prin poiană*. Altele sînt încifrate prin forma lor caracteristică, cum e racul: *Cerceluș cu coarne, fierbe în fundul oalei*; imă: *Curelușă unsă, pe sub pămînt dusă*; mîță e opincă nerasă, umblă noaptea prin casă etc.³⁵.

Dacă metafora e în slujba sensibilizării noțiunilor mai complexe sau de configurație mai abstractă, ghicitorile respective capătă o incisivitate sporită prin vibrația spirituală care izbutește să se coboare la adîncimi neobișnuite. Ca și în alte specii și genuri, creatorul popular se dovedește genial și în cîteva ghicitori referitoare la aspectele capitale ale vieții

umane, cu toate că specia ar fi destinată de obicei unui joc infantil, după opinia celor mai mulți cărturari. Revărsatul zorilor se vădește astfel halucinant de lucid în această ghicitoare din județul Ilfov: *Scîndura crapă viermii ies*³⁶. Imensitatea e sensibilizată prin câteva metafore simple, dar adînci prin reverberațiile pe care le trezesc. Drumul e *un ciung cît lumea de lung*³⁷, gîndul e *nuia încovoiată, ocolii lumea toată* (sau: *Nuielușă fermentea, colindai lumea cu ea și-o pusei tot acolo*)³⁸. Imaginea e atît de palpabilă, încît contrastul dintre subiect și termenul comparației e uluitor. Pot sta alături de cele mai adînci viziuni simboliste unele imagini despre umbră: mai cu seamă cea despre moarte:

Am un iepuraș
Cu urechile de caș.

Eu vreau să i le mănînc,
El mă apucă de gît³⁹.

Luciri de mit răzbat și din ghicitorile despre cosmosul perceput țărănește. Luna e asemuită cu o floare de culoarea năramzei: *Din deal în deal, și din vie în vie, floriceică năramzie*. Cerul înstelat e prins *Pe o pînză albăstrie multă puzderie*, iar toate la un loc, adică cerul, pămîntul, viața și moartea se încifrează lapidar și incisiv, cu vigoarea cugetărilor neașteptat de adînci: *Nalt zidit, negru cernit, amar ca fierrea, mai adînc ca fundul mării*. Și ca într-o alchimie medievală astrele și elementele pămîntului se înfrățesc dual, în perechi inseparabile, ca în această ghicitoare despre soare și lună, cer și pămînt, apă și foc, încropind o metaforă atotbiruitoare:

Două merg,
Două stau,

Două dușmănie-și au.⁴⁰

4. În celelalte specii folclorice, metafora e folosită sporadic, fiind uneori neașteptat de rară. Mai cu seamă în basme, unde abia se pot spicui câteva. Mai frecventă e metafora *bărbat = cheie*, întîlnită deseori în episodul final al unor variante ale tipului AT 400. În momentul cînd fata pleacă la cununie cu al doilea bărbat, sosește pe neașteptate cel dintîi. Ca să iasă din încurcătură, mireasa simulează pierderea cheii de la lada cu zestrea. Nuntașii o caută zadarnic, dar trei feciori de împărat îi confecționează pe loc altă cheie „dă dăscuia cufăru dă zece ori ca cu cheia ei”. Mireasa anunță atunci că a găsit și cheia veche și întreabă nuntașii pe care să o rețină. Un împărat o sfătuiește: „Ține p-a veche, că-i știi

mama. Știi să dăscui, știi să-ncui cu ea!” Atunci mireasa se declară pentru primul soț și contramandea nunta: „eu îmi iau mozcantă că e bărbatu meu, și nunta să meargă îndărăt, că ieu sun cununată cu el”⁴¹.

În puținele basme care au ca temă probarea înțelepciunii se întîlnesc și o seamă de întrebări încifrate prin metafore. În unele variante ale basmului despre împăratul și starețul (AT 922), cel dintîi pune câteva întrebări formulate metaforic. *De parte-i de partele?*, adică pînă la ce depărtare vede moșneagul (sau ciobanul), la care acesta răspundea „Hoo, domnu meu — zice — pînă -ntră coarnele boilor!” A doua întrebare: *Tîrziu te-ai sculat*, adică a avut copii tîrziu, la bătrînețe, iar a treia întrebare *dacă poate mulge trei berbeci*, adică dacă poate stoarce bani de la cei trei miniștri care nu i-au putut dezlega întrebările⁴². De asemenea, în variantele românești și europene ale tipului 877 se găsesc câteva răspunsuri prin care fata isteasă pune în încurcătură pe pețitori. Întrebată ce fierbe în oală, ea răspunde: „*Fierb ce umblă-n sus și-n jos*”, adică boabe de mazăre. Despre tatăl său, fata răspunde că: 1) *la o pagubă face una mai mare*, adică închide cu un gard cărarea făcută de oameni peste ogrorul său și în felul acesta oamenii își vor croi altă cărare pe lîngă gard. 2) *Din pușin face mult*, adică seamănă ogrorul arat. 3) *Din bun face mai bun*, adică face gard în jurul sămănăturii sau acopere din nou șura cu paie. 4) *Plătește datorii mai vechi*, adică sparge lemnele arse în anul precedent. 5) *Caută ceea ce nu poate găsi*, adică împletește plase. 6) *Aduce unsoare pentru slănină*, adică sare din oraș. Cu privire la ceea ce lucrează mama ei, fata răspunde: 1) *Face unuia ceea ce acesta nu poate să-i facă*, adică așază un mort (sau îi închide ochii). 2) *Separă pămînt de pămînt*, adică ajută ca moașă la o naștere. 3) *Coace pline mîncată*, adică pîinea pe care a luat-o în împrumut ca să o restituie acum. 4) *Din două vechi face una nouă*, adică din două cămăși vechi face una de purtat. 5) *Din bun face mai bun*, adică din smîntînă alege unt. Despre ceea ce face fratele său, fata răspunde: 1) *E la vînătoare: ce prinde, lasă acolo, ce nu poate prinde, aduce acasă*, adică se despăduchează (sau prinde pureci). 2) *Umblă încoaci și-ncolo*, adică ară cu plugul. 3) *Șade între cer și pămînt*, adică într-un pom. 4) *Își ride de necazurile anterioare*, adică bea țuica făcută din grîul pe care l-a semănat. Sora fetei istețe e arătată că *plînge rîsul din*

umane, cu toate că specia ar fi destinată de obicei unui joc infantil, după opinia celor mai mulți cărturari. Revărsatul zorilor se vedește astfel halucinant de lucid în această ghicitoare din județul Ilfov: *Scîndura crapă viermii ies*³⁶. Imensitatea e sensibilizată prin câteva metafore simple, dar adînci prin reverberațiile pe care le trezesc. Drumul e un ciung cîl lumea de lung³⁷, gîndul e nuia încovoiată, ocolii lumea toată (sau: *Nuiclușă fermeneia, colindai lumea cu ea și-o pusei tot acolo*)³⁸. Imaginea e atît de palpabilă, încît contrastul dintre subiect și termenul comparației e uluitor. Pot sta alături de cele mai adînci viziuni simboliste unele imagini despre umbră; mai cu seamă cea despre moarte:

Am un iepuraș
Cu urechile de caș.

Eu vreau să i le mînc,
El mă apucă de gît³⁹.

Luciri de mît răzbat și din ghicitorile despre cosmosul perceput țărănește. Luna e asemuită cu o floare de culoarea năramzei: *Din deal în deal, și din vie în vie, floricică năramzie. Cerul înstelat e prins Pe o pînză albăstrie multă puzderie*, iar toate la un loc, adică cerul, pămîntul, viața și moartea se încifrează lapidar și incisiv, cu vigoarea cugetărilor neașteptat de adînci: *Nalt zidit, negru cernit, amar ca fiera, mai adînc ca fundul mării*. Și ca într-o alchimie medievală astrele și elementele pămîntului se înfrățesc dual, în perechi inseparabile, ca în această ghicitoare despre soare și lună, cer și pămînt, apă și foc, încropind o metaforă atotbiruitoare:

Două merg,
Două stau,

Două dușmănie și au.⁴⁰

4. În celelalte specii folclorice, metafora e folosită sporadic, fiind uneori neașteptat de rară. Mai cu seamă în basme, unde abia se pot spicui câteva. Mai frecventă e metafora *bărbat = cheie*, întîlnită deseori în episodul final al unor variante ale tipului AT 400. În momentul cînd fata pleacă la cununie cu al doilea bărbat, sosește pe neașteptate cel dintîi. Ca să iasă din încurcătură, mireasa simulează pierderea cheii de la lada cu zestrea. Nuntașii o caută zadarnic, dar trei feciori de împărat îi confecționează pe loc altă cheie „dă dăscuia cufăru dă zece ori ca cu cheia ei”. Mireasa anunță atunci că a găsit și cheia veche și întrebă nuntașii de care să o rețină. Un împărat o sfătuiește: „Ține p-a veche, că-i știi

mama. Știi să dăscui, știi să-ncui cu ea!” Atunci mireasa se declară pentru primul soț și contramandază nunta: „eu imi iau moșnicu că e bărbatu meu, și nunta să meargă îndărăt, că ieu sun cununată cu el”⁴¹.

În puținele basme care au ca temă probarea înțelepciunii se întîlnesc și o seamă de întrebări încifrate prin metafore. În unele variante ale basmului despre împăratul și starețul (AT 922), cel dintîi pune câteva întrebări formulate metaforic. *De parte-i departe?*, adică pînă la ce depărtare vede moșneagul (sau ciobanul), la care acesta răspunde „Hoo, domnu meu — zice — pînă -ntră coarnele boilor!” A doua întrebare: *Tîrziu te-ai sculat*, adică a avut copii tîrziu, la bătrînețe, iar a treia întrebare *dacă poate mulge trei berbeci*, adică dacă poate stoarce bani de la cei trei miniștri care nu i-au putut dezlega întrebările⁴². De asemenea, în variantele românești și europene ale tipului 877 se găsesc câteva răspunsuri prin care fata isteată pune în încurcătură pe pețitori. Întrebată ce fierbe în oală, ea răspunde: „*Fierb ce umblă-n sus și-n jos*”, adică boabe de mazăre. Despre tatăl său, fata răspunde că: 1) *la o pagubă face una mai mare*, adică închide cu un gard cărarea făcută de oameni peste ogorul său și în felul acesta oamenii își vor croi altă cărare pe lingă gard. 2) *Din puțin face mult*, adică seamănă ogorul arat. 3) *Din bun face mai bun*, adică face gard în jurul sămănăturii sau acopere din nou șura cu paie. 4) *Plătește datorii mai vechi*, adică sparge lemnele arse în anul precedent. 5) *Caută ceea ce nu poate găsi*, adică împletește plase. 6) *Aduce unsoare pentru slănină*, adică sare din oraș. Cu privire la ceea ce lucrează mama ei, fata răspunde: 1) *Face unuia ceea ce acesta nu poate să-i facă*, adică așază un mort (sau îi închide ochii). 2) *Separă pămînt de pămînt*, adică ajută ca moașă la o naștere. 3) *Coace pline mîncată*, adică plînea pe care a luat-o în împrumut ca să o restituie acum. 4) *Din două vechi face una nouă*, adică din două cămăși vechi face una de purtat. 5) *Din bun face mai bun*, adică din smîntînă alege unt. Despre ceea ce face fratele său, fata răspunde: 1) *E la vînătoare: ce prinde, lasă acolo, ce nu poate prinde, aduce acasă*, adică se despăduchează (sau prinde pureci). 2) *Umblă încoaci și-ncolo*, adică ară cu plugul. 3) *Șade între cer și pămînt*, adică într-un pom. 4) *Își ride de necazurile anterioare*, adică bea țuica făcută din grîul pe care l-a semănat. Sora fetei istețe e arătată că *plînge risul din*

anul trecut, adică leagănă copilul său din flori⁴³. În unele variante românești, fata mai dă alte răspunsuri. Astfel, despre tatăl său răspunde că acesta e dus să schimbe numele la grăunțe și dacă vine de-a dreptul, sosește mai târziu, iar dacă vine pe drum ocolit, sosește mai degrabă, adică e dus la moară și pe întiiul drum se află o crîsmă la care avea obiceiul de a se opri. Mamă-sa face din două babe o nevastă, adică din două cămăși vechi una nouă, iar fata spune că a fost surprinsă de pețitori fiindcă are casa fără urechi, adică fără ciini⁴⁴.

În snoave, metafora e folosită doar în tipul AT 1562A pentru a satiriza vorbirea prețioasă sau ifosele cărturărești. Astfel, Ispirescu povestește într-una din snoavele sale cum un tânăr întors de la școlile din străinătate e păcălit de un moșnean care îl convinge că apa se numește udeală, focul mîngiere, pisica hîrîitoare, iar aria cu girezile de grîu procopseală. Dar cînd cel păcălit îl anunță că „Hîrîitoarea a luat mîngierea în coadă ... De nu vei ajunge mai curînd cu udeala, se duce dracului toată procopseala”, el nu pricepe ce s-a întimplat, abia alții îi salvează avutul⁴⁵. În altă variantă din nordul Moldovei, moșneagul numește girezile cu grîu pricopsală, cîrpații din pod sfinți, mița zgîrîitoare, focul haz, iar ușa scîrîitoare. Omul găzduit îl anunță „zgîrîitoarea care a intrat prin scîrîitoare s-a dus cu hazul de coadă drept în pricopsală! Rămii de-acuma cu pricopsala, că eu m-oi duce cu sfinții”, dar moșneagul nu mai înțelege și rămîne de pagubă⁴⁶. În alte variante, pisica e numită prinde-tot, apa udă-tot, sau stingătoare sau belșug, focul bunăstare, finul cîștig, grîul rodul pămîntului, slămina Dumnezeu etc.⁴⁷.

5. În speciile poeziei populare, locul preponderent îl ocupă metafora substantivală, pe cînd celelalte — adjectivală și verbală⁴⁸ — se arată mai rare și mai șterse ca expresivitate. În poezia lirică, metafora apare cu precădere în domeniul erotic. Nevoia de a exprima situații mai gingașe, efortul de a evita locurile comune, l-au silit pe creatorul popular să recurgă la metafore. Parte din ele s-au tocit cu vremea prin prea deasa întrebuintare, încît interpreții populari nu le mai percep ca metafore, ci ca formulări curente. Așa se dovedește metafora *pui*, respectiv *puică* (*puicuță* sau *puiculiță*), frecvente mai cu seamă în Moldova și Muntenia. Du-te, dor, prin ierburi, fin, — Mi te du la *pui* în sîn.

În altă variantă metafora fiind substituită prin termenul propriu:

Du-te dor, prin ierburi, fin — Mi te du la badea-n sîn ...⁴⁹

În alte cîntece, de asemenea, metafora apare alături de numele iubitei:

Să dăm mîna cu *puica* — Cu *puica*, cu Catinca...⁵⁰.

Metafora a pătruns și în refrenul unor cîntece, uneori îmbinată cu apelativul masculin: *puică, neică*. Cîteodată, nu e clar dacă metafora îndeplinește funcția de refren sau e un apelativ, în afara versului, inserat la începutul cîntecului, ca în această variantă musceleană: Frunză verde mărăcine, *Puică*, Cine te-a făcut pe tine ...⁵¹.

Cel mai adesea, iubita e asemuită unei flori. În genere, transferul metaforic se desfășoară în lumea florilor, prea puține fiind cele din lumea păsărilor, acestea din urmă frecvente totuși în cîntecele lirice ale altor popoare. Imaginile ce rezultă se disting prin finețe și gingășie și stau mărturie neclintită de profunzimea sentimentului erotic. Cea mai răspîndită metaforă a iubitei apare sub genericul *floare*: Copilă blajină, Vin la badea, vină!⁵²

Floare din grădină,

Unele variante dezvăluie singure încifrarea:

D-astă vară-am fost la oi, Astă vară-am fost la sterpe
Ciobănaș, la două flori Ciobănaș la două fete⁵³...

sau:

Eu mă duc, coadere, mă duc Mie mîndră de iubit,
Mîndrulița să mi-o aduc, Ție floare de-nflorit⁵⁴

Ea apare și în cîntecele nuptiale, ca în cîntecul miresei bihorean:

Ce-ați intrat în grădina — De-ați rupt floarea
noastră ...⁵⁵

De asemenea, în conăcăriile de la nunți, cortegiul mirelui se arată pornit pe urma miresei, închipuită întii ca „urmă de fiară”, apoi ca „urmă de zîină”, pentru ca să se adeverească în cele din urmă că este

Urmă de floare de raiu,
Să-i fie în veci de traiu

Tînărului împărat⁵⁶.

În o seamă de bocete, moartea e înfățișată ca o culegătoare
de flori:

Dacă moartea nemiloasă,
Rupe floarea hai frumoasă,
Nu rupe floare de cules

Și rupe floare p-ales,
O rupe din rădăcină,
Ca napoi să nu mai vină¹³³...

În alte bocete, moarta însăși se compară cu o floare:
Într-această lume mare
Fost-am și eu *mîndră floare*,
Moartea se furișează anume pentru a face această selecție
funeră:

Și-o venit pînă la chetoare
Și mi-o luat *mîndră floare*...

Și-o venit pînă la ușă
Și mi-o luat *mîndră rujă*¹³⁴.

În rest, abia ici-colo se mai întâlnește fulgurația de o
clipă a cîte unei metafore izolate în mărunțișul detaliilor
înșiruite de bocitoare cu familiaritatea celui care le cunoaște
prea bine. Astfel, în cîteva bocete din sud-vestul Transilva-
niei și din Banat, cel mort este asemuit cu o luminare pe
care a stins-o vîntul:

Draga mea, *lumină-aprinsă*,
Bătu vîntu și mi-o stinsă ...

Bătu vîntu de cu soare
Și te stinsă ca p-o floare¹³⁵.

De asemenea, amuțirea mortului este asemănată cu o
împăienjenire a buzelor și a ochilor în cîteva bocete din
sud-vestul Transilvaniei:

Dragă, pe ochiții tăi
S-or lăsat *împănjeniei*,
De nu vezi lumea cu ei,

Dragă, pe buzele tele
S-or lăsat *împănjenile*,
De nu poți vorbi cu ele¹³⁶.

Cît despre metafora că mortul ar fi doar *adormit*:

— Că de cînd ai *adormit*
— Mai mult nu mi te-ai
trezit¹³⁷ ...

ea s-a tocit prin prea deasa întrebuintare și poate fi conside-
rată printre cele demonetizate, folosite în vorbirea curentă ca
avînd înțeles propriu, netransfigurat.

În domeniul colindelor profane, metafora pare și mai rară,
în contrast neașteptat cu semnificația lor, care aproape tot-
deauna se deslușește printr-un transfer înrudit ca mecanism
cu cel metaforic. Ca atare, acțiunea săvîrșită e pusă pe seama
celui colindat, subînțelegîndu-se că i se urează să i se întîmple

și acestuia întocmai cum arată narațiunea schematizată,
apărută în cel mai înalt grad. Se distinge prin finețea ei
nu numai metafora din colinda sub-carpatică pentru gos-
podarii maturi care au prins a încărunți. Soția gazdei tresare
operată:

— Scoal, doamne, că-i fi
dormit

— Că *ne-a nins*, *ne-a*
vișorit ...

Soțul o liniștește pe dată, explicîndu-i:

— Culcă-te, ca să dormim,
Că *n-a nins*, *n-a vișorit*,
Vînt de vară c-a bătut
Prin pometul raiului;

Flori de măr s-au scuturat,
Peste noi s-au revărsat ...
Cînd soarele-o răsări,
Flori de măr s-or vesteji,
Fețele ne-or *rumeni* ...¹³⁸

Se poate ca la origine, imaginea citată să nu fi fost meta-
foră, putîndu-se presupune că colindătorii, asemenea celor cu
sorcova, scuturau flori peste cei colindați în timpul nopții.
În acest caz, ea ar fi un exemplu de cum o practică dispărută
poate dăinui în textul descriptiv prin interpretarea nouă
metaforică, dedusă de cei ce au moștenit numai textul.

În genere, metafora folclorică se caracterizează prin
fizionomia ei firească: se întrevide cu ușurință că nu e căutată,
decurge de la sine din ambianța vieții rurale. Și mai cu
seamă nu depășește anumite limite, nu pare de loc a fi for-
țată, dimpotrivă, se dezvăluie oarecum ca de la sine. Doar
ghicitoarea, prin registrul atît de întins și prin funcția ei de a
îndepărta mintea ascultătorilor de obiectul încifrat, se com-
place în metafore îndrăznețe, uluitoare, căci cu cît acestea
sînt mai neașteptate, cu atît ghicitoarea se reazemă mai solid
pe stîlpii săi metaforici și devine mai captivantă, deci mai
izbutită. Creatorul popular nici nu recurge la metaforă în
celelalte specii decît în rarele momente cînd banalul trebuie
evitat prin căi mai sigure decît exprimarea directă, nemij-
locită. De aceea, metafora populară se distinge de departe
de cea cultă tocmai prin fizionomia ei firească, oarecum fami-
liară, în orice caz necăutată. Cînd apar imagini artificiale, e
semn de intruziune cultă și ele se detașează cu ușurință de
stocul celor autentice. Astfel, metafora substantivală din
Miorița lui Alecsandri:

C-o mîndră crăiasă

— *A lumii mireasă*

cea adjectivală din varianta Bumbac — Cătană:
și trage un pistol

— *Umplut cu omor*

sau cea verbală din *Dragoș* al lui Alecsandri:

Ghioaga și săgeata lui

— *Fac pustiul codrului!*

se detașează de departe de cele populare, ca unele ce sînt prea alambicate. În metafora populară, nu se întrevide cîtuși de puțin intenția de încifrare complicată, nu apare nimic artificial, de dragul ineditului, cum se poate vedea în poezia cultă de grad minor. Poetul popular nu spune niciodată despre codru: *Zărilor le dai sălaș*, nici că acesta ar da copiilor *frăguțe/ Roșioare și drăguțe*¹³⁹, fiindcă el evită formulările siropoase ce se complac în artificialitate și caută numai exprimarea dreaptă și firească, așa cum se impune ea oarecum de la sine, întocmai cum pasărea ciripește numai în registrul ei natural.

6. *Alegoria*, care este de fapt o metaforă mai amplă, desfășurată pe mai multe articulații, obvine și mai rar în creația populară. Fiind un cumul de metafore din același cîmp semantic, ea e utilizată rareori, pentru a reda aspecte culminante, forme superlative ce nu suferă asemuii printre cele de toate zilele. Alegoria are prin excelență o funcție descriptivă, de aceea apare aproape întotdeauna în portretistica folclorică. Cel mai adesea, mobilul zugrăvirii e de natură erotică. Iubita (mîndra) e înfățișată în ipostaza maximă cu ajutorul cumulului de metafore. De obicei, acestea descriu numai fața cu părțile ei:

... Gura i-e *păhar cristal*,
Buzele *mărgăritari*,

Fața i-e *spigul de sînge*,
Cînd o vîd, inima-mi
plînge¹⁴⁰.

Cîteodată, portretul e amplificat de alte analogii comparative care capătă chiar o înfățișare barocă ce ar părea neversimilă dacă nu s-ar ține seama de erotica aprinsă, caracteristică sudului Carpaților. Astfel, iubitului i se pare că „puica” ar avea:

Între ochi și-ntre sprîncene
Grădina cu floricele
Și-ntre dinți și-ntre gingii,
Grădina cu mirodii;

În fața obrazului,
Piatra diamantului
Și pe frunte *pietre scumpe*,
Inimioara neichii ruptă!¹⁴¹

Encomiasticul e temperat întrucîtva prin asemănările mai cumpătate cu obiecte de uz curent:

Limbă-n gură de *zahar*, Ochișorii-ți, *chihlibar*,
Dinți mărunți *mărgăritar*, Fața albă de *tulpan*¹⁴².

Există și un portret negativ al iubitei care răsare din reproșurile celui neluat în seamă de ea. El e introdus în cîntec sub pretextul unui leac pe care îl solicită iubitul:

Atunci, mîndro, m-oi scula *Apă rece* din Dunăre,
Cînd tu bucuros mi-i da: *Sloi de gheață* din țermure!
Mure negre din pădure.

Cînd iubita îi arată imposibilitatea, întrucît murele au putrezit, apa s-a încălzit și gheața s-a topit, iubitul o apostrofază:

Proastă ești, năroadă ești, *Apă rece* gura ta ...
Ori vicleană peste seamă: *Sloi de gheață*-i pieptul tău,
Mure negre-s ochii tăi ... Să-laduci pelîng-al meu!¹⁴³...

Dintre portretele personajelor feminine se reliefează cel al Chirei din Vadul Brăilei, nespus de frumoasă, după cum se deduce din cuvintele înaripate ale arapului seducător:

— Chira, Chira Lina *Tînără zambilă*,
Frumușică zîină, *Floare din grădină*,
Fragelă copilă, *Rază de lumină* ...¹⁴⁴

În chip similar, portretul iubitului e idealizat cu ajutorul unor metafore din același registru. La întrunirile bachice ale „canceliștilor” români din Tg. Mureș din preajma anului 1848, Iacob Bologa obișnuia să cînte:

Nu mă bate, maică *Pana corbului*,
Că zău eu ți-oi spune Ochișorii lui
Cine m-a-nșelat ... *Mura cîmpului*,
Un voinic înalt *Dragă fața lui*
Ca un fir de brad, *Spuma laptelui* ...
Sprîncenele lui *Săraca-mi de mine* ...¹⁴⁵

Varianta munteană întregeste trăsăturile encomiastice ale iubitului:

Mustăcioara lui, Chiculița lui,
Spicul grîului; *Spicul orzului* ...¹⁴⁶

Detaliile citate sînt cunoscute de multă vreme, căci sînt aceleași trăsături e prezentat și ciobanul mioritic începînd cu colecția Alecsandri. Parte din variantele baladă aduc cîtu un element nou:

Nant și subțirel

Tras printr-un inel ...

sau:

Fețișoara lui

Coală de hîrtie.

