

IOAN VIOREL BOLDUREANU

**CULTURĂ TRADIȚIONALĂ
ORALĂ
Teme, concepte, categorii**

**EDITURA MARINEASA
TIMIȘOARA
2006**

Coperta:

Referenți științifici:

Conf. univ.dr. OTILIA HEDEȘAN

Prof. univ. dr. IOSIF CHEIE PANTEA

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

© Ioan Viorel Boldureanu

© Editura Marineasa, 2006

ISBN (10) 973-631-331-X

ISBN (13) 978-973-631-331-8

CUPRINS

Precizare

Tema I

1. Domeniul culturii; definirea și tipologia culturii. Științele culturii

- 1.1. Cultura — proces socio-istoric definitoriu pentru „natura umană”
- 1.2. Cultura: domeniu, definire
- 1.3. Criterii pentru tipologizarea definițiilor culturii

2. Cultura în sincronie. Subdomeniile culturii și definirea lor

- 2.1. Sfera culturii în societate
- 2.2. Cultura constituită (înaltă, elaborată, profesionistă etc.)
- 2.3. Cultura tradițională orală
- 2.3. Cultura populară

Tema a II-a

1. Cultura în diacronie; interfețe și complementarități. Perpetuarea semnificațiilor arhaice în cultura tradițională orală (elemente simbolice, arhetipuri culturale, modele antropologice)

- 1.1. Diacronia — dimensiune paradigmatică
- 1.2. Complementaritățile, interfețele, perpetuările culturii în diacronie

2. Rit–simbol–mit: protoconcepțe ale gândirii folclorice

- 2.1. Gândirea simbolică și logica acesteia
- 2.2. Simbolul — protoconcept al gândirii folclorice
- 2.3. Ritul — protoconcept al gândirii folclorice
- 2.4. Mitul — protoconcept al gândirii folclorice
- 2.5. Ethosul folcloric

Tema a III-a

1. Viziunea lumii în orizontul mental tradițional românesc

- 1.1. Viziune a lumii și orizont mental. Definiții, determinări, raporturi
- 1.2. Imaginea „folclorizată” a Genezei. „Topografia” lumii potrivit viziunii tradiționale românești

2. Datinele și obiceiurile — instituții tradiționale în mediul comunitar rural

- 2.1. Definirea, clasificarea, structura și funcțiile obiceiurilor. Datinele și obiceiurile — „contexte” ale folclorului
- 2.2. *Jocul călușarilor*; exemplificare, analiză

Tema a IV-a

1. Dinamica creației în folclor

1.1. Tradiție–modernizare *versus* tradiție–inovație

1.2. Raportul tradiție–inovație și mecanismul lui. Repertoriul și variantele

2. Trăsăturile cardinale ale culturii folclorice: *tradiționalitatea, oralitatea, caracterul formalizat. Alte caracteristici ale folclorului*

2.1. Oralitatea — trăsătură definitorie și cardinală a folclorului și a culturilor de tip folcloric

2.2. Caracterul formalizat („formalizarea”) — trăsătură definitorie și cardinală a folclorului și a culturilor de tip folcloric

2.3. Alte trăsături ale folclorului: caracterul anonim, caracterul colectiv/comunitar și sincretismul

Tema a V-a

1. Genul ritual

1.1. Genul ritual (definiție)

1.2. Descântece și descântatul

2. Colindele și colindatul

2.1. „Tipurile de colindare și succesiunea colindurilor”

2.2. Colindele — clasificarea, structura, funcțiile și poetica lor

2.3. Alte categorii ale genului ritual: folclorul copiilor, teatrul folcloric, ghicitoarea

Tema a VI-a

1. Genul narativ în proză

1.1. Povestitul — act de instituționalizare în mediul tradițional rural. Genul narativ și speciile lui

1.2. Basmul și subspeciile sale; *Tinerețe fără bătrânețe (...)*

1.3. Povestirea

1.4. Snoava

1.5. Legenda

1.6. Proverbul

2. Genul narativ în versuri

2.1. Balada folclorică: origine, tipologie, structură, zone de răspândire. Alte specii: jurnalul oral

2.2. *Meșterul Manole*

2.3. *Miorița*

Tema a VII-a

1. Genul liric

1.1. Coordonatele antropologice ale lirismului

1.2. „Poetică folclorică” și etnoestetică; elemente de expresivitate

- 1.3. Doina — specie magistrală a liricii folclorice
- 1.4. Alte specii ale liricii folclorice: cântecul de leagăn, bocetul. Strigătura

2.Cercetarea folclorului și a culturii tradiționale orale

- 2.1. Cristalizarea celor două curente metodologice în folcloristica românească
- 2.2. Culegerea de folclor: fișa localității, fișa informatorului, fișa de frecvență, fișa de material, fișa de descriere a unui obiect etnografic
- 2.3. Chestionarul, ancheta. Monografia etnofolclorică. Perspectiva etnologică

Bibliografie – Referințe

PRECIZARE

Lucrarea de față este un manual universitar de prim nivel care prezintă monografic, succint, domeniul *culturii tradiționale orale românești* într-un context culturologic mai larg, menit să surprindă (diacronic și sincron) raporturile, filiațiile și vecinătățile acestui domeniu în sfera culturii — înțeleasă ca un sistem în componența macrosistemului social.

Manualul — alcătuit în conformitate cu cerințele noului plan de învățământ prilejuit de trecerea de la opt la șase semestre a duratei studiilor universitare — este destinat primului semestru (o oră de curs, o oră seminar săptămânal) de la facultatea de litere; potrivit acestui rol și scopului asumat, *obiectul de studiu* este centrat pe *folclor* (subdomeniul culturii tradiționale orale cel mai „expresiv”, în care intenționalitatea căutării și înfăptuirii frumosului este cea mai evidentă și mai explicită). Iar înăuntrul sincretismului folclorului atenția se îndreaptă preponderent asupra „componentei literare” urmând ca, pe baza acesteia, să fie deslușite fondul ideatic, semnificațiile etnologice, sursele expresivității, accentele valorice și atitudinile comportamentale ce alcătuiesc și susțin *orizontul mental tradițional românesc*, orizont care, la rândul lui, generează creația și expresivitatea în acest tip de cultură, asigurându-i logica, viabilitatea, coerența.

Într-un anume sens, manualul este un *compendiu* în care sunt reținute și sintetizate cunoștințe de specialitate din cărți, manuale universitare, monografii anterior publicate ale subsemnatului, evidențiate atât la bibliografie, cât și în locurile citate.

Ioan Viorel Boldureanu

TEMA I

1. DOMENIUL CULTURII; DEFINIREA ȘI TIPOLOGIA CULTURII. ȘTIINȚELE CULTURII

1.1. Cultura — proces socio-istoric definitoriu pentru „natura umană”

Într-un demers ce ține de culturologie (dar și de perspectiva mai cuprinzătoare a filosofiei culturii și a antropologiei culturale) prin care am început cartea intitulată *Cultura populară bănățeană* (Boldureanu, 2004: 5–6) arătam că procesul socio-uman de mare complexitate care este *cultura* însoțește, implicându-se, toate etapele societății (și aproape ca o fatalitate — de unde s-a și vorbit despre „caracterul inexorabil” al culturii) încă de la constituirea premiselor organizării sociale a omului. Este motivul pentru care, cu diferire ocazii, am afirmat ipoteza conform căreia *premisele organizării sociale a umanității n-au fost ele însele sociale* (logic nu se poate ca o entitate — „socialul” — să-și preceadă ca atare nașterea propriei esențe), *ci culturale*, ori, mai bine zis, *cultice, cultuale*. Ipoteza respectivă am prezentat-o pe larg într-o altă carte a noastră, *Universul legendei* (Boldureanu, 2003; 15; 33), aici mulțumindu-ne doar să o schițăm. Pentru aceasta preluăm ca argument denumirea pe care Arnold Van Gennep a dat-o acelor „societăți” arhaice și primitive cărora — după ipoteza noastră — nu puteau să le preceadă *premise sociale*, ci premise de altă natură; denumirea folosită de celebrul etnolog este aceea de *societăți speciale*, despre care Van Gennep arată explicit: „De asemenea societățile speciale sunt organizate *pe baze magico-religioase* (s. n.), iar tranziția de la una la alta ia aspectul unei treceri speciale marcate de noi prin rituri determinate, botez, oncțiuni etc.” (Gennep, 1996: 16).

Aceste treceri speciale, marcate de rituri și proceduri magico-simbolice, inițiază *noi raporturi* (de o cu totul altă factură) între oameni prin instituționalizarea cărora grupul gregar își dobândește o anumită structură, indivizii se diferențiază începând să „funcționeze” în cadrul organismului nou creat, îndeplinind anumite roluri desemnate prin relațiile funcționale și prin raporturile instituționalizate; schematic, astfel ia ființă *organismul social*. Așadar, premisele organizării sociale a omului fiind „baza magico-religioasă”, acestea nu sunt sociale, ci culturale (cultice, cultuale). Viața omului și a omenirii chiar dacă „izbucnește” în natură, *natura* acele vieți este *ab initio*, primordial, *o altfel de natură*, dintru început *calitativ* diferită, nu doar diferențiată „pe parcurs”, ca rezultat al modificărilor acumulate prin evoluție. Dacă în cazul „societăților” în care trăiesc anumite specii de animale avem de-a face cu un instinct biologic pur natural, în cazul omului — chiar dacă putem vorbi de un instinct social primar — vom arăta că este un *instinct special* prin care omul se află *chiar dintru început* nu doar în ordinea naturii, ci și în *ordinea spiritului*, așa încât, dacă „societățile” animale sunt rezultatul instinctului biologic natural, societatea omenească are premise *culturale*, care nu se află nemijlocit în ordinea naturii, ci în ordinea (deloc „naturală”) a *culturii* ca „viață a spiritului”. (Notăm în paranteză că în filosofia culturii s-a făcut pe larg critica reduționismului analogiei cultură–natură. Despre *concepția analogică și raționalistă a culturii*, dificultățile, limitele și critica acesteia, vezi Vianu, 1982: 293–309).

1.2. Cultura: domeniu, definire

Despre „întinderea în timp” a domeniului culturii, un cercetător contemporan (Valade, 1997: 532) arată că „examinarea detaliată a dictoanelor, proverbelor, cântecelor de leagăn, practicilor și contrapracicilor specifice științelor oculte arată cât de directă și intimă este legătura dintre civilizația modernă și starea de sălbăticie cea mai primitivă”. (Notăm în paranteză că dacă în unele limbi diferența terminologică dintre cultură și civilizație este aproape insesizabilă, iar unele curente și gânditori — precum Spencer — postulează antagonismul *cultură–civilizație*, noi vom spune, schematic: cultura își „materializează”, cristalizează și sedimentează ideile în formele civilizației; civilizația este „cultură materială”).

Din *definiția canonică a culturii* (E. B. Tylor, 1871) putem observa care este întinderea *domeniului de referință al culturii*: „(...) cuvântul *cultură* sau *civilizație*, în sensul său etnografic cel mai răspândit, desemnează acel tot complex ce cuprinde științele, credințele, artele, morala, legile, obiceiurile și celelalte aptitudini și deprinderi dobândite de om ca membru al societății” (s. a.).

Bernard Valade sintetizează trăsăturile conceptului de cultură în evoluția sa de până la Marcel Mauss (începutul secolului al XX-lea), prilej cu care reține: cultura „nu constituie un ideal; ea nu reprezintă nici un aspect normativ. Ea constituie o totalitate” (Valade, 1997: 532).

Următorul moment semnificativ îl reprezintă *școala culturalistă americană* (prin Ruth Benedict, Margaret Mead și Ralph Linton) în sensul că aceasta afirmă ruptura radicală și depășirea revoluționară a conceptului culturii așa cum a fost el sintetizat mai sus: cultura nu există decât ca „discontinuitate între culturi și relativitatea formelor culturale” (Valade, 1997: 534). Acestui „relativism” al formelor culturale noi îi mai adăugăm un concept paradoxal și controversat: *aculturația* care, totuși, compactează și ocazionalizează *noi sinteze creative* ale culturii, astfel încât „cultura aculturată” este o entitate reală și complexă, dinamică și mobilă, în care accentul se mută de pe *moștenire* (ca trăsătură definitorie) pe *transformare* (asimilare, receptare, acceptare, primire, dar mai ales *modificare* — în sensul obținerii unei înnoiri esențialmente calitative).

De aici întrevădem și o relaționare în interiorul sferei culturii în ceea ce privește disocierea între *etnologia (etnologiiile) națională–etnologia imperială* (ca aspecte istorice ale antropologiei culturale), precum și o situare în sfera culturii și în domeniul său de referință a conceptului de relativă noutate în antropologia americană: *etnografia comunicării*; iar în subsidiar situarea în aceeași sferă a culturii a unei noi specii — „cultura mass-media” — drept *undă purtătoare*, care, fără să creeze propriu-zis cultură, este un canal complex și divers, „exact” și „obiectiv” (de transmitere digitală a informației culturale); dacă este vorba de creație „mediatică”, atunci ceea ce se creează este *evenimentul mediatic* (Coman, 2001, *passim*).

1.3. Criterii pentru tipologizarea definițiilor culturii

a) Începem cu criteriul a cărui relevanță pare că deja a obținut o confirmare recentă și pe care l-am enunțat mai sus. Conform acestui criteriu se realizează opoziția relevantă și semnificativă în definirea:

- Cultură *versus* culturi
- Omogenitate *versus* eterogenitate
- Continuitate *versus* discontinuitate

— Totalitate *versus* diversitate
iar însumând: *moștenire versus transformare*,
respectiv: *Cultura versus „cultura aculturată”*.

Prin raportare la societate în accepția actuală a termenului (*id est* sistem de o mare mobilitate și diversitate reală), modelul anterior construit de antropologi ai culturii (i.e. întreg coerent, „totalitate”) este de conceput doar dacă am presupune, în chip utopic, un mecanism himeric (și tiranic!) capabil să realizeze fără eșec, integral, „o interiorizare [în cazul totalității indivizilor unei societăți — n.n.] fidelă a valorilor, o socializare ce exclude intenționalitatea, reducându-se la o condiționare pură și simplă. Or, sistemele reale [fie sistemul macrosocial global, fie sistemul culturii — n. n.] sunt presărate cu incoerențe (...) mai ales la nivelul reprezentării diferite a valorilor numite comune, pe care și-o formează grupurile aceleiași societăți” (Valade, 1997: 536).

b) De aici, pornind de la opoziția (sumativă) *moștenire versus transformare*, putem rândui definițiile culturii în *două serii*, după cum se circumscriu termenului numit aici convențional „moștenire” (continuitate, aspecte identitare consecvent urmărite, „rezistente” la schimbare și alteritate, etnocentrism dus adesea la extrem etc.), respectiv termenului (de asemenea convențional numit) „transformare” — semnificând trăsături ale definițiilor culturii (în fapt „culturilor”) cu accent pe pluralitate, diversitate, asimilare (subiectivă și obiectivă, tranzitivă și reflexivă) a culturilor, fragmentelor și elementelor acestora de către societăți diferite ce se află în „comunicare culturală” și în chip diferit de membrii fiecărei societăți implicate, luată în parte. Aceste definiții se raportează la modelul „culturilor aculturate”.

Din seria termenului „moștenire” reținem definiția culturii dată de Ralph Linton în 1936: „Cultura este suma cunoștințelor, atitudinilor și modelelor obișnuite de comportamente pe care le au în comun și pe care le transmit [ca moștenire — n.n.] membrii unei societăți anume” (*apud* Valade, 1997: 532). Dar chiar în consecuția aceluiasi termen, semnalându-se *diversitatea* aspectelor culturii, ba chiar diversitatea culturilor înseși, s-a simțit nevoia introducerii unui nou concept, cel de „moștenire socială”. Potrivit noului concept operant (care evidențiază mai bine dimensiunea diacronică a culturilor) se realizează definirea *dublului sens* al culturii, pe care Valade îl exprimă astfel: „În sensul său general, cultura desemnează un tip particular de moștenire socială. Astfel cultura în ansamblul său se compune dintr-un mare număr de culturi, fiecare fiind caracteristică unui anume grup de indivizi” (*ibid.*).

Acest criteriu al „moștenirii” coboară până la definiția canonică a culturii (E. B. Tylor, 1871) întrucât — precum arată Milton Singer și Klemm — concepția culturii ca moștenirea generațiilor trecute transmisă generațiilor actuale îl face pe individ *depozitarul unei moșteniri sociale*, dar mai ales această concepție conduce la distingerea a trei stadii în evoluția societății, pe care (în chip metaforic) celebrul etnolog englez (unul dintre întemeietorii antropologiei moderne), Edward Burnett Tylor, le numește *sălbăticia, supunerea și libertatea*.

Dacă le despuim de alura metaforică și le coroborăm cu *orizontul mental* și *modificarea, transformarea* lui pe răstimpurile unor mari epoci ale dezvoltării umanității, atunci vom obține definiri ale culturii/culturilor corespunzătoare *perioadei arhaice* („culturile arhaice”), *epocii preindustriale* („culturile/civilizațiile rurale”) și *epocii industriale* („culturile moderne”) — tipologie pe care o reținem și o propunem, în pofida schematismului și terminologiei vagi și „aproximative”.

c) Pe de altă parte, centrând tipologizarea definițiilor culturii/ culturilor pe criteriul termenului opus, „transformarea”, vom obține o mare diversitate numerică în primul rând (la jumătatea secolului al XX-lea Alfred L. Kroeber și Clyde Kluckhohn au inventariat 163 de definiții ale conceptului de cultură!), dar și *calitativă* (după niște trăsături interne, derivate din criteriul diversității, transformării — devenit principiu al seriei respective):

— după criteriul eșantioanelor semantice se disting șase categorii de definiții ale culturii/culturilor (*descriptive, istorice, normative, psihologice, generice și structurale*);

— după un criteriu vădit empiric Edward Shils, cu un deceniu mai târziu, proiectează o altă clasificare a culturilor (potrivit definirii lor diverse): *cultură înaltă, cultură rafinată, cultură elaborată, cultură de mijloc, cultură serioasă, cultură populară, cultură joasă* etc. Dintre toate aceste forme și categorii, doar *cultura populară* este tratată în ansamblu într-un recent *Dicționar al științelor istorice* coordonat de André Burguière (Boldureanu, 2004: 10).

2. CULTURA ÎN SINCRONIE. SUBDOMENIILE CULTURII ȘI DEFINIREA LOR

În concluzie, sintetizând definiții și clasificări potrivit coroborării celor două serii de criterii centrale (denumite convențional) „moștenire”/ „transformare”, vom reține (Boldureanu, 2004: 11–13) în sfera culturii trei tipuri principale (pe care într-o diagramă le marcăm prin trei cercuri Figura 1).

2.1. Sfera culturii în societate

Pentru a figura intuitiv această situație, compunerea și relațiile dintre domenii, sisteme, subsisteme și conceptele corespunzătoare acestora, vom schița o diagramă făcând de la început precizarea că cercurile ca și zonele lor de intersecție și interferență sunt non-proportionale, așa încât toate acestea sunt menite doar să indice raporturile și *status-ul* calitativ precum și „densitatea” (neomogenitatea), diferențierea tipurilor de cultură (I, II, III), zonelor (A, B, C, D, E — vezi diagrama *Sfera culturii în societate*) și rosturilor definitorii ale acestora, așa cum se află ele la palierul sincroniei epocii moderne („starea actuală”).

Diagrama ce urmează reprezintă *raportul global cultură-societate* și rămâne valabilă în linii generale prin extrapolare și la alte paliere corespunzătoare epocilor trecute. Doar că această operație pretinde un laborios demers de reconstituire în perspectivă istorică a acelor epoci printr-o metodologie adecvată complexă. După opinia noastră, pentru aceasta e necesar să se selecteze metode și tehnici ale istoriei culturii, culturologiei, să se analizeze documente și informații ce aparțin trecutului culturii și să se pună „filtre” și „lentile de corecție” pentru a preveni deformările, distorsiunile semnificațiilor și a stabili importanța lor pentru actualitate.

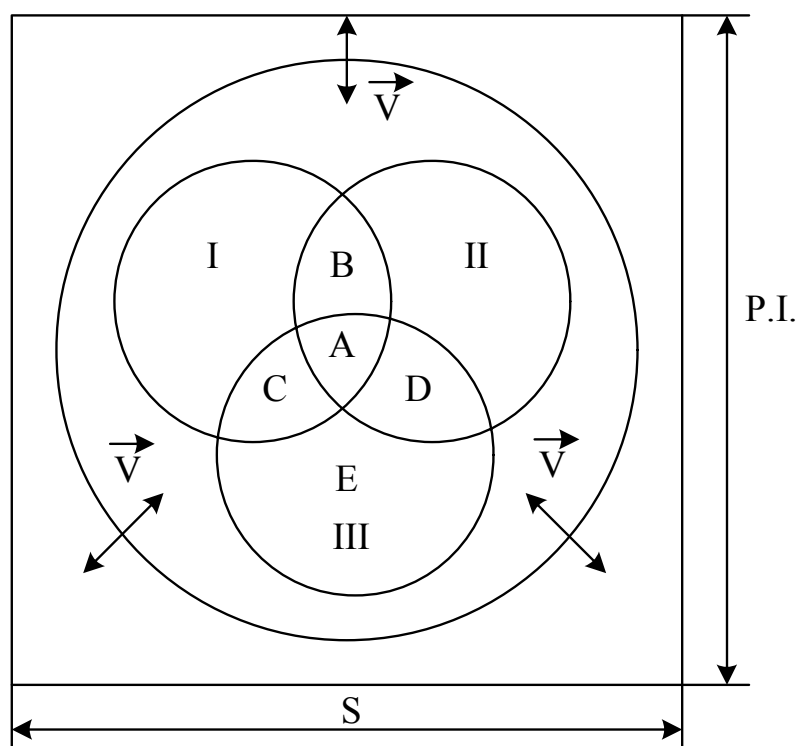


Figura 1. Diagrama Sfera culturii în societate

Legenda:

- Pătratul cu latura S — societatea
- Intervalul indicat prin săgeata $P.I.$ — palierul istoric („planul orizontal”) la care se configurează respectivul sistem al culturii („structură în sincronie”)
- Vectorii — influențele reciproce (interacțiuni „cultură-societate”)
- Cercul mare — „sfera culturii” (sistem integrator pentru „subsistemele culturii” I, II, III și integrat în societate)
- Cercul I — „cultura constituită” (majoră, aulică, auctorială)
- Cercul II — „cultura tradițională orală” (cultura de tip folcloric, culturile folk, culturile „societăților folk”)
- Cercul III — „cultura populară”
- Zona A — intersecția celor trei subsisteme ale culturii ca sistem integrator (interferență a lor)
- Zona B — intersecția cercurilor I și II (complementaritatea lor)
- Zona C — intersecția cercurilor I și III (zona în care cercul III se manifestă ca „subcultură” în raport cu cultura constituită – cercul I)
- Zona D — intersecția culturii tradiționale orale (cercul II) cu cultura populară (cercul III), zonă în care cultura populară se comportă ca o „subcultură” a celei tradiționale orale, creându-și propriile „tradiții”.
- Zona E — cuprinsă în cercul III (cultura populară), dar fără să intersecționeze nici unul dintre celelalte subsisteme ale culturii; zona care rămâne în poziția de „contracultură” în raport cu respectivele subsisteme și ca o subcultură a sistemului integrator al culturii. Este zona cea mai „dezaxată”, mai labilă și inconsistentă din

punctul de vedere al valorilor, cea mai expusă *kitschizării*, cea mai „indecisă”, mai „instabilă”.

Explicații:

2.2. Cultura constituită (înaltă, elaborată, profesionistă auctorială, aulică, elitistă — „majoră” în terminologia lui Lucian Blaga). Aceasta e guvernată de canoane (legi, reguli, standarde valorice de gust și educație estetică foarte ridicate) pentru însușirea cărora este necesară o pregătire complexă și de lungă durată. Individualitatea stilistică este urmărită prin creativitate inovatoare în sensul *modernizării*. Așadar forța motrice a creativității în acest tip de cultură este bazată pe *cuvântul scris*, scrierea având, însă, rolul tezurizării, acumulării dar mai cu seamă transmiterii și comunicării cunoștințelor (sensul fiind cel arătat mai sus: *modernizarea* — optimizare, aprofundare, inventivitate, performanță etc.).

2.3. Cultura tradițională orală (denumită și „culturi de tip folcloric” sau „culturi folclorice”) se dezvoltă în toate epocile complementar culturilor constituite. Aceste culturi sunt *axializate* de tradiție (din care cauză în raport cu alte tipuri de cultură sunt „inerțiale”, „conservatoare”, uneori par a avea un caracter refractar și retrograd). Ele există *numai* sub forma *oralității* (sunt — în mediul lor propriu de existență — *create, păstrate și transmise* exclusiv pe cale orală). Datorită importanței celor două atribute, *tradiționalitatea* și *oralitatea*, optăm pentru utilizarea sintagmei trimembre „cultură tradițională orală” și pentru definirea ca atare: cultura tradițională orală există integral și exclusiv sub forma *oralității*, iar *tradiționalitatea* (în raportul tradiție-inovație) îndeplinește triplul rol — de *axializare* („reglementare” prin *reguli nescrise*), de *forță motrice* (în sensul că „amorsează” și conduce procesul creativ al proliferării variantelor) și de *omologare* (și etalon) a autenticității (precum și de orientare și de „certificare” a *repertoriului*).

Creativitatea în spațiul acestui tip de cultură *nu urmărește modernizarea*.

Întrucât domeniul (subdomeniul) *culturii tradiționale orale* (precum și acest tip de cultură) reprezintă *obiectul de studiu* al disciplinei noastre, vom acorda încă din acest moment o atenție sporită și un spațiu mai amplu problemelor definirii acestora.

Așadar, înțelegem prin *cultură tradițională orală* — românească în cazul nostru — cultura „de tip folcloric” din ultimii 150 – 200 de ani; la nivel european acest tip de cultură caracterizează, după expresia lui Mircea Eliade, societățile (comunitățile) rurale preindustriale sau non-industriale, rămase adică până în vremurile noastre nu doar faptic, ci și calitativ în afara mediului citadin, sau (la propriu ori la figurat), la marginea acestui mediu, ele — culturile de acest tip — nefiind atinse decât parțial, fragmentar, neesențial (dar destructurant și eroziv) de *industrializare, urbanizare, modernizare*. Culturile tradiționale orale din răsăritul Europei au fost supuse în a doua jumătate a secolului al XX-lea destructurării printr-un brutal și forțat proces de „industrializare socialistă”.

Definitiv este faptul că acest tip de cultură a fost creată în chipul cel mai direct și nemijlocit, *în mod punctual de comunitățile sătești* și în orizontul mental tradițional, orizont ale cărui conținuturi, configurație și expresie dau fizionomia, semnificațiile și *noima* elementelor și faptelor culturii tradiționale orale și — reciproc — printr-un proces concomitent și complex, cultura tradițională orală dă coerență și susținere orizontului mental corespunzător, conferindu-i axialitate și resorturi logico-strategice și comportamentale de tip empatic (succesoare, chiar dacă fragmentare, parțiale în raport

cu orizontul mental arhaic, gândirea simbolică și logica sensibilului ce caracterizează epoca arhaică și culturile corespunzătoare acesteia).

Pe astfel de elemente, fapte, procese și pe recurența și continuitatea lor se sprijină coerența instituțională și autoritatea specific tradițională a vieții rurale și a mentalului comunitar sătesc/țăranesc, lucru ce se realizează stabil și pe perioade relativ lungi de timp (4–6 generații sau chiar mai mult) prin intermediul *obiceiurilor* și *datinilor* (adevărate „instituții ale tradiției” în viața comunitară rurală), prin rolul, funcțiile și scopurile lor.

În terminologia antropologiei culturale actuale (știință al cărei domeniu este cultura însăși în calitatea sa de creație umană, care, la rândul ei, produce și determină marea diversificare și varietate a umanității în istorie și societate) se operează disocieri nete între *cultura constituită* („majoră”, profesionistă, înaltă etc.) și *cultura tradițională orală* (culturi de tip folcloric, numite *culturi folk*) și, de asemenea, între aceste două tipuri de cultură și *cultura populară*.

În ceea ce privește *culturile folk*, acestea sunt definite ca „moșteniri colective [comunitare — n.n.] de instituții, obiceiuri, îndemânări, îmbrăcăminte și mod de viață ale unei comunități mici, stabile, unite și de regulă rurale, numită „*societate folk*” [*folk society*, termen introdus de antropologul american Robert Redfield în 1947]. Sociologul și antropologul român contemporan Achim Mișu precizează: „(...) cultura folk nu se reduce la folclor” (Mișu, 2002: 85), ceea ce corespunde opiniei noastre că *folclorul este o parte a culturii tradiționale orale* (a *culturii folk* în terminologia antropologică actuală). De aici rezultă o anumită sinonimie și compatibilitate (dacă nu chiar congruență) între accepțiile și conținuturile conceptuale ale celor două domenii. (Precizări terminologice de bază — cu aplicare la etnomuzicologie — se fac într-un studiu relativ recent, Bălașa, 2003: 9–13).

Același antropolog arată că în societatea omenească (și românească!) actuală societățile folk și culturile folk corespunzătoare create de acele societăți nu mai există nicăieri ca atare, ci se caracterizează prin grade diferite de de structurare, dar reminiscențe mai mult sau mai puțin fragmentate și fracturate, mai mult sau mai puțin „denaturate” mai sunt purtate latent (și apar ocazional) în zestrea comportamentală a omului modern (Mișu, 2002: 86) (și, de asemenea, am adăuga noi, ca „descoperiri spontane”, în orizontul creativ al artistului modern).

Mai este necesar să reluăm în încheierea definirii culturii tradiționale orale și a descrierii domeniului acesteia faptul că acest tip de cultură se dezvoltă ca o complementară a *culturii constituite* (aulice, majore, auctoriale etc.) *în toate epocile, pe întreaga axă paradigmatică* a dezvoltării umanității și a evoluției culturii omenești. De asemenea, trebuie să evidențiem *structura internă* a domeniului culturii tradiționale orale.

Astfel, partea „cea mai de sus”, partea cea mai înaltă o reprezintă *folclorul* (care, după componenta dominantă manifestată în sincretismul structural poate fi *literar, muzical, coregrafic*). Folclorul este studiat de disciplina specială numită *folcloristică* (literară, respectiv etnomuzicologie, etnocoregrafie). Intenționalitatea expresiv-estetică este atât de evidentă în cazul folclorului, încât acesta a fost definit chiar ca fiind „cultura tradițională în ipostaza ei estetică” (Pop, Ruxăndoiu, 1990: 16).

Zona de mijloc în structurarea domeniului culturii tradiționale orale este reprezentată de *arta (artele) folclorice* (denumite până în prezent, impropriu după opinia noastră, drept „artă populară”) în care aspectul *utilitar* al obiectelor este dublat de cel care denotă — în chip firesc și în armonie cu cel dintâi — o intenție de expresivitate, de

„frumusețe”, iar prin simbolistica pe care o angajează ornamentația și organizarea spațiului plastic, obiectele artelor folclorice „devin vii” prin ecourile magico-mitice și prin valențele ritual-ceremoniale implicate în respectivele artefacte.

A treia zonă a culturii tradiționale, cea mai „de jos”, cea mai „grea” (la propriu, în privința *materialității* ei) este cea reprezentată de *civilizația rurală* — rezultat al aplicării *tehnicii/tehnicilor tradiționale* și al „materializării” fondului ideatic al culturii tradiționale orale în orizontul mental al existenței sătești și al vieții economice „naturale” (preindustriale sau non-industriale).

La nivelul civilizației rurale, intenționalitatea expresiv-artistică este mai puțin vizibilă, este adesea indirectă și disimulată sub aspectele de utilitate nemijlocită, în schimb sunt surprinzătoare și uneori frapante „soluțiile” tehnicii tradiționale care aproape în toate situațiile — de la concepție până la cele mai mici detalii — urmăresc și izbutesc *ansambluri armonioase* prin „întocmirea firească”, „naturală” a părților, creând întotdeauna impresia că, „altfel nu se poate” (în sensul că în acel loc, în acel mediu, în contextul acelei existențe, culturi și civilizații rurale tradiționale este cea mai potrivită realizare și *nici nu e de căutat o alta*). De asemenea, trebuie arătat că la nivelul civilizației rurale, tehnicile tradiționale însele sunt permissive unui comportament ceremonial îndătinat (având latențe și ecouri magico-rituale), iar *cunoștințele, deprinderile* și la acest nivel al civilizației rurale și al tehnicilor tradiționale — la fel ca și la celelalte două, folclorul și artele folclorice — există, se păstrează și se transmit *exclusiv pe cale orală*, astfel că întreaga această cultură este marcată definitoriu de *oralitate și tradiționalitate*, de aceea vom spune că aceste trăsături sunt generice și cardinale nu doar pentru folclor ci și pentru întreaga cultură „de tip folcloric” — *cultura tradițională orală*.

Mai trebuie arătat că disciplina/știința adecvată (special creată) pentru aceste ultime două componente ale culturii tradiționale orale a fost numită *etnografie*, disciplină care dispune de o *metodologie descriptivă* organizându-și demersurile cognitive în mod *monografic* pentru *cuprinderea exhaustivă* a obiectului propus cercetării. În același timp se cuvine menționat faptul că știința/disciplina care *cuprinde integral* culturile de tip folcloric (culturile tradiționale orale) oferind *perspectiva* și *resursele metodologice* adecvate descifrării sensurilor de profunzime ale culturii tradiționale orale și ale orizontului mental al oamenilor care au creat și au menținut acest tip de cultură este *etnologia*. Prin dimensiunea lor istorică *etnologiele naționale* (spre deosebire de cele imperiale) au contribuit decisiv la cunoașterea și afirmarea *mărcilor identității etnice* ale popoarelor — aport major la constituirea culturilor naționale. Desigur, tot în perspectivă istorică, *actualitatea* duce la o diminuare și o estompare tot mai pronunțate a culturilor tradiționale orale și a societăților folk, ceea ce face ca statutul etnologiei și al disciplinelor etnologice să devină problematic, iar în ceea ce privește „etnologiele naționale” — statutul lor să fie pe zi ce trece tot mai precar, astfel încât etnologi și sociologi de marcă de la noi și din zone asemănătoare să vorbească despre dispariția etnologiei urmare a stingerii „țărănității” — entitatea care a organizat, a creat și a susținut (ca „clasă socială”) mediul tradițional rural, societățile folk, culturile folk — culturile tradiționale orale — și orizontul mental corespunzător acestora. În orice caz, o contribuție importantă în subminarea statutului etnologiei și folcloristicii au avut-o chiar ele însele prin promovarea excesivă a *etnocentrismului*, respectiv a unei *ideologii arhaizante* (Bonte, Izard, 1999; 253). Într-un interviu, Vintilă Mihăilescu, directorul Muzeului Țăranului Român arată că dispariția societății țărănești

nu înseamnă și dispariția culturii țărănești întrucât elementele unei culturi supraviețuiesc mult dispariției suportului social (Mihăilescu, 2006: 4).

2.4. Cultura populară. În condițiile în care o lucrare (un manual românesc) își propune în *actualitate* să discute conceptul de *cultură populară* este mai mult decât firesc (adică de-a dreptul necesar!) să se refere succint la situația creată și perpetuată îndelung în istoria folcloristicii românești în legătură cu termenul *popular* și cu perechea sa „dittologică” (denumire dată de B. P. Hasdeu) — *poporan* (Bîrlea, 1974: 173–174).

În folcloristica românească în formare (secolul al XIX-lea) existau doi termeni *popular* și *poporan*, cel dintâi desemnând „ceea ce este agreat, iubit, gustat, însușit de popor” (fără însă a fi *creat* de popor), iar *poporan* însemna „ceea ce aparține poporului” (ca ceva *al său*). Termenul *poporan* a dispărut din uzul curent al folcloriștilor și din limbajul comun până spre jumătatea secolului al XX-lea, iar cel de *popular* în limbajul comun a ajuns să însemneze astăzi (în cvasi-totală necunoștință de cauză) cam același lucru ce însemna și în vremurile de început ale folcloristicii noastre. Ciudat este însă următorul fapt: dincolo de ambiguitatea și echivocul termenului *popular* (atât în uzul său comun, cât și în folosirea imprecisă și prea „largă” perpetuată de unii folcloriști din secolul al XX-lea), termenul actual de *cultură populară* în uzul său comun (nespecializat și parțial sau puțin conștient de sine) a ajuns să însemne cam același lucru cu termenul identic ca formă (în limba română) definit drept *concept* în antropologia culturală contemporană astfel: „*Cultura populară este opusă culturii folk [culturii de tip folcloric, culturii tradiționale orale — n.n.], ce sugerează, după cum am văzut, individualitatea, specificitatea unui grup relativ restrâns de oameni, și mai presus de orice, tradiția. Cultura populară (s.n.), în contrast implică o masă de oameni, în principal dar nu exclusiv, situată în mediul urban și care adoptă un mod constant și abandonează rapid modurile de comportare aflate într-o schimbare neîntreruptă, modelele și capriciile culturii materiale și non-materiale. Cultura populară se substituie și înlocuiește diferențele folk și etnice*”. (Mihu, 2002: 86).

Desigur, cultura populară, prin răspândirea și efectele sale (mai ales că în societățile de consum, democratice acest tip de cultură beneficiază din plin, profită până la exces de „unda purtătoare” a culturii mass-media), contribuie la destructurarea și „denaturarea” folclorului — dar cultura populară nu i se poate (cel puțin deocamdată și pentru o perioadă neprevizibilă de timp) substitui folclorului și culturii de tip folcloric — pentru simplul motiv că ea *este cu totul altceva decât folclorul*. Interpreții (și creatorii) din spațiul *culturii populare* (în acest înțeles al termenului) pot fi mai mult sau mai puțin talentați, inspirați sau educați (ca neprofesioniști) în privința bunului-gust sau chiar a bunei-cuviințe — astfel încât *nu întreaga cultură populară* (mediocră și iubită de „masele largi populare” din orașele și satele de azi) merită disprețul nostru. În sprijinul cunoașterii adecvate și aprecierii nuanțate a culturii populare am adus diagrama (Figura 1), care înfățișează *Sfera culturii în sincronie* desemnând zonele de interferență, de întrepătrundere și de susținere ale celor trei subsisteme ale culturii în societate (*cultura constituită*, *cultura tradițională orală* și *cultura populară* — câteștrele beneficiind diferențiat și neomogen de serviciile de „undă purtătoare” atotputernice și ubicuei culturi mass-media).

În al doilea rând, în același scop, oferim un extras din sumarul cărții noastre *Cultura populară bănățeană* (Boldureanu, 2004: 157–158), care redă în sinteză varietatea și diversitatea acestui tip de cultură așa cum s-a constituit ea în vremurile moderne — de la sfârșitul secolului al XIX-lea până în prezent — în Banat, provincie

care a beneficiat de o infrastructură culturală complexă și solidă, la a cărei dezvoltare a contribuit și contribuie în măsură semnificativă și *cultura populară bănățeană*:

- *Muzica populară bănățeană*. Premisele: folclorul bănățean. Muzica lăutărească din Banat. Corurile sătești [fenomenul coral sătesc din Banat, repertoriul corurilor sătești, cântăreții bisericești și „cântăreții naționali” din Banat, Asociația corurilor și fanfarelor țărănești din Banat (capitolul 4)].

- *Arta plastică populară*: pictura și sculptura naivă, muzeele etnografice și puncte muzeale cu profil etnografic și de „artă populară” din Banat.

- *Teatrul popular, gazetăria rurală și scriitorii-țărani din Banat. Literatura dialectală bănățeană. Epigrama bănățeană* (capitolul 5).

- *Gestionarea (managementul) culturii populare* [criza de hiperdezvoltare a culturii populare, necesitate culturală–interes cultural, centre culturale, muzica populară ca instituție de spectacol, expoziții, târguri, festivaluri (capitolul 6)].

- *Perspectiva etnologică și cea antropologică în metodologia cercetării culturii populare*. Conținutul și semnificația socio-culturală actuală a culturii populare. Kistchizarea — maladie predilectă a culturii populare — focarul: „Zona E” (conform diagramei din Figura 1) — capitolul 7.

Pe lângă cele trei subsisteme structural–funcționale existente în palierul sincron actual din sfera culturii contemporane, se mai vorbește — cu o sintagmă dragă mai ales sociologilor — despre „cultura de masă” (cf. Bondrea, 1993: 252–256), iar mai nou și despre „cultura mass-media”.

După opinia noastră, chiar dacă admitem caracterul structural al culturii de masă, acesta reprezintă doar „măsura” în care *cultura populară* (mai ales cea din zonele de interferență, Figura 1) devine principalul suport, este principala substanță a culturii de masă; un atare suport și o atare substanță oferă culturii de masă ștacheta și nivelul valoric — de regulă modest — la care ea poate ajunge. Cât despre cultura mass-media, numită și cultură mediatică (Figura 2), aceasta se identifică aproape în totalitate cu *funcția de undă purtătoare*, de „cărăuș privilegiat”, digital — fidel până la perfecțiune, dar mai puțin onest — al valorii specifice și al substanței celorlalte tipuri de cultură; dacă ea însăși creează ceva al său, ceva specific — acesta este *evenimentul mediatic*.

Și într-un caz și în celălalt, aceste tipuri de cultură din urmă se adresează unui public larg, greu identificabil sau neidentificabil, pe care îl situează în postura predilectă de consumator, de receptor pasiv, virtual și latent supus persuasiunii și susceptibil de a fi manipulat, transformându-l într-o vastă „piață difuză” (Valade, 1997: 543–545).

TEMA A II-A

1. CULTURA ÎN DIACRONIE; INTERFEȚE ȘI COMPLEMENTARITĂȚI. PERPETUAREA SEMNIFICAȚIILOR ARHAICE ÎN CULTURA TRADIȚIONALĂ ORALĂ (ELEMENTE SIMBOLICE, ARHETIPURI CULTURALE, MODELE ANTROPOLOGICE)

1.1. Diacronia — dimensiune paradigmatică

Perspectiva diacronică asupra culturii ne permite o viziune *istorică* a dezvoltării acesteia. Potrivit acestui punct de vedere putem schița o clasificare a culturii pe baza unui *criteriu cronologic* care să determine distincții pertinente (și să cuprindă atât *continuitatea* cât și *discontinuitatea* — filiațiile și diferențierile) între marile epoci din evoluția umanității și specificul conținuturilor și formelor culturii corespunzătoare epocilor respective. Criteriul respectiv trebuie să aibă suplețea de a cuprinde nu doar marea diversitate zonală și a decalajelor dinlăuntrul aceleiași perioade, dar și să țină seama de *aspectele calitative* pe care le evidențiază tipologizările operate conform altor criterii (a căror validitate a fost acceptată și/sau confirmată — cf. Tema I, 1.3.; 2).

Să reținem, aşadar, că aplicarea mai multor criterii (corect determinate și bine alese) asupra elementelor unui domeniu ce constituie obiectul cercetării este nu doar posibilă, ci și oportună; aplicarea unui criteriu (sau a unui set de criterii) nu exclude apelul la alt criteriu — dacă aplicarea respectă condițiile de validitate, verosimilitate și compatibilitate a tuturor criteriilor în aplicarea lor pe domeniul cercetat.