Ochișorii lui

Perișoru lui,
Schicu grîului;

Ochișorii lui

Prin contaminare, trăsăturile ciobanului mioritic au trecut și asupra fiului (sau lui Isus) în colinda despre baba (sau Maica Domnului) plecată în căutarea lui. Celor căroră se destăinuie mama sînt înșiși colindătorii, pe alocuri Dunărea, situația devenind similară cu cea din balada mioritică, unde rolul acestora e jucat de oaia năzdrăvană. De data aceasta, portretul este mai variat, de la înfățișarea similară cu ciobanul mioritic pînă la armele ce le poartă și la însemnele astrale care îl transpun dintr-o dată într-o zonă mitică. Puntea de trecere o fac colindele profane în care se arată cum mama celui colindat întreabă pe drumeți, umblind:

C-o vadră de vin

Și cu păhărelul plin ...

— N-ați văzut un fiu?...

Fețișoara lui

Spuma laptelui;

Perișorul lui,

Pana corbului;

Ochișorii lui,

Mura cîmpului;

Mustăcioara lui,

Spicul grîului ...

Chiar în aceste colinde se întîmplă transpunerea la însemnele de Jupiter tonans ale fiului căutat de mamă, deoarece

după ce îi zugrăvește fața în chipul arătat mai sus, ea continuă cu descrierea alegorică a calului și a armelor:

Clușelul lui

Puiul zmeului;

Seușoara lui

Două fâlci de zmeu;

Iăftărașul lui

Două năpîrci berci ...

Frișorul lui

Doi bălăurași ...

Bicișorul lui

Puiul șarpelui ¹⁴⁹.

În variantele despre Maica Domnului ce-și caută fiul, trăsăturile se amestecă. Unele redau numai cunoscutele metafore despre mustăți, ochi și sprîncene, altele adaugă ceva despre vestimente:

Chepeneagu lui

Poala cerului

sau despre armele lui:

Săbioara lui

Săgeată tăiată;

Pușculița lui

Tunetul de vară

Și-al de primăvară.

Potențarea maximă a însușirilor o reprezintă variantele în care se insistă amplu asupra armelor sale terifiante și a calului năzdrăvan:

Șăulița lui

Gura leului;

Pușculița lui

Tunetul de vară

Și de primăvară,

Fulgerul de seară;

Frînuțele lui

Raza soarelui;

Cingulița lui

Năpîrcă (n)plătită;

Corbăcelu lui

Șerpe-nspărlițat ...

Acestea pot fi reduse la însemnele astrale care transpun totul în lumea mitului:

Dar în fața fiului

— *Scrisă-i raza soarelui* ¹⁵⁰

sau, mai amplu:

Că pe fața fiului

Scrisă-i raza soarelui

Și pe frunte lună plină,

Lună plină cu lumină,

Iară pe-ai lui umerei

Strălucesc luceferei ¹⁵¹.

Cu totul sporadic, alegoria calului și a armelor a trecut și în puține variante ale baladei despre Iovan Iorgovan. Plecat

să taie șarpele ce speria o țară cu ogarii de lanț și cu șoimii pe
mină, portretul e completat cu însemnele calului:

Călușelul lui
Puiul leului;
Șeulița lui
Teasta zmeului;
Friulețul lui
Doi bălăurei ...
Chingulița lui
Două năpîrcele ... 152

În domeniul epic se mai înregistrează cunoscuta alegorie
despre moartea-nuntă a ciobanului mioritic. În același registru
funebru e descrisă și nunta-spînzurătoare a haiducului Corbea:

Pe Corbea l-au logodit
C-o fată din Slatina,
Jupînița Carpina
Numai din topor cioplită ...
Și la vîrf mi-este ascuțită
Dar nuntași cin' să fie?...
Ciorile pămîntului
Și fiarele crîngului ...
Lăutarii cin' să fie?...
Doi vulturi la pene suri
Și la gheare gălbiori 153

Uneori, alegoria e mai ascunsă, nu transpare nici un semn
suspicios, încît bucuria mamei lui e deplin întemeiată cînd
„domnii” îi tălmăcesc:

Nevastă i-am căpătat,
Vin roșu i-am cumpărat,
Ceteraș din Făgăraș ...
Abia întemnițatul poate descifra:
Nevasta mi-s furcile,
Vin roșu mi-i sîngele,
Ceteraș mi-i hoheraș 154

Mormîntul soldatului poate fi de asemenea recunoscut
printr-o seamă de însemne florale care se înșiruie ca niște
atribute metaforice:

La cap îi on *cîr di mac*
La sprîncianî, o *sînzianî*
La mustiați, *nîntî cîriați*
La chicioare, *iarbî mari*.
În cîteva cîntece, însușirile presupuse ale celui iubit
sînt transpuse în lumea plantelor alese, ca și cele reale, aflate
la antipodul celor dintîi, într-o simetrie alegorică evidentă:

... Cî ieu ni-oi lua
Schicu grîului,
Untu lemnului,
Gița vinului;
Și eu am luat:
Schic di nagari,
Altu di sacari,
Nu-l pot mîncea ... 155

Alegoria de maximă desfășurare poate fi întîlnită în
colinda despre familia arborescentă a gazdei, frecventă în

basinul Mureșului mijlociu. Sub forma unui vis al gazdei
sînt înfățișate pe rînd componentii familiei într-o transpunere
metaforică subtilă, pe alocuri neașteptat de hieratică. Orînduirea e dispusă într-o spirală perfectă:

Colo jos mai jos
Edemiși de rac,
Din mijloc de lac
Măru-i mărgărit
Mîndru d-înflorit
Cu flori de d-argint,
Din vîrfuț de măr
Doi goloni-porumbi vineși.

Dezlegarea urmează în ordinea firească, de la porumbeii
din vîrfuț mărului care:

Nu-s goloni veniți
Că-s feciorii gazdei ...
Mai în jos pe măr ...
Că-s fetele gazdei.
Din mijloc de măr
Vargă de d-aur,
Că-i jupînul gazdă.
Din trupu-i de măr
Păhărel d-argint:
Jupîneasa gazdă.
Jur prejur de măr
Edera-i mărunță:
Bogăția lor 156

Cînd alegoria familiei e înfățișată direct, fără intermediul
oniric, metaforele devin mai incisive, parte luate din registrul
astral, deosebit de familiar colindelor. Astfel, gazda colindată

Ție ți-ar părea
Că-i și sfîntul soare
Cam prin prînzul mare ...
Dragă doamna lui
Ție ți-ar părea
Că-i și luna plină
Cam pe lingă cină ...
Dragi ficii lui
Ție ți-ar părea
Peunii joțați,
La nuniță-s chemați ...
Dragi fetele lui
Ție ți-ar părea
Dalbe-și lebejoare
Pe fărături de mare ...
Dragi boiți ai lui
Ție ți-ar părea
Cerbu-i strătior ...
Dragi vacile lui
Ție Ție-ar părea
Ciute-s mohorîte,
La lunci scoborîte ... 157

Un cîntec bănațean înfățișează casa mîndrei investită cu o
corolă de atribute metaforice care însciu de asemenea o
culme poetică:

Ieste-o casă-n drumul mare
Cu fereștile la vale:
La ferești cu flori domnești;
Dar în casă? Floare-aleasă
După ușă, pup de rujă,
La oglindă, floare mîndră,
Prin obor ie tot bujor
Ca să nu-l uit pînă mor!

Ciclul prim al vieții unei fete e reprezentat alegoric în chipul unei flori:

Am crescut *floare străină*
Într-un mijloc de grădină,
Buruiana m-a umplut
Găinele m-au păscut,
La dușmani bin le-a părut.
Dumnezeu așa n-a vrut

Și cu *ploaia* m-a plouat
Și cu *roua* m-a rouat;
De ploaie *am răsărit*,
De rouă *am împupit*,
Cînd soarele-a răsărit
Io frumos *am înflorit* ...
Cînd se prinse-a vedea,
Venea neica, mă lua ... 158

7. *Comparația* se vedește mai familiară folclorului, depășind simțitor frecvența metaforei. Cele două figuri se înrudesesc de aproape, o seamă de imagini fiind realizate cînd ca metaforă, cînd sub forma comparației, adesea în interiorul aceleiași zone folclorice. Frecvența mai ridicată a comparației vine din necesitatea sufletului popular de a plasticiza culorile, aspectele maxime ale realității oglindite în plămuirile artistice. Cum creatorul popular nu se simte la largul său printre formele intermediare, el se refugiază în limitele fenomenelor, evitînd nuanțele și cultivînd din plin extremitățile. De aceea, comparația în folclor e menită să pună în lumină în primul rînd calitățile (sau deficiențele) de grad maxim, insistînd asupra proporțiilor sau însușirilor neobișnuite, pilduitoare tocmai prin ineditul lor de grad maxim, atît în sens pozitiv, cît și în cel opus. Abia în subsidiar, și în chip mai șters, comparația din creația populară țintește la plasticizarea unor laturi aparent mai absconse percepției obișnuite. Din punct de vedere funcțional și structural, comparația din creațiile folclorice se diversifică în două categorii distincte, în ciuda formelor intermediare pe care le îmbracă pe alocuri, inerente domeniului estetic popular, refractar soluțiilor și formelor tranșante, eșalonate în categorii delimitate. Cea mai frecventă e *comparația simplă*, cu funcție estetică, prin care un colț de realitate e asemuit cu altul mult mai plastic, instituit prin aceasta ca etalon al percepției artistice. Între cele două fragmente de realitate apare liantul, aspectul comun, acel *tertium comparationis*, care indică însușirea ce le apropie. În creația folclorică, acesta este de obicei exprimat, dar deseori poate lipsi, lăsîndu-se subînțeles¹⁵⁹. Elidarea lui se datorează intenției creatorului popular de a nu mai denumi

ce e evident sau bine cunoscut în ansamblul creației folclorice, alteori omiterea este impusă de necesități metrice, în cadrul versului popular. Versificația constrînge uneori chiar la sacrificarea particolelor care indică operația comparației, exprimarea luînd aspectul unei metafore. Atît cît atari metafore involuntare pot fi recunoscute cu ușurință, mai cu seamă cînd în imediata vecinătate celelalte aspecte ale aceleiași realități sînt prezentate sub forma comparației. Astfel, în acest portret al iubitului:

Voinicel și tinerel
Parcă-i tras printr-un inel, *Ca un fir de calomfir,*
Fețișoara-i *trandafir* ... 160

se vede alunecarea din ultimul vers spre metaforă prin suprimarea particulei *ca*, pentru ca versul să nu devină supranumerar, deci cu dificultăți la încadrarea în rîndul melodic. Poetul popular putea reformula versul, de pildă *Fața-i ca un trandafir*, cum se întîlnește în alte locuri, dar precedentele versuri comparative indicau oarecum de la sine ce cu cine se compară, fără nici o adumbrire de sens, lăsînd să se înțeleagă că și „fața” e „ca un trandafir”. Sînt prea puține cazurile cînd, nefiind indicată însușirea comună a celor doi termeni comparați, plutește o anumită incertitudine, o exprimare vagă, aptă a fi interpretată felurit, căci de obicei incertitudine e numai pentru cîrturarul nefamiliarizat cu creația folclorică și lipsit de răbdarea de a căuta mai asiduu în arsenalul folcloric, unde aceleași comparații apar cînd în forma comparației depline, cînd în cea a comparației eliptice, cînd în transpunere metaforică¹⁶¹.

Comparația simplă face apropieri între doi termeni, dar uneori ea se complăce în adaosuri, termenul *A* fiind comparat nu numai cu *B*, ci și cu *C*, uneori *D*, *E* etc., într-o suită comparativă care sporește eficiența plastică a imaginii și o apropie de a doua categorie, comparația de structură complexă cu funcție rituală, cum se vede în colinda despre fata îmbăiată în lapte dulce etc.:

... Să fii dragă pruncilor:
Ca olava juncilor,
Ca chișeriu grecilor,
Ca sarea berbecilor,

[ca] *Vin roșu boierilor,*
[ca] *Măr roșu copiilor,*
Ca tămîia popilor! 162

În genere, ea preferă să aleagă drept termeni de comparație aspectele care materializează însușirile de cel mai înalt

grad, mișcându-se în voie pe limitele reprezentărilor maxime ale realității. Exagerarea o guvernează în deplină evidență. Aspectul e mai cu seamă vizibil în domeniul eroic unde comparațiile se văd drept etalări ale unor culmi nemaiîntilnite, cu totul opuse celor din viața cotidiană. Chiar portretistica personajelor negative se complace într-o salbă de comparații în care grotescul e îmbinat în chip neașteptat de familiar cu monstruosul. Iată arapul care răpește fetele:

... Negru și ciudat: Mîna lui ca *putineiu*,
Ochii-n cap ca *talernu* ... Și picioru ca *uleiu*,
D-alei, dințișorii lui Deștele, *mosoarele*,
Știi, *fearăle plugului*, Capu ca *hîrdău* 163.

Cu aceleași trăsături monstruoase se arată și faimoasa fată sălbatică cu care trebuie să se lupte Gruia ca să-și vădească bărbăția din pragul căsătoriei:

Fata-i frumoasă ca *noaptea* Urechile ca *bucile*,
Și-i dorită ca și *moartea*, Iar dinții ca *lopețile*
Buzele ca *chesăle*, Măselele ca *pivile*,
Iar ochii ca *tăierile*, Mînile ca *bîrnele*! 164

Uneori, chiar fratele Badiului are atari proporții monstruoase, menite să justifice victoria ușoară asupra turcilor:

Florea Tinu din Letinu Și piciorul ca *urciorul*,
Cu ceafa ca de *buhai* ... Gura ca de *căpcăun*.

În faimosul lac Vidros, „adînc — Ca din cer *pînă-n pămînt*”, morunii sînt pe potrivă, adică întocmai „ca *bivolii*”, încît în năvoade se prinde un morun

Cu spinarea ca *șira*, Și cu ochii cît *urciorul*;
Cu capul cît *măgura*, Avea pana ca *laba*
Cu limba cît *cîrpătorul* Și coada cît *lopata*. 165

Temnița care îl deține pe Corbea mișună de reptile care au crescut nemăsurat, indicînd prin aceasta lunga captivitate a eroului:

... Aicea, cînd m-au băgat ... Acum sînt ca *ploștile*;
Erau șerpi ca *paiele* Și năpirci ca *fusele*,
Ș-acum sînt ca *grinzile*, Acum sînt ca *bușile*. 166
Broaștele ca *nucile*,

Calul voinicului e ascuns undeva sub pămînt într-un pragul ale cărui proporții trebuie să fie în concordanță cu încuitorile lui;

— Și cheie cît *veriga*. 167
Că lucăt cît *banișă*
El se vădește mai puternic la bătrînețe, intrucît:
Cînd eram tinerel ... Dar acum la bătrînețe
Carnea mi-era ca *roua* Mi-este carnea ca *vinjul*
Și osul ca *măduva*, Și osul ca *oșelul*
Mă duceam ca *năluca*; Și dau drum ca *fulgerul*! 168

Peisajul unde se va desfășura cataclismul oastei turcești în concordanță cu însemnele stihiale ale Gerului:
— Și iarba ca *colilia* ...
Unde-i locul ca *piftia*

deci un întins sinistru, ca și lupta inegală dintre cei doi.
Mulțimea de necuprins a adversarilor e asemuită invariabil cu numărul incomensurabil al vegetației. Oastea pornită în căutarea lui Mihu haiducul e
Și din sulită-mpungînd
Ca *frunza* și ca *iarba*, Și din pistoale trosnind,
Ca *bura de primăvară*, Și-e groaza de pe pămînt! 169
Cu călușeii fugînd

Ciociul Chițu are slugi „ca *frunza* și ca *iarba*”, dar și haiducul se laudă
Și iau bani cu chivăra
Că am prieteni ca *frunza*, Și cai cu herghelia 170.
Ca *frunza* și ca *iarba*

Comparația revine și în basme pentru a indica imensitatea mulțimilor. Cînd Sf. Duminecă bucină în cele trei „cornuri” de lume, se întîmplă minunea: „cîtă *frunză* și *pămînt* și *cetină* și *copac* și *năsip* în *mari*, atîta animăli o vinit la dînsa” 171. Ea e folosită apoi pentru a sugera mulțimea turmelor de oi, unde ciobanul se laudă

Atîte-s miorele;
Cîți *îs d-aglicei*
Că are oi multe ... Atîți berbeci! 172
Cîte *flori* pe *munte*:
Cîte-s *floricel*

În unele plugușoare, imaginea e construită cu ajutorul unor păsări și mai cu seamă cu puzderia stelelor, ce se pot cumpăni cu frunza, iarba, ori nisipul mării. Astfel, seceraătorii se avîntă pe lanuri, iar cînd se uită în urmă:
— Clăile ca *stelele* 173.
Stăteau snopii ca *dropii*

Imensitatea măcelului de pe cîmpul de luptă e redată prin transpunere în lumea agricolă, contaminarea fiind ușor sugerată de similitudinea tăierilor în lumea medievală. Astfel Radu Calomfirescu se avîntă printre tătari: Unde-i tăia rar, grînește — Și-i grămădește clăiește ... 176

În imaginea citată s-a petrecut un transfer: în loc de formularea directă, „tăia ca la grîu“, „îngrămădea ca pe clăi“ poetul a transpus termenii *B* ai comparațiilor în adverbe modale cu o formă puțin uzitată, dar plină de prospețime și savoare. Calul lui Radu Calomfirescu își poartă stăpînul în iureș corespunzător, căci unde călca: Rupea brazde ca de plug — Se minuna și-un nebun 175.

Lovitura cu sabia e atît de năpraznică, încît străbate prin adversar și calul lui, apoi Paloșu-n pămînt s-a-nfipt, Ce n-am văzut de cînd sunt 176. Scoasă brazdă ca de plug,

Iuțeala cu care fuge calul voinicului din basme e ca vîntul sau ca gîndul. În chip similar, calul lui Toma Alimoș pornește după Manea

Și zbură tocmai ca vîntul — Fără s-atingă pămîntul... iar în vraja de ursită se poruncește ca „ursitorul“ să fie adus „tare ca vîntul — iute ca gîndul“ 177.

Prin extensiune, imaginea a fost adoptată și în lumea eroticului:

Dorul merge ca vîntul — Și dragostea ca gîndul... dar gîndul mîndrei poate fi întors în același chip: ... Numai pui, dac-ar vrea — Ca vîntu l-ar înturna 178.

Cătana bănățeană se arată total supusă ordinului, întrucît ... Trăbă să mergi ca și — Măcar să crepe gîndul pămîntul ! 179

În eposul slavilor din sud, fuga eroului e comparată cu cea a unor animale sălbatice:

A zečki je polje pregazio (Străbate cîmpia ca un iepure)
A vučki se maši planinama (Ocolește munții ca un lup).

Cînd se insistă asupra fugii haiducilor în urmărirea dușmanilor, e invocată imaginea stelei căzătoare: „Ei aleargă peste cîmpia verde tocmai ca o stea pe cer în timpul verii“ 180.

La noi, comparația cu astrele e de asemenea familiară pentru a plasticiza atîtea aspecte primordiale, atît din lumea eroică, cît și din cea cotidiană. Astfel, armele haiducului: Învaluite-n mușamale — Strălucesc ca sfîntul soare ... 181

În lumea eroticului, se întîlnesc aceleași comparații de nivel maxim, expresie a venerării reciproce dintre iubiți. Astfel, nu numai armele haiducului au licăriri solare, ci și sora Piciului cînd se gătește anume după un ritual erotic, ce pare ancestral, indicat de fratele ei:

Bagă-ți fața la albeală,	Și dințișori la căneală ...
Buze moi la rumeneală,	Cînd afară că-mi ieșă,
Sprîncene la condeială	Ca soarele strălucea 182.

Comparația cu soarele revine cu insistență cu privire la iubită:

... Și-o puicuță ca o floare — Mai mîndră ca sfîntu soare 183.

Uneori, asemuirea o apropie de lună, într-o comparație paralelă luna-stele, mîndra-celelalte fete:

Ceru-i mari, steli-s multi ...	Ca luna di luminoasă,
Dar ca luna nu-i nici una;	Ca puicuța di frumoasă.

Alte cîntece compară mîndra cu o stea (Mîndră ca o stea — în refrenul unui cîntec cunoscut), mai adesea ochii sînt „ca doană stele“, într-un superlativ fără rival:

... Nu-i nici una dintre stele, Ca ochii puicuței mele 184.

Cel mai adesea, frumusețea e plasticizată cu ajutorul florilor, un loc comun cunoscut de la metaforă. Mîndra e aproape pretutindeni „ca o floare“, de cele mai multe ori omîțindu-se atributul, evident și subînțeles:

... Și-i frumoasă ca și-o — Ca o floricea domnească 185.
floare ...

POEZIA FOLCLORICĂ se delimitează la prima vedere de cea cultă prin locul preponderent pe care îl ocupă două modalități de creativitate, contrastul și repetiția. Contrastul acestora e atât de covârșitoare, încât folclorul ar putea fi definit pe scurt ca poezia contrastelor și repetițiilor de felurite forme. Trăsătura e fără îndoială arhaică, cercetătorul așteptându-se încă o dată în fața unor procedee poetice străvechi, confectionate de o viziune primară.

Predilecția creatorilor populari pentru contrast e atât de pronunțată, încât s-a vorbit chiar de o incapacitate în a explora fazele intermediare. În fapt, cum s-a arătat în treacat la începutul lucrării, ea vine din modalitățile de exprimare ale oralității. Tehnica de a reduce realitatea la formele sale extreme, creionarea faptelor numai în alb-negru, apare cu mai multă pregnanță în epica populară, unde însuși sistemul compozițional este astfel mulat, încât personajele au numai calități de grad maxim, sau defecte total reprobabile, care cer oarecum de la sine suprimarea purtătorilor lor. Antinomia e vizibilă mai cu seamă în basmul fantastic, unde e dusă până la formele ei ireductibile, pedeapsa capitală fiind rezervată protagoniștilor negativi, iar eroilor luptători pentru o ordine dreaptă apoteoza de gradul cel mai înalt. ¹ Opoziția dintre cele două tabere subzistă de asemenea și în basmul despre animale, snoavă, apoi în baladă, unde chiar s-a relevat de către unii cruzimea cu care sînt aplicate pedepsele personajelor negative. În fapt, presupusa cruzime se vedește doar o modalitate poetică, impusă de la sine de reducerea schematică a realității la formele sale extreme și nu are nicidecum rădăcini psihologice care să îndreptățească la concluzii caracterologice. Chiar colinda profană urmează cu fidelitate acest șablon compozițional, cu deosebirea că de obicei protagonistul negativ lipsește, ea înfățișînd encomiastic numai starea ideală menită a se îndeplini în casa celui feliicitat, cu excepția cîtorva colinde de flăcău cu un simbure epic mai dezvoltat în care e schițată lupta cu un adversar neobișnuit (leu, cerb, duh de mare, pește de mare), prilej pentru a arăta indirect

în modurile de a compune unele cîntece de asemenea contrastul, întreg cîntecul fiind compus din două părți opozante, fiecare înfățișînd cele două părți sau vîdit opuse.

Contrastul se ramifică felurit, de la sistemul alb-negru pînă la unele modalități de a plămui poezie. Acestea din urmă au rămas mai ascunse din cauza atenției reduse de care s-a bucurat folclorul. Conspectarea lor sumară trădează însă locul obsesiei populare pentru aspectele contrastive, precum și iminența de a zugrăvi realitatea redusă la două poli opoziți, încît s-ar putea spune că creatorii populari sînt avaranți față de nuanțe, situații tranzitorii. Într-o stare complexă, din date felurite amalgamate, urmărirea evoluției eroilor de la rău spre bine pentru a ajunge la o soluție etică se vedește străină de folclor, putînd apărea doar într-un stadiu poetic mai evoluat, posibil abia în fazele poeziei culte.

1. *Singularizarea* e una din formele cele mai frecvente ale contrastului. Ea constă în a opune cazul individual tuturor celorlalte din aceeași categorie, relevînd împrejurarea că acesta stă în fața unei stări excepționale. Din nevoia unei expresivități mai accentuate, creatorul popular se complăce în a exagera, opunînd cutare caz celorlalte după formula foarte comodă *toate sînt astfel, numai unul e, dimpotrivă, așa*. Atare exagerare poetică are rostul de a spori incisivitatea faptului poetic, concentrînd dintr-odată atenția asupra ceea ce e insolit, bătător la ochi, pe scurt neconform cu restul cazurilor din aceeași categorie. Cu puține excepții, situația singulară e arătată totdeauna la începutul cîntecului și această abordare *ex abrupto* a temei, în genere caracteristică folclorului, slujește mai bine delimitării ei de realitatea cotidiană, constituind și un procedeu de izolare, un fel de cadru delimitator, în interiorul căruia insul folcloric poate surprinde mai bine faptul oglîndit.