Dacă așa stau lucrurile, atunci vom observa că aplicarea *criteriului cronologic* (așa cum a fost caracterizat mai sus) își relevă un caracter precumpănitor *calitativ* în sensul că pe baza aplicării lui se pot opera disocieri esențiale care să evidențieze *diferențe calitative* (atât în plan general, cât și în desemnarea detaliilor semnificative) în determinarea unor conținuturi și forme ale culturii omenești prin relaționare cu *diacronia* (înțeleasă ca dimensiune paradigmatică — aşadar „calitativă” — a culturii) până într-atât, încât, utilizând conceptul generic de cultură, să putem vorbi cu temei despre *cultura arhaică*, despre *cultura clasică și premodernă*, despre *cultura modernă* (putându-se opera disocieri înăuntrul fiecăreia dintre aceste mari categorii/tipuri de cultură).

Complementaritatea culturilor pe întreaga axă paradigmatică. Imaginăm dezvoltarea culturii (în sens generic) centrată pe dimensiunea diacronică și în funcție de criteriul cronologic pe care l-am descris mai sus (Figura 2).

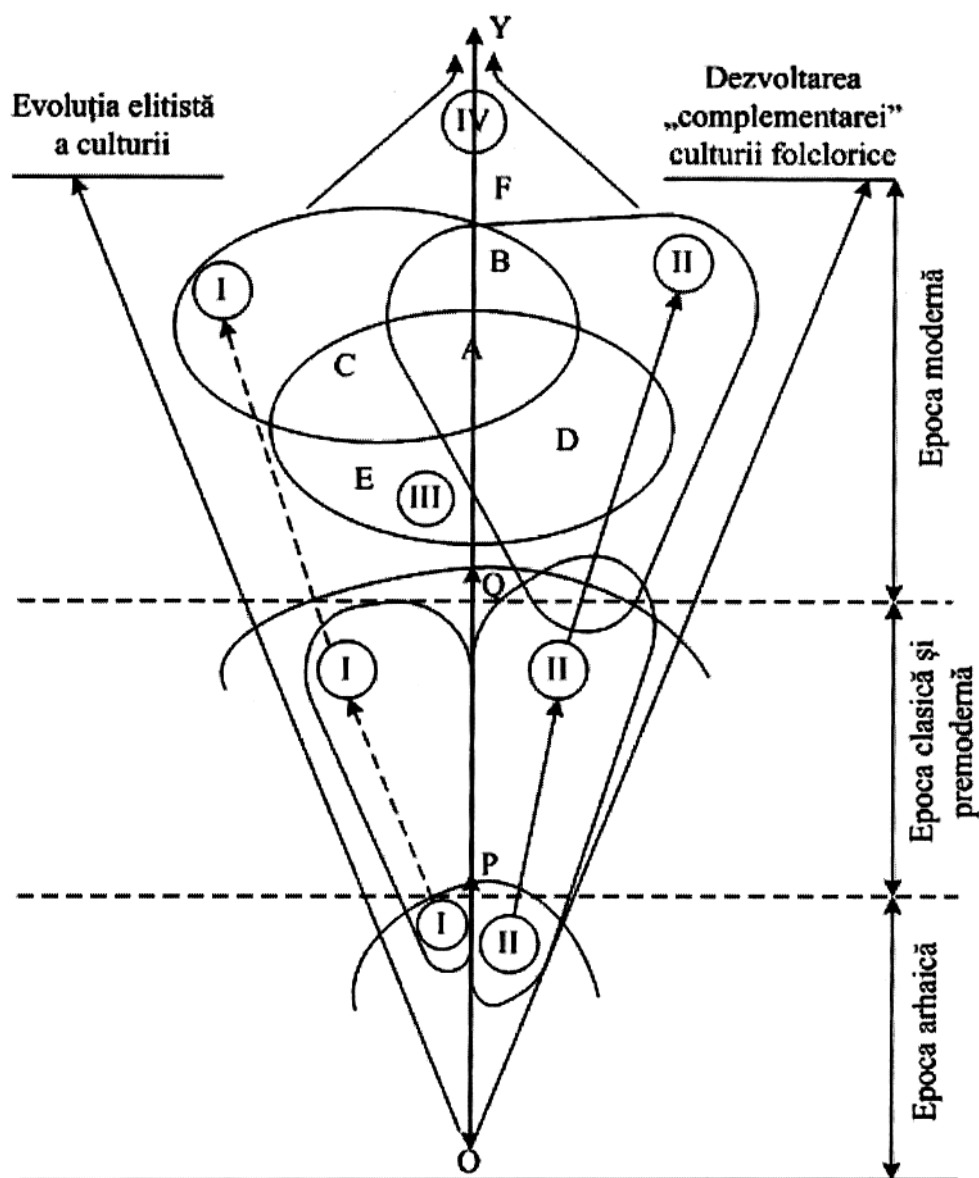


Figura 2. Cultura pe axa paradigmatică

Legenda

OY – axa diacronică; OP – cultura arhaică; PQ – cultura premodernă; (clasică/antică, medievală); QY – cultura modernă;

I Cultura constituită; II Cultura tradițională orală; III Cultura populară; IV Cultura mediatică (unda purtătoare);

Zonele culturii moderne (cultura în sincronie): A – interfața I, II, III; B – interfața I, II; C – interfața I, III; D – interfața II, III; E – cultură populară nesuținută F – „unda purtătoare”

1.2. Complementaritățile, interfețele, perpetuările culturii în diacronie reies, sperăm, cu suficientă claritate prin comentarea schemei din Figura 2, potrivit legendei acesteia, în cele ce urmează.

Pe axa OY (coordonata/dimensiunea paradigmatică) segmentul OP corespunde în mare *epocii arhaice*, dar *prin cultură* se transcende limita ce desparte epoca arhaică de cea imediat următoare (și succesoare) — epoca clasică și premodernă. E bine să observăm încă de acum că dimensiunea paradigmatică (OY) este una valorică, *modelatoare*, ea semnificând *continuitatea* și *solidaritatea* prin cultură și civilizație a omului la trecerile în și prin epocile dezvoltării sale de la preistorie și protoistorie până în zilele noastre (și, după *aceeași paradigmă*, implicând continuitatea în primul rând, dar și tot mai dese și mai profunde discontinuități, destinul cultural al omenirii va continua să se dezvolte). Referitor la secvența „Cultura arhaică” observăm (potrivit schemei) o anume *indistincție* inițială a culturii în cea mai adâncă arhaicitate. Acolo trebuie imaginate *premisele cultice (culturale)* ale organizării sociale a omului legate de *incipiile magice* ale formelor religiozității primare. Remarcăm că după o *anume perioadă* (care, desigur, în schemă nu este redată la scara timpului) ce trebuie să fie de ordinul mai multor milenii (iar în cazul triburilor rămase în izolare, sălbăticie și primitivitate până aproape de vremea noastră), se plămădesc în *complementaritate* — deși sunt de la început „separate” prin „regimul magic” — *cultura incipientă constituită*, I, cea esoterică, inițiatică, dominată covârșitor de *sacru* — (marcată de sacralitatea magic-rituală esoterică, inițiatică) și complementara ei, *cultura folclorică*, II, cea destinată planului existenței cotidiene profane (dar menită să modeleze, să cadenteze, să organizeze și să transpună) — preluând și apoi lăsând moștenire — componente ale culturii incipiente „remodelându-le” prin „folclorizare”, procedură ce va fi perpetuată în toate celelalte epoci și faze de trecere.

De asemenea, un fapt de deosebită însemnătate este acela că la orice nivel (arhaic, clasic și premodern, modern) *gândirea folclorică* beneficiază (preia, folosește, dezvoltă) de ceea ce folcloriștii au numit „protoconcepțe ale gândirii folclorice”. Prin *protoconcepțe* ale gândirii folclorice (Crețu, 1980: 80–81) înțelegem acele entități ce poartă un element de conținut ideatic de care se află atașată o semnificație extrem de stabilă — entitate ce are nesecata virtute a resemantizărilor în contexte social-istorice și de geografie umană extrem de largi, diverse și cuprinzătoare. Ca entități resemantizate, aceste protoconcepțe reprezintă nuclee foarte puternice și active în generarea și sprijinirea unor *mentaluri* numeroase, de mare varietate, răspândite pe întreaga lungime a axei paradigmatică, dar plurisemantismul fiecărui orizont mental este *principiul comprehensibil* pentru oricare alt orizont mental tocmai datorită stabilității semnificației originare atașate elementului de conținut ideatic, ambele (conținut + semnificație) structurându-se arhetipal în fundamentele orizontului mental.

Spre exemplu, dacă acceptăm (firesc și logic) că la nivelul primar — cel arhaic — al culturii omenești, încă în concomitență cu premisele organizării sociale, apare „complementara folclorică” a *culturii constituite incipiente* (care, la acel nivel, era puternic și integral marcată de sacralitate, ritualitate, esoterism magico-inițiatic), atunci trebuie să acceptăm că mentalul comunitar, atât cât a rămas în afara coordonatelor acelei culturi constituite la nivel arhaic — adică în sfera profană a existenței — trebuia să preia elemente de conținut + semnificație (*adică protoconcepțe*) pe baza și prin intermediul cărora gândirea — în acel orizont mental arhaic — „să folclorizeze” resemantizând elementele preluate fie prin perpetuare directă din trunchiul comun, fie prin „reîngurgitarea” relictuală și fragmentară a unor elemente din cultura constituită extrapolând prin folclorizare (însă tot în câmpul semantic al semnificației originare) respectivele elemente sau fragmente.

Mergând în adâncime pe firul protoconceptelor gândirii folclorice corespunzătoare culturii tradiționale orale (care este, subliniem, *cultura folclorică a epocii moderne*), desemnate ca fiind *simbolul*, *ritul* și *mitul*, vom putea fără prea mare dificultate să identificăm că ele au precedență în etapa anterioară — cea care corespunde culturilor de tip folcloric din perioada anterioară (epoca antichității clasice și a evului mediu), perioadă care le-a dezvoltat *ca atare* în cultura constituită, dar le-a resemantizat într-un mod aparte „folclorizându-le” — adică transpunând mitul în *structuri legendare*, ritualitatea în *ceremonialitate* și transpunând în structuri mitico-legendare însuși *simbolul*.

Mai adânc însă (adică la nivelul arhaic) ne vom întâlni cu *gândirea simbolică* și *logica empatică* („logica sensibilului”) care generează *simbolul în condiția sa originară*; ritualitatea ca *procedură originară de schimbare calitativă radicală și totală a lumii* (spațio-temporalității) în sfârșit, „sâmburele mitului” — *mitul* — *structură arhetipală* originară generatoare de legende totemice, apoi de mituri, „mituri folclorice” și în cele din urmă de „legende tradiționale” (legende folclorice din spațiul culturii tradiționale orale — cultura folclorică a epocii moderne, ce-și are însă începutul în vârsta Europei preindustriale). Aceste *continuități* au fost redată prin segmentele continue ce unesc etapele culturilor folclorice, II, (Figura 2).

În încheierea acestei prime părți a Temei a II-a vom exemplifica prin câțiva „nuclei” purtători ai unor structuri arhetipale a căror desfășurare (prezentată aici schematic) va fi reluată mai pe larg la locul potrivit în cadrul altor teme din acest manual.

- (a) *Sacrificiul întemeietor* — model cosmogonic — Facerea Dintâi — *jertfa în construcții* — *Legenda Monastirii Argeș (Meșterul Manole)*.
- (b) Consumarea rituală a trupului zeului — modelul antropologic al Euharistiei — necrofagie simbolică („folclorizarea” modelului antropologic) (cf. Vulcănescu, 1987: 170–172).
- (c) Peregrinul — drumul firii/drumul peste fire; tripla naștere — moartea-nunță și „lumirea” — „dalbul de pribeag”.

De asemenea, pentru exemplificarea *concretă* a principalelor simboluri arhaice implicate în structuri arhetipale trimitem la capitolul 2 (*substratul arhaic și perpetuarea lui în cultura tradițională orală* (...), îndeosebi la *Glosar de simboluri arhaice* (Boldureanu, 2003/a: 21–30), glosar preluat dintr-un volum de studii al Marijei Gimbutas (Gimbutas, 1979: 9–82).

2. RIT–SIMBOL–MIT: PROTOCONCEPTE ALE GÂNDIRII FOLCLORICE

Dacă vom da prevalență trăsăturii calitative definitorii care tipologizează culturile în diacronie, atunci putem prelua clasificarea operată de semioticianul și etnologul francez A. J. Greimas (citată și comentată de Crețu, 1980: 84) care, folosind drept criteriu binomul comunicare/ noncomunicare în examinarea culturilor în succesiunea lor istorică (diacronie), decelează *trei tipuri de discurs cultural*: „arhaic”, „folcloric” și „modern” pentru care găsește trei realități care să ilustreze aceste tipuri de discurs cultural (implicit trăsătura calitativă care caracterizează *esențialmente* cele trei tipuri de cultură corespunzătoare): *dansul ritual*, *dansul folcloric* și *baletul* — „ilustrând triadic și simbolizând cronologic o atitudine *culturală*”. (Greimas, 1975: 94). Desigur *dansul ritual arhaic nu comunică*, ci doar „exprimă” imperativ o *atitudine* ce o impune

realității pe care o *modifică radical calitativ* cerându-i să se conformeze prin sincronie magică („magie analogică”) modelului impus prin actanțialitatea rituală a dansului arhaic; *dansul folcloric* „exprimă-explică” (prin metonimie, sinecdocă, metaforic, alegoric, antitetic), dar și „comunică” *explicând* în spațiul „enciclopediei populare” de regulă în chip *ludic* aspecte ale vieții sau circumstanțe speciale ale existenței; iar *baletul* este „comunicare estetică” pură și integrală.

Mai trebuie să menționăm — privitor la Figura 2 — pe lângă faptul deja semnalat că la nivelul primar al culturii arhaice (cel al „încipitorilor” de reprezentări religioase), unde încă nu se diferențiază o complementară folclorică, împrejurarea că începând din *faza premodernă* (medievală) a culturii, se dezvoltă o „complementară” — a treia — problematică a culturii, *cultura populară* (problematică întrucât această a treia componentă în sistemul culturii se desemnează ca *subcultură* în raport cu *cultura constituită* (I) și drept *contracultură* în raport cu *cultura tradițională orală* (II).

2.1. Gândirea simbolică și logica acesteia

Lingvistul și semioticianul timișorean Ivan Evseev definește *gândirea simbolică* astfel: „Totalitatea particularităților gândirii omului arhaic reflectată în primele lui creații spirituale, în religie, ritual, magie — ne-am obișnuit s-o numim *gândire mitică*, *gândire mito-poetică* sau *gândire simbolică*” (s. a.) (Evseev, 1983: 53).

Potrivit acestei gândiri și logicii corespunzătoare ei (care este o logică a implicării subiectului în actul cunoașterii — cunoașterea devenind trăire și participare — așadar o *logică empatică*, o „*logică a sensibilului*” precum o numea Lucien Lévi-Bruhl) întregul este cunoscut înaintea părților (de unde și „principiul” magic al „controlării” și stăpânirii întregului acționând asupra unei părți sau a unui substitut, simulacru al acestuia), „perceperea” vieții nu în individ, ci în general (dar foarte concret!) ca „viața ce nu moare” (iar în individ se află doar fărâme rătăcite din această viață) — „principiu” ce stă la baza tuturor animismelor, *mana* (ca putere nestinsă, originară, „atotdăruitoare”, și bună și rea, nici bună, nici rea — de fapt „dincolo de bine și de rău”, *anterioară oricărui bine și oricărui rău*, care denotă caracteristica definitorie a oricărui „principiu” arhaic sau entități magice: *ambivalența puternic polarizată*). Asemenea *realități* sunt foarte greu sau imposibil de reprezentat pentru omul modern, dar sunt „percepute”, *simțite* în mod nemijlocit, *empatic* (printr-un gen de „intelecție corporală”, o „comprehensiune totală”) și asumate pe căi „activate” și potențate magico-ritual — prin transformarea sacră a timpului și spațiului — de omul arhaic, de primitiv și (în mod atenuat, ca ecouri și reminiscențe misterios moștenite ale gândirii simbolice originare și a logicii acesteia) de omul ce trăiește în orizontul mental tradițional (orizont care, reamintim, este creat și susține la rândul lui *gândirea* din spațiul „culturii de tip folcloric” a epocii moderne — pe care am numit-o *cultură tradițională orală*). Această *gândire folclorică* „lucrează” — beneficiază, profită — cu elemente, entități *moștenite* din gândirea simbolică, arhaică, după logica empatică originară, însă uzează în mod generalizat de triada *simbol-rit-mit*, chiar dacă arareori conținuturile și expresia lor arhaică este ușor recognoscibilă în orizontul mental al omului din mediul tradițional. Precum arătam mai sus (1.2.), se dovedește și aici, la acest nivel, menținerea integrală de către aceste trei entități (prin nucleii lor originari) a calității de a fi *protoconcepțe ale gândirii folclorice*. Urmând cartea noastră (Boldureanu, 2003/a: 42–51), vom dispune rezumativ cunoștințele esențiale privitoare la *simbol*, *rit*, *mit* și *ethos folcloric*. Pentru modul în care gândirea simbolică se perpetuează în cultura tradițională românească, dar

și pentru îmbinarea în care asemenea elemente s-au concretizat în *motive* ce susțin semnificații etnologice de profunzime merită consultată cartea lui Andrei Oișteanu (Oișteanu, 1989, *passim*).

2.2. Simbolul — protoconcept al gândirii folclorice

Unele — nu multe — entități (obiecte, ființe, fenomene) care se află în natură (sau sunt „redate”, „evocate”, substituite prin *artefact* creat de om în condiții excepționale) au o *însușire frapantă* sau un mănunchi de astfel de însușiri prin care entitatea respectivă suscită principala funcție a gândirii simbolice de a o valoriza într-un mod unic și specific (printr-un act de cuprindere empatică), revelându-i un conținut cu totul excepțional pe care entitatea îl indică cu mare forță. Astfel de entități naturale sunt: soarele, luna, stelele, eclipsa, fulgerul, arborele, lupul, șarpele, ochiul etc. (sau evocarea lor prin „semne” corespunzătoare — ce devin astfel *identice*, se „consubstanțializează” cu obiectul evocat).

Această stare desemnează ipostaza genuină, originară a simbolului, cea care ne interesează aici, întrucât ea, reprezentând *condiția de arhaicitate profundă* a relației empatice dintre „obiect” și gândirea simbolică, este temeiul acestei gândiri și a logicii ei empatice și, totodată, certificarea simbolului ca protoconcept al gândirii folclorice *la orice nivel*, centrând triada *rit, mit, simbol* pe simbol (în calitatea sa originară!), pe gândirea simbolică și pe logica acesteia.

Ivan Evseev arată că *semnul simbolic* (cu înțelesul pe care l-am precizat mai sus) „este o alcătuire mobilă și dinamică, nu o entitate statică, cu o configurație dată o dată pentru totdeauna. Mobilitatea și variațiile semnificației unui simbol pot fi urmărite pe două coordonate: pe axa istorică a constituirii sale ca semn și în planul funcționării aceluiasi simbol în diverse contexte culturale” (Evseev, 1983: 64). Calitățile semnului simbolic sunt arătate în detaliu acolo, însă autorul subliniază o trăsătură de covârșitoare însemnătate din punctul nostru de vedere urmărit aici: „*Simbolul este un semn care se identifică cu obiectul simbolizat*” (Evseev, 1983: 39). Consecințele cele mai importante ale acestei trăsături care desemnează *condiția originară, primordială a simbolului* le-am expus și le-am examinat pe larg în cartea noastră despre *universul legendei folclorice* (Boldureanu, 2003: 15–34), iar aici reluăm o prezentare succintă, așa cum am făcut și în manualul nostru intitulat *Folcloristică și etnologie* (Boldureanu, 2003/a: 43–44).

a) Simbolul (semnul simbolic) nu doar evocă, ci *redă absentul ca prezența cea mai nemijlocită*, dacă ne este îngăduit a ne exprima astfel, o relație extrem de strânsă — *relația cu nevăzutul* — într-o „comunicare” (comuniune) mistică arhaică, originară, primordială, deplină — pe care o răsfrânge și o revarsă, „contaminând” vecinătățile, asupra celor și a ceea ce vine în contact magico-ritualic, mitic, religios, estetic cu entitatea astfel *redată*, revelată și ipostaziată.

b) Prin actul simbolizării „semnul simbolic” nu funcționează ca un substitut al entității simbolizate (semnificate), ci prin *ritualizarea* magico-sacră a contextului spațio-temporal real, simbolul devine *consubstanțial* acelei entități și „contemporan” *cu originile*, cu „starea primordială” a entității; de aici marea putere a simbolului în sâmburele mitului și în arsenalul „punerii în act” a acestuia ca *povestire a unei istorii sacre*, ca hierofanie primordială a mitului de origine (Eliade, 1978: 5–6). Altfel spus, simbolul devine chiar „recipientul” aceleiași esențe; fiind „tot de-o ființă” cu originarul,

simbolul — în condiția sa genuină, originară, primordială — *este totuna cu originarul însuși*.

Prezentat imagistic (și metaforic) drept „recipient”, simbolul, în această ipostază, ne duce cu gândul la *Potir*, dar și la *totem*, apoi la *icoana creștină* — „stări ale consubstanțierii” și identității mistic-arhaice și ecumenico-euharistice.

c) Astfel revelat și ipostaziat (prin potențare magic-rituală, mitică, de ritualitate sacramentală) *simbolul este identitatea desăvârșită și prezența nemijlocită a referinței (referentului) lui*. (La limită, dogma creștină, pe acest temei, aproape că tabuizează simbolul: *icoana este identitatea și prezența nemijlocită așezate pe scala sacralității* aproape de locul desăvârșit), astfel că doar imediat după sfânta împărtășanie, creștinul este prohibit la a mai săruta orice icoană, întrucât în Taina Euharistiei se înfăptuiește „consubstanțierea” desăvârșită, de maximă tărie mistică, a trupului și sângelui lui Hristos, cu pâinea și vinul sfinte împărtășanii (în ritul ortodox).

d) Simbolul — spune autorul citat (Evseev, 1983: 31) este în același timp un semn cu maximă deschidere informațională și, deopotrivă, reprezintă cel mai scurt traiect/traseu gnoseologic prin suprapunerea, identitatea, consubstanțierea a trei entități:

(1) *sensul/semnificația*, (2) *semnul*, (3) *referința/referentul*.

Cu toate acestea, este anevoios — dacă nu chiar imposibil — a alcătui o „gramatică a simbolurilor” cât de cât fermă; Dan Sperber, unul dintre specialiștii notorii în simbologia contemporană, spune că informația cuprinsă într-un cuvânt anume nu se confundă practic cu nici o alta, în timp ce informația simbolului nu are proprietăți de sistematizare identificabile (Sperber, 1974: 98).

2.3. Ritul — protoconcept al gândirii folclorice

Din cauză (cel mai probabil) că *ritul, ritualitatea* au stat până târziu (prima jumătate a secolului al XX-lea) la baza „ideologiei arhaizante a folclorului” ducând la „discreditarea sa” ca disciplină (Bonte, Izard, 1999: 253), cercetări recente (Géraud, 2001, *passim*) sunt reticente aproape până la a ignora respectivii termeni. Dacă, însă, vom acorda suficientă atenție *ansamblului contextului social și cultural* (Bonte, Izard, *ibid.*), atunci vom constata că, în perspectivă diacronică, termenii *social* și mai ales *cultural* raportați la perioadele arhaice și primitive semnifică tocmai *modalitățile și procedeele primare* de contextualizare prin *instituționalizarea cultic-cutumiară* a primelor edificii spirituale religioase și moral-juridice (magico-mitice), adică tocmai acelea care se întemeiază pe triada amintită (în starea ei originară) și unde *ritul* și *ritualitatea* ocupă o poziție importantă, prevalentă, prin aceea că ele sunt *componenta cea mai activă* („punerea în act” a simbolului și mitului), întrucât *ritul și ritualitatea au eficiență și rosturi magic-operatorii*; acest rol magic-operator îl evidențiază Bonte și Izard pentru a reabilita prestigiul ritualității și al ritului; *riturile operează* schimbarea și mai puțin o exprimă și o semnifică; „fabricând o nouă persoană (care participă, exprimă, instaurează, impune prin actul de voință magică o altă realitate — n. n.) prin recurgerea la diverse puneri în scenă, ele [riturile] trec peste adeziunea actorului principal sau a asistenței, pentru că totul, în noul statut, va aminti fără încetare de eficacitatea ritului”. (Bonte, Izard, 1999: 584). Un specialist de marcă în tehnici și strategii mass-media (renumit folclorist și etnolog afirmat în anii '80), Mihai Coman, pune în evidență capacitatea ritului și a ritualității de a-și dovedi eficacitatea, ceea ce a făcut ca ele să fie

recalibrate și folosite ca *modalități strategice* în cele mai complexe și mai moderne *mijloace de comunicare* mass-media — îndeosebi televiziunea. (Coman, 2001: 9 și urm.).

În esență *ritul* (ca și ritualitatea care este creată de acțiunea ritului, de „punerea lui în act”, în mișcare) poate fi definit ca ansamblul „fenomenalizat” sau procesul complex de *elemente verbale* dar mai ales *non-verbale* (mimică, gestică, mișcări, acțiuni, sunete, zgomote) precum și o *anumită recuzită* prin care — în fuziune, osmoză, sinergetism — *se exprimă* (în sens etimologic = își exteriorizează seva, esența) *mitul* și *simbolul* creându-se un complex viu și indisolubil rit–mit–simbol prin care se hierofanizează povestea/istoria sacră originară. Mai mult, triada *realizează identificarea* magică ori sacră la fiecare reiterare a complexului ritual mito–simbolic care înviază „istoria sacră” primordială, originară pe care *o face în chip nemijlocit prezentă*, adică reface identitatea dintre timpul trăit și spațiul contingent (pe care, însă, prin ritualizare, *le sacralizează*), făcându-le identice, „sinonime” cu *illud tempus*, cu timpul primordial — în termenii lui Mircea Eliade: „repetarea hierofaniei primordiale” (Eliade, 1992: 338).

Teoria ritualistă ca variantă a celei totemice arată că întregul complex format din practicile magice legate de animalul totemic (cea mai frecventă „reprezentare totemică” este cea „animalieră”) are o parte „literală” ce cuprinde *formule lingvistice, expresive*, precum și o *componentă gestică operatorie* (mimică, acțiuni, mișcări) și o *anumită recuzită* — care „redă” animalul totemic „însușit” ritualic de către actant — precum *masca, pielea, efigia*, „simbolul” sau un substituent al animalului respectiv. Această componentă non-verbală, actanțială în care se înserează partea literală pune în mișcare, *în act*, întregul complex ritual magico–sacru al legendei totemice, apoi al mitului de origine și mai târziu — ca un ecou și ca o perpetuare a acestei filiații, a acestei moșteniri — *al legendei folclorice*. De aici pornind, am putut vorbi despre *o paradigmă ca prototipie mitico–legendară*, care face ca în folclorul din cultura tradițională orală (care este „cultura de tip folcloric” a vremii noastre!), *legenda folclorică* (și nu basmul) să fie succesoarea „de drept și de fapt” a *mitului* și (prin complexul rit–mit–simbol) a străvechii, arhaicei *legende totemice* (Boldureanu, 2003: 25–107).

Ritul și ritualitatea (care au apartenența la invariantele antropologice, prin maxima lor generalitate umană, numită „generalitate antropologică”) — alături de mitem („arhetipuri”, embleme) și simbol, *dar cu o anume preponderență* față de acestea — au rolul componente active, acționale, actanțial–operatorie de factură magică (stăpânirea, ordonarea și reordonarea lumii și a vieții omenești; ruperea, suspendarea realității profane, instaurarea sacralității arhaice pentru a reface, „reînnoi” ori *modifica* existența și a-i da „normalitatea” imperativ voită și magic impusă).

La nivelul ulterior, cel din vremea modernă, în cultura de tip folcloric a vremii noastre (pe care o numim *cultura tradițională orală*), *ritul și ritualitatea*, modificându-și și estompându-și rigoarea și caracterul de „imperativ absolut” pe care o aveau *originar*, în arhaicitate, intră în „degradé”-ul unui șir de consecințe și ecouri tot mai slăbite pe măsură ce ritualitatea (și implicit triada rit–mit–simbol) se îndepărtează de *starea originară a arhaicității*. Ritul și ritualitatea se diseminează la nivelul culturii tradiționale orale în entități precum: *ceremonialul, protocolarul, festivalul, sărbătoreșcul* și apoi, mergând spre *cultura populară*, în forme tot mai degradate, tot mai golite de ecourile vechii sacralități și ale ceremonialității care marchează tranziția protoconceptului în cultura tradițională orală, în forme tot mai „dez-axate” ale *ludicului*: carnavalescul, burlescul, grotescul.

2.4. Mitul — protoconcept al gândirii folclorice

Într-o primă aproximare a definiției sale, *mitul* — în corporalitatea substanței lui plastice, în desfășurarea părții sale literare — reprezintă dezvoltarea plastic-narativă a unui sâmbure dens, a unui nucleu iradiant, un element de maximă esențializare și concentrare (de regulă arhetipală) pe care semioticienii, etnologii, antropologii îl denumesc prin termenul de *mitem/mitologem*. Narațiunea — ca parte literară a mitului — reprezintă, deci, dezvoltarea unei *istorii sacre* (situată *in illo tempore*, în „timpul primordial”) cu un sâmbure, cu un nucleu generator al unui *conținut excepțional* care, prin *actul povestirii* („punerii în scenă”) și însoțindu-se *sincretic* și *sinergic* au celelalte componente ale triadei rit-mit-simbol, creează complexul de ritualitate magic-sacrală al unei „mistici originare”, complex prin care mitul astfel contextualizat și pus în mișcare devine „consubstanțial” (ca și simbolul în condiția primordială, originară, care devine „consubstanțial” cu entitatea simbolizată) adică *identic* cu „hierofania originară” pe care, astfel reiterând-o, o aduce și o întruchipează ca pe o *realitate primordială, vie și nemijlocită*. Desigur, prin acest început de definiție avem în vedere îndeosebi ceea ce Mircea Eliade numește prin termenul de *mit de origine*, dar din explicațiile de mai sus nu este greu să observăm că *mitul de origine reprezintă însăși starea genuină, originară, primordială a acestei entități*, cea care (preluând și moștenind un nucleu mitemic de tipul sâmburelui legendei totemice sau al unei „imagini-idei” foarte concentrate a cosmogoniilor arhaice) instaurează, alimentează și menține *paradigma prototipiei mito-simbolice*, căreia i se va conforma, mai târziu, la „nivelul legendei”, și succesoarea mitului (pentru care mitul se arată ca un veritabil și nemijlocit protoconcept — prin sâmburele mitematic și prin model paradigmatic) *legenda folclorică*.

În varianta definiției lui Eliade care începe prin a se referi la *miturile de origine*, istoricul religiilor arată că mitul este povestirea unei istorii sacre, ispravă săvârșită de ființe excepționale exemplare, primordiale, existente *in illo tempore*. (Eliade, 1978: 5–6). După aceea, de aici plecând, miturile povestesc *nu doar cum lumea a fost făcută* („Facerea Dintâi”), ci și cum lumea a fost ulterior *îmbogățită* sau *sărăcită*.

Dacă în limbajul comun al omului actual mitul înseamnă „o construcție a spiritului fără legătură cu realitatea”, în sens restrâns și specializat mitul este „un tip special de povestire cu caracter fondator (intemeietor — n. n.) care se ocupă de sensul sau originea lucrurilor, iar pe de altă parte, o povestire cu caracter *simbolic*, ce include elemente imposibil de interpretat doar pe baza datelor empirice”. (Géraud, 2001: 298).

Romanticii înșiși au „presimțit” acest caracter neobișnuit al miturilor, de aceea filosofi romantici germani (precum frații Schlegel) au conceput și au propus pentru descifrarea miturilor *metoda tautegorică* (sau tautogorică) — pe care o opuneau atât celei istorice, cât și celor metaforice sau alegorice — noua metodă privea mitul ca și când el spune doar ceea ce pare (că vrea) să spună. Această intuiție a spiritului poetico-filosofic al romanticilor se apropie uimitor de o altă definiție celebră a mitului datorată contemporanului nostru Georges Gusdorf: Mitul nu este „teorie sau doctrină”, ci „insertie a omului în realitate”; și încă mai explicit: „Departă de a fi un dereificator, mitul constituie un scenariu sau o stilistică a comportamentului uman în insertia lui printre lucruri. (...). Mitul rămâne la marginea existenței. El este prin esență *un mod de gândire nedesprins de lucruri* încă [*abia, doar*] *pe jumătate intrupat* (s. n.); cuvântul aderă la lucru: numele nu desemnează doar, ci este ființa însăși” (Gusdorf, 1996: 16–20). Doar în treacăt nu putem să nu reținem că „imaginea-idee” a mitului într-o atare accepție transpare cu uluitoare claritate și forță în *intuiția artistică* (abisală și genială) a

lui Constantin Brâncuși — imaginea sculpturii *Muza adormită* (acea nedesprindere, desprindere doar pe jumătate a formei, a „expresiei” ființei înseși, din puterea materiei).

Pe baza *mitului originar* se poate defini *stricto sensu* „extensia absolut universală” a acestui gen de creație spirituală după următoarea schemă:

- *secvența inițială*: descrierea unei situații originare imaginare și incompatibile cu viața socială;
- *secvența principală* descrie „păcatul originar” care divide obiectul „total” al începuturilor „explicând” niște pierderi care rămân definitive, urmând să caracterizeze pentru totdeauna lumea și existența (de pildă pierderea paradisiului și a nemuririi);
- *secvența finală* (care rămâne adesea implicită) descrie situația actuală (sau o lasă să se înțeleagă, cu puterea evidenței) care definește condiția oricărui subiect social (Géraud, 2001: 299).

2.5. Ethosul folcloric. Specializarea conceptului de *ethos* ca termen al disciplinelor etnologice (*ethos folcloric*) se leagă de istoria Universității de Vest din Timișoara și a Facultății de Litere prin numele lui *Vasile Tudor Crețu* (1938–1989), titular al acestei discipline, care, în cartea sa, *Ethosul folcloric — sistem deschis* (Editura Facla, Timișoara, 1980) definește termenul respectiv în contextul adoptării unei metodologii de cercetare care să conducă spre „surprinderea semanticii manifestărilor culturii tradiționale” (Datcu, I, 1998: 201). Potrivit acestei cărți — de pronunțată originalitate — „înțelegem prin ethos (folcloric) *totalitatea sistemelor de semne și limbaje ale tipului de cultură folcloric în interdependența lor cu omul ca subiect și ca remodelator al culturii*” (s. a.) (Crețu, 1980: 77). Ca obiect al amplului studiu menționat mai sus, V. T. Crețu definește analitic conceptul nou introdus: „în sens antropologic și etnologic, cu alte cuvinte vom înțelege prin ethos folcloric nu numai ansamblul trăsăturilor morale ale unei colectivități umane [în sensul de comunitate rurală tradițională — n. n.], ci, în primul rând, caracteristicile definitorii ale corpusului ei cultural, mai exact specificitatea morfo-ideatică a tuturor bunurilor create în decursul istoriei de acea colectivitate” (Crețu, 1980:76). Ethosul folcloric, definindu-se în triplu plan (*existențial, gnoseologic și valoric*), acționează continuu și consecvent în „procesualitatea remodelării semantice a evenimentelor istorice prin intermediul imaginației, memoriei culturale și simbolului [adică în funcție de paradigma tipologiei mitico-legendare susținută și întemeiată pe triada rit-mit-simbol — n. n.], iar drept efect al acestui sistem atitudinal insistăm asupra interrelației ontologic-gnoseologic-axiologic în geneza faptelor folclorice” (*ibid.*). Astfel încât, din definirea analitic-explicativă a conceptului de ethos folcloric nu poate să lipsească *finalitatea* lui: „Ethosul folcloric se întemeiază, așadar, pe valorile și comportamentele culturale ale individului și colectivității [comunității tradiționale sătești — n. n.] devenite, în decursul istoriei, atitudini strategice de cunoaștere a lumii și de ființare logică a omului în univers” (Crețu, 1980: 77). De aceea sensul final, definitoriu al ethosului folcloric românesc este relevat de V. T. Crețu prin funcția acestui ethos de a reface întotdeauna „logic și psihologic armonia vieții și nu de a panegiriza metaforic evenimentul morții”, înfăptuindu-se astfel „punerea omului în acord cu fenomenalitatea și rigorile existenței” și protejând „discret libertatea alegerii unei atitudini”. (s. a.) (Crețu, 1980: 81).

Astfel ajungem la concluzia că *ethosul folcloric*, crescând (progresiv în timp și spațiu) de la dimensiunile restrânse ale comunităților sătești punctuale, creatoare de

„cultură folk” — *folk society* — la coordonatele esențiale, de o anumită generalitate dar întotdeauna convergente și coerente, ale unei zone etnofolclorice mai largi până, în sfârșit, la extinderea culturii tradiționale orale în constituirea culturii naționale, *dă conținut, expresie, formă și susține o anumită viziune tradițională a lumii*, cu „topografia” și logica ei, *în orizontul mental tradițional românesc*. Acestei viziuni, topografiei, logicii, mentalului și instituțiilor ei tradiționale (care sunt *datinile și obiceiurile*) le vom consacra Tema III a manualului nostru.

TEMA A III-A

1. VIZIUNEA LUMII ÎN ORIZONTUL MENTAL TRADIȚIONAL ROMÂNESC

1.1. Viziune a lumii și orizont mental. Definiții, determinări, raporturi

Dorim să precizăm că vocabula „viziune” nu trebuie luată în sens metaforic (sau nu în primul rând ca o metaforă), nici în sens psihologic/psihiatric ori religios, nici măcar în înțelesul termenului comun, în pofida faptului că, în uzanța pe care o propunem, păstrează câte ceva din toate aceste sensuri. Întemeindu-se și axându-se îndeosebi pe triada *simbol-rit-mit*, pe gândirea simbolică și pe logica empatică (ori pe „moșteniri”, succesiuni ale tuturor acestora), *viziunea lumii în orizontul mental tradițional românesc* trebuie pusă în legătură cu condiția originară a simbolului, mitului, ritualității, cu faptul că mentalul (mentalitatea), oricare ar fi, se caracterizează prin aceea că *este implicită* (iar nu „explicită” precum filosofia și filosofarea) — de unde și formularea memorabilă: „mentalitatea este o filosofie implicită, după cum filosofia este o mentalitate explicită” (Wald, 1973: 195) — și *implicantă* întrucât ea acționează prin sugestii, persuadare, „contaminare”, și „putere de absorbție”, tranzitivitatea spontană și altele asemenea; de aceea, după autorul citat mai sus, „mentalitatea este (...) modul spontan de gândire al unui anumit grup social într-un anumit stadiu al dezvoltării sale, un ansamblu de idei și de înclinații spirituale, prin care o anumită colectivitate [în cazul urmărit de noi *comunitatea tradițională rurală* — n. n.] înțelege lumea și ia atitudine față de ea. Mentalitatea este o filosofie implicită (...)” (*ibid.*). Fiind „absorbantă”, mentalitatea *implică* și *include* personalitatea individuală nu doar a membrilor grupului respectiv, ci se poate extinde cu ușurință și în rândul grupurilor învecinate „contaminând” (cel puțin parțial) indivizi și componente ale mentalului acelor grupuri.

Comunitățile tradiționale (*folk society*) sunt succesoare ale *comunității arhaice* (numită generic), iar aceasta din urmă, păstrând „legături intime cu reprezentările mentale mai apropiate de senzorialitate și de logica sensibilului”, a încorporat „tentativele de abstractizare (...) nu în concepte precis definite, ci în simbolizări care se situau constant pe traseul cognitiv dintre *image* și *semn*” (s. a.) (Crețu, 1986: 27).

De aici se vede rolul important pe care mentalul (mentalitatea grupală), *orizontul mental* îl joacă în *constituirea viziunii lumii*, precum și *compatibilitatea* (pe baza conceptualizării parțiale, a începuturilor de conceptualizare) dintre *protoconcepele gândirii folclorice* și *mentalul comunitar*.

Mai suntem datori cu câteva precizări introductive la această temă:

a) *Comunitățile* (arhaice, primitive, tradiționale, „folclorice” — *folk society*) sunt *calitativ* diferite de *colectivitățile sociale* (mai ales de cele moderne). Diferența esențială este exprimată de Jean Poirier atunci când, în lucrarea restrânsă dedicată *istoriei etnologiei*, definește etnologia „recunoscută ca *știință a comunităților*” (s. a.) (grupări centrate pe motivații tradiționaliste — n. a.)” diferențiind-o de sociologie, „disciplina soră, *știință a grupărilor centrate pe motivații raționaliste*” (Poirier, 1969: 6). De aici rezultă că pentru comunitățile arhaice și tradiționale rolul de a le *axializa* îl îndeplinește *cutuma arhaică* respectiv *obiceiul tradițional* (ambele „instanțe ale tradiției” care acționează prin „legi nescrise”), iar *colectivitățile* sunt *reglementate* prin

legi, norme, prescripții convenite, exterioare, motivate prin considerente de raționalitate.

b) În bibliografia românească de specialitate există o lucrare amplă intitulată *O viziune românească a lumii*, elaborată și publicată de Ovidiu Papadima în 1942, care, însă, pune accent pe „trăirea organică”, „*aspectul sub care trăiesc toate organic*”, arătând cum în spațiul etnic românesc (nu exclusiv, ci specific) pentru omul tradițional „Cosmosul va fi o prelungire a sufletului său” (Papadima, 1995: 9) — așadar viziunea lumii este descrisă și definită pe baza conținuturilor ei sufletești, a modului cum acestea configurează și susțin structuri ideatice și edificii spirituale ale culturii românești.

c) Deși nuanțele și detaliile semnificative ale viziunii tradiționale a lumii sunt inepuizabile, caracterizând în cel mai înalt grad un anume „spațiu etnic” distinct, experiența noastră ne dă ocazia să spunem că o anume viziune tradițională poate fi mulțumitor prezentată, descrisă și definită pe două temeuri: *credințele și practicile de magie folclorică și universul legendei* (Boldureanu, 2003: 7–8), ipoteză de la care am plecat și care sperăm că a fost confirmată în cele două volume ale lucrării noastre reunite prin subtitlul *Eseu despre orizontul mental tradițional* (Boldureanu, 2001; Boldureanu, 2003).

Viziunea tradițională a lumii se bazează pe caracterul coerent al mentalității ce creează, susține și (morfo-ideatic) subîntinde cultura etnică de tip folcloric. Așadar viziunea tradițională a lumii se întemeiază pe „un ansamblu complex de elemente constante (cognitive, etice, juridice, morale) [cărora nu putem să nu le adăugăm, ca foarte importante, pe cele *religioase* în sens larg/creștine, precreștine, necreștine] relaționate nealeatoriu, alcătuind scheletul morfo-ideatic al corpus-ului folcloric” (Crețu, 1986: 31). De aici, drept principală consecință, din „corpus-ul folcloric” (adică îndeosebi din acea vastă „enciclopedie populară” pe care, prin funcția ei *etiologică*, „explicativă”, o reprezintă *legenda folclorică*), putem deduce inclusiv „topografia” respectivei viziuni tradiționale, pe care o vom schița în cele ce urmează.