Cu toate că nu e atestat documentar, procedeul trebuie să fie destul de vechi, fiind frecvent într-o seamă de descîntece, unde a fost semnalat de cercetători în categoria *povestire*². Se povestește astfel cum au fost invitate la o nuntă toate bolile, în afară de cea a pacientului căruia i se descîntă,

pe cînd în cîntec imaginea e coborîtă la nivel ornitologic
pentru a spori în subtilitate:

— Colo jos pe prundurele
Cîntă două păsărele;
D-ahelea nu-s păsărele,
Că ele-s două surorele ...⁴⁷

Stadiul optim pe care și-l dorește fata e zugrăvit însă în
descîntecele de dragoste, unde ea se vrea aidoma unei crăiesă
care descinde cîntînd din bucium și tilincă de aur:

Cine buciumă, cine trîmbiță? — Nu-i crăiasă, nici împă-
Ce crăiasă, ce-mpărăteasă? răteasă,
Că-i N. cea frumoasă,
Dintre fete cea mai
aleasă ...⁴⁸

Imaginea negată se poate referi apoi la o seamă de aspecte
senzaționale de culoare apocaliptică. Incestul este închipuit
ca o enormitate care dezlanțuie calamități, cum se arată în
colindele cu această temă:

Ngheață tău la miez de
vară,
Că vrea Firu să se-nsoare
Nu-ngheață nici de-o răcoare,
Să ia pe soru-sa-le ...⁴⁹
Da-ngheață de frică mare,

Nici una nu întrece însă pe cea a dorului funebru. În
genere, chinurile dorului erotic sînt asemuite cu o flacără, el
„arde”, dar în rezonanța lui funebră se întrevăd dimensiuni
abisale. Aici, apăsarea lui pare să se alătore veșniciei, cum
răsună din rîndurile cîntate ale „Dumbrăvii” tîrnăvene pentru
cel fugărit de moarte:

După mine vine
O pară de foc;
Nu-i pară de foc,
Că-i dor de la frați
Și de la surori ...⁵⁰

Contrastul aparență-realitate este speculat și într-o seamă
de ghicitori în care obiectul de ghicit este descris perifrastic.
De data aceasta, se enumeră pe rînd însușirile pentru a fi
negate de fiecare dată. Se arată astfel că obiectul încifrat nu
aparține categoriei caracterizată prin acea însușire dominantă,
contrazicînd asocierile comune din mintea auditorului
adult. Șirul imaginilor negate se ridică de obicei pînă la patru,
foarte rar mai mult. În atari descripții perifrastice se întîlnesc
cu precădere ființe cu comportări mai ciudate, apoi unele

obiecte a căror înfățișare bizară se lasă speculată printr-un
cîmbl de negații. Buratecul mai poate fi ghicit și astfel:
„Nu-l pasăre, dar pe copaci șade; nu-i vacă, dar paște iarbă
verde; nu-i pește, dar în baltă înoată; nu-i lăutar, dar cîntă
noaptea toată”. De asemenea, peștele: „Mergă, nu pe drum;
curmeni, dar nu pene; fierbi, nu zeamă; mîninci, nu carne”.
Țurca (coțofana): „E lungă, nu-i furcă; e neagră, nu-i țigancă;
e albă și nu-i doamnă”⁵¹. Aspectele contradictorii se lasă
speculate și la cîteva plante. Ceapa: „Am un măr roș și măr
nu e, foi are și plăcintă nu e”, de aproape înrudită cu o va-
rlantă despre sfeclă: „Ce-i roșu, măr nu-i; crește-n pămînt,
ceapă nu-i?” Din cîte două imagini negate sînt alcătuite și
ghicitorile despre măceș („E verde și nu-i șopîrlă; dinți are,
și gură n-are”), cacadîr („Ce are țîță și nu-i mîță, și-i verde
și nu-i șopîrlă”), fasole („Păsărică nu e, pe araci se suie; albă
e, picioare n-are”) etc.⁵². Dintre obiecte, tipică pentru acest
mod de încifrare e ghicitoarea despre sicriu: „Cine-l face, nu-i
trebuie; cine-l cumpără, nu-i pentru el, și cui îi trebuie, nu-l
știe și nu-l vede”. Are variante similare la aproape toate
popoarele romane, apoi la germani⁵³.

3. *Hiperbola* folclorică e generată, de asemeni, de resortul
contrastului. Tratarea ei în acest capitol poate surprinde, dar
trebuie atrasă luarea aminte că hiperbola din creația popu-
lară e călăuzită de alte mobiluri decît cea din literatura cultă.
Exagerarea, hiperbolizarea unor trăsături sau fapte nu e pură
speculație a imaginației, ea are totdeauna în vedere tărîmul
realităților, dimensiunile normale, cotidiene, tocmai pentru
a pune și mai mult în lumină ceea ce e neobișnuit, situat pe
alt soclu pentru a fi vrednic de admirația și venerarea mulțimii.
Hipertrofierea însușirilor și a proporțiilor crește pînă în ceea
ce se numește fantastic, cu care creatorul popular se comportă
extrem de familiar. Căci fantasticul folcloric nu e pur, de
dragul fantasticului, el e mereu raportat la baza reală, la
lumea obișnuită din care pornește și în care se întoarce în
cele din urmă. Salturile imaginației populare au totdeauna
un ochi îndreptat asupra realităților terestre tocmai pentru
a măsura mai bine dimensiunile faptelor alungite de ea. În
orice țîșnire dincolo de limitele realului se simte pulsul
măsurii, raportarea la cotidian, fiindcă numai acesta îi poate
stabili indicele valoric, cu tot cortegiul de semnificații ce i se

pot adăoga. Ca atare, fantasticul folcloric se vedește doar o prelungire familiară a realului, perceput de concepția arhaică drept o altă ipostază a acestuia, adică verosimil, posibil în anumite limite și aici intervine nivelul colectivității care îl circumscrie fie în timpii trecuți, odinioară, „mai demult”, fie în ținuturi îndepărtate, cunoscute doar din auzite.

Se înțelege că acest mod de a opera cu hiperbola poate izvorî numai dintr-o mentalitate arhaică de anumit grad. Trăsătura ei distinctivă rezidă în chipul familiar cu care e minuită ori de câte ori plămuierea poetică o necesită. Ea se vedește în primul rând o metodă de a îngroșa trăsăturile eroilor și ale faptelor săvârșite, prin contrast evident cu realitatea cotidiană, cel mai adesea anume pentru a o sluji, izbăvind-o de calamități și oferindu-i un permanent model ideal.

Hiperbola servește mai întâi la alungirea dimensiunilor tocmai pentru a le diferenția în chip plastic de cele obișnuite. Cel mai adesea, acțiunea se desfășoară o vreme în coordonatele cotidianului, pentru a trece apoi într-un cadru supraréal, la sfârșit revenind în zone terestre, de obicei în cele din care a pornit protagonistul. Ceea ce se numește fantastic, supranatural, poate ține la orice pas al eroului, demonstrând că pentru creatorii populari cu o anumită viziune nu există fantastic în înțelesul obișnuit, el fiind doar o hipertrofiere plauzibilă a realului. Ghicitorile o folosesc în chip familiar și se poate observa ușor că tocmai cele construite prin hiperbolizări captivează prin suculența lor poetică, mai cu seamă atunci când contrastul dintre obiect și imagine e de grad fenomenal. Astfel, virtelnița, banal instrument rustic, imagistic poate implica o lume: „Trag de ață și se mișcă Moldova toată”, ca și coasa: „Știuca din apă s-aruncă — Dumbrava o culcă”⁵⁴ etc. De asemenea, în epică. Iată-l pe Radu Calomfirescu în luptă cu mirzacul:

Mina-n saccana băga,
D-o măciuchiță scotea,
D-o sută de cinci oca ...

Drept în sus o arunca,
Cu norii o-amesteca,
La trei ceasuri că-mi
venea ...^{54a}

Intocmai ca și Florea ce aleargă să scape pe Badiu cârciumaru din prinsoarea turcilor:

Și-alerga și azvîrlea
Buzduganul lui de fier

Sus în văzduh pîn' la cer...⁵⁵

Marea pe care vislesc pescarii din colindul muntenesc nu e obișnuită:

„Că e marea la adînc
Cît din cer pînă-n pămînt
Și mult pește-n mare-mi este:

Cîte stele sunt pe cer,
Cît nisip este pe mal.”⁵⁶

pe cînd în balada cu aceeași temă, adîncimea incomensurabilă e atribuită lacului faimos:

Cît din ceriu pînă-n
pămînt,

Furisitul n-are fund!⁵⁷

Atît Vidrosul de adînc,

În consecință, nu e de mirare că morunii din acest lac:

Din coadă că mi-și băteau,
Talazuri mari că făceau,

Cu norii s-amestecau,
Năvodarii să-necau.”⁵⁸

Mulțimea imensă e sugerată de asemeni prin aceleași dimensiuni incomensurabile. Cînd Sfînta Duminecă sună din corn „în tri cornuri di lumi: cîtă frunză pî pămînt și cetină pî copac și nășîp în mari, atîta animăli o vinit la dînsa”⁵⁹. Chiar în cîntecele erotice dimensiunile hiperbolice sînt invocate drept mărturii ale intensității sentimentului. Mîndra își amintește euforia începutului:

Inele cînd am schimbat,
Munții s-au cutremurat,

Brazii verzi s-au scuturat,
Fîntîna s-a turburat ...⁶⁰

Hiperbola citată a devenit un loc comun pentru a materializa puterea cîntecului. Cînd soția lui Ghiță Cătănuță (Petrea etc.) începe să cînte:

Copaci mari se zdruncina,
Văi adînci se turbura,
Munți cu brazi se legăna,
sau:

Livezi verzi se răsuna,
Fîntîni reci se astuța ...⁶¹

Codri verzi se scutura,
Văi adînci că răsuna,

Munții se cutremura,
Maluri mari că se surpa ...⁶²

În chip similar voinicul din cîntecul de jale se laudă:

Așa-oi prinde-a mă cînta,
De munții s-or legăna,
Pietrile s-or despica,
Intocmai ca și cîntăreața bucovineană:

Apele s-or turbura,
De jele și de bănat
Că mă vād înstrăinat ...⁶³

... Jălui-m-aș, jălui
Di tăți munții s-or clăti,

Văile s-or turbura,
Pchietrile s-or dispchica.”⁶⁴

Plînsul poate fi atât de puternic, încît să oprească pașii
din zbor⁶⁵, oftatul poate împiedeca soarele să răsară⁶⁶,
haiducul Codrean se avîntă călare:

... Voinicelu-mi șuiera... *Vișelu-n vacă răgea,*
Frunza-n codru se mișca, *Copilu-n mamă plîngea*...

Chiar în cîntecul erotic de rînd sentimentul apare
de copleșitor, încît stîrnește efecte stihiale:

... Fă-mă măr roticălat *Și cu vîrșu pă Brașeu,*
Cu crengile pă Banat *C-acolo-i drăguțu meu.*⁶⁸

Potrivit acestei viziuni, sentimentul erotic își capătă
corespondente astrale, stabilindu-se un fel de paralelism
între cer și pămînt:

Cînd se ncepe dragostea, *De-o fi dragoste curată,*
Răsare pe cer o stea. *Steaua-i mare cît o*
*roată ...*⁶⁹

De altfel, hiperbola permite cu ușurință creatorului
popular nu numai să alungească lucrurile la dimensiuni
cosmice, ci să se ridice la o conviețuire familiară cu elementele
extraterestre, cerul fiind privit ca un complement necesar
și firesc al binomului contrastant pămînt-cer. Dacă cel
dintîi reprezintă cotidianul, lumea de rînd, cerul permite
potențarea maximă a ipostazelor telurice, simbolizînd o
lume ideală de intense trăiri. De aceea, insul din popor dis-
pune după voie de elementele cosmice, cerul fiind mereu la
discreția lui pentru a-i servi la multiplele sale reprezentări
de elevație superlativă. În cîntecele lirice revine frecvent
imaginea imensității erotice care e în stare să depășească
limitele cerești:

Dragostea mea din fetie *Și luna un călămări,*
Nu-i diac s-o poată scrie, *Iar soarele-un diecel*
Nici de-ar fi cerul hîrtie *Să tot scrie mărunțel*⁷⁰.

Descîntecele de dragoste mișună de aspirațiile fetelor
către insemne cerești:

... Și-mi puse-n umerei *În piept soare,*
Doi luceferei *Toată lumea moare;*
Toată lumea se uita la ei, *Și-mi puse în poale*
Ca la doi îngeri; *Stele mărunțele,*
Și-n spate luna, *Toată lumea privea la*
Toată lumea leșina; *ele*⁷¹.

Ele sînt frecvente și în basme, unde nu numai Ileana
Cobzară, ci chiar fetele de împărat din cîteva basme
aventuristice, îndeosebi din variantele basmului despre sem-
nele prințesei (AT 850), au ca semne distinctive „în genunchi
luciferii, în spate luna și în piept soarele”⁷². Aspirația către
stări destincții cosmice e deci firească, după cum atestă și
cîntecele lirice:

Am un neică domnișor, *Cu cine mă potrivește?*
Până scie, mă mîngîie, *Cu cîmpul, cu florile,*
Pan citește, mă slăvește, *Cu luna, cu soarele!*⁷³

O culme poetică reprezintă hiperbolizările care au la
bază personificările naturii înconjurătoare. Din intimitatea
omului arhaic cu împrejurimea s-a născut atitudinea fami-
liară, de înfrățire care, dacă odinioară se număra printre
reprezentările curente, „realiste” ale acestuia, cu vremea
au rămas imagini poetice cu un potențial emotiv neegalat.
La noi, se remarcă îndeosebi hiperbolele de această cate-
gorie din lumea haiducească. Iată-l pe Toma Alimoș popo-
lînd singur „la poalele muntelui”, dispus să închine cu
plosca codrului din față-i:

Și cum sta de închina, *Fagi și paltini se pleca,*
Codrul se cutremura, *Fruntea de i-o răcorea,*
Ulmi și brazi se clătina, *Mîna de i-o săruta ...*

iar cînd e îngropat, pădurea i se închină îndoliată:

Codrul se cutremura *Mîna de i-o săruta*
Ulmi și brazi se clătina *Și cu freamăt îl plîngea*⁷⁴.
Fagi și paltini se pleca,
Fruntea de i-o răcorea,

În chip similar haiducul oltean Muscu solicită în fugă:

— Iarbă, iarbă, soru-mea, *Și te scoală-n urma mea,*
Culcă-te-năntea mea *Mă gonește potera ...*

Și minunea se întîmplă:

Iarba de iel asculta, *Și-n urma lui să scula,*
Înăinte-i să culca *Potera mi-o-mpiedeca ...*⁷⁵
iar la moartea lui, natura e prinsă de calamități:
De cînd Muscu-a răposat, *Viile că s-a uscat ...*⁷⁶
Plaiurile s-a-ntristat,

O categorie distinctă a hiperbolei e alcătuită din imagini care indică acțiuni imposibile în lumea reală, posibile totuși în cazuri excepționale. Contrastul dintre realitatea cotidiană și atari cazuri nemaiauzite e dus până la ultimele sale limite, sub planul verosimilității sfîrșind în absurd. Descîntecele abundă în înșiruirea de atari aspecte contrastante, unii cercetători distingînd chiar un „tip” compozițional de „imposibilități”⁷⁷. Lista acțiunilor de grad imposibil variază de la două pînă la nouă, cele mai frecvente arătînd că se *mănîncă fără gură*; se *taie fără cuțit*, se *frige fără foc*, de obicei în descîntecele de „mătrice”. Într-o variantă, „mătricea” e amenințată:

... Nu ți-e frică că oi pune	Și te-o frige fără foc
trei cotei bodei	Și te-o mînce fără gură? ⁷⁸
Și te-o prinde fără picioare	
Și te-o tăia fără cuțit	

Alteori, „mătricea” e supusă unor chinuri mai lungi, căci vînătorii:

Fără de ogari o goniră,	Fără de sare o sărară,
Fără de gură o chiotiră,	Fără de frigării o-nvîrtiră,
Fără de puști o împușcară,	Fără de foc o frișeră,
Fără de cuțite o junghiară,	Fără de mîini o rușeră
	Și fără de guri o mîncară... ⁷⁹

Atare îmbinare contrastantă de acțiuni imposibile e fără îndoială arhaică, provenind din trecutul îndepărtat, cu toate că atestările ei datează din timpuri mai noi. Marcellus Empiricus a consemnat în secolul al V-lea un descîntec latin de „colici” (adică de „mătrice”) alcătuit din imagini similare cu cele din descîntecele noastre despre această boală:

Pastores te invenerunt,	Ciobănașii te aflară,
Sine manibus colligerunt,	Fără mîini te prinseră,
Sine foco frixerunt,	Fără foc te frișeră,
Sine dentibus comederunt.	Fără gură te mîncară ⁸⁰ .

Procedul e întîlnit și mai tîrziu în alte variante scrise în limba latină, apoi în descîntecele obișnuite ale popoarelor europene, precum și în cele egiptene⁸¹. El apare și în alte

gonuri, mai cu seamă în ghicitori. La noi, ghicitoarea minții e țesută din atari contrarietăți:

Am găsit un corn de porc	Și un surd m-a auzit
Intr-o scurmătură de oaie:	Și un mut m-a spus
Și un chior m-a văzut	Și un descins în sin l-a pus ⁸² .

În repertoriul european sînt citate mai multe ghicitori care descriu pasărea ce zboară fără pene ca în varianta latinească din 1602: „*Inplumis volucris, follis super arbore nuda*, insidet, hanc subito devorat, ore carens”⁸³.

De altfel, ghicitoarea se dovedește specia care speculează cel mai mult imposibilitățile, scînteierea lor fiind rodul unor atari imagini hipertrofiate de ingerențe sofisticate. Despre cel ce se uită în oglindă se spune astfel în ghicitoarea: „Te-am văzut într-un loc unde n-ai fost, nici nu poți fi”; despre om că e „un pom cu ramurile-n jos și cu rădăcina-n sus”^{83a} etc. Sub înfățișare banală, o seamă de ghicitori aduc tocmai îmbinarea unor aspecte contrare, imposibile în viața curentă, cum se poate vedea în cele despre *umbră*, *ceață*, *nor*, *drum* etc.

În chip sporadic, unele imposibilități sînt puse pe seama unor eroi ai basmelor fantastice. Drăgan Cenușă, călare pe calul năzdrăvan, „s-o dus *lin ca vîntu, tremurîn pămîntu*!”⁸⁴ Viteazul Cîrlie e intrigat de faptul că Florea Floritu „o strîgat la răsărit și s-o auzît la scăpătat”⁸⁵. În multe basme apare cîte un protagonist, de obicei împăratul căruia i s-au răpit fetele, cu această exteriorizare contradictorie, imposibilă în lumea reală: „ochiu drept îi plîngea și ochiu stîng îi rîdea!”⁸⁶

Nu poate fi trecut cu vederea forma ocolită de hiperbolizare cu ajutorul căreia creatorul popular vrea să sugereze tocmai aspectele culminante. Simțind că exprimarea directă nu mai corespunde elevației poetice de grad maxim, fie că nu-i oferă potențialul necesar de expresivitate, fie că imaginile i se par banalizate prin circulație îndelungă, el recurge la acest procedeu indirect care constă cel mai adesea în transpunerea imaginii de pe planul plastic în cel sonor. Astfel, vizualul este tradus în corespondentul său auditiv cu încercarea de a-i găsi echivalentul imagistic care să sugereze cît de cît inefabilul care nu a putut fi exprimat în chip

direct. Efectul unor atari transpuneri se vedește neașteptat de expresiv tocmai datorită ineditului pe care se reazemă imaginea astfel obținută. Ca să redea frumusețea neasemuită a Ilenei Cosînzene, povestitorul popular ocolește epitetele din arsenalul descriptiv, transpunându-le în echivalentul lor sonor: „din cosiță floarea-i cîntă, nouă-mpărății ascultă”.

Cîteodată, imaginea auditivă se îmbină cu cea vizuală, cu intenția vizibilă de a spori gradul maxim de frumusețe feminină idealizată: „Abrunca mîndră și frumoasă din țară femeiască, care din cosiță floarea-i cîntă, care din gură aur și mărgăritare-i curge”.^{86a}

Alteori, procedeul e folosit de povestitorul popular pentru a sugera peisajul cuprins de păduri nesfîrșite, de o pustietate dezolantă. Astfel, Harap Alb și calul său, plecați în pădurea zmeului cu piatră scumpă, „dau în codri surzi. Nu mai găesc acolo nice joavine, nici...”^{86b}

Găsirea unor atari corespondențe în diferitele planuri ale universului poetic a devenit un procedeu curent în poezia cultă, mai cu seamă după ivirea simbolismului.

4. Variantele folclorice ale oximoromului se pot îngloba în două categorii, după atitudinea creatorului care a generat atari imagini contrastante. Unele au la bază ironia care se traduce în aceste alambicări eufemistice pentru a spori ilaritatea auditoriului; de aceea ele apar, cu puține excepții, numai în cîntecele și strigăturile satirice. Se spune astfel despre unele fete:

Cîte fete-s cu pieptare,
Toate-s strîmbe de spinare ...
iar într-o horă musceleană:

Ești tinerică ca mama,

Fata bătrînă vrea să se mărite:

... Să dau și eu cu spata,
Să fac pînza ca gheața,

Iubita părăsită îi blestemă pe flăcău:

... Cîm îi ieși-n primavară,

Numai puiculița mea
E dreaptă ca secerea⁸⁷.

Subțirică ca soba⁸⁸.

Subțire, ca lavița,
Netedă ca și scoarța⁸⁹.

Să hii rumân ca di ceară⁹⁰.

Adesea, săgeata e îndreptată asupra sa printr-un lanț de autoironizări care se disting prin finețea observației. Flăcăul pețit de fete are gânduri pseudosinistre:

... Eu să știu că m-ar lua, De virfu pelinului,
M-aș duce, m-aș spînzura, În marginea drumului ...⁹¹

Un altul se arată indiferent în același chip:

... Că mie nu mi-i de ele — Ca și lupului de miele...⁹²

Haiducul se „plînge” de traiul „greu” care i-a fost sortit, dorind:

Să nu trăiesc necăjit Cu vinu-n ploscă trezit,
Cu purcelu-n desagi fript, Cu taleru pe oblînc ...⁹³

Iar fata părăsită de iubit mărturisește:

... Nici bine, nici rău nu-mi — Numai la ficăți mă
pare doare ...⁹⁴

Cealaltă categorie dezvăluie o ironizare mai susținută ce sfîrșește de obicei în sarcasm. De data aceasta, imaginile contrastante se țin lanț ca pentru a potența la grad maxim atitudinea zeflemisitoare. Mai răspîndite sînt imaginile din cîntecele și strigăturile de nuntă despre ciclul ireversibil al vieții:

Taci, mireasă, nu mai
plînge,
Că la maică-ta te-i duce,
Cînd o face plopul mere
Și tînjeala vinețele,

Cînd s-o-ntoarce gîrla-n-
coace ...
Cînd o-nflori cînepa,
Cînd mi-o cînta știuca-n
baltă ...⁹⁵

În același chip promite flăcăul că va lua fata care îi aținea calea:

... Eu atunci că te-oi lua
Cînd o crește mintă-n tîndă,
Busuiocu pînă-n grindă,

Cînd o face plopul nuci
Și răchita mere dulci;
Cînd o face plopul mere
Și răchita ghișănele ...⁹⁶

sau:

Atunci, mîndră, te-oi lua
Cînd tu că mi-i număra
Frunza de pe nouă nuci,
Iarba de pe nouă lunci

Frunza de pe măr popesc,
Iarba de pe un rît domnesc
Și penele de pe cuc ...⁹⁷

Despre nevasta proastă se spune:

... I-o veni minte atunci,
Cînd o crește în tei nuci

Și alunele în plop
Și piersicele prin soc
Și n-o fi apă la scoc.⁹⁸

Unele imagini desemnînd imposibilul mai apar și în formulele inițiale ale basmelor fantastice, dar, cum se va vedea, îmbibate de altă culoare, cu funcția de a marca punctea dintre vis și realitate, dintre fantastic și cotidian, pentru a înlătura oarecum obstacolul dintre verosimil și veridic.

Sarcasmul cedează glumei nevinovate cînd sentimentul erotic e puternic:

Spune, badeo, maică-ta
Să-și închidă ulița
Tot cu lin și cu pelin,
C' amîndoi să nu vorbim,

Făr' în toată ziua o dată,
Duminica ziua toată
Și-n zile de sărbători
Și seara prin șezători.⁹⁹

Atare tip imagistic e tocmai opus celui precedent, imposibilitatea fiind de data aceasta simulată, apoi contrazisă prin enunțurile următoare.

5. Se arată mai specifică folclorului imaginea binară contrastantă. Aceasta e construită pe cele două aspecte opuse, situate la cele două extremități ale realității, desemnînd tocmai însușirile contrare. Ea se vădește a fi de fapt sinteza poetică de grad maxim care poate fi extrasă din suma reprezentărilor despre lumea înconjurătoare. În același timp, ea pune la îndemîna creatorului popular o formulă comodă pentru a plasticiza realitatea în totalitatea ei. Dar economia de limbaj, contrar așteptărilor, dă puțința unui sondaj adînc, coborîrea în profunzime, cu viziunea sigură asupra globalului. În felul acesta, simplificarea se îngemănează cu profunzimea și ea reprezintă unul din marile secrete ale poeziei folclorice de a evita superficialul și de a cîștiga în soliditate. Se mai observă că atari imagini binare contrastante revin cu precădere în speciile scurte, proverbe și ghicitori. Faptul e firesc dacă se ține seama că scurtimea obligă implicit la folosirea celor mai condensate mijloace de exprimare poetică. Pentru aceste specii scurte, atare tip de imagine devine concomitent și un procedeu compozițional, întrucît proverbul sau ghicitoarea se reduce la enunțarea

celor două aspecte opuse. De asemenea, unele cîntece și strigături sînt construite simetric prin comentarea celor două fațete contrare care în ultimă instanță ar putea fi sintetizate într-o imagine poetică, așa cum apare în țesătura altor cîntece.

Lista aspectelor opozante este destul de lungă, dar și aici creatorul popular a făcut o selecție judicioasă, reținînd pe cele mai frecvente în viața cotidiană și mai încărcate de miez pentru a avea cît mai mare eficiență în sugerarea poetică.

În linii mari, imaginea binară contrastantă îndeplinește două rosturi semantice: pe de o parte de a sublinia opoziția categoriei date de fapte, pe de alta de a denumi cît mai pe scurt totalitatea, pomenind doar aspectele ei extreme. Uneori, cele două funcții se îmbină, iar mărirea jocului semantic adaugă un spor în strălucirea plastică a formulării poetice.

Tematic, domină antagonismul *bogat-sărac* care a servit de axă compozițională unor cîntece menite să pună în lumină conflictele inevitabile. Întrucît aspectele compoziționale depășesc cadrul lucrării, vom aminti doar pe scurt cîteva din cele mai cunoscute, prezente de altfel în atîtea antologii și manuale didactice. Doina *Bogatul și săracul*, cunoscută încă din colecția Alecsandri (care o așază însă printre balade) nu e decît o succesiune de dialoguri dintre bogatul îngîmfat și săracul mai generos și cu o atitudine eroică. Un vechi cîntec schițează, de asemenea opoziția dintre voinicul „străin și sărac” asemuit cu „măr dulce-n drum”, neospătat de nimeni, și voinicul „străin și bogat”, căruia toate ușile i se deschid¹⁰⁰. Alt cîntec înfățișează „cearta mare” dintre două fete, una săracă, cealaltă bogată, pînă la urmă biruind frumusețea celei dintîi¹⁰¹. Iubirea dintre un „fecior de gazdă mare” și „o fată de sărac tare” sfîrșește în chip tragic, cei doi fiind găsiți înecați:

De mînuri ținîndu-să Și-n gură ținîndu-să¹⁰².

Fata care are de ales între

Unu tînar și sărac
preferă pe cel dintîi:
Că mere ziua la fin,
Sara vine iluierînd.

— Unu bătrîn și bogat

Io îi pun cina să cîne,
El mă cheamă și pe
mine ...¹⁰³

Dintre plante, hreanul e incifrat după aspect și geneză: „Tata *albul*, gaura *neagră*”¹⁷⁹, precum și porumbul (cucuruzul), citat mai sus. Apoi, prin aspectul lor opozant, ziua și noaptea sînt incifrate prin cele două culori corespunzătoare, fie ca „două surori... una *albă*, luminată și alta *neagră-ntunecată*”, sau fete „una *albă* și alta *neagră*...” care nu se întîlnesc niciodată, fie ca două găini (puice) „una *neagră* și una *albă*, cea *neagră* strînge, iar cea *albă* împrăștie”¹⁸⁰.

În chip similar, mitologia populară distinge cele două tărîmuri, lumea pămînteană și cea subpămînteană, numind-o pe cea dintîi lumea *albă*, prin asociere cu luminozitatea zilei, iar pe cealaltă lumea *neagră*, fiind asemuită cu noaptea întunecoasă. În proverbe, cele două culori denumesc în chip plastic cele două categorii opuse ale fenomenelor: „*Albă, neagră*, asta e cum se vede”; „Bani *albi* pentru zile *negre*”¹⁸¹, fie opoziția dintre înlănțuirea lor firească: „Pămîntul *negru* face pita *albă*”¹⁸², cum se arată și în colinda despre cele mai bune animale, unde boul e preamărit pentru că „răstoarnă brazdă *neagră* — Și răsare pîine *dalbă*”¹⁸³.

Contrastul *vechi-nou* se îmbină semantic cu *uscat-verde* și *ofilit-rumen*. În cîntecele erotice, *vechi-nou* poate plasticiza continuitatea dintre sentimentul din trecut și cel de azi:

... Eu am două dorurele ...	Cel <i>vechi</i> mă pustiește,
Unu <i>vechi</i> de demult,	Cel <i>nou</i> inima-migătește ¹⁸⁴ .
Unu <i>nou</i> de-amu făcut:	

De asemenea, cînd inima e comparată cu sîrma cea mai subțire:

... Ca sîrma din boltă <i>nouă</i> ,	Ca sîrma din boltă <i>veche</i> ,
Tragi de ea, se rupe-n	Tragi de ea, se rupe-n
două;	zece ... ¹⁸⁵

sau cînd alternativa e doar prilej de a zugrăvi tristețea, ca în cel despre drăguța ce se spală:

Cu sopon din boltă <i>nouă</i>	Cu sopon din boltă <i>veche</i>
Cu inima ruptă-n două;	Cu inima ruptă-n șapte ¹⁸⁶ .

În cîntecele satirice, opoziția e doar prilej de a mări efectul ilariant, ca în cel despre morar:

Morăraș cu moară <i>nouă</i> ,	Morăraș cu moară <i>veche</i> ,
Macină-ne numai <i>nouă</i> ;	Macină numa la fete ¹⁸⁷ .

... ca în cel despre surd:

Cînd e lună <i>veche</i>	Cînd e lună <i>nouă</i>
N-aude d-o ureche;	N-aude d-amîndouă ¹⁸⁸ .

Proverbele folosesc antinomia *vechi-nou* pentru a indica fie efectele trecerii cu ierarhia valorică opusă („Pînă-i sita *nouă*, o ține în cui, iar dacă se *învechește*, mai dau cu ea și pe sub pat”), fie continuitatea ascunsă dintre cauză și efect: „Păcatul *vechi* aduce rușine *nouă*”¹⁸⁹.

Opoziția *verde-uscat* poate materializa contrastul dintre tinerețe și bătrînețe:

Codrule, cînd te-am trecut,	Cînd napoi m-am înturnat,
Fost-ai <i>verde</i> și-nfrunzit,	Fost-ai <i>veșted</i> și <i>uscat</i> ,
Io tînăr și năcăjit.	Io bătrîn și supărat ... ¹⁹⁰

Cele două aspecte capătă și valențe erotice: dacă planta e verde, dragostea dăinuiește:

... De-o răsări saschiu	De-o răsări <i>măciucat</i> ,
<i>verde</i> ,	Să știi că m-am înșurat ¹⁹¹ .
Să nu mai tragi, mîndro,	
nădejde;	

sau:

Hai, mîndră, la cununie	Dacă frunza s-a <i>usca</i> ,
Pînă-i <i>verde</i> frunza-n vie;	Mi-i chema și io n-oi vrea ¹⁹² .

Uscatul poate deveni sinonim cu loc dezolant, pustiu, ostil vieții, în opoziție cu cel acoperit de verdeață:

Cine la amor nu crede,	Ș-ar călca pămînt <i>uscat</i> ,
N-ar mai călca iarbă <i>verde</i>	Să știu că l-am
	blestemat ... ¹⁹³

În ghicitori, opoziția e exploatată pentru a descrie via cu strugurii: „Tată *uscat*, mamă *verde* ...”¹⁹⁴, în timp ce în proverbul „Pe lîngă lemne *uscate* ard și cele *verzi*”¹⁹⁵, ilustrează compromisurile inevitabile, cel mai adesea admise tacit.

Opoziția *rumen-ofilit* redă în primul rînd gradul de prosperitate, stabilind implicit diferența de semnalat. Fata la părinți are totdeauna „rumenă față”, dar măritată „galbină față”, cum specifică un cîntec citat mai sus, unde cele două

Relații contrastante se lasă surprinse și în asocierea *dor-jale*, după felul cum apare într-o seamă de cîntece lirice:
Cine-a zis dorului *dor*,
A grăit cuvînt ușor,

Cine-a zis leliței lele,
A grăit cuvînt de *jale* ²⁴⁹.
Rechemarea unuia de către celălalt pare a se datoră atracției contrariilor: *dorul* e definit ca o atitudine activă care pune sufletul într-o stare de tensiune pînă la limita maximă, pe cînd *jalea* denumește consecința de după această tensiune maximă, cînd coardele s-au rupt și sufletul rămîne într-o stare pur pasivă, pradă dezolării:

... De te-ar bate Dumnezeu,
Ca pe mine *dorul* tău;
De te-ar bate Preceasta,
Ca pe mine *jalea* ta!
Duce-m-aș ca luna-n nor,
Nu mă pot de-al badii *dor*;
Duce-m-aș ca luna-n stele,
Nu mă pot de-a badii *jale* ²⁵⁰.

Atributele *rău-bine*, rezultat al unui proces de abstractizare, capătă prin aceasta o sferă mai largă, de aci și frecvența ridicată în creațiile folclorice. Ele indică de obicei o alternativă:

... De mi-o ședea, maică, *bine*,
Să le las pe lingă mine;
De mi-o ședea, maică, *rău*,
Să le las la Dumnezeu ²⁵¹

iar în cîntecele de joc:
A fată de joacă *rău*,
De ce n-o ia Dumnezeu;
A fată de joacă *bine*,
De ce nu mă ia pe mine, ²⁵²

În relațiile erotice:
... Di-am trăit amîndoi
ghini,
Di-am trăit amîndoi *rău*,
Lasî-mă sî oftetz și ieu. ²⁵³

sau:
... Dac-a avè minte *bună*,
O iubi-ntr-on an și-o lună;
Dac-a avè minte *rè*,
Iubească-o cine-a vrè. ²⁵⁴

Opoziția e pusă pe seama înstrăinării:
Tu, mîndruță-i face *bine*,
Că mai sînt voinici ca mine;
Da io mîndră-oi face *rău*,
Că mă duc din satu
meu ²⁵⁵

Mai adesea, ea denumește calitatea acțiunilor umane:
Apuca-m-aș să tac *rele*,
Frică mi-i c-oi pica-n ele,
Apuca-m-aș să fac *bune*,
Frică mi-i c-oi muri
mîne ²⁵⁶

sau:

Cui îi umblă plugu *bine*,
Poate bea și-i mai rămîne;
Cui îi umblă plugu *rău*,
Zice că vinarsu-i *rău*. ²⁵⁷

Cîteodată, opoziția e folosită doar pentru a sublinia una din alternative:

... Eu i-aș spune că mi-i
bine,
Eu i-aș spune că mi-i *rău*,
Dar rău l-am căutat eu. ²⁵⁸
Binele fugе de mine,

Ea se vădește a fi un joc stilistic care oferă posibilitatea de a se enumera aspecte diferite ale temei poetice:

... Cînd îi gîndi că ți-i *bine*,
Șapte doftori lingă tine;
Cînd îi gîndi că ți-i *rău*,
Șapte popi la capul tău ²⁵⁹

sau:

... Eu le mut, mîndruță,
rău;
Și le mut, mîndruță, *bine*,
Că le mut cu dor de tine. ²⁶⁰

Că le mut cu doru tău;

În atari cazuri, opoziția *rău-bine* se asociază cu alte elemente care alunecă în stadii contrastante după asocieri populare străvechi:

Bună mi-e vremea,
Rea mi-e inima;
Bună mi-e firea,
Proastă-mi fu mintea! ²⁶¹

Proverbele folosesc frecvent opoziția *bine-rău* pentru a ilustra aspectele contradictorii ale acțiunilor omenești: „Fă *bine*, așteaptă *rău*” ²⁶²; „Astăzi *rău*, mîne mai *bine*, pînă voi putea ca tine”; „*Bine* de una și *rău* de zece”; „*Binele* de *rău* te scapă — De l-ai arunca și-n apă”; „*Bun* de gură, *rău* de lucru”; „Calul *bun* și omul *rău* ori orbește, ori schiopează”; „Cine face *bine*, bine găsește, cine face *rău*, *rău*-l însoțește”; „Cînt se dedă cu *răul*, la *bine* nu se gîndește”; „Din tot *răul* iesă și ceva *bun*”; „Două femei *rele* nu fac cît una *bună*”; „E mai ușor a face *rău*, ca *bine*; a strica, ca a drege”; „Fie pînea: cît de *rea*, tot mai *bine*-n țara mea”; „Mulțumim lui Dumnezeu și de *bine* și de *rău*”; „Numai un pic nu-i *bine* și iară-i *rău*”; „Paza *bună* trece primejdia *rea*”; „Trag la *rău* ca altu-n *bine*”; „Un *bun* c-un *rău*, așa a lăsat Dumnezeu” etc. ²⁶³

Aidoma altor atribute contrare, succesiunea *bun-rău* servește și ca formulă pentru a denumi totalitatea:

... Sî triacă și *bun* și *rău*,

Sî vadă di halu *nicu*...

Antagonismul *greu-ușor*, prin caracterul lui abstract, are de asemenea o sferă largă, deși ecoul folcloric pare mai redus. Astfel, în vechiul cîntec de dor se arată:

Drumu-i *greu*, murgu-i *ușor*

— O să plec unde mi
dor ...²⁶⁵

Dragostea pentru:

Cine-apuc-a o-nvăța
Și nu știe-a o purta,
Că-i *grea* ca și piatra.

Da cine-o știe purta,
Îi *ușoară* ca pana ...²⁶⁶

În proverbe „A ierta e *ușor*, a uita e *greu*”; „*Anevoia* se ciștigă, *lesne* se cheltuiește”²⁶⁷.

Dintre determinantele temporale cu caracter antagonic, *iarnă-vară* ocupă un loc proeminent. Opoziția e acerbă prin consecințele ei economice, cum atestă și cîntecul haiducească „*țăpoiul*” în varianta auzită în Oarja-Argeș:

Trece *vara* ca o pîine

— Vine *iarna* ca un cîine...

Același ecou poate fi surprins în cîntecule de jale:

Și n-am cu cine-mi pe-
trece ...²⁶⁸

Contrastul se face mai bine simțit în lumea haiducească: ... că *iarna* pe geru greu
Trăiesc cum dă Dumnezeu
Sîngur eu cu doru meu;

Dar în *vara* cea frumoasă,
Casă mi-este umbra groasă,
Așternut mi-este pămîntu ...²⁶⁹

Dimpotrivă, pentru plugari *vara* e anotimpul încordărilor, al muncilor grele, pe cînd *iarna* e destinată șederii și pornirilor erotice:

... *Vara* cosesc prin fînațe,

Iarna strîng mîndrele-n
brațe ...²⁷⁰

De asemenea, în lumea ciobănească:

... *Vara* tot cu oile,

Iarna cu copilele.²⁷¹

Unelte poetice confirmă culoarea erotică a iernii:

Vara iarnă frig și ger,
Voi la mîncă și mă cer,

Dar acuma-i *cald* și bine,
N-aduce dracu pe nime.²⁷²

Puternicul lor contrast e subliniat de unele proverbe: „Cine nu lucră *vara*, n-are ce mîncă *iarna*”; „omul înțelept *vara* i cumpără sanie și *iarna* car”; „Adună *vara* șerpi, că *iarna* sînt pești” etc.²⁷³ Dar ghicitorile folosesc cel mai des acest antagonism în descrițiunile criptice prin forma de a se manifesta în cele două anotimpuri. Astfel, *coșarul* („Am o *vacă*, *iarna*-i grasă, *vara*-i slabă”), *sania* și *căruța* („... două surori, una-i oloagă *vara*, alta-i oloagă *iarna*”), *finul* („*Iarna* mi e *vara* jos”), apoi *pasărea călătoare*, *frunza*, *pămîntul*²⁷⁴, *ciulul* („Trupu-mi *vărează* și capu-mi *iermează*”), *grinda*, *laptele*, *plugul*, *soba* etc.²⁷⁵ Asocierea lor enumerativă devine o expresie sinonimă a întregului timp, ca în ghicitoarea despre *străzînă* („La Ilie pălărie și pe *vară* și pe *iarnă*”) ²⁷⁶ sau ca în cîntecul satiric oltenesc:

Ce să ne facem, surată,
Că trecut o *vară* toată

Și o *iarnă* jumătate
Și-am rămas nemăritate...²⁷⁷

Învecinată semantic, e opoziția *zi-noapte*, în primul rînd prin manifestările meteorologice opozante:

Peste Murăș, peste tău,
Ard două lumini de său,

Ziua *plouă*, *noaptea* ninge
Și nu mi le poate stinge...²⁷⁸

apoi prin ocupațiile omului tînăr:

Ziua-n ciurdă pîn' se vede,
Noaptea-n sat pe la neveste;

Ziua-n rînd cu fetele,
Noaptea cu nevestele.²⁷⁹

Discrepanța caracterizează și viața haiducului:

... *Ziua* beau cu mîndrili,
Noaptea izbesc tufili,

Să cîștig paralili ...²⁸⁰

dar cel întemnițat percepe numai nuanțe de chin în acest interval:

... *Ziua* stau și obidesc,
Noaptea nu mă odihnesc

Dă ramătul broaștelor,
De șuierul șerpilor ...²⁸¹

Alternarea *zi-noapte* devine și un pretext stilistic de a sublinia ideea poetică prin repetare sinonimică:

... Lupule, nu cii turbat

Lupule, nu cii nebun

Nu mă mîncă *noaptea*-n sat, Nu mă mîncă *ziua*-n
drum ...²⁸²

Multe ghicitori sînt construite pe această opoziție, observată în formele de manifestare. Astfel, *opincile* sînt „două covățele ușurele, *ziua*-s pline, *noaptea*-s goale”, *casa* apare „...*ziua* de soare fugită, *noaptea* de lună pitită” și chiar *cerul* „*Ziua*-n tavă, *noaptea*-n dîrmoi”²⁸³. În cea despre *umbră*, succesiunea ilustrează durată perpetuă: „*ziua*, *noaptea* șade-n apă; niți s-udă, ni s-adapă”²⁸⁴.

Opoziția *atunci-acum* are cel mai adesea implicații erotice. Ea materializează stingerea iubirii:

Cînd eram noi doi copii, Astăzi să avem cu sacu
Un măr singur dac-aveam Nu ne-am da unul la
Amîndoi îl împărțeam. altul.²⁸⁵

sau efectele ei, cînd e incipientă:

Mîndră, pîn' nu te știam, Dar acum de cînd te știu...
Mă culcam, mă hodineam, Și la tin' gîndesc întii...²⁸⁶

Contrastul e asociat cu măiestria la joc:

Păn-eram eu călușeriu Dar acum de cînd n-am
O jucam ca pe tăieriu, fost
Și cu o parte joc mai
prost.²⁸⁷

Unele cîntece satirice exploatează opoziția:

Fost-ai, mîndră, cînd ai fost... Dar d-acuma boz și știr...²⁸⁸
Fost-ai pup de trandafir

Contrastul *azi-mîine* e asociat uneori cu cel din atitudinea umană:

... *Azi* ai zis că n-ai schimbat — *Mîine* ai zis că n-ai de
dat...²⁸⁹

O seamă de proverbe pun în lumină alternativele impuse de atare contrast („*Azi* mie *mîine* ție”), sau o simplă formulă pentru a denumi curgerea timpului („Să treacă *azi*, să vie *mîine*”), dar mai cu seamă creșterea enormă pe care o aduce timpul („Cine fură *azi* un ou, *mîine* va fura un bou”; „Mîncă *azi* un bou, *mîine* ai mîncă doi”).²⁹⁰

Imaginile opozante spațiale apar cu o frecvență mai ridicată. Printre cele mai largi, alături de *răsărit-apus* citată

mai sus în unele colinde și cîntece lirice, *cer-pămînt* încearcă să sensibilizeze marginile universului. S-a văzut că marea din lacul Vidros își întind dimensiunile între cele două limite: una acestea se poate înscrie și tînguirea celui luat de iele, care se vaietă:

Cu glas mare pînă-n ceriu — Cu lacrimi pînă-n
pămînt...²⁹¹

O ghicitoare despre fereastră: „...nici în *cer*, nici pe *pămînt*”²⁹² speculează tocmai acest contrast.

Opoziția *înăuntru-afară* exploatează contraste mai familiare. În cîntecele de jale, ea sugerează stadiul superlativ al durerii prin alternarea decorului:

Întru-n casă, ies *afară* Inima-m sloboadi pară...²⁹³

Determinantele sînt însoțite uneori de alte aspecte contrastante. Astfel se înfățișează casele săracului și bogatului:

... Căci casa avutului Dar casa săracului
Din *afară*-i văruiți, În *afară*-i cu mînjali,
În *năuntru* otrăgiti... Din *năuntru*-i cu ticniali.²⁹⁴

Colindele explorează însă cele două ipostaze sub aspect encomiastic de mare elevație:

D-ale cui sînt ceste case Pîn *năuntru* zugrăvite,
D-așa nalte-așa frumoase, Pe din *afară* stoborîte?²⁹⁵

Ghicitorile despre *fereastră*, *cui* („Hoțul intră-n casă și capul *afară*-și lasă”), *legume* („Popa-n biserică, iar pletele pe-*afară*”) ²⁹⁶, apoi cea despre *pipota găinii* ²⁹⁷ au ca diferență specifică tocmai această opoziție.

Contrastul *departe-aproape* se remarcă prin incisivitatea cu care sînt opuse fenomenele asociate. Uneori, el sugerează implorare cutremurătoare, dispusă spațial tocmai pentru a impresiona mai mult pe cel solicitat, cum se vede în unele variante ale colindei despre ciobanul îmbătrînit la oi care se roagă de stăpîn, întocmai ca mama lui Corbea din baladă: De *departe*-ngenunchea, De *aproape* se ruga...²⁹⁸

Dar antagonismul distanțelor pune în lumină și pe cel al aparențelor ca în proverbul: „De *departe* trandafir, de *aproape* borș cu știr”²⁹⁹.

Acțiunea crește proporțional cu depărtarea, ca în colindele despre Sîntilie trimisă să dea iarna vegetație de vară:

... De *departe* să-mi trăsnești, Ploi calde să-mi riurezi
De *aproape* să-mi fulgerezi, Poame sfinte să-mi grăbești ... 300

Cîntecele erotice opun mîndra de aproape de cea îndepărtată, fiind preferată ultima:

Niciodată nu e bine Iubește mai de *departe*,
Să iubești de *lingă tine*, Că-i avea mai bună parte ... 301

Alte cîntece ilustrează contrariul:

Cine iubește *vecină*, Cine iubește *departe*,
Pă picioare nu să-ntină; Tăt îi tină și pă spate 302.

Proverbul: „Mai bun e un vecin de *aproape* decît un frate *departe*” 303 opune intensității afecțiunii fraterne efectele încetinitoare ale distanței.

Opoziția *sus-jos* se dovedește mai frecventă, cultivată în toate speciile folclorice. Imaginea pomului sub care se umbresc protagoniștii într-o seamă de colinde e redusă la cele două aspecte extreme:

Sus mi-e frunza deasă —
Jos mi-e umbra groasă ... 304

De asemenea, casele celui colindat sînt descrise cu maximă parcimonie, arătîndu-li-se diferențele în culori pe scara înălțimilor:

... *Sus* cu roșu-s coperite, *Jos* cu var sînt vărute ... 305

Pîlcul porumbeilor colindători străbat verticala pînă la extremități, din zenit pînă la mare:

... *Sus*, mai *sus* că se-nălțară *Jos*, mai *jos* că se lăsară
Cu nori dalbi s-amestecară, D-in prundurile mării dalbe ... 306

Localizarea progresează, opoziția fiind redusă la determinantele reliefului, ca în unele colinde de vîntător:

Sus pe munte ninge, *Jos* în vale plouă ... 307

Cîntecele erotice stabilesc un fel de paralelism între cele două coordonate aeriene și ipostazele celui iubit:

Cînd vine badiul din *sus*, Cînd vine badiul din *jos*,
Parcă vine-un cucuruz; Parcă vine-un măr frumos. 308

Citate împreună, cele două coordonate sugerează depărtarea exagerată de intensitatea sentimentului:

Sus îi luna, *jos* îi noru, Departe-i badea cu doru. 309

Cîteodată, ele materializează, dimpotrivă, depărtarea înfletească:

Jos îi pămîntul de soare, *Sus* e cerul de pămînt,
Pîn' la luat e multă cale; Pînă la luat e mult. 310

Alteori, opoziția devine doar un prilej de a repeta ideea principală:

Vai de mine, *sus* îi dealu, Vai de mine, *jos* îi locu,
Arde-mi inima ca jaru; Arde-mi inima ca focu. 311

Proverbul „Cine dă cu capul de pragul de *sus*, îl vede și pre cel de *jos*” 312, reproduce o experiență rurală multimilenară cu valențe etice multiple. Specia care utilizează cel mai mult această opoziție sînt ghicitorile. Aici, descrierile reduse la cele două coordonate mișună: parcă asistăm la o risipă a atributelor, uneori chiar pîrînd a fi lipsite de sens dacă nu se ține seama de interjecțiile care indică o mișcare, cum e cea despre cumpăna fîntîinii: „Hoha-n *sus*, hoha-n *jos*, cîoda hohii cît hoha” 313. Se remarcă în primul rînd cele care prin laconismul lor sînt în stare să sugereze caracteristicile obiectului de ghicit, din care cităm cele despre *obraji* („*Sus* piele, *jos* piele, umflă-te-ntre ele”), *bordeiul*, tip de casă din șesul dunărean („Casă cu două rînduri: *sus* cîinii, *jos* stăpînii”), *fereastră* („Nici *jos*, nici *sus*, numa-n vreme pus”), *țigara* („*Sus* fum, *jos* scrum”), *cîntarul* („Ța în *sus*, Ța în *jos*, țandi mandi hop”), *ceapa* („*Sus* pădure, *jos* prescure”) etc. 314 Laconismul formulării se îmbină cu ingeniozitatea observației prin care aspectul este sondat pînă în profunzime, adesea sub aparența banalului, ca în ghicitorile despre *om* („Am un pom cu ramurile-n *jos* și cu rădăcina-n *sus*”), confruntată cu cea despre *pom* („*Jos* subțire, *sus* tufos, face demîncat gustos”), cea despre *ger* („*Sus* stele, *jos* stele, vai de zilele mele”) 315

etc. Sînt construite pe baza acestei opoziții și ghicitoriile despre *biserică, sită, clopot, lipitoare, moară, ou, pușcă, rășchitor, rîndunică, smochină, tunet* ³¹⁶, *gura căscată, opincă, făină, fus, călugări, fin, stup, rac, scoică, frunză* ³¹⁷ etc.