1.2. Imaginea „folclorizată” a Genezei. „Topografia” lumii potrivit viziunii tradiționale românești

Influența și *susținerea reciprocă* (coroborarea) îndelungată a celor două componente (aspecte, dimensiuni) — *tradiție folclorică* (moștenind, preluând și conținând elemente, fragmente, relice de substrat arhaic, precreștin) și *tradiția creștină* (ca formă nedogmatică, „popularizată” a Sfintei Tradiții) au determinat, în *etnogeneza românilor* (Russu, 1981: 204) o „folclorizare” progresivă, mereu vie și organică, a creștinismului ca aspectul cel mai cuprinzător, concret, generalizat, permanent și de cea mai lungă durată (chiar dacă de o anumită superficialitate „populară”) a *aculturației creștine*, ceea ce a făcut ca creștinismul real românesc să păstreze și să perpetueze în Dacia *caracterul heteroclit* dar mai ales *caracterul casnic* al religiei și religiozității romane precreștine, religie ea însăși devenită „populară” prin soldații, administrația și ocupația romană a provinciei Dacia Felix (fenomen ce s-a extins după retragerea aureliană de după anul 271 d. Chr.) (Coulanges, 1984, I: 56–59; II: 257–258; 264–265). Fuziunea dintre cele două tradiții — pe baza aculturației creștine — a dus la ceea ce în istoria, cultura și spiritualitatea românească a fost denumit prin sintagma „legea strămoșească”.

Arătând că topografia lumii în viziunea tradițională românească își are originea și se sprijină pe imaginea folclorizată a Genezei (și, simetric, topografia se închide cu „sfârșitul tuturor lucrurilor” — care reprezintă tot imaginea folclorizată Armagedon–apocaliptică), trebuie să arătăm, de asemenea, că *omul* străbate toate zonele acestei topografii, toate „lumile”, în calitate de *peregrin*: vine din „lumea neagră”, străbate „lumea albă”, *lumea cu dor*, pentru ca apoi, despovărându-se de suferință, dor, durere și scârbă, să treacă în „cealaltă lume” („lumea de dincolo”, *lumea fără dor*) peregrinând acolo — ca *dalbul de pribeag*, precum este numit în folclorul nostru — până la „sfârșitul sfârșitului”.

Dacă aceasta este însemnătatea „Genezei folclorizate”, iată cum se conturează imaginea acesteia, așa cum a fost rezumată de Tudor Pamfile (după propriile cercetări publicate în 1913 sub titlul *Povestea lumii de demult*, continuate prin publicarea între 1916 și 1924 a trei volume de *Mitologie românească*, lucrare reeditată în anul 2000) din care transcriem:

„(...) pe nemărginitul cuprins al *apei* fără de început, răsar *Dumnezeu* și *Dracul*, care zidesc pământul în tovărășie. Din fundul mării, *Dracul* scoate un pumn de nisip, și din acesta, prin blagoslovirea lui *Dumnezeu*, crește și se întinde «fața negrului pământ», mai toate povestirile legând această creștere de cercarea *Diavolului* de a arunca pe *Dumnezeu*, în timpul somnului, în apă. Alteori sunt doi *Draci* cari ajută lui *Dumnezeu*; după alte povestiri *Dumnezeu* este ajutat de *arici*, de *broască*, de un *Andrei*, sau numai *El* singur zămislește și mărește pământul, după cum cetim și în povestirea biblică.

După unele credințe, *pământul a fost negru la început*, după cum de altfel tot negri au fost și întâii oameni făcuți de *Dumnezeu*, *Adam*, cel din lut și *Eva*, cea din coasta lui *Adam*; culoarea trupului omenesc s-a schimbat însă mai târziu, de la *Cain* și urmașii lui, din pricina *groazei* păcatului uciderii între frați. După alte credințe, însă, *pământul* — *pomântul* cum îi zic prin Ardeal — *a fost străveziu ca sticla*, arătând astfel tuturor vederilor tot ce cuprindea într-însul. Pentru acest cuvânt, *Cain*, după ce a ucis pe *Abel* și l-a îngropat, ca să nu fie văzut, l-a acoperit cu tot soiul de crăci și frunze. Oricât s-a trudit însă, munca i-a fost zadarnică, deoarece trupul ucisului se vedea de subț orisicine (sic!). Atunci *Dumnezeu a întunecat pământul* și urmele celui dintâi omor s-au pierdut în acest chip” (s. a.) (Pamfile, 2000: 341).

Ceea ce reținem, în primă instanță, pentru conturarea viziunii lumii în orizontul mental tradițional sunt culoarea neagră (predominanța ei), apele nesfârșite din care „răsar” *Dumnezeu* și *Diavolul* (*Fârtatul* și *Nefârtatul*), precum și intervenții prin alți *adjuvanți demiurgici* (doi draci, broasca, ariciul, un *Andrei*). De asemenea, că pământul *ori* era negru dintru început (ca și cei dintâi oameni), *ori* era transparent ca sticla și astfel se vedea trupul lui *Abel*, cel ucis și îngropat de fratele său, *Cain*.

Toate acestea și multe altele (cuprinse în credințe, datini, legende) contribuie la conturarea schemei ce arată cât de complexă este „topografia” lumii potrivit orizontului mental tradițional.

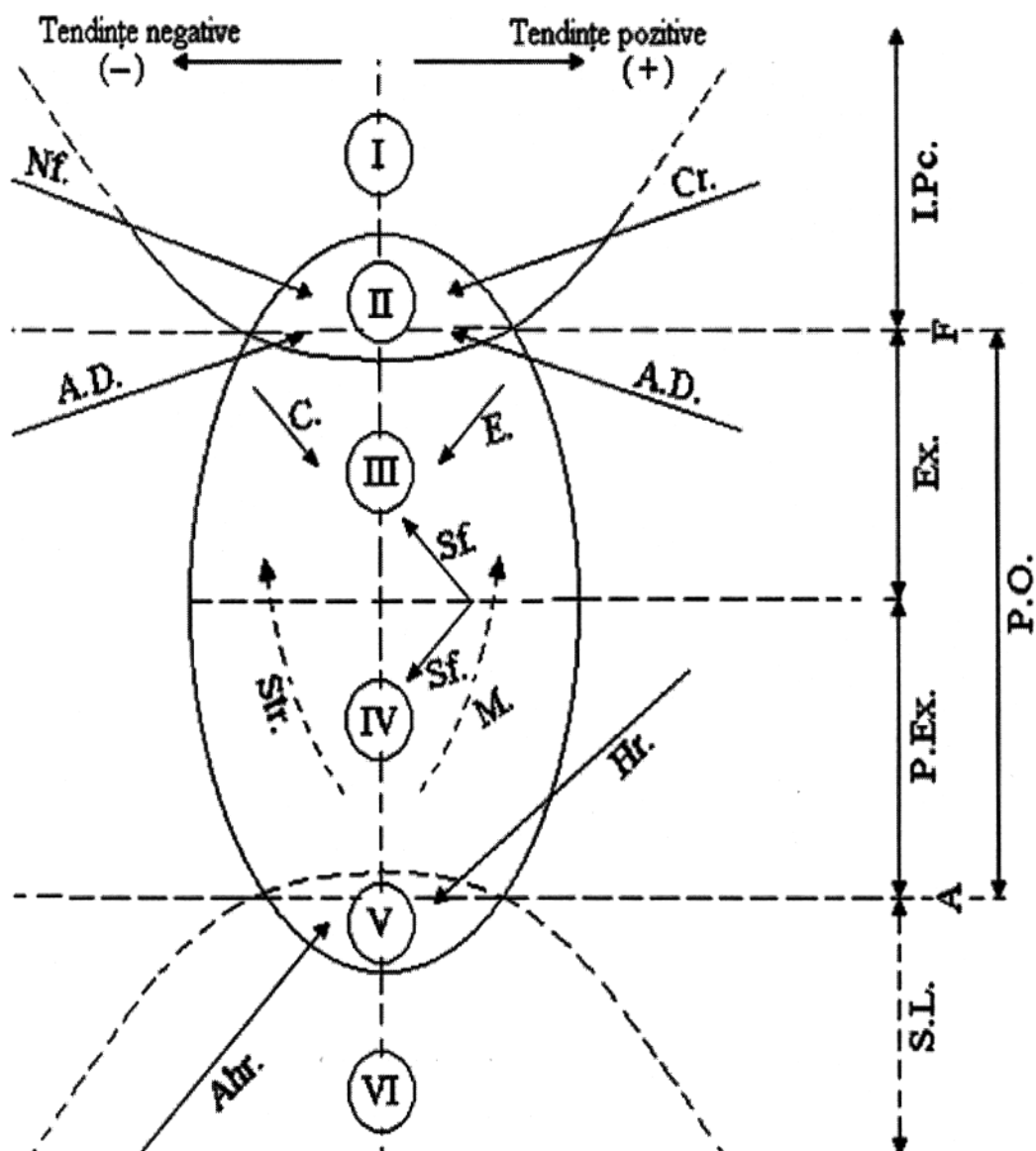


Figura 3. Nașterea și viețuirea universului; „topografia” lumilor (după orizontul mental tradițional românesc — credințe și legende)

Legenda:

I.p_c — interval precosmogonic; F — Facerea (Geneza; orice facere);
 Ex — existența; P.e_x — postexistența; A — Apocalipsa; S.l. — sfârșitul lumii;
 Cr — Creatorul; Ad — adjuvanți demiurgici; Nf — Nefărtatul; C — căpcăunii;
 E — eroii; Sf. — sfinții

I — lumea neagră; II — facerea lumii (și a toate ce sunt); III — lumea albă („lumea cu dor”); IV — cealaltă lume („lumea fără dor”); V — Apocalipsa; VI — sfârșitul lumii (lumea de apoi, lumea blajinilor); Ahr — Anticrist (Antihâr); Str. — strigoii (moronii, vârcolacii); M. — „moșii”; P.o. — paradigma omului (omenescului)

„Topografia” lumii potrivit viziunii create în orizontul mental tradițional românesc. Explicații și detalieri

Schema pe care am redat o mai sus cu menționarea semnificației indicilor, prescurtărilor, siglelor se cuvine a fi explicată mai pe larg, spre a putea sprijini demersurile ulterioare pentru a înțelege semnificațiile proprii ale creației în orizontul mental care susține cultura tradițională orală, produsele, bunurile și valorile acesteia. Vom constata de la început că „registrele ontice”, nivelurile de existență și modurile lor specifice — în fapt „lumile”, „tărâmurile” și succesiunea lor — sunt mult mai complicate și în orice caz *profund diferite* de „ imaginea științifică”, modernă a cosmosului, lumii, existenței.

Să le lămurim pe rând, după notările (abrevierile, siglele) din schița de mai sus:

I. Lumea neagră este ceea ce corespunde *intervalului precosmogonic* (IPc). Este tărâmul, „registrl” preontic (proto-ontic) dacă ne îngăduim astfel de denumiri; este ceea ce se află *înainte de* Creație și ceea ce se reiterează înainte de orice „facere”, înainte ca o entitate anume să fie „adusă la ființă”, înainte ca ceva să se desprindă din Increat (Eliade, 1978: 76). „Acolo” și „atunci” trebuie înțelese în mod cu totul diferit, fiindcă lumea neagră, ca interval precosmogonic al Increatului, nu are *nici timp, nici spațiu*. Totuși, luând ca *memento* versul eminescian „la-nceput, când ființă nu era, nici ne-ființă”, *lumea neagră* nu se confundă cu *nimicul* (deși s-ar putea spune că sălășuiește cumva în sânul acestuia); față de nimic, omul mentalității arhaice, primitivul și mai apoi omul mentalului tradițional simte ceea ce vechii etnologi au desemnat prin expresia latinească „horror vacui”, pe când față de *lumea neagră* simțirea acelor oameni este diferită: ei nu numai că nu știu aproape nimic despre acest tărâm, dar sunt foarte prudenți în a fi curioși pentru a afla și chiar în a gândi despre ce ar putea fi acolo.

Această atitudine este cu deosebire valabilă în cazul semințiilor cărora le este străină *ideea reîncarnărilor* (metempsihoza) ori au o slabă aderență la variante ale acesteia. Cu toții (și arhaicii și primitivii și oamenii culturilor tradiționale preindustriale) au însă față de *lumea neagră* (în care sălășluiesc Increatul, Puterile nenumite, Cel-fără-de-Nume) o irepresibilă *teamă plină de respect* — „postulat” și „criteriu” pe care se întemeiază *religiozitatea originară a speciei omenești* (alături de alte câteva „criterii/postulate” ale religiozității originare, precum *cultul strămoșilor în strânsă legătură cu eshatologia arhaică, atotputernicia închisă a sacralității arhaice, indistincția dintre extreme* și corolarul ei care face ca *entitățile aparținătoare lumii negre* ori abia desprinse din ea să fie „în două fețe”, puternic antagonizate, într-o bipolaritate extremă — cele două fețe coexistând totuși). Toate specificațiile pe care le-am cuprins între paranteze sunt, în același timp, și *indicii sigure* ale arhaicității acelor entități și, în consecință, și a reprezentărilor și ideilor despre ele care se constituie și se mențin în orizontul mental tradițional și în „expresiile” pe care acesta le creează în spațiul „culturilor folclorice”, în șirul căror culturi se situează cea pe care o numim *cultura tradițională orală* din epoca noastră și pe care cu deosebire ne propunem s-o studiem și s-o înțelegem drept „cultura folclorică” a comunităților rurale preindustriale din mediul sătesc.

II. Tărâmul astfel marcat este străbătut de o linie punctată notată cu F și care limitează spre „lumea noastră” (III), *lumea albă, lumea cu dor* intervalul precosmogonic. Prin F am notat „Facerea”, *Creația Dintâi*, care, apoi, este „reiterată”

cu prilejul oricărei „faceri” — prin care înțelegem „ivirea” unei anume entități din *lumea neagră* a Increatului în lumea noastră, atragere și devenire a acelei entități spre *ființare*.

Fiind prin excelență tărâmul „Facerii Dintâi”, acest „registru” din peisajul întreg al lumilor este deosebit de tensionat. În el acționează (dând „paradigma originară” a Creației) *Creatorul* (Cr.) însuși, dar alături de El intervine și *Nefărtatul* (Nf.), fiecare dintre ei „secondați” de *adjuvanți demiurgici* (A.D.), fiecare categorie de adjuvanți (sau de acte ajutătoare/ stânenitoare) găsindu-se dispuși în *stânga* („jumătatea” tendințelor negative) sau în dreapta. După cum sugerează schița figurată de noi, în actul Creației Dintâi ei toți (*Creatorul*, *Nefărtatul*, *adjuvanții demiurgici*) au rolul și apariția unor „dei ex machina”, venind „de niciunde” — cu deosebirea că „protagoniștii” răsar din afara *lumii negre*, iar *adjuvanții* din afara *lumii noastre*, de aceea ei toți sunt entități precosmogonice (Coman, 1996: 95; Boldureanu, 2003: 191–192). Ceea ce este foarte important de subliniat este faptul că la Creația Dintâi (și după aceea la orice „facere”, care reiterează paradigma Celei Dintâi) *au prezidat* temutele *Puteri nenumite*, „energiile necreate”, ce țin de lumea neagră ca lume a Increatului, a Celui-fără-de-Nume. (Despre acestea am vorbit mai pe larg în volumul al II lea al eseului nostru despre orizontul mental tradițional, (*Universul legendei*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2003, cf. Capitolului IX).

III. Tărâmul acesta îl reprezintă, cum spuneam, „lumea noastră” — *lumea albă*, *lumea cu dor* — adică existența propriu-zisă, din „această vreme a vieții noastre” — precum grăiește *Sfânta Scriptură*. Lumea cu *dor* înseamnă atât lumea pătrunsă de „cel mai românesc sentiment al ființei”, dar și, în accepția vechiului etimon latinesc, de „durere”, „suferință organică”.

Omul vine în lumea noastră prin nașterea care-l aduce din lumea neagră, a Increatului și a temutelor *Puteri*. Desprinderea de această lume se face mai la urmă prin *tăierea buricului* de către „moașa de neam” (*baba de buric*), prin *prima scaldă* (*lustratio per aquam*) care finalizează *nașterea întunecată* a pruncului; urmează *nașterea luminată* (prin săvârșirea Tainei botezului creștin) și apoi, la sfârșitul „acestei vremi a vieții noastre” — *nașterea mântuitoare*, adică ieșirea în *Cealaltă lume* (IV), „lumea fără dor” — post existența. Cele *trei nașteri* — care constituie un puternic argument pentru susținerea existenței acestor tărâmurii în imaginea lumii potrivit orizontului mental tradițional, așa cum le-am numit și cum le-am descris — au fost astfel „rostitute” de unul dintre cei mai profunzi cunoscători ai spiritualității poporului „drept-măritor creștin” — „binecredinciosul popor român”: *Antim Ivireanul* (Boldureanu, 2001: 83). În „lumea noastră” *felurimile oamenilor* ca *viețuitori* ai pământului sunt totuși puține, dacă nu socotim aceste felurimi după mulțimea *trăsăturilor individuale* (care n-au relevanță pentru „gândirea folclorică”) și nici după restrânsul „tipologii caracterologice”, ori ale defectelor și infirmităților. Dacă mergem însă spre *marile figurări* ale unei „antropologii folclorice”, atunci vom spune că în afară de oameni obișnuiți — *trăind pe măsura firii* — patru ar fi categoriile mari ale omenescului „excepțional” — „mai presus de fire”: *sfinții*, *eroii*, *căpcăunii* și *strigoi*.

IV. Acest tărâm este „cealaltă vreme a vieții noastre” — „lumea de dincolo”, *lumea fără dor*. Linia ce marchează „hotarul” dintre lumea albă și cea fără dor este una punctată, ceea ce vrea să spună că această graniță este *permisivă*, că ea poate fi străbătută și într-un sens și în celălalt: *viața sfinților* (Sf.) este „coextensivă”, ei putând

fi *ca prezență* și într-o lume și în cealaltă; *moșii* (care sunt „morții neamului”) se întorc în „lumea viilor” pe *cale rituală* la hramuri și parastase/mese de pomenire; prin „moartea părută”, un om poate ajunge în lumea de dincolo (pe care o „cunoaște” cu sufletul) și apoi păstrează legături cu „cei de dincolo” și după scurtul timp în care revine în lumea noastră; *strigoii* (Str.) sunt cei care vin din lumea cealaltă în lumea noastră prin „năvăliri peste fire” — stârnind printre cei vii *teroarea eshatologică* (cea care dă înțeles existențial terifiant fantasticului celui mai dens ce se întâlnește în folclor și în trăirile sufletești din mediul culturii tradiționale orale).

V–VI. Al V-lea și al VI-lea tărâm — simetric cu primul (I) și al doilea (II) — sunt străbătute (centrate) de linia punctată marcată cu A (Apocalipsa) și este zona cea mai violentă și mai densă în evenimente teribile a ceea ce reprezintă începutul *sfârșitului lumii* (perioadă marcată cu VI). Tot simetric cu intervalul precosmogonic (I.Pc) este legat și el prin dreapta punctată S.L. (Sfârșitul lumilor), în prelungirea nesigură a segmentelor Ex. și P.Ex. (existența și postexistența) care reprezintă durata și întinderea lumii albe și a lumii fără dor și semnifică paradigma omului (omenescului) notată în schița noastră cu P.O.

La sfârșitul lumii (tuturor lumilor – VI), care prilejuiește *Apocalipsa*, se confruntă două mari forțe: *Hristos* (Hr.) la a doua și înfricoșătoarea venire și *Antihrist* (Ahr.) pe care poporul — prin „etimologie populară” — îl numește *Antihârs* sau chiar *Antihârț*. Și acești „actanți principali” (protagoniști) venind *din dreapta* (tendențele pozitive) și *din stânga* (cele negative) sunt ajutați de Sf. Ilie, Sf. Mina, Sf. Petru etc., respectiv de oștile spurcate ale jidovilor, de Iuda, de Scaraoțchi — etimologie populară pentru Iscariot(eanu). Pământul va fi ars până la nouă stânjeni adâncime, apoi inundat de apele nesfârșite, pentru ca, după Judecata de Apoi, eventual, Dumnezeu să aducă pe pământul curățat de toate păcatele lumii, pe *blajini*, pentru a se face un nou început.

Credințele și legendele privind lumile și îndeosebi cele despre Apocalipsă și sfârșitul lumii le am prezentat pe larg în cartea noastră intitulată *Universul legendei* (Editura Universității de Vest, Timișoara, 2003), în capitolul X — paragrafele despre sfârșitul lumii. Tot acolo arătam că în întregul nostru „creștinism folclorizat” partea despre Apocalipsă și sfârșitul lumii („eshatologia folclorică”) este cea mai fidelă, cea mai „aservită” tradiției creștine propriu zise. (Boldureanu, 2003/a: 35–41).

2. DATINILE ȘI OBICEIURILE — INSTITUȚII TRADIȚIONALE ÎN MEDIUL COMUNITAR RURAL

2.1. Definirea, clasificarea, structura și funcțiile obiceiurilor. Datinile și obiceiurile — „contexte” ale folclorului

Pornind de la „suprapunerea aproape completă în românește a sferelor de înțeles a doi termeni: *obicei* și *datină* (s. a.)” (Hedeșan, 2005: 11) sesizată de Ernest Bernea în *Introducere teoretică în studiul obiceiurilor* („Revista de Etnografie și Folclor” 5/1968), autoarea, urmându-l pe Bernea, remarcă deosebirea esențială (după un *criteriu funcțional*) dintre *datină*, care, complementar, reprezintă o tradiție *dată*, practic obiceiul fiind o *datină in actu*, adică o *datină* (pusă) în acțiune, făcută să fie activă. Din contribuția esențială a lui Bernea, autoarea reține și trăsăturile obiceiurilor de a *ordona lucrurile* în desfășurarea lor, de a *manifesta un potențial de viață* îndreptat (proiectat) în

viitor, pe drumul de la posibil la real — pe baza acestor trăsături, Otilia Hedeșan evidențiază *marca de identitate* pe care o poartă obiceiul asupra individului și comunității, căreia, potrivit definiției de dicționar, îi relevă definitoria trăsătură a funcției comunitare prin care „obiceiul este expresia cea mai limpede a unităților de semnatificat *periodicitatea* unui comportament (individual sau colectiv) și *instituire/acceptare comunitară* a acestuia” (s. a.) (*ibid.*).

Tot în scopul unei definiri operaționale a acestei categorii a folclorului, autoarea notează contribuția lui Mihai Pop (*Obiceiuri tradiționale românești*) conform căruia obiceiurile *sunt mărci plasate între secvențele succesive ale vieții cotidiene, dincolo de cotidian, pentru a-i sublinia diferitele etape, pentru a-i da ritmul necesar unei trăiri în dinamism propriu*, precum și contribuția lui Vasile Tudor Crețu (*Existența ca întemeiere*, Editura Facla, Timișoara, 1988), de unde autoarea reține structurarea unor *secvențe* prin care obiceiul pune în mișcare (fapt deosebit de important pentru noi în edificarea teoretică a conceptului de obicei):

— *Paradigmele mentale*, oferite de mentalitatea tradițională, în consens cu aceasta [în orizontul mental tradițional — n. n.] și cu viziunea ei asupra rosturilor lumii și ale vieții.

— *Prototipia mitică*, conform căreia obiceiurile reiterează de regulă acțiunile, comportamentul unor personaje exemplare, aparținătoare mitologiei autohtone. În contul prototipiei mitice noi adăugăm și prelungirea legendară a acesteia, astfel încât putem vorbi de o *prototipie mitico – legendară* care modelează prin esențializare evenimentele și „personajele” din ordinea cotidianului, estompând „istoria” și „tipologizând-o” prin asocierea la paradigma respectivă.

— *Actanțialitatea rituală* — gestualitatea, acțiunile individuale sau grupale în cursul cărora — prin repetare rituală — se pun în mișcare, se reînvie *in actu*, evenimentele exemplare și faptele personajelor mitice. Noi aducem precizarea că această *actanțialitate* implicată în structura și funcționarea obiceiurilor tradiționale este marcată nu atât de *ritualitate* care (aparținând substratului arhaic, fiind doar un „protoconcept” al gândirii folclorice) ar „sufoca” prin rigoare obiceiul ca manifestare a culturii tradiționale orale — așa încât *actanțialitatea* la acest nivel implică mai degrabă forme ale *degradé*-ului perpetuării și manifestării respectivului protoconcept în spațiul „culturii de tip folcloric” al vremurilor moderne, al „vremii noastre”. Oricum, cercetătoarea timișoreană reține și afirmă că „cercetarea obiceiurilor contemporane se află adeseori în impasul de a nu putea descoperi dincolo de o anumită actanțialitate îndătinată mitul care o motivează” (Hedeșan, 2005: 15).

Clasificarea obiceiurilor. În scop preponderent didactic, în lucrarea noastră din 2003 am propus o *clasificare generală a obiceiurilor tradiționale* (care, conform definiției analitic-explicative, să cuprindă toate elementele câmpului de clasificat, așa cum ele există în realitatea empirică): I. *Obiceiurile calendaristice*; II. *Obiceiurile vieții de familie*; III. *Obiceiurile ocazionale*. Astfel, în ceea ce privește primele două clase, denumirile sunt cele „tradiționale”, „îndătinate” în folcloristică; acestora le-am adăugat o *nouă clasă* (cea a *obiceiurilor ocazionale*) în primul rând pentru că în acest mod *obiceiurile pot fi definite în integralitatea lor, ca instituții tradiționale*, și tot în *integralitatea lor* ele pot fi descrise și analizate — așa cum au fost și cum sunt (în măsura în care se mai păstrează) — în realitatea proprie și specifică a culturii tradiționale orale: „*contexte*” ale „*textelor folclorice*” (motiv pentru care, îndelungată vreme, în istoria folcloristicii s-a vorbit amplu și detaliat despre „folclorul obiceiurilor”,

ba chiar despre „poezia obiceiurilor”). Mai adăugăm, de pildă, că vajnica și prodigioasa *instituție tradițională* pe care o numim *descântatul* (deși se produce în timp, pentru că altfel nici n-ar avea cum!) nu „se leagă” exclusiv nici de anumite sărbători (cu dată fixă, cu dată mobilă, fără dată fixă... fără dată mobilă), nici de anumite vârste (ale actantului sau pacientului) și nici exclusiv de ocupațiile tradiționale (decât dacă acceptăm, la limită, „ocupația” de descântător — dar și atunci, doar dacă această „ocupație” ar pretinde existența permanentă a „ocupației” *individualizate* de „pacient”, altfel spus, în acest caz, de „bolnav”).

Așadar, menținem ideea acestei a treia clasă de obiceiuri — *obiceiurile ocazionale* — pentru că prin „instituția tradițională a descântecului”, de pildă, obiceiurile de acest tip ocupă o parte însemnată a genului ritual; de asemenea, obiceiurile „fără dată fixă” (vezi mai jos), dar care nu sunt încadrabile nici exclusiv la cele „cu dată mobilă”, precum Paparudele, Caloianul, cămașa ciumei și altele își pot găsi locul în categoria obiceiurilor ocazionale.

În aceeași ordine de idei — cea a menținerii acestei a treia categorii — menționăm faptul că aceste obiceiuri *sunt ocazionate* de circumstanțe majore, semnificative, greu solubile sau insolubile *altfel* (adică fără „intervenția” practicării lor), precum cele de „magie tare” (combaterea înstrigoirii, practicile contraceptive, cămașa ciumii, practici „de legat” sau „de mărit”) care apar intempestiv ori fortuit în viața individului sau a comunității tradiționale. Prin urmare aceste practici, obiceiuri, datini *sunt cășunate* (apelând la funcția aici revelatoare a acestei etimologii dragi profesorului I. G. Tohăneanu), altfel spus, evenimente, fapte, momente existențiale *le cășunează* (ocazinează) *oamenilor* și mediului tradițional rural practicarea lor. Mai mult, în „degradarea populară” actuală, crâmpoie, fragmente destructurate și „dezaxate” din obiceiurile de acest tip apar „ad hoc” în medii periferice semiurbane sau suburbane.

La o rapidă trecere în revistă, având în vedere un eșantion ce reprezintă principalele obiceiuri românești, Otilia Hedeșan reține următoarele clase:

OBICEIURI CALENDARISTICE

Cu dată fixă — ciclul festiv de iarnă (24 decembrie–7 ianuarie), Babele (1–9 martie), Moșii (9 martie), Sângiorz (23 aprilie), Sîmedru (26 octombrie), Sîndreii (30 noiembrie) etc.

Cu dată mobilă — Săptămâna nebunilor, Sîntoader, Ciclul pascal. Ispas, Rusalii.

Fără dată fixă — Caloianul, Paparudele.

OBICEIURI ALE VIEȚII DE FAMILIE

- ceremoniile nașterii;
- botezul;
- nunta;
- înmormântarea;
- pomenile postfunerare.

OBICEIURI LEGATE DE OCUPAȚIILE TRADIȚIONALE

- Sîntoaderul;
- Miezu Păresimilor;
- Joimărița;
- Sâmbra oilor;
- Cununa de grâu etc. (Hedeșan, 2005: 19–20).

Funcțiile obiceiurilor. Pe baza definirii, evidențierii caracteristicilor, clasificării lor, obiceiurile tradiționale îndeplinesc *tipuri de funcții* care pune în lumină și mai bine *rolul de instituție a vieții tradiționale* pe care obiceiurile îl au. Autoarea citată mai sus reține următoarele tipuri de funcții: *sociale, economice, sacrale, ceremoniale, artistice*; ele sunt virtuale în cazul mai tuturor obiceiurilor, dar în funcție de contextualizare, unele devin dominante, altele rămân subiacente, ierarhiile se schimbă. Ca urmare, se poate spune că obiceiurile se caracterizează, în ceea ce privește funcțiile, prin *polivalență și ambiguitate*.

Structura obiceiului. Un plus de clarificare în ceea ce privește *funcționalitatea, rolul și chiar semnificațiile* acestei foarte importante categorii a culturii tradiționale orale care sunt obiceiurile se obține prin examinarea *structurii* lor. Pentru a ilustra structura (de principiu), am ales spre exemplificare obiceiul numit *Jocul călușarilor* sau simplu *Călușarii* (*Călușerii, Călucerii*). O prezentare succintă a clasificării tripartite a obiceiurilor se află în cartea noastră (Boldureanu, 2003/a: 85–89), iar bibliografia românească clasică, de referință, cuprinde marile opere ale lui *Simion Florea Marian* (Marian, 1995, I, II, III; Marian, 2001, I, III), *Tudor Pamfile* (Pamfile, 1997), *Elena Niculiță-Voronca* (Voronca, 1998, I, II), *I. Aurel Candrea* (Candrea, 1999), opere care sugerează și susțin o atare clasificare tripartită.

2.2. *Jocul călușarilor; exemplificare, analiză*

Etimologia cuvântului a fost deslușită de italianul Alessandro Parisotti (1882) după capul mic de cal sculptat pus într-un „mâner” (Bîrlea, 1982: 41).

a) După *criteriul cronologic*, timpul în care se performează obiceiul este unul solstițiar (al solstițiului de vară), fapt ce face ca el să fie clasificat în rândul *obiceiurilor calendaristice* („de peste an”), precum am schițat deja schema propusă pentru clasificarea obiceiurilor.

b) *Componenta folclorică* este exemplară prin sincretismul său: *latura (aspectul verbal)* este succint reducându-se la *scurte strigături* (uneori doar interjecții), dar mai ales la *comenzi* ale vătafului – prin care *se numără* figurile de dans și succesiunea lor (figuri pe care vătaful le exemplifică, iar ceilalți caută să-i imite virtuozitatea). Ca urmare *aspectul muzical* și mai ales cel *coregrafic* devin predominante. Toate aceste trei componente sunt întărite suprasegmental prin *interjecții, fluierături, alternanțe ritmice, mișcări spectaculare, etalarea virtuozității coregrafice*.

c) *Fondul ideatic* este puternic marcat și el de elemente magico-simbolice ce țin de ritualitatea arhaică:

- *forma circulară* a dispunerii dansatorilor avându-l în centru pe vătaf, ceea ce indică un obicei solstițiar, iar dansul în cerc reprezintă el însuși soarele (este, așadar, un „simbol solar”);
- *gestica și mișcările* sunt deosebit de tensionate (semn al „expresivității” ritual–arhaice).

Trebuie să subliniem că *mișcarea circulară* a dansatorilor se face și într-un sens și în *sens contrar* (ceea ce vrea să însemne „facerea”, „desfacerea”, „refacerea” crugului soarelui, iar din punct de vedere magic-ritual știm că *refacerea* înseamnă și *potențare*, adică întărire a puterii soarelui).

d) *„Arsenalul” operator și recuzita magică. Scopul obiceiului*

Eficiența performării *jocului călușarilor* este asigurată și sporită de virtuozitatea executării mișcărilor de către vătaf, de calitatea și fidelitatea *imitării* de către ceilalți dansatori a figurilor comandate de vătaf, de amploarea și *hotărârea* executării, de „știința numărării” figurilor și a respectării tuturor detaliilor scenariului ritual și a folosirii *recuzitei* (toiagul vătafului, căruia în anumite momente i se dă o întrebuințare hieratică, de fixitate împietrită a vătafului, agitarea exuberantă a toiegelor celorlalți dansatori și a zurgălăilor, „pintenilor” pe care aceștia și-i atașează la obiele și opinci, împreună cu o mulțime de ciucuri confectionați din fire de lână colorată). Forma de „exces spectacular” este, fără îndoială, mai recentă, până pe la jumătatea secolului al XX lea fiind încă atestate în sudul țării variante arhaice de joc al „călușilor” (îmbrăcăminte mult simplificată, redusă la câte un cămeșoi, un fes, un brâu pentru fiecare dansator, un taraf format din 2–3 lăutari, dominând linia melodică, firavă, simplă, rudimentară, primitivă. Cu toate acestea, mai ales în variantele interpretative vădit spectaculare (*Călușul*), acest dans folcloric marcat de „elemente cultice” și care axializează obiceiul descris (datina) rămâne emblematic pentru folclorul românesc și pentru întreaga noastră cultură tradițională orală, drept care Ovidiu Bîrlea, „folcloristul complet”, îi consacră mai bine de 30 de pagini în cartea intitulată *Eseu despre dansul popular românesc* (Editura Cartea Românească, București, 1982, p. 35–65). La acestea adăugăm micul mâner sculptat înfățișând un *cap de cal*, calul fiind deținătorul unor mari și misterioase puteri germinative originare.

Scopul obiceiului (finalitatea lui rituală/ceremonială optimizantă). Evocând ampla tratare în eseu citat, noi vom alege un singur aspect ilustrativ pentru această finalitate: *vindecarea magică a celor bântuiți*, loviți, schimonosiți, pociți de Iele (în descinderea lor nebunească în lumea noastră, cu același prilej solstițiar de vară, la Sânziene — sărbătoarea cunoscută în popor și ca „Sfântul Ion de Vară”).

Esența operației de vindecare (ce constituie nucleul magico-ritual) al acestei secvențe și funcții a obiceiului poate fi astfel descrisă: cel bântuit este adus și culcat cu fața la pământ în interiorul cercului format de călușari și „mișcat” și într-un sens și în sens invers prin dansul ritual; după ce „se încarcă” astfel de *o putere ce ține de începuturi* (de facerea, desfacerea și refacerea crugului soarelui — al luminii), dansatorii îl calcă, fiecare, ritmic pe șale (din cap până n picioare), îl ating cu bătele, iar vătaful cu toiagul. Să reamintim *caracterul solar și solstițiar* (de vară) al călușarilor/călușului; sublinierea acestui caracter, ca și facerea, desfacerea și refacerea crugului soarelui (a vremii, a lumii) sunt importante pentru mecanismul arhaic (magic, de tip șamanic) al însănătoșirii: cel bântuit de duhurile cele rele ale Ielelor este *însănătoșit*, (înnoit, renăscut) *odată cu lumea* (crugul vremii), înnoită și ea prin apel la Puterile cele dintru Început (ale Celui-fără-de-Nume). Sublinierea *caracterului solstițiar* mai are un rost pe baza căruia, prin *similitudine simetrică*, înțelegem mai bine mecanismul și logica vindecării magice. Pornim de la faptul că, *similar* (dacă nu, esențialmente, *identic!*), cel bântuit mai poate fi vindecat prin „jocul ursului” în cursul căruia, tot așezat cu fața în jos, bolnavul este *călcăt ritmic* (iar dacă ursul îl și „udă”, vindecarea este cu atât mai eficientă!) de către animalul dresat și purtat altădată de ȣigani ursari prin satele noastre pe la anumite sărbători, iarmaroace ori cu alte ocazii. După cum am spus, reluând o caracteristică de magie și simbolism arhaic semnalată încă la sfârșitul secolului al XIX lea de bănățeanul Simeon Manguica (1831–1890), ursul este un „animal făcător de timp”, ceea ce înseamnă că, la apropierea iernii, el cade în hibernare, fapt ce echivalează cu o retragere *ad inferos*, iar prin resurecția din această formă a morții, el înnoiește crugul vremii, adică lumea cu toate ale ei.

Principiul magic arhaic *similia similibus (curantur)* acționează, în cazul *jocului călușarilor*, de două ori: o dată *imitând soarele* (printr-o „image” dinamică = cercul pus în mișcare), călușarii „resuscitează”, întăresc soarele care trece pragul (hotarul) solstițiar; în al doilea rând, *puterea* prin care Ielele au provocat boala („bântuiala”) este combătută („dreasă”, „remediată”) printr-o putere *similară* – puterea originară regeneratoare. În cazul vindecării bântuielii prin *călcătura ursului* acționează numai această a doua variantă a principiului magic. (Magia prin similitudine este întărită și printr-o altă modalitate: *magia „contagioasă”* — prin contact, prin atingere).

Făcând lectura călușului ca „text” complex, Mihai Pop deslușește șapte secvențe ce se întind cuprinzând „cele 24 de zile dintre Srodul Rusaliilor și Rusalii”; secvența a cincea este denumită de autor „eventual rit de recuperare a celor *luați de căluș*, așa-zisa *vindecare*”, despre care arată, între altele, că „ceata de căluș nu acționa când era chemată decât după ce *diagnosticase ritual* cazul și era sigură de intervenția pocitoare a ielelor. Ea intervenea, deci, nu pentru a vindeca întâmplător pe oricine și de orice boală. Ea nu vindeca decât pe cel ce a călcat interdicția și a fost pocit de iele. Intervine pentru a-l recupera și a restabili echilibrul balansat de acțiunea răufăcătoare a ielelor” (Pop, 1998, II: 271).

În al doilea rând, obiceiul acesta (în ambele variante, jocul călușarilor/ călcătura ursului), interpretat sub aspectul particular al vindecării de bântuieli aduce conjugarea în plan magico-simbolic arhaic a *elementelor uranice* (cerești, solare) cu cele de factură *chthoniană* (ursul), ceea ce în plan existențial dă „paradigma” ocupațiilor definitorii pentru viețuirea istorică a poporului român: *păstoritul* și *agricultura* dimpreună cu mitologiile aferente, precum arată Vasile Tudor Crețu (Crețu, 1986: 45).

Desigur, nu toate obiceiurile sunt de o asemenea mare dezvoltare și amploare. Sub forme mai restrânse (pentru care, de regulă, oamenii satelor foloseau termenul de *datină*), ele umplu atât calendarul „poporal”, cât și viața omului. De pildă, Simeon Manguica a consemnat, în cele două „călădare” (pe 1882 și 1883) peste *400 de datini* legate de credințele și rânduielile de peste an, pe care le am transcris în cartea noastră despre cultura bănețeană (Boldureanu, 1994: 195–215; Boldureanu, 2003: 79–82).

TEMA A IV-A

1. DINAMICA CREAȚIEI ÎN FOLCLOR. RAPORTUL TRADIȚIE–INOVAȚIE; REPERTORIUL ȘI VARIANTELE

1.1. Tradiție–modernizare *versus* tradiție–inovație

Trebuie să spunem de la început aici că „dinamica creației folclorice” — pentru că întreaga cultură tradițională orală, având caracter de „sistem deschis” (V. T. Crețu), este vie și productivă, iar nu osificată, „relictuală”, „arheologică”, „muzeală” etc. — presupune, așadar, mobilitate, *înnoire*, „inovație” (în limitele *tradiționalității*, însă, adică *schimbări înnoitoare* admise, suportate, *omologate* și *autentificate* de tradiție), dar niciodată „autenticul interpret–creator” din sfera culturii tradiționale nu este preocupat, nu este adeptul *modernizării* culturii în care se află sau creației din interiorul acesteia; el, ca și oamenii mediului tradițional, este instinctiv convins că „modernizarea” înseamnă părăsirea și destructurarea acestui tip de cultură, de unde și rezistența și potrivnicia nu la *schimbare*, *înnoire* între limitele tradiției ci la „modernizare”, la „noul, succesul cu orice preț”: cu prețul părăsirii tradiției.

De aceea vom spune îndată că *tradiționalitatea* (alături de *oralitate* și caracter *formalizat/formalizare*) este o *trăsătură cardinală* a folclorului, încât aceste trei trăsături au importanță maximă, *fiind generale atât pentru folclor, cât și pentru întreaga cultură tradițională orală*. Ca urmare, prin nuanțarea pe care ne-o permite sinonimia parțială în limba română *inovație–înnoire–modernizare*, afirmăm că în spațiul culturii tradiționale orale perechea *înnoire–inovație* se află în opoziție pertinentă cu termenul de *modernizare*, în ciuda faptului că în antropologia culturii și în sociologia comunităților rurale din ultimele două – trei decenii, cercetările întreprinse permit decelarea unui proces denumit „dialectica tradiție/modernitate” (Géraud, 2001: 57–59).