Apropiată semantic e opoziția *deal-vale* (*șes*). Îmbinată cu mișcarea, contrastul sugerează neliniștea accentuată, ca în cîntecul liric:

Trec la *deal* și trec la *vale*

Și mîndra nici grijă
n-are ... ³¹⁸

sau în varianta moldovenească:

... Urc în *deal*, cobor în *vale*,

Iese para și mai tare ... ³¹⁹

Opoziția poate fi localizată sub valențele ei agricole, dealul semnificînd locul neproductiv, în opoziție cu șesul.

Nu mă da, maică, la *deal*,

Și mă dă, maică, la *șes*.

Că se face grîu rar

Că se face grîul des

Și iarba toată șovar

Și iarba toată ovăs ³²⁰.

Alteori, opoziția devine un cadru pentru a o introduce pe cea dintre iubit-iubită:

Eu în *deal*, și badea-n *vale*,

Busuioc mîndru răsare ... ³²¹

Dimpotrivă, anularea ei ar duce la apropierea celor doi:

Bate, Doamne, *dealurile*,

Să se vadă dor cu dor

Să se vadă *șesurile*,

Și noi, mîndro, amîndoi. ³²²

Opoziția poate deveni și un auxiliar stilistic pentru a pune în lumină o anumită dispoziție sufletească:

Dealul-i mare, *valea*-i mică,

Numai eu sîs singurică ... ³²³

Cele două extremități geografice servesc pentru încifrarea unui fenomen meteorologic atît de familiar acestora: „Mă suii în *deal* ca să-mi văd de cai; prăpădii cheile, se-ncurcă *văile*” = ceața! ³²⁴

O seamă de proverbe folosesc opoziția pentru a plasticiza greutatea vieții („Greu la *deal*, rău la *vale*”), coordonatele orizontului zilnic („Nebunul n-asudă nici la *deal* și nici la *vale*”), reversul acțiunilor omenești („Nu-i *suiș* fără *coboriș*”) și antagonismul ireductibil dintre clasele sociale opuse („Mai curînd poate să meargă bogatul la *vale* decît săracul la *deal*”). ³²⁵

Lista opozițiilor, ilustrată selectiv cu citate folclorice, mai poate fi completată cu altele de rezonanță mai scăzută: *rece-vîin, post-dulce, devreme-tîrziu, frunte-coadă, tare-slab, cald-rece, om-neom, mult-pușin, dumineca-lunea (sîmbăta), curat-necurat, Dumnezeu-dracu, mort-viu, înainte-înapoi, micie (noi-voi), joc-lucru, desculț-încălțat, apă-vin, fecior-jată* etc. alături de altele întîlnite în ghicitori și proverbe.

În domeniul muzical, modularea în cadrul aceleiași melodii de la tonalitatea majoră la cea minoră și invers se relevă drept unul dintre contrastele cele mai îndrăgite de interpreții populari. Opoziția e vizibilă îndeosebi în melodiile a căror primă parte începe și termină cu *la* (de obicei cu contur descendent), pentru ca partea a doua să penduleze pe *sol-dô* (uneori și *re*), iar la sfîrșit să revină pe finala *la*. În cadrul interpretării, oscilația de mai sus își scoate pe deplin în evidență contrastul care ar corespunde întrucîtva lui *dulce-amar* din poeziile lirice sau *farmecului dureros* din poezia cultă. Se pare că tot aceeași necesitate funciară a îmbinării opozanțelor stă și la baza alunecării, la finele melodiei, la octava inferioară, simțită de instrumentist nu numai ca un punct de sprijin și de odihnă, ci în primul rînd ca o pîrghie de contrast menită să-i adîncească rezonanța. Alteori, alunecarea se face la octava superioară, mai cu seamă în cîntecele vocale, aici contrastul voind să pună în lumină o culminație care să însemne, pe plan interior, o elevație, însoțită de descătușarea de teluric.

Lucian Blaga semnală cu vreo patru decenii în urmă opoziția *deal-vale* ca o caracteristică a spațiului ondulat care ar fi specific culturii populare românești, denumit în consecință „spațiu mioritic”. ³²⁶ El ar prezida și la prefigurarea altor domenii, cum ar fi forma satelor, unde „acest ritm, *deal-vale*, se păstrează întrucîtva și în așezările sătești de la șes... Se marchează astfel și pe șes intermitența văilor, ca parte integrantă a spațiului infinit ondulat”. De asemenea, versul popular „constituit din silabe accentuate și neaccentuate, una cîte una”, întocmai ca „ritmul alcătuit din *deal* și *vale* sau din *vale* și *deal*”. ³²⁷ Dar lista elementelor opozante se vadește mult mai mare și mai variată care, filozofic, poate fi speculată în atari coordonate. Atît că opoziția *deal-vale*, chiar asociată cu cele citate, nu constituie o determinantă a spațiului mioritic, ci a spațiului folcloric în genere. Dealtfel,

însuși Blaga îi atenuează valabilitatea, admitînd în surd că atare spațiu infinit ondulat ar caracteriza nu numai cultura noastră populară, dar „poate și cea balcanică în genere”, care a fost trecută cu vederea prea ușor. Din cele citate mai sus, a rezultat, credem, că atari opoziții sînt rodul viziunii populare arhaice despre lume, se înscriu ca un mod mai sintetic de a percepe realitatea și de a o fixa poeticeste prin atari coordonate contrastante, mai incisive în sondarea realității și mai plastice pentru a o sugera în notele ei definitorii.

- ¹ Ovidiu Birlea: *Mică enciclopedie a poveștilor românești*; București, 1976, p. 55 și urm.
- ² Artur Gorovei: *Descîntecele românilor. Studiu de folclor*; București, 1931, p. 182—183; I. Aurel Candrea: *Folclorul medieval român comparat*; București, 1944, p. 369—370.
- ³ I. Aurel Candrea, lucr. cit., p. 369. Autorul semnalează procedeele și într-un descîntec caucazian.
- ⁴ Mihai Costăchescu: *Cîntece populare românești*; București, 1969, p. 227.
- ⁵ Ibid., p. 261.
- ⁶ Cf. Gheorghe Cernea: *Floricele din jurul Călmului*; București, 1929, p. 56; Alexiu Viciu: *Flori de cîmp*; Cluj-Napoca, 1976, p. 205; Matthias Friedwagner: *Rumänische Volkslieder aus der Bukovina*; Würzburg, 1940, p. 128; Teodor Bălășel: *Cîntece populare cîlenești*; București, 1967, p. 620.
- ⁷ Teodor Bălășel: *Versuri populare române; distractive*, vol. III, cîrtica I; Craiova, [1926], p. 24.
- ⁸ Constantin Rădulescu Codin: *Din Muscel. Cîntece poporane*; vol. I; București, 1896, p. 123.
- ⁹ G. Dem. Teodorescu: *Poesii populare române*; București, 1885, p. 56; cf. p. 57, C. R. Codin, lucr. cit., p. 130 etc.
- ¹⁰ Béla Bartók: *Melodien der rumänischen Cclinde (Weihnachtslieder)*; Budapest, 1968, p. 148, cf. p. 151.
- ¹¹ G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 58; cf. p. 60.
- ¹² Gr. Crețu: *Folclor din Oltenia și Muntenia*; București, 1970, p. 187.
- ¹³ N. Păsculescu: *Literatură populară românească*; București, 1910, p. 259; T. Bălășel: *Cîntece populare cîlenești*, p. 106, 197 (*Miu*), 286 (*Do-brişan*), 298 (*Ștefan Vcdă și Oprișanu*) etc.
- ¹⁴ M. Friedwagner, lucr. cit., p. 408, cf. p. 536; L. Ghergariu: *Folclor literar din Sălaj*; Zalău, 1973, p. 166.

- ¹⁵ T. Bălășel: *Versuri populare române*, v. III, c. I, p. 14.
- ¹⁶ Mihail Canianu: *Deine*; Iași, 1888, p. 160.
- ¹⁷ M. Friedwagner, lucr. cit., p. 388; cf. p. 418.
- ¹⁸ Vasile Bologa: *Poezii populare din Ardeal*; Sibiu, 1936, p. 71.
- ¹⁹ A. Viciu, lucr. cit., p. 194; cf. M. Friedwagner, lucr. cit., p. 393.
- ²⁰ Gh. Cernea, lucr. cit., p. 167; cf. A. Viciu, lucr. cit., p. 196.
- ²¹ T. Bălășel: *Versuri populare române*, vol. II, cîrtica a II-a, p. 110.
- ²² L. Ghergariu, lucr. cit., p. 163.
- ²³ G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 74; cf. p. 81.
- ²⁴ M. Friedwagner, lucr. cit., p. 89.
- ²⁵ V. Bologa, lucr. cit., p. 88.
- ²⁶ „Acesta este paralelismul negativ, tradițional la slavi: negarea metaforice în favoarea stării reale” (Roman Jakobson: *Lingvistică poetică*, în *Probleme de stilistică*; București, 1964, p. 112).
- ²⁷ L. Ghergariu, lucr. cit., p. 249; cf. p. 250; B. Bartók, *Cclinde*, p. 182.
- ²⁸ B. Bartók: *Melodien der rumänischen Cclinde*, p. 180.
- ²⁹ L. Ghergariu, lucr. cit., p. 201.
- ³⁰ C. R. Codin, lucr. cit., p. 300.
- ³¹ G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 75.
- ³² B. Bartók, lucr. cit., p. 149.
- ³³ Gr. Crețu, lucr. cit., p. 208.
- ³⁴ G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 305; cf. A. Viciu, lucr. cit., p. 195.
- ³⁵ M. Canianu, lucr. cit., p. 158.
- ³⁶ M. Friedwagner, lucr. cit., p. 15.
- ³⁷ C. R. Codin, lucr. cit., p. 136.
- ³⁸ V. Bologa, lucr. cit., p. 208.
- ³⁹ A. Viciu, lucr. cit., p. 196; cf. Gh. Cernea, lucr. cit., p. 167.
- ⁴⁰ A. Viciu, lucr. cit., p. 63.
- ⁴¹ M. Canianu, lucr. cit., p. 157—8.
- ⁴² Gh. Cernea, lucr. cit., p. 152.
- ⁴³ L. Ghergariu, lucr. cit., p. 258; cf. p. 259.
- ⁴⁴ Ibid., p. 51.
- ⁴⁵ G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 319.
- ⁴⁶ L. Ghergariu, lucr. cit., p. 241; cf. B. Bartók: *Cîntece populare românești din comitatul Bihor*; București, 1913, p. 243.
- ⁴⁷ A. Viciu, lucr. cit., p. 188.
- ⁴⁸ Simeon Florea Marian: *Vrăji, farmece și desfaceri*; București, 1893, p. 116; cf. p. 103, 236.

²⁴⁵ Liliana Ionescu scrie în studiul său, *Paralelismul în lirica populară*: „Efectul stilistic produs de paralelisme imperfecte este mai mare decât cel produs de paralelisme perfecte, întrucît elementul surpriză este mai bogat reprezentat în cazul celor dintîi.” (în *Studii de poezie populară stilistică*; Bucureşti, 1966, p. 56). E o poziţie tipică de apreciere a creaţiei folclorice de pe baza literaturii culte, a cărturarului care are înaintea lui o bibliotecă întreagă de poezie pe care el o parcurge, reţinînd ceea ce l-a surprins. Atît că teoria surprizei estetice nu se potriveşte în folclor decît într-un procent infim, dat fiind că insul din popor are cîntecele (şi melodiile) înmagazinate dinainte în memorie, de unde el reproduce pe cea potrivită cu momentul, starea lui sufletească etc. Chiar interpretului din afară el îi comandă: „zi-mi cutare” etc., iar atunci cînd greşeşte, intervine etc. Ceea ce el ştie, deprinde din copilărie şi adolescenţă, mai tîrziu rareori i se oferă lucruri noi pe care el să le recepteze în urma „surprizei” plăcute. Desigur că în interpretările diferite de-a lungul anilor se ivesc accente noi, rezonanţe nebănuite etc., dată fiind mobilitatea sufletului uman, dar alol e vorba de imponderabile insesizabile, pentru care termenul *surpriză* nu e cituşi de puţin potrivit.

VII. FORMULELE

PREZENŢA FORMULELOR în creaţia folclorică a fost semnalată încă de la începuturile folcloristicii. S-a văzut în ele o prelungire puternică a preponderenţei tradiţiei, o cheie conservatoare care ar asigura viabilitatea făgaşurilor create. În fapt, cum s-a arătat la începutul lucrării, formulele sînt o consecinţă firească a oralităţii folclorice. Ele nu oferă numai comoditatea unor prefabricate artistice de mînuit după nevoie, dar aduc şi puncte de reper de importanţă primordială în formele manifestărilor orale, slujind de minune memoria. Prezenţa lor constituie încă o caracteristică definitorie a creaţiei folclorice prin care aceasta se delimitează de cea cultă. Cercetătorii au semnalat şi în aceasta din urmă existenţa unor formule, rezultat al tendinţei fireşti de a asocia sentimente şi date exterioare la expresii întrucîtva constante¹. Acestea constituie de fapt ceea ce s-ar numi mai adecvat manieră, caracterizînd curente literare dintr-o epocă dată, pentru a fi considerate mai tîrziu drept o recuzită depăşită. Atitudinea creatorului cult faţă de acestea e diferită, întrucît, adoptînd un clişeu, el caută să-i adauge o notă personală, o configuraţie distinctă faţă de cele similare, căci arta lui rămîne viabilă abia în măsura în care el izbuteşte în această tendinţă de individualizare. Dimpotrivă, în folclor interpretul preia formulele fără conştiinţa că ar fi jenant pentru el să le folosească *tale-quale* şi să încerce în consecinţă a le da o patină cît de cît personală. El întrevede necesitatea lor, împreună cu folosul enorm de a nu fi lăsat tocmai în momentele culminante ale expresivităţii în voia propriilor sale puteri creatoare. De aceea, el le culege indiferent de locul unde se află dacă le socoteşte indicate pentru ceea ce impun necesităţile expresivităţii. Formulă nu înseamnă însă nici în folclor ceva încremenit, asemenea unei statui, normele variabilităţii funcţionează şi aici în anumite limite, dovadă pluralitatea variantelor. Aspectul semnalat depinde de stadiul folcloric al colectivităţii: acolo unde speciile intră în desuetudine, cele dintîi care cad pradă destrămării sînt formulele, ca unele ce poartă pecetea unei lumi depăşite, anacronice.

Privite sub raportul tematic, apoi al formelor și mai cu seamă al funcțiilor pe care le îndeplinesc, formulele se ordonează în două categorii: formule fixe și formule mobile.

1. *Formulele fixe* se reliefează cel mai ușor în contextul operelor folclorice prin caracterul lor exterior: servesc la o delimitare, au rolul de a marca începutul și sfârșitul, căci în formele oralității de manifestare ele anunță, introduc o piesă printr-un cadru izolator de ansamblul celorlalte manifestări spirituale. Ca atare, ele nu sînt legate de un anumit subiect, ci abia de o specie, rămînînd indiferente la detaliul care le precede sau urmează. Mai mult, ele au un loc bine precizat, aidoma unor indicatoare care își capătă înțeles numai în punctul adecvat. După locul căruia sînt destinate, aceste formule fixe sînt inițiale, mediane și finale.

Cele mai cunoscute *formule inițiale* sînt cele prezente în basmul propriu-zis, îndeosebi în cel fantastic. Acestea oferă o gamă variată, de la simpla enunțare pînă la însăilarea unei scurte narațiuni, cel mai adesea cu efect ilariant. Formula cea mai simplă „A fost odată” ... este alambicată prin adaosul care o contrazice: „Eară țe nu ș-eară”², întîlnită în basmele maghiare apoi în cele din bazinul mediteranean: albaneze, grecești³, turcești și din Mallorca⁴, precum și la alte popoare din Orientul Apropiat⁵. În basmele românești, formula inițială insistă asupra veracității narațiunii prin stabilirea identității dintre cuvînt și fapt, o rămășiță dintr-o concepție străveche despre eficacitatea cuvîntului rostit: „A fost odată, ca niciodată, că de n-ar fi, nu s-ar povesti”. Formula e întîlnită și în basmele bulgare și macedonene⁶. De obicei, ea e întregită cu „argumente”, în a căror înșiruire intenția ilariantă este evidentă. Se invocă astfel mărturia unor fapte imposibile: cînd se potcovea puricele și sarea (zbura) ..., cînd se băteau urșii în coade ..., cînd fugeau șoarecii după pisici ..., cînd scria musca pe perete etc.⁷, prezente și la alte popoare⁸. S-a dedus de către unii că atari invocări de fapte iluzorii ar dovedi scepticismul popular cu privire la veracitatea celor narate în basme. În fapt, funcția unor atari înșiriri de aspecte neverosimile e cea de a provoca ilaritate, o modalitate populară arhaică de a atrage atenția asupra sa și de a captiva bunăvoința ascultătorilor. În mentalitatea

arhaică pot subzista atari asocieri contrastante, fără efect nivelator, cum e înclinat să deducă intelectualul modern.

Alteori, amplificarea formulei inițiale e menită să explice proveniența basmului debitat, dar „explicația” alunecă în același registru glumeț și absurd, cu aceeași intenție explicită de a stîrni rîsete. Astfel, basmul este învățat de la o pisică neprimită la biserică, trecută pe dinaintea porții povestitorului „și am prins-o și ieu ș-am bătut-o bini, bini, pînă m-o învățat și pă mine povestea asta ce v-o spun în ie sară”⁹. Basmul mai este adus chiar de la București într-un sac plin de povești¹⁰, sau prins în ziua nașterii povestitorului¹¹.

Alte formule introduc basmul printr-o scurtă narațiune de tipul basmului cu minciuni: povestitorul a trecut printr-o pădure fără lemne, peste un rîu fără apă, a intrat într-un sat fără case și a bătut la o ușă unde i-au răspuns toți, cum se istorisește într-un basm breton; iar la slavii răsăriteni se obișnuiește un adevărat basm concentrat, de aceeași tentă umoristică, numit „priskazka”, cu cîte o întîmplare hazlie în care este căutat un element de asociație cu basmul care va urma¹². În basmele turcești, mica narațiune mincinoasă are drept țintă păcălirea ascultătorilor, căci după debitarea ei se angajează dialogul: „Cine zice *hu!* va avea chelbe! — *Hü!* — Eu mă baleg și tu speli ...”¹³. Dialogul în formula inițială este semnalat și la unele popoare din Africa și Oceania: povestitorul începe scurt: „— ascultați povestea!” și auditorii răspund în cor: — „Povestea sosește!”¹⁴. La greci, formula de mai sus e redusă la un simplu salut adresat ascultătorilor: „Basmul începe, bună seara, domniilor voastre!”¹⁵.

Pe alocuri, formula inițială solicită atenția ascultătorilor pentru a învăța basmul: dacă vor asculta, îl vor învăța, în caz contrar, nu¹⁶. În basmele românești, exhortațiunea apare în formula mediană, abia în chip excepțional în cea inițială¹⁷. În chip insular, s-a păstrat și cîte un rest din formula probabil mai dezvoltată care avea drept țintă să alunge spiritele nocive dintre ascultători. Astfel, într-o descriere din 1626 a povestitului în Spania, se menționează: „Obişnuiesc băieții înainte de a începe o poveste să spună: Era ce era: răul să se ducă și binele să vină; răul pentru mauri și binele pentru noi”. Formula e atestată și în antichitate la Tertulian: „Malum, quod aiunt, toras”¹⁸ și oglindește credința în puterea apotropaică a poveștilor spuse seara cu res-

pectarea anumitor prescripții, ale cărei resturi au putut fi surprinse și în povestitul din nordul țării noastre¹⁹.

Mai pot fi surprinse formule inițiale la unii cîntăreți de balade. De fapt, acestea aveau ca formulă inițială așa-zisul „taxîm”, o melodie anume, cîntată numai din vioară, după care cîntărețul trecea la cea a baladei propriu-zise²⁰. Formula literară e folosită rar, notată în chip mai frecvent la Petre Crețul Șolcan, dar numai la baladele în vers octosilabic:

Foicică mărăcine,
Ascultați, boieri, la mine
Să vă spui pe „Corbă”
bine!²¹

Unii cîntăreți de balade din Oltenia amplifică formula, prevenindu-și auditoriul:

Iar dacă n-oți asculta,
Oi înșira ce-oi putea,
De m-oi scăpa de belea!

după care sînt enumerate „calitățile” celor din taraf:
Lăutar de la Studina Cobzarul din Frăsinet
Știu să potcovesc minciuna; Nu spune minciuna drept!..

Înșiruirea îndeplinește aceeași funcție ca și cea similară din basmul fantastic: stîrnirea ilarității printre ascultători, și prin aceasta captivarea atenției pentru istorisirea care urmează, de obicei gravă, patetică, în evident contrast cu formula, mai ales cînd rapsodul se laudă

Că sîntem din Sadova Minciuna de cinci oca,
De potcovim minciuna, Zboară purecii cu ea!²²

Descîntecele folosesc sporadic o formulă inițială mai simplă prin care e invocată forța supranaturală care patronează pe descîntătoare, fără ca ea să mai apară în narațiune:

Doamn, d-ajută, doamne!²³
sau:

Amin! Amin! Sfîntă Maică Marie!²⁴

Cînd ființa supranaturală este solicitată în corpul descîntecului, invocarea inițială își pierde rostul de formulă²⁵. Mai rar, formula anunță proveniența descîntecului:

Descîntecul meu
— Îl am de la Dumnezeu²⁶.

Ghicatorile, cînd sînt spuse, sînt precedate de obicei de un anunț care poate fi considerat drept formulă inițială: „Ghici ghicitoarea mea”²⁷ sau „Ciumelei ce-i?”²⁸

Cîntecele lirice românești încep de obicei cu versul introductiv *Frunză (foaie) verde de...* Enumerările îmbrățișează aproape întreaga lume botanică, după cum solicită rima versului următor. Versurile hexasilabice aduc o comprimare, suprimînd unul din primii doi termeni: „Foaie d-o sipică” care în versul octosilabic are forma întregită: „Foaie verde d-o sipică” etc.

Uneori, enumerarea lipsește, în aceste cazuri repetîndu-se atributul *verde*: „Verde, verde și iar verde”²⁹ sau: „Frunză verde și iar verde”³⁰.

Alteori, se repetă „frunză” însoțit de felurite determinante: „Frunză lată, frunză-ngustă”; „Frunză verde, frunză lată”; „Frunză verde, frunză-n sus”; „Frunză-n meri, frunză sub peri”³¹ etc. În chip similar, „foaie” e repetat, uneori la plural; „Foicică, foaie fragă”³²; „Foaie verde foi mușcată”³³ etc. Adesea, forma diminutivă se dispensează de atributul „verde”: „Frunzuliți meri, peri”³⁴; „Frunzișoară de-o cicoare”³⁵; „Frunzulica mărului”³⁶; „Frunzuleană rug de mure”³⁷ etc. Totuși, uneori acesta e păstrat: „Frunzuliță verde-n fag”³⁸. În chip similar se întîmplă și cu diminutivele substantivului „foaie”: „Foicică tămăioasă”³⁹; „Foiliță a bobului”⁴⁰; „Foileană și-un dudău”; „Foiluță ș-o larea”; „Foișoară nuielușă”⁴¹ etc. Alteori, creatorii populari îmbină „frunză” cu „frunzuliță”, repetarea nuanțată înscriind o insistență frecventă la începutul cîntecelor, pentru a-i da mai mult relief: „Frunză verde frunzuliță”⁴²; „Frunzî verdi frundzulianî”⁴³. Mai des se întîlnește îmbinarea cuvîntului „frunză” cu „foaie”, ca două sinorime menite să rotunjească exprimarea spre incisivitatea ce se obține prin repetiție: „Frunză verde foaie lată”; „Frunză verde foaie fragă”; „Frunzuliță foi di fag”⁴⁴; „Frunzî verdi foi di praj”⁴⁵.