Antropologi, sociologi, etnologi de renume precum Claude Lévi-Strauss (anii '60), G. Baladier (deceniul următor), J. F. B. Bayart (1989), J.-P. Warnier (1993) ocazionează câteva teze reținute în lucrarea menționată mai sus, la care subscriem (adăugând propriile noastre argumente și explicații):

a. Tradiția intervine în modelarea prezentului, contribuind la realizarea de noi combinații sociale și culturale. („Modelarea prezentului” — în sensul „asimilării moderne” în cultura și civilizația rurală a unor *instrumente, tehnici, obiecte*, precum clarinet, saxofon, trompetă, acordeon, mai nou chitara, chiar orga electronică în interpretarea folclorului muzical, ori plăcile de faianță în placarea cu „motive populare” a fațadelor caselor din mediul rural).

b. Raportul dintre tradiție și modernitate nu este (neapărat exclusiv) adăugăm noi) dihotomic, ci dialectic. (Dacă e *dialectic*, atunci acest raport se referă la aspecte contradictorii, tensionate, astfel încât întregul raport se pune în termenii esențiali de *continuitate* și *discontinuitate*; cu referire propriu-zisă la *cultura tradițională*, acești termeni, precum vom arăta mai jos, se referă la *raportul tradiție–inovație* și nu la un raport cvasi-inexistent: tradiție–modernitate, raport care, dacă ar exista *înăuntrul culturii tradiționale* ar scoate creațiile, fenomenele și procese bazate pe el *în afara culturii tradiționale* propriu-zise, proiectându-le în cultura populară, iar dacă pierd sprijinul, susținerea și temelia tradițională — atunci respectivele fapte și produse ajung în ceea ce am numit „zona E” a culturii populare).

c. Acest raport dialectic (tradiție–modernitate) permite studierea schimbării sociale în termeni de ruptură și continuitate. (Aserțiunea aceasta este adevărată, doar că „schimbarea socială” se petrece la frontiera spațiului culturii tradiționale — așa încât, în virtutea „rupturii”, schimbările de acest fel sunt centrifuge față de nucleul de tradiționalitate al culturii de tip folcloric proiectând atare fenomene și entități în afara respectivei culturi tradiționale, adică *modificând* cadrul social al culturii, mutație socială ce, prin *feed-back*, modifică la rândul ei cultura. Așa stând lucrurile, raportul tradiție–modernitate este *dialectic* la nivelul întregii culturi și civilizații și se referă la „sincronia sistemelor integrate” — *cultura în sincronie* — și nu la interioritatea și intrinsecitatea *culturii tradiționale orale*, unde continuitatea o reprezintă *tradiționalitatea* proprie, specifică acestei culturi, și nu „tradiția” în general, iar discontinuitatea o reprezintă *înnoirea/inovația* raportată și omologată de *continuitatea* „tradiției specifice” culturilor folclorice.

Această continuitate intră așadar în „raport dialectic” cu *inovația* (și nu cu modernizarea).

1.2. Raportul tradiție–inovație și mecanismul lui. Repertoriul și variantele

Tradiție și tradiționalitate. Pentru a scoate termenul „tradiție” de sub înțelesul pe care îl avea în istoria folcloristicii românești (când, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și la începutul celui următor, *tradiție* era sinonimă mai ales cu „legendă” dar și cu „datină”, „eres”), trebuie să-l punem în legătură cu *tradiționalitatea*, termen de specialitate care, în accepția actuală pe care urmărim să i-o dăm, desemnează o *trăsătură cardinală* a folclorului (trăsătură de ordin de importanță mai mare decât cele „specifice folclorului” — caracterul *anonim, colectiv/comunitar, sincretic*), întrucât *tradiționalitatea*, alături de *oralitate* și *formalizare*, caracterizează definitoriu nu doar folclorul, ci *întreaga* cultură din care folclorul face parte. După această relaționare și *în temeiul ei*, „tradiția” reprezintă:

- *continuitatea* producției folclorice și a totalității faptelor culturii din care folclorul face parte;
- „etalonul” autenticității produselor și faptelor în interiorul acestei culturi;
- în sfârșit, „tradiția” (*tradiționalitatea*) reprezintă „forța motrice” care amorsează creativitatea în folclor și în cultura tradițională orală.

Diagrama proceselor creative în folclor. Am arătat deja că „tradiția” (derivând din tradiționalitate) se corelează nu cu *modernitatea* (deloc căutată, ba chiar dezavuată înăuntrul culturii tradiționale orale și în mediul socio-uman al acesteia, *folk society*), ci cu *înnoirea*, cu „inovația”, acest lucru pentru că atât folclorul, cât și cultura căreia i se integrează nu sunt și nu au fost niciodată niște entități imuabile, osificate, mortificate. Dar înnoirea, „inovația”, permisă este doar aceea și doar atâta cât se supune „etalonului” tradiției, și rămâne în puterea tradiției, fără a o afronta.

Vom schița mai jos *diagrama raportului tradiție–inovație în folclor* (Figura 4).

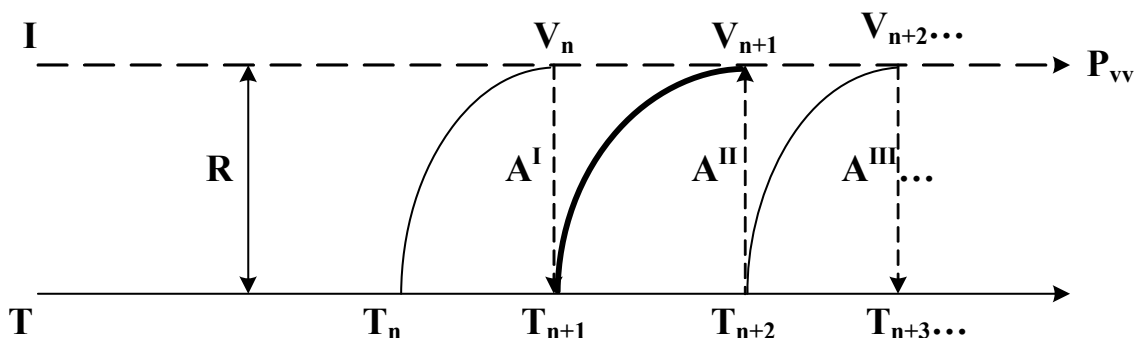


Figura 4. Diagrama raportului tradiție-inovație în folclor

Legenda

T – tradiția/tradiționalitatea; I – inovația; IP_{vv} – plafonul variantelor virtuale; R – repertoriul; $T_n, T_{n+1}, T_{n+2}, T_{n+3} \dots$ – puncte de generare a variantelor; $V_n, V_{n+1}, V_{n+2}, V_{n+3} \dots$ – variante generate; $A^I, A^{II}, A^{III} \dots$ – autentificarea variantei corespunzătoare

Explicații

(1) T este dreapta *continuuă* ce reprezintă tradiția, dar (coincidență!), reprezentând *continuitatea în timp*, dreapta respectivă semnifică *timpul însuși*. Ca urmare T_n este un moment întâmplător ales (în care începe plămădirea variantei V_n) putând fi imaginate o mulțime nedeterminată de astfel de momente pe axa T la stânga momentului T_n , adică în trecut: $T_{n-1}, T_{n-2}, T_{n-3} \dots$. Situația se prezintă simetric și la dreapta lui T_n , adică în viitor. Simetria „trecut-viitor” arată că *șirul variantelor este fără început și fără sfârșit determinabile*; de aici două consecințe: a) irelevantă, inutilitatea și chiar imposibilitatea determinării „variantei princeps”, „variantei originare” („variantei *autentice*”, cum uneori greșit este denumită — vezi mai jos accepția *autenticului* în folclor); b) după această dinamică este imposibil de conceput *sfârșitul șirului variantelor în viitor*, ceea ce înseamnă că variantele se modifică printr-un proces de continuă generare, care (cel puțin teoretic) nu se termină niciodată. („Folclorul *nu moare*” în *interiorul* culturii tradiționale orale).

(2) Pe axa IP_{vv} — unde I reprezintă inovația dar și *discontinuitatea* (linie punctată) — se constituie *plafonul variantelor virtuale* (notate $V_{n+1} \dots$). Fiecare variantă trebuie să îndeplinească anumite condiții:

- să răspundă unei necesități reale de comunicare (expresiv– estetică în cazul produselor folclorice, pe care interpretul–creator să o întuiască (să „o simtă”) și să-i răspundă prin varianta ce o va livra percepției *directe* a receptorului (publicul său, întotdeauna *prezent nemijlocit* în actul de creație din mediul tradițional rural);
- să nu depășească plafonul IP_{vv} , pentru că atunci varianta „se avântă” într-un teritoriu străin (dinafara spațiului în care produsul poate fi perceput potrivit competenței receptorului), varianta ratându-se prin aceea că poate deveni orice altceva decât „produs folcloric” (inclusiv produs kitsch, adică nimic);

- să se ridice cât mai aproape de plafonul variantelor virtuale (IP_{vv}); dacă varianta generată nu dobândește — prin talentul și forța creatoare a interpretului — suficientă înălțime, atunci varianta respectivă „avortează”, neputând fi „omologată”, *autenticată*, prin raportarea și proiectarea ei pe axa tradiției (prin segmentele curbe, tensionate A^I , A^{II} , A^{III} ...) care înseamnă definirea variantei autentificate pe spațiul R.

(3) *Spațiul R* — delimitat de cele două drepte T și I (IP_{vv}) — este „spațiul de competență” care unește și solidarizează interpretul – creator cu publicul său; este *spațiul comunicării culturale* specifice și *propriei* fiecărei zone etnofolclorice (alcătuită din comunități tradiționale mici și înrudite, *folk society*, caracterizate comunitar sau supracomunitar de același ethos folcloric). *Spațiul R este definit în folcloristică și științele etnologice drept repertoriu*. Așadar REPERTORIUL are, în cultura tradițională orală, un cu totul alt înțeles decât în celelalte tipuri de cultură, unde — ca și în limbajul comun — repertoriul înseamnă, mai întâi de toate, *suma sau totalitatea pieselor* de care dispune, în scopul interpretării/performării (în mod individual) o anumită persoană (mai mult sau mai puțin profesionalizată).

De aceea în spațiul culturii tradiționale orale, un interpret–creator care, prin originile sale, aparține altei zone etnofolclorice este aproape întotdeauna „simțit” (și cel mai adesea întâmpinat cu rezerve) atunci când se aventurează într-un „spațiu repertorial” diferit de al său și care nu-l poate lega și solidariza cu un receptor (public spectator) diferit. Excepțiile în această privință sunt rarissime — individualizând mari interpreți–creatori „ultraprofesionalizați” — cel mai ilustru exemplu fiind *Gheorghe Zamfir* (în spațiul folclorului muzical bănețean).

(4) Referindu-se la dinamica proliferării variantelor, Mihai Pop și Pavel Ruxăndoiu arată că acestea sunt „actualizări succesive [ale unui „model”, „prototip” — care, însă, nu există niciodată *ca atare*, ci numai prin șirul nesfârșit al respectivelor variante — n. n.], dominate în egală măsură de caracteristicile lui, dar și de cerințele psiho-sociale ale colectivității [comunității tradiționale, *folk society* — n. n.] care le integrează” (Pop, Ruxăndoiu, 1990: 8). Aceiași autori se referă la faptul că *în momentul actualizării, performerul (interpretul–creator) este dominat de tendințe contradictorii precum restabilirea (și reabilitarea) tipului* (cărui produsul ce va fi performat îi aparține; *redare* (interpretare creativă, performare) *cât mai desăvârșită; adaptare funcțională* cât mai bună; *atracție și afinitate* a elementelor, motivelor, substructurilor (ce compun, precum am arătat mai sus, *spațiul repertorial* care unește și solidarizează interpretul și publicul său, *repertoriul*, ca spațiu al unei comunicări culturale specifice acestui tip de creație).

(5) Interpretul–creator parcurge *trei etape* în actul performării: a) prelucrarea materialului tradițional precedent; b) căutări pentru adaptarea (pentru solidarizarea repertorială) a *noii* variante ce va fi creată; c) etapa inovativă propriu-zisă în care „unele inovații rămân, se stabilizează, altele sunt efemere ca și variantele concrete în care apar” (Pop, Ruxăndoiu, 1990: 83).

Deși în diagramă dreptele T și I sunt paralele, observăm că:

- realizarea variantelor, în succesiunea lor, sunt *consecințe* ale (consecutive) momentelor generatoare ce se află pe axa T, ceea ce arată că tradiția/tradiționalitatea amorsează momentul generator — deci are rol de forță motrice;

- pe de altă parte, în succesiunea *variantelor reușite* (omologate ca fiind *autentice* prin proiectarea lor pe T prin A^I, A^{II}, A^{III} etc.) *plafonul variantelor virtuale* (P_v) este supus unei presiuni „de jos în sus”, care se menține *numai dacă și doar în măsura în care variantele succesiv performate sunt omologate de tradiție*; într-o atare situație plafonul variantelor virtuale se îndepărtează de dreapta T, spațiul repertorial se dilată, se rarefiază, iar variantele devin tot mai „inovate–inovatoare”, tot mai „perfecționate” (dar tot mai îndepărtate de tradiție!).

2. TRĂSĂTURILE CARDINALE ALE CULTURII FOLCLORICE: TRADIȚIONALITATEA, ORALITATEA, CARACTERUL FORMALIZAT. ALTE CARACTERISTICI ALE FOLCLORULUI

Am arătat deja că *tradiționalitatea*, *oralitatea* și *formalizarea* pot fi desemnate ca *trăsături cardinale* întrucât ele caracterizează plenar și integrator cultura tradițională orală și folclorul. Într-o asemenea situație cele trei trăsături sunt în strânsă legătură. Astfel *repertoriul* este determinat, definit și susținut de tradiționalitate; tot ce se *crează*, se *transmite*, se *păstrează* într-un spațiu repertorial ca autentic, propriu, specific este marcat integral de *oralitate*. Dar întregul *conținut repertorial* al unui spațiu etnofolcloric și al ethosului său este un *ansamblu dinamic* complex și vast de *mărci identitare* care se înfăptuiesc prin *structuri formale* diverse (de la cele mai restrânse niveluri până la cele care cuprind arii întinse de creație din cultura tradițională orală). Aceste „prefabricate” asigură *caracterul formalizat* detectabil în toate zonele culturii tradiționale orale, adică și în *folclor* și în *artele folclorice* și în *civilizația tradițională*.

Tradiționalitatea am tratat-o în subcapitolul anterior (1.2. — vezi *supra*). Abordată pe larg acolo — tradiție/tradiționalitate, raportul tradiție/inovație — analiza și explicațiile au arătat *rolul de bază* și, prin urmare, *prevalența tradiționalității* chiar și asupra celorlalte două trăsături cardinale ale acestui tip de cultură — „culturile folclorice” — *oralitatea* și *formalizarea*, trăsături ce le vom aborda în partea a doua a acestei teme.

2.1. Oralitatea — trăsătură definitorie și cardinală a folclorului și a culturilor de tip folcloric

În înțeles restrâns (și chiar în cel comun) *oralitatea* nu caracterizează exclusiv cultura tradițională orală și folclorul ca parte a acesteia; oralitatea, în acest sens, se întâlnește ca parte, ca „însușire secvențială” în componența unor arte sau produse artistice precum *teatrul* nu ca „text” — ci ca *artă a spectacolului* (unde una din componentele de bază ale expresiei nu poate exista decât sub forma oralității: *cuvântul rostit*). Pe de altă parte — pentru a reduce exemplificările la tipurile esențiale — se poate vorbi de o *oralitate a textului literar*; dar un text care este caracterizat de *oralitate*, și-o relevă ca pe o *trăsătură*, o *particularitate stilistică* a textului (implicit a individualității scriitorului) și nu ca un mod specific de existență a produsului cultural (artistic) însuși.

Autorii manualului de folclor literar românesc citați subliniază această caracteristică existențială a oralității în cazul folclorului și *culturii* din care acesta face parte (pe care, însă, le aproximează sub eticheta ambiguă și revolută de „populare”):

oralitatea „definește *un mod propriu de existență* și manifestare a *culturii* și literaturii populare, cu consecințe esențiale în însăși structura lor estetică”. (Pop, Ruxăndoiu, 1990: 46).

O sinteză mai apropiată de nivelul actual al etnologiei și antropologiei culturale oferă Adrian Fochi prin cele șase teze pe care le rezumăm în cele ce urmează (Fochi, 1980: 22; Boldureanu, 2003/a: 59–61).

(1) Folclorul, în manifestarea sa autentică propriu-zisă este un act de comunicare caracterizată prin „genurile de ascultare”. *Genurile de ascultare* se axează pe binomul *vorbire – ascultare* și pun în mișcare patru elemente: *vorbitorul*, *mesajul*, *canalul* și *publicul*. În cazul unui fenomen complex și extrem de întins (aproape generalizat în folclor, dar și în cultura tradițională orală) precum este *povestitul*, *codul* este cel care „regizează povestirea” (id.: 23), iar *publicul* (prezent în chip nemijlocit) are un rol activ în reproducerea unui text folcloric în chiar procesul de creație (id.: 30), ca un rezonator organic cuprins și implicat în sfera oralității.

(2) Teza (problema) numită „servitutea oralității”. Interpretul–creator (povestitorul, cântărețul) nu are prea mult timp de gândire în cursul „zicerii” sale, el fiind obligat de desfășurarea performării să realizeze un anumit debit care nu-i permite să-și caute cuvintele și să-și pregătească efectele (id.: 30). Soluția este apelul la *repertoriu*, care (prin „prefabricatele” formalizării) îi oferă, dincolo de redundanța deosebit de eficientă, un anumit consens persuasiv care reafirmă solidaritatea repertorială a binomului emițător (interpret)–receptor (public) împreună cu celelalte elemente ale comunicării (cod, mesaj).

(3) A treia teză se referă la *fenomenalitatea folclorului*: actul de creație coincide în acest caz într-atât cu transmiterea (comunicarea) produsului folcloric, încât *ele devin același lucru*. Pe această bază Adrian Fochi apelează la termenul *formulă* (preluat de la clasicistul elenist american Milman Parry). Prin *formulă* se desemnează „un grup de cuvinte care e întrebuințat curent în condiții metrice (prin extensie, de performare — n. n.) identice pentru a exprima o idee esențială” (id.: 34), astfel încât aceste „fragmente de limbaj” își pierd semnificația și logica obișnuită a înțelesului cuvintelor și se subordonează „simbolismului forme artistice” (id.: 35). Ceea ce într-o terminologie mai veche se desemna prin *temă*, *motiv*, *episod*, *tip*, *schemă*, *proces* etc. poate fi redat prin *formule* înțelese ca unități/ elemente stereotipe („prefabricate”). Relaționarea *oralitate–formalizare* dobândește suficientă claritate și relevanță pentru a putea fi extinsă, „extrapolată” la nivelul întregii culturi tradiționale orale.

(4) A patra teză arată că produsul folcloric trebuie înțeles (în „teoria actuală a oralității”) ca o „realitate fluidă” în care variațiile de formă ale produsului performat nu duc la pierderea (nici măcar la schimbarea) trăsăturilor individuale, ci prin actul performării se pun în raport dialectic și dinamic „ceea ce este variabil și ceea ce este constant” (id.: 42). Reajungem și pe această cale — prin teza a patra din teoria actuală a oralității — la *raportul dintre tradiție și inovație*. Originalitatea anonimului interpret–creator se manifestă prin „dicție personală”. În privința raportului „variabil–invariabil” autorul citează două mari nume *Vladimir Jakovlevici Propp* și *Claude Lévi-Strauss*.

(5) Teza a cincea arată că *forma specifică a „creației orale”* — creația în folclor și, prin extensie, în întregul spațiu al culturii tradiționale orale — este *creația prin variante* (*ibid.*). În diagrama ce redă *raportul tradiție–inovație* (Figura 4) această teză ni s-a înfățișat printr-un „interval deschis la ambele capete” cum se spune în matematică, adică prin acel șir nelimitat al variantelor rezultat al creativității folclorice amorțate de relația dinamică în care tradiția are rol de forță motrice. Reținem că în acest tip de

creație și în acest tip de cultură termenul *variantă* are cu totul alt înțeles decât în spațiul *culturii constituite*, al artei și literaturii profesioniste („culte”) și chiar decât în *cultura populară*.

(6) Teza a șasea spune că, potrivit teoriei oralității, în *faptele folclorice* (ce țin de folclor și de cultura de tip folcloric) se încadrează *elemente (componente) suprasegmentale* — elemente de expresivitate directă și nemijlocită, *nonlingvistice* — precum *gestica, mimica, bățile ritmice* în obiecte din jur, *lovirea* unor părți ale corpului propriu (sau al altora), *mișcări* ale corpului, utilizarea (în scop ritual sau păstrând reminiscențe și ecouri ale unor asemenea scopuri) a *unei anumite recuzite* și a unor *proceduri*. Toate acestea determină *o mare complexitate a comunicării* acestei culturi și a faptelor sale — de fapt *o pluralitate de coduri și limbaje* (Boldureanu, 2003/a: 66) precum și raporturi speciale dintre interpretul-creator și publicul său, dintre actant-pacient-„text” folcloric (id.: 67–69), pe care în folcloristică le desemnăm prin termenii de *sincretism structural* respectiv *sincretism funcțional* — trăsături ale folclorului.

2.2. Caracterul formalizat („formalizarea”) — trăsătură definitorie și cardinală a folclorului și a culturilor de tip folcloric

Caracterul formalizat — „formalizarea” este o trăsătură *definitorie și cardinală* în spațiul culturii tradiționale orale, întrucât ea (alături de tradiționalitate și de oralitate) determină nu doar *folclorul în totalitatea lui*, ci și întregul din care acesta face parte: *cultura tradițională orală* — cultura de tip folcloric, complementară culturii moderne. În spațiul mai restrâns, al folclorului, caracterul formalizat marchează semnificativ *actul de creație–interpretare* (re asamblarea, resemnificarea, resemantizarea la toate nivelurile prin „prefabricate”, prin „formule” în sensul precizat mai sus). În celelalte zone ale culturii tradiționale (*artele folclorice, tehnicile tradiționale, civilizația rurală*), caracterul formalizat se manifestă și se concretizează prin utilizarea de elemente expresive consacrate ca „unități formalizate” (în totalitate sau aproape în totalitate centrate pe embleme, arhetipuri, simboluri care au și un „corespondent lexical”). Asemenea unități formalizate („prefabricate”) sunt utilizate pentru organizarea semnificativă, semantic-funcțională, expresivă „grăitoare” a *spațiului plastic în ornamentica folclorică*, pentru *con-figurarea și reconfigurarea volumelor, suprafețelor, culorilor în arhi-itectura rurală*, în *armonizarea și echilibrarea funcțională a obiectelor și ansamblurilor* ce alcătuiesc într-un anumit fel civilizația rurală a unei comunități (*folk society*).

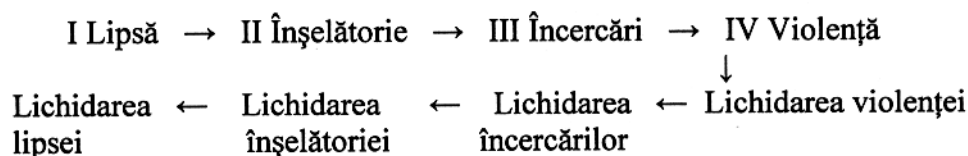
În *folclor* (subdomeniu al culturii tradiționale orale care, sub aspectul studierii de specialitate ne interesează în mod special), îndeosebi în *folclorul literar* („literatura folclorică”), formalizarea se întinde de la nivel micro-structural până la a organiza specii ample structural (și funcțional — vezi celelalte „funcții” definite și teoretizate de V. I. Propp — care organizează și guvernează prin redistribuiri caleidoscopice structura uneia dintre cele mai ample specii narative ale folclorului — *basmul*).

La nivel microstructural formalizarea „se leagă” de *sintagme* (uneori cuvinte ori chiar frânturi de cuvinte și onomatopee) care se asociază în formalizarea progresivă (spre structuri tot mai mari) cu *rima împerechiată* pe care prin forța formalizării — și-o atrage („...Și atâta plânge/ Cu lacrimi de sânge”), prin *repetiții* („ai-na și daina”, „leruiler și flori de măr”, „florile-s dalbe”, „crenguță verzi de brad”, „frunză verde”), apoi la nivelul *versului scurt* (unde adesea, spre a strica monotonia, apar asonanțe sau hemistihuri), *distihuri* sau *terține* „pasagere”. Tot la acest nivel microstructural apar ca

elemente de formalizare interjecții precum oftatul, icnitul, locuri comune desemantizate („au-au!”, „hop-ș-așa și num-așa!”, „hei-hei”, „he-he-he-hei”, „arz-o focu!” etc.).

La un nivel mai cuprinzător formalizarea se întâlnește de pildă în poezie prin *simetrii*, *paralelisme*, „motive pasagere” (frecvente în poezia lirică, dar și în colinde și balade), iar în narațiuni în proză sub forma unor *clișee* și *formule* care implică pe ascultător în desfășurarea narațiunii.

La nivelul cel mai amplu, formalizarea a fost demonstrată în cazul basmului de V. I. Propp prin faimoasele „funcții” care, după opinia noastră, redau și „schema de principiu” a unei structuri magic-operatorii (magie prin similitudine) pe care basmele prin actul povestirii o aveau și o „puneau în lucrare”. Schema este următoarea:



De aceea basmele se încheie cu „happy end”, ecou deziderativ de însănătoșire magică a realității (sau a unei părți a acesteia) prin conformare — pe baza magiei prin similitudine — cu schema de mai sus.

2.3. Alte trăsături ale folclorului: caracterul anonim, caracterul colectiv/comunitar și sincretismul. Genurile folclorului

Aceste trăsături sunt *definitorii* pentru folclor; ele *nu ating decât vag* cultura tradițională orală și anume doar în sensul că oamenii din mediul tradițional rural sunt *dezinteresați* de individualitatea propriu-zisă a celui care a creat cutare sau cutare produs de artă folclorică ori d civilizație rurală, dar rețin *numele* celui care a creat respectivul produs nu în legătură cu identitatea lui de stare civilă, ci cu *meșteșugul* pe care îl semnifică și îl personalizează („personifică”): „moș Tilă-Cojocariu”, „moș Linu Lemnariu”, „Ioancă-Zidariu”, „Ghega-Dogariu” — denumirea marchează o „încadrare”, o circumstanțiere elitistă — cea de meșter vestit, „mare maistor”.

Caracterul anonim depinde și într-un anume fel chiar derivă din *oralitate*, în sensul că în culturile arhaice primare, de structură orală *anonimatul* era un „fenomen integral” (Pop, Ruxăndoiu, 1990: 67).

În cultura tradițională orală și îndeosebi în folclorul acesteia anonimatul se coroborează cu caracterul comunitar („colectiv”) și este o consecință a oralității — trăsătură cardinală a culturii tradiționale orale — care determină și definește *integral* folclorul marcându-i decisiv toate fazele existenței lui: creația/interpretarea (performarea), transmiterea (comunicarea) și păstrarea (conservarea). Dacă numele (real sau atribuit) „autorului”/creatorului interpret este reținut de „memoria colectivă” a comunității, atunci acest nume apare mai degrabă ca o marcă a identității unei variante care, prin valoarea ei, așa cum a fost simțită și a frapat comunitatea, merită să fie reținută ca etalon. Așa, de pildă, timp de mai bine de două generații se vorbește în

folclorul bănăţean de „doiul lu Petrică” (jocul de doi interpretat/creat ca variantă de Petrică Vasile zis „Cap de Cal” în anii ’50 — vestit saxofonist de la Caransebeş), de „Sârba lu Motoia” (variantă creată/interpretată de clarinetistul Motoia-Craiu), ori „brăul lui Nicolae Botoca” (violonist bănăţean, unchiul celebrului *Efta Botoca*). Atipică şi neagreată în „mediul folcloric” propriu-zis este tentativa unor interpreţi—creatori de a adăuga variantei create (interpretate) o „lipitură”, un appendix prin care să „personalizeze” respectiva variantă sub „nume propriu”. Tentativa de „personalizări” supărătoare (mai ales că în folclor imitaţia când apare face ravagii) pot să apară în privinţa *ţinutei* (molima care bănuie interpretatele cu mai puţină experienţă de a cânta ţinându-şi mâinile suprapuse la cingătoare în dreptul ficatului — după „moda” Nicoletei Voica), ori a *vestimen-taţiei* (tricolorul ca brău la femei, ori mult mai generalizata ținută de „domniţă voievodal-boierească”, vădită prin lungimea „până-n pământ” a poalelor — fapte ce nu s-au întâlnit nicăieri şi nicicând în mediul tradiţional românesc).

Caracterul comunitar/colectiv. Corelat *anonimatului* şi derivând atât din *oralitate* cât şi din *tradiţionalitate*, acest caracter se referă nu doar la interpret/creator şi la „produsul” acestuia (varianta), ci şi la transmitere şi îndeosebi la *receptare*, adică la *mediul* în care „producţia folclorică” se naşte şi căruia îi este destinată: *comunitatea rurală tradiţională*. De aceea optăm pentru desemnarea acestui caracter şi prin adjectivul „comunitar” (nu doar „colectiv”, aşa cum s-a încetăţenit în folcloristică, iar în anii comunismului s-a făcut exces de colectivism nivelator în așa-zisul „folclor nou”), deoarece comunitatea rurală (*folk society*) este rezonatorul, beneficiarul, păstrătorul care îşi interiorizează, îşi apropiază, „autentifică” respectiva creaţie; iar în *curgerea vremii*, prin oameni talentaţi care apar în sânul acelei comunităţi se încearcă şi se amorsează noi performări ale produsului tezaurizat ca bun al ethosului comunitar *prin variante succesive*. Aşadar *caracterul comunitar* (mai ales dacă menţinem şi vechea denumire de „colectiv”) nu vrea să arate nicidecum un „colectivism simultan” al actului de creaţie în folclor şi în spaţiul culturii tradiţionale orale, *ci o creaţie comunitară durativă*, printr-o *succesiune de variante* plămădite în acea comunitate, şir în care căutarea „prototipului” este superfluă, pentru că nu poate fi găsită „varianta originară” la modul concret, dar comunitatea respectivă deţine „modelul virtual” prin omologarea variantelor prin raportare directă la plafonul variantelor virtuale şi la dinamica mecanismului tradiţie—inovaţie.

Aşa încât caracterul comunitar/colectiv ajunge să se bazeze pe o *structură de adâncime*, care generează şi girează o realitate culturală specifică mediului tradiţional rural, realitate „definită şi delimitată prin tipar structural, prin fond expresiv propriu şi relativ încheiat şi prin discurs relativ stabilizat”. (Pop, Ruxăndoiu, 1990: 82).

Caracterul sincretic; (a) sincretismul structural

Ca „reflectare” a datelor şi constatărilor pe baze empirice, *caracterul sincretic*, în înţelesul comun al cuvântului, redă acea însuşire prin care un anume produs (de regulă al culturii, un *artefax*) este *structurat* prin interferenţa, simbioza unor componente diverse. În cazul folclorului, acest „sincretism de structură” (numit în folcloristica mai nouă *sincretism structural*) este definit ca o *îmbinare foarte strânsă* (fuziune, osmoză) *de modalităţi şi elemente alcătuitoare semnificative — coduri şi limbaje*.

Amintim că în manualele de literatură din învăţământul preuniversitar (ca, de altfel, în vechea folcloristică), sub denumirea de *sincretism* se desemnează cu

aproximație ceea ce noi înțelegem prin termenul tehnic/conceptul de *sincretism structural*.

Ca trăsătură definitorie a folclorului, *sincretismul structural* este în strânsă legătură cu (și chiar derivă din) *caracterul formalizat*, însușire *cardinală* — alături de tradiționalitate și oralitate — atât a folclorului, cât și a culturii din care acesta face parte, cultura tradițională orală, „cultura de tip folcloric a vremurilor moderne”. Sub acest raport, sincretismul structural (la fel ca anonimatul și caracterul comunitar/colectiv) poate fi considerat o trăsătură derivată, secundară provenind din *formalizare/ caracterul formalizat* (ca o „particularizare” și „specificare” a acestuia din urmă în raportarea sa la subdomeniul folclorului).

Ca trăsătură definitorie a folclorului *sincretismul (structural)* este diferit de starea de lucruri descrisă prin termenul similar în cazul altor produse ale artei/culturii; altfel spus, sincretismul *nu este o trăsătură exclusivă a folclorului*. Sincretice pot fi și chiar sunt și alte produse (de pildă cele din artele spectacolului — teatru, operă, balet, film etc.), dar în cazul acestora *sincretismul (lor) semnifică doar o suprapunere armonioasă de componente precum imagini, rostire, muzică, mișcare, ritm etc. și nu o fuziune și o osmoză care fac inseparabile componentele cuprinse, „concreșcute”* originar și genuin în *sincretismul folcloric*. Așa se explică faptul că un rapsod are atât de mari dificultăți în „a dicta” versurile unei balade, un doinitor să refuze să „recite” versurile unei doine, iar o vrăjitoare/solomonar să se abțină la a săvârși o „făcătură tare” doar așa, spre exemplificare — și în general să facă orice vrăjitorii „în joacă”. (dacă remarcăm o anumită dezinvoltură la descântătoare în a spune pur și simplu „textele” unor descânțetece este pentru că ele văd în descântec *o rugăciune* îndreptată spre a face bine celui care apelează la ele; ca urmare, unele susțin explicit că „lucrează” cu Maica Precista, cu anumiți sfinți sau chiar cu Duhul Sfânt. E îndeajuns, însă, să întrebi o asemenea meșteroaie (muiere pricepută, muiere cu leac) dacă se pricepe să ia laptele (mana) de la vaci — și îți va spune (scuipându-și în sân) că nici n-a auzit așa ceva!

Spre deosebire de sincretismul structural mai există un tip de *sincretism* (mai puțin aparent la nivel empiric) care se referă la *aspectul relațional dintre actul creativ și entitățile implicate în acesta (actanți, pacienți, subiect/univers tematic, contrastul existent inițial și modul/nivelul de realizare)*; aceasta este definiția *sincretismului funcțional*.

Din conjugarea celor două tipuri de sincretism rezultă un mare grad de complexitate a creației în spațiul culturii tradiționale orale, complexitate transpusă în „produsul folcloric”; de aici putem extrage un principiu orientativ-metodologic: *cu cât un produs folcloric este mai heteroclit, cu atât gradul lui de complexitate este mai mare și, prin urmare, cu atât este mai interesant, mai bogat în semnificații și mai valoros pentru cercetător.*

(b) Sincretismul funcțional la care ne-am referit mai sus poate, prin urmare, fi definit ca *un fenomen coerent de relație între componentele produsului folcloric — entitățile conținute și cele implicate în realizarea lui*. Sincretismul funcțional oferă *criteriile pentru clasificarea actuală a faptelor folclorice* (arareori produsul folcloric pentru a-l clasifica în întregime, sau doar „secvențial” în *trei genuri: liric, narativ și ritual*.

După Königäs și Maranda, citați în *Folclor literar românesc* (Pop, Ruxăndoiu, 1980: 80) putem să sistematizăm în tabelul pe care îl propunem mai jos *parametrii* prin conjugarea și relaționarea cărora putem decela dacă un produs folcloric (sau secvențele

sesizabile ale acestuia) se încadrează în unul din cele *trei genuri ale folclorului literar* (sau ale „textelor” ce compun/reprezintă „componenta literară/textuală” a folclorului).

Nr. crt.	Genul → folcloric Parametrul (criteriul) ↓	LIRIC („lirica”)	NARATIV („eposul”/ „epica”)	RITUAL („poezia rituală”/ „poezia obiceiurilor”)
1.	Contrastul inițial și rezolvarea lui	• există <i>dar</i> • nu se rezolvă	• există și • se rezolvă	• există (criză, dezechilibru) și <i>se acționează</i> pentru rezolvarea lui
2.	Prezența sau absența subiectului (<i>Story</i> -ul)	• absent	• prezent	• prezent dar • <i>exterior</i> situației existențiale de rezolvat
3.	Statutul procesului de mediere	• independent • interior • subiectiv	• independent • exterior • obiectiv	• <i>dependent</i> de context și de situația de rezolvat
4.	Nivel de realizare	• subiectiv (empatic/în intimitate) • <i>exprimă</i> stări sufletești	• obiectiv (expus în afara performatorului)	• de la <i>subiectiv</i> (proiectat imperativ) spre <i>obiectiv</i>

Explicații

În *lirica folclorică* (doină, cântec de leagăn, bocet improvizat etc.), contrastul inițial (dor, dragoste, gingășie, jale) *există*, dar nu se rezolvă, *ci se potențează* pe parcursul performării speciei respective; subiectul (ca *story*) nu există, iar dacă există „elemente povestite”, acestea sunt doar „pretext”. Faptele folclorice încadrabile acestui gen *exprimă* în mod subiectiv, empatic stări sufletești (în cadre adecvate — „intimitate”, revărsare empatică).

În *genul narativ* contrastul inițial *există* și *se rezolvă* în actul povestirii, în substanța epică *exteriorizată* (nu doar *prin* actul povestirii, ci mai ales în substanța epică!)

În *genul ritual* (anterior celorlalte două, un fel de „protogen”) contrastul inițial există și este reprezentat de o criză, un dezechilibru existențial care *trebuie* rezolvat („însănătoșit”, remediat); pentru aceasta *actantul* „organizează” o poveste, *story*, prin performarea căreia creează o *image paralelă* situației de remediat (boala, bătrânețea anului sau omului) sau de obținut în viitor (fericirea pruncului, la botez sau a viitoarei familii, la nuntă; liniștea sufletului prin ceremonialul funerar tradițional și prin obiceiurile de bună-cuviință postfunerare), *image* căreia realitatea *trebuie* să i se conformeze pe baza „principiului” magiei analogice.

Am arătat mai sus că *genul ritual* este un fel de „protopărinte” pentru celelalte genuri; venim cu câteva exemple: structura basmului (ca specie narativă în proză) indică un *traiect inițiativ* pus foarte convingător în evidență pe baza *funcțiilor* stabilite de V. I. Propp. Sensul *ritual* (preluat și continuat prin schema de principiu a genului ritual)

perpetuat de basm este cel care duce, prin *asemănare magică*, la acel *happy end* căruia realitatea trăită „contaminându-se” i se va conforma. Tot astfel (mai bine zis *similar*) forța sentimentului erotic *exprimat* prin doină dobândește mai multă forță dacă această forță este de *natură magică*; drept urmare, în asemenea scop, doina „se modulează” după accentele foarte puternice — de factură magic/rituală — preluate de la *blestemul erotic* (specie ce *originar* aparține genului ritual). Exemple similare pot fi luate din alte specii și categorii folclorice: *ghicitoarea*, *folclorul copiilor*, *teatrul folcloric* („mima și drama” — cf. Gabriel Manolescu — teza d doctorat — *Mimă și dramă în obiceiurile populare românești*, Editura Excelsior Art, Timișoara, 2004). Mai mult, toată „poezia folclorică” poate fi „împărțită” după *criteriul ritualității* în *poezie rituală/de ritual* („poezie ceremonială”) și *poezie nerituală* („neceremonială”).

Și un ultim exemplu: *legenda folclorică* (cealaltă „specie magistrală” a genului narativ în proză, alături de basm) este adevărata succesoare a mitului întrucât legenda preia și perpetuează *funcția expresiv-explicativă* a mitului resuscitând, în toate împrejurările prezenței ei, vechea paradigmă magică a mitului pe care am denumit-o *prototipie mitico-legendară*.

TEMA A V-A

1. GENUL RITUAL

1.1. Genul ritual poate fi definit prin *identificarea substanței lui alcătuitoare* (elemente, părți, structuri etc.) reprezentate și desemnate la rândul ei prin categorii și termeni corespunzători acestor părți alcătuitoare; tot în definiția respectivă — însă decurgând din conținutul identificat — intră și „caracteristicile de gen” și tipologia acestuia. Ca urmare, vom defini *genul ritual ca fiind (în principiu, dar și în fapt) alcătuit din poezia obiceiurilor*, altfel spus el este *componenta literară* mai mult sau mai puțin dezvoltată, mai extinsă ori mai restrânsă, dar de foarte mare importanță *în structura obiceiurilor (și datinilor) ca instituții ale tradiției*. Așa stând lucrurile, putem spune că *genul ritual conține „textele” care se „contextualizează” în obiceiuri*. Spunem *texte* pentru a arăta că *ele aparțin folclorului literar*; dar punem ghilimele — „texte” — pentru a aminti că *în modul propriu al existenței lor*, în mediul tradițional, ele nu sunt niciodată scrise, ci numai orale. Mai arătăm că în folcloristică s-a vorbit nu de puține ori de această componentă importantă a obiceiurilor folosindu-se sintagma „folclorul obiceiurilor” sau mai ales „poezia obiceiurilor”. Această ultimă sintagmă este cea care, de asemenea, identifică genul ritual prin conținutul său. Dar trebuie imediat menționat că genul ritual ca „poezie a obiceiurilor” nu trebuie înțeles în sens metaforic, ci tehnic, pentru că poezia obiceiurilor, fiind *poezie rituală*, este în „opозиție pertinentă” față de o altă parte a poeziei folclorice (în totalitate — față de *poezia nerituală*, față de *poezia lirică* — lirica folclorică) — chiar și atunci când (ca în cazul bocetului improvizat) o astfel de poezie lirică există în mediul tradițional aproape exclusiv în *contexte rituale (ceremoniale)*. Astfel, bocetul se contextualizează în ceremonialul funerar tradițional propriu-zis, dar ca *text liric*, în mediul tradițional „bocetul de mamă” *exprimă* jalea mamei pricinuită de moartea fiului sau fiicei nu doar în context ceremonial ci și, ulterior, în condiții de singurătate/intimitate (bocet de aducere-aminte).

Trebuie, de asemenea, să precizăm că prin *poezia obiceiurilor* nu înțelegem doar „texte” versificate (deși „vorbirea pre versuri tocmită” se bucură de prestigiu deosebit în mediul sătesc al culturii tradiționale), ci, termen tehnic fiind, sintagma desemnează un „text” *literar* în general, dar condiția definitorie este aceea ca textul respectiv să fie *contextualizat obiceiului* corespunzător.

Nu trebuie uitată nici caracteristica de bază a genului ritual — deja arătată și comentată — de a avea o anterioritate generică față de celelalte două genuri, fiind un fel de *protopărinte* al acestora.

Dificultatea clasificării folclorului a fost resimțită încă din perioada constituirii folcloristicii și s-a manifestat de la B. P. Hasdeu până la Ovidiu Bîrlea — această problemă fiind abordată de aproape toți marii noștri folcloriști: Hasdeu, G. Dem. Teodorescu, Nicolae și Ovid Densusianu, Dimitrie Caracostea, Ion Mușlea, Gh. Vrabie, Octavian Buhociu, Mihai Pop, Ovidiu Bîrlea etc. De fapt, *cuprinsul* oricărui manual universitar sistematic și al oricărui tratat de folcloristică nu poate ocoli problema sistematizării și clasificării faptelor domeniului de cercetare. În manualul nostru (marcat și el de trăsătura menționată mai sus) vom exemplifica, reluând pentru întregirea imaginii acestei probleme, două clasificări operate de Mihai Pop și Pavel Ruxăndoiu, precum și de „folcloristul complet” care a fost Ovidiu Bîrlea.

La Pop și Ruxăndoiu clasificarea exprimă cuprinderea domeniului folclorului literar sub următoarele categorii (clase): *Poezia de ritual și ceremonial*; *Literatura aforistică și enigmatică*; *Proza populară*; *Cântecul epic*; *Cântecul liric și strigăturile*. Aceste categorii, la rândul lor, sunt „subclasificate” în *specii*.

Ovidiu Bîrlea — considerând de bună seamă că prin clasele și subclasele pe care le stabilește în cele două volume intitulate *Folclorul românesc* poate să cuprindă folclorul românesc în *întregime* — stabilește următoarele clase (date în cuprins): *Proza epică* (legenda, basmul, basmul despre animale, snoava, povestirea); *Folclorul obiceiurilor calendaristice* (colindatul și varietățile sale, folclorul celorlalte obiceiuri de peste an); *Folclorul obiceiurilor ciclului familial* (nașterea, repertoriul nupțial, repertoriul funebru); *Descântecul*; *Balada*; *Cântecul propriu-zis*; *Strigătura*; *Proverbul*; *Ghicitoarea*; *Cântecul de leagăn*; *Folclorul infantil*.