Pe alocuri, cele două sinonime sînt înlocuite cu ajutorul sinecdocăi, prin „firicel”; „Firicel de cînepă”⁴⁶; „Ciricel di grîu di varî”⁴⁷; „Hiricel di iarbă niagră”⁴⁸, sau cu inversiune: „Fir de iarbă, firicel...”⁴⁹

Spre deosebire de lirica populară italiană, versul introductiv construit prin invocarea unei flori are o frecvență scăzută în folclorul românesc. Uneori, e folosit numele generic: „Floare albă din păhar”; „Floare galbină din vițe”⁵⁰. Dar cel mai adesea se întîlnesc formele diminutive: „Și de-oi zice o floricea”⁵¹; „Floricea de pe costiță”⁵²; „Floricea trei cănațe”⁵³;

„Floricea iarbă neagră”; „Floricea de pe rîț”⁵⁴; „Floricea de pe spine”⁵⁵; „Floricele, flori domnești”⁵⁶; „Floricea n-albastre”; „Floricea de pe șes”⁵⁷; „Floricea alb-albăstră”; „Floricea bobului”; „Floricea avrămească”⁵⁸ etc. Uneori în același vers sînt citate amîndouă formele: „Floricea floricea”⁵⁹, dar mai frecventă e imbinarea floare-frunză: „Frunză verde di trii flori”⁶⁰; „Frunză verde flori domnești”; „Foicică florice”⁶¹; „Frunză verde floricea”⁶²; „Frunză verde floricele”; „Frunză verde flori mărunte”⁶³; „Frunză verde florili”; „Foaie verde-a florilor”⁶⁴; „Verde frunză floare albastră”⁶⁵; „Floare frunză viorea”⁶⁶ etc.

Alteori, genericul face loc unei anumite flori. Mai des e întîlnit trandafirul: „Trandafir cu vîrfu-n apă”; „Trandafir cu creanga-n sus”⁶⁷; „Trandafir verde ciontat”; „Trandafir de pe răzor”; „Trandafir cu tri crânguțe”⁶⁸; „Trandafir de pe cetate”; „Trandafir de pe fîntînă”; „Trandafir cu tri ramuri”; „Trandafir de la trupină”; „Trandafir cu două flori”; „Trandafir bătut pe measă”; „Trandafir roșu-nroșat”; „Trandafir verde frumos”; „Trandafir crescut în vie”; „Trandafir mîndru rotat”; „Trandafir cu frunza-ncoaci”; „Trandafir cu creanga-n vale”; „Trandafir mîndru-nflorit”; „Trandafir roș de pe munte”⁷⁰ etc. Alteori, apare ruja, pe alocuri chiar denumind trandafirul: „Rujită de pe răzor”; „Rujită, rujită”⁷¹; „Rujă albă joi sara”⁷² etc.

Celelalte flori sînt invocate sporadic: „Bosfioc verde-n oglindă”; „Bosfioc chitat ca norul”; „Bosfioc de la fereastră”⁷³; „Busuioc măciuliat”⁷⁴; „Busuioc de la cetate”⁷⁵; „Magiaran crenguță verde”; „Magiaran cu tri crianguță”⁷⁶; „Măgheran și viorele”⁷⁷; „Rosmarin mîndru-nflorit”⁷⁸ etc. Cîteodată, creatorul popular recurge și la alte combinații, unele ingenioase, altele cu funcție pur ornamentală: „Struț verde cleambă de vie”⁷⁹; „Spicuț verde de secară”; „Stejărel foaie mărunță”⁸⁰; „Frunză verde creangă ruptă”⁸¹ etc.

Unele din aceste versuri introductive sînt construite în manieră contrastantă, relevînd opoziția verde-uscă: „Frunză verde lemn uscat”⁸²; „Frunză verdgie pâr uscat”⁸³; „Frunză verde lemn pîrlit”⁸⁴; „Frunzuliță lemn topit”⁸⁵.

La prima vedere, s-ar deduce că trebuie să fie o corespondență între categoria botanică invocată și culoarea sentimentului exprimat în continuare. Se poate presupune că, genetic, așa a luat naștere acest vers introductiv, dar mai tîrziu această

îndreptare a fost înlăturată. Cu toată ingeniozitatea pusă în de B. P. Hasdeu pentru a ilustra concordanța dintre planta citată și „subiectul sau cel puțin caracterul cîntecului”, chiar în chip excepțional se întîlnesc exemple plauzibile⁸⁶. Uneori, legătura e evidentă, ca în cîntecul bănățean despre cel chinuit de dorul iubitei:
 Floricea de pe spine,
 Unde mă culc, nu mi-i bine,

Că mi-i gîndu tot la tine...⁸⁷

Se poate ca la baza acestei asocieri să fi stat și exemplul cunoscut al eroului din basm care, ca să nu-l fure somnul cînd plîndește pe furul merelor, grîului etc., își așază la cap spini, mărăcini: dar dincolo de aceasta, corespondența dintre spin și nesomn e evidentă, amîndouă înscriindu-se în aceeași tonalitate negativă, ca două modalități de tortură. De asemenea, se poate întrezări o concordanță dintre arbustul cu crengile la pămînt și jalea exprimată de cîntec:

Rosmarin mîndru-nflorit
 Cu crengile la pămînt

Toți feciorii m-o ntrebat
 De ce-s așa supărat?...⁸⁸

Aceeași concordanță se întrezărește și în cunoscutul cîntec
 Strugurel bătut de brumă,
 Rău e doamne, fără mumă;
 Strugurel bătut de piatră
 Rău e, doamne, fără tată;
 unde analogia dintre boaba închircită de ger recheamă soarta tristă a orfanului, cu toată gama privațiunilor.

Dar în alte cîntece numai o asociere forțată a sensurilor poate stabili vreun paralelism între versul introductiv și tonalitatea cîntecului. Astfel, cineva ar fi ispitit să găsească o potrivire între versurile:

Trandafir roșu-nroșat
 Mîndruța s-a măritat;

Tun în casă și-am oftat⁸⁹...

adică mînia, supărarea ar produce o înroșire a obrazului, sau cel furios ar vedea numai „roșu” înaintea sa, dar atari apropieri sînt cu totul riscante, plauzibile numai într-o cazuistică de cărturar. Dacă am avea suficiente mărturii de ale creatorilor populari, s-ar putea păși la asemenea asocieri, dar aspectul a scăpat total culegătorilor de folclor pentru a fi anchetat suplimentar sub forma unui mic chestionar. În cele mai multe cîntece (și strigături), natura plantei invocate e dictată în primul rînd de rima versului următor. În consecință, se întîl-

nesc și asocieri hibride sau lipsite de sens, începînd cu foaie răspînditul „Frunză verde solz de pește”⁹⁰, apoi, „Frunzuliță iacă, iacă”⁹¹; „Frunză verde, gheață rece”⁹²; „Frunză verde, lasă, lasă”⁹³; „Frunzî verdi di acas”⁹⁴; „Frunzî verdi șalon șalau”⁹⁵; „Foai verdi doi banuț”⁹⁶; „Frunză verde de silitră”⁹⁷; „Frunză verde trei soroace”⁹⁸ etc.

Acest vers introductiv își extinde funcția de formulă inițială potrivit cu natura cîntecului și cu predispoziția interpretului. Astfel, el poate introduce un fragment nou, o altă idee poetică desfășurată în cîteva versuri. Într-un cîntec despre războiul din 1877 sînt prinse patru scene, fiecare precedată de un atare vers: 1) masa ofițerilor cu lăutari, unde numai căpitanul nu participă, fiind atent la arme (*Frunză verde avrămeasă*); 2) cîmpul de luptă frămîntat de obuze (*Frunză verde-a bobului*); 3) dîrzenia turcilor în redute (*Foaie verde foi cucute*); 4) pregătirea pentru „marș” (*Foaie verde d-arțăraș*)⁹⁹. Cîntecul „Șaicile” e de asemenea fragmentat în patru scene, fiecare precedată de versul introductiv: 1) plecarea cu șaica la Cladova (*Foicică și-o lalea*); 2) sosirea la Cladova (*Foicică și-o zorea*); 3) dialogul cu iubita (*Foaie verde de pe șes*) și 4) întoarcerea cu șaica (*Foicică și-o lalea*)¹⁰⁰. Mai vizibilă se vedește funcția introductivă în unele balade, unde episoadele sînt precedate de cite un atare vers. Astfel, balada despre haiducul Radu Anghel e fragmentată în episoade delimitate prin *Frunză verde-a bobilor*, *Frunză verde trei doveci*, *Frunză verde și-o lalea*, *Frunză verde viorea*, *Și-altă foaie de lalea*, *Frunză verde și-o lalea*, *Frunză verde viorea*, *Frunză verde și-o lalea*, *Și-altă foaie de lalea*, *Frunză verde viorea*, *Și-o foiță trei smicele*, *Și-o foiță de ghisdeiu*, *Foaie verde salbă moale*, *Frunză verde de dudău* și *Frunză verde de pelin* care introduce formula finală¹⁰¹. În chip similar, balada „Șarpele” e fragmentată în șase episoade separate prin atari versuri, „Brumărelul” în patru fragmente inegale, iar „Balaurul” în vers hexasilabic în cinci episoade etc.¹⁰² Segmentarea în porțiuni delimitate de versurile introductive nu e supusă unor reguli obligatorii, ea atîrnă de dispoziția cîntărețului, atari versuri fiind și un prilej de retardare în debitoria acțiunii pentru a-și putea aminti mai bine continuarea. O atare fărîmîtare capricioasă poate fi văzută la varianta „Corbea” a lui Petrea Crețul Șolcan, unde versurile *Foicică mărăcine*, *Frunză verde peliniță*, *Frunzuliță trei foi*

late, *Frunză verde de cicoară* și *Frunzuliță lemn uscat* se află succesiv în primele 47 versuri, pentru ca pînă la sfîrșit, în peste 800 de versuri, să nu se mai interpună nici un vers de acest fel.¹⁰²

Alteori, *frunză (foaie) verde* ... pierde această funcție introductivă și apare întretesut în corpul cîntecului acolo unde versurile ar rămînea altfel stinghere, fără pereche la rimă:

Bostioc de la fereastră
Bătură pe Măxineasă;
Iarbă verde din ogor
Ș-o bătură la ogor;

Frunză verde din ogoară
Ș-o bătură lingă școală;
Frunză verde de bujor
Așa-i la mîndre cu dor!¹⁰³

Procedeul pare potrivit pentru improvizații, în cîntece ocazionale, cum e și cel citat, unde deficiența de moment n-a mai fost corectată de alți interpreți în procesul de circulație. Cu toate acestea, se văd și cîntece cu circulație îndelungă care au în osatura lor întretesute astfel de versuri:

Frunză verde calapăr
Pe mini, maico, doi mă cer:
Unu-i negru și-unu-i băl.

Frunză verde de măr acru
După negru meargă dracu;
Frunză verde de măr dulce
După bălu eu m-oi duce.¹⁰⁴

Deseori, versuri cu *frunză verde*... sînt repetate ca refrenuri ale cîntecelor, frecvența unora fiind neașteptat de ridicată.

Distribuirea regională a acestui vers introductiv nu e uniformă. Frecvența cea mai ridicată pare să o aibă în Moldova¹⁰⁵, apoi în Muntenia și Oltenia, în timp ce în Transilvania ea e simțitor scăzută.¹⁰⁶ Folosit cu precădere în cîntece, tece, vesele sau triste, el lipsește cu desăvîrșire în colinde¹⁰⁷, cîntece funebre și descîntece. Împrejurarea scoate în relief caracterul laic, profan al acestui vers, simțit de creatorii populari ca fiind în totală disonanță cu profilul grav și solemn, totuși exuberant al colindelor și îndeosebi cu tonalitatea lugubră a cîntecelor funebre. S-ar părea că acest vers introductiv a fost făurit pentru nevoile intime ale expresivității, o formulă inițială familiară cu rezonanțe mai aproape de suflul interpretului, în opoziție cu cele destinate obștei la prilejuri festive.

În poezia populară aromână, acest vers introductiv lipsește¹⁰⁸, ceea ce ar indica o întrerupere în transmiterea tradițională a repertoriului liric străvechi. El e semnalat însă în

lirica populară greacă, unde versul inițial obișnuiește comenteze câte o floare.¹⁰⁹ Cu o frecvență mult mai ridicată apare însă în lirica populară italiană, în așa-numitul *stornello*, un terțet alcătuit din endecasilabi, sau mai frecvent dintr-un pentasilab și doi endecasilabi.¹¹⁰ T. Cipariu a semnalat cele dintâi paralelismul dintre versul introductiv românesc și versul pentasilabic italian; cercetarea comparativă a fost apoi reluată de B. P. Hasdeu.¹¹¹ La italieni însă apare de obicei *fiore* (floare) în loc de *frunză*:

<i>Fiore di pepe,</i>	<i>Floare de piper,</i>
Io giro intorno a voi, come	Mă-nvîrt în jurul tău, cum
fa l'ape	face albina
Che gira intorno al fiore	Care se-nvîrtește în jurul
della siepe. ¹¹²	floarei gardului.

Adesea, apare forma diminutivată:

<i>Fiorin d'abeto</i>	<i>Florică de brad</i>
E se me lo vuoi dar, bellino,	Și dacă vrei să-mi dai,
un bacio,	drăguțule, un sărut
Io te lo renderò quando	Ți-l voi da înapoi cînd te-oi
t'ho preso. ¹¹³	lua.

Sînt întîlnite mai des: *fior di ginestra* (dracilă), *fiurin di ruta* (rută), *fiorin d'argento* (argint), *fiorin di more* (spin), *fiorin d'ortia* (urzică), *fior di mortella* (afin), *fiorin di pesca* (piersică), *fior di limone* (lămîie), *fior di miglio* (mei), *fiorin d'acacio* (salcîm), *fiorin di menta* (ismă), *fiorin di mela* (măr), *fior di lenticchia* (linte), *fior di ciliegio* (cireș), *fiorin di grano* (grîu), *fiorin di timo* (cimbru), *fior d'amaranto* (știr), *fior di granato* (rodiu), *fior d'erbe amare* (ierburi amare), *fior di canna* (trestie), *fior di lupino* (cafeluțe), *fior di finocchio* (molotru), *fior d'albicocco* (cais), *fior di storace* (smirnă), *fiorin d'alloro* (dafin), *fior di radice* (ridiche), *fior di cipolla* (ceapă), *fior di carote* (morcov), *fiorin di pero* (păr), *fior di piselli* (mazăre), *fior di cipresso* (chiparos), *fior di trifoglio* (trifoi), *fior di cammei* (camee), *fior di lino* (în), *fior di velluto*, *fiorin di regamo* (măgheran), *fior di patate* (cartofi), *fiorin di riso* (orez), *fior di sermenti* (viță), *fiorin di fragola* (fragă), *fiorin di zucca* (bostan), *fior di fagioli* (fasole) etc. Ca și în lirica populară românească, apar felurite combinații, ale formelor diminutivate (*Fiorin*, *fiorello*; *Fiorin*, *fiorino*), apoi ale substantivu-

lui *fiore* cu un nume de specie (*Lino fiorito*) etc. Alteori, versul introductiv aduce în scenă o plantă, începînd cu *Spigo fiorito* (spic înflorit) atît de apropiat de românescul *Spicuț verde de secară*, apoi *Salcio piangente* (salcie plîngătoare), *Arancia forte* (portocală tare), *Pampani e uva* (viță și struguri) etc. Mult mai rar apare *foglia* (foaie), determinantul servind, ca și în românește, de rimă a versului următor:

<i>Foglia di canna</i>	Foaie de trestie
La socerina mia l'è	Soacra mea e femeie bună:
bona donna:	Îmi pare o mie de ani de
Mi par mill'anni di chia-	cînd o numesc mamă!
marla mamma! ¹¹⁴	

Cîteodată, versul introductiv cu *foaie* e așezat chiar la începutul unui *Rispetto*, de data aceasta rimînd cu al treilea vers:

<i>O foglia di basilico minuto</i>	O foaie de busuioc mărunt
Dove sei stato questa	Unde ai fost săptămîna
settimana?	aceasta?
E tanto tempo che non	E atîta timp de cînd nu
t'ho veduto... ¹¹⁵	te-am văzut ...

Versul introductiv italian îndeplinește aceeași funcție ca și cel românesc, cu deosebirea că aici e mai frecvent *fiore* (floare), pe cînd *foglia* (foaie) apare sporadic. B. P. Hasdeu conchidea că nu ar fi nici o legătură între cele două versuri introductive: „Frunza verde s-a născut dimpreună cu naționalitatea română nu la Tibru sau la Guadalquivir, ci la noi acasă, pe teritoriul Daciei, în secolarele păduri ale Carpaților...”¹¹⁶ La data cînd scria Hasdeu (1873), lirica populară de la noi era abia cunoscută, dovadă faptul că el nu întîlnise versuri introductive cu *floare* sau cu specii de flori. Înrudirea e totuși evidentă, mai întîi pe plan funcțional, apoi prin ușurința cu care *frunză* (foaie) se lasă înlocuit cu *floare* (trandafir, măgheran etc.). Acest paralelism italo-român nu poate fi explicat prin împrumut, dată fiind depărtarea teritorială și inexistența unor relații mai strînse între straturile populare. Singura explicație plauzibilă îl înfățișează ca o moștenire din poezia latină populară, ca și repetiția paralelistică, fără a putea preciza dacă a primat *folia*, respectiv **frondea* sau *flos*. S-ar putea ca cele două cuvinte să fi alternat încă de la început, în Italia încetățenindu-se *fiore*, iar

la noi *frunză* (*foaie*), dar aceasta presupune că încă în acea vreme *flos* să fi devenit bisilabic, ca mai târziu în română și italiana populară.

2. *Formulele mediane* sînt mai puține și mai sărace. În basmele fantastice e uzitată formula de anunțare a unui nou episod cînd se schimbă locul acțiunii:

Apăi s-o dus multă lume-m- ca cuvîntul din poveste,
părăție, că de-aici mai lungă și m-
Ca Dumnedzău să ne ție, frumoasă este.¹¹⁷
Uneori, formula e întregită cu un adaos moralizator:

S-o mai dus cîtă lume tă mai frumoasă iese!
împărății Cine-o asculta,
Că Dumnăzău să ne ție, bine-o-a-nvăța!¹¹⁸
că din poveste

Sfîrșitul moralizator se întîlnește și în basmele din Chile într-o formă asemănătoare: „Trebuie să înveți, ca să povestești și să ascuți, ca să înveți”.¹¹⁹

Altă formulă servește la verificarea atenției ascultătorilor. Aceste formule, alcătuite după modelul parolelor militare, au la noi origine cazonă austro-ungară, dovadă cuvintele folosite: *Ciont!* strigă povestitorul, *Leveș!* răspund ascultătorii, pe alocuri înlocuind răspunsul cu termeni similari: „popricaș, guiaș”.¹²⁰ Atari verificări se întîlnesc și la alte popoare: la bretoni, prin dialogul *Cric!* — *Crac!*, la indieni, ascultătorii strigă *hum!* (mai departe), iar negrii din Africa centrală strigă cînd se oprește povestitorul: „Toți sîntem aici!”¹²¹

Pentru a anunța acțiuni paralele, desfășurate concomitent în două locuri și pe care povestitorul nu le poate înfățișa decît succesiv, se întrebuintează o formulă mai puțin cristalizată, care specifică pe scurt întreruperea firului curgător. O formulă din Moldova nordică anunță: „În timpu sêla și să petreșe nunta, îi lăsăm noi pe dînși acolo să nuntească, noi ni dușem să videm se-o măi făcut Hersl”.¹²² Formula poate fi utilizată de mai multe ori în cuprinsul aceluiași basm, după cît de numeroase sînt acțiunile paralele. Astfel, în basmul „Ion Taler” din Muntenia subcarpatică, e folosită o dată cînd bătrînul își rătăcește copiii în

pădure la instigarea mașterei: „Să lăsăm copiii acolo, să videm unchiașu ce-a făcut cînd a vînt acasă”, iar mai tîrziu cînd fata salvată de la balaur e lăsată de erou ca să-l aștepte trei ani: „Să-l lăsăm pă iel, să ne lăm cu ia să videm ce pățanie a tras ia.”¹²³ Formule similare se întîlnesc în basmele celorlalte popoare europene: germani, spanioli, italieni, albanezi, slovaci, cehi, polonezi, estoni, apoi la arabi și malaezi.¹²⁴ J. Bolte a găsit formula folosită frecvent în narațiunile medievale, atît în epopei, romane populare, cît și la Rabelais, Boiardo și Ariosto. Scriitorii antici nu recurg la ajutorul ei, de unde J. Bolte conchide că în basmul popular ea ar continua tehnica medievală.¹²⁵

În balada populară, uneori și în cîntecele lirice care dezvoltă un dialog, apar formule mediane avînd la bază așa-numitele *verba dicendi*, cu ajutorul cărora e introdusă vorbirea personajelor. În versurile octosilabice, atari formule au forma: *Și din grai așa grăia; Și din gură cuvînta; Și la poartă și-o strigat; Maică-sa că-l întreba*¹²⁶; *Frățiorilor grăia; Și din gură l-întreba; De departe tot strigînd; Și din gură se ruga; Și zicea din gură tare; Și din gură-mi tot striga; Din gură le răspundea; Și din gură mi-i zicea; Miul iar îi mai zicea; Și-l judeca cu vorba; Și din gură-l judeca*¹²⁷; *Iară nașu că-i zicea: Iară ta-său-i răspundea; Dar calu ce îmi zicea? Altădată-i mai zicea*¹²⁸ etc. În versurile hexasilabice, varietatea e mai redusă: *Din gură grăia; Și ce le grăia?; Și mi se răstia; Din gură-i zicea; Și-așfel îi grăia; Și vorbe-i vorbea; Și iar îi zicea; Și iar se ruga; Și mi-i răspundea; Și, măre-i, zicea; Și mereu striga; Și tot întrebau; Iar mi-l întreba; Mă-sa răspundea — Din gură zicea*¹²⁹; *La Cernea striga; Ioan ce-i zicea?; Și să jăluia; Mîndrii că-i spunea*¹³⁰ etc.

În narațiunile în proză, formula de introducere a dialogului e mai simplă, dar mai des folosită, avînd două roluri: cel de a anunța dialogul, apoi cel de a distinge vorbirea personajului de relatarea povestitorului. Ca atare, formula *zice (ice)* e inserată de povestitor ori de cîte ori i se pare necesar pentru a putea fi urmărit cu claritate: „— Bună dimineața, domnule! — Bună dimineața! Da ce-i cu dumneavoastră — *zice* — că vă văd dă dimineața p-acia? — Domnule — *zice* — mie-m trebuia ciriale: mei, fasule, orz, săcară, ce ai dumneata, tot — *ice* —. N-trebuie o sută dă

vagoane! — Da, domnule — *ice* — la mini să găsești! — E, foarte bine — *zice*.”¹³¹ Când dialogul este precipitat urmează un șablon cristalizat, *verba dicendi* pot fi folosiți doar sporadic: „S-o pus cu dinș la masă. *Ci*: — Tată! Ț-a duj dumnéata aminti — *dzici* — cîn ai mǎrs pi hotaru zmeilor ș-o vinit zmeii, ș-o-ntunicat lume, și ti-o-ntunicat pi mneata? — Mni-aduc aminti! — Ș-ai trimăs pi frați își-a mnei doi sǎ margǎ sǎ lumineză lumea, sǎ ti lumineze și pi dumneta? Ț-aduci aminti? — Mni-aduc! — Și cîn am vinit io la dumneta și cîn am zis sǎ mă leș și pi mini ...”¹³²

3. *Formulele finale*, mai numeroase și mai variate, se întîlnesc la mai multe specii, cu precădere la cele epice.

În basmele propriu-zise, formula cea mai simplă de încheiere e redusă la sofismul: „Și de n a murit, trăiește și astăzi!”, atestată pretutindeni în Europa¹³³.

Alte formule fac aluzie la petrecerea finală, întrucît basmul se încheie obișnuit cu nunta protagoniștilor. De aceea, povestitorul își anunță ascultătorii: „Ș-așa a făcut o nuntă mare. Ș-am fos și noi la nuntă. Ș-o rămas bîn și mîncîn și chef Domnului făcîn.”¹³⁴ Unii povestitori insistă mai pe larg asupra participării lor la nunta eroilor: „Atuncea, a lua și iel mireasa ... și-a format nunta cu ia-nnainte, încît am băut, și-am mîncat, și-am petrecut, dǎ sun sǎtul și astăzi!”¹³⁵ Cu pretinsa participare la nuntă a povestitorului se încheie basmele și la alte popoare din Europa¹³⁶. Adesea, ea e completată cu formula prin care povestitorul pretinde că a fost aruncat tocmai în fața ascultătorilor săi, de obicei dintr-un tun cu care nuntașii trăgeau salve de veselie: „Venîră niște țigani și loară nește cîlț. Io m-am fost ascuns aco ... după soba-mpăratului. Și băgară în tun, și dederă de veselie — tăiară mese, tăiară scaune, tăt'e pișoarele le băgară-n oale. Și făcură petreșere mare. Și cîn dederă să puște, pǎ miîne m-or băgat cu cîlți eia aco' și vup! cu miîne-ai' nainfea dumnéaștǎ!”¹³⁷ Aruncarea povestitorului din tun se întîlnește în basmele sîrbilor, germanilor, norvegienilor, flamanzilor, scoțienilor, apoi la polonezi, bieloruși și ucrainieni¹³⁸.

Pe alocuri, formulele citate alcătuiesc de fapt niște *pre-formule* finale, întrucît ele pot fi urmate de altele care anunță, de obicei în chip pseudoceremonios, sfîrșitul basmului.