Fără a intenționa să facem aici critica celor două clasificări, este relativ ușor de observat la ambele tocmai *lipsa de sistematicitate, de consecvență* și *mai ales lipsa criteriilor*, precum și *caracterul vag și imprecis* sub care sunt integrate unele fapte și produse folclorice și sunt ocultate altele foarte înrudite („proza populară”, „cântecul liric și strigăturile” — nu și cântecul de leagăn, bocetul — la Pop și Ruxăndoiu, ori „înșiruirea” care așează în imediată vecinătate fapte luate „pe sărite” din domeniul folclorului: *descântecul–balada, strigătura–proverbul, ghicitoarea–cântecul de leagăn*) la Ovidiu Bîrlea.

Tipologia genului ritual. Pornind de la *criteriile* oferite de *sincretismul funcțional*, pe baza cărora putem stabili „genurile folclorului literar”, în *genul ritual* se cuprind fapte și produse *similare, înrudite* cărora, ca *specii*, li se poate recunoaște „ritualitatea” și „derivatele” ei (de la nivelul folclorului „actual” — al culturii tradiționale orale, „cultura folclorică” a vremii moderne) drept *genul proxim*. Pe o atare bază desemnăm două „specii magistrale” (supraspecii sau subgenuri rituale), pe care, prin felul cum le denumim, surprindem atât *textul* cât și *contextul*, fără de care *textul* respectiv nu poate exista în modul său propriu, în mediul său specific, mediu care este cultura tradițională orală. Aceste „macrospecii” ale genului ritual sunt: *Descânțele și descântatul* și *Colindele și colindatul*. Dar trebuie îndată remarcat și subliniat faptul că în această desemnare am folosit un criteriu — *cel al legăturii dintre genul ritual și instituția tradițională rurală a obiceiului* — criteriu care-și dovedește eficiența și corectitudinea/pertinența prin faptul că se *poate aplica asupra întregii literaturi/poetici a obiceiurilor*. În consecință, clasificarea faptelor/„produselor” genului ritual se poate face urmând *clasificarea obiceiurilor*. Pentru că cele două „superspecii” ocupă bună parte în conținutul genului ritual al folclorului, în subcapitolele următoare ale acestei teme ne vom ocupa de *descânțele și descântat* și *colinde și colindat*; întrucât din clasificarea obiceiurilor rămân neabordate speciile corespunzătoare *obiceiurilor vieții de familie*, atragem atenția asupra *orațiilor* (de nuntă) și *cântecelor ceremoniale* din contextul funerar tradițional. Acestea fac, prin excelență, parte din genul ritual.

1.2. Descânțele și descântatul

Deși este o „supraspecie” sau o „specia magistrală” (nu în înțeles metaforic) a genului ritual, o notăm ca un paragraf al temei a V-a (subcapitolul 1) din două motive. *Întâi* — pentru a fi *cel mai apropiat* de tratarea teoretică a genului ritual; *substanța descântecelor*, în perspectivă diacronică, este cea mai arhaică, cea mai apropiată de rit/ritualitate — protoconcept al gândirii folclorice — precum am avut prilejul să arătăm

(Tema 2, subcapitolul 2). În al doilea rând, tratăm descântecele și descântatul doar la nivelul unui paragraf (1.2.) al subcapitolului 1 din Tema a V-a pentru că această supraspecie, deși este alcătuită din fapte și „produse” de o mare diversitate și complexitate, totuși este mai puțin corelată, mai puțin compact organizată în comparație cu *colindele și colindatul* — complex ceremonial mult mai masiv și mai *spectaculos* în viața comunității, integrat categoriei *obiceiurilor de peste an*.

Despre această diversitate deconcertantă a *descântecelor și descântatului* trebuie arătat din capul locului că „descântatul” și „descântecul” ca termeni generici reprezintă pentru folclorist un *termen operant* mai ales în cercetările de teren (și implicit în *analiza* materialului de teren de acest tip) întrucât pentru „lumea satului” (pentru comunitățile rurale — acele *folk society* care în vremurile moderne și îndeosebi în actualitate nu mai există nicăieri ca atare — Mișu, 2002: 86), pentru „practicanții” înșiși (actant și pacient deopotrivă) termenii generici respectivi sunt *denumirile curente* în limbajul lor, prin care se cuprind (și se ascund!) o mare diversitate de produse, de tehnici și de credințe — de la „blânde”, beneficele și benignele forme de lecuire „cu ajutorul lui Dumnezeu”, dar mai ales „prin descântecul Maicii Mărie”, cu ajutorul Maicii Domnului, adică printr-un fel de „rugăciuni”, până la *fermece* (și acestea cu scop declarat benefic — vindecări și alte remedii ce țin de neputințele trupești și sufletești) — în sfârșit, până la temutele acte și proceduri de magie folclorică tare (făcături, vrăjitorie) despre care se vorbește în mediul sătesc cu teamă, în șoaptă, ori nici măcar așa. Descântecele și descântatul se leagă cel mai adesea de ceea ce am denumit prin *obiceiuri ocazionale*, dar privit drept „complex ceremonial”, descântatul cunoaște momente de maximă intensitate și eficiență în legătură cu *obiceiurile de peste an* (Sângeorz, Sânandrei, Joimari, Ajunul Crăciunului/Anului Nou, Sânzienele, Sântoaderii etc.) sau cu *împrejurări ale vieții omului și familiei* („vrăjirea ursitoarelor”, făcături de măritiş, „ghicirea” ursitului/viitorului soț — precum și *contrariul* acestora: împiedicarea măritişului, legarea rodului și altele asemenea, marcat negative).

Definirea și descrierea fenomenului (descântec și descântat, „text” – „context”). Complexul ritual – ceremonial/protocolar astfel înțeles, ce intră în atenția, preocupările și studiul folcloristicii și etnologiei se află în *interiorul* folclorului și culturii tradiționale orale și al mediului specific: comunitatea *rurală*. Drept urmare, rămân în afara preocupărilor fenomene (*aparent* similare), care țin de alte zone ce nu reprezintă nici obiectul de studiu al disciplinei noastre și nici domeniul culturii tradiționale orale (spiritism, ocultism și divinație de origine livrescă, fenomene paranormale) ori forme degradate ale acestora, devenite „populare” și foarte răspândite datorită în special mediatizării excesive — („reginele magiei albe” țigănești). Despre „fenomenul etnocultural magic” ce reprezintă domeniul și obiectul de cercetare al folcloristicii și al etnologiei selectăm câteva lucrări din bibliografia acestei teme: clasică operă a lui Artur Gorovei *Descântecele românilor* (apărută în prima colecție europeană de imprecății, București, 1931) (Gorovei, 1990), studiul amplu al lui Gh. Pavelescu, *Cercetări asupra magiei la românii din Munții Apuseni*, Institutul Social Român, București, 1945 și cartea unei autoare contemporane, Nicoleta Coatu, *Structuri magice tradiționale*, Editura BicAll, București, 1998 — lucrare prin excelență de folcloristică, în care se examinează, se clasifică și se descriu „textele” descântecelor potrivit *criteriului structurii magice* (de „poetică” arhaică).

A. Descântatul. Prin *descântat* denumim generic *contextul obiceiului* (definitoriu preponderent *ocasional*) ce reprezintă *instituția tradițională al cărei scop* e „vindecare”,

„remediul” pentru bolile, neajunsurile, dezechilibrele individuale dar și grupale în comunitățile rurale, fiind astfel instituția tradițională socio-culturală comunitară a descântecelor. Această *instituție tradițională* — context socio-cultural comunitar — o vom descrie după sistematica lucrare a lui Artur Gorovei:

(a) *Elementul central*, actantul, este *vrăjitorul* — cel ce „pune în act” orice practică și contextualizează orice text de descântec în cadrul acestui complex ceremonial–protocolar al descântecului (sub denumirea generică de „vrăjitor” înțelegem atât vraciul, descântătorul, „solomonarul” — persoană de gen bărbătesc — cât și „meșteroaia”, „mujica pricepută”, „bosoarca”).

(b) *Conjurările, advocările (invocările) și exorcizările* sunt „componenta verbală”, „formulă” a descântatului menită să *aducă* forțele și puterea „duhului” necesar pentru înfăptuirea practicii magice ori să alunge alți demoni și alte duhuri și puterea lor, care se opun voinței descântătorului/magicianului (ce urmărește să impună lumii/realității prin *voință și acționare magică* un nou mers, o nouă turnură). Asemenea exorcizării se întâlnesc și în *practica liturgică* (de pildă în rugăciunile Sfântului Vasile cel Mare), ceea ce arată că creștinismul însuși — în legătură cu forțele Lumii negre — a trebuit să fie „multă vreme cu gândul mai mult la diavol decât la Dumnezeu” (Gorovei, 1990: 21).

(c) *Componenta magic–rituală*, actanțială propriu-zisă, operatorie este cea *non-verbală* bazată pe „principiile” de eficiență magică: *magia prin contact*, „contagioasă”, *magia prin similitudine*, *transferul magic*.

(d) *Recuzita magică* (obiecte diverse precum fierul plugului, limba meliței, mosor, vergel, cuțit, topor), *substanțe anorganice* — argint, argint viu, sulf — *substanțe organice* — tăciune, plante, ou, tămâie, grâu, părți sau secreții ale corpului de animal sau de om, ori urma/”măsura”/umbra omului, obiecte de vestimentație care au fost mai mult timp în contact sau în folosința persoanei descântate.

(e) *Scenariul magic–ritual și relația protocolară*. *Scenariul* cuprinde realitatea asupra căreia urmează să se exercite puterea magică în scopul de a o modifica potrivit scenariului respectiv și voinței vrăjitorului/ descântătorului, iar *relația protocolară* are drept cadru scenariul respectiv și „leagă” pe actant de pacientul său.

(f) *Componenta textuală propriu-zisă* este „textul”, *descântecul* în înțeles generic, ceea ce reprezintă „dimensiunea literară” a practicii magice în instituția tradițională a descântatului.

Toate acestea în conjugarea lor (de asemenea, este tot un aspect al *sincretismului structural*) reușesc să pricinuiască *modificarea calitativă*, esențială a condițiilor *realității* (bolii, neajunsului), potrivit scenariului și voinței vrăjitorului/descântătorului, pentru a se obține (pe cale magică) vindecarea unei boli ori preîntâmpinarea ei, izgonirea „răului”, exorcizarea duhurilor necurate, apoi „legarea” ori „dezlegarea” dragostei, a căsătoriei, a „rodului” femeii (facerea de prunci), mergând până la practici vrăjitoarești extreme — care sunt, potrivit mentalității tradiționale, *luarea manei laptelui* și *luarea capului omului*.

Artur Gorovei notează că spre sfârșitul secolului al XIX-lea doi folcloriști români (Nicu Gane și Grigorie Moldovan) au încercat să introducă termenul de *cântec* ca pereche a lui *descântec* (precum avea mai târziu să arate Petru Caraman: *colindatul/descolindatul*), dar cei doi doreau să arate prin *încântec* „încântarea”, adică frumusețea, „farmecul” — câtă vreme descântecul grăiește despre cele rele și grele, boala, nefericirea și altele asemenea.

Am amintit acest episod uitat pentru că și noi presupunem existența unei perechi analoge binomului *colindat/descolindat*, doar că potrivit unei realități foarte probabil existente mai demult în cultura tradițională orală (provenind de bună seamă din culturile de tip folcloric precedente) *descântatul* nu se opune vreunui termen cu înțelesul mai sus arătat, de „încântat” — ci unui vechi termen care trebuie să fi fost cel de *cântat* — termen ce conota ceva inexorabil, o putere a sorții greu de acceptat și de suportat, „lege” prevestită, întrevăzută, ori care, implacabil acționează și, fără descântece, se va împlini.

Câteva argumente: în vorbirea sătească din Banat pentru *a boci* se folosește verbul „a să (se) cânta”; apoi mai peste tot se spunea „ți-am cântat eu cărțile” cu înțelesul „te-am prevenit că ai să pățești ceva rău”. În sfârșit, este cunoscut că în arhaicitate *legile* („scrisa”, „cartea”) *se cântau*, așadar dacă *legea* (sin. „scrisa”, „cartea” — expresia „așa i-a fost scrisa” — legea inexorabilă a destinului) = *soarta*, atunci versul din unele variante ardelenesti ale *Mioriței-colind* „îi fac legea să-l omoare” dobândește un înțeles special (Boboc, 1985: 46). În acest fel, posibila pereche *cânt(ec)–descânt(ec)* (cântat–descântat) se rânduie, alături de *colindat–descolindat*, printre altele precum *legat–dezlegat*, *făcut–desfăcut* adâncind, completând și nuanțând înțelesurile *descântatului*, care, ca termen ce denumește o importantă instituție socio-culturală a vieții comunitare tradiționale rurale, se află în simetrie cu o altă instituție de acest fel, rimând bunăoară cu *povestitul* — „contextul” socio-cultural comunitar rural al *genului narativ* (în proză), instituția tradițională de asemenea foarte extinsă în mediul sătesc și în cultura de tip folcloric a acestuia.

B. Descânțele — „texte” în „contextul” descântatului

Ca și în cartea noastră de folcloristică și etnologie (Boldureanu, 2003/a: 107–109), preluăm *criteriul de a clasifica textele descântecele după structurile magice pe care aceste texte le întruhidează punându-le în acțiune* (în act — operare magică) și trecând în plan secund „destinația” — pentru că în cazul descântatului „beneficiarul”, „pacientul” — chiar dacă uneori este *denumit* prin numele de botez — este *identificat* magic prin boala împotriva căreia forța magică a descântatului se îndreaptă și care în *descântece* este „învăluită” printr-un *story* exterior (ca subiect/pretext) — vezi parametrii genului ritual.

Pe baza sincrismului *magic-mitic* (gândirea simbolică–religie) — prin magia numelui, numerelor, culorilor autoarea amintită identifică și descrie în textele descântecele următoarele structuri magico-poetice (Coatu, 1998: 151–231; Boldureanu, 2003/a: 107–109):

— *enumerativ–negative* — răul/boala se anihilează prin enumerarea unor acțiuni/lucruri de la 10 (9) la 1 (zero) — în descânțele de spăriet, de apucat, de gălci, de bubă etc.;

— *imperativ–enumerative* — enumerare de tipul poruncii „să pleci din: creștetul capului, din albul ochilor, din mădulare!” în scopul alungării bolii; descânțele de ceas rău, de izdat, de soare rău, de babețe (grețuri), muma–pădurii etc.;

— *contrastante–imperativ–enumerative*: retorică imperativă bazată pe contrastul verbelor (formelor verbale) și opoziția interior (corp)/exterior (locuri îndepărtate) unde trebuie alungat, spre a fi absorbit, răul/boala din trupul omului; descânțele de: rânză, vătămătură, izdat, brâncă etc.;

— *contrastante* — bazate pe formula „nu așa ... ci așa”) — afirmarea apoi negarea efectului malefic, plasarea bolnavului la polul negativ, concomitent cu crearea

unui pol pozitiv și inversarea lor, astfel încât bolnavul să fie „adus” magic în starea de sănătate; descântece: de apucat, de pușchea, de șarpe, de soare, de plânsuri, de gușă etc.;

— *dialogice* — dialog fictiv cu o ființă care imaginează boala — despre o situație (situații) care, acumulându-se, anihilează suferința;

— *încifrate* (asemănătoare întrucâtva cu „numărătorile” din jocurile de copii): „Meletică peletică/ Pog Conopago/Eara gena carga cararata/ Cruce-n cer, cruce pe cer, cruce pe pământ/ veninul șarpelui să fie înfrânt” (Descântec de mușcătură de șarpe);

— *oximoronice* (prin contrarii și inversări) — boala e declarată ireversibilă — apoi se neagă totul în legătură cu ea (timp, loc, putere) spre a o alunga și a induce magic starea de sănătate; descântece de: pocitură, de trânti;

— *comparative* — discurs relativ amplu, bazat pe un mecanism analogic, în care boala este alungată, trupul regenerat exemplar („curat/ca argintu strecurat”); descântece: de deochi, de bubă, de cârțiță, de orbalt etc.);

— *narative*: narativitatea ca strategie de alungare a bolii; descântece de: gușă, de bube dulci, de cârțiță, de Dânsule etc.;

— *narative-exemplare* — narare cu intensificare retorică vizând intervenția benefică în chip exemplar; descântece: de spăimat, de vânturi, de durere de cap etc.

Deosebit de interesante sunt *structurile combinatorii* (enumerative + imperative + narrative; comparative + imperative + enumerative etc.) precum și cele *religioase-magice*, al căror grad de complexitate este sporit. În toate cazurile — precizăm noi — nu avem de-a face cu „ceva asemănător cu o rugăciune”, deși adesea se face un convențional și formal apel la „Domnul/Duhul Sfânt”, „descântecul Sfintei Marii”, ori la Sfinții doctori Cosma și Damian (deveniți Cosmandin, Cosindamin), ci descântecele sunt cel mult niște „rugăciuni răsturnate” care, în loc să se termine cu formula „Amin!”, încep așa „Amin, Amin — Cosîmdamin/Descântecul Maicii Mărie...”

2. COLINDELE ȘI COLINDATUL

Colindul. *Definiție, origine.* După Ion Ghinoiu, *colindatul* este „scenariul morții și renașterii divinității adorate împreună cu timpul anual sau sezonul ce-l reprezintă, împreună cu textele ceremoniale (colinde), formule magice, dansuri, scenete, recuzită rituală și sacrificii, interpretat din casă în casă, pe ulițele sau în anumite locuri din vatra și moșia satului de o ceată sacră” (Ghinoiu, 1997: 48).

Potrivit acestei definiții întinderea colindatului este pe toată durata anului: în afară de perioada de schimbare a anului (colindatul propriu-zis, „de iarnă” în cele 12 Zile Mari — de la ajunul Crăciunului până la Sfântul Ion) în colindat se includ „alaiuri” ale vieții rurale agrare și păstorești de peste an precum Drăgaica, Sâmbrele (Sâmbra Oilor), Călușelul, Paparudele, Boul înstruțat, Sânedrul etc. (*ibid.*)

Originea (obârșia) și funcțiile obiceiului. Prin originea sa, colindatul, acest complex ceremonial poate să fie redus doar la perioada de iarnă.

Fără a neglija aspectele etimologice — care au făcut epocă în istoria lingvisticii și în folcloristica „clasică” — vom aprecia că de primă importanță pentru folcloristica și etnologia actuală este cunoașterea *obârșiei obiceiului*. O deslușire sintetică ne este oferită de Mihai Pop în succintul studiu *Pe marginea colindatului* („Folclor literar”, VI/1985, Universitatea din Timișoara, p. 7–15): „În latină, *calendae* are forma verbală *calare* « a vesti » și *calatores* sunt cei care vestesc în Imperiul Roman sub influența

cultului [lui] Mithra din secolul al III-lea e.n. « Dies Natalis Solis Invicti » [Ziua Nașterii Soarelui celui Neînvins — n. n.]. Mai târziu, prin aculturare creștină, colindătorii au vestit din secolul al IV-lea nașterea lui Iisus Cristos (...) Credința în puterea colindatului de a aduce îndeplinirea dorințelor îl situează pe palierul acelor fapte de cultură tradițională în care ritul este operatorul cu care se mediază între limitele vieții și dorințele oamenilor”.

Așadar, potrivit acestei funcții operatorii de mediere magică — pe lângă cea originală, de *vestire* a unui eveniment divin hipermarcat (M. Pop) — *colindatul* (în sens larg, nu doar „colindatul propriu-zis”) îndeplinește celelalte *funcții* conexe: cea *augurală* (prin prevestiri și urări de sănătate, viață lungă etc.) cea *apotropaică* (de protecție, de alungare a răului, și de împotrivire la duhurile stricătioase — de curățire și de apărare de acestea) și cea *propițiatorie* (de îmblânzire, împăcare, obținerea unor favoruri și protecție din partea soartei, norocului prin evocarea sacralității, divinității și instaurarea condițiilor ritual-ceremoniale pentru acestea). (Boldureanu, 2003/a: 95).

Bibliografia românească de specialitate are privilegiul unei *opere de referință* asupra colindatului: Petru Caraman, *Colindatul la români, slavi și la alte popoare*, Editura Minerva, București, 1983 și *Descolindatul în orientul și sud-estul Europei*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, 1997 (vezi referințele bibliografice). Evident, cea nemijlocit importantă pentru capitolul de față este cea dintâi (care a fost redactată în poloneză ca teză de doctorat în 1933 — la Universitatea din Cracovia).

2.1. „Tipurile de colindare și succesiunea colindurilor”

Petru Caraman stabilește următoarele *tipuri de colindare*:

I. *Colindatul propriu-zis* (cel serios, al feciorilor și adulților în noaptea dinspre Crăciun a Ajunului). Adăugăm împrejurarea importantă că acea *noapte* este un timp de *maximă concentrație a sacralității*, intervalul nocturn de la „schimbarea vremii” (când „lumea cea veche” moare și *se naște lumea cea nouă*), este „un timp sărbătoresc hipermarcat” (Mihai Pop, *ibid.*). Ca dovadă, în vorbirea mai veche a bănătenilor, „a ajuna” în preziua Crăciunului (apoi, prin extensie) — a ajuns să însemne „a ține post aspru (negru)” (fără să mănânci, fără să bei, fără să lucrezi, fără să vorbești).

II. *Colindatul copiilor* se deosebește de cel al adulților — spune Caraman — prin caracterul hazliu, „textele” fiind simple urări sau amenințări glumețe la adresa celor colindați. Are loc în Ajun și începe dis-de-diminează. Și totuși semnificațiile etnologice, în planul de profunzime, ale colindatului celor mai mici (3–6 ani) sunt, *originar*, mult mai serioase: ei sunt *cei dintâi colindători* — *vestind* din dimineța de Ajun venirea Crăciunului. Ei se numesc și azi în Banat *pițărâi*, dar într-o perioadă mai veche denumirea aceasta era general răspândită în mediul românesc, *pițerei* fiind sinonim cu *colindători*; ei sunt făcătorii și purtătorii de *colinde* (bețe de alun pe care le puneau în ziua de Ajun lângă crucile mormintelor pentru ca sufletele celor morți când vin din lumea cealaltă pentru Praznicul Crăciunului să aibă de ce se sprijini); *pițărâii* erau primiți la toate casele pe care le colindau pentru că prin colindele/glasul lor refăceau stâlpii pământului îndepărtând primejdia cutremurelor (și a Sfârșitului lumii!), alungau vârcolacii (înlăturând primejdia ca aceștia să mănânce Soarele sau Luna în timpul eclipselor sau să roadă „baierele ploilor”) și să provoace inundații).

III. *Plugușorul* — colindă și colindat cu caracter agrar, augural și alegoric (muncile agricole de la semănatul grâului până la coacerea pâinii), practicat de copii

exclusiv la Anul Nou. Adăugăm că Plugușorul copiilor avea corespondent *Plugul* adulților, plug adevărat cu care se trăgea *prima brazdă* (hotar al noilor începuturi) lângă casa celui colindat — spre a feri gospodăria de duhurile rele. Ca recuzită, *buhaiul* făcea, în același scop, un zgomot îngrozitor — imitând răgetul taurului.

IV. *Umblatul măștilor* se atașează Plugușorului/Plugului sau altor feluri de colindat care se practică îndeosebi la Anul Nou.

V. *Vasilca*, datină în uz la ȣiganii din România, cu aspect parodic și burlesc (grotesc) în care, cu mare ȣămbălău, este purtat de către ceată (de regulă restrânsă numerică) un cap de porc pe o tavă lucitoare, împodobit cu panglici și oglinzi. În Banatul sârbesc (Voivodina) — constatăm noi — obiceiul menținut tot de către ȣigani (dar în trecut pare să nu fi fost exclusiv ȣigănesc) este numit *Potreacul*. Între elementele purtătoare de semnificații etnologice de profunzime ale acestui obicei enumerăm: ȣămbălăul (zgomot mare pe care-l fac colindătorii spre a alunga duhurile rele); ȣiganii sunt „aducători de noroc”, vindecând pe cei colindați de *puterile necurate*, pe care ei le pot și întruchipa (după principiul magic „similia similibus curantur”); porcul (scroafa) este „personificarea arhaică” a prolificității, fecundității, fertilității (cf. Gimbutas, 1989: 82); în sfârșit, *Potreacul* — evocă „ospățul ritual”, făcut din măruntaiele animalului sacrificat (între mâncările tradiționale românești numărându-se *ciorba de potroace*).

VI. *Sorcova* — cu care umblă, de asemenea, cei mai mici colindători (copii între trei și nouă ani) în dimineața Anului Nou. Ei lovesc gazdele colindate cu mlădițe înmugurite sau chiar înverzite (ținute în casă în apă stătută încă de la Sfântul Andrei). Inițial trebuiau să fie 40 de muguri (de unde și denumirea slavă a obiceiului — dar notăm că *soroc* — 40 în slavă — avea să însemne și soartă/noroc/limită, iar numărul de 40 este foarte important în simbologia creștinismului românesc folclorizat: „Sâmții — 40 de mucenici; Filipii de toamnă sunt cu 40 de zile înaintea Crăciunului, iar Filipii de primăvară cu 40 de zile după Crăciun; în sfârșit, dansul folcloric emblematic al bănățenilor este *Sorocul* — care însă are și o pereche, *Borocul* (ce se dansează fără lăutari, de către tinerii necăsătoriți, seara, în zilele Postului Paștelui). Semn de degradare — acum copiii sorcovesc cu crenguțe artificiale.

În afara celor șase categorii Petru Caraman menționează la români și două „colindări strict religioase”: *Steaua* și *Vicleimul* [*Irozii* — n. n.], pe care noi le-am numit *colinde cu conținut creștin explicit* (deși „folclorizat”) — pentru că noi apreciem că *toate colindele, colindatul însuși* sunt în sens larg, arhaic *religioase* întrucât apelează la modalități ale sacralității și ritualității ancestrale, precreștine. Avansarea „folclorizării” acestora din urmă (cu ceva timp în trecut era și la modă, dar și pe placul ateismului comunist să se folosească termenul de „desacralizare”) se constată în aceea că *vicleii* au ajuns să însemne *teatrul folcloric de păpuși*, nemaivând nimic comun nici măcar cu „creștinismul folclorizat” — în afară de denumirea desemantizată.

Nu ne propunem nici să polemizăm, nici să încercăm să găsim explicații pentru unele puncte de vedere ale reputatului etnolog; vrem să reafirmăm valoarea extraordinară a „perechii” — *Descolindatul în orientul și sud-estul Europei* (1997) — operă masivă a cărei publicare în România comunistă ar fi fost greu de imaginat.

2.2. Colindele — clasificarea, structura, funcțiile și poetica lor

(A) După *criteriul locului unde se colindă* (preponderența contextului asupra textului) a) *Colindul la fereastră*, b) *Colindul cel mare sau colindul casei*, c) *Colindul de gospodar* (pentru stăpânul casei) d) *Urarea colacului* (colind final, de mulțumire).

(B) După *criteriul destinației/destinatarului*: de gospodină, pentru flăcău, pentru fată mare, pentru logodiți, pentru însurăței, pentru văduvă, pentru bătrâni, pentru copii, pentru sugari; *pentru diverse ocupații și profesii*: pentru preot, pentru hangiu/birtaș, pentru cioban, pentru pescar, pentru negustor, pentru soldat, pentru voinic străin (dacă se găsește vreun necunoscut oaspete în casa colindată); în sfârșit *pentru mort* (decedat în casa colindată de la precedentul colind/de anul trecut, sau dacă cel decedat chiar cu mai mulți ani în urmă a fost foarte tânăr, răpus năprasnic sau foarte iubit în comunitate).

Dintre colindele destinate profesiilor în mediul tradițional românesc un loc aparte îl ocupă *cele de cioban/păstor* (în Transilvania și Banat „motivul mioritic” este preponderent întâlnit sub formă de *colindă*). În aproape toate variantele de acest tip („motiv”) *ciobanul este glorificat* (prin calități, prin vrednicie, prin avuție — bogăția turmelor). O mențiune deosebită merită colinda consemnată de Bela Bartók la Urșiul de Sus (Turda-Arieș) sub titlul *Cel unchiaș bătrân* — pe textul căreia a compus *Cantata profana* și al cărei sâmbure evocă un „totem al cerbului”, iar prin frumusețe și prin valoarea etnologică este comparabilă cu marile capodopere ale folclorului nostru: *Meșterul Manole*, *Tinerețe fără bătrânețe*.

În poetica acestui tip de „texte rituale” menționăm că ele se cântă în grup *pleno guture* (adică se strigă scandat, sacadat), monoton, cu acompaniament de instrumente dar mai ales *de dube* (pe Valea Mureșului), retorica lor este îndreptată spre *persuadarea gazdei*, iar încheierea este amplă și reprezentată de formulele de mulțumire. Din punct de vedere al expresivității/compoziției există două mari tipuri de colinde: *tipul epic* și *tipul plastic-expresiv*. Colindele propun o panoramă a neamului omenesc prin proiecții augurale. Ca și în cazul descântecului și descântatului — cântând ritual aceste proiecții există încrederea că ele așa vor fi, se vor împlini.

Descolindatul. Cauzele/motivele descolindatului sunt de regulă două: *refuzul de a primi colindătorii* și *excluderea unei gospodării de la colindat*.

Marea instituție a culturii tradiționale orale a comunității și a mediului sătesc — *colindatul* — are un „invers” al său: *descolindatul*. Ca „negativ” al obiceiului augural, apotropaic, propitiator, descolindatul este „desfacerea” acestor funcții în care colindătorii devin „mesagerii nefericirii” punând în mișcare „un reflex direct al substratului magic”, astfel încât colindătorii „ce au puterea de a aduce fericirea vor avea implicit și puterea contrară: de a aduce nenorocirea sau măcar de a înlătura efectele bune (...)” (Caraman, 1997: 17). *Formulele de descolindat* sunt primitive, imperfecte, de o licențiozitate fără frâu, dar conțin cu toate acestea câte un firav element estetic „aproape înăbușit sub povara vulgarității și obscenității” (id.: 149).

Ca obicei complex, descolindatul cuprind atât *formule de blestem*, cât și *practici rituale* cu o simbolică negativă, „întoarsă pe dos” — totul având caracter eminent magic (începând cu înapoierea darurilor). Gesturile sunt de o mare diversitate: lovirea cu toiagul de colindător, răpirea porții de la curte (distrugerea, mănjirea ei cu impurități), distrugerea laviței și gardului și a fațadei casei, distrugerea ferestrelor, spargerea oalelor de lut și a veselei casabile, răpirea carului sau a saniei (sau a unor piese din ele), răpirea sau distrugerea plugului și a altor unelte agricole, alungarea vitelor și a păsărilor din curtea gazdei descolindate, răvășirea hodgeacului și a cuptorului de pâine (după exemplificarea lui Petru Caraman).

2.3. Alte categorii ale genului ritual: folclorul copiilor, teatrul folcloric, ghicitoarea

În încercările mai vechi de clasificare a folclorului — din cauza marii eterogenități, iar pe de altă parte din lipsa unor criterii specifice — fapte precum *folclorul copiilor*, *teatrul folcloric* (numit impropriu „teatru popular”), *ghicitoarea*, *proverbul*, au rămas pe dinafară, sau au fost catalogate ca „alte categorii și specii ale folclorului”. Din motive pe care le vom arăta mai jos, considerăm că acestea stau în perimetrul *genului ritual* (folclorul copiilor, teatrul folcloric, ghicitoarea), respectiv al *genului narativ* (proverbul în vecinătatea legendei — Boldureanu, 2003: 101–107).

Folclorul copiilor a fost menționat în vechime de A. Maria del Chiaro (1718), apoi de folcloriști precum G. Dem. Teodorescu, Al. Lambrior, Pericle N. Papahagi, B. P. Hasdeu, I. S. Floru, Tudor Pamfile, I. Mușlea, I. C. Chițimia, iar dintre contemporani Andrei Oișteanu și Ivan Evseev.

Privitor la motivele care ne îndreptățesc să încadrăm folclorul copiilor în perimetrul genului ritual, Andrei Oișteanu aduce argumente precum:

— existența unor formule (recitative, incantații, numărători) cu pregnant *character magic*;

— înclinația copilului către fantastic și miraculos;

— solidaritatea de tip empatic, spontană, cu natura;

— tipul de creativitate infantilă confirmă principiul că și în plan cultural (nu doar biologic) *dezvoltarea individului repetă și rezumă evoluția speciei*, așa încât copilăria omului ca individ (atunci când aceasta se petrece în „condiții naturale”) repetă rezumativ și esențial copilăria umanității.

Pe de altă parte, imitând folclorul adulților, folclorul infantil are câteva particularități și câteva categorii (tipuri). El imită și preia forme și fragmente din folclorul adulților; ca tipuri, folclorul copiilor cuprinde *creații ale copiilor pentru ei înșiși* (cele mai importante și cele mai interesante); în al doilea rând, din folclorul creat de adulți pentru adulți, copiii preiau forme degradate, abandonate de cei maturi, pe care le imită fără să le înțeleagă (degradându-le și mai mult și desemantizându-le); în sfârșit, în al treilea rând se situează folclorul creat de maturi pentru uzul copiilor (în scopuri mnemotehnice, educative, didactice, moralizatoare etc.) (Oișteanu, 1988: 51–53). Acest autor subliniind „o anume intuiție a arhetipurilor în folclorul copiilor (îndeosebi în jocuri și incantații) întărește *dimensiunea arhetipală* pe baza căreia Ivan Evseev tipologizează marea diversitate a jocurilor de copii — partea cea mai importantă și cea mai interesantă a folclorului infantil: Numărătorile; jocuri apotropaice și de exorcizare; jocuri de stimulare a forțelor naturii; dialectica polarităților în jocurile de copii (noi subliniem faptul că ori de câte ori o realitate ni se înfățișează în două chipuri puternic polarizate avem de-a face cu *o caracteristică a arhaicității*); ecouri — e drept îndepărtate, fragmentare, incoerente — ale sacrificiilor rituale în jocurile de copii; cultul strămoșilor în jocurile de copii; acestor categorii de folclor infantil Ivan Evseev le adaugă un întreg capitol despre *semnificațiile simbolice ale jucăriilor* (Evseev, 1994: *passim*). Asemenea argumente sunt suficiente pentru a încadra folclorul copiilor în genul ritual. (Boldureanu, 2003/a: 109–111).

Teatrul folcloric. Încă înainte de 1972, anul susținerii tezei de doctorat cu titlul *Teatrul popular de Anul nou din Moldova*, folcloristul ieșean Vasile Adăscăliței a început cercetarea fenomenului des întâlnit în această provincie. Remarcând „amploarea și vivacitatea acestui fenomen de artă populară”, folcloristul încearcă o clasificare a

faptelor respective: *alaiuri* provenite din jocurile dramatice cu măști animale; *alaiurile* provenite din jocurile dramatice cu reprezentări umane; *alaiurile* provenite din evoluția unor datini și practici rituale (această categorie este în legătură directă și explicită cu încadrarea fenomenului de *teatru folcloric* în genul ritual); *teatrul de influență livrescă și urbană* (teatrul haiducesc și hoțesc, apoi cel cu subiecte istorice concrete, cel cu subiecte legendare și nuvelistice); în sfârșit o subcategorie deosebită în cadrul așa-ziselor „spectacole populare” îl reprezintă *Plugușorul*.

Aplicând o perspectivă nouă — oferită de antropologia culturii — apreciem că termenul de „teatru popular” este prea vag și ambiguu atât pentru a putea fi pus în concordanță cu definiția *culturii tradiționale orale* (căreia îi aparține folclorul), respectiv cu cea a *culturii populare* (căreia ar trebui să-i aparțină „teatrul popular”), cât și pentru ca termenul acesta să acopere realități foarte diferite sub aspectul în care ele se situează, precum și al mediului socio-uman unde se încadrează.

Dacă în sprijinul oportunității perspectivei antropologice necesare facem apel la cartea lui Achim Mișu (2002) deja citată și incusă în referințele bibliografice — (unde sunt pe deplin lămurite aspectele definirii sferelor, palierelor și faptelor de cultură la care ne referim aici), va trebui să aducem câteva precizări în legătură cu tipurile/subtipurile care alcătuiesc domeniul fenomenului ce a fost (și încă este) numit impropriu „teatru popular”.

(1) *Teatrul popular — folcloric* la origine, dar *degradat* ulterior spunem noi — de păpuși și marionete care prezenta la bălciuri, iarmaroace sau în anumite ocazii sărbătorești variante de snoave (într-un joc improvizat). Scena era *lada păpușarului*, iar eroii reprezentau tipuri sociale de extremă popularitate în trecut. Astfel pe lângă personaje din folclor (Vasilache, Măriuca) apăreau iaurgiul, bulgarul, popa, dascălul, cucoana Marița, turcul, rusul, evreul etc. (Nubert-Chețan, 2002: 71). Autoarea caracterizează astfel fenomenul (arătând caracterul lui diferit față de *Irod* dar și de *Jianu* sau *Bujor*): „Una dintre cele mai vechi forme de manifestare a genului dramatic la noi în țară, teatrul de păpuși, cunoscut și sub denumirea de *Viclei*, a oferit de altminteri și primele texte dramatice din istoria literaturii române (...), fiind în realitate un teatru de profesioniști, neam ca *Irod*, *Jianu*, *Bujor*” (*ibid.*).

Deosebirea esențială pentru demersul nostru o face autoarea între *teatrul de păpuși* (numit și *Viclei* sau *Lada cu Viclei*) pe de-o parte și *Irozii* propriu-ziși (numiți și *Tăierile*) — care, după cum se va vedea mai jos — fac parte (după opinia noastră) din *subcategoria scenetelor cu caracter creștin explicit* și cu origine livrescă/”semicultă” intrate, însă, în „circuit folcloric tradițional”.

Definiția *Vicleiului* — preluată de autoare — este cea dată de Constantin Brăiloiu: „(...) vechiul miez țărănesc, el însuși sărăcit și decăzut, a fost cu totul copleșit de tot soiul de adaosuri urbane și suburbane, unele semănând cu fragmente din reviste (...)” (*id.*: 72).

(2) *Întruchipări teatrale folclorice — teatru folcloric propriu-zis* — de obicei restrânse ca dimensiuni (orații de iertăciune, cântece și „recitaluri” ritualizate) care intră în *complexe ceremoniale tradiționale* ale obiceiurilor de peste an sau ale vieții de familie.

(3) „*Alaiurile*” (în terminologia lui Vasile Adăscăliței) — începând cu cele provenite din datini și practici rituale (care reprezintă, de asemenea, *teatru folcloric propriu-zis* nu neapărat creștin, dar *în sens larg* „religios”, non-profan) și terminând cu teatrul de proveniență livrescă și urbană — care este *folcloric* cel mult pentru că intră în „circuit folcloric”.

(4) *Teatrul popular* (dar *non-folclor* — pentru că nu aparține culturii tradiționale orale, chiar dacă este „compus”, și/sau „jucat” de țărani). Acest teatru (popular dar nefolcloric) este jucat de *trupe de teatru sătesc* (prin excelență *neprofesioniști*). „Textele” pot fi:

— *Scurte piese comice* (dramatizarea unor snoave ale lui Creangă, „cântecele comice” ale lui Alecsandri etc.). Uneori trupele de teatru sătești, în alcătuirea cărora sunt țărani dar și „intelectuali ai satelor”, pot aborda un repertoriu mai amplu, de oarecare dificultate, pe care îl joacă cu pasiune, dar improvizând.

— *Texte dramatice* create chiar de autori din lumea satului. Aceștia pot fi sau *condeieri-plugari* (realmente *țărani*, cu câteva clase de școală elementară, dar autodidacți pasionați — *care scriu în limba literară*) precum Nicolae Vucu-Secășeanu sau Petre Petrica, sau *autori dialectali* (în cazul Banatului) care pot fi originari de la sat, dar de regulă sunt oameni cu o cultură înaltă ori foarte înaltă și care *scriu* „în dialect” cel mai adesea versuri, dar și proză și mai rar teatru. Dintre autorii dialectali bănățeni de teatru propriu-ziși, Cassian R. Munteanu (protopop) a avut o încercare prin anii '20 ai veacului trecut (*Raiul și iadul*), iar în prezent Ioan Viorel Boldureanu a publicat în seria „Literatură dialectală” a Editurii Marineasa din Timișoara comedia în două tablouri *Niepoși lu Moș Costa* (2003).

De aceea ne apare doar parțial justificată opinia lui Gabriel Țepelea după care „singuri țăranii bănățeni îmbrățișează în primii ani după Unire scrisul dialectal” (Țepelea, 2005: 203): „Țăranii bănățeni”, dacă au scris, fiind condeieri-plugari, au scris de regulă *în limba literară* (cu rare excepții, au folosit doar unele expresii locale — precum Nicolae Vucu-Secășianu ori Petre Petrica); dacă *au scris* în dialect, ei nu au fost și nici nu sunt condeieri-plugari (adică țărani), ci oameni cel puțin cu nivel mediu de instrucție, dar cel mai adesea titrați sau supertitrați.

Ghicitoarea. Din două motive putem să încadrăm ghicitoarea între speciile genului ritual. Mai întâi, pentru că la origini ea era *un instrument magic-ritual* de verificare a parcurgerii unei anume etape, a trecerii unui anume prag inițiativ în drumul străbătut de novice spre consacrare (așa, de pildă, sunt *ghicitorile-numă-rătoare*, prin care se verifică inițierea, înțelepciunea sau puterea magică a cuiva — cf. Hedeșan, 2001: 135–151).

În al doilea rând, în vremurile mai apropiate și în prezent, ghicitoarea are un rol de divertisment pentru adulți — prin care a intrat și a rămas în *folclorul copiilor*, unde își mai păstrează ecouri mai mult sau mai puțin estompate ale vechilor rosturi inițiatice și ale funcției de verificare a vioiciunii minții, perspicacității, imaginației copiilor, pentru că o anume „încifrare” a înțelesurilor sub forma unui joc de imagini necesită asemenea calități pe care copiii și le descoperă, le dobândesc ori și le cultivă pe această cale. Chiar când este folosită „în glumă” de adulți, ghicitoarea se plasează într-un *context ceremonial* — al nunții tradiționale, de pildă, unde păstrează astfel ecouri ale vechii funcții rituale.

O tratare monografică și o antologie de texte — poate cea mai sistematică din folcloristica noastră — o datorăm lui Artur Gorovei (1990: 400–488).

TEMA A VI-A

1. GENUL NARATIV ÎN PROZĂ

1.1. Povestitul — act de instituționalizare în mediul tradițional rural. Genul narativ și speciile lui

Referindu-ne la una dintre principalele funcții arhaice (marcată de ritualitate) ale *povestitului*, în cartea noastră despre *legenda folclorică*, un întreg capitol l-am consacrat *povestitului ca act de urzire ontologică* (Boldureanu, 2003: 111–124).

Din acest punct de vedere — prin natura conținutului său — *povestitul* se rânduie în planul/nivelul „protoconceptelor” gândirii folclorice (la nivel arhaic, originar, în acest sens, Mircea Eliade definea mitul drept *povestirea unei istorii sacre*). Pe de altă parte, la nivelul culturii tradiționale orale („cultura folclorică” a ultimelor două–trei secole), *povestitul* se situează între acele „instituții ale tradiției” la fel ca *descântatul*, *colindatul* (și alte asemenea nuclee care desemnează articulațiile structural–funcționale ale datinelor și obiceiurilor), fapt pentru care am socotit de cuviință a defini obiceiurile drept *instituții tradiționale*. În sfârșit, în al treilea rând, *povestitul*, mai ales în culturile orale, este *principalul mod de comunicare în înțelesul total și complet de „ontologizare a existenței”* (cf. înțelesul etnologic al proverbului „dacă n-ar fi nu s-ar povesti” — ceea ce poate însemna și: „dacă se povestește — negreșit că este”).

Povestitul — înțeles ca *act* (al povestirii) — pune în evidență motivul din care optăm pentru denumirea de gen *narativ* și nu gen epic: ca realitate folclorică, faptele din cultura tradițională orală ce se situează în această categorie *trăiesc* prin actul povestirii; așadar denumirea de *narativ* evidențiază mai bine rolul *acțiunii de a povesti*, pe când denumirea de *epic* pune accentul pe „substanța povestirii”.

În al doilea rând *povestitul* în înțelesul de mai sus, prin rolul și rostul lui în folclor, în cultura tradițională orală și în viața comunităților rurale este unul dintre cele mai complete fapte etnologice având o importanță de prim rang în *crearea „culturii etnografice”*, în *transmiterea* („comunicarea”) și în *păstrarea* („conservarea”, „tezaurizarea”) acesteia; *povestitul este cel mai cuprinzător fapt al oralității* atât la nivelul folclorului (fiind „forma specifică” de existență a celor mai numeroase, mai ample și mai des întâlnite specii folclorice: basmul, legenda, snoava, povestirea), cât și la nivelul întregii culturi de tip folcloric (în sensul că *toate* cunoștințele privind artele folclorice și tehnicile tradiționale ale civilizației rurale *nu există decât în formă orală*, fiind „puse în act” în această formă, prin acte ale vorbirii — adică *povestite*).

Prin urmare, forma gramaticală *povestitul* poate fi pusă în ceea ce privește cultura tradițională orală în mod justificat în simetrie cu altele asemenea ei, precum am afirmat deja (*colindatul*, *descântatul* ș. a.), învederându-se astfel rolul și funcția *povestitului* de a fi *instituție a culturilor folclorice și a civilizațiilor rurale comunitare* — încă mai amplă și mai cuprinzătoare decât celelalte.

În concluzie, putem susține că în culturile folclorice, în civilizațiile tradiționale rurale, *povestitul reprezintă forma cea mai directă, cea mai cuprinzătoare de manifestare și de înfăptuire a oralității*; aici totul „se povestește” — meseriile, îndeletnicirile, credințele, dar mai ales faptele de viață care marchează și orientează individul și comunitatea, armonizează și ordonează existența lor — constituindu-se astfel *un vast tărâm expresiv–explicativ* — impresionanta „enciclopedie populară”, o

„ontologie” a lumii și a existenței ca nivel al cunoștințelor specifice culturii tradiționale orale și civilizației rurale preindustriale.

Vom mai spune că acest cuprinzător rost al povestitului include și *un grup de funcții* pe care le perpetuează *preluând atribute ale ritualității* din instituțiile arhaice echivalente: *funcția expresiv-întemeietoare* (noima existențială a faptelor care se „onticizează” prin actul povestitului — „dacă n-ar fi, nu s-ar povesti”); *funcția „explicativă”* prin care povestitul ocupă cel mai larg perimetru din folclor și din întreaga cultură tradițională orală, exercitând atotcuprinzătoarea *funcție etiologică* — definitorie pentru folclor și pentru întreaga cultură din care el face parte; *funcție de „autogenerare”*, ca diseminare a fenomenului însuși — substanța narativă se îmbogățește neconținut, se modifică mereu (este proteică), proliferază noi imagini, generează sugestii, amplifică și nuanțează structurile și substanța narativă, iar prin *actul povestirii* se pun în mișcare *elemente de ritualitate* (precum cele care asigură funcția apotropaică a povestirii basmelor).

Genul narativ are două subcategorii:

a) *în proză*, b) *în versuri*.

Genul narativ în proză cuprinde basmul, povestirea, snoava și legenda.

1.2. Basmul și subspeciile sale. Ca specie a folclorului basmul se caracterizează prin cea mai amplă și cea mai complexă structură. În mediul tradițional rural românesc basmul a fost/este numit „poveste”, iar în folcloristica noastră mai veche denumirile sunt indecise sau oscilante: „tradiții”, „snoave” dar mai ales „legende” (Ispirescu, ediția definitivă din 1882 — *Legende sau basmele românilor*); același culegător, înțelegând prin *basme sau legende* creații „lungi și serioase”, le numește pe celelalte „snoave și glume”, iar în volumul *Povești morale* (1886) Ispirescu include basme despre animale și basme nuvelistice (Bîrlea, 1974: 159–160).

Prin „punerea în act” a basmului — povestitul — acesta vădește o strânsă (chiar dacă puțin aparentă) legătura cu *ritualitatea* prin câteva aspecte semnificative:

a) Dincolo de vizibile „intenții distractive”, cu care basmul este povestit (mai ales în vremurile moderne și în afara mediului culturii tradiționale), prin *actul povestirii lui* seara la vatra focului, la stână se creează *un spațiu protector* în care nu pot să pătrundă duhurile rele. Prin povestirea zilnică, seară de seară, a câte unui basm, vreme de o sută de zile cât durează gestația oilor, se ocazionalizează *ivirea mielului năzdrăvan* (Bîrlea, 1981: 140).

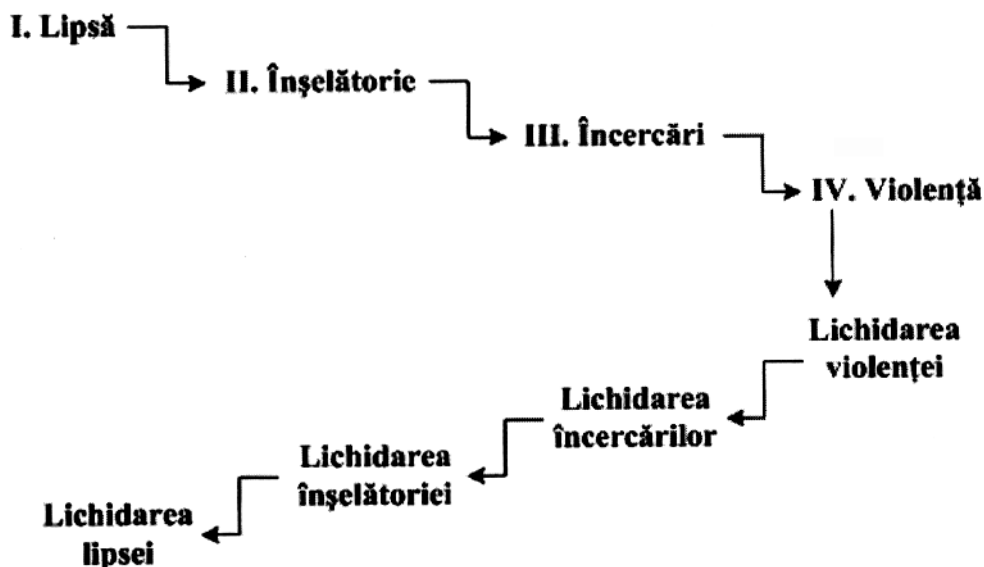
Tot în scopuri apotropaice se înscrie și *povestitul basmelor în ajunul marilor sărbători*, când, potrivit mentalului tradițional-folcloric, cerul este deschis și, de asemenea, deschise sunt și hotarele tărmurilor (tuturor lunilor); atunci povestitul basmelor apără hotarele lumii noastre de năvala duhurilor stricătore din afara ei.

b) *Limita maximă* a eficienței rituale a basmului în cultura tradițională orală și în mediul său specific este atinsă în cazul cunoscut sub numele de *Povestea lui Ignat*, „basn ritual” a cărui povestire se face numai în ajunul Ignatului — zi de la sfârșitul postului mare al Crăciunului — când, prin puterea magică a povestitului acestui basm, se suspendă rigoarea postului creștin, se taie porcul și toți ai casei mănâncă „pomana porcului” — denumire populară pentru ceva ce poartă destul de vizibil caracteristicile unui *ospăț ritual* precreștin (Hedeșan, 2001).

Tot limita maximă a povestitului basmelor este atinsă și prin *interdicția* rostirii lor în condiții profane (în cursul zilei, în afara celor o sută de zile etc.). Pedepsa pentru

încălcarea interdicției este cuprinsă într-o zicală (blestem la origini): „Crape-ți/ Rupă-ți-se cămașa în spate!”. Crăpatul cămășii în spate, pedeapsă pentru încălcarea interdicției povestirii basmului în condiții profane (ca și mototolirea cearceafului sub tine în timpul nopții) sunt grave semne rele, prevestiri ale morții (Boldureanu, 2001: 121–122).

c) Pe baza „funcțiilor” basmului (elemente formale, structural-funcționale susceptibile de o mare varietate combinatorie) stabilite și definite de Vladimir Iakovlevici Propp, autorii unuia dintre cele mai răspândite manuale contemporane de folclor literar românesc alcătuiesc o schemă (Pop, Ruxăndoiu, 1990: 78) care, în esență, redă *formula de principiu a vindecării magice*:



Notăm că în terminologia structuralismului lui Claude Lévi-Strauss, funcțiilor propiense le-ar corespunde termenii de „miteme” sau „pachete de relații” (Pop, Ruxăndoiu, 1990: 201).

Căutându-se determinarea unor subiecte-tip în cazul *basmului fantastic* („basmul propriu-zis”) în *Catalogul Aarne-Thompson*, în folclorul românesc există aproximativ 270 de tipuri dintre care 140 sunt comune și altor popoare, iar restul de 130 sunt românești, ceea ce denotă „aderența etnică a narațiunii orale” în cazul culturii noastre tradiționale (Pop, Ruxăndoiu, 1990: 200). După cum vom încerca să arătăm cu prilejul analizei fondului ideatic al basmului *Tinerețe fără bătrânețe (...)*, această aderență etnică narativă se manifestă nu doar în ceea ce privește lărgimea de suprafață, ci și o modificare creatoare specifică, de profunzime, a fondului ideatic și a semnificațiilor etnologice.

În sfârșit, în ceea ce privește *definiția basmului folcloric*, vom arăta că definirea acestuia se poate pune pe baza însumării trăsăturilor sale specifice: *structură epică amplă pluriepisodică* (realizată prin combinarea unităților formal-funcționale în actul povestitului); *reflexe și ecouri ale ritualității*; *intruziunea fantasticului* (de la dozele mari ale unui „fantastic existențial” în basmul propriu-zis până la forme mai ușoare ale unui anume „degradé” folcloric — misteriorul, miraculosul, feericul); *caracteristica metamorfozelor o socotim definitorie pentru basm*, întrucât, deși există o subcategorie/subspecie a basmului numită „basm legendar” — diferența dintre basm și legendă este dată tocmai de această caracteristică a metamorfozei: *metamorfoze*

ireversibile în cazul legendei și *reversibile* în cazul basmului. În consecința acestei deosebiri, vom putea afirma că *succesorul mitului* este, la nivelul culturii tradiționale orale, nu basmul (cum credeau romanticii, Școala mitologică a lui Max Müller și adepții acestora), ci *legenda*, întrucât, exprimând metamorfoze ireversibile, legenda — precum miturile de origine — „explică” modurile în care lumea și lucrurile ei au apărut, cum a fost ea îmbogățită sau sărăcită după aceea, iar prin funcția ontologică a povestitului, în cazul legendei, aceasta le și *întemeiază* realitatea, semnificația, „noima” — adică *existența*.

Basmul despre animale. Este o subspecie (după unii cercetători — chiar o specie distinctă) a basmului sesizată în folcloristica europeană printre cei dintâi de Lazăr Șăineanu și tratată pe larg în capitolul *Fabula animală* (Șăineanu, 1978: 611–616).

Basmul despre animale poate fi definit drept o categorie arhaică a acestei specii, întrucât „personajele” — animale sau obiecte „însuflețite”, „animate” — nu sunt *personificări* ale omului sau ale anumitor ipostaze ale lui, ci sunt *întruchipări* ale atotputernicului și atotcuprinzătorul *animism arhaic*. De aceea din punct de vedere antropologic aceste personaje au *aceeași geneză și factură* ca și acelea din străvechile legende totemice și mituri originare — *concepția animistă arhaică a umanității* (Boldureanu, 2003: 71–73).

După Ovidiu Bîrlea repertoriul românesc al basmelor despre animale este destul de mare — 252 de tipuri (26 aparțin basmelor cu formulă) dintre care 167 tipuri plus 19 tipuri de basm cu formulă întâlnite în repertoriul românesc nu figurează în ediția din 1961 a *Catalogului tipologic Aarne–Thompson* (Bîrlea, 1981: 221).

În concluzie, în totalitate basmul este o specie „populată” cu animale: așadar toate basmele sunt cu animale. Dar în basmele obișnuite animalele sunt doar „personificări” — alegorii ale omului sau ale forțelor „alegorizate” ale naturii. După cum am arătat mai sus, însă, în basmele *despre animale*, respectivele personaje nu personifică, nu sunt alegorii pentru ceva, ci sunt *întruchipări* izvorâte și populând o viziune străveche a lumii — *animismul arhaic*.

Basmul fantastic: „degradé”-urile lui.

Basmul fantastic (numit și *basmul propriu-zis*) ca specie folclorică narativă în proză poate fi caracterizat și definit prin câteva *caracteristici* și *funcții*: *funcția rituală* (sau ecouri ale ei transpuse la nivelul culturii tradiționale orale în „ceremonializarea” povestitului); *funcția apotropaică* (vizând scopul protecției sau transformării magice a spațiului și timpului în care se povestește basmul); *funcția de divertisment* (secundară, deși devenită în vremurile moderne preponderentă, ea se bazează totuși pe vechea „funcție magică” a basmului de a revela/împune realității un model ideal–deziderativ).

Dintre coordonatele definitorii ale basmului propriu-zis (dar și ale categoriilor sale derivate menționăm: *fantasticul* (în doze descrescând de la basmul fantastic la cel nuvelistic) are întotdeauna un caracter preponderent existențial, marcând o „fisură” a realului contingent prin care năvălesc entități ale „altei lumi” — chiar dacă fantasticul apare în formele atenuate ale *misteriosului*, apoi ale *miraculosului*, în cele din urmă ale *feericului*; *desfășurarea structural–tematică amplă*, basmul fiind o specie narativă pluriepisodică, subiectul amorsându-se prin *motivații surprinzătoare*; în sfârșit *diversitatea și polarizarea* personajelor și mai ales — definitorie pentru „calitatea de basm” a unui „produs folcloric” sau a unui „fragment”, secvență a sa — este *reversibilitatea metamorfozelor*.

Virulența și vivacitatea acestei specii (și a subcategoriilor sale), prolificitatea creativă deosebită pe care o ocazionează s-au manifestat în două modalități importante:

a) *Înăuntrul povestitului* (de tipul folcloric al oralității — ca instituție a culturii tradiționale orale și a mediului comunitar rural) — unde a proliferat dezvoltând varietăți/subcategorii precum *subtipurile*: *basme despre dracul cel prost* (apropiat de snoavă — subliniind, ironizând prostia, urâtenia, mari defecte morale); *basmul nuvelistic* (apropiat de specia numită *povestire*); *basmul legendar* (apropiat de specia folclorică a *legendei*). b) *În literatura cultă* — unde predecesorii „autorilor de basme” sunt culegătorii speciei folclorice a basmului — pătrunderea basmului între speciile literaturii culte făcându-se prin preluarea și transmiterea în categorii estetico-stilistice a *oralității folclorice* precum și a *fantasticului existențial* și a „derivatelor” sale.

Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte

Despre acest foarte cunoscut basm (publicat pentru prima oară de Petre Ispirescu în „Țăranul român” nr. 11/21 ianuarie 1862 — auzit în copilărie de la tatăl său, frizer în București — republicat în același an în broșura *Basme sau povești populare*) au devenit loc comun două afirmații: a) nu este un basm „tipic” românesc; b) este un basm „atipic” (în sensul că nu îndeplinește condițiile definirii generice și comune a basmului: „lupta și triumful binelui asupra răului” și *happy end-ul*).

Dacă vom examina acest basm din perspectiva specifică, adecvată disciplinei noastre, vom constata că analiza relevă o structură ideatică surprinzător de simetrică în raport cu structura celorlalte două mari capodopere ale folclorului românesc — *Meșterul Manole* și *Miorița* — simetrie pe care o vom releva cu prilejul examinării acestora la locul potrivit al manualului nostru.

Demersul, în cazul de față, se întemeiază atât pe *schema de principiu structural-funcțională a basmului* (pe care am apreciat-o ca fiind traiectul „formulei de vindecare magică”) — vezi *supra* — cât și pe un eseu publicat de Constantin Noica („Steaua”, nr. 4/1976) intitulat *O interpretare a basmului Tinerețe fără bătrânețe*, eseu care determină și situează basmul în importanta ipostază de a fi una dintre premisele „ontologiei românești” — *sentimentul românesc al ființei* — „ontologia ființei precare”.

Să urmărim, așadar, nivelurile la care se constituie articulațiile fondului ideatic al basmului.

— La nivelul maximei profunzimi — arhaica *generalitate antropologică* — se află mitemul *pierderii nemuririi* prin care *ființa* omului „cade” în vremelnicie și, potrivit *firii* omenești (ca sărăcire a ființei prin pierderea nemuririi), viața omului curge inexorabil spre moarte — drumul *firesc*). La acest nivel, prin mitemul de maximă generalitate antropologică, basmul acesta n-are cum să fie... românesc! (Printre cele mai impresionante generalizări ale mitemului se află întruchipări precum: *Păcatul Originar*, *Pierderea Paradisului* și generările metaforice derivate de aici — Nostalgia Vârstei de Aur etc.).

— La nivelul mediu (cel la care încep să se contureze specificațiile etnice — pe mari zone geografice), mitemul *pierderii nemuririi* se întruchipează particularizându-se în motivul *căutării tinereții fără bătrânețe*; acesta este motivul european nordic cunoscut sub denumirea de motivul Bran, Brian (Braian). Potrivit acestuia, existența omenească își dobândește *exemplaritatea ultimă* prin această căutare. Așa încât, în cazul semințiilor precreștine din Nordul european, calea căutării se continuă și după moarte. În ritualul în care celui mort i se ocaziona părăsirea lumii celor vii cu luntrea funerară se află, pe bună seamă, încifrată și o atare semnificație etnologică.

Reflexul acestui motiv — aparent paradoxul — în cultura tradițională românească (sensibilă și receptivă, în ciuda distanței mari) se poate explica prin rezonanța și chiar apartenența formelor străvechi ale culturii folclorice românești nu doar la spațiul sud-est european și balcanic, ci și la cel nordic (cf. Fochi, 1984: 302; Cartianu, 1972: 236–239).

Receptivitatea și rezonanța mediului nostru tradițional la acest motiv sunt adevărate și de strania legendă consemnată de Lucian Blaga (Blaga, 1973: 31–32).

În sfârșit, la un al treilea nivel — cel al singularizării în spațiul restrâns al ethosului nostru folcloric — motivul se „concretizează” în *forma românească* a basmului. În orizontul mental tradițional — apelând la interpretarea lui Noica — fiul de împărat plânge înainte de a se fi născut și încetează doar când tatăl său îi făgăduiește *tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*, altminteri nu se va naște. Nici vracii, nici învățații lumii, cercetați de împărat, nu putură să-i dea vreun răspuns despre această *naștere peste fire*; numai un uncheș dintr-un „sat aproape” îl avertizase dinainte pe împărat că va avea „dar numai un copil (...). El o să fie Făt-Frumos și dragăstos, și parte n-o să aveți de el” (Ispirescu, 1962: 2). Abia auzind strania făgăduință a împăratului, „pruncul tăcu și se născu” — spune basmul. La vârsta tinereții fiul își aminti de făgăduința tatălui și-i ceru să o îndeplinească. Cel născut întru această făgăduință *peste fire* nu poate obține îndeplinirea acesteia din partea tatălui — adică *potrivit firii*. Și atunci feciorul de împărat pleacă *în căutarea nemuririi*, altfel spus *a ființei*. Firul epic, episoadele, toată desfășurarea basmului (în ciuda caracterului său insolit) este conformă schemei de principiu a eficienței magice.

Astfel, imposibilitatea „vieții fără de moarte” este simțită ca *lipsă*; făgăduința tatălui — *înșelătorie*, urmează *încercările* prin care trece fiul împăratului, depășind *hotarele lumii*; dar, de fapt, nu hotarele lumii, ci ale *firii* le trece el, *învingând* opoziția lor *violentă*; ultima înfruntare este *cea a firii* învinse doar aparent. Și numai aparent răzbunarea firii este non-violentă, căci, călcând din greșeală tărâmul interzis — Valea Plângerii — pe temerarul căutător (ajuns peste fire în Tărâmul Ființei spune Noica) îl năpădesc amintirile, dar mai ales cel mai „cumplit” (*complet, desăvârșit* în deslușirea filosofului) sentiment: *dorul*, „sentimentul românesc al Ființei” — altfel spus *singura cale* prin care, *potrivit firii*, omului îi este dată accesarea la Ființă — „cuminecarea” (în termenii lui Noica), așadar *comuniunea Firii cu Ființa*.

Acum basmul („forma românească” la care mitemul, apoi motivul ajung) ne face să înțelegem că *nemurirea nu este o lipsă*, ci nemurirea este cea mai cumplită *nefericire* a firii. După răzvrătirea (non-violentă) a răzbunării firii aparent înfrântă, urmează calea *lichidărilor*, potrivit, în principiu, schemei. Feciorul de împărat, mânat de *dorul* aducerilor aminte, face „cale-ntoarsă”, îndeplinind (de-a-ntoarselea însă!) *drumul firii* — pe care îl parcursese, nesăbuit, *peste fire*. În drumul de întoarcere, găsește totul și toate stând și viețuind potrivit firii — totul umanizat și sub vremelnicie — doar trecuseră sute de ani, iar în locul palatului părintesc, află doar niște ruine. Într-o pivniță de sub dărâmături, în fundul unei lăzi, sub veșminte scrumuite de vreme, feciorul de împărat, îmbătrânit peste măsură acum, la sfârșitul drumului, „cu barba albă până la genunchi”, găsește moartea, „chiar Moartea lui” — care, admonestându-l pentru disperanta întârziere — îl lovește, omenește, cu palma; blânda palmuire îl „des-ființează”, notează filosoful, refăcând etimologia adecvată.

Raportat la „schema vindecării magice” — basmul *nu este nici neromânesc, nici atipic*. Doar că acea „luptă dintre bine și rău” cu triumful negreșit al binelui nu mai poate fi înțeleasă convențional; înlăturând *cea mai cumplită nefericire a firii* — himerica nemurire — structura ideatică a basmului nostru ne arată că, de fapt,

„lichidarea” celei mai mari nefericii a firii nu poate fi altfel decât *cea mai mare fericire*, singura trăire posibilă a Ființei — în „sentimentul românesc” al acesteia. *Happy end...*

1.3. Povestirea (numită în vorbirea din mediul rural tradițional „pățanie”, „pătăranie”, „patimă” sau — în chip generic — „întâmplare” ori chiar „poveste”) este, în aproape toate privințele, „echivalentul” *nuvelei* din literatura cultă. Ca întindere *povestirea* este o specie folclorică medie, de regulă pluriepisodică (cu puține episoade), rareori *uniepisodică*, caz în care *ea se cere continuată imediat*, actul povestirii contaminând pe vreunul dintre ascultători care se implică firesc, însă la nivelul tensiunii povestitului, prin formele de felul „tot așa și eu” (am auzit, am pățit); „să vă mai spun și eu una”... „nici nu ți-ar veni să crezi” (ce mi s-a întâmplat) etc. Astfel firul epic se poate continua, unul sau mai mulți ascultători devenind (empatic) la rândul lor povestitori, *iar episoadele se inseriază astfel* printr-un fenomen ce ține, de fapt, de aspectul comunitar/colectiv al creației folclorice — cu precizarea că în asemenea cazuri caracterul colectiv se manifestă cumva *imediat-succesiv* (prin „unitatea de loc” în care se desfășoară *actul povestitului*).

Tematic povestirea are un caracter „realist”, evenimentele narate situându-se (sau pretinzându-se a se fi situat) într-un loc și un timp apropiate. Dacă timpul și locul întâmplării narate sunt mai îndepărtate, sau dacă întâmplările sunt la limita credibilului, atunci povestitorul — rezonând empatic cu ascultătorii — utilizează *ad hoc* diferite strategii narative: o formulă de „racord” la episodul anterior (sau de introducere) mai șocantă sau mai atenuată, fie pretinde că el însuși a trăit pățaniile respective, fie apelează la „amintirea” vreunuia dintre cei prezenți ori evocă un „martor” (de regulă cunoscut de cei prezenți — care să fie cât mai credibil și care să-i fi povestit și să fi trăit el însuși acea întâmplare).

De aici decurg *două trăsături definitorii* ale povestirii folclorice: este *direct sau disimulat autobiografică* și, încă mai important, evenimentele trebuie strategic prezentate în actul povestirii, astfel încât ele *să fie cât mai credibile*, iar povestirea însăși să fie *verosimilă*. Pentru a întări credibilitatea sau a salva verosimilitatea povestitorul poate recurge la alte „artificii” și stratageme — inclusiv autoironia învâluitoare și umorul — ocolind cu abilitate riscurile incredulității celorlalți și punctele nevralgice ale narațiunii, cu conștiința clară și acută a faptului că dacă ar eșua ar deveni (cel puțin pentru o vreme) „mincinosul satului”. Ajungând cu bine la sfârșit — povestitorul (mai ales dacă a preluat firul povestitului din gura altuia) încheie printr-o formulă de tipul „...apoi, dacă cel de la care am auzit-o o fi mințit, iaca mint și eu” sau „nu mă credeți mincinos, rogu-vă, oameni buni”.

O altă trăsătură importantă a povestirii folclorice este aceea că, în ciuda caracterului ei „realist”, ea alunecă voalat în fantastic sau cel puțin în misterios și miraculos — priceperea povestitorului vădindu-se în a soluționa miza, poanta firului întâmplării printr-o „cheie” surprinzătoare, neașteptată care, în același timp încheie povestirea proprie, dar principal deschide posibilitatea continuării imediate a actului povestirii prin altcineva din rândul ascultătorilor. Dar deschiderea poate să ducă și spre legătura cu *prototipia mitico-legendară*, astfel povestirea ajungând să se învecineze nu doar cu basmul nuvelistic, ci și cu *legenda folclorică*.

1.4. Snoava. Este socotită o „specie mărunță” a genului narativ în proză (fiind, de fapt, echivalentă *bancului* din „folclorul orășenesc”, acesta integrându-se în *cultura populară*). Ovidiu Bîrlea semnalează o anume confuzie terminologică privind „proza

populară” — care se vede și în meritoria *Bibliografie generală a etnografiei și folclorului românesc*, apărută în 1968; totuși, acest autor afirmă că snoava este „specia cea mai apropiată de basmul despre animale [cu care] a fost adesea confundată (...)” (Bîrlea, 1981: 229). Denumirile populare ale speciei acesteia sunt: *poveste*, *glumă*, *(i)snoavă*, *anecdotală*, chiar *basnă* (*basnă*).

Snoava e o narațiune scurtă, de regulă cu un singur episod în care sunt evidențiate o gamă largă de metehne omenești — de la deficiențele fizice/fiziologice înnăscute până la abateri și devieri comportamentale privind relațiile sociale care au afectat satul românesc (id.: 235).

Mecanismul narativ trebuie să fie simplu, condus însă cu dibăcie pentru ca, topind satira în undele comicului, prin deznodământul—surpriză, să provoace râsete, ilaritate, voioșie, — fără de care snoava eșuează într-o plăsmuire neizbutită.

Fără să atingă cotele mizantropiei și ale sarcasmului, beneficiind din plin de resursele comicului, ironiei îmblânzite (căreia uneori povestitorul îi adaugă sugestii autoironice), snoava românească aduce prin deznodământul —surpriză, prin poanta finală fie simpla ridiculizare, fie pedeapsa cea mai indicată, care, însă trebuie să se înscrie firesc (chiar dacă surprinzător) în registrul comic — chiar dacă pedeapsa respectivă aplicată celui ridiculizat este maximă (id.: 237). Bîrlea dă câteva exemple când — urmare a unei viziuni arhaice — umorul snoavei devine (pentru omul modern) comic macabru, ca în „năzbâtiile lugubre ale lui Păcală: el «curăță» copilul mic al popii scoțându-i măruntaiele, ucide câinii numiți Cimbru și Mărar, le taie cozile și le bagă în oala cu mâncare (pentru că i se poruncise să pună cimbru și mărar în fiertură), păcălește pe popa tăindu-i caprele (oile) pentru a-i face un pod cu o călcătură moale, una tare” („așezând alternativ animalele ucise ba pe burtă, ba pe spate; mai mult, îl omoară pe popa ce spiona măsurarea galbenilor comorii descoperite și-l aruncă în mlaștină”) (*ibid.*).

La aceste exemple am adăuga snoava despre leneșul condamnat la moarte pentru această boală care-l cuprinse incurabil și extrem: el preferă să moară flămând decât să-și înmoaie cei câțiva posmagi pe care o persoană milostivă vrea să i-i dea. „Dar muiiați îs posmagii?” întreabă tembelul „Faceți bine și-l duceți degrabă la spânzurătoare, că alt leac nu mai are”! exclamă resemnată milostiva persoană.

În ciuda structurii sale uniepisodice, snoava se dezvoltă în serii/cicluri prin *inserierea epizoadelor* ca „isprăvi” ale lui Păcală și Tândală, Nastratin Hoge, Ion și Mărie etc., iar în repertoriul orășenesc — Bulă, Ițic și Ștrul etc.

Repertoriul românesc al snoavei (și al perechii sale din „folclorul orășenesc” — bancul) este impresionant, specia respectivă fiind deosebit de prolifică (Într-o discuție de după 1990 Mihai Pop spunea — mai în glumă, mai în serios — că împreună cu un prieten inginer, adunase vreo cinci-șase mii de snoave/bancuri; și culegerea continua...).

1.5. Legenda. După criteriul și funcția *etiologice* — „explicative” — (acestea fiind coextensive asupra întregului folclor, ba mai mult, extinzându-se la scara culturii tradiționale orale înseși), *legenda* este „specia magistrală” a genului narativ (nu în sens metaforic, ci așa cum, de pildă, farmaciștii vorbesc despre „rețete magistrale”). Precum arătam pe larg în cartea noastră consacrată *universului legendei* (Boldureanu, 2003: *passim*), în definirea legendei folclorice trebuie să ținem seama de aceste caracteristici:

— este specia magistrală a genului narativ, îndeplinind o funcție etiologică definitorie, suma „explicațiilor” oferite de legendă alcătuind — precum s-a spus demult — o adevărată „enciclopedie a cunoștințelor populare” (Fr. Hebbel);

— legenda (și nu basmul) este de drept și de fapt succesoarea și continuatoarea mitului în sensul că, prin funcția sa *expresiv-explicativă* („ontologizantă”), legenda întemeiază noima a ceva; astfel încât entitățile, faptele, *povestite* de legende devin *realități* semnificative abia după ce legenda le întemeiază semnificațiile proprii. Altfel, pentru orizontul mental tradițional, respectivele entități ori n-ar exista, ori ar fi de-a dreptul primejdioase;

— legenda se poate „esențializa” printr-un fel de contragere restrângându-și corpul său narativ până la proporțiile reduse ale unui *proverb* (numit în graiul locuitorilor satelor „zicală”, „vorba ăluia”, „vorbă de duh” sau chiar simplu „*vorbă*”). Mai mult, la rândul lui, proverbul își poate continua restrângerea la proporțiile (și mai reduse!) ale unei singure expresii/vocabule printr-un fenomen pe care l-am descris în cartea noastră citată mai sus (în capitolul despre vecinătățile legendei) și care poartă denumirea de „etimologie populară”. În această privință este, desigur, greu dacă nu chiar imposibil să găsim ori măcar să presupunem și să reconstituim formele legendelor corespunzătoare care au generat cutare sau cutare proverb; am reușit identificând legenda corespunzătoare să restabilim forma adevărată a proverbului „Nici în car, nici în căruță” (Boldureanu, 2001: 209–213). Totuși, nu putem să nu evidențiem intuiția extraordinară a unuia dintre primii noștri folcloriști, Anton Pann care și-a intitulat una dintre cele mai cunoscute cărți ale sale tocmai prin sintagma *Povestea vorbeii*;

— metamorfozele (și în sens larg „transformările”) prezentate în legende sunt *irreversibile*, ceea ce constituie criteriul *definiției diferențiale* legendă/basm (vezi *supra*).

De aceea socotim că este bine să oferim aici (ca sintetică) definiția dată în anii '80 de Ovidiu Bîrlea (pe baza unui criteriu de factură fundamental – teleologică): „(...) legenda denumește o narațiune cu țel explicativ sau un comentariu despre oameni și aspecte mai proeminente. Comentariul legendei se concentrează în jurul trăsăturilor neobișnuite, cu vădită predilecție pentru ciudățeniile oferite de natură și viață. Mentalitatea populară [tradițională — n. n.], mai cu seamă cea de grad arhaic este orientată structural spre perceperea contrastantă a realității (...)” (Bîrlea, 1981: 47).

„Logica legendei” poate fi astfel formulată (ca silogism):

— se postulează o realitate neconfirmată în lumea obișnuită (căreia i se dă statut de *premisă majoră*);

— se prezintă o întâmplare extraordinară, *irreversibilă* în consecințele ei (posibilă dar neconfirmabilă), căreia i se dă statutul de *premisă minoră*;

— prin joncțiune/conjugarea (silogistică) a premiselor, se formulează *explicit* o concluzie privind *starea* actuală (și definitivă) a entității a cărei *noimă* (semnificație de obicei eclatantă, surprinzătoare) se relevă astfel. Entitatea „explicată” în acest mod aparține indubitabil lumii obișnuite, de a cărei *realitate* nimeni nu se poate îndoi în vreun fel. Schematic: o fată de îndrăgostește (peste fire!) de Soare; pentru dragostea ei *nefirească* este pedepsită să nu se mai poată mișca — ca să nu umble, pesemne, după astrul iubirii interzise — și, urmare a pedepsei/blestemului, *ea se metamorfozează în floarea soarelui*, care, la nesfârșit și pentru totdeauna, își întoarce fața (care imită Soarele) spre nepământeasca ființă.

În pofida marii prolificități a speciei, legenda folclorică a fost puțin studiată, contribuții însemnate aducând Adolf Schullerus (catalog al legendei românești), Ion Mușlea și Ovidiu Bîrlea (*Tipologia folclorului* din răspunsurile la chestionarele lui B. P.

Hasdeu), Adrian Fochi (*Datini și eresuri populare de la sfârșitul secolului al XIX-lea* (...)) și îndeosebi *Corpus-ul* legendei românești și bibliografia completă a speciei (*Legendele românilor* — reeditată în 1994) realizat de Tony Brill.

În cartea noastră despre *universul legendei folclorice românești* (Boldureanu, 2003), căutând un criteriu care să se poată aplica oricărei entități „explicate” de o legendă, am apreciat că respectivele entități devin „personaje de legendă” atunci când dobândesc calitatea de *viețuitoare ale lumii* (ale tărâmurilor, ale tuturor lumilor). Aplicând un asemenea criteriu, am putut să clasificăm legendele (tipologizându-le și tematic) astfel:

— *Legende etiologice* (funcția etiologică este predominantă, iar tematic se referă la „cele dintru începuturi”).

— *Legendele cosmogonice*, derivând din cele dintâi, deschid „povestea lumii de demult” (preluând aici titlul celebrei culegeri a lui Tudor Pamfile din 1913) — Facerea lumii și lucrarea demiurgilor (actanții și a adjuvanții lor).

— *Legendele despre viețuitoarele văzduhului*.

— *Legendele despre viețuitoarele apelor*.

— *Legendele despre viețuitoarele pământului* (cu subcategoriile *Omul și felurimile lui*: eroii, sfinții, căpcăunii, moșii, strigoii și *Legendele despre sfârșitul lumii*).

Pentru a cuprinde *întreaga realitate* legendele folclorice, precum remarcă Silviu Angelescu, se referă și la fapte ce sunt, dar nu sunt cum trebuie, „explicând” de ce sunt astfel, ceea ce îi permite autorului să evidențieze existența unei categorii de *antilegende* (Angelescu, 1995).

În sfârșit, trebuie să arătăm că *valoarea literară* a legendei folclorice a trezit și a susținut interesul deosebit în rândurile creatorilor epocii romantice, dar și a succesorilor, pe două direcții principale: mai întâi, prin „revelațiile” creative individuale (de la Ion Heliade Rădulescu la Lucian Blaga), iar cea de-a doua, care începe tot cu Heliade Rădulescu, dar se îndreaptă spre idealul descoperirii și al refacerii de mitologie/epopeii naționale — culminând cu Eminescu.

1.6. Proverbul — denumit astfel de către vechii învățați și cărturari — termenul a fost preluat de folcloriști (culegători), mai târziu adăugându-se un alt neologism, *paremiologie*, (Chițimia, 1960) prin care se desemna atât domeniul (obiectul cercetat), cât și preocuparea de a-l cerceta. Apărut „în literatură încă de timpuriu, și mai cu seamă masiv, înaintea celorlalte specii folclorice” (Bîrlea, 1983: 313) — *Biblia, Pildele sau Proverbele lui Solomon* — este necesar să diferențiem termenii: *proverb*, *maximă*, *aforism* de *zicătoare*, *zisa* (ăluia), *zicală*, *vorba* (ăluia), *vorba din bătrâni* (aceste ultime cuvinte fiind cele ce, în mediul tradițional rural românesc, în „limba populară, a poporului” numesc „faptul folcloric” care ne interesează).

Situându-se cumva la mijloc, *proverbul* separă „realitățile”, entitățile desemnate prin *maximă*, *aforism*, *pildă* — specii culte, aparținând așa-zisei „literaturi gnomice” (Iorga, 1925, I) — de cele „populare” (zicătoare și celelalte).

Întrucât proverbul se învecinează atât cu maxima, cât și cu zicătoarea, fiind prilej de confuzii (drept care specia a fost argument al „teoriei” despre folclor ca sumă a „bunurilor culturale decăzute”, celebra formulă *Gesunkenes Kulturgut*), suntem datori a arăta că în istoria folcloristicii românești specia numită *proverb* a ocazionat alcătuirea unuia dintre puținele *corpus-uri* de folclor: Iuliu A. Zanne, *Proverbele românilor*, volumele I–X, București, 1895–1903 (1912).

În ceea ce ne privește, apreciem că înăuntrul folclorului (așadar aparținând *culturii tradiționale orale*) se situează cu precădere — dacă nu exclusiv — doar ceea ce este denumit în mediul tradițional rural prin *zicătoare*, *zicală*, *zisa ăluia* și celelalte din această serie.

Zicătorile sunt definite de Ovidiu Bîrlea astfel: „(...) nu sunt în fapt decât exprimări figurate, în care imaginea își capătă înțeles prin transfer metaforic” (Bîrlea, 1983: 317). Întrucât își dezvăluie sensul numai în chip metaforic, zicalele se vădesc aproape întotdeauna intraductibile cuvânt cu cuvânt (*ibid.*). Același autor arată că proverbul poate deveni zicătoare „prin eliminarea unei părți (...), binomul semantic [proverbul n. n.] fiind amputat de monomul care îl particularizează. În realitatea folclorică, procesul e întrucâtva curent, petrecându-se chiar în amândouă direcțiile, prin reducerea proverbului la zicătoare și invers, prin întregirea zicătorii cu partea eliptică prin care capătă profil de proverb” (id.: 318–319).

Motivul pentru care am așezat *zicătoarea* în acest subcapitol ce aparține genului narativ în proză este acela că zicătoarea are ca principală proveniență generică „contragerea” unei legende (nu întotdeauna detectabile, dar care întotdeauna poate fi presupusă și foarte adesea chiar imaginată) și poate fi, la rândul ei, susceptibilă la o „reducție” și mai accentuată prin „etimologia populară”. Zicători precum: *Pestriș la mațe*, *Cum e salcia-i și răchita*, *A bate apa-n piuă*, *A spăla putina*, *(S-a dus) pe apa Sâmbetei*, *Nici în car, nici în căruță*, *Dracu-n apa mică*, *Dracul nu-i bun nici fiert, nici nefiert* au, foarte probabil, originea în legende care le „explică”; am afirmat și am dovedit acest lucru pentru zicătoarea *Nici în car, nici în căruță* (Boldureanu, 2001: 209–213), unde, identificând o legendă consemnată de Elena Niculiță-Voronca (Brill, 1994, I: 13–18), pe baza acesteia am refăcut forma originară a zicalei: „Nici în *cal*, nici în căruță”, și am dedus (în prelungirea axei legendă–zicală) și etimologia populară „cal-dă-fer” (calorifer), ca și înțelesul etnologic al sintagmei „apă înferată”. (Boldureanu, 2001: 115), precum și alte zicale și credințe (despre gemeni, „dracul în apa mică”, „dracul nu-i bun nici fiert nici nefiert”).

2. GENUL NARATIV ÎN VERSURI

2.1. Balada folclorică: origine, tipologie, structură, zone de răspândire. Alte specii: jurnalul oral

Balada este specia care ocupă aproape în întregime domeniul genului narativ în versuri; în diacronie, ea păstrează legături („vecinătăți”) strânse în ceea ce privește *subiectul* („eposul”) cu *colinda* (cf. Boboc, 1985, *passim*), cât și cu „firul epic” al unor cântece lirice („soluția lirică” a unor balade precum capodoperele *Miorița*, *Mănăstirea Argeșului*/*Meșterul Manole*, ori balada bănățeană *A Mantului*, transpusă în expresie lirică de doinitorul Achim Nica). În sincronie, balada de învecinează cu o specie a genului narativ în versuri numită *jurnal oral* (care versifică în chip baladesc evenimente relativ recente, consemnate și scriptic, care au frapat și au impresionat puternic „sensibilitatea populară”). Exemplele cele mai cunoscute sunt: *Trenul de la Balota*, *Codin*, *Focul de la Costești* și chiar *Mantu de la Căvăran*. Denumirile pentru baladă întâlnite în mediul rural (reținute și chiar preluate de folcloriști pentru a desemna această specie folclorică) sunt: *Cântec bătrânesc* (încetățenită de Alecsandri), *Cântec din bătrâni* (Banat), *Cântec de bătrânețe*, *Hora voinicească* și altele similare.

Folcloristica românească apreciază că originea baladei noastre folclorice se află în *evul mediu timpuriu* (ca și în cazul Europei, în general); dovada indirectă a originii medievale a baladei folclorice o reprezintă atmosfera ei caracterizată prin: *mister, aventură* (la limita sau în interiorul *fantasticului*), *cruzimea* și *violența* (aparent gratuite) — cf. Pânzaru, 1989: 91–93.