În basmele românești, formula versificată îl înfățișează pe povestitor încălecind sau urcîndu-se pe un obiect sau ființă, care devine astfel preambulul finalului: „Și încălecai p-o poa și v-o spusei dumneavoastrǎ așa”. În genere, povestitorii mai înșiruie cîte un obiect încălecat sau chiar mai multe: lingură scurtă, fus, cui, roată, coasă, custură ruginoasă, cărbune, nuia, prăjină, lemn. Seria e întregită cu o seamă de plante: secară, căpșună, rădăcină, mărăcine, gătej uscat; apoi animale mici: rață, găină, cocoș, viespe, sau chiar iepure, iapă, mia¹³⁹. Unele din acestea rimează cu *mînciună* — *mîncinoasă*, înscriind basmului un final de aceeași tonalitate cu începutul delimitat de asemenea de coordonate contradictorii și neveridice. Celelalte urmăresc în genere să păcălească pe ascultători printr-o rimă neașteptată care are menirea să provoace ilaritate, o ipostază atît de caracteristică creațiilor folclorice debitate într-o colectivitate. Încălecarea povestitorului apare sporadic la italieni, unde acesta călărește un cocoș și are călăuză o găină și un porc¹⁴⁰. La celelalte popoare, anunțarea finalului e prilejuită de trecerea unor animale peste podul de cristal: bou, cal, porc, cîine, pisică, sau de întîlnirea protagoniștilor cu acestea în lunga lor călătorie de după nuntă¹⁴¹. În basmele bulgare, grecești, turcești și bieloruse se arată cum povestitorul a pierdut ceea ce a primit la nuntă fiind atacat de un cîine, iar în basmele spaniole, norvegiene, ruse etc., darul este solubil: cal de gheață, pantofi de untură, pălărie de unt, care se topesc la prima ocazie¹⁴². La celelalte popoare, darul primit e diferit, de obicei un cozonac sau covrig; pe alocuri, povestitorul solicită însă bani de la auditoriul său¹⁴³. Urme ale acestei formule se găsesc la noi în basmele din Moldova nordică, unde povestitorul încheie: „Plătiți-mi-o!” iar ascultătorii răspund: „Bogdaprosti, Dumnezeu să ți-o plătească.”¹⁴⁴ Atare formulă e probabil o rămășiță a obiceiului de odinioară de a-i răsplăti pe povestitori într-o formă mai riguroasă decît cea consemnată în vremea din urmă¹⁴⁵.

Mai rar, formulele finale indică sursa basmului, cel mai adesea în formă ilariantă prin sofismul său evident: „Și de unde-am auzit-o, v-am povestit-o.”¹⁴⁶ La alte popoare, se precizează mai amănunțit, povestitorul susținînd că știe basmul de la meșterul său (cașmiri), străbunică (breton)¹⁴⁷.

Prin Bihor, povestitorul invită la întrecere: „Cine-o ști mai lungă / Margă s-o ajungă!”¹⁴⁸ Formula se regăsește la italieni în forme mai ample, pe cînd la alte popoare, povestitorul invită pe altcineva să spună un basm mai frumos.¹⁴⁹

Baladele populare cîntate în fața unui auditoriu la prilejurile solemne, îndeosebi la masa mare de la nuntă, se încheie de obicei prin două categorii de formule. În cea dintîi se întâlnește formula solemnă, gravă, în deplină concordanță cu funcția de căpetenie a baladei de a „pomenei”, a evoca trecutul demn de memorat, dacă nu chiar de venerat pentru atari isprăvi mărețe. Astfel, în balada „Costea”, după ce acesta pedepsește pe hoțul Fulga în chip exemplar „De măre se pomenea”, cîntărețul adaugă, spre bună știință:

Și, măre, s-o *pomeni* Soarele merge și-apune,
Cît soare pe cer o fi: Cuvintele tot se spune.¹⁵⁰

Badiu pedepsește pe turcii cotropitori arzîndu-i în propria-i casă și se așază apoi la chef

În grădină-mpărătească Tot la cruce de voinici
Vestea-n lume să pornească, Ca boierii dă p-aici.¹⁵¹
Numele să-i *pomenească*,

Formulele din a doua categorie anunță sfîrșitul cîntecului epic, cel mai adesea atrăgînd atenția asupra cîntărețului. Cea mai simplă anunță sec:

Io mă-nchin cu cîntecul — Ca codrul cu freamătul.¹⁵²
Cîteodată, ea e îmbinată cu cea din prima categorie:
Boierașii să-mi trăiască, Pe la cruce de voinici,
Pe lăutar să cinstească, Cum sînteți, boieri, p-aici.¹⁵³
Ca și el să-i *pomenească*

Cel mai adesea lăutarul face aluzie la răsplată, în primul rînd nelipsitul pahar de vin, uneori promițînd „altul mai bun”:

Frunză verde de pelin Că mai am vro două-n sîn,
De pelin, de rosmalin, Păstrate de la bătrîni.
Mai ziceți boieri: amin, Și mai dați cu băutura,
Cîntecu mi-a fost deplin, Să ude Ioniță gura.¹⁵⁴
Să vă fac altu mai bun,

Colindele se încheie printr-o urare încheiată în formule care variază regional, apoi după starea celui colindat. În concordanță cu rolul înalt, encomiastic al obiceiului și al

textului din colindele zise profane de a aduce îndeplinirea dorințelor celor mai rîvnite, formula de încheiere repetă această dorință, dar în forma ei largă, generală, ca cei colindați să se bucure peste anul ce vine de sănătate deplină. Ca atare, aproape toate formulele converg asupra acestui aspect, diferențiîndu-se în modul de exprimare pentru a se potrivi cu categoria celui colindat. Cînd e mai concentrată, ea enunță doar:

Sănătate-n ceste case —N ceste case, curți frumoase

sau:

Înărul (cutare) — Fie-mi sănătos.¹⁵⁵

Adeseori, urarea e înflorită de cîte o comparație:

Rămii Niță sănătos, Ca un trandafir frumos.¹⁵⁶
Sănătos și mîngios

Alte formule se restrîng asupra veseliei, atît de caracteristică euforiei cu care era întîmpinat începutul de an:
Și te, domn bun, veselește!¹⁵⁷

dar cel mai adesea cuprinde amîndouă aspectele:

Ș-om fiți gazde veseloși Și-încăi gazde sănătoși.¹⁵⁸

Pe alocuri, formula se mărginește să ureze viață, în chip direct:

Ciucur verde mătasă Dă-i, Doamne, gazdii viață!¹⁵⁹

iar în Muntenia prin intermediul formulei „la mulți ani”, îmbinată cu cea de binețe:

Bună vremea-n ceste case La anul și la mulți ani.¹⁶⁰
La boieri ca dumneavoastră.

Formula poate fi amplificată, cuprinzînd întreaga familie:

Înărul (cutare) Și cu noi cu toți
Fie-mi sănătos, În anul ce vine,
Cu frați, cu părinți La mulți ani.¹⁶¹

Prin Țara Loviștei, cei colindați sînt încărcăți de atribuțiile cele mai înalte:

Unde-i Ion Făt-Frumos I-am cîntat, i-am colindat,
Cu Ileana cea frumoasă? Ca ei să se-nveselească
Ei să-mi fie sănătoși. Și pe juri să-i fericească!¹⁶²

În unele părți ale Transilvaniei, formula de încheiere face aluzie și la darul, de altfel obligatoriu, în concordanță cu eficiența urării din cadrul acestui obicei:

Să fii, Lință, sănătoasă

— Să plătești colinda
noastă. ¹⁶³

Cam de aceeași tonalitate se revelă și formulele finale ale descîntecelor, dat fiind că și acestea urmăresc să restabilească sănătatea celui afectat de boli și alte neajunsuri. Cel mai răspîndit se sprijină pe o singură comparație:

Curat, luminat, Ca argintul strecurat
pe cînd unele amplifică sensibil această scară comparativă:
Ca argintul strecurat, Ca roua de pe pămînt,
Ca steaua din cer lăsată, Ca strugurele din vie ¹⁶⁴ etc.

Adesea, formula de mai sus e urmată de o a doua în care se arată de unde vine leacul, descîntătoarea atrăgînd atenția asupra sa:

Descîntecul de la mine, Leacul de la Dumnezeu.
sau:
Leac să fie de la mine Eu să fiu descîntătoare,
Și de la Maica Precista: Maica Precistă lecuitoare
etc.

Formula mai largă le poate subsuma pe cele citate într-o suită continuu ascendentă:

Curat, luminat
Ca argintul strecurat,
Cum Dumnezeu a lăsat;
Ca steaua din cer,
Ca roua de pe pămînt,
Înmîinile Maicii Preciste dat și lăsat
Leac, amin Eu mă închin cu descîntecul
Vorbei mele să fie deplin. Și Maica Precista cu
leacul ¹⁶⁵.

Pe alocuri, sfîrșitul formulei face aluzie la plata descîntecului, în concordanță cu credința străveche că acesta și-ar pierde eficiența în caz contrar:

Descîntecu-i a lui Dumnezeu, Leac,
Să se lipească ca fagurele Și băbușcăi colac. ¹⁶⁶
de miere,
Ca aluatul în căpistere.

În ghicitori apare cu totul sporadic o formulă finală prin care asistența e îndemnată să dezlege ghicitoarea pusă. Atare formulă e adăugată la sfîrșitul ghicitorii cînd nu e clară intenția celui care încifrează aspectul de dezlegat:

Joi ce vine, De joi în haia joi:
Joi ce trece, Ghici cite săptămîni
sînt? ¹⁶⁷

Cel mai adesea, îndemnul de a ghici se vădește un simplu compliment de versificație, ca versul precedent să nu rămînă atîngher, fără rimă:

„Cu capul păhărnicește — Sai, băiete, de ghicește.
sau:
„Clonțul din pahar — Mergi, băiete, de
zmuncește ghicește. ¹⁶⁸

La unele popoare romanice, invitația de a ghici e formulată mai de-a dreptul: „Decidme que puede ser?” (Spune-ți-mi ce poate fi?): „Que es?” (Ce este?): „Devinez quelle est ma merveille?” (Ghiciți ce este minunea mea?). ¹⁶⁹

Alteori, formula urmărește efecte ilariante, unele inocente ca în cunoscuta ghicitoare:

Mănăstire-ntr-un picior — Ghici ciuperca ce e? ¹⁷⁰
altele îmbinate cu păcălirea scabroasă a asistenței:
Grămăjuie-ntre călcăie — Cine-o ghici, a lui să
fie. ¹⁷¹

4. *Formulele mobile* (sau *călătoare*) se disting de cele dintîi prin capacitatea lor de a migra nu numai în cadrul aceleiași specii, ci chiar în afara lor dacă se oferă vreo similitudine tematică. Aceste formule sînt legate de anumite personaje sau de anumite acțiuni pe care le evocă prin exprimarea îngrijită, cizelată, întrucîtva osificată. Ca atare, ori de cîte ori personajele sau momentele respective revin în scenă, se repetă și formula care le denumește, ca o umbră de expresivitate. Ele se întîlnesc mai des în creațiile lungi de factură epică, dar nu lipsesc nici din fulgurațiile lirice de cîteva versuri.

Se evidențiază mai ușor cele legate de anumite personaje. Viteazul năzdrăvan care va răpune pe zmei se numește „Petrea Făt-Frumos, steblă de busuioc, născut la miezu-

noptii", cele trei determinante singularizându-l pe deplin în lumea semenilor săi: dacă e Făt-Frumos ca și ceilalți eroi, el se deosebește prin porecla sugerată de floarea cea mai aleasă, cu puternice implicații erotice, precum și prin nașterea în momentul cheie, miezul nopții, încărcat mai mult decât miezul zilei cu o seamă de valențe numenale. De aceea, povestitorul îi rostește numele întreg aproape de cîte ori participă la acțiune — 15 ori —, abia incidental e numit abreviat, cu un singur epitet, Petrea Făt-Frumos.¹⁷³ În chip similar, zîna ce întrușipează frumusețea se numește „Ileana Cosînzeana, din cosîță floarea-i cîntă, nouă-mpărății ascultă”¹⁷³, sau „Abrunca mîndră și frumoasă, din țara femeiască, care din cosîță floare-i cîntă, care din gură aur și mărgăritare-i curge”, formulă repetată de cinci ori în cursul basmului, iar de șase ori abreviată: „Abrunca mîndră și frumoasă”.¹⁷⁴

Baladele, prin constrîngerea versului, oferă condiții superioare propagării acestor formule în corpul lor. Haiducul Gheorghilaș devine în gura rapsodului Petrea Crețul Șolcan:

...Căpitan Gheorghîță,
Feciorul lui Negoîță,
Negoîță din Cislău,
Strănepot de solgîbirău ...

formulă reluată de trei ori în depănarea acțiunii, iar de trei ori e înlocuită cu alta mai scurtă prin care este adulat de adversar:

Măi Gheorghîță,
Gheorghelaș
— La chip tînar și
gingaș ...¹⁷⁵

Formulele care exprimă momentele culminante ale acțiunii sînt repetate ori de cîte ori acestea se ivesc în alte subiecte. Frații lui Drăgan Cenușă pleacă să elibereze constelațiile furate, întocmai ca și frații lui Petrea-Făt-Frumos: „Ș-au luat ficiorii straie di priminială, și bani de cheltuit și cal de călătorit”¹⁷⁶. Drăgan Cenușă, servitorul cu cele cinci animale năzdrăvane, Odolean, Petrea Făt-Frumos, Busuioc Verde, Viteazul de apă, Constantin, feciorul văduvei, Hat Prinț, Ion străbat un ținut a cărui imensitate e sugerată de întinsul pădurilor și locurilor pustii, acestea din urmă denumite prin două sinonime: „pin codri, pin zăhăstriei, pin pustietăți”.¹⁷⁷ De obicei, povestitorii talentați își au repertoriul lor de atari șabloane expresive, dar multe

din acestea revin frecvent și la alți povestitori. Despărțindu-se sau regăsindu-se după atîtea calamități înfruntate, eroii povestitorului Gheorghe Zlotar din Fundu Moldovei manifestă afecțiunea de grad maxim: „și s-o pupat în față fără nici-on hir di griată”, întocmai ca și cei ai povestitorului Emilian Fieraru din Floreni, bazinul Dornei: „și s-o sărutat în față fără de-oliag di greată!”¹⁷⁸ Mai cu seamă în dialogurile personajelor revin atari formule de largă circulație. Astfel, eroii sînt amenințați că dacă nu îndeplinesc porunca dată, „uni li stă capu, li stă pîkicioarle și uni li stă pîkicioarle, li stă capu!”, iar cînd se încaieră:

— ... Ori din luptă ni
luptăm,
Ori din săbii ne tăiem?
— Ba din luptă ni luptăm,
Că lupta-i mîe driaptă,
Di la Dumnezeu lăsată!¹⁷⁹

Baladele populare oferă exemple mai încheiate. În „Meșterul Manole”, după ce Domnul și meșterii găsesc zidul vechi neisprăvit pe care trebuie să-l continue, Manole exclamă, cuprins de frigurile creației:

Var și cărămidă
Că-i pustie multă,
Că-i lucrare lungă!

Versurile se vor repeta întîi la începutul construcției, sub forma de relatare obiectivă și rece. Dar după ce Manole își prinde soția în zid, versurile sună în gura lui ca o chemare amară la moarte, repetîndu-se de patru ori, după fiecare tînguire a Caplei, ca să i le înăbușe în conștiința sa.¹⁸⁰ Și aici, formulele călătoresc în alte subiecte înrudite, deși provenite din locuri diferite. Haiducul Otînceală despoaie pe moș Luța, întocmai ca Radu Anghel pe popa Stan, amîndoi avîndu-și bogățiile strînse într-o găleată:

Ia cătați voi după ușă,
Că este-o mică găletușă
Plină tot de lei bătuți¹⁸¹
Cătă, tată, după ușă,
Că mai am d-o găletușă
Ș-aia plină de rublițe ...¹⁸²

apoi într-un putinei:

Ia cătați voi după sobă,
Că este-un mic putinei
Plin numai de gălbinei ...¹⁸³
Du-te, tată, la bordei,
C-avem d-un putinei
Erea plin dă gălbinei,
Dobînda banilor mei.¹⁸⁴

Haiducul Cernea răspunde celui ce îl numește „căpitan”
întocmai ca Radu Anghel:

— Nu-mi mai zice căpitane

Și zi-mi pe nume: Ioane.

Căpitanii șed la tîrg

Numa-n ciorap și-n

papuc ...

Eu sînt singurel prin

crîng ...

La picere cu curele

Și la piept cu tapangele

Și la gît cu iminele,

De drag, să te uiți la ele ... 185

Nu-mi mai zice: căpitan

Zi-mi pe nume: Răducane;

Căpitanii șed la tîrg

Numa-n ciorap și-n papuc

Eu sînt Radu cel din

crîng ...

La picere cu curele,

Și la piept cu tapangele

Și la gît cu iminele

De drag să te uiți la ele ! 186

Atari locuri comune se mai pot vedea la încărcarea armei
cu pulbere și fier, la răspunsul dîrz „Nu sînt muiere cu
conci”, la dezlegarea visului despre pușca ruptă-n două etc.

În lirica populară, formulele călătorească mai cu seamă
rechemate de procedeul contaminării. Cîteva străbat dis-
tanțe mari și mai cu seamă specii diferite, chiar opuse ca
tonalitate psihică. Cel înstrăinat dorește fierbinte:

...Sî mă sui la munț cu

flori,

Sî-ni vād frați, sî-ni vād

surori,

Sî-ni vād grădina cu

flori ... 187

Cătana plecată la oaste își ia rămas-bun:

...D'i la clopu mîne cu pană

D'i la mamă, dî la tată,

D'i la grădina cu flori,

D'i la frați, dî la surori... 188

În chip similar se desparte și mireasa în cîntecele nup-
țiale:

...D'i la fir dî busuioc

D'i la ficiori, dî la joc ...

D'i la tată, dî la mamă,

D'i la frați, dî la surori,

D'i la grădina cu flori. 189

Clișeul revine întocmai în unele bocete. Sora își îndeamnă
fratele:

Da ia-ți, dragă, ziua bună

De la tată, de la mamă,

De la grădina cu flori,

De la frați, de la surori,

De la stîlp de busuioc,

De la fete, de la joc;

De la stîlp de tîmîiță,

De la ficiori din uliță. 190

Formula se regăsește mai cu seamă în „Cîntecul zorilor”
din Banat, unde acestea sînt solicitate să întîrzie pînă ce
moarta:

Iertășiune și-o luat

De la maică, de la taică,

De la frați, de la surori

De la grădina cu flori ...

De la fir de busuioc

De la fietșe, de la joc. 191

Schema formulei persistă și atunci cînd creatorul popu-
lar încearcă să aducă în scenă alte coordonate ale singură-
tății, căci cuvintele înșiruite împreună revin parcă involuntar:

...Nu vād maică, nu vād taică

Numai o stîncă de piatră ...

Nu vād frați, nu vād surori

Numai munții plini de

flori ... 192

Cel mai comod călătorească formulele în speciile cu struc-
tură liberă, cum sînt descîntecele. Aici, descîntătoarea are
pentru momentele importante cîte o formulă, iar cînd înșăi-
lează descîntecul, ea le îmbină pe acestea după voie¹⁹³,
mai exact după dispoziția improvizatorică. Astfel, dacă ea
descîntă de „potcă”, poate începe prin formula care denu-
mește toate felurile de potci, după naționalitate, culoare,
proveniență etc., apoi trece la exorcizarea ei, poruncindu-i
să iasă din corpul bolnavului („din cap, de sub cap” etc.),
iar dacă vrea ca porunca să devină mai eficientă, se dedă
la amenințări, mai ales dacă are „armele” în mîini („Cu
cuțitul te-oi tăia, Cu mătura te-oi mătura” etc.), pentru
ca la urmă să-i indice locul unde să se ducă, de obicei pus-
tiul desăvîrșit („Unde cîine nu latră, popă nu toacă, fată
nu rîde” etc.).

¹ Fernand Baldensperger: *La littérature*. Création, succès, durée;
Paris, 1913, p. 55 și urm.

² Pericle Papahagi: *Basmе arcmane*; București, 1905, p. 30 etc.

³ Lazăr Șăineanu: *Basmеle române ...*; București, 1895, p. 204.

⁴ Johannes Bolte und Georg Polivka: *Anmerkungen zu den Kinder
und Hausmärchen der Brüder Grimm*, IV; Leipzig, 1930, p. 18.

⁵ Nicolae Roșianu: *Stereotipia basmului*; București, 1973, p. 22—23.
În basmele românești, formula aceasta apare cu totul sporadic în cîteva
variante ale colecției lui D. Stăncescu (v. D. Stăncescu: *Scara scarelui*;
București, 1970, p. 33, 39, 186, 286, 309).

- ⁶ N. Roșianu, lucr. cit., p. 23-24.
⁷ L. Șăineanu, lucr. cit., p. 205-208.
⁸ N. Roșianu, lucr. cit., p. 25-32; J. Bolte, G. Polivka, lucr. cit., p. 15.
⁹ Ovidiu Bîrlea: *Antologie de proză populară epică*, vol. I; București, 1966, p. 571 (formula revine cu obstinație în toate basmele povestite de Gh. Zlotar).
¹⁰ Ibid., p. 77. Basmul e dezlegat de la o iese (Agnes Kovács: *Ungarische Volksmärchen*; Düsseldorf-Köln, 1966, p. 114) sau se află într-o carte într-un plop înalt etc. (ibid., p. 167).
¹¹ L. Șăineanu, lucr. cit., p. 207-208.
¹² J. Bolte, G. Polivka, lucr. cit., p. 19.
¹³ Pertev Naili Boratav: *Contes turcs*; Paris, 1955, p. 127.
¹⁴ J. Bolte, G. Polivka, lucr. cit., p. 16.
¹⁵ Georgios A. Megas: *Griechische Volksmärchen*; Düsseldorf-Köln, 1965, p. 184.
¹⁶ Joan Amades: *Contes catalans*; Paris, 1957, p. 49.
¹⁷ O. Bîrlea, lucr. cit., p. 77-78.
¹⁸ J. Bolte, G. Polivka, lucr. cit., p. 69.
¹⁹ Ovidiu Bîrlea: *Mică enciclopedie a poveștilor românești*; București, 1976, p. 308-309.
²⁰ Un exemplu de taxim în *Vechi cîntece de viteji*; București, 1956, p. 67.
²¹ G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*; București, 1885, p. 517; cf. p. 473, 538, 561, 626, 653, 688.
²² *Vechi cîntece de viteji*, p. 9-10; cf. Al. I. Amzalescu: *Cîntece bătrînești*; București, 1974, p. 17, 50, 54, 63, 159, 185, 246, 370, 390, 444, 483, 504.
²³ E. Hodoș: *Poezii populare din Banat, III, Descîntece*; Sibiu, 1912, p. 12; cf. p. 14, 19, 21, 39, 48, 71.
²⁴ Ibid., p. 20; cf. p. 16, 18, 53, 57, 69. Formulă de închinare în Daniil Ionescu și Alexandru I. Daniil: *Culegere de descîntece din județul Romanași*, vol. I; București, 1907, p. 41.
²⁵ cf. T. Bălășel: *Versuri populare române. Ceremoniacase*, vol. I, c. a II-a; Craiova, f.a., p. 139; D. Ionescu, A. Daniil, lucr. cit., p. 109, 112.
²⁶ D. Ionescu, A. Daniil, lucr. cit., p. 124.
²⁷ A. Gorovei: *Cîmiliturile românilor*; București, 1898, p. 106, 377; cf. T. Bălășel, *Versuri populare române. Distractive*; vol. II, c. I; Craiova, f.a., p. 52.
²⁸ Gr. Sima al lui Ioan: *Din bătrîni*; Sibiu, 1886, p. 1.
²⁹ G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 304; cf. p. 299.