V. I. Propp definește balada folclorică prin elementele cuprinse în sintagma ce o caracterizează „cântec povestitor destinat ascultării”. În folcloristica românească mai veche, Lambrior și Iorga atribuie baladei o obârșie străină (aulică), iar Petru Caraman și Dumitru Caracostea apreciază că balada are gradul de istoricitate cel mai mare în raport cu oricare specie din folclorul nostru.

După opinia noastră, balada folclorică integrează fapte și evenimente ale istoriei (ale realității trăite) prin *asimilare după o prototipie mitic-legendară* (de unde și „vecinătatea” cu legenda), hiperbolizând trăsături precum *eroicul, violența, cruzimea, fantasticul* etc.

Tipologia baladei. Ne propunem ca, dintre numeroasele clasificări ale acestei specii în folcloristica românească, să le evidențiem, succint, pe cele mai semnificative:

— G. Dem. Teodorescu (1849–1900), unul dintre cei mai cunoscuți culegători, alcătuitori de culegeri de folclor, clasifică baladele (pe care le numește „cântece vechi”/legende și basme) în: A. *Solare și superstițioase* (*Soarele și luna, Iovan Iorgovan, Oaia năzdrăvană, Brumărel* etc.); B. *Istorice* (*Meșterul Manole, Dobrișean, Radu Calomfirescu, Cântecul Brăilei* etc.); C. *Haiducești* (*Miu Cobiul, Ștefan Vodă, Gealip Costea, Corbea, Golea Haiducul* etc.); D. *Domestice* (*Moșneagul, Ghiță Cătănuță, Iencea Sibiencea, Kira* etc.) (Teodorescu, 1985, I, II, III);

— I. C. Chițimia (1908–1996), folclorist important în a doua jumătate a veacului XX, spirit polemic (care, împotriva opiniei aproape unanime a specialiștilor, susținea rolul variantelor și nu a intervențiilor lui Alecsandri în modificarea textelor din colecția din 1866) clasifică balada în *specii și subspecii: legendare, vitejești* (haiducești, voinicești), *de conflict* (familial și social), *istorice* (Chițimia, 1971);

— Al. I. Amzulescu, cercetător contemporan al baladei, distinge șase tipuri ale acestei specii folclorice: (1) *fantastice*, (2) *vitejești*, (3) *păstorești*, (4) *despre curtea feudală*, (5) *familiale* (6) *jurnale orale* (Amzulescu, 1964);

— Gh. Vrabie (1908–1991) clasifică balada tot în șase categorii, diferite însă de cele stabilite de Amzulescu: *legendară, păstorească, cântecul istoric de curte, balada antiotomană, antifeudală și familială* (Vrabie, 1996);

— Mihai Pop și Pavel Ruxăndoiu, autorii volumului *Folclor literar românesc*, subliniind faptul că balada încadrează faptul autentic de la început într-o viziune mitică, consideră definitorie pentru baladă „marca dominantă a sistemului de explicații” — pe baza căreia clasifică: *Cântecul epic, Cântecul legendar, Cântecul mitologic* sau *Cântecul fantastic* (Pop, Ruxăndoiu, 1990: 229).

Structura baladei. Articulațiile ideatice ale acestei specii cuprind trei niveluri: (1) *Substratul arhaic/mitologic*, unde sâmburele mitemic are generalitate antropologică (acesta nu este întotdeauna evident); (2) *nivelul (proto)conceptelor transpuse zonal* (pe mari arii); (3) *nivelul etnic* particularizat în funcție de ethosul folcloric (unde „cântecul epic” se înrudește cu alte specii — basm, legendă, colind). În fapt, balada folclorică, fiind un cântec epic de o întindere medie, pentru a se evita monotonia, este „redat” de interpretul-creator — *rapsodul* — prin alternarea pasajelor cântate vocal cu secvențe instrumentale (cobză, țambal, vioară) și cu pasaje recitate. Acesta, după aprecierea

noastră, este înțelesul propriu al *rapsodului* și *rapsodizării* ca „termen tehnic” al disciplinelor etnologice.

Particularitățile zonale ale baladei românești

După Ovidiu Bîrlea, urmând particularitățile intrinseci ale baladei, se pot distinge două zone: *prima* (cea de sud-est a spațiului românesc) cuprinde trei subzone:

- Oltenia, Muntenia, sudul Moldovei și Dobrogea;
- Valea Timocului (partea de nord-est a Serbiei și nord-vestul Bulgariei);
- Banatul (îndeosebi cel montan, precum și „Banatul sârbesc” — din Voivodina, Serbia).

În această *primă zonă*, balada folclorică este o specie încă vie; inter-creatori (numiți *rapsozi*, precum am arătat deja) sunt *lăutari* profesionalizați. Subzonele Valea Timocului și Banat excelează prin hiperbolizări și fantastic, iar Oltenia, Muntenia, Dobrogea, Moldova de sud — îndeosebi prin etalarea faptelor eroice, vitejești aulice și familiale.

Zona a doua este cea nordică și nord-vestică și cuprinde Moldova de nord și Transilvania. Aici balada este mai puțin reprezentată ca specie, în schimb „motivele”, „subiectele” cele mai frecvente ale baladelor, atunci când apar (motivul *Mioriței*, *Vânătorii* etc.), se concretizează în *colinde*. Există și o zonă intermediară (cea dintre Târnave și Carpații Meridionali) unde au fost consemnate balade cu un număr restrâns de versuri. (Bîrlea, 1983: 151 și urm.). Adăugăm, pe lângă influența „cărților de balade”, semnalată în zonă, și faptul că pe Valea inferioară a Mureșului, colindele și colindatul — inclusiv pe teme „baladești” — sunt foarte vii (Cf. Boboc, 1985, *passim*).

Jurnalele orale au o valoare (pseudo) documentară și locală, întrucât prin *temă* se raportează la evenimente locale care au impresionat profund sensibilitatea omului din mediul tradițional; aceste evenimente sunt *exprimate* în versuri (întrucât „vorbirea pre versuri tocmită” are, prin sine însăși, mare prestigiu, în mediul tradițional). Faptul excepțional se „baladizează” — adică se supune prototipiei mitico-legendare, oferind indicii despre mecanismul genezei baladei, ca „participantă” la *mitologia folclorică*. Exemple: *Trenul de la Balota*, *Codin*, *Focul de la Costești* sau chiar *Mantu*, *Terente*, *Radu Mamii*.

2.2. Meșterul Manole. Una dintre puținele capodopere ale „geniului popular românesc”, legenda Mănăstirii Argeșului (alături de *Miorița*, dar și de *Tinerete fără bătrânețe*, *Cel unchiaș bătrân*, chiar *Toma Alimoș*) se conformează — de parcă ar fi fost conștient create — aceluiași „model ideatic”: *substratul de adâncime* (la care întâlnim „mitemul generator”, sâmburele, nucleul de maximă generalitate antropologică, cel care îi asigură „produsului final” *comprehensiunea/comprehendarea* în toate locurile și în toate timpurile), *nivelul mediu* (cel al specificațiilor larg-zonale — de pildă zona balcanică și sud-est europeană, zona slavo-baltică, zona central europeană etc.), în sfârșit, „nivelul de suprafață” — concretizat spațio-temporal prin *creații etnofolclorice* conforme unui anume *ethos folcloric*, care, însă, nu este suprapozabil unui *etnic rasial* și cu atât mai puțin unui „etnic național” de dată mai recentă (pentru estul, sud-estul european, zona central europeană ca și pentru zona balcanică suprapunerea „etnic-național” se manifestă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea).

— La nivelul de profunzime — cel al substratului, de arhaicitate — se află „sâmburele mitemic”, „nucleul generator”, care ar putea fi aproximat prin sintagma *sacrificiului întemeietor*. Având caracterul *maximei generalități (antropologice)*, mitemul acesta generează paradigma *Facerii Dintâi* (dar tot atât de îndreptățit se poate

afirma că mitemul respectiv *este generat* și în același timp *susține* „imagi-neă-idee” arhaică a Genezei; aparenta ambiguitate ne arată că avem de-a face cu *entități primordiale*, care, date fiind spiritului omenesc din Primordii, nu se explică una prin alta, nu se reduc și nu se deduc una din alta). Reprezentând imaginea-idee a Facerii Dintâi, mitemul și paradigma ne spun că *la temelia lumii stă sacrificiul întemeietor*. De aceea, orice fapt al lumii, adăugat ulterior — pentru a avea semnificație, pentru a nu fi primejdios, dar mai ales *pentru a dăinui*, pentru „a avea viață” (din viața lumii, ca părtaș la viața lumii), trebuie să se conformeze paradigmei primordiale, cea a Facerii Dintâi. Această conformare a creației omenești semnifică *omologarea* magic-rituală a „creației creaturii” prin hierofania actului primordial, desăvârșit, al divinității *illo tempore*. Despre „structura arhaică a acestei mentalități general-umane (de generalitate antropologică, precum am arătat) „care a luat naștere sub semnul ontologiei” (al „onticului”, al „ontologizării”), Mircea Eliade vorbește pe larg într-o carte celebră: *Comentarii la Legenda meșterului Manole*, apărută în 1943 la Editura Publicom din București. Analiza acestui nivel arhaic, de generalitate antropologică, îl face pe Mircea Eliade să afirme: „Noțiunea de creație este legată, în universul mental popular, de noțiunea de jertfă și moarte” (Eliade, f.a.: 46), marcând astfel puntea de legătură cu „universul mental popular” — pe care noi, cu o sintagmă mai clară, mai explicită îl denumim *orizont mental tradițional*.

— La nivelul al doilea — cel al zonei europene mai largi care reprezintă „vecinătățile noastre”, adică Europa sud-estică, Balcanii și chiar centrul Europei, iar prin extensie o arie importantă a bătrânului continent — acolo unde sunt seminții *sedentare*, unde se construiește trainic (la noi urarea la nuntă este „casă de piatră”!) mitemul arhaic se întruchipează, particularizând această specificitate, ca *jertfă în zidire*. De aceea pe arii largi în Europa sunt atestate legende care spun că la temelia unei cetăți, castel, fortăreață, pod (chiar biserică, mănăstire, catedrală) se așază, fiind jertfit, un prizonier, un străin, un orfan, un copil cumpărat.

Mai îndeaproape, despre zona balcanică, vecinătate a noastră, scriu B. P. Hasdeu, Lazăr Șăineanu (spre sfârșitul veacului al XIX-lea — 1887, respectiv 1888), dar mai ales, aplicat și analitic, intuind și anticipând metodologia de factură hermeneutică prin care analizăm aici cele trei capodopere [*Tinerețe fără bătrânețe (...)*, *Meșterul Manole* și *Miorița*], Dumitru Caracostea în studiul *Material sud-est european și formă românească — Meșterul Manole*, publicat în „Revista Fundațiilor Regale”, IX (1942), nr. 12, retipărit (Chimet, 1992, I: 367–403).

— Nivelul al treilea, cel al „forme românești”, la care mitemul sacrificiului întemeietor, prin intermediul nivelului al doilea (jertfa în zidire), *se concretizează* este reprezentat de *Legenda Monastirii Argeșului — Meșterul Manole*.

În folcloristica românească a celei de-a doua jumătăți a veacului XX, Ion Taloș a consacrat acestei teme o carte de referință: *Meșterul Manole*, Editura Minerva, București, 1973.

Enunțăm doar câteva repere care sprijină, susțin și „explică” articulațiile ideatice, semnificațiile etnologice, metodologia pe care am aplicat-o:

(1) Locul ales pentru mănăstire este un „loc rău”, bântuit de forțe întunecate, forțe „neîmpăcate” — așadar un loc frământat de puterile nenumite, aidoma haosului de dinaintea Facerii Dintâi (sens deslușit — desigur prin „imagini artistice” — de Lucian Blaga în drama *Meșterul Manole*) (Boldureanu, 2001: 227–232).

(2) Edificiul care se înfăptuiește în „forma românească” nu se află în ordinea utilităților (militare, civile, domestice), ci în plan spiritual-religios — mănăstirea.

(3) Nostalgia modelului primordial — paradigma Creației Dintâi, a divinității — nu poate și nu trebuie (ne spune „forma românească”) să alimenteze orgoliul omului (creatură a Creatorului), până într-atâta încât omul să-și afirme, prin creație, *identitatea cu Creatorul* (demiurgul Facerii Dintâi). De aceea, la întrebarea (ispitirea) lui Negru Vodă pusă lui Manole — dacă este în stare să facă o altă mănăstire la fel sau poate mai frumoasă — meșterul oricum, orice răspuns ar da, nu poate să nu greșească ori în ordinea omenescului (*potrivit firii*), ori față de Divinitate (*în raport cu Ființa*); de aceea Manole „se aruncă de pe aripa Templului” (motiv din *Vechiul Testament*), iar căderea dă prilej pentru o nouă legendă: „explicarea” izvorului din fața mănăstirii.

2.3. Miorița

Extrem de întinsă, *exegeza mioritică* (însușind „biblioteci întregi” — cum se spune — vorbindu-se mai în glumă, mai în serios, ba chiar ironic despre o „miorițologie”), pe o cale consensuală a unora dintre cele mai profunde analize, aceasta pune în evidență existența în baladă, capodoperă a folclorului nostru, a unui întreg univers cristalizat în forme inconfundabile („matriceale”) de adâncime; planul „realizării poetice” este susținut din „subtext” de o încă și mai complexă rețea de motivații *stratificate* ca ordine de profunzime: *magico-mitice, inițiatice, ceremoniale*, iar în ordinea *vieții spiritului* („liturgia cosmică” — în termenii lui Mircea Eliade), *metapsihice și metafizice*.

„Varianta Alecsandri” (text comunicat de fapt de Alecu Russo în 1846 — Eliade, 1980: 223) — cea mai cunoscută, exemplară sub raportul realizării poetice (acest fapt nedatorându-se esențialmente „bardului de la Mircești” — semn că niciuna dintre creațiile lui personale nu se ridică nici pe departe la valoarea variantei *Mioriței* publicate de el!), permite relevarea a cinci secvențe cunoscute din majoritatea manualelor de nivel preuniversitar sau universitar — (1) *conflictul dintre ciobani*, (2) *mioara năzdrăvană*, (3) *testamentul ciobanului*, (4) *maica bătrână*, (5) *moartea-nuntă*.

Înainte de a încerca o *analiză specifică* (nu așa cum s-ar face analiza unei „creații de autor”, oricât de complexă și de profundă ar fi acea creație) prin aplicarea aceleiași metodologii ca și în cazul celorlalte capodopere ale folclorului nostru [*Tinerețe fără bătrânețe* (...) și *Meșterul Manole*], vom face câteva considerații de cadru selectate din exegeze pe care le apreciem semnificative, susceptibile să întemeieze și să susțină demersul nostru în cazul acestei capodopere.

a) Cadrul natural și oarecum „domestic/gospodăresc” este „subminat” și apoi *sublimat* într-o *viziune cosmică liturgizată* (faimoasa „liturgie cosmică” — „creștinismul cosmic” — Eliade, 1980: 246; 248) nenaturală (mistică, metafizică) de comunicare apoi de *comuniune* cu „supranatura”, cu transcendentul — așa încât *natura cea mai apropiată* găzduită în expresiile cele de zi cu zi ale vorbirii și vieții țărănești capătă o surprinzătoare *dimensiune metapsihică*.

b) În variantele cele mai arhaice (pe care Adrian Fochi, alcătuitoarea *cor-pus*-ului intitulat *Miorița* — 1964, iar apoi Nicolae Boboc — 1985, le identifică în „variantele-colind”), „ucigașii” sunt ori *frați*, ori *veri primari* cu cel ucis. Acesta este „cel mai tinerel”, iar ceilalți doi „îi fac legea să-l omoare” pentru că-i „mai străinel”. Toate acestea ne duc cu gândul la un cu totul alt nivel al genezei *motivului (pre)mioritic* (Boboc) și ne obligă la un alt gen de interpretare, aproape integral diferit de „comentariul literar” — („tinerel”, „străinel” — neinițiat; „legea să-l omoare” —

cunoașterea inițiativă a morții/omor ritual) — așadar o interpretare pe coordonate magico-rituale, inițiatice.

c) În al treilea rând — putem menționa că dintre savanții străini au acordat atenție *Mioriței* Jules Michelet (*Légendes démocratiques du Nord*, Paris, 1854), Leo Spitzer (*L'archétype de la ballade Miorizta et sa valeur poétique* — „Cahiers Sextil Pușcariu”, vol. II/1952) și Lorenzo Renzi (*Canti narrativi tradizionali romeni*), iar dintre exegeții români care au urmărit să îndrume înțelegerea străinilor spre universul *Mioriței* îi amintim pe I. Mușlea cu studiul din 1925 — Paris, *Le mort-mariage — une particularité du folklore balkanique* și îndeosebi pe Constantin Brăiloiu cu studiul *Sur une ballade roumaine: La Miorizta*, Geneva, 1946.

Preluând o sugestie metodologică de tip hermeneutic de la Eliade, putem aplica același algoritm în deslușirea semnificațiilor specifice ale *Mioriței*.

Astfel:

— La nivelul de maximă profunzime al acestei capodopere se află *mitul morții-nuntă*, semnalat de I. Mușlea încă din 1925 (dar potrivit „comparatismului” vremii identificat/documentat pe o arie etnologică — „particularitate a folclorului balcanic”).

În 1946, C. Brăiloiu formulează caracterul general-uman al motivului/ mitemului prin sublinierea arhaicității lui: „Tema aceasta a « morții-nuntă » datează încă din preistorie” (Chimet, 1992, I: 298).

Generalitatea motivului este evidențiată — în alte coordonate — în bibliografia de specialitate actuală: „În căsătoria mioritică sau cosmică are loc o unire eternă între oameni și natură. *Căsătoria, în dimensiunile ei simbolice umanizează eternitatea morții* (...)” (s. n.) (Kligman, 1998: 182).

În bibliografia europeană a *Mioriței*, contribuția lui Leo Spitzer (1952) pune în lumină „arhetipul baladei” — arhetipul fiind în etnologie și antropologie o entitate caracterizată prin *generalitate antropologică*, așadar aparținătoare nivelului de profunzime.

— La nivelul mediu, încă studiul din 1925 al lui Ion Mușlea este elocvent: în zona larg-europeană (Europa de sud-est, Balcanii, Pindul, Tessalia, estul mediteranean) motivul morții-nuntă cu înțelesul *nunții postume* a celui „nelumit” (tânăr, necăsătorit, celibatar) are „ca scop pacificarea sufletului” celui mort „pregătindu-l pentru lumea fără dor” (Eliade, 1980: 235) și este semnalat încă din perioada antichității clasice.

În sfârșit, la nivelul realizării concrete a „forme românești”, de covârșitoare însemnătate este micul studiu al lui Constantin Brăiloiu, publicat în 1946 la Geneva. Cheia înțelegerii marii specificități a împlinirii unice a „forme românești” (o numim așa pentru a arăta consensul cu sintagma lui D. Caracostea din titlul studiului despre *Meșterul Manole*) o dă Brăiloiu în următoarele pasaje:

„(...) textul ne pune la îndemână două teme, confundate aici, însă deosebite prin ele însele, și disociabile: pe de-o parte asemuirea morții cu o nuntă; pe de alta, substituirea unui element sau obiect întâmplător accesoriilor normale ale ceremoniilor țărănești” (Chimet, 1992, I: 298) și al doilea: „(...) totul duce spre părerea că [versurile *Mioriței*] alcătuiau odinioară elementul verbal al unui sortilegiu. Stropul de regret și de compătimire vădit, ici și acolo, în aceste incantații dezafectate, nu s-a strecurat desigur în baladă decât începând din ziua când mila creștină a alungat teroarea străbună” (Chimet, 1992, I: 305–306). Acestei chei a înțelegerii baladei i se adaugă cel puțin două argumente ale unicității *Mioriței*: — „(...) *Miorița* este una din rarele balade care are o *melodie proprie* (...)” (Eliade, 1980: 237);

— Gail Kligman arată că „nunta mortului diferă de funeraliile obișnuite prin elaborarea asociației dintre moarte și căsătorie, asociație care își găsește o formă metaforică”; însă, citându-l pe Roman Jakobson (*Linguistics and Poetics*, 1960), cercetătoarea arată că „acolo unde similitudinea este suprapusă contiguității, orice metonimie devine ușor metaforică și orice metaforă are o tentă metonimică”, astfel încât, după Jakobson, ca „paralelism negativ”, bocetul înseamnă „respingerea stării metaforice în favoarea celei factuale” (Kligman, 1998: 167).

În concluzie, cheia înțelegerii *Mioriței* este dată de fuziunea a două teme diferite: *moartea–nuntă* (de mare răspândire, de generalitate antropologică, arhetipală) și capacitatea/priceperea țăranului de la noi de a vorbi în cuvintele comune ale vieții și deprinderilor lui cotidiene despre „cele veșnice”, astfel încât a putut înfăptui în *Miorița* liturgizarea cosmică, creștinând universul — „(...) mariajul spiritual caracteristic pentru nunta mortului devine, în *Miorița*, unul cosmic” (Kligman, 1998: 182).

TEMA A VII-A

1. GENUL LIRIC

1.1. Coordonatele antropologice ale lirismului

Pentru o abordare simetrică a genului liric — în raport cu celelalte genuri ale folclorului — se cuvine să ne referim în acest paragraf introductiv la formele și modalitățile primare, arhaice, în care și-au găsit *expresia* mari tensiuni sufletești, emoții genuine, efuziuni, empatii și osmoze supraindividuale deosebit de puternice. Acestea au bătut sufletul arhaic și primitiv topind trăirile individuale într-o magmă suprapersonală cu răvășiri și accente pasionale paroxistice și devastatoare. Asemenea conținuturi — în cazul lirismului arhaic și primitiv — sunt „echivalentul” *protoconceptelor* existente la nivelul arhaic care s-au perpetuat în gândirea folclorică.

Trăsătura cea mai generală, definitorie pentru „lirismul arhaic și primitiv”, absolut necesară (deși relativ greu de înțeles pentru omul modern) în deslușirea sensului fundamental al acestui tip de lirism primar este faptul că, în această condiție, *lirismul este expresia* (literal: *lirismul exprimă*) unui *noi* și nu a unui *eu*. *Genul poetic primordial* este exprimarea tensionată a acelei magme a unui „*noi*” *organic* în care se topește fuzionând orice distincție individuală și personală. Acela *superpersoană*, acel „*noi*” se comportă în toate privințele (în cele existențiale) ca *un singur organism* în care „individualitatea” nu există, „indivizii” nefiind decât organe ale acelui organism; pierderea unui „organ” al organismului provoca suferința, dezechilibrul total întregului; la rândul lui „organul” era total dependent de organism.

Căutând să stabilească formele generice ale lirismului (genul poetic primordial), Edgar Papu stabilește, de fapt, *coordonele antropologice* ale unuia dintre cele mai importante, mai directe și mai puternice atribute ale umanului: „modalitățile mereu speciale prin care s-a proiectat, în realizarea lirică, totalitatea interioară [expresia celui „noi” — n. n.] structurată de experiența iubirii, a vieții, a morții, a naturii etc.” (Papu, 1972: 6).

Efectiv, *coordonele antropologice* (originare, primordiale, arhaice, de „generalitate antropologică”) ale lirismului se „concretizează” *întrupându-se ca expresie nemijlocită* în speciile arhaice pe care Edgar Papu le denumește astfel: *Cântece de muncă — cântece de vânătoare; Cântece magice; Cântece războinice; Cântece de prietene; Imnurile către puterile naturii*. Că acestea se comportă ca adevărate protoconcepte ale gândirii folclorice stau câteva argumente:

a) indistincția „colectivă”/comunitară („anonimatul” în folclor, dezinteresul pentru „individualitatea marcată” a omului din mediul tradițional rural);

b) prestigiul pe care oamenii aceluiași mediu îl acordă „vorbirii pre versuri tocmită” — care derivă din prestigiul primordial al *cântatului* (așa încât în vorbirea „oamenilor din popor” *viers*, *ghiers* înseamnă de fapt „melodie”). *Cântatul* are capacitatea de a domina, a ordona, a „controla” nu doar „lumea noastră”, a celor vii, ci și de a străbate hotarele lumilor/tărâmurilor: cântul tuturor păsărilor (cântatul cocoșilor vestește și-n lumea de dincolo trecerea vremii, cântatul găinii — semn de moarte, cucul numără anii vieții celui care-l aude cântând, cântecul cucuvelei arată că pe aproape bătut dă duhul morții, trâmbițele Ierihonului, prin cântarea lor, vor vesti venirea Zilei de Apoi);

c) sub puterea protoconceptelor gândirii folclorice venite din lirismul arhaic genurile, speciile — adică „faptele și produsele folclorice” — sunt inconsecvente, eteroclitice, „indecise”. Aceste „fapte”, „produse” și trăsăturile lor sunt consecințe ale *sincretismului formelor și tipurilor de expresie originare*, arhaice, cât și ale *cumulului sinergic de funcții* (caracteristic manifestărilor arhaice ale spiritului).

1.2. „Poetică folclorică” și etnoestetică; elemente de expresivitate

Isprăvind scrierea unei cărți intitulate *Poetică folclorică* (Editura Univers, 1979), Ovidiu Bîrlea avertizează cititorul că „are în față o carte care nu seamănă cu niciuna dintre poeticele tradiționale cu care l-a familiarizat școala. Iluzia că aceste poetici ar putea lămuri creația folclorică s-a spulberat la constatarea că ele, dimpotrivă, măresc opacitatea față de textul folcloric (...)” (Bîrlea, 1979: 6).

Noi am atras atenția că în „realitatea folclorică” — cea a culturii tradiționale orale — „textul” unui basm folcloric (luând termenul de „text” în sens larg, chiar în sensul pe care-l dau folcloriștii) nu acoperă nici pe departe „realitatea” basmului respectiv, iar în cazul doinei, cântecului de leagăn, bocetului ori chiar strigăturii — cu atât mai puțin. [În folcloristică utilizarea termenului „text” are o accepție de două ori limitată și parțială, ea referindu-se pe de-o parte la „desprinderea” artificială a *componentei literare* (în scop analitico-didactic) din sincretismul produsului folcloric, iar pe de altă parte la mortificarea muzeală, de insectar, a „textului” (nu neapărat în „formă scrisă”, propriu-zis)].

Spirit polemic, Ovidiu Bîrlea se exprimă ca atare și contra tratatelor de folclor ale acelei vremi „cât mai presumțios scrise”, dar „cu atât mai îndepărtate de arta vie a folclorului”; de aceea, arată Ovidiu Bîrlea, a pus în cartea lui „capitole care alcătuiesc, *in nuce*, o introducere în arta poetică populară, socotită un domeniu pe deplin autonom” (*ibid.*).

Opinia noastră este că preocuparea statornică pentru „poetica folclorică” — deși se datorește în bună parte prestigiului *metodei filologice* în spiritul căreia folcloristica românească s-a născut și a rămas îndelungată vreme — nu este o preocupare care să merite prim-planul atenției; rolul acesteia fiind secundar, complementar în raport cu *metoda etnologică*, cea menită să surprindă *semnificațiile specifice* ale folclorului în *contextul* culturii tradiționale orale.

Dintre folcloriștii ultimelor două-trei generații — în afară de Ovidiu Bîrlea — din cei mai cunoscuți care s-au preocupat de această problemă îi amintim pe: Gheorghe Vrabie (*Retorica folclorului/Poezia*, Editura Minerva, București, 1978), Adrian Fochi (*Estetica oralității*, Editura Minerva, București, 1980), Petru Ursache (*Etnoestetica*, Institutul European, Iași, 1998); contribuții la cunoașterea estetică a folclorului și a „culturii populare” (prin aceasta însă se înțelegea ceea ce noi acum numim *cultură tradițională orală*) propunând și definind termeni, au mai avut Romulus Vulcănescu („estetica populară”) și Tancred Bănașeanu („estetica artei populare”). În ceea ce ne privește, am încercat, vreme de aproape trei decenii, să evidențiem temeiurile expresivității artistice (explicite sau nu) în cultura tradițională orală — de la „întruchipările folclorice ale fenomenului” până la sursele arhaice ale esteticului — pe care le-am expus pe larg în cartea *Eseu despre creativitatea spiritului. Surse arhaice pentru aisthesis*, Editura Eminescu, București, 1997.

Revenind la problemele terminologiei din acest domeniu restrâns și specializat (pe care Petru Ursache îl denumesc *etnoestetică*), autorul arată că termenii propuși și

utilizați de prestigioșii folcloriști și etnologi (R. Vulcănescu, Gh. Vrabie, T. Bănățeanu, A. Fochi) ni se înfățișează „fiecare cu avantaje și inconveniente, mai mult sau mai puțin semnificative”, dar privind în ansamblu lucrurile, „între *etnoestetică* [termenul utilizat de el pe coordonatele unei *estetici* integrale stabilite de R. Vulcănescu] și *estetica populară* nu există nici o deosebire de fond, cel mult se pot naște rezerve în legătură cu ultimul, datorită unei vagi nuanțe peiorative a termenului «popular»”. (Ursache, 1998: 40); la ideea ambiguității subscriem arătând că atributul „popular” aplicat faptelor folclorului și culturii tradiționale orale devine ambiguu, imprecis și — la rigoare — chiar impropriu din perspectiva antropologiei culturale actuale (Mihu, 2002: 85–87). Din nou, fără falsă modestie, credem că disocierile și definițiile pe care le-am operat în cartea noastră despre cultura populară bănățeană (Boldureanu, 2004) și nu mai puțin în manualul de față pot reprezenta contribuții semnificative la această temă. Petru Ursache, însă, cu câțiva ani anterior contribuțiilor noastre, examinând termeni precum *estetica*, *retorica* și *poetica* raportați la *folclor*, *artă populară*, *etnografie*, *arta* (în general) face câteva considerații și disocieri precum:

a) *poetica oralității* ar fi fost mai nimerită în locul sintagmei „estetica oralității” folosită de Adrian Fochi (ultima duce la confuzie între poetică și estetică);

b) autorul nu face nici o referire la retorica folclorului (de bună seamă pentru că retorica se caracterizează atât prin raportarea la stilistică, cât și prin faptul de a fi „știință a persuadării”), ceea ce ar explica de ce retorica folclorică rămâne la o distanță prea mare de sondarea universului estetic, ea neintrând în atenția etnoesteticianului. În acest sens, *descriind* particularități ale folclorului prin raportare la teoria literară și alte discipline ale „literaturii culte” sau ale „culturii majore”, *retorica folclorului* este mai degrabă un subdomeniu al etnografiei decât o disciplină a etnoesteticii (sau a poeziei orale).

Definită prin *obiectul ei de studiu*, „etnoestetica va studia geneza, principiile de elaborare și de receptare ale «variantelor frumosului» întruchipate cu scopul identificării specificului comportamental al unui grup sau familii de grupuri etnice aflate într-o serie istorică”. (Ursache, 1998: 45). De aici se poate ușor observa că etnoestetica studiază, sub acest aspect special, fapte ce se află în orizontul mental tradițional și care aparțin unui anume ethos folcloric lărgit la dimensiunile cuprinderii „unui grup sau familii de grupuri etnice aflate într-o serie istorică” — ceea ce arată că *etnoestetica se coroborează cu perspectiva etnologică* (susține și, la rândul-i, este susținută de aceasta din urmă). Dar, întrucât perspectiva etnologică este o subcategorie, o dimensiune, o varietate subordonată și cuprinsă în *perspectiva antropologică*, simetric, „*etnoestetica* tinde să se subordoneze *esteticii generale* și *filosofiei*. [Etnoestetica] rămâne atașată și de etnologie prin origine, prin material și prin suportul ideologic de bază, mentalitatea tradițională” (id.: 44). Acestor considerații am mai adăuga faptul că, beneficiind și de etnoestetică drept „instrument” — ambele perspective (cea antropologică, dar mai ales cea etnologică) se pot aplica asupra culturii tradiționale orale, dar și a celei constituite, în scopul analizei și înțelegerii faptelor de *comunicare globală* (identitate — alteritate).

1.3. Doina — specie magistrală a liricii folclorice românești; alte specii

Pentru a desemna principala specie a genului liric — după Ovidiu Bîrlea — este preferabil termenul „cântecul liric propriu-zis”; denumirea de „cântec liric” este însă oarecum pleonastică, ea având totuși rolul de a deosebi această specie de cântecele aparținătoare genului narativ (în versuri) — numite „cântece epice” (balade). În

cântecele lirice, dacă există elemente epice, acestea nu au decât rolul de „pretext”, de suport pentru *exprimarea* stărilor și tensiunilor sufletești; o încărcătură epică excesivă în cântecul liric trezește suspiciuni în legătură cu autenticitatea respectivului cântec.

Denumirea de „doină” a devenit sinonimă, în lumea cântărească, cu întreaga lirică folclorică, înțelegându-se, însă, prin aceasta doar *textul poetic*. În orice caz, înțeleasă în sincretismul ei foarte strâns, în fuziunea integrală a „textului” cu melodia, *doina* — în chintesența și exemplaritatea ei — este într-adevăr *specia magistrală* a liricii folclorice. Pentru unii folcloriști, ca și pentru majoritatea publicului cunoscător, *doina este specia poeziilor/cântecelor lirice orale cu tonalitate tristă*, nostalgică, melancolică, uneori deprimantă (*exprimată* ca melos în moduri minore); ca text, doina corespunde *elegiei* din lirica cultă (având, cu îngăduință, în „cultura/muzica populară” drept corespondentă o soră vitregă — *romanța*).

Tematic doinele exprimă cu spontaneitate lirică sentimente și trăiri de *dor* (de *jale*, de *înstrăinare*, de *părăsire*, regretul îmbătrânirii și al pierderii dragostei, trecerea timpului și schimbarea lumii — care provoacă asemenea trăiri sufletești de mare intensitate, pe care, însă, doina exprimându-le, *le potențează* și mai mult, sublimându-le însă).

Denumirile doinei (respectiv cele date cântecului propriu-zis) diferă după regiune: *cântec, cântecă, daina, hora, hore, cântec lung de dragoste, Ca pe Vlașca* etc. Textul nu este constant legat de aceeași melodie. În general melodiile sunt în număr redus și sunt specifice fiecărei zone etnofolclorice. Din această cauză apar diferențe foarte mari între linia melodică și tehnicile interpretative din diferite zone ale spațiului locuit de români (în pofida faptului că zonele respective pot fi apropiate sau chiar vecine — precum Banatul de munte, Mehedințiul, Gorjul, Ținutul Pădurenilor).

Doina (și doinitul) se păstrează mai apropiate de „modelul” pe care am încercat să-l schițăm mai sus în zonele etnofolclorice marcate de „spiritul tradițional (pronunțat conservator) precum: Banatul de sud, Maramureșul istoric, nordul Moldovei. În acest context arătăm că datorită caracterului păstrător al zonei bănățene, doina și doinitul cunosc aici o deosebită înflorire și virtuozitate. Sub aspectul sensibilității creative și tehnic-interpretative, precum și în ceea ce privește sincretismul (atât ca fuziune melodie–text, cât și conformarea exemplară a doinei bănățene la criteriile lirismului oferite de sincretismul funcțional), această specie atinge aici scilipiri inegalabile, de o mare subtilitate a nuanțelor și o cu totul remarcabilă, nesecată și imprevizibilă imaginație poetico-melodică, de o excelentă bogăție repertorială.

Aceste împrejurări (precum și alți factori ce țin de inefabilul talentului și înzestrărilor native personale) au dus la apariția și afirmarea marilor interpreți-creatori ai doinei bănățene: Ana Munteanu, Traian Jurchelea, Drăgan Muntean, Ana Pacatiuș, Iosif Cioclodea, Dumitru Botoșan și îndeosebi *Achim Nica* — Doinitorul neîntrecutelor doine bănățene — „cel mai mare doinitor al tuturor timpurilor” (Boldureanu, 2000: 27–44).

Specii apropiate doinei sunt: *cântecul de leagăn, bocetul* (improvizat), *blestemul erotic*.

1.4. Alte specii ale liricii folclorice

Cântecul de leagăn; blestemul erotic. Ca specie folclorică, cântecul de leagăn este în vecinătatea folclorului copiilor, „întrucât el face tranziția spre acestea [speciile infantile]. Chiar dacă e interpretat de adulți, sub aspect funcțional el aparține lumii

copiilor, iar ca tematică se încadrează de asemenea, deși parțial, în orizontul infantil” (Bîrlea, 1983: 383).

Desfășurat monoton, cântat discret („îngăimat”) în ritmul legănatului pruncului (de către mamă, bunică chiar soră/frate mai mare), cântecul de leagăn evocă *animale, păsări* (de regulă domestice), *pești* (știucă, somn) *dulcă* (femela delfin), ca în acest exemplu dat de S. Fl. Marian în *Nașterea la români*: „Vină, rață/ și-l ia-n brață//, Și tu găscă/ de-i dă țâță// Vină, duclă/ de mi-l culcă// Și tu, somn,/ de mi-l adormi// Și tu, pește,/ de mi-l crește//” (Marian, 1995, I).

„Culmea dramatismului e înscrisă de cântecele fetelor care [își] leagănă copiii din flori (...). Durerea ei se prefăce în chip firesc în blestem împotriva celui care a înșelat-o: «(...) Cine iubește și lasă/ N-ar mai avea tică în casă,/ Aibă moarte de cuțit,/ N-aibă loc nici de mormânt»” (Bîrlea, 1983: 395).

Menționăm că versurile citate mai sus reprezintă „un loc comun” și în același timp unul dintre cele mai frecvente „motive pasagere” din *blestemul erotic* — întotdeauna *expresie* disperată a durerii sufletești a celui/celei trădate în iubire, lovite în sentimentul cel mai profund, *al dorului*.

Bocetul este cu totul diferit de *cântecul ritual funerar* („Cântecul bradului”, „Zorile”, „Cântecul mare de petrecut” sau variantele lor) astfel încât acesta din urmă aparține *de facto* genului ritual, așa cum l-am definit în manualul de față, iar bocetul — numit adesea și „improvizat” — aparține *genului liric*. (Atributul de „improvizat”, după opinia noastră, se justifică în primul rând prin aceea că deosebește în privința spontaneității această specie de varianta sa performată de așa-zisele „bocitoare profesioniste” existente în unele zone etnofolclorice).

Deosebiri/opoziții pertinente operează Ovidiu Bîrlea: „Pe când cântecul ritual este subsumat riturilor de trecere, (...) în mai mică măsură celor apotropaice, bocetul urmărește îmbunarea mortului, iar în subsidiar asigurarea echilibrului psihic al celor îndoliați prin descărcarea durerii exprimate cu atâta vehemență. Pe când cântecul ritual este dominat de măsură, străbătut de o atmosferă de grandoare (...), bocetul este, dimpotrivă, dezlănțuire individuală de durere [sufletească — n.n.] ajunsă la paroxism, a cărei *exprimare* (s. n.) necesită chiar gesturi violente [precum smulgerea părului propriu, gest făcut de bocitoarea însăși — n. n.], dincolo de lacrimile abundente și țipetele de durere, mai nestăvilite, cu cât comunitatea e de grad mai arhaic” (Bîrlea, 1981: 473). În lumea modernă, însă, bocetul a ajuns „în ultima lui fază o pură elegie funebră, o exprimare lirică sprijinită pe cât mai puține gesturi dramatice, adesea chiar cu frânarea lacrimilor” (id.: 474). Același autor oferă structura unui bocet postfunerar (la mormânt) de 102 versuri, ale cărui motive poetice sunt: „A. chemarea mortului să revină acasă; mențiunea că e Ziua Rusaliilor [sau se apropie o altă zi însemnată — n. n.] cu nedeie și petrecere mare în sat; B. dorința de a-i spăla hainele care s-or fi murdărit de când e plecat de acasă; C. credința că ea [bocitoarea — mamă în acest caz — n. n.] l-ar fi putut scăpa de moarte dacă ar fi fost anunțată mai grabnic [despre accident, electrocutare în acel caz — n. n.]; D. fratele lui s-a dovedit neputincios în a-l salva; E. constatarea că mortul e mut, nu-i mai poate răspunde; F. mama îndeamnă fiul mort să o «învețe» ce să facă ca să scape [sic!] de obsesia dorului după el” (Bîrlea, 1981: 480).

Același cercetător face câteva remarci importante:

(a) aceea că pe aproape pretutindeni s-a semnalat interdicția de a boci noaptea, după apusul soarelui până în zori, încălcarea acestei interdicții ar duce la „amuțirea bocitoarei” (id.: 479);

(b) bocetul, fiind o formă lirică, „mai puțin cizelată”, este o specie mai puțin prezentă în colecțiile de folclor (id.: 481);

(c) bocitoarea este foarte atentă la ecourile imediate pe care le are în asistență, astfel încât, după priceperea ei, controlează în anumite limite cantitatea de „emfază în debitarea bocetului și mai cu seamă în improvizarea versurilor (...)” (id.: 476);

(d) linia melodică, „structura muzicală e de asemenea subordonată modalității celei mai exprese de formulare a durerii” (*ibid.*);

(e) este cunoscută „bocirea colectivă” — ca „sumă [simultană — n. n.] de bocete individuale, întrucât fiecare bocitoare cântă vorbele ei, pe melodia intonată de ea, adică «pe legea ei», fără să se preocupe de sincronizarea muzicală cu celelalte bocitoare (id.: 475);

(f) apropiate bocetelor — fără a se confunda cu ele — sunt „verșurile funebre” numite și „joltar” (Crișana), „compuse” de cărturarii satelor (dieci, cântăreți bisericești, învățători, chiar preoți) care, după părerea noastră, țin de cultura populară și caracterizează mai ales zonele marcate de „uniație” (biserica greco-catolică), ceea ce explică observația lui O. Bîrlea că „Bocetul a dispărut în interiorul Munților Apuseni cel puțin de când datează cercetările folclorice” (id.: 492);

(g) bocetele sunt „parodiate” în mediul rural (când bocitoarele sunt neinspirate prin jocuri (sunt „cântate” de bărbați după cum sunt cântate și la înmormântarea țurcii, caprei, caloianului etc.), inclusiv în jocurile de priveghi (unde, uneori, tot bărbații parodiază fragmentar și grotesc bocitul).

Din poetica acestei specii lirice extreme reținem câteva motive de maximă intensitate: zbuciumul pentru unul ce „a murit pentru că i-ar fi cântat cucul în spate”; „prefacerea morților în vegetația câmpului”; „profunzimea la care este disecată existența umană în context cosmic”; „contrastul dintre moarte și primăvară”; „munca de-o viață și puținătatea mormântului”; metaforele morții — „împăienjenirea simțurilor”, viață-moarte = ofilirea florii (Bîrlea, 1981: 483–485).