- ³⁰ T. Bălășel, lucr. cit., vol. III, c. I, p. 69.
³¹ E. Hodoș, lucr. cit., p. 59, 95, 98, 117.
³² G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 276; cf. p. 527, 531.
³³ T. Bălășel, lucr. cit., p. 44.
³⁴ M. Canianu: *Poezii populare. Dcine*; Iași, 1888, p. 143.
³⁵ Matthias Friedwagner: *Rumänische Volkslieder aus der Bukovina*; Würzburg, 1940, p. 35; cf. p. 62, 116 etc.
³⁶ M. Canianu, lucr. cit., p. 66.
³⁷ M. Friedwagner, lucr. cit., p. 296; cf. p. 311, 312, 517.
³⁸ E. Hodoș, lucr. cit., p. 159.
³⁹ C. Rădulescu Codin: *Din Muscel*, vol. I; București, 1896, p. 34; cf. p. 41, 99 etc.
⁴⁰ T. Bălășel, lucr. cit., vol. III, c. I, p. 41.
⁴¹ M. Friedwagner, lucr. cit., p. 166, 454, 498.
⁴² E. Hodoș, lucr. cit., p. 54; cf. p. 107, 113, 114, 171.
⁴³ M. Canianu, lucr. cit., p. 196.
⁴⁴ M. Friedwagner, lucr. cit., p. 13, 75, 223; cf. p. 165, 330, 333, 515 etc.
⁴⁵ M. Canianu, lucr. cit., p. 227; cf. p. 31, 81.
⁴⁶ E. Hodoș, lucr. cit., p. 50.
⁴⁷ M. Canianu, lucr. cit., p. 187.
⁴⁸ M. Friedwagner, lucr. cit., p. 274; cf. p. 110.
⁴⁹ G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 330; cf. p. 308, 324, 325 etc.
⁵⁰ E. Hodoș, lucr. cit., p. 45, 71; cf. p. 91.
⁵¹ T. Bălășel, lucr. cit., vol. II, c. a II-a, p. 14.
⁵² A. Viciu, lucr. cit., p. 65.
⁵³ V. Bologa, lucr. cit., p. 26.
⁵⁴ A. Viciu, lucr. cit., p. 60, 109; cf. Hodoș, lucr. cit., p. 136.
⁵⁵ E. Hodoș, lucr. cit., p. 63.
⁵⁶ G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 316.
⁵⁷ Gr. G. Tocilescu: *Materialuri folclorice*; vol. I; București, 1900, p. 1095, 1415.
⁵⁸ M. Friedwagner, lucr. cit., p. 357, 400, 443; cf. p. 508, 518.
⁵⁹ E. Hodoș, lucr. cit., p. 33; cf. p. 169, 218.
⁶⁰ M. Canianu, lucr. cit., p. 11.
⁶¹ M. Friedwagner, lucr. cit., p. 73, 80.
⁶² A. Viciu, lucr. cit., p. 100.
⁶³ E. Hodoș, lucr. cit., p. 53, 184; cf. p. 90, 115, 126, 167, 213.
⁶⁴ C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 160, 229; cf. p. 240.
⁶⁵ T. Bălășel, lucr. cit., vol. II, c. a II-a, p. 69; cf. vol. III, c. I, p. 16.
⁶⁶ Gr. G. Tocilescu, lucr. cit., p. 1104.

- ⁶⁷ E. Hodoș, lucr. cit., p. 80, 88.
- ⁶⁸ V. Bologa, lucr. cit., p. 62, 273, 277.
- ⁶⁹ A. Viciu, lucr. cit., p. 61, 99, 114, 121, 160, 189, 207.
- ⁷⁰ M. Friedwagner, lucr. cit., p. 198, 229, 265, 275, 310, 347, 489, cf. p. 392.
- ⁷¹ E. Hodoș, lucr. cit., p. 100, 118.
- ⁷² M. Friedwagner, lucr. cit., p. 280.
- ⁷³ E. Hodoș, lucr. cit., p. 113, 172, 196.
- ⁷⁴ V. Bologa, lucr. cit., p. 66.
- ⁷⁵ A. Viciu, lucr. cit., p. 239; cf. M. Friedwagner, lucr. cit., p. 550.
- ⁷⁶ M. Friedwagner, lucr. cit., p. 184, 278.
- ⁷⁷ E. Hodoș, lucr. cit., p. 206.
- ⁷⁸ A. Viciu, lucr. cit., p. 185.
- ⁷⁹ Ibid., p. 229.
- ⁸⁰ M. Friedwagner, lucr. cit., p. 199, 377.
- ⁸¹ E. Hodoș, lucr. cit., p. 179.
- ⁸² G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 482; cf. E. Hodoș, lucr. cit., p. 138, 144, 158, 204, 208, 209, 210, 216; A. Viciu, lucr. cit., p. 218, 223; M. Canianu, lucr. cit., p. 28, 35; M. Friedwagner, lucr. cit., p. 419.
- ⁸³ M. Friedwagner, lucr. cit., p. 100; cf. G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 298.
- ⁸⁴ G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 478.
- ⁸⁵ M. Friedwagner, lucr. cit., p. 109; cf. M. Canianu, lucr. cit., p. 35, 228.
- ⁸⁶ B. P. Hasdeu: *Frunză verde*. O pagină pentru istoria literaturii române: reprodus în *Elgiu felclerului românesc*; București, 1969, p. 98 și urm. Chiar primul exemplu invocat de Hasdeu este alături de realitate: paralelismul dintre alună și micimea eroului Ghimiș din baladă. În realitate, acesta este un om de proporții obișnuite, hoț de cai renumit prin îndeminare, pe care Hasdeu l-a confundat cu piticul din basme, numit pe alocuri tot Ghimiș (v. O. Bîrlea: *Mică enciclopedie a poveștilor românești*; București, 1976, p. 292), indus în eroare de apropierea introdusă de Alecsandri, inexistentă în variantele autentice.
- ⁸⁷ E. Hodoș, lucr. cit., p. 63.
- ⁸⁸ A. Viciu, lucr. cit., p. 185.
- ⁸⁹ Ibid., p. 207.
- ⁹⁰ C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 53; G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 314; T. Bălășel, lucr. cit., vol. III, c. I, p. 11, 12; M. Friedwagner, lucr. cit., p. 277, 399, 501; V. Bologa, lucr. cit., p. 27, 56; A. Viciu, lucr. cit., p. 208 etc.
- ⁹¹ E. Hodoș, lucr. cit., p. 80.
- ⁹² G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 286.
- ⁹³ E. Hodoș, lucr. cit., p. 86.
- ⁹⁴ M. Canianu, lucr. cit., p. 23, 24.
- ⁹⁵ M. Friedwagner, lucr. cit., p. 189.
- ⁹⁶ C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 33.
- ⁹⁷ Gr. G. Tocilescu, lucr. cit., p. 791.
- ⁹⁸ C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 156—157.
- ⁹⁹ G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 309—310; cf. p. 305, 311 etc.
- ¹⁰⁰ C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 210—229.
- ¹⁰¹ G. Dem. Teodorescu, p. 439 și urm.
- ¹⁰² Ibid., p. 517—527.
- ¹⁰³ E. Hodoș, lucr. cit., p. 196.
- ¹⁰⁴ A. Viciu, lucr. cit., p. 69; cf. E. Hodoș, lucr. cit., p. 186.
- ¹⁰⁵ În colecția citată a lui M. Canianu, dintre cele 333 de cîntece abia 42 încep fără *Frunză verde* (sau corespicientul acestuia); în colecția lui M. Friedwagner, frecvența versului introductiv e mai scăzută: din 950 cîntece, abia 372 încep cu atare vers.
- ¹⁰⁶ Astfel în colecția lui V. Bologa, din cele 1025 cîntece abia 70 încep cu *Frunză verde*. S-ar părea că numărul atât de redus ar proveni din faptul că textele au fost culese foarte probabil prin dictare recitată, dar situația nu e diferită nici acolo unde cîntecele au fost culese împreună cu melodia. Astfel, în colecția lui B. Bartók, *Rumanian Folk-Music*, vol. III, din cele 1632 texte, abia 161 încep cu atari versuri introductive, deci procentul e cam același.
- ¹⁰⁷ La C. Rădulescu Codin, p. 123, se vede la colinde un *Frunză verde d-ascu*, dar acesta introduce cunoscutul cîntec *Pe deal pe la Spiridon — Toate păsările d-urm — Numai eu nu pot să d-urm* etc., alunecat aici incidental în repertoriul colindelor.
- ¹⁰⁸ Tache Papahagi: *Poezia lirică populară*; București, 1967, p. 315.
- ¹⁰⁹ Ibid.
- ¹¹⁰ G. Giannini: *Canti popolari toscani*; Firenze, 1902, p. 287.
- ¹¹¹ B. P. Hasdeu: *Frunză verde*. O pagină pentru istoria literaturii române. Apărut în *Columna lui Traian*, IV (1873) și reprodus în *Istoria critică a românilor*, vol. I; București, 1873. Republicat în *Elgiu felclerului românesc*; București, 1969, p. 98—108.
- ¹¹² G. Giannini, lucr. cit., p. 151.
- ¹¹³ Ibid., p. 158.
- ¹¹⁴ Ibid., p. 172.
- ¹¹⁵ Ibid., p. 217.
- ¹¹⁶ *Elgiu felclerului românesc*, p. 103.

- 117 O. Birlea: *Anteclegie* ..., vcl. II, p. 175; cf. N. Roșianu, lucr. cit., p. 103.
- 118 Ibid., p. 448.
- 119 J. Bolte, G. Polivka, lucr. cit., p. 16.
- 120 O. Birlea, lucr. cit., vcl. I, p. 78—79; cf. N. Roșianu, lucr. cit., p. 105.
- 121 J. Bolte, G. Polivka, lucr. cit., p. 16, 17.
- 122 O. Birlea, lucr. cit., vol. II, p. 340.
- 123 Ibid., vol. I, p. 160, 184; cf. N. Roșianu, lucr. cit., p. 106.
- 124 J. Bolte, G. Polivka, lucr. cit., p. 21—22.
- 125 Ibid., p. 22—24.
- 126 A. Viciu, lucr. cit., p. 261 și urm.
- 127 G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 421 și urm.
- 128 Ion Nijloveanu: *Jes, pe valea Oltului*; București, 1976, p. 21 și urm.
- 129 G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 410 și urm.
- 130 I. Nijloveanu, lucr. cit., p. 10 și urm.
- 131 O. Birlea, lucr. cit., vcl. I, p. 255.
- 132 Ibid., p. 237.
- 133 N. Roșianu, lucr. cit., p. 85—89; L. Șăineanu, lucr. cit., p. 213; J. Bolte, G. Polivka, lucr. cit., p. 24.
- 134 O. Birlea, lucr. cit., vol. I, p. 339.
- 135 Ibid., p. 195.
- 136 J. Bolte, G. Polivka, lucr. cit., p. 27—8; N. Roșianu, lucr. cit., p. 65, 71.
- 137 O. Birlea, lucr. cit., vcl. I, p. 79.
- 138 J. Bolte, G. Polivka, lucr. cit., p. 27—28; N. Roșianu, lucr. cit., p. 72—73.
- 139 L. Șăineanu, lucr. cit., p. 217—221; N. Roșianu, lucr. cit., p. 68—71.
- 140 B. P. Hasdeu: *Etymologicum Magnum Romaniae*, t. III: București, 1893, p. 2642.
- 141 J. Amades, lucr. cit., p. 183, 48.
- 142 N. Roșianu, lucr. cit., p. 75—79.
- 143 J. Bolte, G. Polivka, lucr. cit., p. 35.
- 144 Alexandru Vasiliu: *Povești și legende*; București, 1927, p. 32; cf. p. 231; Ion al lui G. Sbiera: *Povești populare românești*; Cernăuți, 1886, p. 48, 66, 80, 164, 169 și 177.
- 145 O. Birlea, lucr. cit., vol. I, p. 17 și urm.
- 146 O. Birlea: *Mică enciclopedie a poveștilor românești*, p. 80.
- 147 J. Bolte, G. Polivka, lucr. cit., p. 26.

- 148 O. Birlea, lucr. cit., p. 80, 81.
- 149 J. Bolte, G. Polivka, lucr. cit., p. 33—34.
- 150 *Vechi cîntece de viteji*; București, 1956, p. 96.
- 151 G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 550; cf. p. 631, 443—444, 452.
- 152 Ibid., p. 450; cf. p. 581.
- 153 Ibid., p. 631.
- 154 C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 229.
- 155 G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 31, 50.
- 156 C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 137.
- 157 Béla Bartók: *Melodien der rumänischen Cclinde*; Budapest, 1968, p. 232.
- 158 Teofil Frîncu și George Candrea: *Românii din Munții Apuseni (Moșii)*; București, 1886, p. 187.
- 159 B. Bartók, lucr. cit., p. 182.
- 160 G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 32.
- 161 Ibid., p. 66.
- 162 Constantin Mohanu: *Fintina Docrului*. Poezii populare din Țara Loviștei; București, 1975, p. 133.
- 163 B. Bartók, lucr. cit., p. 172.
- 164 A. Gorovei: *Descîntecele românilor*; București, 1931, p. 190—191.
- V. mai sus, subcapitolul „comparația”, p. 119—120.
- 165 Ibid., p. 194.
- 166 Ibid., p. 197.
- 167 T. Bălășel, lucr. cit., vol. II, c. I, p. 98.
- 168 A. Gorovei: *Cimiliturile românilor*, p. 339, 295.
- 169 Ibid., p. 104, 50.
- 170 Ibid., p. 83.
- 171 G. Pascu: *Cimilituri românești*; București, 1911, p. 9.
- 172 O. Birlea: *Anteclegie de prcă populară epică*, vol. I, p. 274—294.
- 173 Miron Pompiliu: *Literatură și limbă populară*; București, 1967, p. 163 și urm.
- 174 O. Birlea, lucr. cit., p. 380—400.
- 175 G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 594—600.
- 176 O. Birlea, lucr. cit., p. 210, 275.
- 177 Ibid., p. 218, 201, 228, 262, 287, 299, 386, 422, 434, 536, 538; vol. II, p. 56, 58, 59, 130.
- 178 Ibid., vol. I, p. 262, vol. II, p. 48, 340.
- 179 Ibid., vol. I, p. 266. V. alte formule frecvente în basme la O. Birlea, lucr. cit., p. 81—87. Ion Urban Jarnik în studiul său, *Sprachliches aus rumänischen Volksmärchen* (1877), republicat în românește (*Însemnări cu privire la limba basmelor populare românești*) în revista *Ion Creangă*.

VI (1913), nr. 5, 6 și 7, a relevat existența unor expresii în basmele lui P. Ispirescu, care se întâlnesc însă și în vorbirea curentă. Din cele analizate la el, doar „Se duse, se duse ca cuvîntul din poveste, că d-aici-ncolo gătește” e într-adevăr o formulă caracteristică basmelor.

¹⁸⁰ G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 460–470.

¹⁸¹ C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 248.

¹⁸² I. A. Candrea, Ov. Densusianu, Th. D. Sperantia: *Graiul nostru*, vol. I; București, 1906, p. 109.

¹⁸³ C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 248.

¹⁸⁴ I. A. Candrea, Ov. Densusianu, Th. D. Sperantia, lucr. cit., p. 109.

¹⁸⁵ C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 252 (din Sgripțești).

¹⁸⁶ Ibid., p. 217 (din Beleți).

¹⁸⁷ M. Canianu, lucr. cit., p. 125.

¹⁸⁸ B. Bartók: *Rumanian Folk-Music*, vol. III, p. 322; cf. p. 320.

¹⁸⁹ Ibid., p. 532.

¹⁹⁰ V. Bologa, lucr. cit., p. 219.

¹⁹¹ B. Bartók, lucr. cit., p. 596; cf. p. 594.

¹⁹² Tudor Pamfile: *Cîntece de țară*; București, 1913, p. 218.

¹⁹³ Gh. Pavelescu: *Cercetări asupra magiei la românii din Munții Apuseni*; București, 1945, p. 111–114.

VIII. REFRENUL

ÎN FAPT, refrenul se vădește a fi și el o formulă, dar întrucît are o seamă de caracteristici aparte, i se cuvine un loc distinct, numai al său. Căci în creația folclorică el e întotdeauna legat de melodie care îi determină atît dimensiunile, numărul de silabe, cît și locul în care se repetă cu regularitate. Cine zice refren, subînțelege în primul rînd partea de melodie care îl vehiculează. Se pare că așa a fost întotdeauna, din cele mai vechi timpuri. Atestat încă din antichitate, refrenul e prezent în cîntecele tuturor popoarelor, ceea ce confirmă organicitatea lui, rolul său propulsor în transmiterea cîntecului pe care îl însoțește.

După unii, refrenul a luat naștere din cîntarea alternativă: solistul interpreta cîntecul, în timp ce asistența, corul intervenea cu o scurtă replică, un comentariu pe marginea celor debitate de cîntăreț.¹ O ipoteză presupune leagănul refrenului a fi cîntecul de joc, unde mulțimea dansatorilor răspundea scurt solistului, cu timpul aceste răspunsuri imprimîndu-se adînc în memoria interpreților populari și desprinzîndu-se de textul care le-a prilejuit.² Pentru ca refrenul să ia naștere, a fost nevoie de un adaos melodic, de o „înfloritură muzicală” pe care dansatorii cîntau o seamă de exclamații care cu vremea au alcătuit „lăitmotivul”, ideea exprimată de dansul respectiv.³

Altă ipoteză indică originea refrenului în cîntecele de muncă executate în grup; cîntărețul improvizînd anunța mișcarea ce trebuie făcută pentru ridicarea greutății etc., iar cele două-trei silabe cîntate de grup servesc de formulă de comandă, de sincronizare a eforturilor tuturor.⁴ Se poate presupune că refrenul să fi luat naștere și din simplu imbold creator, reprezentînd ideea poetică de bază, exprimarea directă și nemijlocită, cu ajutorul exclamațiilor, a tensiunii sufletești care se cerea exteriorizată prin tumultul ei copleșitor. Refrenul alcătuia astfel nucleul poeziei, acel *primum movens* care cataliza ulterior improvizatiile sugerate în jurul acelei idei poetice. Chiar în poezia cultă se admite că refrenul a fost nucleul din care, prin lărgire succe-

sivă, a luat naștere bucată poetică⁵. Se pare că la colinde și în genere la refrenul encomiastic a prezidat această modalitate de creație. Fiind legat de o anumită melodie, refrenul a urmat-o pe aceasta în peregrinările ei și atunci când aceasta s-a separat de textul inițial care a prilejuit formularea refrenului și s-a îmbinat cu altă poezie, în consecință sensul refrenului a suferit îngustări sau modificări, dacă au fost posibile, putând sta și alături de noul conținut. Împrejurarea a generat o seamă de refrenuri fără înțeles anumit, uneori fiind chiar alcătuite din particule în sine lipsite de sens, care totuși în context sugerează o anumită atmosferă, creează un fel de fundal pe care se brodează textul cântecului. Din această cauză, filologii i-au acordat importanță mai puțină, lăsându-l în seama muzicologilor, cu toate că încă de la începutul secolului trecut, W. Grimm, în studiul său despre baladele daneze (1813), scotea în evidență rolul său. Astfel, după W. Grimm, refrenul poate servi de cadru sau de peisaj acțiunii din baladă, sau poate revela starea sufletească a personajelor. Dar mai adesea, refrenul conține motivul care stă la baza acțiunii, explicându-i astfel înlănțuirea. Apoi, el răsună ca un apel către destin, foarte impresionant prin suportul său melodic, de vreme ce și la simpla lectură zguduie pe cititor.⁶

În genere, refrenul are tonalitate lirică, întrucât el redă de obicei comentariul pe marginea întâmplărilor înfățișate de textul cântecului, atitudinea interpretului față de acestea. Faptul este vizibil mai cu seamă în cîntecele cu caracter epic, dar în cele lirice se pot semna și excepții, în care rolurile se inversează, refrenul preluând sarcina de a contura faptele ce se desfășoară, textul cântecului devenind comentariul acestora.

Presupunerea că fiecare cîntec popular și-a avut propriul său refren⁷ nu e confirmată de realitatea folclorică, nici chiar pentru o perioadă mai veche. Colecțiile de folclor îi atestă prezența în unele cîntece lirice (și cîntece de joc), totuși în minoritate față de cele lipsite de refren. Doar în Banat refrenul s-a dovedit cu o putere mai mare de persistență, ceea ce l-a determinat pe B. Bartók să numească dialectul muzical al Banatului „dialectul bănățean sau dialectul refrenului.”⁸ E greu de precizat dacă frecvența ridicată a refrenului în această regiune se datorește influenței

întecelor sîrbești, unde acesta e mai des întîlnit, în unele colecții atingînd un procent de 54,6%.⁹ Există totuși o specie folclorică în care refrenul constituie un element definitoriu: colindele. Aici, el a păstrat caracterele sale arhaice, cu multiplele lui funcțiuni, parte semnalate de W. Grimm în studiul citat, deținînd un rol primordial în cimentarea conținutului ce i se dă fabulației potrivit cu funcția pe care o primește în colectivitățile respective. Există astăzi și colinde lipsite de refren¹⁰, dar acestea sînt atît de puține, încît se poate presupune că pierderea lui e relativ recentă, mai cu seamă că pe alocuri a putut fi surprinsă pe viu¹¹.

1. În colinde, refrenul e cîntat în genere după fiecare vers, eventual după două versuri, dar pe alocuri, el precede versul, cu el începîndu-se deci colinda. Acesta se apropie mai mult de stadiul inițial, cînd colinda a constat probabil numai din cîntarea exclamației, rămasă apoi ca refren al textului creat ulterior. Ipoteza devine mai plauzibilă dacă nu se uită că, după toate semnele, se pare că la origini colinda a fost și dansată, adică se executau cîteva mișcări sumare ale colindătorilor, de felul celorla păstrate pînă tîrziu la huțului din Carpații nordici. Refrenul colindelor a păstrat — cu excepția unor inovații ulterioare — caracterul său solemn, potrivit menirii lui de a exprima urarea în chip condensat, căci el a rămas un *refren encomiastic*, încărcat de semnificații polarizate în jurul acestei funcții, păstrate numai în formă, căci înțelesul s-a pierdut de mult la cele mai vechi.

Cel mai răspîndit refren în colindele românești este mult disputatul *Aleroi*, prezent într-o mulțime de forme, abreviate sau dezvoltate, de obicei îmbinat cu alte cuvinte, îndeosebi cu vocativul arhaic *Doamne*. El a rămas ca un răsunet din străfundul veacurilor, prezent în tradiția noastră populară încă înainte de influența slavă, dovadă rotacizarea lui l intervocalic (*Halleluia*h > *aleruia*). Înțelesul originar i s-a pierdut de mult, de aci numeroase alterări (*Leroi*, *Leroi leo*, *Hai de ler*, *Ha ia ler*, *iară ler*, *Oileroi da leroila*, *Leroiloi*, *Alelerului doamne*, *Rerului Domnului*, *Renelui Domnului* etc., iar în Moldova *Veler Velerim*, sau chiar *Voilerum*, *Voler*, alături de *Ler*) etc.¹², fiind apoi personificat, înțeles ca o persoană fabuloasă, pe alocuri ca o varietate a domnului

- ¹⁹ B. Bartók, lucr. cit., p. 37, unde lipsește textul, cules de noi_ultior pe bandă de magnetofon, la Inst. de folclor.
- ²⁰ H. Peukert, lucr. cit., p. 133.
- ²¹ Ca în cîntecul de jale al celui chinuit de dorul iubitei, Matthies Friedwagner: *Rumänische Volkslieder aus der Bukowina*; Würzburg, 1940, p. 37.
- ²² V. lista refrenurilor la Béla Bartók: *Rumanian Folk-Music*, v. III, The Hague, 1967, p. 601 și urm.
- ²³ M. Friedwagner, lucr. cit., p. 304; cf. p. 46.
- ²⁴ B. Bartók, lucr. cit., p. 602.
- ²⁵ Ibid.,
- ²⁶ H. Peukert, lucr. cit., p. 134.
- ²⁷ B. Bartók, lucr. cit., p. 306, 602.
- ²⁸ Ibid., p. 182; cf. alte exemple la p. 615.
- ²⁹ Vasile Bologa: *Poezii populare din Ardeal*; Sibiu, 1936, p. 117 (două cîntece diferite cu același tip de refren hexasilabic alternativ).
- ³⁰ Paula Carp, Al. Amzulescu: *Cîntece și jocuri din Muscel*; București, 1964, p. 230.
- ³¹ M. Friedwagner, lucr. cit., p. 361.
- ³² G. Dem. Teodorescu, lucr. cit., p. 335–336.
- ³³ Dimitrie Cantemir: *Descriptio Moldaviae*; București, 1973, p. 340, 341.
- ³⁴ M. Friedwagner, lucr. cit., p. 213–214.
- ³⁵ B. Bartók, lucr. cit., p. 22–24.
- ³⁶ Ibid., p. 126.
- ³⁷ Ibid., p. 612, 614; cf. alte exemple, p. 610–614.
- ³⁸ C. Rădulescu Codin, lucr. cit., p. 159.
- ³⁹ Teodor Bălășel: *Versuri populare române; distractive*; Craiova, f.a., vol. II, c. a II-a, p. 41–42.



Cuvînt înainte	6
I. 1. Preliminarii la o estetică folclorică	7
2. Particularitatea artei folclorice. Consecințele oralității ..	18
II. Jocul de cuvinte	28
1. Jocul de cuvinte în folclorul infantil și în ghicitori	28
2. Rimele interioare	33
3. Cuvintele neînțelese	35
III. Epitetul	40
1. Epitetul eficient	40
2. Epitetul encomiastic	46
3. Epitetul depreciativ	56
4. Cumulul de epitețe	60
IV. Metafora și comparația	67
1. Geneza metaforei	67
2. Metafora în zicători și proverbe	70
3. Metafora în ghicitori	73
4. Metafora în povești	76
5. Metafora în poezia populară	78
6. Alegoria	94
7. Comparația simplă	100
8. Comparația complexă rituală	117
V. Formele de contrast	136
1. Singularizarea	137
2. Metafora (hiperbola) negată	141
3. Hiperbola	145
4. Oximoronul	152
5. Imaginea binară contrastantă	154
VI. Formele de repetiție	195
1. Repetarea cuvintelor la începutul cîntecelor	195
2. Anafora	196
3. Epifora	198
4. Anadiploza	198
5. Repetarea prin reluare	199

6. Paralelismul analogic	200
7. Paralelismul explicativ	201
8. Paralelismul sinonimic	203
9. Repetiția paralelistică enumerativă	211
10. Repetiția paralelistică sinonimică	218
VII. Formulele	249
1. Formulele fixe. Formulele inițiale	250
2. Formulele mediane	260
3. Formulele finale	262
4. Formulele mobile (sau călătcare)	267
VIII. Refrenul	279
1. Refrenul encomiastic	281
2. Refrenul ornament	286
3. Refrenul tematic	288