Strigătura este recunoscută ca *specie* de temeinicul folclorist complet, Ovidiu Bîrlea, care-i consacră un număr impresionant de pagini în tratatul lui intitulat *Folclorul românesc* — paginile 269–312 din al doilea volum — Editura Minerva, 1983. După reductibilul (și regretatul) folclorist, această specie poartă denumiri diferite, cele mai răspândite fiind *strigătură* și *chiuitură* (alte denumiri: *chioată/cioată*, *uitură*, *descântecă* /Bihor/, *țâpuritură* /Maramureș/, „minciună” /sporadic/). Încă de la nivelul denumirii, strigătura *exprimă* verbe (a striga, a chiui, a ui, a țâpuri etc.) a căror *acțiune* se suprapune dansului/jocului folcloric, iar prin acest *sincretism* se potențează tensiunea, veselia, exuberanța (precum și sentimente negative — orgoliul, trufia, atitudinea sfidătoare, pătimașă la adresa altora, dar cu țintă cunoscută tuturor). Aceste ultime caracteristici devin aproape exclusive în condițiile ritual-dramatico-carnavaleschi ale *strigării peste sat* (Manolescu, 2004: 144–145; 149–154), ori în condițiile ceremonial-ludice ale strigării darurilor la nuntă — subspecii ale strigăturii, pe care, de asemenea, le putem integra speciei respective și, ca urmare, le putem circumscrie genului folcloric liric. Ca și în cazul bocetului — *strigarea* ca modalitate lirică — aceasta se „contextualizează” în structura ceremonială a instituției tradiționale a obiceiului desemnat — prin sintagma „strigarea peste sat” — obicei cu resorturi morale în comunitățile tradiționale rurale.

Specia — atât de strâns asociată în unele zone dansului folcloric — a fost numită adesea de etnomuzicologi *cântec de joc*, încât exprimă sincretic (dar la modul liric cel

mai vizibil) euforia dansului, până într-atât că strigătura poate dubla și potența ritmul muzicii (tobei), sau se poate chiar substitui ritmului acesteia. Exuberanța merge mână-n mână cu aluzii sau chiar cu exprimări transparent licențioase ca în acest (încă decent!) exemplu preluat din volumul lui Ovidiu Bîrlea:

„uiu-iu/, bunu-i puiú// Da-i mai bună găină/
Care-o frige vecină// sau „Huța, huța, Mărândiț/,
Puni iapa la căruți/, De-i vide că traži rău/
Acați și mânzu néu...//”.

Autorul remarcă existența câtorva subcategorii ale strigăturii propriu-zise: *strigăturile de comandă* (pentru dansurile cu desfășurare mai complicată, cu figuri coregrafice care trebuie să se desfășoare într-o anumită ordine; *strigăturile despre dans* (și dansatori — îmbrăcăminte, încălțăminte etc.); *strigătura diversă*, dintre care au valoare antologică mai ales cele „încărcate de poante umoristice, precum „Dragă mi-i fata săracă./ Toată vara paște-o vacă;/ Dar cându-i coala toamna./ Fata fată, vaca ba!//” (Bîrlea, 1983: 298).

Gama sentimentelor exprimate prin strigături este foarte diversă — de la exuberanță, ironie, autoironie, satirizare acidă, vitriolată până la resemnare și jale: „Trecui Prutu, apă lină./ Mersei în țară străină/ Să caut pânea de-i bună./ Pânea-i bună și sărată./ Dar inima mi-i stricată//” (id.: 307).

Desigur, zonal strigăturile sunt foarte inegal răspândite: de la a însoți jocul pe(aproape) întreaga durată (nordul Moldovei, Ardealul de nord și nord-est) până la scurte forme onomatopeice („au-au”!, „hop-șa!”) sau chiar la absența cvasi-totală (Banatul de câmpie). Ovidiu Bîrlea aprecia că „vigoarea speciei e anemiată iremediabil în primul rând de evoluția gustului popular sub influența tiranică a dansurilor moderne de proveniență citadină (...). Pe de altă parte, răspândirea la sate a fanfarelor (...)” (id., 1983: 312).

Strigăturilor care însoțesc dansul, le-am mai putea adăuga și „strigarea” care este făcută de interpreții—creatori vocali ai unor cântece lirice; în anumite zone ale țării ei „potențiază” refrenele repetându-le doar *sacadat* (fără melodie) și căutând să obțină efecte șocante — chiar dacă cel mai adesea distonante în raport cu fluenta lirică a cântecului.

Motivate oarecum parțial, ar putea fi cuprinse în genul liric folcloric și *cântecele satirice* (un fel de strigături mai dezvoltate ca text și „suprapuse” unor melodii săltărețe, hazlii), *cântecul despre cântec* (cel mai adesea cu texte convenționale, suspecte de a fi „mistificări” ale unor cânturari, culturnici), iar o categorie și mai îndepărtată, aproape total străină de folclor, este reprezentată de *cântecele de ocnă*, *cântecele de militărie și de război* și mai ales *cântecele șmecherești*, toate acestea fiind exterioare mediului rural tradițional — ultima subcategorie, cea a cântecelor șmecherești, fiind de fapt „folclor (sub)urban” și, ca atare, aparține mai degrabă *culturii populare* decât culturii tradiționale orale. Cât despre *manele* (ce presupun o doză mai mică sau mai mare de kitsch), acestea aparțin de drept și de fapt *culturii populare*, ele reprezentând, precum am arătat, o *subcultură* în raport cu cultura constituită (profesionistă, majoră, elitistă) și o *contracultură* în raport cu cultura tradițională orală.

2. CERCETAREA FOLCLORULUI ȘI A CULTURII TRADIȚIONALE ORALE

2.1. Cristalizarea celor două curente metodologice în folcloristica românească

Folcloristul complet — Ovidiu Bîrlea — a pus la îndemâna celor interesați în a *se profesionaliza* în cercetarea folclorului, a culturii tradiționale orale și a civilizației rurale un manual complex, intitulat *Metoda de cercetare a folclorului* (Editura pentru Literatură, București, 1969), care a contribuit în bună măsură la formarea deprinderilor de cercetare (mai ales în ceea ce privește cercetarea de teren) a următoarelor două generații de etnologi și folcloriști, structura lucrării, modul de abordare a problematicii acestei teme rămânând în bună parte valabile și azi — impresionante prin seriozitatea și rigoarea binecunoscute ale considerabilului folclorist.

Trecând în revistă bibliografia românească existentă cu privire la cercetarea folclorului — de la Ovid Densusianu, *Folclorul. Cum trebuie înțeles*, sunt apoi înșiruite și prezentate cele câteva lucrări remarcabile (H. H. Stahl, *Tehnica monografiei sociologice*, Nicolae Ursu, *Îndreptar pentru culegerea cântecelor populare*, Mihai Pop, *Îndreptar pentru culegerea folclorului*) — Ovidiu Bîrlea concentrează problematica *metodologiei culegerii* în Partea I (capitolele *Privire istorică*, *Preliminariile culegerii*, *Culegerea materialului folcloric* — Anchetarea prilejurilor de manifestări folclorice, Detectarea repertoriului, Culegerea propriu-zisă, Experimentul folcloric, Fișa de frecvență, Culegerea prin observație, Reconstituirea prilejului folcloric — ultimul capitol al primei părți fiind *Inventarierea prilejului folcloric*).

Partea a doua — *Metoda de interpretare* — are o semnificație în primul rând istorică și documentară, având în vedere că au trecut aproape patru decenii de la apariția cărții. Aici sunt prezentate cele trei mari curente de gândire care au avut consecințe majore în folcloristica și etnologia noastră (Școala mitologică latinistă, Școala istorico-geografică, Școala sociologică).

În bună parte evoluția metodologiei cercetării folclorului (a culturii și civilizației tradiționale rurale) s-a desfășurat — cel puțin până la apariția cărții lui Bîrlea, iar sub influența acesteia și după aceea — în spațiul dintre „cele două curente dominante: [a] *respectarea autenticului în forma în care circulă în popor* (s. n.) și [b] *restaurarea autenticului în forma lui primară, originară, frumoasă*” (s. n.) (Bîrlea, 1969: 15), folcloristul arătând că la noi primatul cronologic îl deține *principiul respectării autenticului*, care, însă, va fi înlăturat în scurtă vreme de cel al *restaurării autenticului* prin „îndreptarea”, „întocmirea” sau „coregerea” textelor, schimbare care s-a produs uneori chiar în cazul aceluiași folclorist/culegător; exemplul cel mai grăitor este în această privință bănețeanul *Atanasie Marienescu* (1830–1915). Bîrlea precizează că folcloristica a devenit știință în sensul modern al cuvântului abia după ce principiul respectării formelor autentice va deveni o axiomă general recunoscută (*ibid.*).

Fiind vorba de precizări în legătură cu *metodele de culegere a folclorului*, socotim că este necesar să mai adăugăm o „variantă metodologică” — cea care ar putea fi aproximată sub denumirea de „metoda memoriei” — ce a avut, totuși, consecințe importante nu atât în folcloristica românească, însă în cultura națională, fără îndoială. Această „variantă” caracterizează culegeri și culegători de tipul ilustrat de Petre Ispirescu sau Ioan Adam ori de scriitori mari care au „repovestit” basme și legende auzite în copilărie — precum Ioan Slavici sau cazul cel mai complex — Mihai Eminescu.

Interesant este că cele două curente, precum și (dar în mai mică măsură) „varianta” semnalată de noi, au fost foarte active, rodnice dar și viu disputate în prima etapă — cea de constituire a folcloristicii românești — adică până la începutul secolului al XX-lea.

A doua etapă importantă a istoriei metodelor de culegere începe prin anii 1906–1911 și stă sub semnul prestigiului și aportului lui Ovid Densusianu (lingvist și filolog, folclorist dar și literat/poet înzestrat cu o sensibilitate modernă). În această a doua perioadă se menține autoritatea filologiei asupra cercetării folclorului și a folcloristicii românești, se întărește rigoarea respectării autenticității în culegere, se adâncește și se modernizează noțiunea de folclor, se extinde domeniul folclorului „*asupra modului de acum în care poporul simte și creează*” (O. Densusianu, *Folclorul. Cum trebuie înțeles — 1910*) (Densusianu, 1966: 35–56), dar, ca revers, se dezvoltă și o orientare care „ideologizează” folclorul și cultura tradițională în direcție etnocentristă, cu accente retrograde de naționalism.

De pe la 1930 se conturează cea de-a treia fază în metodologia folcloristicii românești (Bîrlea, 1969: 31), al cărei promotor este etnomuzicologul Constantin Brăiloiu, acest curent fiind fundamentat și influențat în chip major de școala sociologică a lui Dimitrie Gusti (1880–1955), drept care mișcarea s-a concretizat și sub denumirea de „metoda monografică” (a Școlii sociologice de la București). Acest curent și-a creat și o formă instituționalizată complexă, *Institutul Social Român* cu filiale zonale (în zona noastră — Institutul Social Banat–Crișana). Echipele complexe au efectuat cercetări zonale mai întâi în localitatea Fundu Moldovei apoi la Nerej, Drăguș, Runc, Cornova, iar în zona bănățeană la Sârbova, Belinț etc.

Metoda de cercetare în ansamblul ei este descrisă de H. H. Stahl — el însuși format ca sociolog în Școala monografică — în lucrarea *Tehnica monografiei sociologice* (Editura Institutului Social Român, București, 1934, îndeosebi paginile 9–77 sunt utile folcloristului); o sursă mai la îndemână o reprezintă cartea lui Vasile Miftode *Metodologia sociologică*, Editura Porto Franco, Galați, 1995 (paginile 70–75).

2.2. Culegerea de folclor: fișa localității, fișa informatorului, fișa de observație, fișa de frecvență, fișa de material, fișa de descriere a unui obiect etnografic

„Problematica unei culegeri de folclor caută să cuprindă toate aspectele legate de viața folclorică (...). Ca atare ea se va referi la următoarele capitole mari: *Repertor — Ritual și prilejuri — Tehnică și terminologie — Estetică — Circulație — Creație*”. Prin aceasta se depășește „cadrul strâmt al culegerii de material în sine, fără jaloanele care îi conturează fizionomia și rostul în viața colectivității, fără rădăcinile care îl ancorează puternic de mentalitatea și concepțiile populare” (Bîrlea, 1969: 33). Ținând seama că produsele folclorice au o existență sincretică, strângerea acestor materiale trebuie să se facă în echipă — cel puțin doi specialiști — folclorist–filolog și etnomuzicolog, eventual etnocoregraf — înzestrați cu tehnică de înregistrare audio-video.

Observația directă, „inclusă” (prin situarea cercetătorilor în interiorul mediului socio-uman în care evenimentele, produsele folclorice se creează și se desfășoară) ocazionează alcătuirea unor *documente scriptice* numite *fișe* care asigură observarea sistematică, apoi clasificarea primară a materialului cules.

Fișa de observație directă. După opinia noastră *fișele de observație directă* reprezintă un *apendix* la celelalte tipuri de fișe în sensul că acelea de observație directă sunt note și consemnări succinte și esențiale ocazionate de observarea nemijlocită a faptului pentru care se alcătuiește o fișă de bază (principală); la limită, notele respective, consemnările succinte pot fi făcute „marginal” sau într-o rubrică specială („Observații”) cuprinsă în fișa de bază (fișa localității, fișa informatorului, fișa de material, fișa de frecvență). Subliniem că aceste fișe — documente scriptice — pe baza *observației directe* sunt absolut necesare (și, ca atare, obligatorii) în cercetarea de teren; obligativitatea aceasta rămâne oricât de perfecționate ar fi celelalte mijloace tehnice de înregistrare audio-video.

Fișa localității. Autorii celui mai amplu set de chestionare pentru cercetarea folclorului în contextul culturii tradiționale orale care a fost elaborat în ultima jumătate de veac așează la începutul respectivului set *Fișa localității* ce va fi cercetată. Pentru însemnătatea acesteia, transcriem aici rubricile fișei respective:

1. Denumirea oficială a satului/localității
 2. Denumirea dată de localnici
 3. Denumirile pe care le-a avut satul înainte vreme
 4. Când și din ce cauză s-a schimbat numele satului
 5. Denumirea oficială a comunei din care face parte satul
 6. Denumirea pe care a avut-o comuna înainte vreme
 7. Satul a aparținut întotdeauna acestei comune? Dacă nu, enumerați celelalte comune de care a aparținut
 8. Vechimea aproximativă a satului
 9. Numărul total al locuitorilor (de la consiliul local/primărie)
 10. Numărul locuitorilor de altă naționalitate (minorități)
 11. Principalele îndeletniciri ale locuitorilor
 12. Alte îndeletniciri (navetiști, unde lucrează)
 13. Dacă prin apropierea satului sau prin sat trece o apă curgătoare
 14. Denumirea principalelor părți ale hotarului satului (dealuri, imașuri, locuri de semănat etc.)
 15. Există în sat școală (cu câte clase), [biserica — de ce cult, confesiune — n. n.], cămin cultural, dispensar uman și veterinar, cooperativă de consum [prăvălie — n. n.], [a fost sau nu] C.A.P., [firme, întreprinderi mici, întreprinzători — n. n.]. Ce mărfuri [se produc], se aduc și se vând
 16. Care e cea mai apropiată șosea/cale ferată principală. La ce distanță?
 17. Câte televizoare și aparate de radio sunt în sat [evidența oficială poștă, primărie]
 18. Ce formații artistice activează [au activat] în cadrul căminului cultural. Ce spectacole au prezentat în ultimii 5 ani? Ce alte activități se desfășoară la căminul cultural? [Discotecă, bibliotecă, infloclub etc.]
 19. Ce influență credeți că a avut căminul cultural [și alte forme moderne — n. n.] asupra datinilor, obiceiurilor, cântecului și dansului din satul dvs.?
- Am făcut adnotări între paranteze drepte, întrucât autorii notează că „fișa localității, ca și chestionarele, au fost alcătuite cu mult înainte de Revoluția din 1989” (Chiș-Șter, 1989: 164).

Fișă de informator (sumară). Spre exemplificare, transcriem rubricile unei asemenea fișe dată de O. Bîrlea în facsimil (*op. cit.*, fișa 13):

- Stînga sus: fotografia subiectului (surprins în mediul său)
- Numele: Cocișiu Emil
- Porecla: Milu lu Kokă
- Județul Târnava Mare, comuna/localitatea Retișul
- Vârsta: 48
- Meseria:
- Știința de carte [câte clase, unde?]: știe
- A cântat [povestit etc.]: bandă magn. nr./cod
: fișă de material nr.
- Deplasări: în Serbia, Muntenegru, Italia, Austro-Ungaria, în timpul războiului (1915–1919), în America (2 ani), în satele vecine, trecător și cu oile
- Observații: știe foarte multe cântece, dar are memorie nesigură, confundă unele cu altele „Kînd mă gîndesk kum să kînt kînteku, nu-l pociu kînta de feliu. Kînd kînt pintru mine, nu-l greșesc ničiodată”.
- Red[actat]: I.[Iarion] Cocișiu, 6.7.1931.

Fișă de material (după O. Bîrlea, *op. cit.*, p. 298)

- Fgr. [fonogramă] nr. 7050 b
- Originea: Dealu Lung, Râmnicu Sărat
- Cuprinsul [conținut]: bocet de cumnat*)
- Cântat din gură
- Informator: Mărioara V. Iordăchescu
- Observații: *) mort în 22.8.938 la Iași, de tifos exantematic în timpul serviciului militar. Inf. a bocit pe drum spre cimitir în oraș. Inf. plînge cîntînd de la cele dintîi cuvinte
- Culeg. C. Brăiloiu, la: Bălești în: 9.10.938.

Fișă de frecvență (complementară fișei de observație la nuntă)

Urmînd un model oferit „in extenso” de Ovidiu Bîrlea (*op. cit.*, p. 315–318), vom reda „capul fișei” — partea introductivă, de identificare — după care vom transcrie, cu exemplificări, *rubricile de frecvență* a pieselor interpretate

[Denumirea instituției] *A.I.F.* [Arhiva Institutului de Folclor]

- *Orig[inea]*: Suseni – Argeș
- *Culeg[ător]*: O. Bîrlea în 7–9 oct. 1939
- [*Conținut*]: nuntă tradițională
- *Ginerele*: Gheorghe Stănescu, 32 ani, lucrător la butoaie în București–Dudești
- *Mireasa*: Ioana I. Badea, Severin, 22 ani
- *Nași*: Tudor Constantin Ion, 43 ani, agricultor în Suseni
Ioana T. Constantin, 45 ani
- *Lăutari*: Marin Andrei, zis Goaie, viorist–gurist, 50 ani, din Suseni, Nae Dragomir, țambalagi–gurist, 30 ani, din Oarja – Argeș, Marin M. Andrei, contrabasist, 16 ani, fiul lui Marin Andrei
- [Repertoriul]
- I. *Cântece și jocuri rituale* – 12

a. Cântece: 2 (cântecul miresei x 4 [de patru ori], cântecul bărbieritului mirelui/ginerelui x 1)

b. Jocuri: 7: (hora bradului, hora betelii, hora miresei, nuneasca — toate o singură dată, hora miresei x 3)

II. *Cântece ceremoniale* – 2

Marș x 15; *Sună, sună și răsună* x 1

III. *Cântece și jocuri de „ascultare”*

a. Cântece de dragoste – 24

b. Cântece de jale – 6

c. Cântece satirice – 1

d. Cântece sociale și haiducești – 3

e. Balade – 4

f. *Cântece de mahala și șmecherești* – 3

g. *Romanțe, tangouri* – 8

h. *Cuplete de revistă* – 3

i. *Jocuri și dansuri de „ascultare”* – 8

IV. *Jocuri și dansuri* – 10 (cele mai frecvente: sârba x 25; hora x 12; hora mare x 12; cele mai puțin prezente: polca, tangou, vals, murgulețul – de câte două ori; rumba, căzăceasca/jucată de o singură persoană/ țigăneasca – jucate câte o dată fiecare).

Informatorii de valoare excepțională beneficiază de *fișe extinse, detaliate*, de fapt niște adevărate studii monografice — precum *Fișa[de] informator-lăutar* (Bîrlea, 1969: 319–324) sau chiar de ample exegeze (studiu de caz), precum volumul consacrat de Otilia Hedeșan Mariei Ionescu, faimoasa „Baba Ruța” — una „dintre personalitățile cele mai complexe și puternice ale vieții tradiționale românești din ultimele decenii ale secolului douăzeci” (Hedeșan, 2001/a: 71).

Fișa de descriere a unui obiect etnografic. Acest model de fișă se aplică în subdomeniile „arte folclorice” și „civilizație rurală/tehnici tradiționale” ale culturii tradiționale orale și reprezintă *forme de evidență scriptică primară* absolut necesare în studierea și conservarea/teaurizarea muzeală, precum și în *cercetarea etnografică*. Modalitățile mai complexe de cercetare, organizare instituțională, studiu și analiză ce se întemeiază pe aceste *forme primare* (cărora le mai adăugăm „instrumente” și procedee fundamentale — chestionarul și ancheta — vor fi studiate detaliat la seminar, apoi în specializări ulterioare postuniversitare). Pentru exemplificare, transcriem *Fișa nr. 9* din valoroasa colecție de „artă populară bănățeană” *Iulia Folea–Troceanu* din Buziaș (Timiș).

„— *Denumirea obiectului*: Conci

— *Localitatea de proveniență*: Buziaș

— *Vechimea*: cca 1865

— *Nr. de inventar*: 317

— **DESCRIEREA:**

a. *Materialul și cromatica lui*: ață albă din bumbac, mătase găitan (galben braun, roșu, verde, negru, vânat);

b. *Părțile componente*: tablă mică, tablă mare, fâșia conciiului, ciucurii, sârmă ovală („din drot”) de mărimea occipitalului, învelită cu pânză;

c. *Tehnica de lucru*: țesătură pânziu, năvădită în două ițe (urzeală din ață), cu alesături din mătase găitan, lucrate cu mâna pe întreaga suprafață. Pe sârma ovală se

fixează tabla mare prinsă de tabla mică (ciucuri cu găitani), apoi în jurul ei se înfășoară fâșia concielui; părțile componente se unesc între ele prin cusătură cu mâna;

d. *Ornamente*: coțche mici cu pitche, coțche cu lăbi, suveici cu cocârlani, scămnașe.

— *FUNCȚIONALITATE*: îmbrăcăminte a capului pentru femei, de sărbătoare

— *DIMENSIUNI*: lungimea (față-spate) 29 cm, lățimea (spate) 26 cm, ciucurii 10 cm” (Folea–Troceanu, 1977: 24).

Subliniem *caracterul descriptiv–sistematic*, abundența „termenilor tehnici” (dintre care mulți sunt „adaptați” prin preluare din „limbajul local” al meseriei tradiționale respective), care aparțin unor subdomenii ale etnologiei sau limitrofe acesteia (etnografie, muzeografie).

2.3. Chestionarul, ancheta. Perspectiva etnologică

Ancheta se referă la culegerea datelor despre un fenomen al folclorului (povestitul), despre un obicei (colindatul) despre un gen (nativ în versuri), despre o specie (balada, legenda, doina) etc. Ancheta se face *direct* alegând subiecții/informatorii dintr-o localitate sau dintr-o zonă (pentru a realiza o cercetare monografică a faptului respectiv din acea zonă) sau din zone etnofolclorice diferite (pentru a face studiu comparat).

Preluăm exemplul dat de Ovidiu Bîrlea care privește *anchetarea povestitului*, unul dintre „prilejurile de manifestări folclorice”, notând, în rezumat, capitolele / secțiunile / obiectivele anchetei respective: 1) terminologia locală a speciilor povestitului (povestite); 2) ocaziile de povestit descrise amănunțit; 3) funcția povestitului conform concepției oamenilor locului; 4) părerile informatorului și comunității despre verosimilitatea diferitelor specii povestite; 5) ființele fantastice generale și locale, în primul rând cele ce apar în basme — prezentarea și descrierea lor amănunțită; 6) influența colecțiilor și cărților cu povești asupra povestitorului și comunității; 7) repertoriul preferat — specii predilecte în comunitate; 8) aprecierile celor mai buni/talentați povestitori (din partea informatorului, din partea membrilor comunității). Așadar, ancheta are o temă precizată, obiective jalonate ale discuției atinse prin întrebări catenare deschise.

Chestionarul este un instrument important al cercetării de teren. „Metoda chestionarelor” presupune două variante: a) prin corespondență, b) prin interviu direct (efectuată, în cazul cercetării folclorice, de regulă de folcloristul/specialistul însuși și mai puțin prin operatori). Metoda „prin corespondență” a fost utilizată cu succes de mari personalități ale folcloristicii și culturii noastre: B. P. Hasdeu, Nicolae Densusianu, Atanasie Marienescu; cei dintâi au obținut atâtea răspunsuri, încât acestea au constituit, la rândul lor, *obiect de cercetare* pentru folcloriștii de mai târziu, precum I. Mușlea, Ovidiu Bîrlea, Octavian Buhociu.

Am arătat deja că cel mai amplu (și mai complet) *set de chestionare* elaborat în a doua jumătate a secolului XX în folcloristica românească sunt chestionarele publicate de Ion Chiș-Șter, Pamfil Bîlțiu și Constantin Corniță în *Buletinul de informare și documentare științifică, Studii și articole*, vol. V, Baia Mare, 1989. Spre exemplificare, notăm aici *titlul fiecărui chestionar*, precizând că întregul set a fost transcris într-o anexă la una dintre cărțile noastre (Boldureanu, 2005: 223–281). Adăugăm că autorii citați mai sus, într-o notă inițială, arată că „fiecare întrebare va fi însoțită de expresia «Dar azi»”. Iată titlurile chestionarelor: *Obiceiurile primăverii și verii; Obiceiul*

colindatului; Colindatul; Strigarea peste sat; Obiceiuri legate de pornirea plugului și semănat; Obiceiuri de pornire și desfacere a turmei; Obiceiuri de Sânziene; Focurile de peste an; Cumuna de seceriș; Hora satului; Claca, Șezătoarea; Obiceiuri legate de construcții; Practici de înfrățire; Ciclul vieții (Obiceiuri de naștere, Botezul, Perioada de după botez; Nunta; Însmormântarea). Acest set de chestionare sunt în primul rând de factură etnologică întrucât ele se referă la cea mai importantă *instituție* a culturii tradiționale orale și a vieții rurale — *obiceiurile*. Acestea, după cum am spus, exprimă orizontul mental tradițional (cu ethosul său folcloric) și contextualizează folclorul.

*
* *

Documentele scriptice de „evidență primară” (fișele), *culegerea de folclor* (prin tematica și capitolele ei), *instrumentele și tehnicile cercetării de teren* (chestionarul, ancheta), *materialul teaurizat* constituie *baza* pentru elaborarea *monografiilor etno(grafico)–folclorice* ale unor localități rurale, zone etnofolclorice, interpreți – creatori sau fapte și categorii ale culturii tradiționale orale. Spre exemplificare, transcriem aici cuprinsul *monografiei* pe care am editat-o cu un deceniu în urmă (Boldureanu, 1996) despre localitatea Beregsău Mare: Prefață. Secțiunea 1: *Istoricul așezării* (fișa localității; Repere istorice, date și documente biblio-arhivistice), *Civilizația rurală tradițională* (ocupațiile: Cultura plantelor; Creșterea animalelor; Maistorii satului; Comerțul rural — târguri și piețe), *Dezvoltarea demografică și socio-culturală* (Casa și satul; Colonizări, migrații, repopulări; Asistența medicală; Școala și biserica; Cor, interpreți, formații artistice). Secțiunea 2: *Date actuale* (Cadrul geografic și pedologic; Teritoriul localității; Microrelieful; Nivelul apei freatică; Clima zonei; Geneza și evoluția solurilor; Vegetația naturală; Speciile de cultură), *Conștiința de sine a locuitorilor* (Graiul locuitorilor; Primele cercetări; Fonetica; Morfo-sintaxa; Lexicul), *Viața etnoculturală actuală* (Obiceiurile vieții de familie; Obiceiurile calendaristice, ocazionale, ciudățenii), *Viziunea lumii în orizontul mental actual/tradițional* (Considerații generale despre fenomenul cultural-muzical al localității; Trăsături caracteristice; Repere muzicale, specii întâlnite; Moisă Belmustață; Exemplificări), *Credințe și practici magice* (Locuri rele; Momente prielnice; Ființe, obiecte, fenomene, formule magice; Bolile cele mai temute; „Învățarea” artei magice), *Coordonate microgrupale* (Arhiva Primăriei Săcălaz; Privatizarea în Beregsău, Comunitatea rurală; Presa postdecembristă despre Comtim; S.C. Comtim S.A. în viziunea managerială actuală), *Concluzii, lista persoanelor intervievate; Bibliografie; Addenda*. (Monografia are 140 p., format mediu, corp literă 12).

Un alt exemplu îl constituie lucrarea prof. dr. Ioan Hațegan apărută sub egida Academiei Române, Filiala Timișoara (Hațegan, 2006), un ghid explicit, detaliat și standardizat pentru alcătuirea monografiei științifice a unei localități rurale.

Perspectiva etnologică. Prin aceasta *nu înțelegem dimensiunea ideologică* (nici pe cea „imperială”, nici pe cea „națională” — ca în cazul etnologiei românești), ci o modalitate de cercetare și de orientare exegetică, critic–analitică, prin care obținem și ne situăm într-un punct din care se deschide o *viziune specifică* atât de cuprinzătoare încât poate să deslușească *noima*, semnificațiile de adâncime ale culturii tradiționale orale, dar, în același timp și prin aceasta, viziunea etnologică este susceptibilă a se aplica și „complementarei majore” a „culturii de tip folcloric” respective. În această calitate

perspectiva etnologică întemeiază și susține ceea ce se numește *critică etnologică*, un tip special de demers hermeneutic și analiză a culturilor, precum și *comunicarea etnologică* („etnografia comunicării”) ca o varietate specială (și considerabilă!) a *comunicării culturale*.

Prin complementaritatea celor două tipuri fundamentale de cultură, perspectiva etnologică evidențiază specificitatea constitutivă a culturii majore, omologată pe dimensiunea ei diacronică de cultura de tip folcloric prin semnificațiile etnice/etnologice ale acesteia din urmă. Prin asemenea *mărci identitare* (stilistice, matriceale) o cultură *în totalitatea ei* este esențialmente și expresiv diferită de oricare alta; dar în virtutea *echivalențelor etnologice* (întemeiate, la propriu, pe universalitățile, pe invariantele de maximă generalitate antropologică, precum am arătat cu prilejul analizei celor trei capodopere ale folclorului nostru), cultura respectivă se așează în comunicarea reciprocă în raport cu oricare alta. Dintre toate „fenomenele comunicative” *comunicarea valorilor estetice* are, *la vârf*, prin excelență, atributul universalității, de unde și posibilitatea ca din orice palier al culturii ar pleca *expresia* acestor valori, ele să poată fi comunicate, cu condiția respectării modalităților autentice, neviciate, și a canalelor adecvate de comunicare culturală. Aceste canale se pot întinde pe o gamă largă — de la cele mai sofisticate modalități tehnice ale *mass-media* până la modalitățile vechi de comunicare culturală (directă, orală, „gură la ureche”, pe suport de hârtie); cărora li se adaugă modalitățile clasice muzeale și spectaculare — astăzi și ele înnoite și modernizate (ca evenimente mediatice, megaspectacole, muzee etnografice *in situ*, rezervații etno-folclorice etc.).

Astfel, perspectiva etnologică, prin faptul că este coextensivă la sfera unei anumite culturi în întregimea ei, dintr-o serie istorică, ne arată că „folclorul nu moare”, el face parte din cultura tradițională orală și, în complementaritatea culturilor, *se transformă*, transferându-și și sublimându-și valorile și semnificațiile proprii în alte zone ale sferei culturii, modificându-le *creator* pe acestea din urmă.

REFERINȚE

- Bălașa, 2002 — Marin Marian Bălașa, *Etnomuzicologie — scanare succintă a unei construcții și deconstrucții locale*, în *** *Etnologica*, Editura Paideia, București (p. 9–31).
- Amzulescu, 1964 — Al. I. Amzulescu, *Balade populare românești*, Editura pentru Literatură, București.
- Angelescu, 1995 — Silviu Angelescu, *Legenda*, Editura Cartex, București.
- Bîrlea, 1969 — Ovidiu Bîrlea, *Metoda de cercetare a folclorului*, Editura pentru Literatură, București.
- Bîrlea, 1974 — Ovidiu Bîrlea, *Istoria folcloristicii românești*, Editura Enciclopedică Română, București.
- Bîrlea, 1979 — Ovidiu Bîrlea, *Poetică folclorică*, Editura Univers, București.
- Bîrlea, 1981, I, 1983 II — Ovidiu Bîrlea, *Folclorul românesc*, Editura Minerva, București, vol. I 1981, vol. II 1983.
- Bîrlea, 1982 — Ovidiu Bîrlea, *Eseu despre dansul popular românesc*, Editura Cartea Românească, București.
- Blaga, 1973 — Lucian Blaga, *Hronicul și cântecul vârstelor*, Editura Eminescu, București.
- Boboc, 1985 — Nicolae Boboc, *Motivul premioritic în lumea colindelor*, Editura Facla, Timișoara.
- Boldureanu, 1994 — Ioan Viorel Boldureanu, *Cultura românească în Banat (sec. al XIX-lea)*, Editura Helicon, Timișoara.
- Boldureanu, 1996 — Ioan Viorel Boldureanu, *Beregsău Mare. Monografie*, Editura Mirton, Timișoara.
- Boldureanu, 2000 — Ioan Viorel Boldureanu, *Achim Nica — Doinitorul neîntrecutelor doine bănățene*, în vol. Nicolae Pârvu, *Achim Nica, Doinitorul Banatului*, Editura Mirton, Timișoara.
- Boldureanu, 2001 — Ioan Viorel Boldureanu, *Credințe și practici magice. Eseu despre orizontul mental tradițional*, (I), Editura Brumar, Timișoara.
- Boldureanu, 2003/a — Ioan Viorel Boldureanu, *Folcloristică și etnologie*, Editura Mirton, Timișoara.
- Boldureanu, 2003 — Ioan Viorel Boldureanu, *Universul legendei*, Editura Universității de Vest, Timișoara.
- Boldureanu, 2004 — Ioan Viorel Boldureanu, *Cultura populară bănățeană*, Editura Mirton, Timișoara.
- Boldureanu, 2005 — Ioan Viorel Boldureanu, *Mic tratat de etnologie*, Editura Universității de Vest, Timișoara.
- Bonte, Izard, 1999 — Pierre Bonte, Michel Izard, *Dicționar de etnologie și antropologie*, Editura Polirom, Iași.
- Brill, 1994 — Tony Brill, *Legende românilor*, vol. I, II, III, Editura „Grai și Suflet — Cultura Națională”, București.

- Candrea, 1999 — I. Aurel Candrea, *Folclorul medical românesc comparat. Privire generală. Medicină magică*, Editura Polirom, Iași.
- Caraman, 1983 — Petru Caraman, *Colindatul la români, slavi și la alte popoare*, Editura Minerva, București.
- Caraman, 1997 — Petru Caraman, *Descolindatul în orientul și sud-estul Europei*, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iași.
- Cartianu, 1972 — Virginia Cartianu, *Urme celtice în spiritualitatea românească*, Editura Univers, București.
- Chimet, 1992, I — Iordan Chimet, *Dreptul la memorie, vol. I, Cuvintele fundamentale și miturile*, Editura Dacia, Cluj.
- Chiș-Șter, 1989 — Ion Chiș-Șter și alții [Chestionare] în *Studii și articole*, Buletin de informare și documentare, vol. V, Baia Mare (p. 174–205).
- Chițimia, 1960 — I. C. Chițimia, *Paremiologie* în „Studii de istorie literară și folclor”, vol. IX.
- Chițimia, 1971 — I. C. Chițimia, *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, Editura Minerva, București.
- Coatu, 1998 — Nicoleta Coatu, *Structuri magice tradiționale*, Editura All, București.
- Coman, 1996 — Mihai Coman, *Bestiarul mitologic românesc*, Editura Fundației Culturale Române, București.
- Coman, 2001 — Mihai Coman, *Mass-media și universul ritual*, în „Revista de etnologie”, vol. X/2001, Editura Universității de Vest, Timișoara (p. 9–38).
- Coulanges, 1984, I, II — Fustel de Coulanges, *Cetatea antică*, vol. I, II, Editura Meridiane, București.
- Crețu, 1980 — Vasile Tudor Crețu, *Ethosul folcloric — sistem deschis*, Editura Facla, Timișoara.
- Crețu, 1986 — Vasile Tudor Crețu, *Folclor și etnologie. Conexiuni*, Tipografia Universității din Timișoara.
- Datcu, 1998, I, II — Iordan Datcu, *Dicționarul etnologilor români*, vol. I, II, Editura Saeculum, I. O., București.
- densusianu, 1966 — Ovid Densusianu, *Flori alese din cântecul poporului. vieața păstorească în poezia noastră populară*, Editura pentru Literatură, București.
- Eliade, f.a. — Mircea Eliade, *Comentarii la legenda Meșterului Manole* [Editura] „Publicom”, București (1943).
- Eliade, 1978 — Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, Editura Univers, București.
- Eliade, 1980 — Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, Editura Științifică și Enciclopedică, București.
- Eliade, 1992 — Mircea Eliade, *Tratat de istoria religiilor*, Editura Humanitas, București.
- Evseev, 1983 — Ivan Evseev, *Cuvânt-simbol-mit*, Editura Facla, Timișoara.
- Evseev, 1994 — Ivan Evseev, *Jocuri tradiționale de copii*, Editura Excelsior, Timișoara.
- Fochi, 1984 — Adrian Fochi, *Paralele folclorice. Coordonatele culturii carpatice*, Editura Minerva, București.
- Folea-Troceanu, 1977 — Iuliana Folea-Troceanu, Octavian Sfetcu, *Colecția de artă populară bănățeană „Iuliana Folea-Troceanu” din Buziaș. Catalog*, Comitetul de Cultură al județului Timiș, Timișoara.

- Gennep, 1996 — Arnold Van Gennep, *Rituri de trecere*, Editura Polirom, Iași.
- Géraud, 2001 — Marie-Odile Géraud și alții, *Noțiunile-cheie ale etnologiei*, Editura Polirom, Iași.
- Gimbutas, 1989 — Marija Gimbutas, *Civilizație și cultură*, Editura Meridiane, București.
- Gorovei, 1990 — Artur Gorovei, *Descântecul românilor* în vol. A. Gorovei, *Folclor și folcloristică*, Editura Hyperion, Chișinău.
- Greimas, 1975 — Algirdas Julien Greimas, *Despre sens. Eseuri semiotice*, Editura Univers, București.
- Gusdorf, 1906 — Georges Gusdorf, *Mit și metafizică*, Editura Amarcord, Timișoara.
- Hațegan, 2006 — Ioan Hațegan, *Ghid pentru elaborarea monografiilor rurale*, Academia Română, Filiala Timișoara, Editura Banatului.
- Hedeșan, 2001/a — Otilia Hedeșan, *Folclorul. Ce facem cu el?*, Editura Universității de Vest, Timișoara.
- Hedeșan, 2001 — Otilia Hedeșan, *Povestea lui Ignat* în „Revista de etnologie”, vol. X/2001, Editura Universității de Vest, Timișoara.
- Hedeșan, 2005 — Otilia Hedeșan, *Lecții despre calendar*, Editura Universității de Vest, Timișoara.
- Iorga, 1925, I — Nicolae Iorga, *Istoria literaturii românești*, vol. I, Editura P. Suru, București.
- Ispirescu, 1962 — Petre Ispirescu, *Prâslea cel voinic și merele de aur*, Editura pentru Literatură, București.
- Kligman, 1998 — Gail Kligman, *Nunta mortului*, Editura Polirom, Iași.
- Manolescu, 2004 — Gabriel Manolescu, *Mimă și dramă în obiceiurile populare românești*, Editura Excelsior, Timișoara.
- Marian, 1995, I, II, III — Simion Florea Marian, I. *Nașterea la români*, II. *Nunta la Români*, III. *Înmormântarea la români*, Editura „Grai și Suflet — Cultura Națională”, București.
- Marian, 2001, I, II — Simion Florea Marian, *Sărbătorile la români. Studiu etnografic*, I, II, Editura „Grai și Suflet — Cultura Națională”, București.
- Mihăilescu, 2006 — Vintilă Mihăilescu, *Despre moartea țaranului*, „Orizont”, nr. 8(1489)/21 aug. 2006.
- Miftode, 1995 — Vasile Miftode, *metodologia sociologică*, Editura Porto Franco, Galați.
- Mihu, 2002 — Achim Mihu, *Antropologie culturală*, Editura Dacia, Cluj-Napoca.
- Nubert-Chețan, 2002 — Mihaela Nubert-Chețan, *Teatrul de păpuși. Contribuții la cercetarea repertoriului muzical* în vol. *** *Etnologica*, Editura Paideia, București.
- Oișteanu, 1989 — Andrei Oișteanu, *Motive și semnificații mito-simbolice în cultura tradițională românească*, Editura Minerva, București.
- Pamfile, 1997 — Tudor Pamfile, *Sărbătorile la români*, Editura Saeculum I. I., București.
- Pamfile, 2000 — Tudor Pamfile, *Mitologie românească*, Editura „Grai și Suflet — Cultura Națională”, București.
- Papadima, 1995 — Ovidiu Papadima, *O viziune românească a lumii. Studiu de folclor*, Editura Saeculum, I. O., București.
- Papu, 1972 — Edgar Papu, *Evoluția și formele genului liric*, Editura Albatros, București.

- Pânzaru, 1989 — Ioan Pânzaru, *Cercetare de estetică a oralității*, Editura Univers, București.
- Poirier, 1969 — Jean Poirier, *Histoire de l'Éthnologie*, P.U.F., Paris.
- Pop, 1998, I, II — Mihai Pop, *Folclor românesc*, vol. I, II, Editura „Grai și Suflet — Cultura Națională”, București.
- Pop, Ruxăndoiu, 1990 — Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc*, Editura Didactică și Pedagogică, București.
- Russu, 1981 — I. I. Russu, *Etnogeneza românilor*, Editura Științifică și Enciclopedică, București.
- Ruxăndoiu, 1967 — Pavel Ruxăndoiu, *Din arta proverbelor. Proverbele ca gen folcloric*, în revista „Folclor literar”, 1/1967, Universitatea din Timișoara (p. 183–199).
- Sperber, 1974 — Dan Sperber, *Le symbolisme en général*, Hermann, Paris.
- Șăineanu, 1978 — Lazăr Șăineanu, *Basmelor române, în comparațiune cu legendele antice clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice*, Editura Minerva, București.
- Teodorescu, 1985, I, II — G. Dem. Teodoreanu, *Poezii populare române*, vol. I, II, III, Editura Minerva, București.
- E. B. Tylor, 1971 — E. B. Tylor, *Primitive Culture*, London.
- Țepelea, 2005 — Gabriel Țepelea, *Plugarii condeieri din Banat. Literatura în grai bănățean* (Ediție îngrijită și Studiu introductiv de Ioan Viorel Boldureanu), Editura Marineasa, Timișoara.
- Ursache, 1998 — Petru Ursache, *Etnoestetica*, Institutul European, Iași.
- Valade, 1997 — Bernard Valade, *Cultura* în vol. *** *Tratat de sociologie* (sub coord. lui Raymond Boudon), Editura Humanitas, București (p. 521–554).
- Vianu, 1982 — Tudor Vianu, *Studii de filozofia culturii*, Editura Eminescu, București.
- Voronca, 1908, I, II — Elena Niculiță-Voronca, *Datinile și credințele poporului român*, I, II, Editura Polirom, Iași.
- Vrabie, 1966 — Gh. Vrabie, *Balada populară românească*, Editura Academiei R. S. România, București.
- Vulcănescu, 1987 — Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, Editura Academiei R.S. România, București.
- Wald, 1973 — Henri Wald, *Limbaj și valoare*, Editura Enciclopedică Română, București.